

BREVET DE TECHNICIEN SUPÉRIEUR

FRANÇAIS - GROUPE 3

B.T.S. : assurance, banque, comptabilité-gestion, informatique de gestion, hôtellerie-restauration, professions immobilières, technico-commercial, transport.

Durée : 4 heures

L'USAGE DES CALCULATRICES ÉLECTRONIQUES EST INTERDIT.

SYNTHÈSE DE DOCUMENTS

Vous ferez une synthèse objective, concise et ordonnée de ces documents qui traitent du pouvoir de la musique.

Dans une conclusion personnelle, vous donnerez votre point de vue sur le thème abordé.

- Document 1 :** Pierre DUPONT,
« La fête »,
Chants et chansons, 1841.
- Document 2 :** Pascal QUIGNARD,
La Haine de la musique,
Calmann-Lévy, 1996.
- Document 3 :** Alain DARRÉ,
« Pratiques musicales et enjeux de pouvoir »,
Musique et politique, les répertoires de l'identité,
Presses universitaires de Rennes, 1996.
- Document 4 :** Stéphane DAVET,
« Pari réussi pour le festival rap Urban Peace »,
Le Monde, 24 septembre 2002.
- Document 5 :** Bernard SÈVE,
« Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération »,
Esprit, janvier 2003.

DOCUMENT 1

La Fête

Tout le village est à la fête,
Tout le village et l'alentour,
La grosse caisse et la musette
Y marquent le pas à l'amour
Et la montagne danse autour.

Les grands bœufs ruminent, couchés
Sur les genoux, dans leur étable ;
Les laboureurs endimanchés
Boivent les coudes sur la table.
Les garçons marchent tous au pas
Avec des habits de soldats ;
En tête, l'amoureux de Jeanne
Fait moulinet avec sa canne,
Coiffé d'un ourson à glands d'or,
En habit de tambour-major.

Tout le village est à la fête,
Tout le village et l'alentour,
La grosse caisse et la musette
Y marquent le pas à l'amour,
Et la montagne danse autour.

Loups et filous, quel bon moment
Pour dépeupler la bergerie !
Finaud dort d'un œil seulement :
Gare à vous si la brebis crie !

Quel vacarme, quelle rumeur !
Tout le monde est en belle humeur :
C'est pire que le tintamarre
Des grenouilles dans une mare.
Jeanne entre en danse ; tous les yeux
Sont sur elle et son amoureux.

Tout le village est à la fête,
Tout le village et l'alentour,
La grosse caisse et la musette
Y marquent le pas à l'amour,
Et la montagne danse autour.

Sous sa blouse de tous les jours,
Le braconnier sent son cœur battre ;
Le charlatan suspend ses tours ;
Qu'aurait fait le roi Henri-Quatre ?
Jeanne a l'œil vif, le chignon lourd,
Le bas tiré, le jupon court,
Les dents blanches, l'haleine pure,
Et les souliers couleur de mûre ;
Elle est blanche et rose à la fois
Comme une églantine des bois.

DOCUMENT 1 (suite)

Tout le village est à la fête.
Tout le village et l'alentour,
La grosse caisse et la musette
Y marquent le pas à l'amour,
Et la montagne danse autour.

Le tambour-major est plus fier
Que s'il menait toute une armée ;
Comme un oiseau s'enlève en l'air,
Il soulève sa bien-aimée.
Une dame pousse un soupir
En voyant leurs cœurs se trahir,
Et leurs deux mains l'une dans l'autre.
Le diable rôde, bon apôtre,
Et fait sonner ses louis d'or...
Vieux jaloux, garde ton trésor !

Tout le village est à la fête,
Tout le village et l'alentour,
La grosse caisse et la musette
Y marquent le pas à l'amour,
Et la montagne danse autour.

Pierre DUPONT,
Chants et chansons, 1841.

DOCUMENT 2

Depuis ce que les historiens appellent la « Seconde Guerre mondiale », depuis les camps d'extermination du III^e Reich, nous sommes entrés dans un temps où les séquences mélodiques exaspèrent. Sur la totalité de l'espace de la terre, et pour la première fois depuis que furent inventés les premiers instruments, l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant(1) et répugnant. Amplifiée d'une façon soudain infinie par l'invention de l'électricité et la multiplication de sa technologie, elle est devenue incessante, agressant de nuit comme de jour, dans les rues marchandes des centres-villes, dans les galeries, dans les passages, dans les grands magasins, dans les librairies, dans les édicules des langues étrangères où l'on retire de l'argent, même dans les piscines, même sur le bord des plages, dans les appartements privés, dans les restaurants, dans les taxis, dans le métro, dans les aéroports.

Même dans les avions au moment du décollage et de l'atterrissage.

Même dans les camps de la mort.

L'expression *Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée.

La musique attire à elle les corps humains.

C'est encore la sirène dans le conte d'Homère. Ulysse attaché au mât de son vaisseau est assailli par la mélodie qui l'attire. La musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène dans la mort.

Ce fut la douleur des déportés dont le corps se soulevait en dépit d'eux.

Il faut entendre ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre. [...]

Primo Levi(2) a nommé « infernale » la musique.

Pourtant peu coutumier des images, Primo Levi a écrit : « Leurs âmes sont mortes et c'est la musique qui les pousse en avant comme le vent les feuilles sèches, et leur tient lieu de volonté ».

Puis il souligne le plaisir esthétique éprouvé par les Allemands devant ces chorégraphies matutinales et vespertinales(3) du malheur.

Ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni même pour se concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique dans les camps de la mort.

1 – Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

2 – Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient.

Ce fut une musique rituelle.

Primo Levi a mis à nu la plus ancienne fonction assignée à la musique. La musique, écrit-il, était ressentie comme un « maléfice ». Elle était une « hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ».

Pascal QUIGNARD,
La Haine de la musique,
Calmann-Lévy, 1996.

(1) *prégnant* : qui s'impose à l'esprit.

(2) Rescapé du camp de concentration d'Auschwitz, Primo Levi (1909-1987) est l'auteur de *Si c'est un homme* (1947)

(3) *matutinales et vespertinales* : du matin et du soir.

DOCUMENT 3

[...] on insiste généralement assez peu sur la puissance des emblèmes musicaux. Chants révolutionnaires, hymnes patriotiques et marches militaires sont pourtant au cœur du dispositif scénographique du pouvoir et des luttes pour sa conquête. Que l'on songe au destin chaotique de *La Marseillaise* entre 1795 et 1879 ou à celui de *L'Internationale*. Que
5 dire de l'annexion par le troisième Reich de Wagner et de Richard Strauss ou plus récemment, sur un registre différent, des fastueuses célébrations où un État « retrouve » son génie : Bach et la RDA en 1985, Mozart et l'Autriche en 1991...

La musique est enfin un support privilégié pour des formes d'engagement collectif qui s'inscrivent fréquemment sur un mode de résistance à la domination culturelle ou/et
10 politique. Il peut s'agir de lutter pour la survie et la dignité de l'Homme contre la barbarie comme dans le camp de Terezin, près de Prague, où périrent trente mille Juifs et où les déportés jouaient et chantaient des auteurs interdits comme Mahler ou Schoenberg. En d'autres temps et d'autres lieux, les esclaves noirs avaient su trouver dans les chants religieux une issue à leur déshumanisation et, par de subtiles métaphores, un moyen de
15 conscientisation politique. Ici, « le rôle de l'art n'est pas de critiquer la réalité mais de la changer » et le musicien ou le chanteur se fait militant, en première ligne du combat pour la liberté. Les engagements de la Pop music contre la guerre du Viêt-Nam, les prises de position musicales de Cheb Khaled en faveur du raï algérien après l'assassinat de Cheb
20 Hasni, celles de Matoub Lounès en Kabylie, de Cui Jian, rocker chinois de l'après Tien an Men, ou de Johnny Clegg et Tracy Chapman contre l'apartheid témoignent de la persistance de ce mode populaire d'action politique et de sa puissance emblématique. On n'oubliera pas la présence de Barbara Hendricks à Dubrovnik, ni celle de Rostropovitch et de son violoncelle au pied d'un mur de Berlin chancelant. Action et situation se conjuguent
25 alors dans une alchimie à fort « potentiel évocateur », le symbole pouvant contribuer à modifier les représentations, voire à structurer de nouvelles pratiques sociales. C'est aussi le cas des musiques explicitement identitaires, constitutives de groupes sociaux, raciaux ou culturels qu'elles tendent à instituer : blues, reggae, rap, musique cajun, polyphonies corses, morna cap verdienne, en constituent de bons exemples.

De manière apparemment paradoxale, plus la musique est planétaire plus elle
30 devient communautaire. C'est qu'il en est des musiques comme des identités : elles ne réfèrent pas à des réalités closes, rigides, mais à des processus dynamiques en perpétuelle construction. De ce point de vue les musiciens apparaissent comme les médiateurs privilégiés des échanges inter-culturels car on ne rencontre pas de tradition musicale pure. Seul existe le métissage et le syncrétisme(1) se révèle fécond. On atteint là
35 un des paradoxes de la musique, à la fois langage codé, situé et verbe universel, happé par l'altérité.

Alain DARRÉ,
« Pratiques musicales et enjeux de pouvoir »,
Musique et politique, les répertoires de l'identité,
Presses universitaires de Rennes, 1996.

(1) *syncrétisme* : fusion d'éléments de cultures différentes.

DOCUMENT 4

Devant des vagues de bras levés, Pit Bacardi pouvait remercier sur scène les organisateurs et Kery James, en clôture de soirée, féliciter les spectateurs d'avoir fait en sorte que « *tout se soit bien passé* ». Avec plus de 40 000 billets vendus, le 21 septembre, au Stade de France, et sans incident notable, les deux jeunes producteurs – Karim Aklil et Nadia Mourine – du festival Urban Peace avaient réussi leur pari un peu fou : organiser dans la bonne humeur le plus imposant événement jamais consacré au rap français.

Ces derniers mois, les Cassandra(1) avaient envisagé le pire. Un marché du disque hip-hop en récession, les concerts du genre passant de la rubrique « musique » à celle des « faits divers », une organisation semée d'embûches semblaient promettre le bouillon à des responsables sans expérience. L'affiche avait aussi ses détracteurs. Comment rassembler la foule sans la présence de quatre figures fondatrices comme NTM (dont les membres se produisaient en solo), JAM (en enregistrement), les anciens membres de Ministère AMER (Stomy Bugsy, Passi, Doc Gynéco) et MC Solaar (qui avait décliné l'invitation) ?

Samedi après-midi, un public multicolore avait finalement pris place dans l'immense enceinte de Saint-Denis. Groupes à casquettes, couples métissés, lycéens de banlieue, provinciaux en streetwear, ados en bandes ou accompagnés de parents dévoués.

Sur le trajet du stade, les forces de l'ordre s'étaient déployées comme pour les matchs à risques. Dans l'arène, d'imposants effectifs de sécurité espéraient dissuader les « *sauvageons* ». Avec ses 1 500 m², décorée par des « graffitistes », encadrée de deux écrans sur lesquels étaient projetées les images des shows filmés par douze caméras, l'architecture scénique promettait du spectacle.

Au rythme d'un groupe tous les quarts d'heure, entrecoupé de chorégraphies hip-hop ou de numéros de glisse (rollerblade et vélos BMX sur piste incurvée), près de vingt-cinq artistes pouvaient défiler. La brièveté des prestations laissait peu de temps aux rappers pour rentrer dans le bain et régler correctement leur voix. Certains, comme 113 ou Saïan Supa Crew, se plaignaient d'être coupés. Mais même dans le brouillard sonore, la plupart des participants auront réussi à se faire porter par leur énergie, le sentiment de communion et le frisson de l'événement.

Stéphane DAVET,
« Pari réussi pour le festival rap Urban Peace »,
Le Monde, 24 septembre 2002.

(1) *Cassandra* : nom d'une princesse troyenne ayant reçu le don de prophétie, et par extension, personne qui prédit une issue défavorable aux événements, au risque de déplaire ou de ne pas être crue.

DOCUMENT 5

La musique offre une force plastique, comme l'eau ou le vent, et les sociétés imaginent des « machines » pour capter cette énergie et la faire servir à leurs fins. C'est pourquoi toute utilisation socialement réglée de la musique nous instruit sur ses pouvoirs. Nous distinguerons cinq de ces pouvoirs socialement utilisables, sans prétendre être arrivé à l'exhaustivité :

1) pouvoir de mobilisation corporelle, le pouvoir le plus évident. C'est un pouvoir de concentration des énergies corporelles : le corps de l'auditeur est rassemblé et polarisé vers un mouvement ou un ensemble de mouvements. La musique canalise, homogénéise et fusionne les mouvements éparpillés du corps humain. Le marcheur solitaire qui chante pour structurer et faciliter sa marche en offre un exemple, déjà évoqué ; un autre exemple serait l'immense corpus de la musique de danse (danse de cour, danse bourgeoise, danse populaire, l'effet envisagé étant celui qui s'exerce sur l'individu). Ce pouvoir de mobilisation corporelle est le pouvoir premier, semble-t-il, dont les quatre autres sont des suites ou des modifications.

2) pouvoir de liaison des mouvements de différents sujets. La résonance entre la musique et le corps devient aisément résonance entre les corps, entre les sujets, et notamment entre les corps laborieux. Les chants de travail (chants des marins, chants des bateliers de la Volga, *work songs* des esclaves), les chants de marche ou les musiques de danse (envisagées cette fois dans leur aspect collectif) en sont autant d'exemples.

3) pouvoir de réunion des sujets, lien social débordant le lien de travail. C'est le moment où le chant se prolonge au-delà du travail, où le *work song* cède le pas au *negro spiritual*, où *La Marseillaise* n'est plus chantée pour foncer sur l'ennemi, mais pour manifester solennellement l'appartenance à une nation ; la musique crée une unité des consciences au-delà des strictes nécessités du travail collectif : c'est la fonction des hymnes nationaux, par exemple (la musique y est infiniment plus fondamentale que les paroles, et c'est la musique qui crée, seule, l'émotion très particulière que suscite chez beaucoup l'audition, même purement instrumentale de leur hymne national). La musique crée ainsi un repère collectif, une sorte d'identité musicomorphe, elle offre comme une âme au groupe et redessine l'identité des sujets (les rassemblements techno en donnent un exemple frappant).

4) pouvoir de suspension des puissances critiques. La musique prend le corps et occupe l'âme, elle charme et peut mettre en danger (seule une ruse permet à Ulysse de ne pas mourir du chant des Sirènes). Par l'effet de concentration du sujet sur une unique tâche extérieure (pouvoir 1) et par les effets de liaison du sujet avec les autres sujets (pouvoirs 2 et 3), la musique a des effets à certains égards inquiétants : elle produit une « immédiateté » acritique, elle nourrit un désir de fusion dans le groupe.

5) pouvoir de fixation de l'attention sur un texte, de vivification et de mémorisation. Ce pouvoir est en réalité un complexe de pouvoirs liés entre eux. Il fait intervenir le lien de la musique et du texte, que les quatre pouvoirs précédents ne supposaient pas nécessairement (même si, en fait, les musiques de travail et les musiques politiques et religieuses sont à peu près toujours liées à des paroles). Il y a donc d'abord un pouvoir de *vivification* : le texte chanté prend une densité, un relief, un rythme et une présence ou prégnance(1) tout à fait spécifiques ; cette vivification appelle une *attention* particulière ; on lit mieux le texte en le déclamant qu'en le lisant muettement, on le lit mieux en le chantant qu'en le déclamant ; vivification et attention qui produisent à leur tour une *mémorisation* plus facile et plus exacte : rythmer un texte permet de l'apprendre par cœur et de le retenir, et très souvent, c'est l'air qui nous permettra de retrouver les paroles et non l'inverse.

DOCUMENT 5 (suite)

50 Chacun de ces pouvoirs, donc, sera exploité par les Pouvoirs ; mais cette exploitation n'est jamais simple ni assurée, et c'est cette résistance de la musique à son instrumentalisation sociale qui nous mettra sur la piste de ses forces les plus profondes. Cette résistance, c'est la tendance de la musique à sortir du rôle qu'on veut lui confier, à s'autonomiser, à jouer son propre jeu (distinct du jeu social), à mettre au jour et libérer des énergies dissonantes par rapport à celles qu'elle était censée servir.

Bernard SÈVE,
« Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération »,
Esprit, janvier 2003.

(1) *prégnance* : force par laquelle une idée s'impose.