

CEFEDM RHÔNE-ALPES LYON

LA SESSION AUVERGNATE

Un rituel communautaire de partage et d'apprentissage



©Karine Billard

Jacques PUECH

Promotion 2009-2011

REMERCIEMENTS

J'exprime toute ma gratitude à Jean Blanchard pour son aide précieuse et son soutien tout au long de ce travail.

Je suis très reconnaissant envers Lucie Braun pour son implication et la confiance qu'elle m'a donnée.

De même, je remercie Mathilde Puech, Raphaël Maurel et Cyril Étienne qui m'ont fait part de leurs remarques et pour leurs relectures attentives.

Un grand merci aussi à Tiennet Simonnin, Olivier Sulpice et Jérémie Vinet d'avoir pris le temps de répondre à mes questions.

Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes, qui de multiples façons, m'ont soutenu dans la réalisation de ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : ORIGINES MULTIPLES ET COMPLEXITÉS DES SESSIONS	3
I. La jam session ou le bœuf jazz : la mise en avant de soi dans un espace communautaire.....	3
II. La session irlandaise : un temps de communion	5
III. La session auvergnate : aspects historiques et prolongements.....	7
IV. Mise en perspective des trois types de sessions	8
CHAPITRE 2 : LA SESSION : UN RITUEL COMMUNAUTAIRE ET IDENTITAIRE ?	10
I. Structure temporelle de l'action et chronologie du rituel	10
a. Le temps du regroupement	10
b. Le temps de l'arrivée	10
c. La configuration de l'espace	11
d. Le temps de l'accordage	11
e. Musique et discussion	11
f. Le temps du départ	12
g. Le temps de l'after	12
II. Rôles et fonctions des divers acteurs	13
a. Le patron du bar	13
b. Les organisateurs	13
c. Les musiciens	13
d. Les publics	15
III. Interactions, relations, communications entre les acteurs de la session	15
a. Les musiciens entre eux	15
b. Entre les musiciens et le patron	16
c. Entre les musiciens et les publics	17
d. Les personnes du public entre elles	18
e. Entre les publics et le patron	18
IV. La scénographie	18
V. Les éléments sensoriels	19
a. Les éléments sonores spécifiques	19
b. Le gustatif	21
VI. Les éléments sociaux	21
VII. Conclusion	22

CHAPITRE 3 : LA SESSION : UNE TRANSMISSION DE SAVOIRS RITUALISÉE ?.....	23
I. Quels processus d'apprentissage en session ?	23
II. Entre autodidaxie et constructivisme	25
III. Le cours de musiques traditionnelles	26
CONCLUSION.....	28
BIBLIOGRAPHIE.....	29
ANNEXES.....	31

INTRODUCTION

On peut considérer deux modèles généraux d'apprentissage dans le milieu des musiques traditionnelles, ni exhaustifs ni imperméables, mais qui révèlent des manières de faire différentes et qui amènent à repenser l'intérêt pédagogique de la session auvergnate.

Le premier modèle recouvrerait tout apprentissage institutionnalisé, en école de musique ou conservatoire, qui implique une relation d'élève à professeur, et qu'on pourrait simplement nommer "rituel du cours d'instrument individuel".

Le second modèle d'apprentissage s'entendrait comme une forme d'autodidaxie où les musiciens, plongés dans un bain culturel significatif, se forment au contact des autres, dans une relation de musicien à musicien, qu'il est possible d'observer au sein des groupes folkloriques, dans les stages de musique ou de danse, dans les bals et enfin les bœufs¹. Il apparaît, dans ces contextes-là, que les enseignements et les apprentissages ne sont pas formalisés. Ce canal se rapproche d'une méthode historique et culturelle de l'apprentissage des musiques traditionnelles. Au XIX^{ème} siècle, pour se former, le musicien n'avait qu'un seul moyen : aller à la rencontre d'un musicien plus expérimenté que lui. Ils jouaient ensemble, le maître donnait des conseils à l'élève, et l'élève repartait des airs plein la tête, qu'il retravaillait et perfectionnait ensuite dans le but de les jouer en bal ou à la veillée. Aujourd'hui même si les situations socio-culturelles sont bien différentes, les contextes d'apprentissages sont similaires : le musicien, désireux d'apprendre, reconnaît ses "maîtres" et se perfectionne auprès d'eux lors de stages de formation instrumentale, en les suivant en bal, et se retrouvant à l'occasion pour jouer ensemble.

Cependant, les deux situations ne sont pas isolables l'une de l'autre et une même personne peut appartenir aux deux réseaux à la fois, ce qui fut mon cas. En effet, je fais partie des musiciens ayant suivi le premier type de cursus pendant une dizaine d'années, en prenant des cours individuels de cabrette et en participant à l'ensemble de musiques traditionnelles de l'école. Cependant, grâce à un regard distancié sur ma pratique, j'ai l'impression que l'apprentissage des notions remarquables en musiques traditionnelles - telles que l'ornementation, les variations et la cadence² - n'ont pas été acquises à l'école de musique, mais bien lors des rencontres multiples et répétées avec d'autres musiciens. Les contextes variés dans lesquels sont pratiquées les musiques traditionnelles - le bal, le stage, le bœuf ou la session musicale³ - paraissent donc avoir leur place dans l'apprentissage de ces musiques. Ce travail s'attache justement à la description et à l'analyse de la session musicale dans le cadre des musiques traditionnelles d'Auvergne.

1 Faire un bœuf : "*Se réunir de façon impromptue entre musiciens de jazz pour constituer un orchestre improvisé*". Dictionnaire *Larousse* en ligne, consulté le 26 avril 2011. Ce terme est d'usage aussi en musique traditionnelle. Nous le définirons plus précisément par la suite.

2 Ce terme n'a pas le même sens qu'en musique classique. Il se rapporte ici à tous les éléments soutenant la danse, tous les effets musicaux permettant de conserver une dynamique efficace pour la danse (accents, articulations, phrasé...)

3 Nous définirons ce terme par la suite.

En ce sens, il s'agira de se demander en quoi le dispositif de la session musicale auvergnate apparaît comme un rite communautaire favorisant l'apprentissage des musiques traditionnelles par une approche globale.

Afin d'étudier plus précisément les enjeux de cette question, nous approcherons, dans une première partie, l'origine des sessions et les codes qui les sous-tendent à travers la description des jam sessions et des sessions de musiques irlandaises. Notre objectif sera de saisir toute la complexité de la session auvergnate. Dans une deuxième partie, par le prisme d'une analyse de la session en tant que rituel, il conviendra de mettre en lumière la dimension communautaire voire identitaire qu'elle contient. En dernier lieu, nous nous attarderons sur le rôle de la session dans la transmission des savoirs, en particulier sur la transmission des éléments stylistiques.

CHAPITRE 1 : Origines multiples et complexité des sessions

Étymologiquement, le terme "session" vient du latin *sessio*⁴ signifiant "action de s'asseoir". Le mot est en premier lieu utilisé en anglais où il revêt un sens administratif ou judiciaire. Il désigne "*une période pendant laquelle une assemblée délibérante, un tribunal tient séance*"⁵. Cependant, un autre sens s'accorde mieux avec notre propos. En effet, le mot "session" évoque aussi "*une séance continue simple ou un ensemble de séances, ainsi que les personnes qui se sont réunies pour celle-ci*"⁶. Cette acception paraît être la plus appropriée pour nommer les sessions musicales parce qu'elles entraînent toutes un regroupement, tenu en public, de personnes, parmi lesquelles les musiciens. Nous allons définir, de manière historique et par juxtaposition, la jam session, l'irish session et - nous utiliserons ici un anglicisme - la session auvergnate. Ce terme anglophone est le nom d'usage récent pour désigner ces manifestations.

I. La jam session ou le bœuf jazz : la mise en avant de soi dans un espace communautaire.

Les musicologues qui parlent de "session" se réfèrent la plupart du temps à l'univers du jazz. Soulignons que ces sessions et même "jam session" sont des éléments typiques de l'exercice de cette musique. Jacques Siron les définit comme étant des "*réunions informelles de musiciens, qui, sans programme défini à l'avance, improvisent sur des thèmes connus de tous ou de manière libre*"⁷. Cette pratique est née dans les années 30 dans les clubs de jazz de Chicago et de Kansas City "*où des musiciens de tous bords et de tous styles se réunissent pour se livrer, à des improvisations, après le travail (séance after hour)*"⁸. Ces lieux, appelés aussi "speakeasiers", ont été créés en réaction à la prohibition et étaient les endroits dissimulés pour la vente d'alcool. Ces établissements, comme le "Cotton Club" par exemple, se sont ouverts notamment dans le quartier de Harlem à New-York. Le quartier étant peu fréquenté par les autorités, tant les populations noires que blanches s'y retrouvaient pour boire de l'alcool.

Au "Cotton Club", lieu emblématique, le propriétaire était un blanc américain, les artistes étaient noirs américains et le public exclusivement blanc⁹.

4 Dictionnaire *Gaffiot* en ligne, consulté le 12 mai 2011

5 Dictionnaire *Le Petit Robert* en ligne, consulté le 12 mai 2011

6 *Dictionary.com* en ligne, consulté le 12 mai 2011

7 Jacques Siron 2002

8 Jamin et Williams 2001; p.319

9 Séminaire "Anthropologie des sociétés d'Amérique du nord" par Pauline Guedj - Faculté d'Anthropologie et de Sociologie - Université Lyon 2 - 2010

En français, l'expression "jam session" est traduite par "bœuf", en référence au cabaret parisien Le Bœuf sur le toit, "*un des premiers cabarets où se jouait du jazz à Paris*"¹⁰. Aujourd'hui, ce mode de jeu se perpétue. Il s'insère régulièrement après les concerts de jazz ou bien est intégré à la programmation des club ou boîtes de jazz et fait l'objet de soirées spécifiques (soirée jam-session¹¹).

Suite à un entretien avec Jérémie Vinet¹², bassiste et contrebassiste de jazz, j'ai pu saisir le déroulement et les enjeux d'un bœuf. Ainsi, je tenterai de le décrire brièvement et de mettre en lumière certains codes qui le régissent. Je n'aurais cependant pas la prétention de faire une analyse exhaustive de cette pratique.

Le bœuf se tient sur la même scène que les concerts et les instruments sont amplifiés. Certains membres du groupe qui viennent de jouer en concert restent sur scène afin de "lancer"¹³ le bœuf. Les autres en descendent et laissent leur place à des musiciens présents dans le public. Les musiciens se remplacent "rôle pour rôle" : "*Même si ça tourne parmi les musiciens, on reste dans des formations assez classiques, il n'y aura pas plusieurs basses ou plusieurs batteries par exemple. Par contre, il n'est pas gênant d'avoir plusieurs soufflants*"¹⁴.

Le répertoire est tiré du *Real Book*¹⁵. Les musiciens choisissent ensemble le thème. Ils définissent ensuite la structure du morceau. Le thème choisi ne paraît pas être l'élément plus important. En effet, le moment que tout le monde attend (les musiciens comme les spectateurs) est celui des chorus. C'est l'instant pendant lequel le musicien, grâce à la qualité de ses improvisations, va pouvoir se montrer, et montrer ce qu'il sait faire. Le bœuf peut jouer le rôle de tremplin vers la professionnalisation dans un "monde" du jazz au "*marché précaire, saturé et éminemment concurrentiel*"¹⁶. Lors des chorus, tout le monde a le droit au même temps de parole¹⁷. Cependant, il est de bon ton, pour un musicien qui viendrait pour la première fois dans le club où se déroule le bœuf, de faire moins de chorus que les personnes les plus reconnues, par respect. En bœuf, "*nous avons le droit de refuser de faire un chorus si on le sent pas ou si on ne connaît pas trop la grille, après chacun est libre de faire ce qu'il veut dans son chorus ce qui amène souvent à un patchwork de styles. Les morceaux ne sont du coup pas très homogènes*".

10 Jamin et Williams 2001; p.307

11 Par exemple à Lyon, "*La Clé de Voûte*" ou "*Le Hot-club de Lyon*" proposent ce type d'évènement.

12 Il joue dans les groupes "*Trio Anatole*" ou "*Entre Deux*". Il est aussi titulaire d'un DEM en Jazz et poursuit sa formation au D.E au C.E.F.E.D.E.M Rhône-Alpes actuellement.

13 Il faut comprendre ce verbe comme synonyme de démarrer, déclencher, donner un dynamique. On utilisera le même vocable lorsque l'on débutera un morceau.

14 Sauf mention contraire, tous les passages en italique dans cette partie sont des extraits de l'entretien réalisé avec Jérémie Vinet.

15 Livre rassemblant de nombreux standards de jazz.

16 Coulangeon 1999 in Buscatto 2003 ; p.693

17 Cela a été traité en détail dans "L'étiquette de l'improvisation" dans l'ouvrage *Propos sur l'art* de H.S. Becker de 1999. Il analyse cette égalité du temps de parole dans les chorus comme un "*hommage au mythe égalitaire de la profession*" p.2

Le public est venu assister au concert et reste pour le bœuf. *"C'est généralement un public initié et connaisseur. Il y a peu de néophytes"*. Une partie du public est constitué par des musiciens qui, outre le concert, vont pouvoir s'insérer dans le bœuf. Il reste silencieux, à l'écoute et applaudit après les chœurs. Il y a peu d'interactions directes avec le public, le bœuf est surtout un *"moment entre musiciens initiés, ils jouent entre eux, pour eux. C'est un moment de rencontres entre les musiciens, rencontres musicales, mais aussi humaines"*.

Les bœufs jazz semblent partagés entre la dimension relationnelle et la dimension promotionnelle. La première se réfère aux moments où les musiciens se rencontrent et partagent des instants musicaux, la seconde à ceux où ils se mettent en avant et essaient de se distinguer des autres par leur expression musicale.

II. La session irlandaise : un temps de communion.

Dans le domaine des musiques traditionnelles, le mot session fait habituellement référence à la musique irlandaise. Ces sessions se font habituellement au pub. Ce lieu *"est devenu en quelques décennies un véritable lieu de transmission du savoir musical et de communion entre musiciens"* selon Erick Falch'er-Poyroux¹⁸. Les premières sessions connues semblent avoir eu lieu en 1947 dans un pub londonien¹⁹, animées par des musiciens Irlandais immigrés, à la recherche d'un travail. Dans ces années d'après-guerre, en Irlande, on constate une démarcation de la musique à l'égard de la danse. Il y a moins de danseurs et aussi moins d'occasions pour danser et par conséquent pour jouer. Le pub est donc devenu un lieu idéal pour pratiquer et échanger sa musique, mais aussi pour se retrouver entre amis de la même communauté.

De la même manière, j'ai réalisé deux entretiens afin de parfaire ma connaissance des sessions irlandaises. J'ai donc questionné Tiennet Simonnin, piper²⁰ et accordéoniste, et Olivier Sulpice, banjoïste et mandoliniste, pratiquant tout deux la musique irlandaise depuis de nombreuses années²¹. Le premier m'a éclairé sur la pratique de la session en Irlande et l'autre sur la pratique de cette musique en France. Comme précédemment, je ne m'engage pas à faire une analyse complète et précise des sessions irlandaises, mais plus à décrire leur fonctionnement.

Dans le cas qui nous intéresse, la session se fait donc au pub. Ce lieu de rencontre de retrouvailles, de détente est une véritable institution populaire en Irlande. Dans le pub, les musiciens ne se mettent pas sur une scène et ne sont pas amplifiés. Ils s'installent dans la salle, autour d'une table

18 Falch'er-Poyroux 1996

19 Wikipédia "Folk Music of Ireland" ; consulté le 04 mai 2011

20 Le piper est le joueur de Uilleann pipes, cornemuse irlandaise.

21 Tiennet Simonnin est membre des groupes *"Bouncing Feet"* et *"Planxty Mr O'Carolan "* et a joué avec le groupe *"Shelta"*. Olivier Sulpice est notamment musicien du groupe *"Bouncing Feet"*.

comme n'importe quel client. En Irlande, la table est réservée par le gérant du pub pour les musiciens à l'aide d'une petite pancarte. Les musiciens se placent toujours au même endroit dans le pub, *"dans un angle pour que le son se réverbère et que l'on s'entende mieux."* nous dit Tiennet Simonnin. La volonté des musiciens de ne pas être mis en avant dans l'espace semble être un aspect important de cette pratique et a été soulignée par les deux musiciens que j'ai rencontrés.

Il en est de même pour l'aspect musical. Tous les musiciens présents peuvent lancer une suite de morceaux. On attend de la personne qui propose le premier morceau qu'elle enchaîne avec un deuxième puis un troisième air, du même type. L'enchaînement se fait au bout de la deuxième ou de la troisième reprise et peut-être signalé aux autres musiciens par un "hop" mais ce n'est pas toujours le cas. Le but de ces sessions est de *"jouer ensemble, de partager, de se rencontrer"*. L'aspect rencontre et partage en dehors de la musique est très présent dans le discours de Tiennet Simonnin et de Olivier Sulpice : *"en Irlande, c'est fou, ils prennent le temps, ils ne jouent pas tout le temps. Les gars jouent 5min puis vont boire un coup, fumer une clope, discuter de la famille, de la santé... pendant 20min et après ils refont une suite"* me dit Tiennet Simonnin. En France, les sessions sont beaucoup plus musicales et les participants prennent moins de temps pour parler entre eux. Ils jouent tout le long de la soirée sans grande discontinuité. Tiennet Simonnin m'explique que les musiciens irlandais n'ont pas besoin de jouer tout le temps lors des sessions, car ils ont la possibilité de le faire tous les jours s'ils le souhaitent. Ils ne sont donc pas frustrés par un faible temps de jeu et accordent plus de temps aux relations humaines.

Malgré le nombre très important d'airs recensés en musique irlandaise (environ 12000), seuls les reels et les jigs sont joués en session. On entend parfois quelques autres styles (polka, hornpipes par exemple) mais c'est assez rare. Olivier Sulpice m'informe aussi que tous les musiciens apprennent *"les morceaux dans la même tonalité"*. Cela facilite pour lui l'échange et la rapidité avec laquelle les musiciens peuvent jouer ensemble. Ils n'ont pas besoin de négocier la tonalité. Elle est induite par le morceau et n'est pas contestable.

En Irlande, le public des sessions est le public fréquentant le pub. Ce dernier étant un lieu très populaire, tous les âges se retrouvent ainsi mêlés, des enfants aux personnes âgées. Ce public est plutôt connaisseur, immergé (même malgré lui) depuis son plus jeune âge dans cette musique ²². Même si la plupart des gens discutent et boivent un verre pendant les morceaux, un certain nombre de clients écoutent attentivement et silencieusement chaque suite. Lors des chants par contre, tous les clients du pub font silence et écoutent.

En France, il y a moins de connaisseurs, mais la situation est à peu de chose près la même. Les gens boivent un verre et discutent pendant l'exécution des morceaux. Seule la tradition irlandaise du silence lors des chants n'est pas respectée.

22 Depuis leur indépendance en 1921, les Irlandais mettent en exergue leur culture locale irlandaise. C'est pourquoi les enfants apprennent le whistle (flûte) dès 6 ou 7 ans, le gaélique s'apprend à l'école et les médias diffusent de la musique irlandaise à la télévision comme à la radio.

La session irlandaise apparaît comme *"un moment de détente et de convivialité"*²³. Une rencontre - en musique - entre des personnes d'un même territoire et se côtoyant régulièrement. Dans ces rendez-vous, contrairement au bœuf jazz, la volonté n'est pas de s'afficher mais de partager avec les autres musiciens, d'échanger avec eux. La revendication identitaire est aussi un élément important de ces rencontres, la musique qui y est jouée est l'expression musicale de la culture de ce pays. Ce pan culturel s'est largement diffusé hors des frontières irlandaises, non seulement grâce à la présence d'importantes communautés irlandaises - par exemple suite à l'immigration massive des irlandais aux États-Unis depuis 1847 (à cause de la "crise de la pomme de terre" en Irlande) - mais aussi, on peut le penser pour le cas de la France, grâce à l'aspect séducteur de cette musique et la "celtomania" des années 70 ainsi qu'à sa pratique, en particulier en session.

III. La session auvergnate : aspects historiques et prolongements.

En France, la situation des musiques traditionnelles est tout à fait différente. En effet, entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle (fin de la société paysanne selon Yves Guilcher²⁴), la musique traditionnelle des anciennes sociétés rurales, ancrée dans la vie quotidienne disparaît avec elles. Malgré un sursaut dans l'entre-deux guerres et pendant la Seconde Guerre mondiale (avec les bals clandestins notamment²⁵), la musique traditionnelle va connaître sa fin dans ce contexte et va céder sa place au jazz, à la culture musette et plus tard au rock'n'roll.

Les répertoires des musiques auvergnates, vont se maintenir, en Auvergne et à Paris²⁶, dans les groupes folkloriques²⁷ et dans le néo-folklore²⁸. C'est à Paris d'ailleurs, dans la communauté d'originaires du Massif Central, que va se créer en 1956 l'association "Cabrettes et cabrettaires" qui se donne pour objectif *"d'œuvrer pour la sauvegarde et l'illustration de son précieux patrimoine instrumental, former de jeunes musiciens et relancer la fabrication de la cabrette"*²⁹. Cette volonté de sauvegarde est en réaction contre l'abandon de la cabrette dans le répertoire musette au profit de l'accordéon qui va être l'étendard de cette culture. Ce mouvement est né dans l'entre-deux guerres. Cette association n'est pas liée à un groupe folklorique particulier. Dans leur élan pour relancer l'apprentissage de la cabrette et sa fabrication à Paris, les membres de l'association vont se retrouver *"pour jouer [...] au "Bal des Familles" rue de Lappe, puis au bout d'un an, aux "Barreaux verts" chez M. Darde et enfin à*

23 Site Emmanuel Delahaye " la session ", consulté le 03 mai 2011.

24 Guilcher 2001

25 Guilcher 2001 pp. 170-181

26 Il y a eu à Paris, au XIXe siècle et au début du XXe, une très forte immigration de personnes venant du Massif Central, qui ont avec le temps toutes été appelées Auvergnats par la suite.

27 Terme dont l'usage contemporain désigne un groupe de musiciens et de danseurs offrant des prestations scéniques, en costume et ayant pour objet les musiques et les danses d'une culture paysanne.

28 Répertoire de chansons composées à l'image des répertoires traditionnelles et musettes dont les textes mettent en avant la nostalgie de la ruralité perdue.

29 Site internet de l'association Cabrette et Cabrettaires, consulté le 29 avril 2011.

*"La Galoche d'Aurillac", un petit restaurant tenu par la famille Bonnet*³⁰ dès 1956. *"Pendant vingt-cinq ans, les membres de l'Association se retrouvent tous les vendredis pour partager leur répertoire. "La Galoche d'Aurillac" est l'ancre de la colonie et de la musique auvergnate à Paris*³¹.

Notons qu'avant cette période (vers 1920), d'autres réunions entre musiciens se tenaient à Paris. Nous en avons l'illustration avec un groupe de cabrettaires se réunissant chez Antonin Bouscatel à Paris. Ce groupe se rendait chez le "roi des cabrettaires" afin d'apprendre la cabrette, le répertoire, le style. Ces rencontres avaient pour but premier l'apprentissage, mais étaient aussi des moments de rencontres et d'échange entre personnes d'une même communauté. Ces moments, différents de ceux que nous allons analyser s'apparentent tout de même par leur mode de fonctionnement.

Depuis, il existe d'autres sessions consacrées à la musique auvergnate. Prenons par exemple les sessions qui se tiennent tous les premiers jeudis de chaque mois à Clermont-Ferrand ou encore les sessions qui sont organisées mensuellement à Lyon.

Dans les sessions actuelles, les musiciens se retrouvent dans un bar et jouent de la musique traditionnelle d'Auvergne. Nous verrons qu'outre le moment musical, c'est aussi un temps d'échange et de convivialité.

IV. Mise en perspective des trois types de sessions.

Ces types d'événements ont de nombreux points communs. Ce sont toutes des réunions de musiciens regroupés pour jouer ensemble le temps d'une soirée. Ces musiciens sont tous issus du même réseau et affirment une musique identitaire. Ils viennent en tant qu'amateurs - tout du moins durant la première période du jazz - afin de se retrouver et jouer. J'ai choisi le terme de "session" pour parler de ces rencontres de musique auvergnate. Le terme "bœuf" est souvent employé aussi pour qualifier une rencontre de musiciens. La différence entre session et bœuf tient au caractère régulier et organisé de la session alors même que le bœuf me paraît plus impromptu. Le cadre de l'action n'est pas le même non plus. Le bœuf se pratique de préférence lors de festivals ou après un bal alors que la session se fait indépendamment de tout autre événement. La différence se fait aussi au niveau des musiciens. Lors des sessions, ils sont connus et reviennent régulièrement. Le bœuf, lui, nous offre une palette de musiciens que l'on ne connaît pas ou avec lesquels nous ne jouons pas habituellement. De plus, ces musiciens peuvent provenir de cultures différentes et variées ce qui donne lieu parfois lieu à des échanges atypiques. La session, elle, est associée à une culture déterminée à l'avance, connue par tous les musiciens y participant (mais pas forcément le public). Le cas du Festival "Bolegan a l'ostal" à Saint-Jean du Gard, montre bien que malgré les horizons culturels variés, les regroupements impromptus de

30 Nous pouvons noter ici le parallélisme avec les musiciens Irlandais de Londres qui se sont retrouvés eux aussi dans des pubs pour pratiquer la musique de leur pays d'origine.

31 Site internet de l'association Cabrette et Cabrettaires, consulté le 29 avril 2011.

musiciens gardent un caractère identitaire marqué. Dans un même temps, dans des espaces différents, se dérouleront une "session auvergnate" et une "session irlandaise". Rares seront les moments où les musiciens alterneront entre un air irlandais et un air auvergnat, particulièrement s'ils se revendiquent d'une de ces deux cultures.

"L'essence de la musique des gens de culture paysanne est rituel"³² affirme Giovanna Marini.

Le rituel est une organisation systémique qui se répète à chaque fois que les circonstances qui la commandent se reproduisent. Chaque rituel a sa fonction propre et se déroule uniquement pour des circonstances qui lui sont singulières. *"Les procédures rituelles sont plus paradoxales que significatives, car le rite se propose d'accomplir une tâche et de produire un effet en jouant de certaines pratiques pour capturer la pensée, menée ainsi à "y croire" plutôt qu'à en analyser le sens"*.

Si l'on aborde la session auvergnate sous l'angle du rituel, quel processus sont mis en jeu, quelles tâches accomplit-elle, quelles croyances révèle-t-elle ?

L'analyse portera sur mon expérience des sessions lyonnaises, un document vidéo réalisé pour l'occasion lors d'une de ces sessions et les résultats d'une enquête auprès de musiciens pratiquant les musiques traditionnelles.

I. Structure temporelle de l'action et chronologie du rituel.

a. Le temps du regroupement

Avant d'aller dans le lieu où se déroulera "la session", ses acteurs (musiciens ou public) se retrouvent par petits groupes afin d'y "aller ensemble". Ces petits groupes, créés par les relations amicales, passent du temps ensemble, mangent, discutent, vont boire un verre avant de s'acheminer vers le bar.

Ce temps fait partie intégrante de la session, car il n'existerait pas dans les mêmes conditions s'il n'y avait pas ce rendez-vous. Ici, les acteurs se regroupent, avec les instruments pour les musiciens, chez un particulier, dans un restaurant ou dans un bar et créent un petit ensemble qui s'adjoindra au plus grand groupe après, dans le lieu où ils feront de la musique.

Il en est de même lorsque le patron du Tostaki à Lyon, lieu choisi pour notre session, nous offre le repas avant de jouer. Cela participe au même temps.

b. Le temps de l'arrivée

Elle est échelonnée et ne se fait pas en masse. Chaque nouvelle personne arrivant salue les autres (bise, serrage de main ou bonsoir de la main à l'assemblée). Cette étape peut être faite pendant les trois étapes suivantes. Dans ce cas, la personne s'installe, sort son instrument et joue. Les autres musiciens ne s'arrêtent pas quand un musicien arrive pendant qu'ils jouent. Seuls quelques sourires ou un bref "salut"

32 Lorre 1995

peuvent témoigner de l'accueil du nouvel arrivant si celui-ci est connu, et habitué à venir. Cette personne saluera tout le monde dès que le morceau sera fini.

Si un "nouveau" arrive, une personne que le groupe n'a jamais vue, il reste très discret, en retrait et essaie de s'intégrer musicalement au groupe sans se faire remarquer. Il lance un petit bonjour timide parfois, à ses voisins directs, à la fin du morceau, s' il y en a un en cours lors de son arrivée.

Pour ce qui est du public, il entre et sort du bar saluant les personnes qu'il connaît.

c. La configuration de l'espace

Le lieu, la salle du bar, va être modifié pour les besoins de la session. Ce sont les organisateurs et les premiers musiciens arrivés qui se chargent de cet agencement. À Lyon, il a été décidé avec le patron lors de la première session que le groupe de musiciens s'installerait contre le mur du fond, entre les toilettes et le comptoir.

Cet endroit permet au musicien d'avoir leur "coin" réservé, mais aussi laisse le reste de la salle libre pour les clients de l'établissement.

Le patron peut se charger de l'installation des lumières parfois.

Il est intéressant de constater que les musiciens arrivant en premier ont tendance à se regrouper par pupitre : les violons d'un côté, les cornemuses de l'autre... Quand un musicien arrive après le début de la musique, il s'installe à l'endroit où il y a un peu de place et pas nécessairement avec sa classe d'instrument. Notons aussi, que lorsqu'un musicien renommé vient à une session, les musiciens jouant du même instrument que lui vont se placer à côté de lui, certainement pour mieux l'entendre, ou en face de lui afin d'observer ses gestes sur l'instrument.

d. Le temps de l'accordage

Il n'y a pas d'ordre précis, tout le monde s'accorde en même temps. Il se fait soit grâce à un accordeur, soit grâce à un instrument. Il n'est pas rare que les musiciens s'accordent sur un instrument à diapason fixe, comme les cornemuses. Une fois tout le monde accordé, un premier morceau peut être lancé.

e. Musique et discussion

Un musicien lance une mélodie qui sera reprise par les autres. Une deuxième s'enchaîne parfois, rarement une troisième. La musique s'arrête au signal convenu. Ce signal peut être de plusieurs types. Soit un musicien crie "hop" ou "dernière", soit il lève le pied. Ce dernier signe, connu des musiciens pratiquant les musiques traditionnelles en Auvergne, est tout de même peu utilisé en session. La présence de la table devant les musiciens rend ce signal peu visible par les autres. De plus, le signal sonore vocal interpelle les musiciens qui se retournent vers celui qui l'a lancé. Lorsque deux morceaux se suivent, le musicien souhaitant enchaîner annonce "on change" ou encore une fois "hop". De la même

manière, les autres se retournent vers celui qui a parlé et sont attentifs à ce qui va se passer. On voit que le "hop" est ambigu et revêt deux sens. Comment les musiciens savent-ils s'il faut enchaîner ou s'arrêter ? En réalité, tous les musiciens se focalisent sur celui qui a crié et attendent les instructions de celui-ci : soit il s'arrête, soit il continue. Dans les deux cas (fin ou enchaînement), ce moment est souvent très flou. Certains n'ont pas entendu ou vu le signe de fin et continuent, d'autres font une ritournelle de fin usuelle, d'autres encore tiennent la dernière note. En réalité, personne ne termine en même temps.

Une fois le morceau terminé, les musiciens parlent entre eux ou avec d'autres personnes dans la salle, les plaisanteries fusent.

C'est le moment le plus long de la session. Cette alternance durera jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de musiciens ou que ceux-ci n'aient plus envie de jouer.

f. Le temps du départ

Comme l'arrivée, il se fait de façon échelonnée. Le musicien range son instrument, se lève, salue les musiciens restants et s'en va. Il attendra la fin d'un morceau pour saluer tout le monde et placera sa dernière plaisanterie.

Il est possible que certaines personnes restent en groupe même s'il ne font plus de musique. Ils peuvent décider de prolonger la soirée soit chez un membre du groupe, soit dans un autre lieu accueillant du public.

g. Le temps de "l'after"³³

Ces moments, appelés donc "after", sont à placer dans le registre amical. Ils désignent le prolongement du moment musical et sont caractérisés par le changement de lieu (dans un autre bar ou chez un particulier). De plus, tout le monde n'est pas convié à ces afters, surtout s'il se fait chez un particulier. Ce sera lui qui décidera qui peut y participer ou non. Le choix peut-être fait selon les cas d'intégrer le maximum de monde ou au contraire de se retrouver en petit comité d'amis proches.

Ce sont rarement des moments où les musiciens vont refaire de la musique. Les personnes présentes vont parler entre elles, boire, manger ensemble. C'est un moment de continuité et de consolidation du groupe.

33 Les "afters" sont des bars, dans les grandes villes, où l'on peut aller après la fermeture des discothèques afin de prolonger les festivités dans la matinée. J'utilise ici ce terme, car, s'il n'a pas exactement la même signification, il est employé par les participants à la session.

II. Rôles et fonctions des divers acteurs.

"Les rites intéressants la vie collective en appellent aux individus comme à des acteurs du social"³⁴

a. Le patron³⁵ du bar

Il met à disposition son établissement afin que la session ait lieu. Il négocie les dates de sa tenue avec les organisateurs. Il définit aussi le lieu dans la salle où les musiciens vont jouer. Il peut parfois s'occuper de l'ambiance de la salle (lumière, décoration...). Durant le temps musical, il garde son rôle de serveur au bar et n'intervient pas en cours de session si ce n'est pour féliciter les musiciens ou les resservir. Il offre parfois un repas aux musiciens ainsi que des boissons. Les musiciens jouant sans rémunération (don), le repas et les boissons peuvent être considérés comme des contre-dons.

b. Les organisateurs

Ce sont eux qui trouvent le lieu dans lequel va se dérouler la session et eux qui l'organisent. Ils s'occupent de définir les dates avec le tenancier et d'en informer le reste des musiciens. Ils sont en relation directe avec le patron et les musiciens et sont souvent musiciens eux-mêmes. Ce sont eux aussi comme nous l'avons vu précédemment qui agencent le lieu. Ils veillent au bon fonctionnement de la session.

c. Les musiciens

Les animateurs

Ce sont eux qui "lancent" les morceaux. Ils ont une connaissance assez étendue du répertoire. Ils sont reconnus par les autres musiciens et leur notoriété révèle leurs compétences en terme de cadence et de style. Ils gèrent aussi en général la longueur du morceau, ils font signe à l'assemblée de s'arrêter ou d'enchaîner sur un autre morceau qu'ils commencent. Si ce n'est pas eux qui le font, leur avis est tout de même demandé (verbalement ou par un signe, un regard...). Ils ont en général une pratique intensive de la musique dont il est question en bal, en bœuf, en concert... Les animateurs ont aussi un caractère plutôt démonstratif. Grâce à la description issue de la vidéo (annexe vidéo), on voit immédiatement que Clémence et Noëllie font partie de cet ensemble là.

Les suiveurs confirmés

Ces musiciens-là sont aussi des musiciens chevronnés. Cependant, ils ne prennent jamais le rôle d'animateur. Ils connaissent pourtant bien le répertoire, le style... Ils commencent les morceaux seulement quelques mesures après que celui-ci ait débuté. Ils lancent eux-mêmes quelques morceaux

³⁴ Bonte et Izard "Rite" 1992 ; p.630

³⁵ "Patron" est le nom d'usage donné par les acteurs de la session.

dans la session, se permettent d'intervenir pour une fin par exemple (en demandant l'avis des musiciens de la catégorie précédente). Notons qu'ils ont souvent un caractère plus réservé que les premiers. Dans notre exemple, Raphaël ou Yann font partie de ces musiciens³⁶.

Les apprentis

Il s'agit de musiciens venant aux sessions afin de pratiquer une musique qu'ils affectionnent, mais dont ils ne maîtrisent pas encore tous les aspects. Ils peuvent être débutants dans leur instrument ou non. Ils vont lancer parfois un morceau qu'ils travaillent et seront soutenus par les autres musiciens. Ils apprennent les morceaux en session, les enregistrent parfois afin de se constituer un répertoire.

Les musiciens de cultures différentes

Je nomme de cette manière tous les musiciens venant à une session, jouant de la musique à danser, mais dans un autre style, d'un autre répertoire. Il peut s'agir ici d'un répertoire traditionnel ou d'un répertoire composé, mais qui ne répond pas aux mêmes règles esthétiques que celui annoncé dans l'intitulé de la session. Par exemple, un musicien qui lancerait un *hanter dro*³⁷ lors d'une session auvergnate, ou un fandango³⁸ dans une session irlandaise.

Que se passe-t-il quand un musicien lance un morceau d'une culture différente ? Nous pouvons prendre l'exemple de l'accordéoniste dans les situations développées en annexe. Elle lance un morceau que personne ne connaît. Elle s'attache tout de même à jouer une bourrée vu que c'est une session auvergnate. Cependant, la bourrée qu'elle joue ne s'inscrit pas dans les codes des bourrées traditionnelles d'Auvergne (beaucoup de notes répétées, schéma mélodique et rythmique non usuel, structure non habituelle). Les musiciens des deux premières catégories ne suivent pas ou très peu. De ce fait, on s'aperçoit que personne ne s'engage dans cette bourrée et elle s'arrête rapidement (au bout de 2min15).

Voilà un exemple qui nous montre l'attachement du groupe aux répertoires et au style, à son identité musicale. Il rejette immédiatement ce qui est extérieur à son code musical dans ce cas.

La plupart des musiciens de ces quatre catégories ne se voient pas uniquement lors de sessions, mais ils se côtoient dans d'autres contextes généralement liés aux musiques traditionnelles (stages, bals, festivals...).

36 Cf. Annexe vidéo.

37 Danse bretonne.

38 Danse basque.

d. Les Publics

Les initiés

Ces personnes connaissent déjà l'existence des sessions, connaissent le type de musique qui est jouée. Ils sont informés de la tenue de la session par les organisateurs ou par les médias (forum, journaux...). Si certains viennent écouter les musiciens, d'autres viennent pour essayer de danser sur les airs qui sont joués. Ils tentent de dégager de la place dans la salle du bar parfois exigu. Au fil du temps, ils peuvent échanger facilement avec les musiciens, car ils connaissent eux aussi le domaine des musiques traditionnelles et sont parfois musiciens eux-mêmes. Les sessions sont des instants privilégiés, car ils offrent une proximité réciproque avec les musiciens.

Les proches des musiciens

Ils peuvent faire partie de la catégorie des initiés. Dans ce groupe, on retrouve des amis venus écouter et voir les musiciens. Il y a aussi des musiciens pour lesquels les musiques traditionnelles sont un domaine inconnu qu'ils sont venus découvrir.

Les néophytes

Ils se divisent en deux sous-catégories : ceux qui se trouvent dans le bar pour une autre raison que la tenue de la session et ceux qui sont entrés parce qu'il y avait de la musique dans le bar. La présence des premiers n'a pas été influencée par la session. Pour les seconds, la session a influencé leur choix, mais ce n'était pas prémédité. Certaines de ces personnes sont très curieuses de la musique jouée, des instruments, ils posent des questions au public ou aux musiciens. D'autres ne prêtent guère attention à la musique. Le fait que la session ait lieu ne semble pas changer leur programme. Quelle que soit la catégorie, le public participe à l'événement. Il frappe sur les tables, dans ses mains, chante et applaudit.

III. Interactions, relations, communications entre les acteurs de la session.

a. Les musiciens entre eux

Les rapports entre les musiciens sont de deux types. Premièrement, parlons de relations musicales. Le fait de jouer ensemble la même musique est un rapport direct des musiciens entre eux. Même si l'écoute est moins intensive que lors d'un concert, les musiciens sont attentifs à ce que font les autres et parfois interagissent musicalement (jeux de questions réponses, bourdons...). Prenons comme exemple de cela, le jeu de recherche harmonique et de fixation d'une grille harmonique commune entre Laurence et Colin sur "La Parisienne"³⁹.

39 Cf. Annexe vidéo.

Dans ce temps, la hiérarchie vue précédemment peut disparaître. Les musiciens les moins aguerris écoutent les autres. L'enquête que j'ai menée, qui a récolté un taux de réponse assez important (45 sur 160), m'a montré que près de 70% des musiciens interrogés essaient d'apprendre un morceau inconnu pendant qu'il est joué. Certains aussi l'enregistrent (44%) et le retravaillent chez eux en vue de la prochaine session dans le but, pour quelques-uns, de le lancer la prochaine fois. On voit clairement ici que les sessions sont un facteur de transmission du répertoire.

Les animateurs peuvent lancer une version un peu différente d'un morceau pour surprendre tout le monde et montrer par là même leur connaissance du répertoire notamment. Nous sommes là dans le "faire voir", les musiciens les plus chevronnés affirmant ainsi leur place dans la hiérarchie.

Cette relation se continue après la musique. Les musiciens se questionnent sur le morceau qu'ils viennent de jouer : sa provenance géographique, le collectage dont il est tiré... Ils échangent aussi sur leurs instruments. Le temps de l'accordage est aussi un instant d'échange : une personne donne la note de référence puis elle se transmet.

Une autre relation est à l'œuvre entre les musiciens, une relation amicale que l'on peut identifier dès le premier coup d'œil. Les musiciens avant et pendant qu'ils jouent et entre les morceaux, parlent toujours entre eux. Les plaisanteries et petites moqueries sont très fréquentes. Les rapports amicaux se distinguent aussi dans le partage de boissons, chaque musicien offrant sa tournée à l'occasion.

On le voit encore ici, le groupe n'est pas uniquement musical. Il est aussi amical. Les sessions sont des occasions pour des amis, partageant un intérêt commun pour la musique traditionnelle (ici auvergnate) de se retrouver et de participer à une fête. C'est un instant jubilatoire où chacun prend plaisir à venir, jouer, écouter, échanger. C'est aussi l'occasion de créer de nouvelles relations et d'agrandir le groupe.

b. Entre les musiciens et le patron

Entre les musiciens et le patron, les rapports sont cordiaux. Quelques discussions naissent parfois des questions que peut se poser le patron vis-à-vis de la musique ou des instruments. D'autres sont plus courantes : la vie du bar, la vie quotidienne des uns et des autres...

Arrêtons nous sur les rapports de dons/contre-dons qui se tissent entre les deux parties. Les musiciens offrent la soirée musicale à l'établissement, amènent des clients et de la publicité. En retour, le patron met à disposition sa salle, offre des boissons et parfois un repas. Cet échange participe à la convivialité du lieu, mais aussi à la bonne entente des parties en présence. Aucune des deux ne se sent lésée par l'autre dans cet exemple.

Cependant, il se peut que les opinions des deux parties divergent et que les rapports s'enveniment. Prenons l'exemple de la session qui se tenait au restaurant " La Belle Équipe" à Lyon. Lors de chaque soirée, les propriétaires souhaitaient fermer l'établissement assez tôt, ce qui frustrait les

musiciens en manque de temps de jeu. Outre le prêt de la salle, il n'y avait pas d'offres supplémentaires (notamment en terme de boisson mais aussi en remerciements), ce qui rajoutait au mécontentement des musiciens lesquels estimaient qu'ils donnaient beaucoup (musique, clients nouveaux, publicité) et ne recevaient guère. Enfin, la salle prêtée par le bar se trouvant en dehors de la salle principale et les rapports avec un public nouveau étaient peu nombreux, ce qui déplaisait aux participants.

c. Entre les musiciens et les publics

Les rapports entre ces deux parties sont multiples. Tout d'abord, parlons du rapport musical. Nous sommes ici en présence d'un complexe émetteur/récepteur de musique. Pour autant, on ne peut pas qualifier les personnes du public de spectateurs, la session n'étant pas un spectacle. Le public peut ne pas écouter la musique s'il le souhaite et continuer à parler. *A contrario*, il peut intervenir musicalement par des percussions et des chants. La présence d'un public - quel que soit son statut - ne légitime-t-elle pas le rôle des musiciens ?

L'échange verbal est aussi primordial dans le rapport musiciens/public. Pour les *initiés* vus précédemment, la session est l'occasion de se retrouver à l'égale des musiciens, d'échanger leurs points de vue et remarques avec eux. Il est arrivé qu'un danseur, qui avait réussi ce jour-là à libérer un peu de place, nous demande de jouer une scottish, un autre type de morceau que la bourrée. Il se peut même que certains demandent au groupe de jouer un morceau précis en indiquant le titre. Ils font partie du même "*monde de l'art*" que les musiciens et "*participent plus ou moins constamment à l'activité de coopération qui le constitue*"⁴⁰. Selon Becker, "*les connaissances du public initié n'englobent pas la totalité des savoirs des professionnels du monde de l'art. Il n'en sait pas plus que nécessaire pour jouer son rôle dans l'activité coopérative, c'est-à-dire pour comprendre, apprécier et soutenir les activités de ceux qui ont qualité d'artistes dans le monde considéré*"⁴¹

Il n'y a pas ici le même espace que lorsque les musiciens sont sur une scène lors des bals ou des concerts. Les musiciens sont en relation directe avec le public. L'inverse n'est pas forcément vrai, car on constate que le positionnement en cercle des musiciens crée un espace privé infranchissable pour le public⁴². Cependant, un rapport amical privilégié permet à une personne du public d'entrer dans le cercle, mais en général, cela ne se fait pas au détriment d'un musicien. Si l'un d'entre eux n'a pas de chaise et qu'un ami est assis sur le cercle, ce dernier laissera généralement sa place. Pour les non-initiés, le rapport n'est guère différent. La possibilité est donnée à chacun dans les sessions de questionner les musiciens, d'échanger avec eux lorsque ceux-ci ne jouent pas, mais en restant toujours hors du cercle. Le musicien, lui, peut à tout moment arrêter de jouer pour aller parler avec des personnes du public et réintégrer le cercle quand il le souhaite. Cette liberté n'est pas non plus admise sur scène où le musicien doit rester tout le long de son concert, surtout s'il est rémunéré.

40 Becker 2010 ; p.71

41 Becker 2010 ; p72

42 Cf. Partie II - IV. La scénographie.

d. Les personnes du public entre elles

Le public des sessions n'est pas tenu d'écouter la musique jouée. De ce fait, les discussions vont bon train dans la salle. Tout le monde parle par petits groupes de connaissances. Les non-initiés demandent parfois des renseignements aux initiés (ce qui confère à ces dernier un rôle à part).

e. Entre les publics et le patron

Les relations entre ces deux parties sont en majorité d'ordre commerciale (achat de boissons) mais la discussion peut aussi s'engager facilement entre eux.

IV. La scénographie.

Les sessions auvergnates se déroulent dans un bar. Ce lieu présente l'avantage de pouvoir accueillir du public. Les sessions sont pour les musiciens des occasions de jouer, de faire découvrir leur musique et de la diffuser auprès d'un public plus large que les seuls initiés. Ces publics participent à la session et doivent y avoir accès facilement. C'est le cas dans les bars.

L'intérieur de ceux-ci est légèrement modifié pour accueillir les musiciens. Un espace leur est réservé dans la salle, ainsi qu'une table et un nombre suffisant de chaises. Ils s'installent en cercle fermé afin de mieux se voir et s'entendre. Ce positionnement met en relief le côté amical et convivial que recherchent les musiciens. Ils sont là pour jouer, certes, mais aussi pour se retrouver, partager un moment entre amis. Ils forment une communauté intermittente réunie lors de cet événement. L'enquête réalisée montre que plus de 66% des participants ont mentionné que le fait de retrouver des amis, rencontrer de nouveaux musiciens et échanger avec eux était un facteur qui les amenait à venir à une session.

La forme circulaire exprime une intention d'égalité entre les participants⁴³. Ce positionnement implique que certains musiciens tournent le dos au public. Cet élément nous indique que le terme "public" n'est pas synonyme de "spectateur" et que, par conséquent, la session n'est pas un spectacle (sauf peut-être pour les néophytes). Si tel était le cas, les musiciens s'installeraient face au public, sur une scène et seraient peut-être sonorisés, distanciés.

Au cours d'une session, il y a une démarcation nette entre le public et les musiciens. Lorsque l'on rentre dans la salle alors que les musiciens jouent, les espaces consacrés à chacun sont très visibles : il y a l'espace réservé aux musiciens et le reste de la salle pour le public. Le fait d'organiser ces rendez-vous dans des lieux publics témoigne d'une volonté de partage d'une musique et ce lieu est choisi pour que chacun y participe, découvre cette musique. Paradoxalement, le cercle des musiciens est fermé sur lui-même. Celui qui veut s'y intégrer doit "prendre sa place" sur le cercle sans s'imposer ni bousculer les

43 Cf. pour le jazz, note de bas de page n°17

musiciens présents. Pour cela, il doit connaître les codes en vigueur dans le cercle (répertoire joué, style, tonalités employées, relation entre les individus du groupe, hiérarchie...). Cette disposition permet un contrôle et une stabilité des éléments garant de l'identité de l'évènement. Ce cercle est un élément symbolique de la réunion de la communauté. Cette ambivalence entre volonté d'ouverture à un public plus large et repli sur soi est représentative du dilemme des musiques traditionnelles d'Auvergne, entre préservation intransigeante et dilution de ses caractéristiques.

La démarcation musicien/public est néanmoins perméable et les musiciens peuvent passer, eux, d'un rôle à un autre physiquement. Il restera quand même repéré en tant que musicien par le public.

À Lyon, le bar a été choisi par les organisateurs pour son public et sa convivialité. L'envie du patron d'accueillir ces sessions et son enthousiasme sont aussi des facteurs pris en compte. A Paris, le choix du lieu par l'association *Cabrettes et cabrettaires* relève de l'appartenance à la communauté des Auvergnats de Paris. Ce bar-restaurant, la Galoche d'Aurillac, est en effet tenu par des Auvergnats depuis plusieurs générations. La session se déroule dans la cave de l'établissement ce qui en fait un moment plus confidentiel et réservé aux personnes informées, généralement celles appartenant à la même communauté d'originaires du Massif Central. La frilosité à l'ouverture paraît ici plus marquée.

V. Les éléments sensoriels

a. Les éléments sonores spécifiques

L'élément sonore est évidemment le plus remarquable dans les sessions auvergnates. Le répertoire choisi est une partie des mélodies jouées en bal : les bourrées à "3 temps" ou "montagnardes". Ce type de morceau est le plus représentatif du répertoire joué en musique d'Auvergne. Historiquement et encore aujourd'hui, la bourrée apparaît comme la danse auvergnate par excellence. Le fait de ne jouer que ce type de morceau révèle une volonté d'appartenance à cette culture, la revendication d'une identité, l'inscription dans un courant minoritaire.

Les musiciens jouent ensemble des morceaux qui ont une durée moyenne de 3 minutes et 30 secondes. Ces mélodies de bourrées sont issues des collectages réalisés depuis le XIX^{ème} siècle et des disques de musiques du Massif Central. Pour ces sources sonores, les musiciens se rapportent aussi bien aux enregistrements anciens réalisés au début du XX^{ème} siècle⁴⁴ qu'aux enregistrements les plus récents. Jouer une bourrée enregistrée dans le dernier disque édité en musique auvergnate garanti d'être au plus prêt de l'actualité. Ce phénomène est probablement un critère pris en compte dans l'établissement de la hiérarchie. L'animateur qui lance une bourrée "dernier cri" montre qu'il se tient au fait des nouveautés et qu'il n'est pas dépassé.

44 Ils ont été faits en grande partie à Paris, le début de l'enregistrement coïncidant avec la mode de la musique auvergnate.

Les morceaux sont généralement joués dans des versions standardisées . Cette normalisation est due à l'enregistrement, la diffusion radiophonique et scénique, mais aussi à la pratique elle-même. Si une version inconnue est lancée par un animateur, le reste des musiciens va immédiatement l'adopter. Si elle revient de session en session, elle va prendre le statut de version standard.

Lors de mes observations, j'ai constaté que tous les thèmes joués étaient issus du répertoire traditionnel (anonyme) et qu'aucune composition récente ne trouvait sa place. Il faut préciser ici qu'il y a très peu de bourrées créées et enregistrées aujourd'hui. Ce point permet d'expliquer en partie la cause de cette observation, mais il faut aussi mettre en lumière la notion de " répertoire commun ". Les musiciens qui se retrouvent aux sessions se côtoient fréquemment en dehors de ce temps. Ils emmagasinent un répertoire commun lors des bals, des bœufs, et autres stages, en plus de l'écoute de disque et d'enregistrements de collectages. C'est ce répertoire-là qui va servir de base à la session, un répertoire qui aura une durée de vie d'un an environ. Il changera à moyen et long terme, au gré des saisons, des modes, de ce qui est joué à l'extérieur de la session dans d'autres contextes. Parfois une nouvelle bourrée apparaît dans la session, travaillée par un des musiciens, grâce à un enregistrement (disque ou collectage ou enregistrement d'un bœuf), ou en stage. Il en est de même pour le répertoire néo-folklorique qui n'est pas joué dans les bals et ne semble pas être à la mode en ce moment.

Les bourrées présentent pour la plupart une structure similaire avec deux phrases qui se répètent. Souvent la fin de la phrase change et nous avons donc une carrure AA'BB'. Nous appelons "tourne" cet ensemble.

Chaque bourrée ne sera jouée qu'une seule fois dans le programme d'une session et la mémoire collective du groupe est garante de cela. Si un participant lance un morceau déjà joué, il sera repris verbalement par les autres et fera l'objet de moqueries. La session est un exercice mémoriel collectif. Les musiciens fournissent un travail de mémorisation individuel et collectif. En effet, chaque personne travaille pour le groupe afin de reprendre un inventaire oral qui se répète de session en session.

L'entrée des musiciens dans le morceau est organisée selon la hiérarchie citée. Généralement, un animateur va lancer une bourrée et sera très vite rejoint par les autres animateurs les musiciens suiveurs confirmés avec un décalage allant de quelques mesures à deux tournes. Les apprentis entreront plus tard. Ce écart temporel est en grande partie dû à la connaissance du répertoire. Certains enregistrent ou écoutent attentivement sans jouer.

La plupart des musiciens jouent la mélodie. Pourtant, si certains l'interprètent de manière simple et épurée, n'exécutant que les notes qui permettent de l'identifier, d'autres l'ornementent allègrement et rivalisent de variations selon le style de musique en vigueur. L'ornementation, la variation, mais aussi le son sont des éléments personnels que le musicien combine pour créer son propre style, son identité musicale. Nous sommes en présence d'une hétérophonie où cohabitent des versions simples de la mélodie et des versions très ornementées, variées, avec des styles différents selon les musiciens.

Cependant, ces paramètres sont régis par un paradigme plus large, celui des musiques traditionnelles d'Auvergne.

Bien qu'en principe tous les instruments soient acceptés lors de ces sessions, l'observation nous montre que seuls sont utilisés : le violon, la cornemuse du centre 16 pouces, l'accordéon (chromatique ou diatonique), la cabrette, la vielle à roue, le banjo, le violoncelle et parfois la guitare. Hormis les deux derniers cités, on s'aperçoit que tous les autres instruments sont rattachés historiquement aux musiques traditionnelles du centre de la France. On peut dire dès lors que l'on utilise un instrumentarium spécifique aux musiques traditionnelles et par conséquent aux sessions organisées autour de ce type de musique.

Les morceaux se situent dans un registre medium aigu/aigu, joués sur des instruments au timbre riche en harmoniques. Ces particularités sonores permettent à la musique d'être entendue et de "passer au-dessus" du grondement créé par les discussions du public. Ces caractéristiques ne sont pas non plus spécifiques aux sessions, mais plutôt aux musiques traditionnelles d'Auvergne. On constate d'ailleurs que le violoncelle ne joue pas dans ce même registre ce qui peut le conforter dans son rôle d'accompagnement.

b. Le gustatif

Dans les sessions, la boisson a un rôle à ne pas négliger. Elle sert de monnaie d'échange entre le patron et les musiciens. Ceux-ci jouant plusieurs heures de suite, ont rapidement chaud et soif. La boisson alcoolisée est le marqueur rituel de la fête et elle accentue l'aspect jubilatoire de la session. C'est un moment de réunion d'une communauté, une fête célébrant et unifiant cette dernière.

N'oublions pas non plus l'aspect commercial. La vente de boisson est aussi une source de revenus pour le patron et si le public ne consommait rien, on serait en droit de se demander si les sessions seraient toujours acceptées dans l'établissement.

VI. Les éléments sociaux.

À priori, toutes les personnes peuvent venir à la session. Cependant, le lieu, l'heure et la date peuvent déterminer leur participation.

Dans notre exemple, à Lyon, la session ayant lieu le jeudi soir, est plutôt fréquentée par de jeunes adultes étudiants ou jeunes actifs. Il me semble important de relever aussi que la plupart des musiciens (entre 60 et 70%) sont âgés de moins de 35 ans.

Les musiciens sont tous issus du milieu des musiques traditionnelles d'Auvergne et d'autres cultures. 80 à 90% d'eux ne sont pas originaires de la région lyonnaise et résident dans la ville pour leurs études, un emploi. Certains viennent de la région voire des régions voisines spécialement pour la session.

VII. Conclusion.

La session peut être considérée comme un rite cyclique festif réunissant des individus appartenant à une même communauté. Ils se réunissent afin de faire vivre ladite communauté et son expression musicale spécifique. C'est un rituel dans lequel tous les acteurs prennent du plaisir, individuellement et collectivement. C'est un moment jubilatoire accentué par la prise d'alcool. Nous avons affaire à un ensemble de musiciens, jouant des musiques traditionnelles avec des codes communs, des manières de faire communes, qui connaissent un répertoire et un style communs. Le groupe de musiciens est organisé selon une hiérarchie implicite qui peut être constamment modifiée. Ils se rencontrent à date régulières dans un lieu défini afin de jouer ensemble. Par ailleurs, ces musiciens se côtoient en dehors des sessions, mais ont une envie, un besoin de se réunir. Jouer tous ensemble, devant un public qui n'est pas forcément initié, est une manière de conserver une pratique culturelle vivante en dehors du spectacle, au plus près des gens, ce qui en fait une pratique alternative de la musique au XXI^{ème} siècle. J'ai pu constater, lors de nombreux débats pendant mes études au CEFEDM, que la majorité des musiciens n'imaginent pas un rapport au public autre que celui de la scène. La session, en public, mais centrée sur les musiciens, se révèle donc un dispositif original.

La hiérarchie présuppose des niveaux de connaissances différents selon les musiciens. Les plus chevronnés "font voir " ce qu'ils connaissent et gardent ainsi leur place tandis que les autres les "voient faire" et essaient de reproduire. Cet élément m'incite à penser que ce rite joue aussi un rôle dans la transmission des savoirs.

CHAPITRE 3 : La session : une transmission de savoirs ritualisée ?

Le terme "transmettre" signifie *"faire passer d'une personne à une autre"*⁴⁵. Demandons nous alors quels sont les éléments transmis lors des sessions et comment. Selon Lenclud, *" Chaque société pense et organise à sa manière propre la transmission. Cette dernière n'est, en effet, que la dimension active de la communication en général dont le processus fonde la continuité de la vie sociale"*⁴⁶.

Dans l'enquête réalisée, un quart des personnes ont mentionné qu'elles venaient aux sessions dans le but d'apprendre du répertoire. Cette statistique nous apporte un élément supplémentaire quant aux visées des sessions. Si les sessions sont un lieu de rencontres, de partages, de fête, elles sont aussi un temps important de transmission d'éléments musicaux. Cette facette n'est pas la plus visible de prime abord, mais c'est une donnée fortement prise en compte par certains participants. La transmission des savoirs implicites est intégrée dans le rituel communautaire de la session et tout participant, en respectant le rôle de chacun, peut se saisir des éléments nécessaires à sa pratique musicale. Ce rituel est distinct du rituel du cours, et nous interrogerons la possibilité de combiner de ces deux modes de fonctionnement.

I. Quels processus d'apprentissage en session ?

L'élément de transmission le plus facile à repérer lors de ces sessions est la mélodie. Nous l'avons vu, les airs se répètent d'une session à l'autre avec parfois quelques nouveaux morceaux qui apparaissent. Cette répétition joue un rôle primordial dans l'apprentissage de ces derniers. Un musicien qui découvre un morceau lors d'une session va pouvoir l'enregistrer et l'apprendre dans les détails chez lui ou essayer de le mémoriser et de le jouer dans l'instant. Dans les deux cas, il pourra le réentendre et le jouer lors des sessions suivantes et en conforter la remémoration. Une session peut convoquer une centaine de mélodies dont il convient de se souvenir le plus rapidement possible.

Détaillons ici le processus d'apprentissage. Lorsqu'un musicien découvre un nouvel air, après une écoute attentive, il va essayer de le jouer (70% des musiciens). On l'a vu, l'hétérophonie créée par les musiciens superpose des versions plus ou moins ornementées de la mélodie. Pour tenter d'apprendre un morceau dans ce contexte, les stratégies diffèrent selon les instruments.

Je focalise d'abord mon propos sur les cornemuseux. Les musiciens ne peuvent pas contrôler le volume sonore de cet instrument. En effet, celui-ci est constant du premier au dernier son émis. Les apprentis cornemuseux ont développé des stratégies leur permettant "d'écrire" les mélodies par des

45 Dictionnaire *Le Petit Robert* en ligne, consulté le 12 mai 2011

46 Bonte et Izard "Transmission" 1992 ; p 712

gestes silencieux⁴⁷ sur leur tuyau mélodique, sans perturber les autres musiciens. Pour cela, la plupart jouent "à la muette" c'est-à-dire qu'ils réalisent les doigtés correspondants à la mélodie sans émettre de son. Il se peut aussi qu'ils fassent fonctionner les bourdons de l'instrument, mais contrôlent la pression pour qu'aucun son mélodique ne soit produit. Ce n'est que lorsqu'ils ont le sentiment de comprendre une partie entière ou le morceau complet qu'ils se décident à jouer avec les autres. Ils ajustent ensuite la compréhension de la mélodie avec les gestes techniques nécessaires.

Les violonistes, eux, apprennent le morceau "dans leur coin"⁴⁸, cherchant à reproduire la mélodie sur leur instrument, de manière acceptable, au sein de l'hétérophonie perçue. La plupart du temps, ils s'isolent psychologiquement, se créent une bulle dont la membrane laisse passer le son venant de l'extérieur (mélodie à apprendre) et empêche leur son de filtrer. C'est le musicien qui décide ce qu'il veut faire entendre ou non. Il essaie, tâtonne et compare ce qu'il est en train de jouer avec la musique du groupe. Il fonctionne en aller-retour permanent entre sa bulle, son instrument et le groupe.

Les joueurs de vielle abordent les morceaux sur les chanterelles (cordes mélodiques) en laissant sonner les bourdons. Lorsqu'ils sont sûrs d'eux, ils "mettent en jeu"⁴⁹ la corde rythmique, au timbre très présent, de l'instrument⁵⁰.

L'accordéon, lui, offre la possibilité de jouer des grilles harmoniques. De ce fait, les résultats de l'enquête montrent qu'environ 70 % des accordéonistes privilégient la stabilisation d'une grille d'accords. Dans un deuxième temps, ils vont jouer la mélodie.

Les éléments de style inhérents à cette musique, variations, ornements, cadence se transmettent également dans ces moments. La session est vécue comme un bain culturel dans lequel ces éléments se retrouvent. Ils ne sont pas nommés, ni explicités, mais ils font partie intégrante de la musique jouée. Les apprentis s'immergent dans ce bain et accèdent à ces notions par imprégnation volontaire. Dans mon enquête, un tiers des personnes affirment venir aux sessions pour jouer avec des musiciens renommés ou "*d'un meilleur niveau qu'eux*"⁵¹. Ils espèrent progresser en les imitant, en reproduisant leurs gestes, en les écoutant, et en les côtoyant.

Tous les musiciens quel que soit leur instrument adoptent une stratégie d'apprentissage en plusieurs étapes. Ils découvrent dans un premier temps que la mélodie leur est inconnue. Ils l'écoutent ensuite attentivement et l'analysent oralement (mode, mouvement mélodique, forme, particularités rythmiques). Ils traduisent en gestes muets ou sonores discrets les résultats de leur analyse. Enfin, ils tentent une interprétation plein jeu et corrigent leurs imprécisions tout en affinant les détails de leur réalisation. Tout ce processus se joue dans un temps très court, de l'ordre de 3 minutes et 30 secondes en

47 Cet exemple peut nous interroger sur le rôle du geste dans le processus de mémorisation, sur son utilisation dans le processus d'apprentissage.

48 Expression d'usage chez les violonistes.

49 Cette expression signifie que le musicien fait frotter les cordes contre la roue afin qu'elles produisent un son. Ce sont les joueurs de vielle actuels qui l'utilisent.

50 Appelée trompette ou chien, un petit chevalet mobile frappe une pièce de bois à chaque accent de la roue-archet.

51 Expression tirée des résultats de mon enquête.

moyenne avant l'arrivée d'une mélodie nouvelle ou la fin du morceau. On remarque ici l'efficacité de ce processus mais aussi sa complexité. Les capacités de compréhension, de mémorisation et de réalisation rapides des mélodies sont des compétences reconnues. Ce sont elles qui sont prises en compte dans l'évaluation collective du musicien. Elles lui permettront d'évoluer au sein de la hiérarchie, au fil des sessions successives. Ce processus est spécifique à ce type de pratique et on ne le trouve dans aucun autre dispositif de transmission de savoirs dans cette musique.

II. Entre autodidaxie et constructivisme.

Nous l'avons dit, une part des musiciens viennent à la session pour apprendre. Cette démarche volontaire est à mettre en relation directe avec la notion d'autodidaxie. Dans son sens le plus strict, autodidaxie signifie que l'apprentissage se fait sans enseignant. Or, comme l'affirme Paul Ricoeur, "*Tout autodidacte est un imposteur*"⁵². L'autodidacte même sans professeur nommé, institué, a toujours ses "*enseignants invisibles*".⁵³ Ces derniers sont les membres d'un réseau dont il fait lui-même partie. C'est dans la confrontation avec ses "enseignants invisibles" que l'autodidacte va apprendre.

Cette pratique socialisante amène les apprentis à avoir une approche globale de la musique jouée. Ils ne dissocient pas la mélodie des ornements, de la cadence, du son. Ces éléments ne sont pas nommés et ne sont pas détachés de la mélodie, ils forment un tout inséparable et spécifique qui permet de classer la mélodie dans un ensemble appelé musique d'Auvergne. Il me semble important de signaler que lors de l'observation de cours de musique d'Auvergne⁵⁴, je n'ai presque jamais vu une telle approche. La plupart des professeurs transmettent des mélodies à leurs élèves, puis modélisent des ornements ou des variations. On assiste à une désolidarisation des éléments constitutifs, une élémentarisation. Mon expérience m'a d'ailleurs montré qu'il est extrêmement ardu d'enseigner les ornements - les variations - en les nommant un à un, en les ralentissant et en leur assignant une place dans la mélodie. L'apprenti ne peut se saisir véritablement des éléments d'ornementation ou de variation car il ne les construit pas lui-même, mais reproduit seulement une norme. Ce n'est qu'au bout de nombreuses années de pratique que l'apprenti fera une synthèse de tout cela et réussira à jouer avec des ornements et des variations qu'il choisira, à créer son propre "jeu".

L'approche globale propre à la session n'est pas sans rappeler la méthode Willems ou la méthode Suzuki. Ces méthodes actives prônent une immersion musicale. Pour ces deux méthodes, la musique s'apprend à l'instar de la langue maternelle. Timothy Mason⁵⁵, dans un cours donné à l'IUFM de Versailles, nous indique que "*Le langage des enfants n'est pas simplement la copie de ce qu'ils*

52 Site internet de Philippe Meirieu, consulté le 05 mai 2011.

53 Deslyper 2009 ; p.3 ; consulté le 24 avril 2011.

54 J'ai pu réaliser ces observations grâce au dispositif "Enquête dans la discipline" proposé par le CEFEDM Rhône-Alpes.

55 Timothy Mason est maître de conférence en Anglais et en Sciences Sociales à l'université Paris 8.

entendent autour d'eux, c'est à partir de ce qu'ils entendent que les enfants déduisent des règles qui leur permettent de produire et comprendre des phrases qu'ils n'ont jamais entendues. Ils n'apprennent pas un répertoire de phrases et de dictons, comme le prétendent les comportementalistes, mais une grammaire qui génère une infinitude de phrases nouvelles."⁵⁶ Les enfants construisent donc leur langage à partir de ce qu'ils entendent. Cette approche peut, me semble-t-il, être utilisée en musique, et on peut penser que la session en est un exemple. L'apprenti, baigné dans la masse musicale, absorbe la grammaire de ce langage sans se focaliser sur les détails. Ce constat est à mettre en relation avec les travaux épistémologiques de Jean Piaget. Selon lui, un apprenti ne peut apprendre que s'il agit sur son objet d'apprentissage. En somme, le musicien doit jouer pour apprendre. La session offre cet espace de jeu privilégié où l'apprenti pourra expérimenter, modeler lui même sa musique en s'aidant du jeu des autres. En conclusion, lors des sessions, l'apprenti musicien engrange des éléments constitutifs de la musique qu'il a choisi de jouer. Il a dorénavant la possibilité de recombinaison tous les paramètres pour jouer avec les autres et créer son interprétation, son style, son identité.

Cette session favorise une économie de transmissions de savoirs singulière. Dans ce cadre, tous les participants se retrouvent, à des degrés divers, dans le rôle de l'apprenant ou du sachant. Nous sommes en présence d'échanges de savoirs fondés sur un principe de mutualisation. La hiérarchie en place structure la session mais permet les échanges : elle est reconstruite lors de chaque session, et même en cours de session. Elle est flexible et changeante. Tout au long de la session, nous avons affaire à une " autodidaxie de groupe " garante d'une culture contemporaine efficace entièrement fondée sur l'oralité. La session est la mise en œuvre d'une méta-mémoire musicale convoquée, confortée et enrichie.

III. Le cours de musiques traditionnelles.

La majorité des musiciens présents aux sessions ne prend pas de cours d'instrument formalisés et réguliers. Ils "font leur apprentissage" à partir de disques, de stages, parfois de méthodes et certainement en session, ou dans des pratiques d'ensemble. Ces musiciens s'échappent du rituel du cours pour s'inscrire dans d'autres rituels plus jubilatoires où les apprentissages ne paraissent pas être la priorité mais se font de manière sous-jacente, implicite, dans un contexte lié à la pratique actuelle des musiques traditionnelles. Dès lors, on peut se questionner sur la place et la pertinence du cours d'instrument.

L'enseignement hebdomadaire des musiques traditionnelles est axé sur le cours d'instrument. Aujourd'hui, la personne souhaitant se former apprend avant tout la technique d'un instrument. Ce cours est au centre d'un dispositif dans lequel on peut retrouver les pratiques d'ensemble, la danse, le chant, le bal. Il me semble aujourd'hui intéressant de questionner ce paradigme.

56 Mason 1994 à 2001, consulté le 13 mai 2011.

La pratique hors institution n'est-elle pas un des moteurs, d'égale importance, du processus d'apprentissage des musiques traditionnelles. J'entends par là, le jeu en bal, en bœuf, en session, le jeu pour la danse... Bref, toutes les occasions où l'apprenti est en interaction avec d'autres acteurs des musiques traditionnelles, où il est plongé dans la culture en question. L'efficacité du cours d'instrument, dans ce schéma, sera accru d'autant que l'élève est demandeur. Il permet aux apprentis de détailler certains aspects techniques liés à l'instrument ou de décortiquer un air plus complexe ou encore de décomposer un ornement qui pose problème de réalisation. Les deux situations sont complémentaires, indissociables et symbiotiques. La complétude de l'apprentissage repose sur les deux.

CONCLUSION

L'analyse et la réflexion autour des sessions musicales auvergnates nous a permis de mettre en lumière l'aspect rituel de cette pratique et de répondre à la problématique de base exposée dans l'introduction : « *en quoi le dispositif de la session musicale auvergnate apparaît comme un rite communautaire favorisant l'apprentissage des musiques traditionnelles par une approche globale ?* »

Le détour par l'analyse des origines et des pratiques du bœufs jazz ou de la session irlandaise, nous a servi à recontextualiser les sessions auvergnates en les replaçant dans leur cadre historique et dans une continuité dynamique. De la même manière que la session irlandaise ou que le bœuf jazz, la session auvergnate apparaît comme un rassemblement communautaire.

Ceci nous a aiguillé vers l'analyse de la session comme un rituel. La session auvergnate combine des composantes spatio-temporelles bien définies qui lui sont propres et répétées. Elle révèle le besoin de la communauté de se réunir et de partager dans un moment musical et festif.

De manière sous-jacente, ces occasions impliquent une transmission des savoirs musicaux par une approche globale. En effet, l'apprenti, par une démarche volontaire, s'immerge dans un bain culturel et communautaire. La session auvergnate lui permet de se saisir des éléments constitutifs et spécifiques de cette musique. Ce rite identitaire et jubilatoire repose sur une organisation implicite précise, mais néanmoins flexible, qui entraîne une mutualisation des savoirs. Les motifs apparents d'identité et de socialisation amènent à un processus de transmission des savoirs complexe et très efficace. Cette efficacité est liée à l'autonomie de la session qui n'est affiliée à aucune institution. Chaque acteur en est propriétaire et y participe avec plaisir.

Nous avons pris l'exemple des musiques traditionnelles dans ce travail mais l'on pourrait espérer adapter ce procédé à d'autres esthétiques. Les principes de la session permettent un apprentissage dans des situations vécues par les musiciens. La session amène à considérer l'apprenti comme un musicien et non plus seulement comme un élève. Les rencontres et les interactions avec d'autres musiciens d'univers différents, de niveaux différents aident l'apprenti à se créer son propre langage musical, l'élève est maître de son destin. Les sessions ne sont toutefois pas à mettre en opposition avec l'apprentissage institutionnalisé. Nous avons relevé et souligné la complémentarité, et même la symbiose, qui existe entre ces deux types de pratique entraînant ainsi des bénéfices réciproques.

En outre, la session regroupe des personnes d'horizons différents, d'âges différents, de cultures différentes. Si le musicien progresse et se forge une identité, il en est de même pour tous les autres participants. Encourager ces réunions revient à inviter les gens à la rencontre et à l'échange.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET ARTICLES

BECKER, Howard Saul

1999 "L'étiquette de l'improvisation", in *Propos sur l'art*, l'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, pp.117-129

2010 *Les mondes de l'art*, Flammarion, Champs Arts, Paris, 1^{ère} édition 1982, 366p.

BERLINER, David

2010 "Anthropologie et transmission", in *Terrain*, 2010/2 n°55, pp.4-19

BONTE Pierre et Michel IZARD,

1992 « Rite », P.SMITH, in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses universitaires de France, pp.630-633

1992 « Transmission », G.LENCLUD, in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses universitaires de France, pp.712-713

BUSCATTO, Marie

2003 "La jam vous fait chanter ", in *Ethnologie française* 4/2003 (Vol. 33), pp.689-695

CYROT, Pascal

2007 "L'autodidacte : un Robinson Crusoé de la formation ?", in *Savoirs*, 2007/1 n°13, pp.79-93

DESLYPER, Rémi

2009 "Des types d'apprentissage aux formes de pratique. L'exemple de l'institutionnalisation de l'enseignement de la guitare électrique", in *Sociologies* [en ligne], premiers textes, mis en ligne le 02 juin 2009, consulté le 24 avril 2011.

FALCH'ER-POYROUX, Erick

1996 "L'identité Musicale Irlandaise", Rennes 2, Bretagne, France - Thèse de doctorat sous la direction de Jean Brihault, soutenue en décembre 1996 - consulté le 04 mai 2011 - <http://www.falcher-poyroux.info/mti/>

GUILCHER, Yves

2001 *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, collections Modal Folio, FAMDT éditions, 1^{ère} édition 1998, Parthenay, 295p.

JAMIN Jean et Patrick WILLIAMS

2001 "Glossaire et index des musiciens de Jazz", in *L'Homme*, 158-159/2001, pp.301-338

PERRENOUD, Marc

2007 *Les musicos - Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, Paris, pp.106-114

PETIAU, Anne

2004 "Une "communication musicale" une étude de la pratique collective de la musique techno, à partir d'Alfred Schütz", in *Sociétés*, 2004/3 n°85, pp.71-81.

ROUSSET, Florence

2007 *Comparaison de méthodes musicales actives et leur intérêts pédagogiques*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, Lyon, 34p.

SIRON, Jacques

2002 *Dictionnaire des mots de la musique*, Outre mesure, Paris

SCHÜTZ, Alfred

2006 "Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux ", in *Sociétés*, 2006/3 n°93, pp.15-28.

SOURCES EN LIGNE

Association « Cabrettes et Cabrettaires »

<http://www.cabrettesetcabrettaires.com>

Dictionnaire Larousse

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/>

Dictionnaire le Petit Robert

<http://robert.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/>

Dictionnaire Gaffiot

<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>

Dictionary.com

<http://dictionary.reference.com/>

Emmanuel Delahaye, « La session »

<http://sites.google.com/site/emmanueldelahaye/musique/musique-traditionnelle-irlandaise/la-session/>

Site de Philippe Meirieu - Histoire et actualité de la pédagogie

<http://meirieu.com/>

Timothy mason – Conférence – IUFM Versailles – 1994 à 2001

http://www.timothyjpmason.com/WebPages/LangTeach/PE2/CONF1_96.htm

Wikipedia « Folk Music of Ireland »

http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music_of_Ireland#Pub_sessions/

FILMOGRAPHIE

LORRE, Christian

1995 *Canta a memoria - Giovanna Marini*, Mouvement, France 3 Corse, 54'

ANNEXES

Annexe 1 : Entretien avec Jérémie Vinet

Peux-tu me dire comment s'organise une jam session ? Dans quel lieu ? Quand ?

Les bœufs sont généralement prévus dans des lieux dédiés au jazz comme le *Hot club de Lyon* ou de *le Bec de jazz*. En général, ils se font après chaque concert, sinon il y a des soirées consacrées au bœuf qui font partie de la programmation.

Peux-tu me décrire un peu le déroulement d'un morceau en bœuf ?

Ce sont les musiciens qui viennent de jouer qui l'initient. En fait, certains restent sur scène pour faire le bœuf, les autres laissent leur place. Même si ça tourne parmi les musiciens, on reste dans des formations assez classiques, il n'y aura pas plusieurs basses ou plusieurs batteries par exemple. Par contre, il n'est pas gênant d'avoir plusieurs soufflants.

Le répertoire joué est tiré du real book, ce ne sont que des standards, on ne joue pas de compositions. Parfois les musiciens sur scène annoncent le morceau qu'ils vont jouer et ceux du public viennent s'ils le connaissent. Le but, c'est pas de se mettre en danger, au contraire. En fait, c'est soit toi qui choisis le morceau que tu veux jouer, soit c'est le morceau qui te choisit.

Avant de jouer, on met en place une structure rapidement, qui va faire le premier thème, prendre le premier solo. Il faut que ça se fasse rapidement. Pour le nombre de grilles du chorus, ça se fait au ressenti, on le prévoit pas dans la structure.

L'objectif pour un musicien au bœuf, c'est de faire un bon chorus, de se remarquer.

Y a-t-il des codes qui régissent ce temps ?

En fait, les musiciens ont tous le même temps de parole. Le chorus sera de même longueur en théorie pour tous les musiciens. Chacun a le droit de refuser de faire un chorus si il le sent pas ou si il ne connaît pas trop la grille, après chacun est libre de faire ce qu'il veut dans son chorus ce qui amène souvent à un patchwork de styles. Les morceaux ne sont du coup pas très homogènes. Pour la longueur du chorus, il y a un certain respect à avoir. Si tu viens pour la première fois dans un club, tu joues moins de chorus que les habitués.

Peux-tu me parler du public, de la relation que vous avez avec lui ?

C'est un public d'initiés, il y a peu de néophytes. Il reste après le concert pour le bœuf. Du coup, le public est aussi composé de musiciens qui vont pouvoir jouer.

Il n'y a pas d'interactions avec le public. Le bœuf, c'est plus un moment entre musiciens, il n'est pas fait en direction du public. Cependant, le public reste silencieux, à l'écoute comme pendant le

concert, en fait c'est la continuité du concert.

Ce sont quand des moments de rencontres humaines et musicales, des moments de contacts avec la pratique du jazz pour les élèves notamment. D'ailleurs, il y a des ateliers qui fonctionnent sur le principe du bœuf en école de musique.

Le bœuf, ça permet quand même de ne pas jouer dans son coin, c'est un lien social et un moment de rencontre. C'est aussi le moment de se faire voir et de se comparer aux autres.

Annexe 2 : Entretien avec Tiennet Simonnin

Peux-tu me dire comment s'organise une session irlandaise ? Dans quel lieu ? Quand ?

La session irlandaise est quelque chose d'assez récent, ça existe depuis les années 50 environ, le fait de jouer au pub avec beaucoup de musiciens je veux dire. Avant, la musique irlandaise était une musique de soliste puis elle a été jouée en duo ou en trio. Ça, c'était à la fin XIXe siècle plutôt. En plus, les tonalités ne concordaient pas pour jouer à tant de musiciens. Les pipes n'étaient pas en ré comme maintenant. C'est une évolution assez récente (deuxième moitié du XIXe siècle) pour le bal. La perce a été agrandie aussi pour qu'il sonne plus fort.

Dans les années 50-60, il va y avoir une démarcation avec la danse et le pub va devenir l'endroit idéal pour jouer. Il y avait déjà le chant donc...

Il faut différencier à mon avis les sessions et les gigs. Dans les gigs, il y a une poignée de musiciens qui sont payés et ceux-là généralement lancent un peu plus de suite. Dans les sessions en fait, il n'y a pas de leader, pas de musicien qui se met en avant.

Peux-tu me décrire un peu le déroulement d'un morceau en session ?

On joue plutôt des suites, de 3 morceaux généralement, mais ça peut varier. On essaie de garder le même type de morceau, mais là aussi ça peut changer des fois, mais c'est plus du délire quand ça arrive.

Le musicien qui lance le premier morceau enchaine avec un autre. Généralement au bout de 2 ou 3 tournes, on le regarde, on est attentif à ce qu'il fait. Parfois il fait un petit "hop" quand il change, mais ce n'est pas tout le temps.

Quel répertoire est joué ?

Dans les sessions régulières, le répertoire revient d'une fois à l'autre. Il faut faire attention quand on lance un morceau aux instruments présents pour la tonalité. La session n'est pas un spectacle, on est là pour jouer avec les autres. C'est un moment de partage, de rencontre, de discussion. En Irlande, c'est fou, ils prennent le temps, ils ne jouent pas tout le temps. Les gars jouent 5min puis vont boire un coup, fumer une clope, discuter de la famille, de la santé... pendant 20min et après ils refont une suite. C'est assez déstabilisant au début. Le truc c'est d'aller discuter avec eux. Si tu restes là avec ton instrument sur les genoux, tu loupes tout.

Dans les sessions de festival, c'est différent. Les gens ne se connaissent pas forcément du coup, ils ont moins de choses à se dire et ça joue plus. Il y a du coup un échange de répertoire qui se fait. Mais avant de lancer une suite, il faut demander si tout le monde connaît les morceaux. Le but, c'est pas de jouer tout seul, mais avec les autres.

Comment s'organise l'espace dans lequel vous jouez ?

Dans les pubs, on n'est pas sur scène bien sûr, on est à une table comme tout le monde. On n'est pas mis en avant dans l'espace. On essaie en général de trouver un coin sympa, dans un angle en général comme ça le son se réverbère et on entend mieux.

C'est toujours le même coin d'une fois sur l'autre ?

Oui et la table des musiciens est souvent réservée. Il y a une petite pancarte qui annonce que c'est la table des musiciens.

Ce sont les musiciens qui choisissent le coin ?

Non, en général c'est le patron, mais s'il met les musiciens au milieu de la salle, je pense qu'ils auraient leur mot à dire. En général, les patrons le savent qu'il vaut mieux que ce soit dans un angle.

Peux-tu me parler du public, de la relation que vous avez avec lui ?

Parfois, le public écoute religieusement, mais la plupart du temps, les gens boivent un coup, discutent pendant le morceau. Ils réagissent en criant au changement de thème ou quand il y a un évènement particulier, un passage virtuose par exemple.

Il y en a quand même qui sont assis et qui écoutent en silence. Ceux qui sont venus pour la musique, ils se taisent vu qu'il n'est pas rare qu'il n'y ait que 2 ou 3 suites dans une heure.

Sinon, ce sont des papys, des mamys, des familles (même si les enfants ne sont pas acceptés le soir au pub, certains passent quand même).

Par contre, quand ça chante, là c'est le silence total, surtout s'il est en gaélique. C'est très mal vu de parler.

Tu me disais tout à l'heure que les gens réagissaient au changement ou autre. Ils sont déjà initiés du coup ?

En fait, tout le monde est plus ou moins initié. Après la guerre d'indépendance, la culture a été mise en avant. Les enfants apprennent à l'école ce qui leur était interdit pendant l'occupation anglaise : la langue gaélique, la religion catholique qui est très très présente, et la musique. Ils commencent le whistle vers 6 ou 7 ans. Du coup tout le monde est initié qu'il le veuille ou non d'ailleurs. En plus, il y a tout le temps de la musique irlandaise : au pub, à la télé, à la radio...

Et en France ?

En France, les sessions sont parfois très proches de l'Irlande avec des connaisseurs qui viennent écouter. Il y a aussi des moments où les gens ne comprennent pas ce que c'est, ne comprennent pas que

ce n'est pas un spectacle. Du coup, ils demandent le nom du groupe, ils demandent pourquoi il n'y a pas de scène, pourquoi des musiciens leur tournent le dos, ils voudraient qu'il y ait une sono, des disques...

Peut-on revenir sur le répertoire un peu, de quoi est-il constitué ?

Le répertoire irlandais est composé de 12000 airs environ. Des trad et des compos. Mais les compos, ce sont plus des trad dont on connaît le compositeur. Il se peut qu'il y ait un air de la même époque, mais comme ne connaît pas le compositeur, on dit que c'est un trad.

Il y a aussi un nouveau répertoire qui se crée en Irlande depuis 10 ou 20 ans qui casse un peu les modes de composition des airs trad. Généralement, ce sont les jeunes qui lancent ces morceaux, car ils l'ont appris sur le disque. Mais du coup, les vieux ne suivent pas parce qu'ils ne connaissent pas.

Sinon, le répertoire peut dépendre un peu des régions, mais en général, excepté le Sud-Ouest, ce sont des reels et des jiggs qui sont joués en session et parfois des hornpipes.

Il existe des slows session en Irlande ?

Quelques-unes, oui, ais elles sont très rares. L'apprentissage se fait à l'école où il y a des ateliers ou à la maison en jouant avec d'autres.

En festival, tu vois des gamins qui se regroupent spontanément par tranches d'âge. Dès 10-12 ans ça joue super bien. À 15-16 ans, ils sont juste énormes et jouent bien mieux que toi alors je ne t'explique pas chez les 18-20 ans ce que ça donne.

Annexe 3 : Entretien avec Olivier Sulpice

Peux-tu me dire comment s'organise une session irlandaise ? Dans quel lieu ? Quand ?

Il y a deux sortes de sessions : les sessions régulières et les gigs. Dans les gigs, le bar paye un ou plusieurs musiciens. À Paris, il y a 3 sessions par semaine. Il y en a aussi des ponctuelles quand on sait qu'un bon musicien va passer, on appelle le pub et on va jouer.

Comment ça déroule dans les faits ?

On boit une bière et on joue. Tout le monde peut lancer un morceau. Ce sont quand même en général les plus aguerris qui commencent. Quand quelqu'un commence, on ne lui coupe pas la parole, c'est lui aussi qui lance les autres morceaux. Lorsqu'il change, au bout de 3 ou 4 tournes, il fait un petit "hop", parfois il prévient le musicien accompagnateur de la tonalité du morceau suivant. Dans la suite, c'est toujours le même type de morceau qui est joué.

Justement, quel type de répertoire est joué ?

C'est cyclique en fait, par phase d'un ou deux ans tu vas retrouver les mêmes morceaux, certaines suites vont se fixer. Moi j'aime bien dé-fixer les suites, les casser surtout par rapport aux albums.

Sinon dans le type de danses, on joue surtout des reels et des jigs. Quand quelqu'un lance une suite de polkas, il se fait un peu "chambrier", mais on le suit quand même. On joue aussi quelques Horn pipes.

Comment s'organise l'espace dans lequel vous jouez ?

On n'est jamais sur une scène, toujours autour d'une table. Les musiciens se mettent toujours au même endroit, la table est réservée par l'établissement. En session, il n'y a jamais de sono. Ça peut arriver sur les gigs, mais c'est rare.

Quelle différence y a-t-il en musique irlandaise entre une session et un bœuf ?

Le bœuf est plus improvisé. Dans la session, on est avec musiciens avec qui l'on joue souvent ensemble. En fait, comme tout le monde apprend les morceaux dans la même tonalité on peut jouer rapidement ensemble.

Tout le monde apprend dans la même tonalité ?

Oui, en fait on prend la tonalité de l'enregistrement ou celle de l'instrument sur lequel le morceau a été composé. C'est beaucoup moins facile de transposer en Irlandais qu'en Auvergnat. Les sessions auvergnates, il y a toujours un problème de tonalité entre les violons qui veulent jouer en ré, les

accordéons diatoniques qui ne peuvent pas... En irlandais, la question ne se pose pas, on joue tout de suite. Les sessions sont aussi plus disciplinées, ça roule facilement. C'est important ça, il n'y a pas de latence, on peut jouer avec tout le monde, tout le temps.

S'il y a un changement de tonalité, ça peut être mal pris, c'est délicat. Moi, il y a des morceaux que j'aime bien jouer dans une tonalité autre que celle habituelle, mais je le fais uniquement quand je sais que tout le monde le connaît aussi comme ça. Après, si tu vois une session en mi bémol, c'est clair, c'est que les gars ils veulent rester entre eux.

Tu peux me parler du public, de la relation que vous avez avec lui ?

Je trouve que c'est important qu'il y ait des gens pour écouter. Quand ce sont des connaisseurs, c'est mieux, c'est plus facile pour nous. Ils peuvent aussi nous déconcentrer parfois en tapant la pulsation à côté ou en faisant des farandoles.

D'autres fois, c'est comme en Irlande, ils écoutent, réagissent à ce que tu fais, te demandent même des airs voire des danses.

Est-ce que ça te semble important d'aller aux sessions irlandaises ?

En Irlandais, c'est difficile d'apprendre un air, mais la session c'est une manière de s'immerger en se calant sur les autres notamment les accompagnateurs. Tu te calques sur le groove. Après ce n'est pas suffisant, il faut aussi faire un travail personnel.

Tu peux me parler des Slows sessions ?

Elle se déroule en fin d'après-midi avant la session. Il y a un musicien habitué qui envoie 2 ou 3 morceaux aux personnes intéressées. Ils les jouent lentement puis les accélèrent. L'avantage, c'est qu'un reel, même lentement, ça reste un reel, on ne perd pas le style.

Annexe 4 : Questionnaire sur les Bœufs et les sessions de musiques traditionnelles

Pensez-vous qu'il ait une différence entre les bœufs impromptus et les sessions organisées (bars, salles...) ? Si oui, lesquels ?

Pourquoi venez-vous à une session ? Quels sont les critères qui vous déterminent à participer à un bœuf/session plutôt qu'un autre ?

Quand vous prévoyez de vous rendre à une session, vous préparez-vous musicalement, et si oui, comment ?

Quand vous participez à un bœuf/session, enregistrez/filmez/photochiez-vous l'événement ?

Dans quel but ?

Que faites-vous quand lors d'un bœuf, vous ne connaissez pas la mélodie proposée ?

Annexe 5 : Extraits vidéos de la session du 17 mars 2011 à Lyon

Extrait N°1 :

Le premier morceau est lancée par une accordéoniste non habitués des sessions (musicien de culture différente). A la quatrième reprise, Clémence (animateur) annonce et change de tonalité, de sol à do. Noëllie (animateur) enchaine avec une bourrée qu'elle arrête après neuf reprises.

Extrait N°2 :

Cet extrait présente une première bourrée lancée par Clémence suivie immédiatement par Raphaël, Colin (tous deux suiveurs confirmés) et Noëllie. Cette dernière enchainera avec une nouvelle bourrée.

Extrait N°3 :

Ici, c'est Raphaël (suiveur confirmé) qui lancera un morceau. C'est cependant Noëllie qui décide de changer et d'enchaîner.

Extrait N°4 :

J'ai choisi cet extrait pour mettre en lumière la recherche et la stabilisation d'un accompagnement sur grille harmonique par Laurence et Colin.

Extrait N°5 :

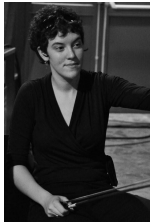
Ce morceau est lancé par l'accordéoniste. Ce morceau ne fait pas partie du répertoire joué habituellement par les musiciens de la session et ne rapporte pas un grand succès. Peu de musiciens le jouent.

Musiciens cités :

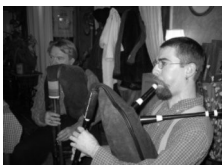
Clémence : violoniste



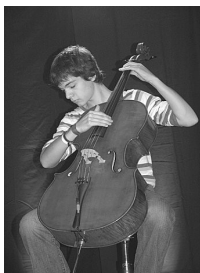
Noëllie : violoniste (hors du champ de la caméra).



Raphaël : Cornemuseux



Colin : Violoncelliste (tourne le dos à la caméra)



Laurence: violoniste



RÉSUMÉ

Il est question ici d'analyser une pratique contemporaine des musiques traditionnelles d'Auvergne : la session. Ce temps est un rituel communautaire favorisant une économie de transmissions de savoirs singulière et efficace. La session est un bain culturel dans lequel l'échange des savoirs est fondé sur un principe de mutualisation.

MOTS-CLÉS : *Session auvergnate - Rituel - Communauté - Identité - Transmission - Mutualisation des savoirs -*