

Voix d'ici, Chants d'ailleurs

TRANSMETTRE LA DIVERSITÉ MUSICALE D'UN TERRITOIRE AUX ENFANTS

COMPTE RENDU
DES TABLES RONDES ET ATELIERS



Suite aux rencontres
du 25 novembre 2021
à Villefranche-Sur-Saône [69]

CMTRA
ETHNOPÔLE
MUSIQUES & PATRIMOINE DE L'ORALITÉ

SOMMAIRE



PRÉSENTATION PAR LE CMTRA p 3

UN RÉPERTOIRE QUI NE MANQUE PAS D'AIRS, LES RÉPERTOIRES SCOLAIRES
ET FAMILIAUX À TRAVERS LES ÂGES EN FRANCE, ET LEURS ENJEUX.

Par Gérard Authelain p 5

TABLE RONDE- « QUELS RÉPERTOIRES TRANSMIS : POURQUOI, COMMENT ? »

Avec la participation de Eric Schirmacher, Anne-Laure Guenoux, Noémi Lefèbvre,

Anne-Cécile Nentwig p 11

ATELIER 1 : PRATIQUE DE CRÉATION : TRADITION, TRANSFORMATION
ET RÉINVENTION

Animé par Anne-Laure Guenoux p 21

ATELIER 2 : LE CONTENU PÉDAGOGIQUE DES RÉPERTOIRES.

Animé par Charlotte Replat et Fabienne Baudin p 25

ATELIER 3 : IMPLIQUER ACTEURS ET FAMILLES :
LA CHORALE INTERGALACTIQUE SOUS MICROSCOPE.

Avec le témoignage de Nawel Zenasni et Estella Matutina, Mélaine Lefront, et Maëllis

Daubercies p 29

QUELQUES ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE SUITE AUX DISCUSSIONS DE LA JOURNÉE

Reprise des notes de Gérard Authelain p 35

CONCLUSION ET OUVERTURE

Par Gérard Authelain p 43

BIBLIOGRAPHIE p 46

CRÉDITS p 49

Présentation par le CMTRA

Les « musiques du monde » ont la cote au sein des écoles, « le tour du monde en musique » on en a fait le tour... Pourtant, penser et mettre en œuvre une action d'éducation artistique à destination du jeune public autour de la transmission d'un répertoire de chants dits « traditionnels » ou « d'ici et d'ailleurs » pour ne pas dire « du monde », ne va pas de soi.

En 2019, le CMTRA a initié, en partenariat avec le Conservatoire à Rayonnement Intercommunal de Villefranche Beaujolais Saône, un dispositif de transmission de chants recueillis auprès des habitant·es du quartier de Belleroche aux élèves de trois écoles : la Chorale intergalactique. L'idée est séduisante et accueillie avec beaucoup d'enthousiasme.

Comme plusieurs autres projets réalisés dans la même veine un peu partout en France, elle tend à répondre à une myriade d'objectifs et aspire à ce que les répertoires transmis fassent écho aux patrimoines des habitants, ceci dans la volonté de reconnaître, valoriser les compétences culturelles, musicales, linguistiques des personnes, qui sont peu mis en avant, peu audibles, qui dorment dans un coin de tête ou qui restent dans le cercle privé de la famille, de la communauté.

Mais comment ne pas tomber dans l'écueil d'une juxtaposition de chansons, de cultures, de langues telle une compilation pluriculturelle ? Quel est le liant, qu'est-ce qui met en cohérence l'ensemble d'un répertoire, comment faire résonner ces mondes culturels et musicaux entre eux ? Qu'y-a-t-il en commun entre des chants glanés ? Faut-il faire un choix parcimonieux et lequel ? Sommes-nous sûrs de valoriser les patrimoines des personnes en s'attachant aux répertoires enregistrés ici mais venant d'un ailleurs ? N'y a-t-il pas un risque de stigmatisation en rattachant systématiquement les personnes à un ailleurs ? Quelle valeur ajoutée pour l'enfant, l'élève, du point de vue de ses apprentissages, de sa vie familiale, scolaire, de quartier, de pratiquer le chant à partir de ce type de répertoire ?

Comment veiller, en transmettant un tel répertoire, à ne pas figer un chant, un morceau issu de traditions orales ? Au contraire, comment le faire vivre, le métisser, le réinventer, créer sans trop le dénaturer ? Comment transmettre oralement dans des langues et des rythmes nouveaux ?

Voix d'ici, Chants d'ailleurs

TRANSMETTRE LA DIVERSITÉ CULTURELLE D'UN TERRITOIRE AUX ENFANTS

JEUDI 25 NOVEMBRE 2021

Auditorium et Conservatoire de Villefranche-sur-Saône (69)



Tables-rondes,
ateliers participatifs,

ETHNO
PÔLE

Céfe
dem



CONSERVATOIRE

CMTRA
ETHNOPOLE



Un répertoire qui ne manque pas d'airs

Les répertoires scolaires et familiaux à travers les âges en France, et leurs enjeux *Par Gérard Authelain*

Une ouverture, ce peut être pour laisser passer un rayon de lumière ou pour faire circuler un peu d'air frais. Dans ce cas, ce n'est pas une fenêtre ou une porte grandes ouvertes. Mon idée est seulement d'offrir une entrouverture, comme si l'on voulait apercevoir ce qui est dissimulé derrière le battant. Et pour cela j'ai choisi la voie du témoignage et non pas de l'exposé savant, sachant que je rejoins par là la sensibilité d'un certain nombre de participants à ces échanges du jour.

Bref retour dans le passé

Premier souvenir

Jeune musicien intervenant à l'école dans les années 75, je consacrais un long temps, pour la préparation des séances de la semaine, à choisir les chansons adaptées aux âges et projets de chaque classe. Au départ je n'avais guère d'autre critère d'appréciation que de savoir si le titre choisi me plaisait ou non et s'il plairait aux enfants. C'est peu à peu et au long des années que je me suis mis à peaufiner les ressorts qui me faisaient déterminer une chanson plutôt qu'une autre.

Autre souvenir ayant rapport avec le projet qui a vu le jour à Villefranche. Je me souviens que dans l'une des premières écoles où j'exerçais comme musicien intervenant en 1974, le terme n'existait pas encore, les CFMI non plus, je me suis formé principalement en allant voir d'autres collègues, et surtout en discutant beaucoup avec les institutrices et instituteurs. J'étais dans une école de la Ville nouvelle de l'Isle d'Abeau, à Vaux-Milieu. L'enseignant originaire de cette région du Dauphiné parlait couramment patois. Il envoya en cours d'année sa classe faire des collectes de chansons auprès des habitants de la commune, et les enfants étaient revenus avec un ensemble très varié, mais plusieurs étaient précisément en patois. Ce fut une occasion unique de valoriser une langue qui ne se parlait plus guère, en tout cas pas par les enfants, et donc nous l'avons enregistré dans un disque.

Autrement dit, l'une des grandes questions était : « Qu'a-t-on envie de faire chanter aux enfants ? ». Le répertoire était l'entrée première d'une discussion avec les enseignants, et la question n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser. La chanson était pour nous la pièce centrale de chaque séance musicale, pour des raisons que l'on va précisément retrouver en évoquant l'importance des répertoires. Il se trouve que, 45 ans plus tard, j'ai accumulé une grande collection d'ouvrages et aussi des catalogues listant des titres selon différents principes de classements dont certains ne vont pas plus loin que l'ordre alphabétique des titres, ce qui est évidemment une façon de ne pas choisir.

Coup d'œil sur les répertoires

De tout temps, pour les écoles, mais aussi pour les familles, on a constitué des répertoires de chansons pour les enfants, sorte de fonds commun comme s'il s'agissait d'un alphabet indispensable à mettre entre toutes les mains. On voulait par là faire qu'un langage chanté permette aux enfants d'une nation de s'accorder sur un minimum vocal. Encore aujourd'hui, les « plans chorale à l'école » voient fleurir des listes de chants livrés à titre de suggestions. Certains de ces répertoires correspondent à un objectif éducatif. D'autres correspondent à une visée patrimoniale, d'autres se limitent à un but récréatif, d'autres, enfin, à un objet que l'on pourrait qualifier de sociétal. Les classements à l'intérieur de ces catégories sont variés, thématiques ou techniques, selon l'objet visé. Chacun de ces termes, éducatif, patrimonial, récréatif, sociétal, poétique, doit être précisé avec des exemples ajustés pour ne pas demeurer dans l'approximation et la généralité.

Sous l'objectif éducatif, je mets les propositions sous forme de manuel ou de recueil de titres que la sphère multiforme des éducateurs estime utile pour l'éveil des enfants. Cette attention peut porter sur des aspects musicaux (les chansons sont alors une illustration d'un propos sur les intervalles, les tonalités, les rythmes, etc. et viennent à l'appui d'un apprentissage sous forme de mise en pratique d'un énoncé théorique). Le livre de la musique de Claude Augé qui date des années 1900, est de cette famille. Moyennant quoi il faut savoir pourquoi telle chanson plutôt que telle autre est choisie, vu que cent titres pourraient être proposés. Mais le souci éducatif peut se fixer sur d'autres points. Par exemple pour apprendre la table de multiplication. Ou pour apprendre à lacer ses chaussures.

Il y a ainsi, sous-jacent à cet objectif, un autre objectif que l'on peut qualifier de sociétal. En ce sens la visée éducative rejoint une fonction de la société à l'égard de la jeune génération qui est appelée à poursuivre les valeurs en exergue dans la société en général et dans les familles en particulier. Ainsi, dans un autre livre du même Claude

Augé, sont choisis des chants qui exhortent au travail (contre la paresse), à l'hygiène (Yvonnette doit être propre), à l'obéissance, au service de la patrie en se préparant à la revanche de la bataille perdue de Sedan et préparer les enfants à être soldats.

A l'inverse, le caractère récréatif apparaît parfois en contradiction avec ces velléités moralisantes, transgressions justement mieux acceptées sous couvert de la chanson. On peut faire une collection de chansons où la vie se déroule à l'envers de ce que les normes promeuvent : l'école de Madame Nicole de Christiane Oriol en est un exemple, la Mélasse d'Henri Dès en est un autre. On est dans le rêve, dans le jeu, dans le souhait dont on sait bien que ce n'est pas la réalité, mais si seulement !... Parfois ce but récréatif frise avec la facilité sinon la démagogie (plusieurs artistes ont cru s'assurer une adhésion des enfants avec le domaine stercoraire (pipi-caca), mais d'autres ont des répertoires qui sont volontairement dérangeants, voire subversifs à propos de la bien-pensance normée et le font avec talent (Vincent Malone).

Derrière l'objectif poétique, j'entends principalement le texte qui ne vise pas à attendre de l'enfant une adhésion à un programme, à une morale, à une transgression, mais simplement à lui faire voir le monde en développant un imaginaire fait de regard décalé, de vision au-delà de l'approche immédiate, de l'humour qui fait voir une autre face de la réalité. L'histoire du « matou » de Steve Waring est un exemple, la célèbre collection Chevance avec les chansons sur les poèmes de Tardieu en est un autre, et on pourrait multiplier à l'infini les appels au surréalisme.

Du coup, si l'on se réfère au domaine patrimonial, on s'aperçoit que l'on retrouve tous ces aspects traités différemment selon les époques, les pays, les enracinements sociaux ou nationaux. Mais avant de détailler, il faut s'entendre sur le terme patrimoine.

Première option : entre dans la catégorie du patrimoine tout ce qui a été expérimenté et qui désormais peut être catalogué. Autrement dit, entre dans ce registre une chanson qui a été chantée pour la première fois hier, a été écrite avant-hier, et vise à continuer sa petite existence autre que le parfum d'un jour .

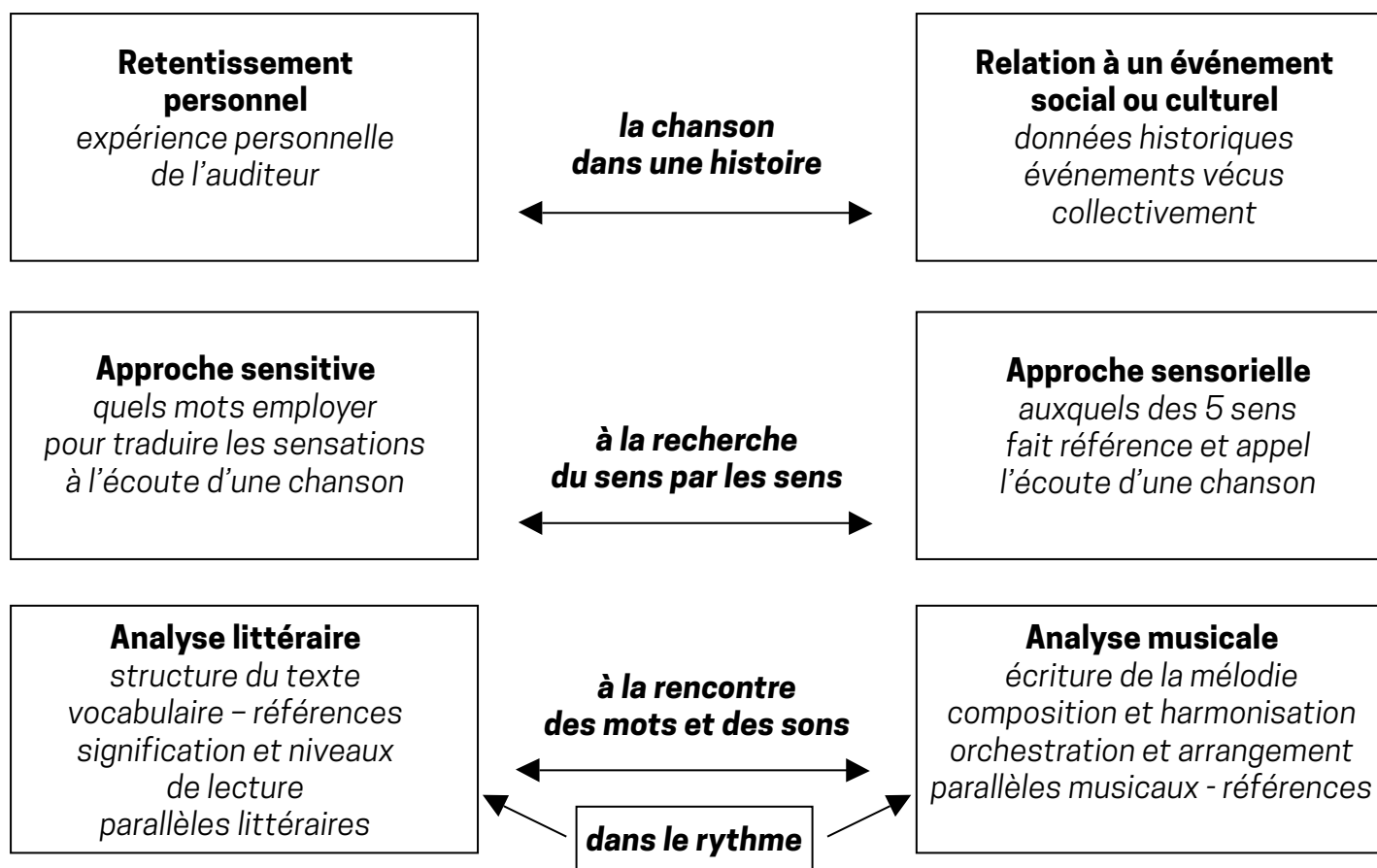
Autre option : le patrimoine concerne les grands titres impérissables qui entrent dans une tradition considérée comme la mémoire immortelle d'une nation. Cela ne veut pas dire qu'ils sont présents à toutes les mémoires, mais qu'ils ont été avalisés comme fonds commun d'une population et qu'il n'est pas difficile de les réactiver si nécessaire. Et on se situe alors d'emblée dans des répertoires qui dépassent les frontières pour s'enrichir de multiples autres cultures, comme ce qui a été fait avec les Chorales intergalactiques.

D'un témoignage à l'autre

Pour boucler le témoignage, je vais livrer ce qui me fait aujourd'hui opérer des choix, dans les circonstances où je travaille, et plus largement comment, seul ou avec d'autres, nous choisissons des titres pour répondre aux besoins du moment. Autrement dit, je propose une façon de comprendre ce qui va faire pencher la balance, qu'on soit parent, enseignant, ou tout simplement amoureux d'une chanson.

Le tableau suivant est mon guide personnel quand je reçois ou quand j'achète un disque, et qui correspond à ce que j'ai tenté de mettre en œuvre dans l'ouvrage : *La chanson à tous les étages*¹ (Ed. Symétrie) :

LA CHANSON À TOUS LES ÉTAGES



¹ Cet ouvrage a été écrit pour reprendre les vingt années de publication sous le titre « Les Enfants de la Zique » par les Francofolies dont l'objet était de présenter pour les enseignants des chansons sur un thème et pouvant faire partie d'un répertoire de classe. L'objet de ces livrets disques était d'aborder les chansons choisies (une vingtaine par album) avec une étude où étaient détaillés les éléments historiques, pédagogiques, transversaux avec d'autres disciplines. Cette initiative continue de manière différente sous forme uniquement numérique et sous l'égide de Francos Educ. <https://symetrie.com/fr/auteurs/gerard.authelain>

Emprunts et Transcription

*reprises – timbre
citations – adaptations*

**la chanson
et ses pairs****Extensions - Détournements**

*confirmation dans la théma-
tique
humour et parodie*

Réinterprétation

*par le même artiste
signification*

**la chanson
identique et différente****Réinterprétation**

*par d'autres artistes
signification*

Chanson et Arts visuels

*arts graphiques et picturaux
photographie
cinéma / vidéo
démarches concordantes*

**la chanson
dans l'activité artistique****Chanson et Art théâtral**

*modification lors du passage
à la scène
mise en espace
et adresse à un public*

Chanson et imaginaire

*correspondance
dans la musique en général,
la littérature, l'iconographie
approche psychanalytique*

**la chanson
dans l'histoire des hommes****Fondements mythiques
et archétypaux**

*référence aux grands mythes
anciens ou actuels
pérennes ou nouveaux*

**L'accès
à la chanson**

*« discours de la méthode »
la chanson dans l'enseignement
la chanson en conservatoire
chanson et apprentissages*

**la chanson
activité artistique
populaire****La chanson :
une culture populaire**

*une pratique
pour tous les amateurs
de musique*

Voix d'ici, Chants d'ailleurs

Rencontre avec 4 chanteurs migrants lors d'un concert aux Écoles

JEUDI 25 NOVEMBRE 2021

Auditorium et Conservatoire de Villafraanche-sur-Saône (59)



Toutes notes,
voix participatives.



Table ronde - « Quels répertoires transmis : pourquoi, comment ? »

Intervenant.e.s :

. *Eric Schirmacher*, directeur adjoint et responsable des parcours d'éducation artistique de Villes des musiques du monde (projets Cité des Marmots, Fabriques orchestrales, Berceuses du monde en Île de France).

. *Anne-Laure Guenoux*, musicienne référente et arrangeuse du projet Avant le printemps en Mayenne, directrice de l'établissement artistique TRIO...S.

. *Noémi Lefèbvre*, docteure en science politique, auteure d'une thèse sur « Éducation musicale et identité nationale », responsable du centre d'étude du Cefedem AURA.

. Animée par *Anne-Cécile Nentwig*, docteure en sociologie de la musique, auteure de la thèse « Jouer son monde », chargée de cours au CFMI.

Anne-Cécile Nentwig : Associer pratique musicale, répertoire et territoire peut sembler au premier abord assez facile. Mais penser ces répertoires, c'est aussi situer des sons dans un espace territorial, social, géographique et culturel spécifiques. Cet entrecroisement donne lieu à des définitions et des mélanges entre des manières de faire et des pratiques musicales. Les répertoires sont aussi des géoindicateurs de l'organisation des lieux et, aussi peut être, des modes de gouvernance par les politiques musicales. Ce détour permet de resituer les enjeux de la table ronde à savoir s'intéresser aux pratiques collectives à destination des enfants, et le choix du répertoire est une question déterminante. Y a-t-il encore du sens à travailler des chants comme « La Marseillaise » ou « Il était une bergère » ? Qu'est-ce que ces chansons vont nous raconter de la société ou de l'époque dans laquelle nous sommes ? Il semblait important de réfléchir à ces questions et de les repenser concrètement à partir des projets des intervenants présents. Comment fait-on pour construire son répertoire ? Comment vous y êtes-vous pris pour le choisir ? Et, plus largement, pouvez-vous décrire vos projets ?

Eric Schirmacher : Je travaille depuis 2003 pour Villes des musiques du Monde, association basée à Aubervilliers en Seine-Saint-Denis. Kamel Dafri, directeur, et moi-même sommes des hommes de terrain. Nous travaillons de manière très empirique.

Nous faisons souvent des choix de manière assez intuitive. Au départ, quand le projet est né, c'était surtout un festival de musique organisé par le Service Jeunesse de la ville, il a toujours eu pour ambition de valoriser la diversité de la ville, puis du département pour en montrer la richesse et l'attrait. Petit à petit, nous avons commencé à organiser des actions éducatives et culturelles axées sur des pratiques artistiques, sur des médias, de manière à permettre à des jeunes de s'approprier l'espace culturel et de rencontrer des artistes. De fil en aiguille, nous avons expérimenté différents dispositifs et aujourd'hui nous en sommes à un stade où ils seraient presque « modélisables » (en prenant ce terme avec du recul). Je pense notamment à la Cité des Marmots créée en 2008. C'est un projet adressé à des écoliers qui sont scolarisés dans des quartiers REP+, des quartiers très nombreux en Seine-Saint-Denis. La Cité des Marmots, a d'abord pour projet d'opérer une rencontre entre des enfants et un artiste et son répertoire. Durant toute une année, les artistes vont dans une vingtaine de classes transmettre leur musique et à la fin de l'année ils montent sur une scène, aux décors et aux lumières, travaillés avec ces 400 enfants qui chantent avec eux. Pour tous, c'est un grand moment : les enfants expérimentent la scène et les regards fiers de leurs parents, les familles sortent de leurs habitudes pour se rendre dans un lieu de la culture « légitime », les artistes sont transcendés par la rencontre, leurs chants repris en chœur et les énergies ainsi libérées. En premier, nous avons travaillé avec Habib Koité, guitariste ivoirien. Cette année, les griots sont Amadou et Mariam (nous utilisons le terme « griot » pour parler de ces artistes-passeurs). Ces derniers vont apporter leur expertise afin d'opérer un choix dans les chants et vont éventuellement proposer des adaptations pour rendre les chants abordables pour les enfants. Chaque année nous changeons de répertoire (la Compagnie Rassegna de Marseille et les chants méditerranéens, René Lacaille et les musiques de la Réunion, etc.). A travers la rencontre avec ces artistes, avec des œuvres, nous cherchons ainsi à promouvoir la découverte de la diversité culturelle, de la richesse et des beautés du monde.

Anne-Laure Guenoux : Dans les années 1980, un collectage musical a été réalisé en Mayenne par des passionnés de musique, qui sont partis à la rencontre des anciens, de ferme en ferme. La Mayenne est un département situé entre la Normandie et la Bretagne et n'a pas vraiment d'identité culturelle marquée. Mais ce collectage a permis de constituer une entrée vers les chants de ce territoire et a donné lieu à la production de quatre vinyles, devenu entre-temps une sorte de « graal » de la musique mayennaise. Il y a quelques années, j'avais un poste d'arrangeur au Conservatoire de Laval. C'est un poste qui n'existe pas vraiment mais que j'ai eu la chance d'avoir. J'arrangeais sur mesure des morceaux pour les élèves en partant du principe que tout était possible à adapter. Lorsque nous avons commencé à travailler sur le projet « Avant le printemps », nous nous sommes demandé ce que nous allions faire de ces chansons

collectées. Nous avons choisi quatre axes. Le premier était de ne pas toucher la mélodie et de garder l'essence de la chanson de bout en bout. Le deuxième était de ne garder que les paroles. Le troisième était de simplifier des partitions parfois complexes à chanter. Certains collectages étaient réalisés uniquement sur la base de retranscription. Ces héritages sont un peu difficiles à retravailler c'est pourquoi nous avons gardé uniquement les paroles tout en décidant d'en faire totalement autre chose. J'ai gardé ce que m'inspirait graphiquement la partition, comme une sorte d'élan subjectif. Ça a été le cas lorsque nous cherchions un chant de Noël. Il y avait « Le sixième Noël ». Le chant était trop grivois mais c'était l'occasion de travailler sur les villes de la Mayenne donc nous n'avons gardé que certains éléments pour en faire complètement autre chose. Il fallait également penser tous ces arrangements dans un format qui soit mémorisable et chantable pour les enfants. Le quatrième axe consistait à se poser différentes questions. Qui va écouter le livre-disque final ? Qui va chanter ? Que veut-on procurer comme sensation à l'écoute ? Comment fait-on un album ? Comment trouver un équilibre et faire un bel objet audible au-delà de l'école ? Plus largement, ce sont d'autres questions que nous nous sommes posées : Qu'est-ce qui fait projet ? Quels en sont les enjeux ? Quelles valeurs défend-on ? Qui sont les partenaires ? Comment travailler tous ensemble ?

Noémi Lefèbvre : Je pense que c'est intéressant de partir de ce terme de territoire car il est polysémique. Quand on travaille sur les politiques musicales, même relativement récentes (après la Cinquième République), on se rend compte que le mot territoire n'est pas du tout le même que celui qu'on emploie ici. C'est toute une abstraction. C'est uniquement un découpage administratif qui ne sera pas différent que l'on soit à Strasbourg, Toulouse, Metz ou Marseille. Il faut un petit moment, quand on travaille sur l'histoire des politiques musicales, pour s'apercevoir que l'idée même de politique musicale nationale implique, pour ceux qui la mettent en place, une sorte de page blanche, une France où il n'y a aucune aspérité. Il n'y a pas de Bretagne, de Normandie, de Centre. Ça existe mais ce n'est pas du tout pris en compte comme réalité de terrain. L'idée c'est que la puissance politique, la décision publique qui va pouvoir s'imposer par souci égalitaire va devoir s'imposer sous la même forme. Il va donc falloir uniformiser les contenus. On a encore aujourd'hui la trace institutionnelle de ces politiques car les institutions de diffusion, comme les structures d'enseignement de la musique ont les mêmes dénominations (CRR, CRD, CRC/CRI). Tout ce maillage territorial traduit une homogénéité totale, une conception très uniforme et très égalitaire de la vie musicale qui vient être contrariée par une autre vie musicale. Celle qui est prise en compte dans les politiques publiques mais n'est pas vraiment nommée. Quand on parle de rayonnement, pour les Conservatoires (régional, départemental), l'administration sous-entend qu'il y aurait une sorte de silence total du territoire jusqu'à ce que le

Conservatoire décide d'aller se promener à l'extérieur pour faire son travail de démocratisation de la musique, ce qui est une aberration, tout le monde sait bien que ce n'est pas comme ça que ça fonctionne. Mais il faut peut-être une incandescence musicale à un endroit où existe un conservatoire ou un lieu de diffusion. Il y a d'autres types d'incandescences, sous d'autres formes, qui existent aussi sur ce qu'on pourrait appeler le « territoire ». Autrement dit, il y a un territoire qui est une projection d'une politique publique et puis un territoire qui est vécu. En vous écoutant, je me rends compte à quel point l'expérience territoriale n'est pas du tout la même entre vous. On voit bien qu'il y a des enjeux à la fois de représentation et d'expérience, les deux se rencontrant parfois et parfois s'excluant. C'est-à-dire qu'on peut avoir une représentation du territoire qui est un peu en porte-à-faux avec notre expérience. Donc on va avoir des sortes de strates différentes de représentations territoriales qui peuvent exister à l'intérieur d'un individu. C'est le point de vue politique qui vient sans cesse être interrogé par des formes musicales qui n'ont pas les mêmes objectifs, les mêmes valeurs ou les mêmes principes qui pourraient les mobiliser.

Anne-Cécile : Comment dans vos projets et avec les différents partenaires (éducation nationale, artistes, musiciens intervenants) faites-vous concrètement le choix du répertoire ?

Eric : Ce que l'on fait en général c'est que nous proposons des œuvres aux enfants, accompagnées d'un livret pédagogique. Il fait quelques pages et donne des explications sur la vie des artistes. Il y a des traductions des chansons, des clefs pour que les enfants et les enseignants qui les accompagnent en dehors des répétitions puissent retravailler. Par exemple Mouss et Akim avaient choisi la chanson « Bella ciao ». Toutes ces chansons sont des ouvertures sur la culture générale. On s'en saisit comme de prétextes pour créer un parcours éducatif. Sur la question du répertoire traditionnel par exemple, la Compagnie Rassegna avec laquelle nous avons travaillé avait pour principe de réactualiser des chants très anciens.

Anne-Cécile : Donc finalement ce n'est pas très grave si la tradition n'est pas respectée à la lettre. Cette notion de réécriture pose-t-elle souci ? Comment modifie-t-on un répertoire ? Qu'est-ce que ça produit en termes de réflexion si on est sur une transmission patrimoniale ou matrimoniale ?

Anne-Laure : C'était un peu le sens de montrer les quatre façons d'aborder le répertoire. Nous ne nous sommes posé aucune limite, nous nous sommes donné carte blanche. En ce qui me concerne, ça ne me pose pas de problème parce que je trouve que c'est

l'essence des musiques qui sont appelées à vivre d'une manière ou d'une autre. Mais je pense que je pondérerais mes propos si j'intervenais en Bretagne. Cela dépend aussi de l'identité culturelle du terrain. En Mayenne, à part ce collectage que peu de gens connaissent, il n'y avait rien. C'est pour ça que les participants étaient heureux qu'il revive. Mais si on fait ça en Bretagne, il risque d'y avoir une levée de boucliers parce que la culture est défendue d'une autre façon. Ça dépend du répertoire auquel on s'attaque.

Anne-Cécile : Est-ce que les enfants se retrouvent dans les chants ? Est-ce que cela arrive qu'ils ne veuillent pas les chanter parce qu'ils ne comprennent pas ? Avez-vous des retours de leur part ?

Eric : Nous sommes face à des publics très réceptifs et curieux. Je n'ai aucun souvenir d'avoir observé ça ou que les enfants aient rapporté ce genre d'expérience.

Anne-Laure : Les enfants ne ramènent pas forcément leurs chants à la maison. Ce n'est pas comme un instrument de musique. Mais il y a des cas où les parents se manifestent. Dans le projet « Avant le printemps », une chanson parlait de Marguerite qui est malade. Le médecin lui donne comme conseil de boire et elle se saoule pour se guérir de sa maladie. Nous n'avons eu aucun retour des parents. En revanche, sur la chanson « Respire » de Gaël Faye, ils se sont manifestés parce qu'ils trouvaient que c'était négatif et triste. Et ça m'a semblé

fou parce que la première chanson n'y allait pas par quatre chemins alors que la seconde était d'actualité. L'histoire de Gaël Faye résonne beaucoup plus que celle de la Marguerite d'il y a 200 ans. Il y a une distance qui s'est installée parce que cette deuxième est une vieille chanson.

Noémi : Cela permet de parler de ce qu'on appelle en politique publique : la chanson populaire. Elle est très ancrée depuis le début de la Troisième République et cela traduit toujours une intention d'édification patriotique qui prend des formes diverses à travers les périodes et qui donne une grille d'écoute particulière sur ce qu'est la transmission par le chant. La question du collectage aussi est importante. Quelle place va prendre dans une représentation nationale le fait de collecter ? A travers le temps il y a de grandes différences. A certaines périodes, le collectage était quasiment clandestin, ce n'est pas du tout une pratique recommandée par l'État, ni par aucun élu. Et il y a d'autres moments où au contraire, l'existence du patois, d'un passé, d'un patrimoine vient prendre des colorations plus ou moins ouvertes. Ce que je trouve intéressant actuellement, notamment dans ce que vous racontez, c'est qu'il y a une prise en compte, me semble-t-il, du fait que ce qu'on fait chanter, exister comme patrimoine musical à un endroit donné, est en relation avec ce qui est là, et non pas avec ce que l'on veut unifier. On va essayer de reconnaître ce que disent les acteurs, ce qui n'a pas toujours été le cas dans les politiques publiques. Et

c'est un préalable à toute construction édifiatrice de quelque sorte que ce soit. C'est une expérience relativement nouvelle, toujours fragile mais qui me semble fondamentale. On ne peut pas travailler sans reconnaissance des personnes et des fonds culturels qui sont là.

Anne-Cécile : Sur ces questions de légitimation et de légitimité, est-ce que vous avez ressenti après vos projets que ces musiques étaient un peu plus autorisées, valorisées au sens social du terme ? Est-ce que cela a eu des effets en termes de reconnaissance des cultures musicales enseignées ? Des choses se sont-elles déclenchées ?

Anne-Laure : C'est plutôt un travail général au long cours des établissements d'enseignement, notamment par l'intermédiaire des musiciens intervenants. Ça ne passe pas par un projet ponctuel mais plutôt à travers toute une démarche de travail de partenariats autour de la musique à l'école ou de la danse à l'école. Je pense que la multiplicité des projets y fait beaucoup. On sait ce qu'on plante, mais on ne sait pas ce qu'on sème. Quand on est en élémentaire, c'est difficile de savoir quelques années après ce que ça va donner.

Eric : Pour nous aussi c'est très difficile d'évaluer. Le parcours de la Cité des Marmots dure huit mois, ensuite on perd les enfants de vue. On n'a pas assez de moyens pour mettre en place un suivi qui nous permette d'évaluer, d'observer l'assiduité des participants.

C'est un peu différent sur le projet Fabriques Orchestrales Junior qui est au moins sur trois ans et qui est axé sur les pratiques instrumentales. C'est plus facile d'observer l'effet que ça a sur les enfants et leurs familles.

Anne-Cécile : Dans ces dispositifs qui existent depuis plusieurs années, est-ce qu'il y a une forme de continuité, de logique ? Est-ce que vous créez vos propres répertoires à partir de tous les répertoires travaillés ? Est-ce qu'il y a constitution d'un corpus ?

Eric : Comme chaque année l'apprentissage est axé sur un nouveau répertoire, chaque année, on le renouvelle. Mais il existe un corpus qu'on a réussi à compiler ou à réunir grâce à un musicien intervenant qui est là depuis le départ et qui a sélectionné un certain nombre de chansons parmi les anciennes. Souvent le projet démarre directement avec l'apprentissage de chants de l'artiste concerné. Parfois le projet peut démarrer autour de ce corpus. Il n'est pas en lien avec l'artiste et n'est pas restitué à la fin du parcours mais en effet, on s'est créé une sorte de petite compilation des anciennes Cité des Marmots.

Anne-Cécile : Et vous Anne-Laure, est-ce qu'il y a des choses qui se perpétuent ?

Anne-Laure : Ce projet de collectage, c'était vraiment un « one shot », mais ça s'inscrivait dans une tradition des conseillers pédagogiques qui s'est un peu perdue. L'idée était de constituer des répertoires départementaux, du

matériel « prêt-à-chanter » pour les enseignants, adapté aux enfants et à la pratique chorale. Il y a un corpus formé de 150 chansons après des années d'accumulation mais il n'y a pas forcément de thématique et il n'y a pas d'identité à proprement parler.

Anne-Cécile : Ces projets sont au carrefour d'enjeux de démocratisation culturelle. Comment pourrait-on analyser ces dispositifs et ce qu'ils peuvent produire ?

Noémi : Il y a plusieurs plans. Le plan de la recherche-action où l'on utilise des outils qui sont souvent ceux de l'anthropologie. La collecte, l'observation, une méthodologie d'approche d'un territoire qui n'est pas purement administrative. Ça existe beaucoup dans le milieu musical. Parfois de manière extrêmement pointue, sans forcément qu'il y ait un discours scientifique produit, mais par l'expérience, on se donne les tuyaux pour savoir comment attraper les paroles, avoir la patience pour avoir un bon collectage au bon endroit, ne pas construire à côté ce qu'on est en train d'essayer de comprendre sur un quartier donné ou dans un endroit avec des habitants disparates. C'est une attention particulière qui vient des sciences sociales qui est utilisée dans l'action et pas nécessairement pour produire un savoir fixe ou un savoir érudit. Ça crée bien sûr du savoir, mais pas forcément sous une forme académique ou universitaire. Or il y a un enjeu à produire un savoir sur les territoires à partir de toutes ces

expériences de recherche-action. Et ces savoirs sous forme d'évaluation après l'action posent un peu autrement la question de la légitimité. Est légitime un travail musical sur un territoire donné. Ce que le territoire entend comme légitime et ce qui se construit de légitime ensemble. Du point de vue d'une connaissance plus institutionnelle, la question de la légitimité va se heurter à d'autres types de légitimité. Est-ce que l'image que donne ce collectage dit réellement quelque chose de la musique sur ce territoire ? Est-ce qu'il n'y pas des trous dans l'enquête que j'ai menée ? Si je fais par exemple une enquête sur les musiques de la Guillotière, est-ce qu'elle ne va pas être biaisée par la volonté que j'ai d'y voir une diversité culturelle ? Qu'est-ce que je perds dans l'enquête ? Ces questions sont importantes parce qu'elles viennent nourrir nos représentations de la légitimité, nos représentations de ce qu'est un monde socio-musical. C'est peut-être là-dessus que la musique en actes, autrement dit ce que vous faites, a quelque chose à nous apprendre, à ceux qui font de la recherche.

Anne-Cécile : Anne-Laure, quelle est la démarche pour transmettre ce répertoire à travers la pratique chorale ?

Anne-Laure : Le chant choral est davantage vu comme une plus-value en termes de collectif que comme une découverte de répertoire. La transmission et la mise en œuvre du collectif sont particulièrement intéressantes. Prendre sa place dans un groupe, jouer avec sa voix, prendre de

l'assurance. C'est plutôt cet aspect que l'on va défendre et que les musiciens intervenants font très bien en classe. Le répertoire est un prétexte pour travailler et bâtir un collectif, un prétexte pour s'intéresser aux enjeux pédagogiques. C'est également une manière de défendre le socle commun à partir d'enjeux réalistes autour de la culture et de compétences sociales et civiques, de la manière de se comporter en groupe.

Noémi : Une dernière chose sur les répertoires de la chorale intergalactique. D'abord le mot « intergalactique » m'a intéressée parce qu'on sort vraiment du territoire. C'est intéressant et un peu provocateur aussi. Un aspect de ce projet est qu'il y a un collectage fait auprès de femmes de cultures qui ne sont pas reliées au tissu des pratiques musicales de leur territoire. C'est tout l'intérêt de faire entendre les gens qui ont des choses à dire et que l'on n'entend pas habituellement. Et quand on fait de la musique, c'est très facile de faire taire. C'est l'arme de guerre pour faire taire. On peut aussi faire un répertoire pour faire taire. On peut aussi imposer la musique, ça arrive souvent. Je trouve que c'est important dans ce qui est fait ici et qui nous permet d'aborder ce qui relève de notre propre méconnaissance. Donc commençons par admettre que nous ne connaissons rien à certaines pratiques musicales et nous pourrions commencer à fabriquer quelque chose.



RÉSUMÉ DES QUESTIONS, INTERVENTIONS ET RÉPONSES LORS DU TEMPS D'ÉCHANGE AVEC LE PUBLIC :

▪ Est-on dans une phase où les institutions politiques soutiennent ce genre de projet ?

▪ Quelle est la différence entre travailler un répertoire issu d'un recueil et un répertoire issu d'un collectage ?

▪ Quelle fidélité aux sources doit-on avoir ?

▪ Comment respecter les langues chantées ? Quelles sont les ressources pour les transmettre ?

▪ Quel degré de précision dans la prononciation doit-on rechercher ? Ce travail est-il important à réaliser ?

▪ Que pensent les personnes collectées de cette notion de respect de la langue ?

▪ Les questions posées sur la précision de la prononciation ne le sont-elles pas à cause du caractère normatif de la langue française qui pousse à cette exigence ?

▪ La question de la prononciation est aussi une question esthétique et musicale. On peut être spécialiste d'une langue sans s'intéresser au contexte historique et socio-culturel de cette langue. La question est de savoir où est le ressort pour ne pas rester purement sur la prononciation mais de quelle manière on l'utilise pour qu'elle

devienne un outil pédagogique et de connaissance.

▪ Est-ce qu'il y a des répertoires que vous vous interdisez ? Qui prend la décision de la validation du répertoire ?

▪ Comment fait-on pour rencontrer les familles et faire en sorte qu'elles ne se sentent pas stigmatisées ? Comment créer le contact et l'entretenir ?

▪ Le soutien institutionnel est variable en fonction des lieux où se déroulent les projets. Cela dépend du territoire.

▪ La dimension politique du choix du répertoire est importante en ce qu'elle permet de donner à entendre, parler, reconnaître l'autre.

▪ Travailler les répertoires étrangers en recherchant des ponts culturels permettant de relier les musiques entre elles donne une plus-value pédagogique au projet.

▪ Chanter une chanson dans une langue qui n'est pas la sienne est une forme de générosité pour les personnes collectées. C'est intense d'entendre une de ses chansons chantées par les autres et ce don évacue la question de la performance musicale ou linguistique. La langue n'appartient à personne mais se laisse approprier par tous ceux qui essaient de la parler.

▪ L'avantage du collectage dans un quartier est non seulement le fait d'avoir des personnes ressources pour aider au travail de prononciation, mais également de pouvoir solliciter les enfants lorsqu'ils ont les compétences requises. Cela permet de valoriser certains élèves qui peuvent être en difficulté dans d'autres domaines.

▪ L'habillage musical réalisé pour la Chorale Intergalactique est audacieux et permet de voir combien le travail d'arrangement peut donner de nouvelles teintes ou de nouveaux caractères aux musiques, à tel point que le propos de départ peut en être changé.

▪ Le relai institutionnel sur le terrain est important pour rencontrer les habitants. Prendre contact avec les structures sociales et culturelles, se présenter, aller rencontrer les gens à la sortie de l'école et entretenir le lien par des événements permettant d'identifier les acteurs est crucial.



Atelier 1 - Pratique de création : tradition, transformation et réinvention

Animé par Anne-Laure Guenoux, musicienne référente et arrangeuse du projet « Avant le printemps » en Mayenne, directrice de l'établissement d'enseignement artistique TRIO...S.

Apprentissage collaboratif de l'arrangement d'une chanson traditionnelle.

A partir d'une expérimentation en situation, les participants de cet atelier sont invités à aborder la démarche de création à partir d'un morceau issu du répertoire « traditionnel », collecté oralement sur un territoire. La source servant de base à cet exercice est une chanson du collectage effectué à Belleruche dans le cadre du projet de la Chorale Intergalactique (« Bir gün bir gün bir çocuk », comptine turque chantée par Ozlem Ozkan, disponible en ligne au lien suivant : www.choraleintergalactique.com/bir-gün-bir-gün-bir-çocuk). Un premier exercice d'arrangement in vivo est proposé en sollicitant la participation de tous les musiciens venus à l'atelier avec une grande variété d'instruments (oud, violon, guitare, flûte traversière, trompette, piano, percussions, balafon, senza...). Le principe de l'arrangement qui va ici servir de trame est celui de la « mayonnaise » (terme utilisé par Anne-Laure) : « tout est une question de dosage pour que ça prenne ». Cette technique est basée sur trois ingrédients indispensables à l'arrangement : le motif mélodique (la moutarde), les nappes harmoniques (l'œuf) et la basse rythmique (l'huile). La recherche va consister à partir du chant pour l'habiller, au lieu de commencer par l'instrumentation pour arriver au chant.

La première écoute permet de faire connaissance avec un morceau chanté a cappella par la personne collectée. Très rapidement, lors des écoutes suivantes, des propositions de motifs rythmiques ou mélodiques inspirés par la musique sont avancées par les participants. A l'écoute des motifs qui émergent, la matière est fabriquée en direct via les directives d'Anne-Laure. L'objectif est de travailler une technique « d'habillage musical minute » et de dégager des idées collectives à partir de cette mini séquence d'improvisation guidée. Anne-Laure transmet des indications qui guident son travail d'arrangeuse jusqu'à structurer une forme. La

question de l'harmonisation est par exemple soulevée. Anne-Laure explique qu'elle préfère harmoniser à partir de la quarte ou de la quinte pour ne pas utiliser la tierce majeure, la tierce mineure ou la septième afin de laisser « l'arrangement ouvert ». En s'adressant à chaque pupitre, elle resserre, élague, recentre les propositions et commence à organiser les différentes strates en guidant le jeu. A cette étape du travail, chacun connaît son rôle et s'apprête à le mettre en commun sous la direction d'Anne-Laure. Elle va donc tester toutes ces propositions en les coordonnant via une gestuelle adaptée, constituée de codes pour ouvrir, fermer et nuancer la musique. Ce premier travail de création ouvre sur la deuxième phase de l'intervention d'Anne-Laure qui invite l'ensemble des participants à se répartir en trois groupes pour effectuer le même type de travail sur un nouvel air.

Une autre comptine sert de base pour cette deuxième phase de travail. Chacun des trois groupes va s'appuyer sur les premiers enseignements d'Anne-Laure pour réaliser un arrangement à plusieurs. La chanson est extraite du répertoire chanté par les enfants de Belleruche (il s'agit de Kirmizi balik chantée par Sevilay Adogan : www.choraleintergalactique.com/kirmizi-balik).

Un processus de création qui nourrit les réflexions.

La fin de l'atelier est marquée par un temps d'échange durant lequel les participants expriment des postures pédagogiques, artistiques et parfois plus sensibles vis à vis du contenu de la séance. Tout d'abord, la question de la source est abordée, montrant que certains des musiciens présents sont préoccupés par le contexte correspondant à la situation de collectage. Que devient la parole de la personne collectée ? De son intention lorsqu'elle transmet un chant ? Comment passe-t-on de l'inscription sociale au plan musical ? Pour certains, il y a une forme « d'irrespect » à se permettre ainsi des licences de création. En occultant la contextualisation, la pratique du collectage perd sa dimension humaine, intrinsèquement reliée à la question du don musical, pour revêtir celle, potentiellement désincarnée, d'un « détournement sonore ». Certaines musiques, comme le relève l'un des musiciens, ne sont d'ailleurs pas partagées pour se retrouver dans tous les cadres, comme celui particulier de la scène par exemple. Il est des collectes confidentielles qui ne doivent pas, pour les transmetteurs, dépasser la sphère intime de leur transmission.

C'est donc les notions de « respect » et de « fidélité » au morceau retravaillé qui interrogent certains participants après cette expérimentation. En effet, certains soulignent le fonctionnement « hors sol » qui sert de technique d'habillage à la comptine. On traite ce chant comme on pourrait traiter n'importe quelle matière, dépouillant ainsi le répertoire de ses spécificités et de l'environnement culturel

auquel il se rapporte. La substance devient en quelque sorte malléable. Cette malléabilité tend à faire du répertoire un objet uniquement musical où sont laissés de côté le contexte social, les pratiques, la mémoire, qui ne peuvent pourtant être dissociés de la matière sonore pour ces musiciens. Cette première opération de traitement subjectif confère à l'objet des limites, restreignant celui-ci à un rendu « uniforme » et prêt à être retravaillé. Ainsi, les techniques d'arrangement utilisées peuvent aussi contribuer à l'uniformisation du morceau. En effet, le codage utilisé est porteur « d'une charge historique, stylistique et émotionnelle » comme l'exprime le compositeur Iannis Xenakis¹. Cela pointe une des problématiques de l'arrangement qui transforme les morceaux de musique pour en faire autre chose. La musique ne tirerait plus son essence « originelle » du collecteur qui l'a livrée, mais deviendrait une création « originale » de l'arrangeur. Le processus est d'autant plus questionnable si tout un répertoire est ainsi appréhendé et qu'il est, in fine, standardisé au goût de l'arrangeur.

Enfin, les outils proposés par Anne-Laure sont également perçus comme efficaces pour travailler en groupe et ce quel que soit le niveau des musiciens présents. Cela permet de participer à un collectif en trouvant une place en fonction de son bagage musical. Cette approche constitue également une entrée pour aborder des répertoires variés et notamment celui des comptines, au sens large, sous un angle neuf. Dans ce registre, il est parfois difficile de se renouveler. L'arrangement devient alors un moyen pertinent de réactiver un répertoire selon les aspirations du musicien qui s'en empare. Il offre une grande liberté d'action permettant à celui qui se l'approprie de chercher des pistes personnelles, d'impliquer sa personnalité musicale et d'incarner ce répertoire en fonction de ce qu'il aura jugé pertinent de faire évoluer, de mettre en avant. C'est, de ce point de vue, l'outil de la liberté et du renouvellement.

¹ « Musique en création », Éditions Contrechamps, numéro spécial, entretien avec Iannis Xenakis



Atelier 2 - Le contenu pédagogique des répertoires

Animé par Charlotte Replat et Fabienne Baudin, musiciennes intervenantes du CRI de Villefranche.

Que transmettre lors de l'enseignement d'un chant ?

S'interroger sur la transmission d'un répertoire spécifique comme celui de la Chorale Intergalactique, c'est se demander quels sont les outils pertinents à mettre à disposition des équipes enseignantes. C'est tenter de décrypter les attentes pédagogiques et les besoins des enseignants, des musiciens pédagogues ou des acteurs culturels. C'est se questionner sur le degré d'autonomie que l'on a face à une œuvre, et sur la part de mobilité que l'on accorde à la pièce travaillée. C'est aussi aborder les différentes dimensions liées à une musique. Parle-t-on de l'arrière-plan historique, culturel, personnel ou sensible dans cette transmission ? Pour aider à ce processus de clarification, la fiche pédagogique est un support qui peut sembler adapté. Les participants à cet atelier partagent leurs expériences professionnelles dans le secteur de l'enseignement musical (direction de Conservatoire, conseillère pédagogique, musiciens intervenants, professeur de chants et de FM, réalisatrice de films...). Ces témoignages permettent ainsi de cerner quelles sont les attentes autour d'une fiche. L'apprentissage éclair de deux chansons issues du collectage de Belleruche (« Fatou Yo » chantée par Diery Dioum, www.choraleintergalactique.com/fatouyo et Kirmizi balik » chantée par Sevilay Adogan www.choraleintergalactique.com/kirmizi-balik), invite les participants d'expérimenter et de relever les différentes difficultés qui peuvent se poser dans ces moments d'initiation. Émergeant de ces discussions autour des pratiques et des compétences de l'assistance, différents angles viennent interroger les pratiques de transmission : outils pédagogiques, besoins distincts des parties prenantes, légitimités et espaces de libertés, considérations musicologiques... pour aboutir à une préoccupation commune à tous autour de la possibilité de créer des points d'accroche avec un répertoire jusqu'à présent inexploré. De quels témoignages accompagner la matière sonore transmise pour à la fois rester fidèle au contexte original et susciter l'intérêt, voire envisager une recreation ? Comment créer un « outil-relais » pour que d'autres s'en emparent et recréent de nouveaux formats ?

Fiche pédagogique : entre exhaustivité et besoins spécifiques.

Avant de passer à l'étape de la création d'une fiche pédagogique, il y a celle, liminaire, de l'appropriation d'un chant par l'enseignant musicien. Dans le cadre de la Chorale Intergalactique, cela a représenté une longue phase et un investissement poussé pour enseigner des chants en langue arabe, turque, chinoise, française. Pour les pédagogues, le défi a été d'assurer une prononciation la plus précise possible et a donc impliqué des recherches approfondies, auprès des collectés notamment. Il est également nécessaire de réfléchir au public à qui l'on enseigne ces chants : a-t-il déjà un bagage choral ? musical ? s'adresse-t-on à des enfants bilingues ? quelles langues parlent-ils ? Ce travail préalable (réalisé ici par le CMTRA) permet de proposer aux enseignants une fiche pédagogique explicitant la diversité des niveaux de compréhension d'un morceau de musique (musicologique, culturelle, historique, sociale...). Celle-ci a un objectif didactique qui permet aux enseignants (musiciens intervenants, professeurs de musique, enseignants généralistes...) d'aboutir à une fiche de cours spécifique en fonction de leurs besoins. Ainsi, elle offre des indications précises, permettant à des non-musiciens de disposer d'un minimum de clef. La complexité est de s'adresser à cette diversité d'acteurs. La fiche peut-elle être dédiée à la fois à des musiciens intervenants, à des enseignants non-musiciens, à des musiciens non-enseignants ? Il semble complexe de réunir sous le même sceau des attentes aussi variées.

On observe dans ce débat que les entrées à faire figurer sur une fiche sont nombreuses :

- Avoir quelques lignes de présentation du chant.
- Connaître le contexte d'ancrage de l'œuvre (culturel, historique).
- Avoir des pistes pour travailler (décryptage harmonique, mélodique, rythmique, propositions d'exercices concrets).
- Avoir des suggestions de mise en scène, de mise en espace pour renouveler l'énergie autour du chant (ce qui permet de fixer par la gestuelle l'histoire d'un chant, notamment en langue étrangère, et de réactiver le sens de la chanson).
- Avoir des éléments permettant aux enfants d'exprimer leur singularité. Cela peut passer par des processus de création où l'on veillera au bien-être de l'enfant en musique, à sa valorisation, à l'éveil de sa curiosité.
- Pointer les difficultés musicales ou linguistiques et offrir des pistes de résolution.
- Instaurer un respect de l'écoute dans la classe.
- Donner des outils connexes permettant d'aller plus loin, au-delà du chant, vers une compréhension culturelle, sociale, politique...
- Connaître les objectifs que l'on se fixe. Sont-ils uniquement musicaux ? Visent-ils la connaissance plus générale du contexte de la collecte (relier les enfants au monde qui les entoure) ?

Cette liste non exhaustive montre que les attentes sont hétérogènes et diffèrent en fonction des cultures professionnelles, des appétences pédagogiques, des orientations sensibles. La réalisation de la fiche pédagogique dépend de facteurs variés qui rendent le consensus complexe. Faut-il alors réfléchir à la possibilité de créer une fiche la plus exhaustive possible ou de cerner très précisément le public auquel elle va s'adresser ?

Le terrain comme ressource... pédagogique ?

Le quartier de Belleruche, au-delà d'avoir été la source musicale que l'on connaît, a également été un foyer de ressources pour la construction d'un rapport pédagogique entre les différents intervenants et les enfants. En effet, certains habitants ont rendu visite aux élèves, leur permettant ainsi d'en apprendre davantage sur leurs vies et sur les chants transmis. Ils ont joué le rôle d'interface privilégiée pour permettre aux musiciens enseignants de préciser la musique de la langue (intonation et prononciation). A ce stade apparaît la différence entre le collectage et le matériel pédagogique. Pour pouvoir entamer l'apprentissage, il a fallu fixer des manières de dire mais également des versions musicales qui variaient parfois soit au sein d'une même collecte soit dans les comparaisons avec des versions en ligne que partageaient les personnes enregistrées. Pour faire ces choix, des réunions avec les différents acteurs ont permis de déterminer quelle source serait la base du travail. Ensuite, Pascal Berne a finalisé des arrangements qui ont donné une forme stabilisée à ces morceaux musicaux. Les enfants eux-mêmes ont apporté leur contribution lorsque les chants correspondaient à des langues connues et parlées. Cela leur a permis de prendre part à l'enseignement.

De nombreuses activités peuvent se décliner à partir de là. Il est possible de partir de l'univers des enfants pour relier les fiches pédagogiques à leurs connaissances actuelles. Ils apprennent ainsi le chant tout en le mettant en relation avec leur propre vécu. C'est aussi l'occasion d'échanger sur la pluralité des cultures, permettre à chacun de décrire ses propres expériences. En établissant un climat de confiance au sein duquel chacun se sent libre de s'exprimer, la part sensible du projet devient saillante. Il permet de questionner les représentations des pratiques culturelles des autres dans une dynamique de partage et d'échange. Tous ces aspects sont difficilement transcriptibles et doivent (ou non) figurer dans une fiche pédagogique, d'où la complexité d'opérer des choix pour sa rédaction. Finalement, l'enjeu n'est pas tant de chercher à construire une fiche pédagogique qui serait le reflet exact du projet mais bien plutôt de construire, en s'appuyant sur les observations tirées du terrain, de la pratique des chants, des rencontres avec les élèves, un outil dont chacun puisse s'emparer pour s'inscrire à sa manière dans ce chaînage musical.



Atelier 3 - Impliquer acteurs et familles : la Chorale intergalactique sous microscope

Avec le témoignage :

. Nawel Zenasni et Estella Matutina, habitantes de Villefranche, rencontrée dans le cadre du projet Chorale intergalactique.

. Mélaine Lefront, chargée d'action culturelle au CMTRA et coordinatrice de la Chorale Intergalactique.

. Maëllis Daubercies, collectrice au CMTRA et musicienne intervenante.

Un projet pluridisciplinaire

L'objectif de cet atelier est d'aborder la question de l'implication des acteurs qui ont pris part au projet de la Chorale Intergalactique. Musiciens intervenants, professeurs du Conservatoire, musiciens, enseignants, acteurs culturels et habitants reviennent sur cette aventure et en interrogent la transversalité. Comment travailler ensemble lorsque les objectifs ne se croisent pas toujours ? La question du collectage est également au centre de ce temps d'échange puisque les animatrices souhaitent partager leurs expériences et approches pour aller à la rencontre des habitants. En quoi le choix du répertoire peut déterminer l'inscription locale d'un projet musical ? La réflexion connexe à ce questionnement est de penser l'inclusion des familles au projet. Comment permettre aux familles, aux parents, aux habitant.e.s d'être partie prenante de la Chorale ?

Après un temps de « brise-glace » où chacun est invité à se présenter de manière succincte, le visionnage du film de Julie Daubié sur la Chorale est proposé. Cela permet de resituer plus largement la dynamique du CMTRA depuis sa création, puis de resserrer le focus sur ce projet spécifique. Fort d'une présence d'une trentaine d'années sur le terrain Rhodanien, l'association œuvre à la reconnaissance des musiques traditionnelles, du monde, du patrimoine de l'oralité et, depuis quelques années, au plurilinguisme. Tout ce travail est effectué à travers des missions variées allant de l'organisation du Festival « Les jeudis des musiques du monde » à l'animation du réseau musique et danses régionales. Ce sont également des missions de

documentations ou des missions de recherche et d'action culturelle qui sont réalisées au CMTRA.

Ces deux derniers points (recherche et action culturelle) vont souvent de pairs puisqu'il n'y a pas de distinction opérée entre terrain ethnographique et terrain de collectage. C'est le parti-pris affirmé de la Chorale intergalactique. Ainsi, ce projet de recherche-action s'est profilé avec différents intervenants impliqués dans le projet : CMTRA, conservatoires, écoles, artistes, enseignants, professeurs de musiques... A chaque étape, les apports des différentes parties prenantes ont permis de dessiner et de matérialiser le projet. Dans le même temps, chacun a pu effectuer des pas de côté pour reconfigurer son action et mettre en perspective le travail effectué. Le moteur de cette ingénierie consistait à participer à la reconnaissance et au soutien des cultures peu audibles sur le territoire de Belleruche. Le premier objectif du CMTRA était de donner la parole aux habitants ayant des pratiques musicales dans l'espace privé et disposés à les partager tout en produisant des connaissances à partir de ces histoires sur le quartier. Le second est la création artistique et chorale à partir des pratiques musicales recueillies. Dans cette articulation d'intentions plurielles et pluridisciplinaires, le premier geste, celui du collecteur est primordial. C'est la première impulsion qui met en mouvement toute la mécanique.

La collecte en action.

L'acte du collectage est la pierre angulaire du travail du CMTRA. C'est l'une des activités qui n'a jamais cessé d'exister depuis la création du Centre qui s'est petit à petit spécialisé dans la reconnaissance des musiques de l'immigration. Ce « prétexte à la rencontre » représente une phase toute aussi délicate qu'intense et réjouissante. Approcher un territoire, ses habitants nécessite une méthodologie. On parle d'ailleurs au CMTRA « d'habitants-musiciens ». Le terme a été imaginé pour décloisonner les notions de « professionnel » et « amateur » qui n'ont pas beaucoup de sens dans le cadre des recherches-actions sur un territoire. Ce n'est pas à cette définition que s'attachent les acteurs mais bien aux récits de vie qui encadrent les pratiques des personnes collectées. C'est ce qui rend parfois le collectage difficile puisqu'il faut expliquer aux habitants rencontrés que le CMTRA n'effectue pas de distinction entre les musiciens professionnels et les musiciens amateurs, mais que chaque pratique, chaque expression retiendra l'attention de l'association. Ces rencontres, invitent dans un premier temps à comprendre le maillage territorial et à s'appuyer sur les structures existantes dans la ville ou le quartier choisi. Ainsi, à Belleruche, ce sont les écoles, la crèche, l'association « Lectures et partages », les cafés, le supermarché qui ont été visités. Parler du projet, expliciter la démarche et les finalités pour remporter une adhésion à celui-ci est un préalable. Cela peut prendre du temps. Des temps de médiations peuvent être alors envisagées afin de rencontrer

le public visitant ces établissements. Cela permet de créer des temps privilégiés où les habitants rencontrent les médiatrices qui jouent de leurs multiples compétences pour s'adresser à eux. Ainsi, une intervention musicale a été proposée à la crèche comme prélude à la présentation du projet, afin de créer un temps parents-enfants où chacun va identifier l'interlocutrice qui se présente à eux. Cette posture a été réitérée autant de fois que possible et dans des contextes variés, afin que cette recherche de chants soit la plus fructueuse. Cela constitue la première phase du collectage. C'est le temps le plus long et le plus invisible. Parfois, plusieurs rencontres sont nécessaires avant d'enregistrer une personne. C'est un travail de patience qui implique d'accepter les imprévus, de réajuster les attentes. Établir une relation de confiance est primordial pour que la personne collectée se sente à l'aise pour confier ses musiques mais aussi son parcours. Le CMTRA, soucieux de l'impact qu'ont ces collectes sur les collectés, a invité deux personnes entretenues à témoigner. L'une fait part de la joie que cela lui a procuré de chanter de nouveau, une fois passée le moment de doute face au fait d'être ainsi écoutée, enregistrée. L'autre témoigne du pas de côté que ce collectage lui a fait faire. Cette rencontre lui a permis de réinterroger son passé, d'ouvrir la porte de sa maison (symboliquement celle de son cœur selon ses termes) et de se connecter avec toutes les personnes rencontrées sur le projet, jusque-là inconnues.

Débat mouvant

Pour clore l'atelier, trois questions inhérentes au projet ont été posées au public qui devait y répondre en se positionnant dans l'espace d'un côté ou de l'autre d'une ligne, selon une réponse positive ou négative.

La première affirmation est la suivante : **mener un projet d'éducation artistique et culturel prenant en compte les origines des personnes est stigmatisant.** Le public n'est globalement pas d'accord avec cette assertion. Les nuances cependant évoquées tiennent en différents points. Celui de l'âge des participants en premier lieu. Certains moments de la vie sont plus sensibles et l'on ne se sent pas toujours en adéquation avec ce qui constitue ou représente notre culture d'origine. Cela sera tantôt vécu comme un poids, tantôt comme un élément à valoriser. Ne pas du tout en tenir compte, ne pas en parler pourrait également véhiculer l'idée d'un présupposé universel que nous appartenons tous à la même classe socio-culturelle et socio-économique. Cependant, l'un des « dangers » à en faire mention est l'assignation identitaire, la réduction à une catégorie. C'est aussi l'écueil de l'idéalisation que l'on porte sur les objets attendus par les collectés qui nous guette (une musique pure, qui « sonne » traditionnelle). Il résulte de ce débat qu'il est difficile de trancher pour un oui ou pour un non catégorique.

La suite du débat s'organise autour de cet énoncé : **à l'école de la République, il n'est pas possible de faire chanter des chansons religieuses.** La majorité de l'assemblée, en ayant des arguments différents, s'accorde à dire qu'il est possible de faire chanter des chants religieux à condition de réaliser un travail clair sur le sujet. Tout l'enjeu est de faire comprendre pourquoi ces chants ont été choisis, qu'ils sont des marqueurs culturels et qu'à ce titre, accompagnés d'une médiation, ils peuvent être abordés au sein de l'école laïque au même titre que l'on peut aborder les religions en histoire par exemple. Se l'interdire, c'est présumer que sacré et profane sont séparés et rejeter les religions hors de la société. Or la fracture n'est pas si claire que ça et amener les enfants vers ces questions, via des supports ou des activités multiples (chant, visite de lieux sacrés, littérature...), permet de dépassionner le débat. Pourquoi faire de cette question un tabou quand on se questionne moins sur la trivialité ou la rudesse de certains thèmes que l'on chante par ailleurs ?

La dernière proposition est la suivante : **peu importe la qualité du résultat, l'important dans un projet d'EAC est la participation.** De même que précédemment, la question n'est pas tranchée par l'assistance qui s'interroge plutôt sur ce qui fait l'objet de l'évaluation. La durée du projet ? Le rendu final ? Le plaisir des enfants et des équipes cooptées ? La qualité artistique ? Le cahier des charges est assez complexe à déterminer car le beau, le réussi n'a pas le même sens en fonction des participants. Est beau pour l'un, l'enthousiasme, la sincérité des enfants, quand un autre ne peut pas transiger sur l'exigence artistique. Plusieurs personnes soulignent que la participation et l'initiation aux arts est extrêmement importante mais qu'il ne faut pas faire passer le message que tout est accessible à tout le monde en un court temps donné.

Les trois problématiques que la Chorale Intergalactique rend saillantes, invitent à être réactivées dans la mise en œuvre d'autres projets interculturels. Elles deviennent ainsi des outils de sensibilisation. Si l'on ne peut imaginer une cartographie reproductible à l'identique des questionnements précédents sur chaque action culturelle, ceux-ci permettent néanmoins de proposer des points de vigilance et d'aborder des terrains variés en rappelant que la musique n'est pas une entité autonome. En effet, elle coexiste avec des champs plus larges et ces rapports (sociaux, politiques, pédagogiques...) sont à interroger constamment au regard de la singularité de chaque expérience.





Quelques éléments de synthèse suite aux discussions de la journée

Reprise des notes de Gérard Authelain

Le programme de la journée annonce une synthèse. Mon propos est plus modeste et vise à restituer, en les regroupant, quelques éléments de ce que j'ai entendu tout au long de la journée. Je les rassemble en les mettant sous ce qui me semble avoir été le maître-mot :

le collectage

Prendre la décision de collecter des chants qui viennent d'une tradition perdue dans nos régions, ou d'une culture qui vient d'ailleurs que la culture du territoire où l'on vit (je reviendrai sur ce mot de territoire), c'est me semble-t-il passer par quatre étapes :

- Avant (la préparation du projet)
- Pendant (la réalisation du projet)
- Après 1 (qu'est-ce qui s'est passé)
- Après 2 (comment on évalue)

1 - Préparation du projet

Dans les conversations est revenu plusieurs fois le thème de l'émotion, relevant que ce genre de projet consistant à solliciter des mères et pères de famille pour qu'ils acceptent de livrer quelques souvenirs de chansons de leur enfance, de leur pays d'origine, de chansons qu'ils transmettent à leurs enfants, n'est pas une activité neutre : elle touche quelque chose de très profond en eux et renvoie à un domaine qui fait appel de notre part à un grand respect, et ceci dès avant le commencement d'entrée en action, en se remémorant quelques points importants.

Préalables

- Un projet de collectage de pièces qui seront ensuite interprétées par toute une classe renvoie à des situations familiales diverses. Beaucoup d'adultes se souviennent

encore que dans l'école il ne fallait pas parler catalan, turc, arabe, consigne donnée par les parents aussi bien que par les enseignants.

- Jadis dans les familles on entendait chanter, pour les fêtes, les rassemblements de village. Aujourd'hui on ne l'entend plus. Présenter aux enfants un chant traditionnel, alors que dans l'oreille ils ont les musiques de la télé peut leur sembler ringard.
- Il est bon de se rappeler que chanter ensemble n'est pas une démarche évidente, et qu'inversement, quand on ose faire le pas et se mêler par le chant à une culture autre que la sienne, on éprouve une vibration qui fait prendre conscience que l'« ensemble » est autre chose que l'« individuel ».
- Certains parents issus de l'immigration n'ont pas idée de chanter avec leurs enfants des chants de leur pays d'origine. Quand on leur demande, ils sont parfois obligés d'aller sur YouTube pour se rafraîchir la mémoire.
- Pour d'autres, notamment s'ils font de la musique en professionnels ou en bons amateurs, la musique est celle d'aujourd'hui, avec les instruments de l'époque contemporaine, dont beaucoup sont électrifiés. Les représentations musicales ont évolué. Ils ne se voient pas reprendre un bouzouki alors qu'ils sont sur guitare électrique.
- Il y a des familles où l'on ne chante pas. Chanter à l'école peut paraître déroutant, et il faut expliquer qu'à l'école on a le droit de chanter et qu'il est utile de le faire.

Avec qui

Solliciter les familles pour récolter un chant et l'enregistrer n'est pas une démarche ordinaire. Ici plus que jamais, la collaboration est importante, notamment avec les personnes qui ont une vraie connaissance des milieux et des contacts avec des populations en difficulté d'expression : les travailleurs sociaux. Les enseignants sont également des personnes qui doivent être associées dès le début à ce genre de contact et d'échanges, qui connaissent les familles, permettant de préciser le pourquoi, le comment, l'à quoi ça sert, l'à quoi ça conduit.

Il peut être alors pertinent penser à associer les familles. Il est possible qu'ici ou là, un père puisse jouer de la derbouka, un grand frère de l'oud. Il serait dommage de ne pas les faire participer à l'aventure.

Un collectage ne peut se préparer qu'avec ces relais indispensables, pour faire comprendre que ce que vont chanter les enfants est important, et que d'une manière générale chanter en français à l'école est important. (Ajout personnel : c'est une affirmation importante, particulièrement face à certains responsables rectoraux qui pensent qu'à l'école la musique n'est pas une matière fondamentale, et que les fondamentaux sont le français et les mathématiques, tout en déclarant hypocritement la priorité de l'EAC).

Bâtir un projet n'est pas mettre en œuvre un projet pharaonique. Il est tout à fait possible de « commencer petit » : s'il y a cinq classes dans une école, commencer avec un chant dans chaque classe, et se les faire écouter réciproquement par les autres classes.

Choix d'un répertoire

Il est utile de se rappeler qu'un tel projet similaire à celui des chorales intergalactiques, fondé sur du collectage et de la réinterprétation par des élèves de cultures diverses, est un acte politique au sens large. L'expérience de Villefranche – Belleruche montre que l'on passe ici du territoire au spatial, et même à l'intergalactique.

En des termes différents, on sait qu'en initiant une aventure de ce type, on n'est plus dans une définition administrative du territoire, mais dans une conception élargie. La prise en compte de ce qu'on fait chanter dans un endroit en relation avec ce qui est déjà-là, avec la volonté de le reconnaître, c'est une autre façon d'aborder l'intention d'édification. De même on n'est pas seulement dans des listes de répertoires départementaux comme il en a circulé par le passé. Le collectage sur un territoire dit quelque chose sur la population, à condition que les représentations habituelles, avec des fixations d'identité, ne biaisent pas les résultats.

2 – La réalisation du projet

Sur les modalités de travail, sur les choix de répertoire, sur les temps de travail, il n'y a pas de ligne de conduite qui pourrait être donnée comme modèle de réalisation, qu'il s'agisse de lieux où plus de 110 communautés différentes composent la population locale, comme le rappelle Eric Schirmacher, ou qu'il n'y en ait que quatre.

Sur le plan technique, et par exemple pour l'arrangement, Anne-Laure Gueunoux, qui s'est affrontée à la tâche, envisage 4 solutions à partir du moment où on lui donne une séquence à arranger :

- Soit on garde tout
- Soit on garde les paroles, mais on fait autre chose du point de vue musical
- Soit on modifie aussi les paroles
- Soit on invente tout, parce qu'on ne reçoit qu'un texte écrit.

Mais cette interrogation et les réponses qui seront données ne sont pas guidées par pure fantaisie ni par pure facilité, mais se greffent sur une interrogation : « qu'est-ce qu'on veut procurer sur le fond ? ». Autrement dit, se pose à nouveau la question déjà abordée dans la préparation : quel est l'objectif poursuivi pour les enfants, pour les familles, pour le territoire sur lequel se déroule l'opération ? Ce qui donne l'occasion à Noémi Lefebvre de rappeler que le territoire n'est pas qu'une décision administrative, et que la musique peut être aussi une façon de faire taire.

Ensuite, dans le cadre de la réalisation, enregistrement ou préparation d'un concert, on bénéficie parfois d'« incandescences musicales ». Il s'agit de moments heureux qui confortent l'objectif visé. Et cela est d'autant plus évident lorsque, comme ce fut le cas pour l'enregistrement de la Chorale Intergalactique de Belleruche, tout s'est fait en direct, en « live », instrumentistes et chanteurs ensemble, à l'auditorium du Conservatoire.

La réalisation fait surgir parfois des oppositions de parents sur la participation de leurs enfants à de telles opérations, enregistrements ou concerts. Elles peuvent venir de familles françaises qui ne veulent pas que leurs enfants chantent de l'arabe. Ou de familles de toutes provenances qui s'opposent pour des questions religieuses à tel programme, telle activité tel jour de la semaine. Ce que quelqu'un a fait remarquer en montrant les rapprochements linguistiques entre lieu culturel, lieu de culture, lieu de culte...

Une autre façon de poser la même question de départ serait : comment résister à la facilité d'aller vers ce qui marche, plutôt que vers l'authentique ...

En codicille de ces remarques, a été ajouté le fait que ce genre de projet était de toute façon lié à la question de son financement et aux démarches nécessaires pour convaincre les subventionnaires que l'action menée n'était pas qu'une lubie, mais un vrai travail relevant d'une politique culturelle consciente. Ce qui a fait dire que ce problème de financement est toujours celui de faire entrer des ronds dans des

carrés. Autrement dit, il faut beaucoup de savoir-faire dans la manière de présenter un discours convaincant selon les destinataires.

3 – Qu’est-ce qui se passe ensuite ?

Les réactions sont de plusieurs ordres. Les plus fréquentes sont les suivantes :

- Une grande émotion, doublée de fierté et de prise de conscience que la chanson révèle quelque chose de plus profond que « trois mots sous une petite mélodie »
- Les pouvoirs politiques comme la population prennent conscience que les formes musicales n’épousent pas les mêmes critères partout et correspondent chacune à des valeurs qui échappent aux codes reçus.
- Il s’ensuit qu’avec des opérations comme les Chorales intergalactiques, les institutions de diffusion et de formation peuvent légitimer que dans leurs pratiques elles n’offrent pas une conception uniforme de la musique.

Ensuite se pose la question de la pérennité de l’action. On peut faire confiance aux musiciens intervenant à l’école pour qu’il y ait une continuité, mais là aussi se pose la question politique, si l’on ne définit les soutiens que sous forme de projet et pas aussi dans le fonctionnement régulier dans la durée. Les associations sont bien placées pour savoir la fragilité qui est la leur sur ce point.

La difficulté est que dans ce domaine on joue sur le long terme et non sur la rentabilité immédiate. On trouve là le problème récurrent avec les élus, qui savent qu’ils ne le sont que pour 6 ans et que leur réélection se jouera en partie sur la visibilité de leur action au cours de leur mandat. La tentation est forte de privilégier l’événementiel plus que la permanence. Et pourtant, quand on plante, on ne sait pas ce que cela produira plus tard, et quelquefois beaucoup plus tard. A un niveau plus large, il serait sans doute utile d’intensifier le dialogue avec des instances comme la Fédération Nationale des Collectivités Territoriales (FNCC).

Lors de la journée d’étude, j’ai noté la phrase : « Si l’on veut faire rester les gens en Mayenne, il faut une politique forte ». Je pourrais y ajouter qu’une politique culturelle c’est :

- 1 : la diffusion
- 1bis : la formation

Si le 1 peut être dans le court terme, le 1bis est nécessairement dans le long terme. C'est important de le rappeler quand tout le monde prétend faire de l'Éducation artistique et culturelle. Les mots n'ont pas le même sens selon l'action à laquelle on les rattache et selon l'institution qui les promeut.

4 – Que penser de tout cela ?

Cette question est celle de l'évaluation, qui commence bien souvent par une auto-évaluation.

La première interrogation est de savoir si l'on a respecté les personnes que l'on a sollicitées pour participer au projet, qui se précise en premier lieu par celle de l'« authenticité ». Question longtemps débattue autour de la prononciation d'une langue qu'on ne pratique pas et qu'on risque de martyriser. En outre avec une chanson étrangère, dont on sait que derrière la langue se cache une culture, peut-on se permettre d'accepter une prononciation francisée ?

Et en même temps quelle est la prononciation authentique quand on sait que dans un pays avec une langue majoritaire comme la France on n'a pas les mêmes intonations ni les mêmes musicalités entre un habitant du Gers, un de l'Alsace, un des Alpes-Maritimes.

La prononciation est aussi une esthétique, et on peut se demander si l'on va ailleurs que sur la seule prononciation, si on s'intéresse à la culture et à la politique qu'elle sous-tend. On ne peut pas dissocier la prononciation de l'ensemble du savoir.

Enfin il faut se demander ce que l'on a fait de ce que l'on a collecté. Car dans le travail qui a suivi, s'est opérée une transformation :

- Transformation, parce que la mémoire exacte de la source a fait défaut
- Transformation, parce qu'on a opéré des arrangements avec des musiciens d'aujourd'hui
- Transformation, parce qu'on est dans un univers musical et pas seulement dans du discours.

En même temps, chanter dans une langue qu'on ne parle pas peut être reçu comme une démarche de générosité. Comme l'a dit une maman, au-delà de la chanson, il s'agit vraiment de part et d'autre de faire partager quelque chose de soi. La relation s'élargit à quelque chose qui va plus loin que de partager une chanson dans la langue

maternelle, c'est renvoyer une image de soi à quelque chose d'imprévu, et on passe à une dimension universelle. Et cela valorise aussi les enfants qui ont été acteurs de cette transmission.

L'autre difficulté est de savoir, en regard aux préalables de la préparation, ce qui a été touché en profondeur. Quelles relations ont été nouées avec les personnes sollicitées qui permettent éventuellement de faire un pas nouveau ensemble. L'action a été décidée pour qu'il y ait autre chose après. L'évaluation n'est pas seulement un ensemble de cases à cocher, mais une interrogation renouvelée sur ce que cela construit au jour le jour.



KIRMIZI BALIK

Chantée par Sevilay AYDOGAN
Collectée par Malika Daubercos Avril en janvier 2020 à Villefranche-sur-Saône, quartier

Belleruche, école Jacques Prévert.
Dans le cadre du projet Chorale Intergalactique

Nous rencontrons Sevilay lors du stand Chorale Intergalactique à l'école Prévert. (Nous avons organisé un temps chanté de rencontre dans chaque école du quartier. Il s'agit d'une rencontre avec les élèves, le/la musicien(ne) intervenant(e) et les parents. Ces « stands » nous permettent de susciter l'engouement et la participation des parents d'élèves.) Sevilay a grandi en Turquie et vient enregistrer la chanson « Kirmizi Balık » avec Sumeyye, une autre maman qui parle également turc et qui assure la traduction. Elle a appris cette comptine grâce à internet. Elle la connaît par cœur car elle la chante tout le temps à son bébé qui l'adore !

Paroles en turc :

Kirmizi Balık göbde
Kıvrıla kıvrıla yüzüyor
Balıkçı kimsi gelmeye
Otların atıyor

Kirmizi balık gelme
Sakın yemi yeme
Balıkçı seni tutacak
Şaşırtma otları

Traduction :

Le poisson rouge est dans le lac
Il nage en frétilant
L'homme pêcheur arrive
Il lance sa ligne

Il y a pas poisson rouge
Surtout ne mange pas cet appât
Si non l'homme pêcheur t'attrapera
Et te mettra dans son panier

Kirmizi : rouge
Balık : poisson
Balıkçı : pêcheur ou poissonnier
Göl : lac
Kirmizi Balık : Poisson rouge

Conclusion et ouverture

Par Gérard Authelain

« Si l'on ne me demande pas ce que c'est de transmettre la diversité musicale d'un territoire aux enfants alors je sais. Mais si on me le demande et que je veux l'expliquer, je ne le sais plus ». Voilà une formule de Saint Augustin (revisitée pour les circonstances) qui pourrait permettre de refléter cette journée d'échanges. Non pas que les acteurs ne sachent pas décrire et parler de leurs projets, bien au contraire. Mais plutôt pour spécifier que lorsque l'on s'attache à décrire cette transmission particulière, on fait émerger son caractère protéiforme, presque insaisissable. Plus on cherche à s'approcher de la nature d'un projet, plus elle semble échapper. Elle échappe assurément à l'uniformité d'une définition. C'est ainsi qu'en observant chaque ingénierie, on note qu'il est possible de reproduire sans modéliser, d'avoir des impulsions communes sans faire de cette capillarité un prototype. Les dénominateurs communs de ces expériences hétérogènes sont d'ailleurs identifiables: les élans humanistes, militants peut-être, la conviction ancrée qu'il faut laisser filtrer, qu'il faut exposer les voix inaudibles, que l'on peut imaginer des connexions pédagogiques... Mais aussi que la musique est un ferment possible pour que jaillissent des formes d'expressions inédites, car elle est cette infinie palette que les créateurs peuvent faire évoluer au gré de leur imagination. Il n'est donc pas possible d'élaborer un discours uniforme sur toutes ces expériences pour en imaginer par la suite des labels. En revanche, il est possible d'interroger les « *modalités relationnelles d'engagement dans [ces] actions collectives, en plongeant délibérément au cœur de ce que le sociologue Jean-Louis Fabiani nomme « l'irréductible désordre de l'expérience esthétique »¹.*

Cette immersion nous a menés à aborder des thématiques variées ouvrant des perspectives pédagogiques, artistiques, anthropologiques. Jalonnant la mise en œuvre et la réalisation de chacun des projets discutés, la question de la transmission et de ses moyens est centrale. Le respect dû au répertoire et à son arrière-plan socio-culturel pousse les acteurs à questionner les possibilités d'un enseignement digne des personnes collectées. Peut-on enseigner des chants en langues étrangères sans en maîtriser la prononciation ? Sur quels appuis peut-on compter pour résoudre cette équation ? Les mediums habituels de transmission sont-ils pertinents face à ces répertoires ? Quelles licences ose-t-on, peut-on, doit-on se permettre pour le rendre

¹ « Le projet Démos. Génèse, acteurs, enjeux », sous la direction de Gilles Delebarre et Denis Laborde, Philharmonie de Paris Éditions, 2018, p. 160.

accessible aux enfants ? Les témoignages montrent des canaux variés où chaque intervenant, chaque équipe « bricole » et structure une action collective à partir d'un substrat défini comme la base de leur action, le répertoire, qu'il soit collecté ou choisi parmi l'existant.

Ces formats et manières de faire projet que nous interrogeons aujourd'hui ouvrent à une question connexe, celle de la recomposition des mondes. Car c'est un monde local qui, après avoir été sollicité, rejaillit dans des témoignages, des chants, des ouvrages, des expositions. Il se redessine aussi concrètement, matériellement, dans un geste graphique qui devient note, rythme, arrangement. Pour réfléchir au parcours de cette matière et interroger son immanence, sa temporalité (comme cela a été fait tout au long de la journée), le paradoxe du bateau de Thésée nous offre un outil réflexif. Thésée, roi d'Athènes, de retour de ses exploits amarre son navire au Port de Pirée. L'embarcation ne navigue plus et s'abîme. Sous surveillance, elle est entretenue et les planches en sont changées régulièrement si bien que ne subsiste plus une seule pièce d'origine. Le bateau ainsi rénové avec des matériaux neufs, est-il encore le bateau de Thésée ? La question qui nous est ici posée est de savoir ce qui est au fondement du concept d'identité. En application aux sujets qui nous intéressent, cela nous permet de penser les ajouts ou métamorphoses que peuvent vivre les musiques à travers les transmissions plurielles ici décrites. Cela modifie-t-il leur nature ? Le travail mené autour du collectage, de la préservation d'un répertoire, lui-même produit d'une composition entendue par les acteurs culturels, garantit-il sa permanence ? Poussant la réflexion plus loin, le philosophe britannique Hobbes imagine qu'un ouvrier athénien récupère les vieilles planches du bateau pour les réassembler et reconstituer ainsi le bateau d'origine. Lequel des deux bateaux, celui entretenu sur le Port ou celui détérioré mais avec les planches d'origine, est le vrai ? L'anthropologue Gérard Lenclud² explique que si l'on choisit le premier, nous penchons pour l'identité formelle. On sauvegarde la forme quels que soient les matériaux. Si l'on opte pour le second cas de figure où les matériaux d'origine prévalent sur la forme, c'est à l'identité des substances que l'on se réfère. « *Tout l'enjeu de ces réflexions tient dans le défi de tenir ensemble identité et changement dans le temps* »³, nous rappelle l'anthropologue de la musique Denis Laborde.

En s'intéressant aux expressions culturelles d'un territoire (notion dont la complexité a été relevée par Noémi Lefebvre), les acteurs apprennent à se situer dans ce processus complexe qu'ils activent.

Au sein de ce chaînage (de la recherche de points d'ancrage musicaux à la transmission) qui nous occupe dans ses dimensions éthiques, pédagogiques, artistiques, se dressent des zones d'inconforts. Celles que nous venons d'évoquer

² « Les Cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps », dans *Désirs d'histoire: politique, mémoire, identité* (dir. D. Laborde), 2009, L'Harmattan, collection Anthropologie du monde occidental, Paris

³ A retrouver sur le site Hypothese: <https://ari.hypotheses.org/date/2019/02>

avec la liberté d'agir ou non avec la forme musicale léguée mais celles aussi qui naissent de la manière de parler ces projets. On observe l'utilisation de notions flottantes dont l'emploi est parfois délicat. C'est le cas par exemple de la partition « ici, ailleurs », ou lorsque références sont faites à la « tradition » ou aux « cultures d'origine ». Or, nous savons que derrière ces usages, et cela a été rappelé au cours de la journée, peuvent se profiler certains écueils comme l'assignation identitaire et l'essentialisation. C'est un des défis qui se posent à ces projets qui se proposent de parcourir des mondes de musique. Ils nous permettent de produire des connaissances sur des productions, des individualités, des parcours de vie. Mais ils nous demandent également de nous questionner sur la manière dont nous construisons ou reconstruisons ces mondes musicaux. Pour Denis Laborde, « *cette forte dynamique sociale, qui lie musiques du monde et migration, permet de faire retour sur notre propre discipline, notamment sur les ontologies musiciennes à l'œuvre dans nos démarches de connaissance. Si l'on voit la musique comme un outil de production d'altérité, ne faut-il pas considérer que la légitimation des « musiques du monde » marque un arraisonnement esthétique symétrique de l'arraisonnement graphique décrit par Jack Goody ?*⁴ ». En quelque sorte, par les abstractions, les découpages, les définitions que nous effectuons et qui nous permettent de rendre intelligibles les mondes qui nous entourent, nous créons nous-mêmes la matière que nous jugeons pertinente. C'est sur cette dernière question posée par le même auteur que nous laisserons le soin à chacun de penser ses actions culturelles et les dynamiques qui les animent: « *Lorsque les opérateurs culturels évoquent « la beauté » des musiques du monde, n'évoquent-ils pas la beauté qu'ils prêtent à leur propre conception de la diversité du monde ?* »⁵.

⁴ A consulter au lien suivant : <http://lettre.ehess.fr/index.php?6211>

⁵ Idem.

BIBLIOGRAPHIE

MUSIQUE ET ÉDUCATION

- AUGÉ Claude, *Les chants de l'enfance*, Paris, Larousse, 1952.
- AUTHELAIN Gérard, *A l'école, on fait musique*, Paris, Van de Velde, 2003.
- BACHELARD Annie, COULON Daniel, LOISY Jean-Paul, *Musique au quotidien au cycle 2. Des parcours d'apprentissage de la maternelle au CE1*, Dijon, CRDP Bourgogne, 1996.
- BAUCOMONT Jean, GUIBAT Frank, Tante Lucile, PINON Roger, SOUPAULT Philippe, *Les comptines de langue française*, Paris, Seghers, 1961.
- BRECY Robert, *Florilège de la chanson révolutionnaire : de 1789 au Front populaire*, Paris, Éditions Hier et Demain, 1978.
- BUSTARRET Anne, *La mémoire enchantée : pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours*, Paris, Enfance heureuse, 1986.
- CAPELLE Pierre, *La clé du caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs auteurs, acteurs du Vaudeville et de tous les amis de la chanson*, Paris, Capelle et Renard, 1811.
- CHARPENTREAU Simone, *Le livre d'or de la chanson enfantine*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1976.
- DAVID Martine et DELRIEU Anne-Marie, *Le français retrouvé, Aux sources des chansons populaire*, Paris, Belin, 1986.
- DUNETON Claude, *Histoire de la chanson française, Tomes 1 et 2*, Paris, Seuil, 1998.
- HARTE Jean-Louis, MEUNIER Marie-Claude, PRINIOTAKIS Irène, TACAÏLE Nicole, *Quelles musiques à l'école ? Ou Concerto pour un instituteur et des enfants*, Paris, Armand Colin, 1990.
- HENNION Antoine, « Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical », *Anthropos/Economica*, 1988.
- HENRIOT-VAN ZANTEN Agnès, « Les ressources du local. Innovation éducative et changement social dans les zones d'éducation prioritaires », *Revue française de pédagogie*, n°83, p.23-30, 1988.
- LABORDE Denis, *Musiques à l'école*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.
- MAYOUD-VISCONTI Renée, *Les aujourd'hui qui chantent : inventer des chansons avec les enfants*, Paris, Le Centurion, 1979.
- SOULAS Brigitte, *Les enfants et l'esthétique musicale : analyse de situations créatives*, Issy-les-Moulineaux, EAP, 1992.
- ZAY Danielle, « Quelles politiques d'inclusion scolaire et sociale dans une Europe brassant des populations multiples ? », *Actes du congrès de l'Actualité de la recherche en éducation et en formation (AREF)*, Université de Genève, septembre 2010.

MUSIQUE ET SOCIÉTÉ

- ALTEN Michèle, « Un siècle d'enseignement musical à l'école primaire », *20ème siècle, Revue d'histoire*, n°58, juillet-septembre, 1997.
- ALTEN Michèle, *La musique dans l'école : de Jules Ferry à nos jours*, Issy-les-Moulineaux, EAP, 1995.
- BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, Le sens commun, 1970.
- CHEYRONAUD Jacques, « Ethnologie et musique. L'objet en question », *Ethnologie française* 3, 1997.
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, Repères, 2010.
- DE CERTEAU Michel, JULIA Dominique, REVEL Jacques, « Une politique de la langue : La Révolution française et les patois », *Annales historiques de la Révolution française*, n°224, 1976.
- DELARUE Georges, « un espace dialectal pour une chanson : La Marion sous un pommier », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n°1/1981. Colloque de la Société d'Ethnologie Française. Grenoble 7-8 décembre 1978, p. 187-145.
- DELEBARRE Gilles et LABORDE Denis, *Le projet Démos. Genèse, acteurs, enjeux*, Philharmonie de Paris Éditions, 2019.
- DESCAMPS Florence, « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin n°28 de l'Association française des archives orales sonores et audiovisuelles*, hiver 2055-printemps 2006, p.2-13
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Aux arts, citoyens ! La création à l'épreuve de l'intérêt général », *l'Observatoire* 2014/1 (n°44), p.67 à 69.
- HENNION Antoine, « La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ? », *Informations sociales*, vol. 190, n°4, 2015, p.116-123.
- HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- LABORDE Denis, *Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LAHIRE Bernard, *Culture écrite et inégalités scolaires. Sociologie de « l'échec scolaire » à l'école primaire*, Lyon, PUL, 1993.
- LATOUR Bruno, « La société comme possession – la preuve par l'orchestre » Chapitre préparé pour un livre de Didier Debaise (dir.) *Philosophie des possessions*, Dijon, Presses du Réel, 2011, p. 9-34.

- LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Revue Terrain*, 1987.
- PETONNET Colette, *Ces gens-là*, Paris, Maspéro, 1968.
- RAIBAUD Yves, *Comment la musique vient aux territoires ?*, Pessac, MSHA, 2009.
- ROISNE Camille, « Des collectes d'hier aux créations musicales d'aujourd'hui : la valorisation des archives sonores par des réappropriations artistiques », *Anthropologie sociale et ethnologie*. 2013.

LIVRES-DISQUES

- BEAUME Daniel, *On n'arrête pas les oiseaux !*, Terre chansons 2021.
- *La chanson, jeu de langage*, Canopé Éditions, 2014.
- Collection Didier-jeunesse, « Comptines du monde », collection à découvrir au lien suivant : <https://didier-jeunesse.com/collections/livres-disques-comptines-du-monde>
- DUTERTRE Charles, VINCENT François, *Souricette veut un amoureux*, Paris, Didier Jeunesse, 2021.
- CMTRA, *Chants en Francoprovençal de Rhône-Alpes*, Atlas sonore n°22, Collection patrimoine musicaux, 2012.
- CMTRA et CIEREC, Université Jean Monnet, *Comment sonne la ville. Musiques migrantes de Saint-Étienne*, Atlas sonore n°25, 2017.
- CMTRA, *Chorale Intergalactique de Belleruche*, Atlas sonore n°26, 2021.

DISQUES

- Au fil de l'air, *La caravane des mômes*, 2002.
- Les Chants'Sans Pap'Yé, *Vivre*, 2014.
- CORPATAUX Francis, *Le chant des enfants du monde*, ensemble des collections recensées sur le site franciscorpataux.com.
- DIDER Romain, ENZO Enzo, LEPREST Allain, TRINTIGNANT Jean-Louis, *Cantate pour un coeur bleu*, 2009.

REVUES ET CAHIERS

- *Cahiers d'ethnomusicologie* 29, « Ethnomusicologie appliquée », coordonné par Laurent Aubert, Monique Desroches et Luciana Penna-Diaw, Genève, Infolio, 2016.
- *Cahiers d'ethnomusicologie* 31, « Enfants musiciens », coordonné par Anne Damon-Guillot et Talia Bachir-Loopuyt, Genève, Infolio, 2018.

- CMTRA,

Programme scientifique et culturel « Musiques, Territoires, Interculturalités », 2017-2019. https://cmtra.org/Nous_connaitre/Le_CA/5_LethnopAle_Musiques_territoires_interculturalitAs.html

CRÉDITS

Textes :

Gérard Authelain pour l'introduction et la conclusion

Julie Lewandowski pour les compte-rendus de la table ronde et des ateliers

Julie Oleksiak pour la relecture

Photographies et mise en page :

CMTRA

L'atlas sonore de la chorale intergalactique est disponible à la commande sur la boutique en ligne du CMTRA ou dans toutes les librairies

Pour en savoir plus :

Julie Oleksiak, coordinatrice de la recherche au CMTRA

Maëllis Daubercies, chargée d'action culturelle au CMTRA

Marie Delorme, animatrice du réseau régional au CMTRA

www.cmtra.org

www.choraleintergalactique.com/



