

CEFEDM Rhône-Alpes

Promotion 2005 / 2007

L'institutionnalisation des musiques traditionnelles du Centre-France

*Quelle place pour le musicien traditionnel dans les
institutions ?*

Dominique Marigny

**Discipline : Accordéon Chromatique Basses Standards
Musiques Traditionnelles**

Sommaire

Introduction *p. 3*

Etat des lieux des conservatoires sur le territoire du Centre-France : repenser ensemble... *p. 4*

- Rappel géographique et historique
- Les différentes classes et départements de musiques traditionnelles existants
- Cursus et évaluations mis en place dans les écoles de musique, repensons-les ensemble...

Quelle est la place du musicien traditionnel au sein des institutions et quel est son devenir ? *p. 14*

- La pratique amateur
- La prise en compte du désir de l'élève
- Les pratiques collectives
- Le musicien idéal (quel type de musicien veut-on former ?)

Quelles questions les musiques traditionnelles (dans leur enseignement et leur pratique) posent-elles à la conception que l'on se fait de l'institution ? *p. 22*

- Le risque de décontextualisation de l'apprentissage des musiques traditionnelles et les compromis...
- La crédibilité d'une musique et d'un patrimoine

Conclusion *p. 27-28*

Bibliographie *p. 29*

Remerciements *p. 30*

Annexes *p. 31 à 45*

Introduction

L'enseignement des musiques traditionnelles dans les institutions n'est que depuis peu inscrit dans une logique de démocratisation de l'enseignement artistique.

En effet, l'intégration de l'enseignement des musiques traditionnelles, au sein des conservatoires et des différentes écoles de musique, résulte d'une volonté politique de donner aux différentes couches sociales de la population un accès plus facile à la culture et à l'enseignement artistique. En tant qu'enseignant de musiques traditionnelles dans une école de musique et de danse de la Nièvre, j'ai profité de ma formation au Diplôme d'Etat pour me poser diverses questions relatives à mon métier notamment la place que l'on donne aux musiques traditionnelles et au musicien traditionnel dans les institutions, les différents cursus et modes d'évaluation mis en place pour l'élève et plus généralement les conséquences de l'institutionnalisation des musiques traditionnelles.

Etat des lieux des conservatoires sur le territoire du centre-France : repenser ensemble...

-Rappel géographique et historique

Avant tout, il convient de définir l'espace géographico-culturel du Centre-France.

Cette aire culturelle regroupe les anciennes provinces du Bourbonnais, Limousin, Berry, Nivernais, et Auvergne.

Cela représente géographiquement les régions Centre, Bourgogne, Limousin et Auvergne qui ont toutes un patrimoine et une identité culturelle forte.

En ce qui concerne les territoires bourguignons du Morvan et de la Bresse, leur identité culturelle contemporaine n'est pas aussi présente que celle des provinces du Berry ou du Bourbonnais.

En effet, ils sont restés en retrait du mouvement qui a développé le « renouveau » de la pratique des musiques traditionnelles à partir des années 80.

La frange morvandelle, à l'est de la Nièvre, a su conserver une pratique liée aux groupes folkloriques et à quelques associations dynamiques, issues du mouvement folk des années 70.

Par exemple, le nivernais Achille Millien, au XIXème siècle, grâce à sa collecte de chansons et textes populaires, a permis à la Nièvre de conserver un patrimoine riche et unique (plus de 3000 thèmes de chansons)

Des groupes tels que « la Chavannée » et certains artistes et musiciens professionnels (Evelyne Girardon, Jean Blanchard) ont pu ainsi enrichir leurs créations en piochant dans cette vaste collecte du patrimoine nivernais et de le faire connaître à travers concerts, bals et autres manifestations.

De plus, dans les autres provinces, la faiblesse des institutions a été comblée par le dynamisme des associations comme les créations des Centres de Musiques Traditionnelles (CMT), certains festivals culturels (par exemple, le festival international de Saint Chartier dans l'Indre) sur le thème des musiques populaires.

« L'histoire des CMT prend racine dans les années 80, et la somme des patrimoines musicaux patiemment recueillis, préservés, valorisés, transmis et utilisés pour la création est déjà immense. Dix régions sont pourvues de CMT, et de nouvelles travaillent à des projets de mise en place d'outils de préservation et valorisation de la mémoire musicale orale. Cette dynamique inscrite dans le long terme doit pouvoir trouver les moyens de continuer ce travail patrimonial et de création tourné vers le seul bénéfice des générations futures ». (1)

Alors même que la fonction de la musique traditionnelle variait entre musique à danser, fêtes et processions, les années 70 ont vu un regain d'intérêt pour cette culture musicale et ces patrimoines.

Des jeunes musiciens vont donc se réapproprier cette musique traditionnelle et la mettre en valeur.

Suite à cela, on verra apparaître un grand nombre d'associations et de lieux d'enseignement de la musique traditionnelle.

En 1984, par l'action de Jack Lang (pour qui « *toutes les pratiques artistiques sont égales en dignité* ») et surtout celle de Maurice Fleuret (qui veut « *introduire le ver dans le fruit* » et « *polluer l'institution* »), l'enseignement des « musiques traditionnelles » intègre les conservatoires.

(1) **Christian MASSAULT**, Président de l'association du CMTRA (Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône-Alpes) *Lettre d'information n°57. Quel avenir pour le CMTRA ? Printemps 2005*

-Les différentes classes et départements existants

Tentons de recenser tout d'abord les différents conservatoires, E.N.M (Ecole Nationale de Musique) et C.N.R (Conservatoire National de Région) présents sur le territoire du Centre-France, ayant un département musique traditionnelle.

Nous pouvons distinguer trois E.N.M importantes (du point de vue de la diversité des classes des départements de musiques traditionnelles à l'intérieur de celles-ci) (Châteauroux, Nevers, Bourges) et un C.N.R à Limoges.

Je ne compte pas les différentes écoles agréées d'Auvergne, du Centre, et du Limousin qui possèdent des classes de musiques traditionnelles.

En ce qui concerne l'Ecole Nationale de Musique de Châteauroux :

- Le département de musiques traditionnelles à environ 15 ans d'existence.
- Il est dirigé par Willy Soulette (titulaire du C.A, professeur de cornemuse)
- Il ya 4 classes de musiques traditionnelles :

-Vielle à roue

(Jacky Aucouturier),

-Chant traditionnel

(Solange Panis),

-Violon traditionnel

-Cornemuse

(Willy Soulette)

- Il y a également un atelier de danse traditionnelle hebdomadaire, un ensemble de vielle à roue ainsi qu'un cours de culture musicale.
- Le département fonctionne avec un cursus de 3 cycles et prépare au D.E.M (Diplôme d'Etudes Musicales) dans les disciplines traditionnelles enseignées.

Concernant l'Ecole Nationale de Musique de Nevers :

- Le département de musiques traditionnelles a été créé en septembre 2003
- Il est dirigé par Dominique Forges (titulaire du C.A et professeur de Vielle à roue)
- Le cursus fonctionne également en 3 cycles.

- Il y a 4 classes de musique traditionnelle :

-2 classes de Vielle à roue

(Dominique Forges et Aline Pilon)

-Chant traditionnel

(Sylvie Berger)

-Cornemuse

(Daniel Langlois).

- Atelier de danse

- Il y a un ensemble de musiques traditionnelles regroupant bon nombre d'instrumentistes (flûtes, cornemuses, vielles à roue, accordéons,...) qui donne de nombreuses représentations dans le département de la Nièvre mais également en dehors :

« Une association a été créée au sein de l'E.N.M pour gérer les activités de l'ensemble et mettre en place des actions de formation et de diffusions en complément des activités propres de l'E.N.M.

Les activités de cette association (association de musiques traditionnelles du conservatoire de Nevers) amènent à la ville de Nevers à réfléchir au projet de créer un lieu de pratique (salle de bal, répétition). Ce lieu pouvant devenir un centre ressource pour les musiques et danses traditionnelles à l'échelon départemental en lien avec les associations régionales et nationales » (1)

- Le département, tout comme celui de Châteauroux, fonctionne avec un cursus de 3 cycles et prépare au D.E.M.

En ce qui concerne l'Ecole Nationale de Musique de Bourges :

- Il existe 3 classes de musiques traditionnelles :

-Vielle à roue

(Laurent Bitaud)

-Cornemuse

-Musique arabo-andalouse

- La classe de vielle à roue a environ 25 ans d'existence et celle de cornemuse à 10 ans d'existence.

- Ces classes préparent à l'obtention du D.E.M.

- Elles fonctionnent avec un cursus de 3 cycles + 1 cursus adultes.

- À noter qu'en 2000, elles ont revu leur cursus, s'alignant maintenant sur celui de l'E.N.M. de Villeurbanne.

(1) **Dominique Forges** : Rapport de stage pratique, formation initiale d'application, C.N.F.P.T Nancy, 2000/2001

Pour le Conservatoire Nationale de Région de Limoges :

- C'est le plus vieux département de musiques traditionnelles ouvert dans le Centre-France ; il a plus de 20 ans d'existence.

- Le département de musiques traditionnelles est placé sous la responsabilité de Françoise ETAY (titulaire du C.A, professeur de violon traditionnel et culture musicale)

Il propose des cours de :

- **Accordéon diatonique**
(Florence MONTAUDON)
- **Chabrette limousine**
(Sylvain LACOUCHIE)
- **Cornemuse du Centre**
(Philippe DESTREM)
- **Vielle à roue**
(Philippe DESTREM)
- **Violon traditionnel**
(Philippe ANCELIN et Françoise ETAY)
- **Culture musicale** (cours de DEM)
(Françoise ETAY)
- **Occitan**
(Jean-François VIGNAUD)
- **Musique d'ensemble**
- **Danse**
- **Chant** (une fois par mois)

Par ailleurs, il y a plusieurs structures d'enseignement de la musique qui comportent des classes de musiques traditionnelles mais qui n'ont pas « l'appellation » de D.M.T (département de musiques traditionnelles).

Prenons l'exemple de l'Ecole Nationale de Musique et de Danse d'Aurillac qui possède une classe d'Accordéon Chromatique (dirigé par Patrick Soulié, qui a été mon conseiller pédagogique pour la deuxième année de formation au CEFEDM Rhône-Alpes) et une classe de cabrette.

Egalement, le Conservatoire National de Région de Clermont-Ferrand dispose d'une classe de vielle à roue (avec laquelle j'ai pu monter un projet pédagogique), de cabrette et d'accordéon diatonique.

-Cursus et évaluations mis en place dans ces écoles de musique : repensons-les ensemble...

On peut observer dans les différentes écoles de musique citées que les cursus fonctionnent en cycles en ce qui concerne les départements de musiques traditionnelles de Nevers, Bourges et Châteauroux.

En effet, on se retrouve dans un schéma « classique » avec un premier cycle de 4 ans, un deuxième de 4 ans, un troisième de 2 ans et la préparation au C.F.E.M (Certificat de Fin d'études musicales) et au D.E.M (Diplôme d'Etudes Musicales) sur 2 ou 3 ans.

À l'E.N.M de Nevers, comme dans d'autres établissements de la région, le bilan montre qu'à l'entrée du cycle I, il y a environ 45 élèves sur 4 classes et qu'en préparation au D.E.M il n'y a plus que 3 élèves sur 1 classe. Je pense que cela laisse à réfléchir quant à l'utilité et à la fonctionnalité de ce cursus ...

A noter que la mise en place d'un tel cursus pour les classes de ces D.M.T à souvent été initié à la demande de leurs directeurs, mais aussi par choix des enseignants. On peut donc considérer volonté commune, sur ce plan, de l'équipe pédagogique et de la direction de l'école de musique

Concernant les départements de musiques traditionnelles du CNR de Limoges et de l'E.N.M de la Creuse, la mise en place d'un tel cursus invite à la prudence.

Pour les classes des D.M.T, cela constituerait, selon eux, une erreur. Ils affichent leurs réticences quant à cette mise en place :

« Aucun cursus, aucun examen ne joue le rôle de la carotte ou du bâton généralement considérés, pourtant, comme indissociables de l'acquisition de tout bagage technique solide. Nous avons voulu que les motivations de nos élèves soient d'un autre ordre, et nous avons misé sur le plaisir de progresser et la nécessité de le faire pour être « fonctionnel » en situation musicale réelle, face à un public d'auditeurs ou de danseurs (...) Cette option pédagogique qui pouvait sembler il y a dix ans, totalement utopique, a pourtant fait la preuve de son efficacité: la pratique amateur s'est développée en Limousin, et nous avons aussi formé quelques nouveaux professionnels. Quant à l'autre finalité, plus occulte, des examens, qui est d'éliminer certains éléments pour pouvoir en accueillir de nouveaux, elle ne nous a, jusqu'à présent, pas davantage semblé incontournable... (1)»

Doit-on continuer à penser le cursus verticalement avec une « évaporation des élèves » de cycle en cycle, d'années en années ? Nous devons réfléchir à une alternative à ce cursus qui désintéresse et démotive complètement les élèves et dans laquelle ils ne se retrouvent pas.

« Ne pourrait-on pas l'envisager (l'école de musique) comme une agora où chacun irait et viendrait autour de centres d'intérêt multiples, et où se dessineraient, dans les entrelacs des itinéraires croisés, les nœuds de nouvelles pratiques musicales, qui seraient aussi de facto des pratiques citoyennes. (1) »

Pourquoi ne pas chercher un élément de réponse à ce problème :

A la place d'un cursus en cycles qui cloisonne l'élève dans sa formation et dans lequel il ne trouve pas d'intérêts personnels, l'école de musique pourrait penser à présenter une « alternative d'offres », dans lesquelles l'élève pourrait butiner pour créer son propre projet. Ceci aurait déjà plus de sens pour lui et il y trouverait déjà plus d'intérêt.

Ceci laisserait une grande part de liberté et d'autonomie à l'élève qui construirait, chemin faisant, son savoir aux dépens des besoins qu'il découvrirait progressivement.

Les professeurs pourraient l'aider à organiser sa formation par rapport au projet musical à long ou à court terme qu'il aura progressivement défini.

On se retrouverait face à un cursus en « strates » dans lequel tracerait son itinéraire au sein de l'école de musique, dans la mesure où il ne serait pas cloisonné dans une esthétique ou dans un département. Il diversifiera son projet de départ de « strate » en « strate », et non plus de « cursus » en « cursus ».

Certains acteurs de la réflexion qui tentent de penser une remise en cause des cursus en cycles pour les musiques traditionnelles n'hésitent pas à s'exprimer clairement sur le sujet :

.....

(1) **Eddy SCHEPENS**, mémoire de DEA, *l'école de musique reste à inventer*, Université Lyon 2, 1997, p76

« Si on veut connaître beaucoup d'échecs, il n'y qu'à mettre en place des cursus ! Moi j'observe, par exemple, que beaucoup de gamins vont au conservatoire pour apprendre de la musique classique parce qu'on les y pousse, alors il y a des examens et tout un tas de programmes très lourds, des concours et des choses qu'ils n'arrivent pas toujours à maîtriser. (...) ce qui me paraît intéressant avec cet autre système c'est que justement cette notion de plaisir est cultivée. (1) »

Pour l'évaluation, en général, on demande à l'élève une capacité à jouer, à connaître, à reproduire, à appréhender, à parler, à prouver des choses, à interpréter...

En effet, dans la plupart des cas, l'élève évalué doit être un élève ayant assimilé nombre de choses, comprises ou non, mais qui doit, la plupart du temps, montrer sa capacité à jouer des pièces virtuoses et connaître la culture se rapportant à la musique qu'il pratique.

Je pense que l'évaluation n'est pas une finalité en soi et ne doit pas être une priorité pour l'enseignant.

Il est primordial pour un enseignant, qu'il se trouve en musiques traditionnelles ou non, de définir clairement ses objectifs d'apprentissage car c'est grâce à ceux-ci qu'il va pouvoir guider au mieux l'élève dans son projet personnalisé.

Beaucoup d'enseignants ne prennent pas le temps de définir avec l'élève de tels objectifs et passent, malheureusement, à côté d'un processus pédagogique primordial pour eux comme pour l'élève.

De plus, le fait de recentrer son attention sur l'apprentissage et non sur la « finalité de l'évaluation » permet de véritablement prendre conscience de la progression de l'élève et de son activité au sein du cours.

Ce que R.F. MAGER traduit dans son ouvrage « *Comment définir des objectifs pédagogiques ?* » (Paris, Ed.Bordas, 1977) où est explicité la P.P.O (la Pédagogie Par Objectifs).

(1) **Guy BERTRAND**, dans le collectif, *Transmettre la musique traditionnelle aux enfants : Actes des rencontres de formateurs en musiques traditionnelles de NOTH (creuse) des 12/13 mai 1994*, St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1995

Arrêtons-nous quelques instants sur les épreuves de fin de cycles ou de D.E.M que des enseignants et directeurs ont mis en place pour leurs élèves :

Par exemple, pour une entrée en cycle 3, à l'E.N.M de Vichy, en classe d'accordéon diatonique, l'élève devra :

- Interpréter 1 morceau imposé.
- Exécuter quelques œuvres durant 10 minutes (sélectionné par le jury) sur un programme que l'élève aura choisi.
- Repiquage d'un thème de collectage d'une durée de 15 minutes puis interprétation, ornementation et improvisation sur ce thème.
- Entretien avec le jury : le candidat devra, à l'oral, s'entretenir sur un thème de son choix concernant les musiques traditionnelles, sur une durée de 10 minutes.
- Être capable de répondre à des questions traitant des notions de tonalités et de rythmes, de l'histoire de l'accordéon diatonique, de sa pratique, des accordéonistes de la région, de son fonctionnement, des musiques du Bourbonnais, de l'histoire des danses traditionnelles, des musiques traditionnelles en général.

Cet exemple montre bien une image du musicien virtuose, connaisseur, érudit, que la plupart des conservatoires veulent former.

A travers ce type d'évaluation, on peut se poser la question de savoir si les enseignants prennent note du désir ou du projet de l'élève dans sa formation?

Quelles libertés l'élève a dans ce type d'évaluation ? Quelle autonomie lui a-t-on laissée pour aboutir à définir et réaliser son projet ? Quelles circonstances a-t-on provoqué pour qu'il puisse choisir une voie musicale qui lui corresponde, au lieu d'être évalué sur des obligations ne lui correspondant peut-être pas? Et tout d'abord, s'est-on posé la question de savoir si l'élève avait envie de mener un projet musical et humain ou s'il devait être formé au départ d'un modèle « type » pensé par l'institution?

Tant de questions qui restent en suspens pour beaucoup de professeurs, mais sur lesquelles les équipes pédagogiques et les enseignants devraient, selon moi, se pencher davantage pour saisir les différents enjeux de l'évaluation et du projet de l'élève.

Le musicien professionnel « type » est l'aboutissement idéal pour certains directeurs et enseignants en conservatoires : cette formation peut prendre parfois dix ans.

Il faut savoir que tous les musiciens qui viennent dans ces établissements d'enseignement spécialisé de la musique ne se retrouvent pas forcément dans cette formation et dans ce type de musicien « souhaité » : Les conservatoires décident à l'avance de leur devenir. De plus, la formation est très longue et assez coûteuse.

Ce qui provoque souvent le besoin d'une formation personnalisée (en amateur, professionnelle, ponctuelle...) et d'une relation assez forte avec le monde associatif.

L'institution doit être capable de sortir des clous dans lesquels elle s'est enfermée depuis des dizaines et des dizaines d'années, c'est ensemble, équipe pédagogique et direction d'établissements qu'il faut crever l'abcès et commencer à réfléchir à la mise en place de différents cursus (ce que les Schéma d'Orientation Pédagogique commence à proposer.).

Et puis, lorsque l'on est enseignant, il est nécessaire de s'interroger sur sa propre classe, son rayonnement et quel musicien traditionnel veut-on former ?

Quelle est la place du musicien traditionnel au sein des institutions et quel est son devenir ?

-La pratique amateur

Article 1er du décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953 :

« est nommé « groupement d'amateurs » tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc. ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle ».

Le terme « amateur » est souvent opposé à celui de professionnel ; en effet, on distingue généralement, dans les productions musicales publiques et chez ceux qui portent des projets musicaux, la nécessité de faire appel à des musiciens professionnels, des « artistes de métier ».

Par opposition, l'amateur est donc celui qui ne gagne pas sa vie avec les arts, il est le plus souvent appréhendé comme un « non-professionnel » que comme un praticien amateur, c'est-à-dire quelqu'un qui tire du plaisir à aimer et à pratiquer les arts.

C'est pourquoi l'intitulé « amateur » est parfois ressenti péjorativement par les praticiens non-professionnels.

« Le terme amateur permet de caractériser l'esprit ou la forme de ces pratiques. Celles-ci s'exercent (...) dans le temps du loisir, c'est-à-dire en dehors des contraintes directement liées aux obligations sociales, économiques ou simplement biologiques. Elles comportent comme cela une part de plaisir (...) où l'intérêt de l'amateur trouve une occasion de se manifester et de se réaliser (1) ».

Raccordées à la « sphère du temps libre », les pratiques en amateur sont appréhendées par les décideurs, le plus souvent des élus de terrain, à l'occasion de demandes précises : mises à disposition de salles pour se réunir et se produire, de moyens techniques, autorisations de représentation. Les municipalités sont les premières sollicitées pour ces besoins.

(1) **Romuald RIPON**, *Le poids économique des activités artistiques en amateur*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, DEP, 1996, p 7.

Dans la Nièvre, nous pouvons compter huit formations de musiciens amateurs qui se produisent en concert à l'intérieur ou en dehors du département. Une vingtaine de musiciens pratiquent le répertoire traditionnel nivernais et du centre-France mais aussi d'autres répertoires comme la musique irlandaise, bretonne ou tzigane.

Les pratiques amateurs étant la plupart du temps liés aux projets humains et musicaux des associations, certains praticiens sont en demande d'une autre forme d'apprentissage, d'une complémentarité, et osent franchir le pas de la porte des conservatoires là où ils savent qu'ils y sont accueillis.

D'où le réseau important qu'essayent de garder les Départements de Musiques Traditionnelles et les associations pour la création de projets communs.

Mais comment les enseignants et les directions des écoles de musique, en général, envisagent-ils les pratiques amateurs?

J'ai relevé deux cas de figures de réflexion :

- ❖ Le cas où l'école de musique n'est pas une Ecole Nationale de Musique et de Danse, ni un Conservatoire National de Région, ni un Conservatoire à Rayonnement Départemental. (Ecoles de musique et de danse non agréées, écoles de musique municipales...).

La réflexion de l'équipe pédagogique et du directeur d'établissement, concernant le musicien traditionnel et les autres esthétiques, vise à penser qu'au bout de sa formation dans l'école de musique, le musicien traditionnel aura acquis des notions, un répertoire, etc...qui lui permettront d'être un musicien complet destiné à la pratique amateur :

« L'Ecole Municipale de Musique (de Tours) propose une formation incluant la pratique collective (orchestres d'harmonie, brass band, chorale et ensembles de classes), la formation musicale et la pratique des instruments à vents (flûte, hautbois, clarinette, saxophone, cor, trompette, trombone et tuba) et des percussions (classiques, c o n t e m p o r a i n e s e t b a t t e r i e) . La finalité de cet enseignement est de former des musiciens complets et autonomes menant à la pratique amateur. Pour ce faire, elle présente un cursus pédagogique débutant par l'éveil musical (dès 5 ans) jusqu'au 3e cycle de formation instrumentale. Enfin, des cours décentralisés sont assurés dans les quartiers des Fontaines, Rabelais, Sainte Radegonde, Sanitas et Thiers. (1) »

(1) Ecole de Musique Municipale de Tours, présentation de l'école. Sur www.tours.fr

- ❖ Le cas où l'école de musique est une Ecole Nationale de Musique et de Danse, ou un Conservatoire National de Région, ou un Conservatoire à Rayonnement Départemental.

La réflexion est directement liée avec ce que l'on a vu auparavant avec le système de cursus en cycles et surtout les modes d'évaluation.

La politique de la structure d'enseignement de la musique est généralement de former un musicien complet, certes, mais un musicien virtuose, formé selon un modèle élitiste et surtout ayant une grande connaissance culturelle et contextuelle de la musique traditionnelle.

Cela revient-il donc à former un musicien quasi-professionnel ?

Encore une fois les deux termes d'« amateur » et « professionnel » s'opposent dans différentes écoles de musique, mais cette fois ci en termes d'objectifs pour l'élève.

Cela pose un certain nombre de questions : Quel musicien traditionnel l'école de musique veut-elle former ? Faut-il opposer les amateurs et les professionnels dans les projets musicaux des établissements d'enseignements de la musique ? L'objectif ou le projet d'un élève dans une école de musique est-il forcément dans l'alternative : devenir un « pro » ou un « amateur » ? Ne faudrait-il pas penser davantage au projet personnalisé de l'élève et aux différents objectifs d'apprentissage que l'on se donne pour qu'il réussisse?

-La prise en compte du désir de l'élève

« Pourquoi travailler ? (ce qui pousse l'élève à travailler) - Pour quoi travailler ? (le but et les objectifs liés à la construction du projet personnel) - Comment travailler ? (les méthodes et les outils) (...) Il faut véhiculer une conception vivante de la personne et de la société. - Reconnaître l'élève comme une personne unique et en devenir - Accompagner le projet de l'élève - Proposer aux élèves les outils d'une meilleure communication - Eduquer aux médias, c'est-à-dire se positionner face aux informations (1) »

.....
 (1) **Anne-Marie GUILLAUMA** résumant certaines pistes pédagogiques de l'ouvrage de Brigitte PROT, formatrice à l'Institut Supérieur de Pédagogie de Paris: *Profession motivatrice - Réveiller le désir d'apprendre au collège et au lycée*. Edition Noésis (octobre 1997)

A l'issu des discussions que j'ai pu avoir avec certains directeurs des départements de musiques traditionnelles sur le territoire du Centre-France, il en résulte que le désir de l'élève joue une place considérable dans son apprentissage de la musique.

Effectivement, le désir de l'élève peut être provoqué par l'organisation préalable de circonstances pouvant lui faire construire son propre projet (rencontre de différentes esthétiques, de différents instruments, mise en situation dans un groupe d'apprentissage pour un projet ponctuel ou à long terme, relationnel à l'intérieur de l'école entre les enseignants, les autres élèves et lui...), qu'il aura pu personnaliser dans l'établissement d'enseignement de la musique qu'il fréquente.

Ce désir ne peut être provoqué que si le projet d'établissement donne la chance à l'élève de sortir du parcours déjà banalisé auquel il peut se confronter.

En effet, si l'élève ne se retrouve pas dans l'offre de formation de l'école de musique, il faut que celle-ci soit capable d'élaborer, avec lui, un projet de départ pouvant se diversifier par la suite. (On en revient encore aux cursus parfois trop rigides et aux objectifs d'établissement poussant l'élève à être un modèle de virtuosité et de connaissances).

Mais on ne peut pas enfermer l'élève dans son désir, il faut lui faire découvrir les différents « chantiers » dans lesquels il peut apporter sa pierre...ou trouver d'autres, qui l'intéresseront.

Cela revient à lui donner les chances de s'épanouir musicalement dans un lieu socio-culturel, qu'est l'école de musique, en se posant la question de savoir comment l'Ecole de musique peut créer diverses possibilités pour l'élève d'élaborer son projet avec lui ? Comment peut-on faire pour que les personnes qui viennent apprendre la musique traditionnelle dans les institutions puissent dessiner elles-mêmes les contours de leur autonomie pour leur projet musical sans toutefois être en quasi-autarcie ?

-Les pratiques collectives

« Les petits ensembles (généralement composé d'instruments différents) sont la clé vers l'autonomie. Eux seuls permettent aux musiciens d'avoir assez rapidement de multiples occasions de jouer pour des publics variés, dans des situations d'animation de fêtes, bals ou rassemblement divers. A Limoges, par ailleurs, un ensemble « Violons Limousin » a permis de donner au répertoire des sonorités nouvelles, grâce aux possibilités d'arrangements offertes par les violonistes et a obligé ses membres à donner le meilleur d'eux mêmes en situations de concert (...)(1)»

Nombreux sont les directeurs d'écoles de musique, ainsi que les équipes pédagogiques, à penser que les pratiques collectives sont indispensables à la formation de l'élève en école de musique et qu'elles constituent un rôle important dans la relation qu'il peut entretenir avec ses camarades. C'est l'occasion pour lui de bénéficier d'un temps de rencontre musicale et de faire partie d'un projet avec un certain nombre d'élèves de l'école ou de personnes extérieures à l'établissement, qui ne jouent pas spécialement dans la même esthétique musicale que lui, d'où la possibilité d'une transculturalité dans ces moments dès lors précieux.

C'est aussi pour l'élève un complément à son jeu de soliste, qui est aussi important, car la musique traditionnelle est faite d'imprégnation, d'écoute de l'autre, d'imitations, de moments de rassemblement autour d'un bal, d'une fête...

Mais il ne faut pas oublier qu'au-dessus de 3 ou 4 musiciens, la forme devient plus orchestrale et donc les objectifs de l'élève se retrouvant dans un groupe plus conséquent peuvent changer. L'élève n'a ni la même place ni la même autonomie lorsqu'il est dans un groupe de 4 que lorsqu'il est dans un ensemble de 15 ou 20 musiciens.

En dehors des conservatoires, c'est-à-dire plus généralement dans les milieux associatifs, dans les C.M.T (Centre de Musiques Traditionnelles) le musicien traditionnel essaye de trouver sa place et son identité dans une pratique d'ensemble conviviale et chaleureuse où il peut mélanger rencontres humaines et musicales. (C'est ce que certain D.M.T au sein des E.N.M essaye de préserver tant bien que mal pour les pratiques amateurs et adultes).

(1) **Françoise ETAY**, dans un entretien avec Jean-françois VROD pour *Modal*.

C'est l'occasion pour eux, à travers des stages, des moments musicaux, des rencontres, qu'ils forgent leur apprentissage et leur propre jeu. Ils sont libres de perfectionner leur technique, de développer une virtuosité tout en apprenant des morceaux de répertoires traditionnels qu'ils auront choisis, à la vitesse d'apprentissage qu'ils désirent, tout en étant pilotés par un intervenant ou un « guide musical référent ».

Suite à ce constat, il est important, en tant qu'acteur d'une équipe pédagogique, de permettre une réflexion quant à la transversalité entre le milieu associatif et l'institution. En effet, il est important que les institutions tiennent compte des pratiques musicales associatives pour qu'elles puissent travailler en réseau avec elles et qu'elles puissent trouver une complémentarité dans la formation du musicien traditionnel d'aujourd'hui.

-Le musicien idéal (quel type de musicien veut-on former ?)

J'ai eu de nombreuses discussions avec certains directeurs de Département de musiques traditionnelles d'E.N.M et des enseignants de musiques traditionnelles sur le territoire (notamment avec Willy Soulette, directeur du département de musiques traditionnelles de l'E.N.M de Châteauroux, avec Dominique Forges, directeur du département de musiques traditionnelles de l'E.N.M de Nevers, avec Dominique Borel, professeur de la classe de vielle à roue du C.N.R de Clermont-Ferrand et avec Patrice Rix, professeur d'accordéon diatonique au C.N.R de Clermont-Ferrand). Certaines constantes se dégagent quant au profil du musicien traditionnel dans l'institution :

Tout d'abord, il s'agit d'une personne dynamique, motivée parfois militante qui doit acquérir une certaine autonomie vis à vis de sa pratique.

Ce premier point dégage l'importance de la notion d'autonomie de l'élève.

Cela tend à faire réfléchir sur la manière de rendre l'élève autonome ? Comment susciter l'envie et la motivation chez lui ? Que met-on derrière le terme « autonomie » ? Comment répondre aux besoins de l'élève tout en lui faisant acquérir l'autonomie dont-il a besoin pour sa pratique ?

Ensuite, c'est un musicien qui sait faire « sonner » la musique et exprimer son tempérament à travers elle. Il doit être capable de s'ouvrir aux autres (musiciens et esthétiques musicales) et y intégrer son propre style personnel avec une technique suffisante.

Ce deuxième point met en avant la notion d'interprétation et d'identité musicale.

Les questions que je me pose sont alors de l'ordre de l'apprentissage du musicien traditionnel : Comment donner à l'élève les clefs pour qu'il puisse rentrer dans diverses « maisons » lui permettant de forger son propre caractère musical ? De quelles façons pouvons-nous lui donner les sources dont il a besoin pour créer son « propre style » ? Quels moyens sont-ils à mettre en place pour que le musicien traditionnel, dans l'école de musique où il évolue, puisse partager des projets communs avec d'autres esthétiques et d'autres musiciens, de manière à ce que ceci rentre dans son projet personnalisé ? Doit-on accentuer l'apprentissage sur la technique, sur la musicalité, sur le savoir, sur la culture régionaliste dont est issue sa pratique, sur la connaissance, sous prétexte d'une culture de l'excellence ?

De plus, il doit être un musicien de « terrain » ; il doit pratiquer le bal, jouer en concerts, animer des fêtes, être au cœur de l'activité musicale populaire de son esthétique.

Cette caractéristique me semble essentielle, certes, mais peut-on obliger un vielliste ou un cornemuseux à faire du bal si cela ne fait pas parti de son projet personnalisé ? Si un vielliste a envie de se spécialiser dans la musique contemporaine ou expérimentale à la vielle électroacoustique, s'il va à la rencontre de nombreuses personnes dans la musique traditionnelle pour s'inspirer de leur jeu et de leur répertoire, cela ne fait-il pas de lui un musicien de terrain ?

Pour résumer, est-ce qu'être un musicien de terrain est forcément lié à une pratique intensive du bal ? De l'animation de fêtes populaires, de festivals ?

Enfin, ce doit être un musicien cultivé qui se porte garant de l'évolution de la culture dont est issue sa musique, mais aussi capable d'avoir une culture musicale générale.

Ce trait regroupe les points cités auparavant notamment la place de l'autonomie pour la création de son savoir, sa motivation tant à l'intérieur de l'école de musique que dans son projet personnalisé, sa pratique musicale « sur le terrain ».

Quelques autres interrogations se posent : comment peut-on rendre responsable un élève de l'évolution culturelle d'une musique ? A t-il envie d'y être un acteur dynamique ? Si le musicien traditionnel n'est pas cultivé, quelles conséquences cela peut-il avoir sur sa pratique et sur les rencontres musicales et humaines dans lesquelles il peut être ou devenir acteur ?

Tant de questionnements très utiles qui peuvent servir à appréhender les besoins de l'élève et également à repenser continuellement l'apprentissage du musicien que l'on a en face de soit lorsque l'on est professeur.

On peut chercher, lorsque l'on est professeur, à former l' « élève idéal », mais la plupart du temps l'idéal de l'élève n'est pas forcément pris en compte par ces professeurs.

Quelles questions les musiques traditionnelles (dans leur enseignement et leur pratique) posent à la conception que l'on se fait de l'institution ?

-Le risque de décontextualisation de l'apprentissage des musiques traditionnelles et les compromis...

« « Entrer dans les conservatoires »... J'ai été frappé(...) par la façon dont cette expression était diversement ressentie par ceux que concernent aujourd'hui les musiques traditionnelles. Aux uns, une telle expression, somme toute paradoxale, évoque l'enfermement...Aux autres, « l'entrisme »...A certains, un mal nécessaire...A d'autres encore, une chance à saisir à l'heure d'un regain considérable de vitalité. (...) De cette transmission devenue métier, chacun, en effet, mesure aujourd'hui les risques, pour les professeurs comme pour les élèves – dont rien ne dit à priori qu'il faille en faire des professionnels -, pour les musiques traditionnelles elles-mêmes, enfin, auprès desquelles l'Etat exerce sa responsabilité. Bien loin de nier les risques, il convient aujourd'hui d'en prendre toute la mesure, afin de mieux les assumer. (1) »

A l'heure où les institutions ont déjà ouvert leurs portes aux musiques traditionnelles, les débats se mènent et les opinions divergent au sein du corps enseignant et des acteurs de ces musiques.

En effet, comment trouver l'équilibre de cette entrée du fait que ce soient des musiques de tradition orale issue de la ruralité et qu'elles doivent s'approprier vis-à-vis d'une institution qui n'a mis en place qu'une esthétique dite « classique », accentuant les apprentissages sur l'écrit?

La peur de certains acteurs des musiques traditionnelles s'exprime surtout par le doute qu'ils ont quant à la pertinence du « copier-coller » avec l'enseignement de la musique classique : former un musicien pour qu'il soit professionnel, virtuose, fasse partie d'une certaine élite, qu'il suive un long cursus imposé en cycles, etc...

Effectivement, on est loin de la pratique traditionnelle d'avant la guerre de 1914 – 1918 ! Le musicien traditionnel dans notre société n'évolue plus dans le contexte qui a façonné sa musique. L'enseignement et la pratique des musiques traditionnelles doit s'adapter à de nouveaux facteurs contextuels :

(1) **Michel De LANNOY**, *Musiques traditionnelles et conservatoires: les risques du métier*, in Modal n°5, St Léonard de Noblat, Modal, 1986

« Il faut être clair là-dessus : introduire la musique populaire au conservatoire, c'est introduire le conservatoire dans la musique populaire (2) »

Ainsi, l'enseignement des musiques traditionnelles, et ceux qui les enseignent doivent trouver un compromis avec le contexte dans lequel ils les enseignent.

En effet, les conditions de transmission de ces musiques ont changées. La pratique de la musique traditionnelle sur le territoire rural, du Centre-France par exemple, a quasiment disparu. C'est-à-dire que ses origines et son contexte de diffusion ont eux aussi quasiment disparu.

L'enseignement en école de musique peut- alors être une des solutions pour la survie de cette musique ?

« Il y a des formes d'enseignement qui n'ont pas été remises en cause alors qu'il aurait peut-être fallu les interroger (les notions de rapport à l'écriture par exemple). Aujourd'hui, un musicien professionnel dans le domaine des musiques traditionnelles doit savoir lire et écrire la musique. Mais ce n'est pas pour autant qu'il a une « acculturation de l'oralité ». Il faut trouver des formes de pédagogie qui préservent l'apprentissage de l'oralité dans un contexte qui a beaucoup évolué (temps de formation réduit, multiplication des activités pour les enfants...). Comment faire pour reconstituer des éléments de contexte dans des cadres de formation où vous avez, par exemple, un élève pendant une demi-heure toutes les semaines ? Il faut réinventer des choses, mais à partir des fondements de la manière dont la musique est apprise. La musique ce n'est pas que le répertoire, la virtuosité ou la technique, c'est aussi l'apprentissage d'une musique, et cela nécessite d'autres types de réflexions, qu'il faut ensuite mettre en oeuvre. (3) »

Dans cet extrait, Olivier Durif remet en cause l'interrogation qui n'a pas été résolue ni même posée concernant certaines formes d'enseignement.

Effectivement, on peut remarquer que, depuis l'entrée des musiques traditionnelles et autres esthétiques telles les musiques actuelles, celles-ci ont dû s'approprier dans une institution parfois rigide, tandis que l'enseignement de la musique classique n'a pas été remis en cause.

De là, le problème ressort que l'enseignement de la musique classique n'a pas « fait de place » aux musiques traditionnelles, actuelles, jazz, etc...

(2) **Marc PERRONE et Yvon GUILCHER**, *Musiciens routiniers ? Vos papiers !*, in *Modal* n°4, St Léonards de Noblat, Modal, 1986

(3) **Olivier DURIF**, entretien avec la FAMDT (Fédération des Associations de Danses et Musiques Traditionnelles) pour *l'enseignement des musiques traditionnelles en France*, Dossier Formation, 2006

Celles-ci se trouvent donc obligées de composer entre écrit et oralité, travail de la technique et de la musicalité, pratique amateur et cursus en cycles pensés pour le musicien professionnel que l'institution veut former...

« Aujourd'hui ces questions demeurent et un certain nombre de collectivités publiques commencent à les toucher du doigt, mais, dans l'état de récession budgétaire (et morale) dans lesquelles se trouve le ministère qui reste intellectuellement dominant —et nécessaire à la démocratie culturelle— on sent bien qu'il faut repenser dans les dix années qui viennent la politique musicale dans son ensemble, qu'il va falloir « partager » différemment, comment ? Et quand ? Quels politiques suffisamment courageux oseront s'attaquer à pareil problème ?

L'institution musicale est une vieille dame honorable mais qui, du fait de son grand âge (le Conservatoire de musique procède de la République de 1789 !) empêche toute appréciation saine de la situation. (1)»

Le musicien traditionnel dans l'institution se confronte donc aujourd'hui à une pratique traditionnelle institutionnalisée qui ne tient pas assez compte des origines contextuelles de sa pratique ni même de sa transmission orale, puisqu'elle a dû composer avec une esthétique et un enseignement « surdominant » qui, lui, par contre, ne s'est pas remis en cause.

En tant qu'enseignant des musiques traditionnelles, nous avons l'obligation d'inventer et de ré-inventer des pistes pédagogiques pour notre enseignement, de ne pas avoir peur de poser les problèmes et de mettre le doigt dans la plaie, s'il le faut, pour lutter contre tout immobilisme de l'enseignement et du modèle unique.

« C'est que la question de l'accès à l'art, et singulièrement de l'accès à sa pratique, remet en cause plusieurs principes qui jusqu'ici fondaient le pacte républicain autour de l'éducation - d'une part l'égalité des chances par l'égalisation des programmes et des méthodes, d'autre part l'émancipation des individus par leur confrontation systématique à des valeurs universelles. La formation aux pratiques artistiques recèle un problème qui peine à se formuler : la reconnaissance de la diversité - des êtres et des esthétiques - expose le paradigme républicain aux risques de la démocratie.

Les musiciens se confrontent en ce moment à la dimension proprement politique de leur art, d'abord par la question de son enseignement : la réflexion pédagogique est toujours une réflexion sur les valeurs, que le débat sur les méthodes se contente de réfracter. Poser, entre musiciens, le problème de l'enseignement de la musique - ou des musiques - ne relève pas d'une énième manoeuvre "pédagogocratique" : c'est prendre le risque de s'engager vers une nouvelle définition de la musique, et du musicien. »

(1) **Olivier DURIF**, interview dans le *journal du CMTRA* (Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône-Alpes), décembre 2005.

(2) **Eddy Schepens**, *Faut-il enseigner les musiques actuelles ?* Enseigner la musique n°3, cahier de recherches, CEFEDM Rhône -Alpes / CNSMD de Lyon.

-La crédibilité d'une musique et d'un patrimoine

Néanmoins, l'apparition des musiques traditionnelles dans les institutions a permis une certaine légitimité de ces pratiques :

« Deux diplômes, le certificat d'aptitude de professeur – chef de département de musiques traditionnelles (C.A) -, et le diplôme d'état de professeur d'instruments traditionnels (D.E), mis en place en 1987 et en 1989, ont légitimé l'enseignement des musiques traditionnelles en leur permettant d'entrer, au même titre que les formes classiques, dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat. En 1995, les musiques traditionnelles étaient présentes dans trente-six écoles réparties sur quinze régions, avec un peu moins d'une centaine de professeurs. (2) »

Certains professeurs trouvent à cette intégration des musiques traditionnelles une chance d'avoir une reconnaissance par les directions culturelles et politiques.

Ainsi, la pratique traditionnelle peut être, tout comme les autres esthétiques représentées dans les institutions (musiques amplifiées, jazz), sujet à un développement culturel qui peut donner lieu à des subventions pour le rayonnement de celles-ci (création de postes d'enseignant de musiques traditionnelles, organisations de rencontres musicales autour de cette pratique, création de CD, création musicale, création de festivals, de tremplins, encouragement du développement des groupes traditionnels et folkloriques, etc...).

De plus, cela permet de préserver un patrimoine culturel de la ruralité qui s'efface progressivement, comme on l'a vu auparavant, et qui s'insère aujourd'hui dans les pratiques musicales urbaines.

On peut donc dire que cette volonté politico-culturelle vise à « désacraliser » la pratique des musiques classiques dans les institutions comme pratique prédominante.

À cet égard, les musiques traditionnelles doivent être sur le même rang et avoir la même importance dans les institutions (surtout lorsque l'on voit que, depuis le début de l'entrée des musiques traditionnelles au sein des conservatoires, il y a une augmentation constante des élèves voulant avoir une pratique traditionnelle dans les conservatoires.

(2) **Jean-Pierre ESTIVAL**, *Musiques traditionnelles : une approche du paysage français*, in *La musique du monde*, Babel, Paris, 1995

« Dans les conservatoires, une partie du corps professoral « classique » s'indigne des prétentions que manifestent des musiquettes et de piètres instruments qui les servent à vouloir côtoyer la Musique (1) ».

Pour Françoise Etay, directrice du département des musiques traditionnelles du C.N.R de Limoges, l'entrée des musiques traditionnelles dans les institutions est une façon de crédibiliser les pratiques des musiques traditionnelles et leur répertoire. Le musicien traditionnel dans la société a porté pendant des années des clichés rattaché à sa pratique (sauvage, paysanne, populaire tout ce qui l'opposait à la pratique de la musique savante.

Je pense que l'institutionnalisation de ces pratiques montre qu'elles ont leur place au même titre que les autres pratiques musicales et qu'elles font parties intégrantes des musiques vivantes de notre société moderne.

Début d'un processus qui vise l'acceptation d'un passé socio-culturel de l'histoire d'une région, afin que la pratique musicale associée soit remise au goût du jour dans les conservatoires.

De plus, c'est aussi aux enseignants des musiques traditionnelles de décider comment, pour qui, pour quoi, cette pratique doit être mis en place dans les institutions.

Il est nécessaire de remettre en cause le statut de cette pratique traditionnelle et le statut de professeur de musiques traditionnelles dans l'institution afin de réinventer l'Ecole de musique pour qu'elle soit la plus à même de comprendre les différents enjeux de ses enseignements.

(1) **Françoise ETAY**, *Dix ans d'enseignement de la musique traditionnelle en France*, in Marsyas, Paris, cité de la musique, 1997

Conclusion

" Cette reconnaissance de la diversité culturelle ne doit pas se dégrader en un différencialisme qui conduirait inévitablement à l'incommunicabilité. Il ne faut pas voir dans chaque culture un univers séparé des autres, mais une forme de construction du sens d'une expérience et la communication entre les cultures doit nous permettre, à nous qui avons cru que la modernité ne pouvait se développer que par le rejet des traditions et des croyances, de retrouver ce qui a été perdu par la réduction de la modernité à la raison scientifique et technique. Il y a longtemps que l'art a entrepris cette recomposition du monde et a cherché dans le passé ou dans des images lointaines de quoi nourrir notre imaginaire et notre connaissance de nous-mêmes."

Ces deux ans passés au CEFEDM Rhône-Alpes m'ont permis de mener un temps de réflexion utile quant au métier de professeur de musique.

Plus particulièrement, cette formation m'a permis de mener une réflexion sur l'institutionnalisation des musiques traditionnelles.

En effet, c'est un sujet sur lequel il est important de se pencher lorsque l'on est enseignant dans les musiques traditionnelles en école de musique.

Par peur de devenir « fonctionnaire des musiques traditionnelles », beaucoup d'enseignants remettent en cause l'intégration des musiques traditionnelles dans les institutions.

Certains d'entre eux voient la perte de l'« essence » des musiques traditionnelles et la perte de l'oralité comme forme d'enseignement.

Car composer avec les esthétiques classiques, c'est-à-dire avec une forme d'enseignement qui utilise beaucoup l'écrit et avec l'objectif de former un musicien professionnel, virtuose, dans la culture de l'excellence, c'est rompre avec le contexte historique et culturel des musiques traditionnelles.

D'autres voient par ce biais, la crédibilité et la reconnaissance de ces musiques, la « sauvegarde d'un patrimoine culturel », la chance de la pluriculturalité et d'une démocratisation de l'enseignement artistique.

Effectivement, il est déjà possible de dresser un bilan sur l'entrée des musiques traditionnelles dans les institutions, et de se lamenter, mais le but, lorsque l'on est enseignant dans les musiques traditionnelles, est de savoir rebondir et ré-inventer continuellement l'Ecole de musique.

Il faut inventer de nouvelles pistes pédagogiques, être un acteur dynamique d'une réflexion progressiste avec l'équipe pédagogique de l'école de musique où l'on travaille, comprendre les réelles attentes des musiciens que l'on a en face de nous et que l'on forme.

De plus, il est primordial de se pencher davantage sur le projet personnalisé de l'élève : l'actuelle offre de formation des conservatoires est insuffisante et inadaptée. A nous, enseignants de la musique, de sortir de ces cursus rigides dans lesquelles nos élèves ne se retrouvent pas.

Je pense que le fait de sortir d'une culture de l'excellence omniprésente au sein des institutions, de repenser le système des cursus, de mettre en avant le projet de l'élève, de sortir du cloisonnement des départements, et d'avoir une véritable réflexion pédagogique entre professeurs des différentes esthétiques représentés dans les conservatoires, serait un pas en avant pour une intégration institutionnelle plus réfléchie et mieux équilibrée.

C'est à nous, enseignants, de nous prendre en main, de ne pas avoir peur de réfléchir à notre métier et au musicien que l'on veut former, de ne pas avoir peur de faire bouger des choses et des acquis qui ne correspondent plus à la société moderne dans laquelle nous vivons.

Au delà des clivages, il est temps de reprendre en main et de réinventer, avec tous les enseignants, l'Ecole de musique de demain.

Bibliographie

ASTOLFI Jean-Pierre « L'école pour apprendre » E.S.F., 1993, 2^{ème} édition.

BERTRAND Guy. dans le collectif, « Transmettre la musique traditionnelle aux enfants : Actes des rencontres de formateurs en musiques traditionnelles de NOTH (creuse) des 12/13 mai 1994 », St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1995

Collectif, « La musique et le monde », Babel, ed.Actes Sud, 1995.

Collectif « Enseigner la musique n°3 », cahiers de recherches du CEFEDM Rhône-Alpes

CUISENIER Jean, « La tradition populaire », P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1995

De LANNOY Michel, « Musiques traditionnelles et conservatoires : les risques du métier », in Modal n°5, St Léonard de Noblat, Modal, 1986

ESTIVAL Jean-Pierre, « Musique traditionnelles : une approche du paysage français »

ETAY Françoise, « Dix ans d'enseignement de la musique traditionnelle en France » in Marsyas hors série décembre 1997, Paris, Cité de la musique.

FORGES Dominique, « Rapport de stage pratique, formation initiale d'application », C.N.F.P.T Nancy, 2000/2001

PERRONE Marc, GUILCHER Yves, « Musiciens de routine ? Vos papiers ! » in *Modal*, n°4, septembre 1986

RAVIART Naïk, « Comment penser une pédagogie de la danse populaire dans une société qui n'est plus traditionnelle », in Teaching dance 7th international conference on dance research Portaria, Greece , 7-11 july 1993, pp24 -30

RIPON Romuald, « le poids économique des activités artistiques en amateur », Paris, Ministère de la culture et de la communication, DEP, 1996, p 7.

Remerciements

Pour les discussions interminables, les entretiens que l'on a eus et les ouvrages prêtés pour l'élaboration de ce mémoire :

- Eddy SCHEPENS, directeur adjoint du CEFEDM Rhône-Alpes.
- Hélène GONON, professeur en Sciences de l'éducation au CEFEDM Rhône-Alpes.
- Jean BLANCHARD, professeur en Musiques traditionnelles au CEFEDM Rhône –Alpes.
- Dominique FORGES, directeur du département de musiques traditionnelles de l'E.N.M de Nevers.
- Willy SOULETTE, directeur du département de musiques traditionnelles de l'E.N.M de Châteauroux.
- Dominique BOREL, professeur de vielle à roue au Conservatoire National de Région de Clermont-Ferrand.

ANNEXES

Rappel des abréviations et mots clés. **p. 32**

Article de *Trad Mag*, entretien-débat avec Françoise Etay, Jean-Pierre Estival, Gilles Lauprêtre, décembre 1999. **p. 33-35**

Epreuve de culture musicale – D.E.M « Musique Traditionnelle »- C.N.R de Limoges, 15 juin 2000. **p. 36**

Article « ***L'action citoyenne sans les institutions ?*** » et « ***La musique un lieu de rendez-vous*** ». Synthèse d'une conférence publique « Les jeudis de la Sorbonne », 8 avril 1999, Catherine W. Dromard et Albane Despres. **p. 37**

Article « ***Joseph Fleuret, cornemuseux d'Ardentes*** », Mic Baudimant, « Berry, une terre à découvrir... », Printemps 1987. **p. 38**

Interview d'Olivier Durif pour le C.M.T.R.A, décembre 2005. **p. 39-43**

Abstract. **p. 44**

Rappel des abréviations

C.M.T (Centre de Musiques Traditionnelles)

D.M.T (Département de Musiques Traditionnelles)

CEFEDM (Centre de Formation Des Enseignants de la Musique)

E.N.M (Ecole Nationale de Musique)

C.N.R (Conservatoire National de Région)

D.E (Diplôme d'Etat)

C.A (Certificat d'Aptitude)

Article principalement prévu pour le magazine
« Tréd. Mag. »

En décembre 1989 nous avons rencontré Jean-Pierre Estival inspecteur à la Direction de la musique et de la danse chargé alors de la musique traditionnelle. Il nous parle des orientations données par le ministère mais aussi de sa propre vision de l'enseignement des musiques traditionnelles.

Cet entretien a été rompu à cet endroit et restructuré; nous espérons ne pas trop en avoir déformé la pensée.

Jean-Pierre Estival : Le Diplôme d'État de professeur de musique traditionnelle (le D.E.) existe depuis un peu plus de dix ans. Pendant longtemps ce fut un diplôme sur mesure avec des éléments opportunistes de formation. Vous êtes les premiers à avoir une formation sérieuse : environ mille heures sur deux ans pour vous préparer à cet examen.

Dix ans à l'échelle de vos musiques c'est très peu si on considère que vous avez à voir avec des formes qui ont un ou deux siècles. L'évolution d'une politique de l'État dans le domaine ne peut être que partielle dans la mesure où l'on n'a pas le recul nécessaire sur le fait d'avoir donné des diplômes en musiques traditionnelles.

Parmi les musiciens qui vous ont précédés, beaucoup ont passé le diplôme, non seulement pour enseigner, mais aussi pour légitimer leur parcours artistique, dans la mesure où ce ne sont pas des disciplines légitimes comme peuvent l'être l'opéra ou le violon classique. Reconnues tardivement par l'État ces disciplines prennent leur place dans le paysage officiel depuis très peu de temps.

Les choses ont peu mal évolué, et il est clair maintenant que le D.E. n'est pas un diplôme de musicien, c'est un diplôme d'enseignant !

Pourquoi une formation à l'enseignement des musiques traditionnelles ? Cela aussi pourrait être considéré comme un petit peu innouveau dans la mesure où « traditionnellement » ces musiques se sont plutôt apprises dans un contexte de proximité que ce soit de maître à élève ou que ce soit au sein d'un village ou d'une aire culturelle d'une région, d'une micro région ou d'une sociabilité particulière comme ont pu l'être les groupes folkloriques ou le milieu folk par exemple. Pourquoi y a-t-il besoin de les apprendre dans une structure tout à fait officielle, « fluide », si je puis dire, par rapport aux milieux qui ont produit ces musiques là ?

Tout simplement parce que les formes que vous représentez et que vous jouez ne se transmettent plus « naturellement » (à de rares exceptions près) dans la société qui les a produites, que le monde rural n'a dorénavant plus rien à voir avec la société dite traditionnelle d'avant la guerre de 1914. Nous sommes plongés dans un monde plus-culturel et plus-musical où aussi bien vous que moi sommes largement influencés par

les musiques anglo-américaines, les musiques classiques, le jazz... Les goûts musicaux de chacun d'entre nous peuvent se construire avec une offre que n'a jamais été aussi large qu'aujourd'hui. On peut se passionner pour n'importe quelle forme musicale passée ou présente. La définition des musiques traditionnelles aujourd'hui passe forcément par sa réappropriation dans un milieu particulier, mais aussi par sa situation de ces musiques par rapport aux autres musiques.

Le but de cette formation, c'est de conforter vos acquis de musiciens, c'est de vous faire devenir de bons pédagogues, avec tout ce qu'on peut connaître de la pédagogie de la musique aujourd'hui, et puis aussi de vous faire réfléchir sur le sens que peut avoir aujourd'hui, de jouer cette musique de tradition orale originale du début du siècle dans un monde qui n'était pas du tout le nôtre : est-ce pertinent ? Est-ce que cela vaut la peine ?

L'intérêt de cette formation vient largement du temps qui vous est donné pour vous poser ces questions. Je crois que ce sont des choses dont vous ne pouvez pas vous départir, au risque de reproduire à l'identique des formes anciennes, des enregistrements anciens, mais en sclérosant les formes, ou, au contraire en ouvrant les formes à tous vents, et en contribuant à créer tellement de courants d'airs qu'on ne sait plus très bien où l'on est....

Insiste un peu sur cette réflexion que vous devez avoir sur votre pratique. Vous avez deux ans pendant lesquels vous pouvez vous poser des questions aussi fondamentales que celles-ci : Qu'est ce que la musique traditionnelle ? Comment va-t-elle évoluer ? Comment allez-vous participer à cette évolution ? Quels sont des fondamentaux que vous voulez transmettre à de jeunes élèves ? Qu'est ce que votre propre pratique ? Comment allez-vous l'enseigner ?

Vous avez une véritable responsabilité de transmetteurs de ces formes là. Aujourd'hui, il n'est plus possible d'enseigner la musique traditionnelle sans avoir une certaine réflexion sur ce qu'elles peuvent apporter de différent, d'intéressant, de vivant, de valable par rapport à d'autres formes de musiques populaires (si on reste dans les musiques populaires) comme le rock ou le rap. Quand vous serez enseignants, vous aurez à la fois à vous définir comme d'une part les héritiers de forme ancienne d'origines rurales, mais d'autre part comme des gens que se positionnent par rapport à la techno, au rap, aux concertos de Tchaïkovski, et au jazz.

Au niveau des débouchés professionnels, je crois qu'il n'y a pas de raison d'être pessimiste. Ce sont des musiques qui après des creux historiques notoires retrouvent leur place dans les régions, en particulier, pour des raisons de musiques liées à des pratiques sociales fortes où il y a des formes de convivialité, de danses, de fêtes... L'état du « marché » de l'enseignement des musiques traditionnelles à ma connaissance n'a jamais été aussi florissant qu'aujourd'hui.

C'est à la fois positif et négatif : des écoles de musique se sont interdites aux musiques traditionnelles pour une efficacité qu'elles peuvent avoir pour la pratique collective ou pour le rythme... pour les musiques de données hétérogènes vous êtes un peu moins concernés, mais pour les musiques extra-européennes, il y a, disons, un

risque d'instrumentalisation : la musique traditionnelle serait la béquille pour celui qui a des problèmes de rythme : « Tu as des problèmes de rythme, va faire du djembé, ça va résoudre tes problèmes... » ce qui est bien pour le rythme, c'est incontestable, en même temps la musique de djembé, ou la musique cubaine, c'est beaucoup plus qu'un sésame amélioré pour gérer des problèmes d'arythmie.

D'autre part les musiques du domaine français pour beaucoup d'entre elles n'ont pas un côté technique extrêmement brillant comme peuvent l'être les œuvres de Liszt au piano ou Paganini au violon. La musique du violon lémosin, par exemple, n'est pas une musique extrêmement virtuose. C'est une musique qui est tout en finesse dont la richesse et la qualité viennent très largement de sa subtilité beaucoup plus que de l'esbroufe technique « à la Paganini ».

Vous devez vous faire connaître par les musiciens classiques, et vous-même à ne pas avoir de complexes, sachant que si vous êtes violoniste traditionnel ou violoneux vous aurez du mal à jouer un concerto de Paganini, mais qu'un violoniste classique aura bien du mal à faire danser une salle.

Donc je crois que vous avez à vous faire légitimer dans l'école de musique.

Sur un registre différent : quand on enseigne le violon classique il y a toute une littérature, des traités, deux siècles de pédagogie, un répertoire publié, calibré, connu, disponible, avec les compositeurs contemporains qui, bon an mal an, continuent à vous fournir un répertoire... Même si la créativité individuelle est toujours aussi nécessaire, y compris au niveau pédagogique, malgré tout le chemin est balisé.

Mais quand on fait de la musique de vieille à roue des lundus de Gascogne on est obligé de se poser des questions sur son répertoire : D'où vient-il ? Quelle est son histoire ? Comment s'est-il construit ? Et quelle est son évolution ? Là non plus on n'est pas dans un cadre standard. Vous êtes aussi, souvent, des créateurs, des auteurs, des compositeurs ; vous avez donc à vous poser le problème de la composition en musique traditionnelle, de l'arrangement. Qu'est ce que cela signifie de faire jouer des élèves ensemble par exemple ? Cela ne va pas de soi dans une musique essentiellement monodique ! Qu'est ce que cela veut dire faire de arrangements ?

Vous allez aussi vous confronter aux « métissages » et là non plus ce n'est pas évident. Et tout cela va faire parti de votre pédagogie. Ce sont des questions concrètes, que vont vous poser vos élèves : « je joue une bourrée d'Auvergne, j'ai envie d'une rythmique au djembé, qu'est-ce que tu en penses ? ... » Vous devrez répondre ! « J'ai un copain qui joue de la guitare, comment peut-il faire sur ma bourrée ? ... » Là non plus cela ne va pas de soi ! Ce sera à vous d'être intelligent, rapide, et d'avoir réfléchi ; les questions que je pose là vont se poser.

Enfin, vous avez quelque chose à laquelle on tient beaucoup, en tout cas la politique de l'Etat c'est basée là dessus, c'est que par tradition, vous serez dans l'école de musique, mais forcément en dehors aussi. Cela passe en général par des associations, par des centres. Je lui en parle même par rapport à la situation de l'école de

musique... Vous serez un lien important entre l'institution et ce qu'on appelle la politique culturelle de la ville ou de la région. Il faut aussi vous préparer à ce rôle.

Je crois qu'il faudra mettre l'accent entre cette formation et ce qui se fait dans les écoles de musique d'une façon plus forte lors de la deuxième année. C'est absolument indispensable que vous alliez voir, que vous sachiez ce qui se passe : il n'y a pas deux exemples, pas deux départements de musique traditionnelles identiques. Il n'y en a d'abord pas beaucoup en France de vraiment structurés, mais il y a des travaux vraiment remarquables. Je crois que ce sera une partie importante de votre formation, quand vous aurez déjà des outils et quand vous saurez déjà un peu ce que vous cherchez pour pouvoir interroger intelligemment les choses...

Françoise Etay (présente à cet entretien) : Cela me gêne un tout petit peu que tu présente comme un passage quasi obligé... non, comme une quasi-obligation, de s'inscrire dans un mouvement qui fait évoluer les choses. Moi, je trouve bien que dans le paysage global de la musique traditionnelle, il y ait des gens qui se soient donné un modèle et dont le but est d'atteindre ce modèle, pas obligatoirement de le dépasser, je pense par exemple à quelqu'un qui enseignerait le pibroch écossais ou la cabrette auvergnate (à l'image des luthiers de violons qui copient scrupuleusement la forme crée au début du XVIIIème en Italie -ndr) Il y a des cabretaires que consacrent leur vie à connaître le répertoire et d'égaliser les Bouscatel et Bergheaud. Cela a sa légitimité aussi je trouve.

Jean-Pierre Estival : Je ne dis pas que cela n'a pas sa légitimité... C'est aussi une démarche esthétique, mais j'aurais tendance à sociologiser le propos. C'est aussi participer à la construction d'une image de l'Auvergne « éternelle » qu'on en soit conscient ou pas. Je crois que c'est plus que l'individu... Cela dépend de ce que l'on attend de la musique comme reflet de l'identité qu'elle soit locale, régionale ou nationale.

Pour moi il n'y a pas d'esthétique obligée, c'est à vous de la construire, mais il y a une relation aux sources que l'on souhaite sérieuse. Ce dont je me méfie c'est la reproduction à l'identique qui me semble assez contraire, ça je le dis franchement quitte à être provocateur, à l'esprit de la plupart des musiques traditionnelles. Quand on voit les documents de collectages, les instrumentistes étaient des créateurs qui avaient leur personnalité. Il y avait bien une cohérence de répertoire, cohérence de style et puis la nécessité de faire danser d'une façon très fine et très précise qui amenait des contraintes, je ne dis pas que chacun inventait n'importe quoi, bien au contraire, mais au sein de ces contraintes fortes il y avait liberté individuelle, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle était importante.

Je pense que c'est là dedans qu'il faut rester. Quelles sont les contraintes culturelles à réinventer ou à renégocier ? Mais à partir de là dire que la reproduction est un fin en soi, moi je ne suis pas trop d'accord, non pas d'un point de vue esthétique, ce n'est pas mon problème, mais d'un point de vue sociologique. Je ne crois pas que ce soit comme ça que ça marche. Je crois que chaque individu

finir par reconstruire son univers dans le cadre de contraintes qui sont plus ou moins fortes suivant les époques et les régions et suivant les besoins.

Romain Baudouin : Mais alors que faut-il enseigner ? Notre jeu ? Un style ?

Jean-Pierre Estival : Je pense que votre rôle est tout de même de transmettre les styles, absolument, et cela d'une façon très...

Romain Baudouin : C'est donc le raisonnement inverse entre la pratique et l'enseignement : On ne peut pas enseigner par rapport à une évolution : il faut tout de même rester proche du style de chez nous, même si nous quand on joue par ailleurs...

Jean-Pierre Estival : A mon avis c'est exactement cela. C'est à dire enseigner le « main-steam » (le chant principal ?), le socle, ce n'est pas contradictoire. C'est en faisant travailler à fond le style de tel ou tel musicien que vous allez permettre à l'élève avec sa personnalité de créer son propre style. Ce sont des processus un peu généraux de l'enseignement. Ce serait des débats que vous devriez avoir avec vos collègues « musiciens classiques ».

Comme pour l'interprétation où en général on commence par coller, par étudier d'une façon extrêmement approfondie pour reproduire ce que fait le maître, ou le champ esthétique, et ensuite on s'en libère. Pour moi, c'est un passage obligé que d'apprendre à jouer comme les maîtres... mais je ne crois pas qu'on puisse en rester là non plus, ou sinon la musique n'est plus très vivante.

Avec l'autonomie que vous devez apporter à l'élève, cela doit lui permettre d'aller vers son propre style. Cela peut-être très près de la tradition ou alors aller vers des fusions, mais là ce seront des questions de rencontres avec un public.

Avec le paradoxe fondamental sur lequel il faut que vous réfléchissiez bien : c'est que traditionnellement les maîtres se sont souvent des vieux... et que vous n'êtes pas vieux ! Quand je dis des vieux je veux dire des musiciens expérimentés, très expérimentés. Or vous, vous assez être dans la situation paradoxale d'être jeune et de devoir enseigner sans avoir, du fait de votre jeunesse, une carrière artistique et une vie musicale énorme. Alors vous avez à vous placer dans une autre logique.

Le débat sur l'âge a été un vrai débat.

Romain Baudouin : Je me pose toutes ces questions, l'âge par rapport à une personne qui a « de la bouteille » en musique traditionnelle, où en deux ans je dois incarner la référence..., la vérité..., c'est un poids.

Jean-Pierre Estival : Le référent absolument ! Mais il faut vous rassurer en vous disant qu'il y a aussi la qualité d'une formation à la pédagogie que me semble absolument centrale dans votre affaire : à savoir que des gens qui à cause d'une sorte de prédisposition personnelle n'ont jamais eu besoin d'apprendre à enseigner, ce n'est tout de même pas la majorité...

Gilles Lauprêtre : Les D.E. vont-ils se préparer essentiellement dans les Cefedam ?

Jean-Pierre Estival : Oui, évidemment. Alors est ce que cela va se faire sur cinq ans, dix ans ou quinze ans ? Je n'en sais rien.

Le but n'est pas non plus de faire les D.E. eux-mêmes, il y a peut-être des gens qui pourraient...

possibilité de prendre deux ans pour suivre cette formation. Je ne pense pas que les D.E. sur examen disparaissent. Ceci dit, le but c'est évidemment celui là !

Gilles Lauprêtre : Avez-vous pensé ouvrir d'autres types de formations ?

Jean-Pierre Estival : C'est vrai que c'est très difficile pour des gens de 40, 45 ans, qui veulent se consacrer à l'enseignement des musiques traditionnelles, de s'engager sur deux ans lorsqu'ils sont pris par une vie de famille, mais votre formation est ouverte, il y a des aides avec tous les fonds standards de formations continues qui sont un droit de tout salarié. Mais cela passe aussi par des stages, par des préparations au C.A... C'est assez difficile de bien gérer les choses. Quand il y aura suffisamment de gens en poste ce qui est envisageable, c'est d'organiser des stages de formation continue.

Gilles Lauprêtre : Le C.A. va-t-il suivre la même filière, c'est à dire se préparer sous forme de formation continue ?

Jean-Pierre Estival : Oui, c'est en avant projet.

Gilles Lauprêtre : Avez-vous observé des dérives dans l'entrée des musiques traditionnelles en école de musique ?

Jean-Pierre Estival : J'ai déjà cité l'instrumentalisation. Les difficultés aussi à se faire accepter pour ce qu'on est, c'est à dire le fait que le Département de musique traditionnelle dans le meilleur des cas, les cours de musique traditionnelle dans les cas les plus courants, prennent toute leur place et soient respectés par les collègues et le directeur, mais c'est du moyen terme ce n'est pas en deux ans cela c'est sur dix ans qu'on voit les choses, et ces musiques sont depuis très peu de temps dans les écoles, c'est un peu difficile de juger de cela.

Gilles Lauprêtre : Et là nous sommes uniquement dans un modèle français ?

Jean-Pierre Estival : Il y a des choses très bien à Rotterdam, La Haye, où les musiques du monde sont enseignées sous formes de master classes. C'est l'idée éventuellement d'un troisième cycle, avec des professeurs invités... l'équivalent d'une espèce de CNSM des musiques traditionnelles. C'est quelque chose qui manque peut être en France.

DEM "Musique traditionnelle"

Épreuve de culture musicale — Jeudi 15 juin 2000

Questions.

1. Notez la mélodie (entière) et les paroles chantées ici (première partie de l'air) de cette polka piquée de François Mathieu. Donnez-en la traduction. (4 points)
2. De quelles traditions musicales sont représentatifs les trois extraits suivants ? Pouvez-vous en reconnaître les interprètes ? (3 points)
3. Quelles sont les caractéristiques structurelles de ces polyphonies ? (deux exemples) D'où proviennent-elles ? (4 points)
4. À quelles familles organologiques appartiennent ces instruments ? Dans quelles régions du monde les trouve-t-on ? (3 points)
5. Quels sont les auteurs des deux catalogues qui classent les chansons traditionnelles de langue française ? Qu'est-ce qui différencie leurs classements ? (2 points)
6. Décrivez et commentez cette pièce musicale. (4 points)

Réponses.

1. — Antonin Bouscatel (Pl. 2 CD cabrette. "Sur les cans d'en douno")
— Eugène Thomas (Pl. 17 CD Vielle en France. "Bourrée valsée")
— Jean Chastagnol (33 t. Musique traditionnelle des pays de France. Bourrée "de Chaumeil")
3. — Pagliella (Fonds Quilicci)
3 couplets (de 2 vers de 7 ou 8 syllabes, soit 2 phrases musicales)
a. Secunda (le texte)
b. Bassu. Rôle harmonique. Longues tenues. Souffle puissant et régulier. Ambitus très étendu. Relativement peu d'ornements.
c. Terna. 3 notes conjointes, aiguës, ornementales.
Finale : Secunda : tonique. Bassu : la double à l'octave grave. Terza : Tierce picarde.
Les mêmes airs peuvent soutenir différents textes.
— (CD Albanais. Pl. 4. Chanson pour Odriçan)
Pays ital. Conception de la polyphonie ± horizontale. 2 solistes (h et/ou f). Il y a yodel. Bourdons sur "é"
4. — Mlila (Zimbabwe) (Musique à la croisée de cultures CD 1 Pl. 6)
Idiophone par pincement. Lamellophone (série de languettes ou de lamelles. Ici, en métal, avec bémols). Instrument caractéristique de la zone linguistique bantoue (unité musicale) (populations africaines ± 60 000 000 vivant au sud d'une ligne proche de l'équateur. Langue différente / bechiman-hotentot)
— Samsar (Iran) (Coffret Ocora. Afrique du nord. Asie de l'ouest. Pl. 8. Douze séquences du reng-e Shahr Ashub)
Cordophone par frappement (baguettes). Cordes parallèles entre elles et à la caisse de résonance. Pas de manche → cithare. Proche et Moyen-Orient, ainsi qu'une partie de l'Europe.
— Flûtes de Pan Aré-Aré (CD Instruments de musique du monde. Pl. 21)
Aérophont. Flûtes polycalanées (plusieurs tuyaux) à embouchures terminales, non aménagées.
5. Patrice Coimault (classification par thèmes littéraires).
Coirad Lafont (classification par formes, structures)
6. Yves Montand "La chanson du capitaine" (folklore) (Les Pk Mk pensent que c'est un de leurs premiers 33 tours : entre 1950 et 1955 ?)
... réinterprétation, revivalisme.
L'accompagnement instrumental change à chaque couplet. Souligne (assez légèrement) la tristesse du texte.
Grand nombre de couplets (dont celui sur le cœur qu'on ne retrouve pas souvent)
Montand a gardé (ou ajouté ?) les fausses liaisons. S'est peut-être réapproprié le texte (version la plus proche que j'ai trouvée : Canteloube Ile de France. Mais ici le texte n'est pas exactement le même, et l'interprétation rythmique non plus).
— Son engagement politique —
Comparer éventuellement avec d'autres extraits écoutés en cours :
- la même chanson chantée (en polyphonie) par des Béarnais
- les interprétations de "chansons folkloriques" par Amalia Rodrigues

L'ACTION CITOYENNE SANS LES INSTITUTIONS ?

Il est cependant remarquable de voir qu'en France, c'est un incessant "work in progress" en matière d'action musicale. Des actions parallèles sont continuellement conduites par des associations (parfois dites "souterraines" !) très actives, sans lesquelles la vie culturelle en France ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. Mlle Nazad Mokhtary, présidente de l'association "Accueil musical" (Paris), vient ici contester l'idée toute faite de la Cité de la Musique selon laquelle "d'une manière ou d'une autre, il faut marcher avec les institutions". Hors de toute action politique institutionnelle, son association et son discours se situent au contraire à l'opposé. (Oui, il y a une vie après les institutions ! ! !)

"Accueil Musical" a une démarche plus quotidienne, plus prosaïque de la Citoyenneté, en tant qu'elle affirme "l'implication dans la vie de la cité". L'association est née après l'ouverture d'un centre pastoral dans l'église St Méry, suite au vent de modernité qui a suivi mai 68. Totalement engagée dans un processus de démocratisation culturelle, elle avait un objectif bien précis, et aujourd'hui atteint : "trouver un lieu dans Paris, qui puisse accueillir des concerts libres, à entrée libre". Depuis 20 ans, hors du circuit économique musical traditionnel, dans un mode d'autofinancement total, une centaine de concerts sont annuellement organisés. Sans l'aide d'aucune subvention, sans qu'aucune capitalisation ne soit jamais possible, seule une quête en fin de concert donne la possibilité à l'association de poursuivre ses actions. Cette attitude permet une plus grande liberté. Très éclectiques, les programmations d'"Accueil Musical" concentrent aussi leur effort pour rendre des formes de musique plus "hermétiques" accessibles, à travers des concerts, mais aussi des expositions. Ainsi, l'exposition de musique contemporaine "Sculpture Sonore", organisée par un professeur et musicien de l'IRCAM, en association avec l'Institut Goethe, tourne actuellement en Europe. Traités par ordinateurs, les sons récoltés lors des voyages des musiciens sont diffusés actuellement dans l'église, utilisant son architecture, réinvestissant à son échelle un espace international. Par ce type d'actions, l'association démontre deux choses : d'une part, qu'un lieu traditionnel, symboliquement et historiquement fortement connoté peut s'ouvrir à la modernité ; d'autre part, que la création contemporaine peut être à la portée de tous. Malgré cela, il reste difficile d'organiser des concerts de musique contemporaine ou même de musique traditionnelle, et surtout d'y rencontrer un public en nombre.

LA MUSIQUE, UN LIEU DE "RENDEZ-VOUS"

Le "concert" ne met pas seulement en jeu la substance musicale, il met aussi en jeu des êtres humains (200 à 300 personnes), qui, via la musique, compose un public métissé (étudiants, retraités, touristes...). Mais, le public, ce sont aussi, de nos jours, des personnes "Sans Domiciles Fixes" qui reviennent concert après concert. "Accueil musical" se propose comme un "forum", où des populations qui ne se côtoient jamais peuvent se rencontrer. Le partage est un facteur majeur de l'idée de citoyenneté, lorsqu'en plus, les musiciens viennent là échanger leur art en contrepartie du seul plaisir qu'ils peuvent en avoir. Cette dimension la plus touchante n'est créée ni par une formation quelconque à la Musique, ni par une éducation à la Citoyenneté. Il s'agit avant tout de participer et "faire" participer. Sur ce point, la gratuité nécessaire à cette démarche entraîne une méfiance de la part des institutions, qui, bien que souvent utiles aux associations, restent sourdes au dialogue commun qui pourrait s'instaurer avec les acteurs de terrains que ces dernières représentent.

Cet article a été rédigé à partir d'une conférence publique donnée le jeudi 08 avril 1999, lors du cycle de conférences "les jeudis de la Sorbonne" consacrés au thème "Arts et citoyenneté". Ce cycle de conférences est organisé par le second cycle de Conception et mise en œuvre de projets culturels de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

Cette conférence consacrée à la Musique, a été organisée et transcrite par Catherine W. Dromard et Alban Despres.

Comment la FAMDT envisage la place et le sens des musiques traditionnelles dans le monde d'aujourd'hui?

Président depuis de nombreuses années de la FAMDT, j'ai, dans cette position, longuement milité pour que les musiques traditionnelles soient des musiques inscrites dans la « modernité » même si le mot (on le verra plus loin) peut facilement être contourné et retourné, des musiques créatives ou la « tradition » n'est que la main courante d'un propos musical forcément actuel, à mille lieues de toute tentation et justification passéiste ou nostalgique...

Tout cela semble aller de soi, bien sûr, mais, et à ce sujet la collecte de tous ces vieux musiciens populaires, personnages originaux et « non alignés », m'aura beaucoup appris, je crois que tout repose sur la capacité que nous nous donnerons, aujourd'hui et demain plus encore, de transgresser *les formes* recueillies pour rester en phase avec *le fond* qui, lui, reste profondément mobile et évolutif...

Préserver l'intégrité du geste, de la chanson, des interprétations, des techniques ou des rythmes recueillis ne nous autorisent pas à nous « planquer » derrière, si nous n'avons pas le courage d'être nous-mêmes, aujourd'hui...

On connaît dans le monde d'aujourd'hui les dangers du clonage et de la reproduction à l'identique, les musiques traditionnelles n'y échappent sans doute pas. Et toutes les recherches faites auprès des vieux musiciens montrent à quel point, à l'intérieur d'une forme générique commune, chacun était capable d'une pâte musicale remarquablement originale, personnelle, infalsifiable et irreproductible ! Se mouler dans la tradition jusqu'à s'y confondre et sans doute s'y noyer... ! c'est sans doute quelque part faillir à tout ce qui a fait sa force et tout ce que nous avons aimé chez ceux de qui nous l'avons recueillie ; l'authenticité, le courage d'être soi, le non-académisme, etc... Bref pour moi, les musiques traditionnelles sont un message profondément créatif et, qui plus est, ouvert sur d'autres formes musicales, chorégraphiques, esthétiques ou, dans cette acception, on pourrait presque dire que « la tradition, c'est l'oubli de toute tradition.. !

Depuis la création de la FAMDT, quels changements fondamentaux avez-vous vécus en terme de reconnaissance des musiques traditionnelles ?

Je crois que, même trente ans après, le mouvement des musiques traditionnelles est toujours dans le même débat (combat !) pour la reconnaissance d'un objet et d'enjeux particulièrement alternatifs par rapport à l'institution musicale et à une certaine forme d'*establishment* culturel.

Nous représentons en fait une problématique qui est relativement nouvelle dans ces contextes et qui, du fait de ses spécificités minoritaires liées à sa mosaïque territoriale, ne s'incarne pas facilement dans un discours culturel moderne .

On sait bien aujourd'hui que les musiques de l'oralité sont beaucoup plus que des cultures « non-écrites » mais, dans les contextes d'institutionnalisation

auxquels elles sont soumises depuis une vingtaine d'années, elles peinent à exprimer ce que, très positivement, elles sont réellement : des musiques porteuses d'autres « géométries musicales », d'un autre rapport à la transmission du sens et des savoirs et qui, même dans les contraintes rythmiques extrêmement fortes liée au rapport à la danse (ou peut-être à cause d'elles), offrent et proposent des résolutions esthétiques et des ouvertures artistiques subtiles qu'il faut savoir promouvoir et défendre.

Par ailleurs, pour nous en être soucieux depuis toutes ces années, on sait aujourd'hui quelles richesses, quelles diversités représentent des musiques « territorialisées », ce qui n'est, somme toute, pas si courant, la plupart des musiques (mais ce n'est pas une tare !) ne fonctionnant pas sur ce registre. Comment les comprendre et leur permettre de vivre, dans un contexte de *sono mondiale* ouverte aux quatre vents, sans repli intégriste ni métissage obligatoire ?

Plus globalement, en défendant le secteur de ces musiques depuis de nombreuses années, et au delà des propositions faites par l'institution culturelle pour les promouvoir, il a bien fallu nous rendre à l'évidence que les moyens de la République restaient massivement au service de la musique académique (il faut le dire sans haine mais également sans détours) par le poids des institutions et des corporations professorales et artistiques qu'elle représentent, par l'« ordre » symbolique dont elles sont encore l'expression, dans les représentations de la musique auprès du politique, tout cela au détriment de ce grand secteur, dit des musiques actuelles.

Dans un premier temps, et c'était l'objet des premières rencontres qui ont spontanément rassemblé et constitué le mouvement des musiques actuelles (1997), nous ne demandions au Ministère de l'époque (Catherine Trautmann) que des moyens supplémentaires pour permettre à un secteur (!) représentant 80%(!) des pratiques en France les moyens de son développement. Devant l'ampleur des besoins, après avoir révisé plusieurs fois sa copie à la baisse, le ministère a donné un début de réponse budgétaire mais les vraies questions sont restées.

Aujourd'hui ces questions demeurent et un certain nombre de collectivités publiques commencent à les toucher du doigt, mais, dans l'état de récession budgétaire (et morale) dans lesquelles se trouve le ministère qui reste intellectuellement dominant —et nécessaire à la démocratie culturelle— on sent bien qu'il faut repenser dans les dix années qui viennent la politique musicale dans son ensemble, qu'il va falloir « partager » différemment, comment ? Et quand ?

Quels politiques suffisamment courageux oseront s'attaquer à pareil problème ? L'institution musicale est une vieille dame honorable mais qui, du fait de son grand âge (Le Conservatoire de musique précède la République de 1789 !) empêche toute appréciation saine de la situation .

Il n'est que de voir sa nervosité et sa raideur dès qu'on ose proposer un autre rapport à la musique, un autre « ordre » pédagogique, une autre construction du sens de l'Histoire de la Musique, pour comprendre l'étendue du problème.

Face à cette situation, les musiques traditionnelles, dans l'acception décrite plus haut, possèdent quelques clés (même si elles n'en sont, évidemment pas, les seules porteuses) qui ne sont pas celles qui lui ont été prétendument assignées par l'institution elle-même en d'autres temps « Vous êtes là pour polluer l'institution ! ». On ne rit pas !

Dans ce contexte, les musiques trad ne sauraient être, ni une thérapie corrective, ni, par le recours au « bon sauvage », la bonne conscience « naturelle » d'on ne sait quel Grand Tout musical, forcément plus légitime.

Plus positivement, je les pense comme un art différent qui interroge l'art occidental savant, ses postures et ses impasses, qui propose un autre (dés)ordre musical, moins pyramidal, avec des valeurs qui mettent en regard les cultures et les formes esthétiques, beaucoup plus qu'elles ne les opposent et les hiérarchisent.

Je ne suis pas de ceux qui souhaitent qu'on banalise la dialectique oralité/écriture même si on n'a pas à stigmatiser l'une au nom de l'autre : elles sont toutes deux porteuses de sens.

Pour autant, je reste persuadé que la musique orale reste, sur le fond, profondément ignorée : Or la musique orale, ce n'est pas de la musique de contrebande volée à la musique écrite par des musiciens malins qui auraient « tout appris par cœur », c'est un monde en soi, qui a sa propre logique de construction de sa modulation et de ses effets, sa propre architecture et modes de représentation du sonore. Et à cet égard, je suis très surpris que la plupart des pédagogues issus des musiques traditionnelles restent encore aussi silencieux à ce sujet, comme si l'oralité n'était qu'une contingence encombrante pour l'enseignement des musiques traditionnelles et pas une richesse, fondatrice de la musicalité, à développer.

Pour moi la musique orale ce serait en quelque sorte une musique à main levée, sans gomme, ni règle, ni compas, une musique qui fait plus confiance au son qu'elle produit qu'à celui qu'elle prévoit...mais il faudra sans doute en reparler ... !

Pourriez-vous nous rappeler le contexte de création de la FAMDT et la situation actuelle des musiques et danses traditionnelles en France ?

La Fédération a été créée voici plusieurs années en 1985, elle est directement issue de la Commission des musiques traditionnelles qui s'est réunie dès 1982 à l'initiative de Maurice Fleuret, directeur de la Musique et de la Danse de l'époque. Elle est aujourd'hui la tête de réseau de l'ensemble des Centres de Musiques Traditionnelles en région et d'une centaine d'associations en France.

Bien entendu elle a démarré avec l'ensemble du réseau des musiques « d'en France », selon les termes de l'époque, mais elle s'est largement ouverte depuis sur les musiques issues de l'immigration et des communautés présentes sur le territoire national. Par ailleurs elle a été à l'initiative de la création du Réseau européen des Musiques Traditionnelles dont elle est aujourd'hui un des membres influents.

Depuis sa création, elle s'est efforcée d'être un interlocuteur pour les politiques culturelles publiques, et un outil pour les acteurs du réseau des musiques traditionnelles en France au service de leur développement et d'une meilleure connaissance par le grand public de ces musiques.

Depuis plusieurs années, entre autres activités, elle travaille à un Festival « Planètes Musiques » qui vise à mieux faire connaître les artistes contemporains des musiques traditionnelles en France.

Ce festival initié à Paris voici quelques années s'est, au fil des années, décentralisé sur l'ensemble du territoire français, en partenariat avec l'ensemble du réseau FAMDT et de lieux de diffusions.

Les musiques actuelles regroupent de nombreuses esthétiques, du rock aux musiques électroniques en passant par les musiques traditionnelles. Quels sont les enjeux artistiques et politiques de ce rassemblement?

!

La plupart des jeunes artistes de musiques traditionnelles sont aujourd'hui esthétiquement très proches dans leur pratiques (quand ils ne les mélangent pas allègrement) de formes et des attitudes du rock alternatif, des musiques électroniques, pour ne pas parler des musiques latinos ou celtiques !

Bref pour expliquer les choix qui ont été ceux de la FAMDT à l'époque (1997), je crois qu'il faut rappeler que ce sont les acteurs eux-mêmes qui se sont, à l'époque, choisis et qui ont sollicité le ministère pour une reconnaissance à la fois symbolique de leur présence solidaire mais également pour une reconsidération de la politique publique de financement de la musique en France.

La FAMDT a choisi de faire partie de ce secteur des musiques actuelles parce que, d'une part il nous semblait important de s'inscrire dans ce que nous considérons comme notre avenir et notre famille artistique autant que culturelle, ainsi que je crois l'avoir soutenu plus haut, d'autre part parce que cet ensemble nous semblait, même si faut être conscient du melting-pot qu'il représente, avoir les mêmes approches politiques du développement musical en France.

Cette interfédération, qui ne s'est pas structurée, reste actuellement très mobilisée pour faire entendre sur l'ensemble de la profession musicale (ministères, collectivités, sociétés civiles, syndicats, etc) les points de vue qui sont les nôtres et qui ont été largement débattus lors du « Foruma » organisé en octobre dernier à Nancy à l'initiative de l'IRMA et de la Fédurok..

En somme c'est le contexte de partenariat et les formes d'actions proposées qui font que la FAMDT a choisi ce secteur dit des « musiques actuelles ».

On pressent une certaine inquiétude aujourd'hui sur l'avenir d'un certain nombre de structures et d'acteurs des musiques traditionnelles, quel est votre point de vue ?

Voilà plus de vingt ans maintenant, les acteurs de musiques traditionnelles, l'Etat et les collectivités locales se sont paritairement mis d'accord sur des enjeux, des outils et des projets pour le développement de ces musiques.

Un certain nombre de résultats sont aujourd'hui tangibles avec, comme on peut l'imaginer, des réussites mais également des échecs, le tout sur fond de budgets « globalement stables » (selon le terme consacré) depuis au moins cinq ans, pour ne pas dire dix... !

Or, les moyens n'ayant pas suivi, les militants (responsables de structures, acteurs et artistes confondus) ont cru pouvoir transcender cet état de fait pas le biais d'un investissement humain de tous les instants dans les outils dont ils avaient la charge. Et donc aujourd'hui, dans le marasme ambiant de la conjoncture culturelle, alors que leurs structures sont en souffrance de cet état de sous financement chronique, on vient, leur demander de serrer d'un cran supplémentaire la ceinture qui était déjà au dernier cran !

Il faut donc, comme nous le souhaitons à la FAMDT depuis plusieurs années, refaire un point sur l'ensemble du projet et pas simplement tenter des restructurations de détails qui ne feront qu'ajouter à la confusion et à l'injustice.

Des principaux outils de développement, les Centres en régions, on peut dire qu'il restent des projets intellectuellement exemplaires et remarquables par la prise en charge de l'ensemble de la chaîne culturelle (patrimoine, recherche, formation, diffusion, création) qu'ils proposent

Et dans l'actualité sociale brûlante (si je puis dire !) de ces dernières semaines, les Centres en régions, observateurs et acteurs d'un multiculturalisme loin de tout communautarisme, en prise avec les identités et les territoires, attentifs aux traditions mais non enfermés dans des idéologies de cultures non évolutives, sont sans doute au cœur de projets essentiels pour la société de demain...

Abstract

Ce mémoire propose une réflexion sur l'institutionnalisation des musiques traditionnelles du Centre-France et en particulier :

- Sur les différentes classes et départements musiques traditionnelles existants.
- Sur les cursus et évaluations mis en place dans les écoles de musique.
- Sur la place du musicien traditionnel dans les institutions et de son devenir.
- Sur la pratique amateur, les pratiques collectives.
- Sur le type de musicien que l'on veut former en école de musique.
- Sur le risque de décontextualisation de l'apprentissage des musiques traditionnelles dans les conservatoires.

Mots clés

Enseignement, musiques traditionnelles, institutions, musicien, évaluation, cursus, amateur.