Hibon Renaud **Cefedem Rhône-Alpes**

Musiques traditionnelles et enseignement : les enjeux

Promo 2009-2011

Sommaire

Introduction....3

Chapitre I
Les musiques « traditionnelles »

1.Tentative de définition....4
1.A. Qu'est-ce-qu'une tradition ?....5
1.B. Qu'est-ce-qu'une société traditionnelle ?....7
2.Musiques traditionnelles : l'exemple du Berry....9
2.A. L'époque romantique : George Sand....9
2.B. De l'orphéon aux « Gâs du Berry »....10
2.C. Les groupes folkloriques....11
2.D. Le mouvement folk....12
2.E. Le mouvement trad : l'institutionnalisation....13
2.E.1.Maurice Fleuret et Bernard Lortat Jacob : introduction des musiques traditionnelles en conservatoire....13
2.E.2.Enseignement et apprentissage des musiques traditionnelles aujourd'hui....14
2.E.3.L'institutionnalisation des musiques traditionnelles: quels enjeux?....15
2.E.4.Sociétés et territoires : le paradoxe historique des décontextualisations....16
3.Les sources....17
3.A. Les sources écrites....17
3.B. Les sources sonores....18
3.C. L'oralité....18
4.La tradition en questions....19

Chapitre II
Musiques traditionnelles et institutions

1.En quoi la transmission de ces musiques se fait-elle « traditionnellement » ?....21
2.Comment transposer cette « tradition » en conservatoire ?....23
2.A. Garder les pratiques « traditionnelles » réalisables dans notre société actuelle....23
2.B. Modifier et transposer les pratiques traditionnelles afin de les intégrer en conservatoire 24
2.C. Une nouvelle imprégnation pour de nouvelles méthodes d'enseignement 25
3.Mon projet pédagogique....26
3.A. Intégrer l'apprentissage « traditionnel » dans la « tradition » du conservatoire....26
3.B. Les buts....27
3.C. Méthodologie....29
3.D. Un principe d'évaluation formative....31
Conclusion....32
Annexes....33
Bibliographie....36

Introduction

Depuis 1987, les « musiques traditionnelles » sont entrées dans l'institution. Mais que mettons-nous derrière cette notion de musique traditionnelle, apparue tardivement dans le langage courant et choisie à l'occasion pour son entrée dans l'institution?. Quels sont les enjeux de l'entrée de ces musiques dans le cadre du conservatoire ? Pouvons-nous enseigner ces musiques en conservatoire sans en redéfinir les valeurs?

Afin de répondre à ces questions, je vais tenter tout d'abord d'éclaircir les différentes notions qui définissent ces musiques. Ensuite, nous verrons le rapport étroit qui existe entre ces musiques et les différents courants idéologiques depuis la Révolution française en me concentrant sur le domaine qui me touche de près : les musiques traditionnelles des régions du Centre de la France. Pour terminer, je proposerai différentes idées et méthodes d'enseignement qui peuvent permettre de transposer les manières de faire des sociétés rurales à l'intérieur de l'institution.

I Les musiques « traditionnelles »

1. Tentative de définition

Proposer une définition exacte de cette notion de «musiques traditionnelles» serait utopique. En effet, cette expression est chargée d'a priori et de sous-entendu contradictoires! Elle laisse entendre qu'il n'y a tradition que dans les musiques populaires dites sans écriture, ce qui est faux car la pratique de la musique dite classique, par exemple, obéit elle aussi à des traditions : transmission de secrets de jeux par un maître prestigieux, savoir-faire soi-disant hérité d'un passé lointain…

Cette expression apparaît pour la première fois sous la plume de Claudie Marcel Dubois[1] qui ouvre en 1965 le premier tome de «La musique»[2], par un chapitre consacré aux «*musiques traditionnelles et ethniques».* Ce qualificatif de musiques « traditionnelles » s'ajoute à une longue série d'adjectifs tels que : orale, primitive, exotique, folklorique, populaire, etc et C.Marcel-Dubois précise dans ce chapitre que l'*« on ne devra considérer ici l'emploi de ces diverses appellations ou leur usage préférentiel que sous un angle pratique* ». En effet, tous ces termes nous permettent de nommer des choses mais il faut toujours faire bien attention quand on les utilise. Lothaire Mabru, ancien collecteur professionnel en milieu associatif, nous explique[3] que cette notion, qui peut sembler claire aujourd'hui pour certains et qui apparait dans le lexique de l'ethnomusicologie, est moins simple à définir qu'elle n'y paraît, et qu'elle a été créée récemment.

À la fin des années 70, le mouvement folk s'organise en structures aux objectifs variés - conservatoire de répertoires régionaux, associations de collecte et conservation, enseignement – Ces structures vont négocier avec l'État à partir de 1981, et de ces discussions avec le Ministère de la culture, au contact des ethnomusicologues va émerger la notion de « musiques traditionnelles » comme désignation institutionnelle du secteur musical aux contours flous. C'est cette terminologie qui sera retenue dans les projets d'introduction de ces musiques dans les conservatoires. C'est donc bien un terme officiel, qui est retenu par l'institution sans qu'au départ il ait été réellement en usage chez les acteurs du secteur. D'où les difficultés sans fin quand à sa définition. Depuis une décennie, c'est le terme de « patrimoine culturel immatériel » qui tend à prendre le dessus dans la définition globale des traditions fondées sur l'oralité.

1 Ethnomusicologue française (1913-1989), elle collabora à la création du Musée des Arts et Traditions populaire et en assurera la direction de sa création en 1941 à 1981.
2 Sous la direction de Norbert Dufourcq, La musique vol 1/ Les hommes les instruments les œuvres, Larousse, Paris
3 Propos préliminaires à une archéologie de la notion de musiques traditionnelles, 2007

Jean-Pierre Estival[1] donne ces trois repères pour définir le patrimoine immatériel (dénomination retenue par l'UNESCO en lieu et place de culture traditionnelle) :

- L'originalité des formes liées à une localisation (ex : la bourrée à 2 temps située notamment en Bas-Berry) ;
- Le rapport à une histoire transgénérationnelle (des pratiques et des objets musicaux qui se transmettent par leurs pratiques courantes dans la société qui les porte) ;
- Une musique pratiquée au sein de réseaux sociaux, souvent très locaux.

Pour définir cette notion plus précisément, il me faudra dans un premier temps définir ce qu'est une tradition et une société traditionnelle, car c'est ce qui caractérise cette musique dite « traditionnelle ».

1.A. Qu'est-ce-qu'une tradition ?

➢ **trois idées reçues** :

G. Lenclud, chercheur au CNRS, tente d'analyser[2] cette notion de tradition. Il évoque, tout d'abord, trois idées généralement utilisées pour la définir : celle de conservation dans le temps, celle de message culturel et celle d'un mode particulier de transmission. Il explique, par la suite, que ces trois points peuvent prêter à équivoque et qu'aucun de ces points ne définit rigoureusement un attribut de traditionalité. Précisons tout de même ces trois points afin de se faire une idée globale.

Tout d'abord, concernant l'idée de conservation dans le temps, Lenclud expose une idée courante qui considère la notion de tradition comme étant de l'ancien persistant dans du nouveau : « *la tradition serait un objet, supposé être conservé depuis une époque éloignée, glissant du passé vers le présent* ». Mais cette conception repose sur une vision linéaire de l'histoire et présuppose l'existence très ancienne d'objets qui ne sont observés que depuis peu par les chercheurs (par exemple en France, essentiellement la seconde moitié du XIXe siècle pour les chants et contes et le milieu du XX^{e} siècle pour les danses). Comment alors en faire un critère de tradition si l'on ne peut vérifier cette soi-disante ancienneté ?

La deuxième notion sous-entend que la tradition est un message culturel transmis de génération en génération mais sous des formes qui évoluent et tendent à masquer le propos originel. Ce message

1 Inspecteur au Ministère de la Culture et de la Communication et membre du CREM-CNRS.
2 La tradition n'est plus ce qu'elle était, 1987

reflèterait le « génie des peuples », le caractère, la façon de penser supposés d'une population. Il serait caché derrière les gestes, les paroles et nécessiterait de la part du chercheur un déchiffrage subtil. Cette démarche a été largement partagée par les premiers collecteurs du domaine français qui s'escrimaient à chercher dans certains chants un « souvenir druidique » ou un récit historique lointain. Mais il aurait fallu pour cela que les populations paysannes développent une forme de rapport historique et théorisé au passé, ce dont il n'y a pas trace dans leurs pratiques.

Enfin la tradition serait liée à un mode de transmission particulier : l'oralité. Lenclud définit ainsi cette troisième conception : « *De manière très générale, on peut dire qu'est traditionnel, en ce troisième sens, ce qui passe de génération en génération par une voie essentiellement non écrite*". Mais si la part de l'oralité est avérée comme moyen de transmission dans les sociétés humaines, elle ne permet cependant pas de définir ce qui est traditionnel et ce qui ne l'est pas dans ce qui est transmis: j'apprends par oralité à un enfant à éteindre la lumière en quittant la pièce: est ce pour autant une tradition?

Ces notions renvoient à deux présupposés. Selon le premier les hommes répéteraient passivement une tradition venue d'un passé lointain. Selon le second, *« la tradition est enfermée dans le seul trajet qui mène du passé vers le présent. Son élaboration serait à sens unique. Elle serait d'autant plus authentique qu'elle serait ancienne. »*

- **L'homme vit au présent**

Les cultures se construisent par les flux de migrations, de communications. Ainsi la notion de musique métisse est un non sens car c'est l'essence même d'une culture que d'être en perpétuelle évolution dans une pratique sociale par imprégnation : la cornemuse[1] des Auvergnats de Paris, appelée musette jusqu'à la fin du XIX^{e}, rencontre l'accordéon des Italiens et développe la pratique du bal musette puis en est éliminée, laissant l'accordéon poursuivre ses chemins entre bal populaire, jazz et musiques pour orchestre.

Pour reprendre les termes de Lenclud : « *La tradition n'est pas le produit du passé, une œuvre d'un autre âge que les contemporains recevraient passivement mais, selon les termes de Pouillon, un « point de vue » que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains. Il ne s'agit pas de plaquer le présent sur le passé mais de trouver dans celui-ci l'esquisse de solutions que nous croyons justes*

1 Cet instrument prendra le nom de cabrette à la fin du XIX^{e} dans les mouvements régionalistes.

aujourd'hui non parce qu'elles ont été pensées hier mais parce que nous les pensons maintenant. Dans cette acception, elle n'est pas (ou pas nécessairement) ce qui a toujours été, elle est ce qu'on l'a fait être ».

1.B. Qu'est-ce-qu'une société traditionnelle ?

Je citerais pour tenter de définir cette notion quelques phrases présentes, elles-aussi, dans le texte de G. Lenclud. G. Lenclud s'est basé lui-même sur les recherches de Boyer, et Claude Lévi-Strauss, tous deux anthropologues français :

« *Voici qui conduit à évoquer une idée souvent présente en arrière-plan dans les représentations que nous nous faisons de la différence entre « eux » et « nous », entre les sociétés dites traditionnelles et les sociétés appelées modernes. Les premières seraient gouvernées par le principe de traditionalisme. En d'autres termes, certaines sociétés, au contraire d'autres, non seulement veulent conserver mais entendent se conformer aux décrets du passé*.[...] *Le traditionalisme serait la cause de la tradition » (Boyer). A la suite du philosophe Eric Weil, Boyer a proposé la critique de cette vision des choses sur la base stricte des données ethnographiques. « Le traditionalisme, écrit-il, consiste à se former une certaine représentation des éléments culturels, à juger que certains d'entre eux sont un héritage du passé et à les préférer justement pour cette raison. Autrement dit, le traditionalisme suppose une représentation consciente de ce qui est censé constituer l'héritage culturel et, d'autre part, une comparaison avec d'autres choix possibles. Or c'est là un genre de représentations que l'on ne trouve pas dans une société traditionnelle et c'est précisément cela qui la rend traditionnelle » (Boyer). »*

Une société traditionnelle serait donc une société qui serait en constante évolution et dont les membres feraient des choix communs de conservation et d'oubli. Il est important aussi de voir que ces choix ne sont pas conscients et que c'est ça aussi qui rend cette société « traditionnelle ».

Jean-Michel Guilcher[1], définit plus précisément ces sociétés traditionnelles. Il compare dans un premier temps la société traditionnelle à une collectivité locale car elles ont trois points communs : « *une faible dimension du groupe humain concerné ; son implantation dans un territoire approximativement délimitable; la personnalisation des rapports sociaux dans cet étroit périmètre* ».

1 Danses traditionnelles et anciens milieux ruraux français, chapitre « un monde rural d'autrefois »

Il va ensuite préciser ces différents points en expliquant ce qui peut nous permettre de qualifier une société comme traditionnelle :

➔ des unités de population occupant peu d'espace

➔ des sociétés d'interconnaissance à prédominance paysanne

Une des caractéristiques étant que « *chaque membre du groupe connait tous les autres et est connu d'eux dans tous les aspects de sa personnalité :parenté, biens, caractère, aptitudes, etc.* »

Ensuite il précise que même s'il existe d'autres professions dans ces sociétés rurales, elles sont toutes de même dominées par l'économie agricole.

➔ Primat de la collectivité

L'auteur explique qu'il y a un effacement des vies personnelles constatable dans les familles paysannes : pas d'intimité des ménages, pas de rythme de vie personnels , obligations fixés par la coutume selon sa catégorie d'âge, vie fixée par le calendrier liturgique et la succession des saisons etc.

➔ Contrainte et solidarité

Cette partie explique que les contraintes sont fortes (dénonciations et punitions lors des manquements aux bonnes moeurs) dans ces sociétés mais que la solidarité est efficace (l'assistance mutuelle comme règle de tous les instants) ce qui permet de faire passer ces contraintes.

➔ Rapports entre les collectivités voisines

La sédentarisation élevée dans ces sociétés créée la peur de l'inconnu. Un cultivateur bourbonnais du XIXe siècle, dont Emile Guillaumin a écrit[1] les mémoires à partir d'entretiens oraux, lui disait : « *tout le monde restant sédentaire, on n'avait pas la moindre notion de l'extérieur; Hors de la commune et du canton, c'étaient des pays mystérieux, qu'on s'imaginait dangereux et peuplés de barbares.* »

➔ Une culture dominée par la tradition

➔ ressources d'un langage de signe

Les habitants d''une même société n'ont pas forcément besoin de parler pour se comprendre : « *A la façon dont une fermière porte un canard, on sait si le canard est à vendre ou déjà vendu* ». Ce langage peut permettre aussi d'éviter l'humiliation d'un membre de la communauté car : « *tant que les choses n'ont pas été dites, elles sont comme n'ayant pas été* »

➔ Homogénéité culturelle

➔ Des sociétés de semblables

1 La vie d'un simple, 1904

Ce type de société, déjà remis en cause au gré des bouleversements du XIXe siècle, subit un cataclysme au début du XX[e] siècle, quand la première guerre mondiale met en contact les populations rurales de toutes régions les unes avec les autres, et place les femmes restées seules au pays en situation sociale de responsabilité. Avec l'effondrement de l'organisation sociale et culturelle héritée de l'ancien régime disparaissent inexorablement les conditions de transmission et de pratique des musiques et danses traditionnelles antérieures. Seules subsisteront à terme les pratiques scénarisées, distanciées, volontairement préservées. Les répertoires musicaux seront désormais consignés dans des recueils, et transmis au sein des sociétés de conservations des traditions locales. En Berry, les derniers joueurs de cornemuse à avoir eu une véritable pratique traditionnelle disparaissent dans les années 1960. Encore ont-ils été largement sollicités par les sociétés et groupes folkloriques à la fin de leurs activités musicales.

2. Musiques traditionnelles : l'exemple du Berry

2.A. L'époque romantique : George Sand

Grâce à une iconographie importante, nous savons que la cornemuse (sous différentes formes) est répandue en Europe aux alentours du 11ème siècle. Il est toujours très difficile de remonter à l'origine d'une tradition de sociétés de l'oralité car elle n'est pas basée sur l'écriture et ne laisse donc que peu de traces, de modèles. C'est pour cela qu'il faudra attendre le milieu du XIX[e] siècle pour que la cornemuse du Berry-Bourbonnais (Annexe 1) et la pratique de la musique populaire du Centre de la France soit mises en lumière. Cela se fera grâce aux nombreux romans, et nombreux courriers écrits par George Sand[1]. Un de ses romans sera d'ailleurs consacré uniquement à cette pratique : « Les Maitres Sonneurs » paru en 1853, dont l'intrigue se situe à la fin du XVIII[e] siècle. Ce texte est devenu une référence, pour la plupart des acteurs de cette musique, en ce qui concerne la pratique de l'instrument. Malheureusement, les talents de romancière de George Sand et son écriture romantique nous empêchent de faire la différence entre les faits historiques et ses inventions lors de la lecture de ce roman. Cependant, ses nombreuses lettres (beaucoup plus informatives) écrites tout au long de sa vie peuvent nous permettre de faire un tri (plus ou moins précis) entre ce qui paraît sortir de son imagination et ce qui se passait réellement dans ces sociétés traditionnelles du Berry. D'autres documents historiques (journaux, registres paroissiaux, actes de décès, actes de mariage, etc.) permettent de suivre la pratique de cette

1 George Sand est le pseudonyme d'Amantine Aurore Lucile Dupin, romancière et femme de lettres française, plus tard baronne Dudevant, née à Paris le 1er juin 1804 et morte à Nohant (Indre) le 8 juin 1876. Sa double ascendance, populaire par sa mère et aristocratique par son père, la marqua profondément et explique son engagement politique.

musique au long du XIX[e] siècle. Ces différents documents permettent de connaître l'identité et la pratique de nombreux joueurs de cornemuse et de certains facteurs qui fabriquaient ces instruments. Nous trouverons, par exemple, sur les registres de recensements de population de Plaimpied en 1851, Jean Sautivet, qui apparaît comme « fabricant et joueur de musette ».

2.B. De l'orphéon aux « Gâs[1] du Berry »

Après la Révolution Française, Bernard Sarette crée le premier conservatoire situé à Paris afin de former des musiciens destinés aux célébrations nationales. Guillaume Louis Bocquillon, dit Wilhem, étudie dans ce conservatoire entre 1800 et 1802 et n'étant pas assez bon flutiste pour rentrer dans un orchestre, il se retrouve employé aux écritures au Ministère de l'intérieur. C'est là qu'il rencontrera Béranger qui se disait poète. Cette rencontre va être à l'origine de la création de l'Orphéon en 1833 et de l'évolution de la musique traditionnelle du Centre-France. Wilhem va se rendre compte que la musique n'est qu'une langue et que tout le monde peut enseigner le chant très vite à des enfants venants de tout milieu social si l'on est assez bon pédagogue Il paraît la première édition des « tableaux pédagogiques de la méthode Wilhem » en 1821. En 1833, sa méthode est adoptée par toutes les écoles de la ville de Paris. Wilhem appellera alors cet ensemble de chanteurs, petits et grand « l'Orphéon ». C'est à partir de 1855 que ce nom désignera aussi les ensembles instrumentaux qui se multiplient sur le territoire national.

Aux alentours du milieu du XIX[e] siècle, de nombreux orphéons vont être créer partout en France par les notables de l'époque. Ces sociétés permettaient à tous d'apprendre le solfège et d'intégrer par la suite les harmonies, fanfares, chorales afin de participer aux différentes fêtes nationales. La défaite de Sedan en 1870 va exacerber le mouvement nationaliste et accélérer ce processus « d'orphéonisation». C'est à partir de ce modèle que va être créée la première société musicale à base d'instruments populaires : « Les Gâs du Berry ». Cette société, ensemble de vielles et cornemuses dédié au défilé (Annexe 2), avec un répertoire fortement influencé par les musiques militaires (unisson, jeu en marchant), sera tout d'abord créée à Paris (puis à Bourges et à la Châtre) par Jean Baffier (régionaliste et nationaliste) qui se servira d'elle à des fins politiques. Son idéologie s'inscrit dans le droit fil des mouvements régionalistes tels que le Félibrige[2], et s'oppose à l'immigration, à l'industrialisation, en défendant la pureté d'une supposée « vieille race berrichone ».

La société des « Gâs du Berry » sera ensuite reprise par Edmond Augras, qui lui, l'utilisera à des

1 « Gâs », orthographe inspiré de « Gaëls », Gaulois.
2 Association littéraire fondée en 1854 par Frédéric Mistral et six autres poètes provençaux pour assurer la défense des cultures régionales traditionnelles et la sauvegarde de la langue d'oc.

fins commerciales. En effet, le but d'Edmond Augras, chef d'entreprise, était de faire jouer cette formation afin de vendre les biscuits que son entreprise fabriquait. Cela permet de se rendre compte que la musique, depuis la révolution , devient un objet qui sera utilisé de différentes manières par les gens qui s'en emparent. Cette musique, et le répertoire joué, connaitront donc à partir de ce moment là des changements considérables. Les musiciens qui joueront de ces instruments à cette époque auront pour la plupart une formation classique (à cause du mouvement orphéonique) et certains commenceront leur vie de musicien par des instruments dits classiques. C'est d'ailleurs le cas de Lucien Guillemain qui avait commencé par la clarinette. Le but n'était plus alors de seulement reproduire les vieilles mélodies berrichonnes, mais de faire de la musique militaire et de montrer aux nouvelles populations que l'on pouvait jouer sur ce même instrument les mélodies modernes qui venaient d'Europe de l'Est (valse, mazurka, polka, etc.). Cette pratique revendiquée comme tradition, nouvelle vision d'un passé revisité, connut une nouvelle mort au milieu du XX^{e} siècle. Dans la méthode de cornemuse de Gaston Guillemain, parue en 1950, Jean Drouillet dit dans un commentaire:«N*os instruments rustiques, s'ils ne sont pas méprisés, ont perdu leur attrait et ne se retrouvent plus qu'en quelques villages ou dans la vitrine d'un collectionneur*». En effet en 1950, cette cornemuse ne se jouait quasiment plus qu'au sein des sociétés et groupes folkloriques et n'attirait plus les jeunes musiciens.

2.C. Les groupes folkloriques

Le premier groupe folklorique est créé à Paris (comme les « Gâs du Berry ») en 1925. Ce groupe folklorique était un groupement d'artistes professionnels originaire du Centre-France et se présentait sous le nom de « Berry artistique » puis sous le nom de « Le groupe artistique le Berry ». Il fut le seul pendant plus de quinze ans et il faudra attendre 1942 pour que soit fondé le premier groupe folklorique dans la région d'origine : « Les Tréteaux du Pont » à Le Pont-Chrétien dans l'Indre. Après 1942, ces groupes vont se multiplier dans les départements de l'Indre et du Cher.

Une première différence avec « les Gâs du Berry » apparaît au niveau artistique. En effet, les groupes folkloriques présentent sur scène, et enregistrent, des musiciens en solo ou petit ensemble avec une grande liberté d'interprétation . Ces musiciens accompagnent des danses mises en scène. Une des autres caractéristiques des groupes folkloriques est aussi de se présenter en habits traditionnels différentiés individuellement (Annexe 3). Cela s'éloigne donc du caractère uniforme et militaire des « Gâs du Berry ».D'autre part, le but de ces groupes « d'Arts et Traditions Populaires » est de rechercher le répertoire le plus « authentique » et c'est pour cela que ces groupes pratiqueront beaucoup de collectages (Annexe 4). Ce vaste mouvement d'Éducation populaire s'appuie sur une volonté de transmettre la connaissance des traditions régionales au plus grand nombre dans le but de favoriser l'épanouissement individuel. C'est ce mouvement qui invente le principe et le mot du « stage de

formation », idée qui se développer de manière exponentielle jusqu'à nos jours. Ce courant se distinguent donc du courant régionaliste exposé ci-dessus.

Les groupes folkloriques s'opposent, ensuite, aux « Gâs du Berry » au niveau idéologique. En effet, les fondateurs des groupes folkloriques, comme Roger Pearron[1] , relèvent du courant d'Éducation populaire d'après la seconde guerre mondiale, héritier du Front populaire de 1936. Cela est donc en totale opposition avec les idées nationalistes de Jean Baffier. Il faut quand même préciser, que pendant l'Occupation entre 1940 et 1944, le projet culturel de Vichy aura pour but lui aussi de promouvoir les musiques populaires et de réaliser de nombreux collectages. Ces différentes époques et idéologies s'intéressent donc au même objet « les traditions rurales », qui est dès le XIX^{e} siècle un enjeu politique.

2.D. Le mouvement folk

À la fin des années soixante apparaît un nouveau courant, le mouvement « folk », qui va se développer dans les années 70 et qui augmentera considérablement l'intérêt des Français pour les « musiques traditionnelles ».

Valérie Rouvière[2] le définit ainsi : « *c'est faire du neuf avec de l'ancien ». A la différence des groupes folkloriques, le folk interprète comme bon lui semble les mélodies et les chansons traditionnelles françaises […] Au-delà de l'aspect purement musical, c'est un mode de vie et une façon de penser différents qu'expérimente la jeunesse rebelle alors. Trouver des alternatives à la société de consommation […] Être « folkeux », chanter dans sa langue, reprendre des airs de son pays, c'est d'abord lutter pour la survie des cultures régionales, aller à l'encontre de l'uniformisation planétaire […] le modèle? Le village d'avant la révolution industrielle, avec ses fêtes et ses veillées au coin du feu, le chant de moissons...C'est de véritable retour aux sources dont il est question. Les folkeux ont soif d'authenticité. […], Pratiquer le folk signifie également affirmer son identité...Une identité longtemps bafouée par des siècles de centralisation de l'État français, et qui resurgit dans les années 70 […] C'est sous l'influence des folksingers américains que le folk nait en France* »

Cette période se base avant tout sur les collectes réalisées par les musiciens-chercheurs « folk » eux-mêmes, les écrits de George Sand et des écrivains romantiques, les recueils des collecteurs du XIX^{e}, sur les danses arrivées des pays de l'Europe du Nord et de l'Est au long du XIX^{e} dans les bals publics parisiens et transférées dans le monde rural, ainsi que sur les travaux de collectage réalisés depuis le début du XX^{e} siècle par les groupes folkloriques. Cette période a donné place à l'apparition de différents groupes mêlant instruments traditionnels (vielle, cornemuse, accordéon diatonique), instruments dits «classiques» comme le violon, le saxophone, la clarinette, etc et parfois des instruments modernes

1 Fondateur du groupe folklorique « Les Thiaulins de Lignières » en 1946
2 Dans son document de travail, Le mouvement folk en France (1964-1981)

(comme le souligne Valérie Rouvière) comme les guitares électriques et différents appareils électroniques. C'est à cette même période qu'apparut « le bal folk[1] » (Annexe 5) ainsi que les nouvelles danses que l'on trouve dans celui-ci, notamment le répertoire venant d'Angleterre comme le cercle circassien, la chapelloise, la cochinchine etc. Ces danses ont été apportées par Miss Pledge qui s'installa à Paris en 1926 et qui enseigna les danses populaires et traditionnelles anglaises. A sa mort, en 1949, certains de ses élèves reprendront son enseignement jusqu'à la fin des années 60 et nous retrouverons parmi eux un certain Jean-Michel Guilcher[2] ce qui permet de comprendre comment ces danses ont été intégrées au bal folk.

À la fin des années 70, le mouvement folk s'organise, se structure, se fédère (sur le modèle des organisations d'Éducation populaire), se professionnalise dans les domaines de la collecte, de l'édition, de l'information, de l'organisation d'événements. C'est pendant cette période, au début des années 80, que va émerger l'idée d'institutionnaliser ces musiques afin qu'elles puissent être « reconnues ».

2.E. Le mouvement trad : l'institutionnalisation

2.E.1. Maurice Fleuret et Bernard Lortat Jacob : introduction des musiques traditionnelles en conservatoire

Maurice Fleuret, directeur de la musique et de la danse de 1981 à 1986, avait pour idée l'élargissement des répertoires et des publics. Son but était d'aider autant le musicien amateur que le professionnel mais aussi agir en faveur de « toutes les musiques » : le répertoire savant, le répertoire contemporain, les musiques issues des traditions régionales, le jazz et les musiques de variétés. D'une manière générale, l'enjeu démocratique était de parvenir à « *une triple réduction des inégalités : réduction des inégalités artistiques par la reconnaissance de toutes les pratiques comme égales en dignité ; réduction des inégalités géographiques par une meilleure distribution des moyens et des outils sur tout le territoire ; réduction des inégalités sociales par des actions nouvelles et spécifiques dans les milieux les plus défavorisés[3]».*

En 1981, lors de la nomination de Maurice Fleuret au poste de directeur de la musique et de la danse, c'est Bernard Lortat Jacob, ethnomusicologue de formation, qui est chargé des musiques traditionnelles au Ministère de la culture. C'est ce dernier qui sera en charge d'intégrer ces musiques

1 Événement où musiciens et danseurs se rencontrent autour de musiques et danses d'origines traditionnelles ou anciennes issue du folklore. On y danse sans spectacle ni costume folklorique sur des musiques arrangées et revitalisées selon des influences diverses.

2 Ethnomusicologue français et maître de recherches au CNRS. Il est connu, et est devenu une référence, pour ses recherches sur les danses traditionnelles en France. Il s'est intéressé plus particulièrement aux danses du Berry dans son ouvrage : Les formes anciennes de la danse en Berry.

3 Entretien publié dans *Les Nouvelles* de juillet-août 1994.

traditionnelles au sein des conservatoires. Le Certificat d'Aptitude, puis le Diplôme d'État deux ans plus tard, vont être créés ce qui permettra d'ouvrir les premiers départements de musiques traditionnelles en conservatoire, en 1987, à Limoges, Clermont-Ferrand, Villeurbanne mais aussi à L'ENMD (CRD aujourd'hui) de Calais où je rentrerai en tant qu'élève quatre ans plus tard.

2.E.2. Enseignement et apprentissage des musiques traditionnelles aujourd'hui

- **en conservatoires**

Selon le rapport de la FAMDT[1] en 2006, se basant sur les chiffres de 2001, les élèves en musiques traditionnelles, toutes disciplines confondues, représentaient 1,4 % par rapport à l'ensemble des élèves en conservatoire. Cette musique, entrée dans l'institution en 1987, a donc encore un long chemin à parcourir pour avoir un poids au sein des conservatoires. Cependant, ces chiffres datant de 10 ans, on ne peut pas mesurer la place de ces musiques traditionnelles dans les conservatoires aujourd'hui. Mais on peut tout de même se rendre compte qu'il a été longtemps difficile de trouver pour les professeurs de ces musiques traditionnelles la légitimité nécessaire afin de pouvoir travailler et d'intéresser les professeurs de conservatoire "classique" qui ne voyaient peut-être cette arrivée que comme une mode passagère.

- **En milieu associatif**

D'après le guide sur la musique*, Apprendre / Pratiquer*, édité par la Cité de la musique, il existait en France en 2003 entre 4 000 et 6 000 lieux d'enseignement musical, tous statuts confondus :

- Près de 1 000 écoles municipales non agréées,

- 2 000 écoles relevant du statut associatif ou privé,

- 2 000 centres de pratique musicale avec cours et ateliers.

Parmi ces lieux, environ 1200 associations d'enseignement de musiques traditionnelles (MJC/MPT, Centres de Musiques Traditionnelles, Associations de promotion des musiques traditionnelles, Associations de promotion de cultures régionales ou communautaires, Fédérations de cultures populaires, Écoles de musiques associatives) ont ont effectué les démarches pour être répertoriées. 365 de ces structures associatives seraient situées en Bretagne, régions où la place pour les musiques traditionnelles est la plus grande.

Cela montre que les musiques traditionnelles sont beaucoup plus présentes en milieu associatif qu'en institution car à la même époque, seulement 80 établissements d'enseignement spécialisé contrôlés

1 Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles.

par l'État dispensaient des cours de Musiques et Danses Traditionnelles.

2.E.3. L'institutionnalisation des musiques traditionnelles: quels enjeux?

Certains acteurs des "musiques traditionnelles" en France ont quelques craintes concernant l'entrée de ces musiques en conservatoire et plus particulièrement concernant la mise en place de cycles comme pour les musiques classiques. C'est le cas, par exemple d'Olivier Durif, Directeur du CRMTL (Centre régional des musiques traditionnelles en Limousin), président de la FAMDT.

Nous allons voir un passage de son interview lors d'une assemblée générale de la FAMDT qui s'est déroulé le 18 juin 2005 à Saint Bonnet Près Riom :

« *Delphine Pelloux : Dans le domaine de la formation en musiques traditionnelles, pourquoi en sommes-nous arrivé à une situation qui peut apparaître bloquée ?*

Olivier Durif : Je ne considère pas que la situation soit bloquée, mais je pense qu'il y a des tendances qui nous conduisent à un projet de formation qui, aujourd'hui, est un non-sens complet par rapport aux espérances initiales: pourvoir au renouvellement des musiciens et des artistes des nouvelles générations de musiques traditionnelles. En effet, il ne s'agit plus de dispenser une formation pour former des artistes, des musiciens, il s'agit d'avoir une formation qui est devenue en elle-même un produit construit et, surtout, fini. On a développé une espèce de virtuosité et de précision technique à l'intérieur de cette forme d'enseignement mais il y a de moins en moins de relation entre la qualité de l'enseignement (« comment c'est fait ? ») et le résultat (« où sont les artistes que vous avez formés ? »).Du coup, la réponse à la deuxième question est : « Il n'y en a pas »... En musiques traditionnelles, les artistes restent majoritairement encore aujourd'hui des personnes qui ont appris « par eux-mêmes » ou qui, issus d'autres genres musicaux, sont venus à ces musiques par goût personnel. Ou encore des « vieux cons » comme moi (!), qui sont encore, même trente ans après, des leaders musicaux de l'esthétique dont nous parlons. Or les premières unités d'enseignements datent de 1986 cela fera bientôt vingt ans !Ce constat est brutal, mais je vois les choses ainsi… »

Cet interview ne peut que me faire réagir...Ayant était formé en conservatoire, dès mon plus jeune âge, j'ai peu de chance, selon Olivier Durif, d'être un artiste. Pourtant, lors de ma vie musicale, j'ai eu l'occasion de créer différents groupes (folk, trad, punk etc.) et de participer à divers bals folks, bals trads, boeufs trads (Centre-France, Auvergne et irlandais). J'ai eu aussi la chance de jouer avec de nombreux acteurs de ce revival folk tel que Jean Blanchard, Eric Montbel, Bruno Le Tron,Willy Soulette, Patrice Heughebaert etc. Mon niveau instrumental et ma capacité de création reste dans la

continuité de ces acteurs et certains de mes travaux musicaux ont déjà été félicités par ces mêmes acteurs. Olivier Durif s'avance donc énormément dans cet interview même s'il est vrai que l'enseignement de ces musiques en institution doit être réfléchi afin d'éviter la standardisation de ces pratiques.

2.E.4. Sociétés et territoires : le paradoxe historique des décontextualisations

D'une part, la plus grande difficulté rencontrée jusque-ici est donc de réussir à transposer l'ensemble d'un contexte (disparu à tout jamais) en institution sans en perdre les éléments caractéristiques. En effet, cette musique est une musique de tradition orale qui nous vient d'une société rurale traditionnelle communautaire. Aujourd'hui, nous voulons l'enseigner en conservatoire dans une société urbaine qui tend plus vers l'individualisme. C'est ce changement de contexte qui sera à l'origine de nos recherches pédagogiques qui devront nous permettre d'adapter cette pratique et son contexte au conservatoire. Nous verrons, dans la deuxième partie de ce mémoire, une proposition d'adaptation de ce contexte en institution.

D'autre part, le territoire d'origine des "musiques traditionnelles" fait lui aussi parti du contexte. Il m'est arrivé à plusieurs reprises de devoir répondre à une question qui peut paraitre légitime au premier abord : Pourquoi enseigner les musiques traditionnelles du centre-France dans le Pas-de-Calais ?. Ce questionnement apparaît d'ailleurs aussi quand les gens apprennent, par exemple, la musique irlandaise en France ou les percussions afro-cubaines car il s'agit la aussi de l'apprentissage d'une culture hors de son lieu d'origine. Je pense, pour ma part, que nous devons répondre, nous aussi, aux attentes d'une population qui s'intéresse à ces musiques. Notre place sur un territoire permet aussi, par ailleurs, de créer cette demande de «musiques traditionnelles». Lors d'une discussion avec un joueur de cornemuse du Centre de la France qui habite à Châteauroux donc au cœur de cette région, j'ai appris que l'engouement pour ces musiques paraissait aussi fort dans la région Nord-Pas-de-Calais que dans la région Centre. En effet, des bals folks (soirées dansantes autour du répertoire centre-France et autres), sont organisés régulièrement tout au long de l'année dans la région. De plus, l'enseignement de la cornemuse en milieu associatif et en institution y est fortement représenté. Le fait d'intéresser un maximum de population constitue donc, de mon point de vue, la légitimité de cet enseignement hors de son territoire d'origine. De plus, si on regarde les « Gâs du Berry », les groupes folkloriques ou même la pratique de la musique auvergnate , on se rend compte que ces sociétés se sont créées à Paris et c'est cela qui a permis à ces pratiques de ne pas se perdre et même de prendre de l'ampleur.

3. Les sources

Avant de parler de l'enseignement des musiques traditionnelles du Centre-France, il faut tout d'abord préciser ce que l'on peut enseigner. Je veux bien sûr parler des différentes sources qui nous sont parvenus jusqu'à aujourd'hui et qui constitue un capital que nous sommes en charge de transmettre. Je me contenterais de parler ici des collectages de sources musicales qui ont été effectués en occultant volontairement les collectages ethnographiques à propos des coutumes, danses et costumes berrichons qui ont été menés parallèlement par les différents collecteurs cités ci-dessous.

3.A. Les sources écrites

Nous avons, dans un premier temps, les collectes réalisées par George Sand et qui font d'elle une « Pionnière de l'ethnographie » comme la qualifie Daniel Bernard[1]. Influencée par le mouvement romantique et l'apport de l'académie celtique, George Sand recueillera des légendes et des chansons avec l'aide de Chopin et Pauline Viardot[2] qui essaieront de transcrire les mélodies et les airs du terroir berrichon. Elle utilisera ces collectages dans ces différents romans et pièces de théâtre.

En 1852, sous les ordres de Napoléon III, le ministre de l'instruction publique , Hippolyte Fortoul[3] fut chargé de lancer une collecte , avec l'aide des instituteurs du pays, de tous les chants populaires français afin, selon les propos de ce ministre, d' *« élever un grand monument au génie anonyme et poétique du peuple »*. Malheureusement, le tri de ces archives ne fait que commencer et il faudra attendre encore un moment avant de récupérer celles du Berry. Heureusement, quelques personnes vont continuer cette collecte pour leur propre compte à la fin du XIX^{e} siècle. Ce sera le cas de Émile Barbillat et Laurian Touraine, tous deux instituteurs, qui collecteront au début du XX^{e} siècle et qui publieront leur recueil « chansons populaires dans le Bas Berry » en 1930. Ce sera le cas aussi de Joseph Barbotin, ouvrier corroyeur puis chansonnier et de Julien Tiersot, bibliothécaire au conservatoire de Paris. Ces différents collectages posent tout de même quelques soucis. Si l'on prend le cas de Joseph Barbotin, et de son recueil « Les rondes du Berry et chansons de bergères », il y une absence d'information sur les informateurs ainsi que sur les lieux de collectes ce qui laisse un doute quant à la fiabilité de cet ouvrage. Le deuxième souci est que la notation solfégique de ces différents collecteurs fixe des mélodies qui sont censées être en constante variation. De plus, comme le disait si bien Barbillat et Touraine : « *Nous nous excusons humblement auprès de nos lecteurs de n'avoir pu traduire avec les sept notes de la gamme, même affublées de dièses et de bémols, ces particularités (quarts, trois-quarts de ton, etc.) et de les avoir remplacées par ce qui nous a paru en être le plus approchant.* »

1 George Sand, Pionnière de l'éthnographie paru en 2004.
2 Chanteuse mezzo-soprano et compositrice française (1821-1910).
3 Homme politique, homme de lettres et historien français (1811-1856).

3.B. Les sources sonores

Concernant les sources sonores qui sont parvenus jusqu'à nous, il faut être conscient de la qualité variable suivant l'époque et les conditions d'enregistrement. De plus, les musiciens enregistrés pouvaient être au mieux de leur savoir-faire, comme dans une période où il n'avaient pas joué depuis longtemps.

Prenons tout d'abord le plus ancien, concernant le Berry et qui est daté de 1913. C'est Ferdinant Brunot[1] qui fera cette première collecte audio. Il réalisa 56 enregistrements, au phonographe, de 44 locuteurs répartis dans 3 villages. Il se livre à ce moment la à une véritable reconstitution sonore de l'univers fictionnel de George Sand. Il enregistra notamment la fille de la nourrice de cette dernière : Louise Briaud, alors âgée de 74 ans. On retrouvera par exemple, parmi ces enregistrements la valse à Cadet jouée par Pierre Appaire à la cornemuse et par Bertrand Appaire et Pierre Gerbaud à la vielle.

Ensuite, nous avons les premiers enregistrements des Frères Guillemain[2] réalisés par l'industrie du disque en 1926 (78 tours) qui seront continués par le groupe folklorique « Les Thiaulins de Lignières » entre 1957 et 1965.

Pour terminer, nous avons tous les collectages (chant, vielle, cornemuse, violon etc..) qui ont été réalisés par les groupes folkloriques d'éducation populaire ainsi que par les musiciens-chercheurs du mouvement folk. C'est malheureusement au moment ou l'enregistrement est devenu de bonne qualité que la matière à enregistrée a disparu...

Ces différentes sources permettent de se rendre compte que, selon les villages où les enregistrements ont été effectués, ou selon la période ou une même personne a été enregistrée, nous retrouveront parfois des mélodies avec le texte qui a changé ou certaines notes qui sont plus ou moins proche du tempérament égal selon les interprètes. Cela est la marque d'une musique qui se transmet essentiellement par voix orale. Avant de finir cette partie, j'aimerais donc parler de cette notion d'oralité...

3.C. L'oralité

La notion d'oralité peut elle aussi poser problème si on ne la considère pas dans son sens large car l'oralité ne représente que ce qui se transmet par la parole. En effet, l'oralité au sens premier, n'est pas la seule identité de cette musique. C'est une musique qui s'apprend aussi en regardant, en imitant et en vivant à l'intérieur d'une société traditionnelle. D'autre part, ces musiques et ces sociétés traditionnelles ne sont pas les seules non plus à utiliser cette notion d'oralité. En effet, elle est présente dans tout ce

1 Linguiste et philologue français (1860-1938).
2 Lucien (1868-1966), cornemuseux et Gaston (1877-1966), vielleux.

qu'on fait. Michel Lebreton, chef du département de musiques traditionnelles du conservatoire à rayonnement départemental de Calais, écrit d'ailleurs en septembre 2009 un texte à propos de cette notion d'oralité qu'il commence en expliquant qu'il faut « *considérer l'oralité comme une qualité intrinsèque de l'être humain dans sa relation à son environnemen*t ». En effet, dans notre société actuelle basée sur l'écriture, nous apprenons à parler en écoutant puis en imitant les personnes qui nous entourent. En effet, l'ouïe («l'auralité») et la vue nous servent , dès le plus jeune âge, à reproduire ce que l'on entend et ce qu'on voit. Plusieurs de nos sens sont donc en perpétuelle relation lors de nos apprentissages dans la vie de tous les jours et pas seulement lors de l'apprentissage des «musiques traditionnelles». Il cite ensuite un extrait d'un texte de Lothaire Mabru qui reflète cela :

«L*e canal visuel est tout aussi important dans les pratiques musicales dites orales que dans celles dites écrites : d'un côté, on apprend à déchiffrer des signes graphiques correspondant à autant de sons, de l'autre, on repère des positions de doigts sur l'instrument qui correspondent elles aussi à des sons. Dans les deux cas, il y a bien acquisition du savoir par voix aurale et visuelle -l'élève lecteur de partition regarde tout aussi bien le jeu des doigts du professeur- et fixation du savoir, à cette différence près que, dans l'un, la fixation se fait par transposition graphique, elle est extérieure au musicien, dans l'autre, elle est faite par inscription corporelle dans les manières de jeu*».

4. La tradition en questions

Si l'on se basait simplement sur les idées reçues évoquées ci-dessus par Lenclud, cette musique serait une tradition à part entière. En effet, il y a bien conservation d'un instrument et d'un répertoire grâce notamment aux travaux de collectage. Cette musique est aussi le message culturel qui nous vient de cette société traditionnelle du Berry du début du XIX^{e} siècle. De plus, cette musique utilise l'oralité comme mode de transmission.

Oui mais voilà, comme l'explique Lenclud, si la tradition est un point de vue présent sur le passé, un tri effectué sans analyse et conscience de le faire, si la société traditionnelle est une société qui n'a pas la conscience d'être dans une tradition, qui ne fait pas de traditionnisme, alors nous ne sommes pas dans la tradition. En effet, depuis la création des « Gâs du Berry », les choix de conservation et de modification de cette pratique ont été conscients et réfléchis. Cette musique est le témoin d'une pratique paysanne aujourd'hui disparue avec la société qui la portait. La société des « Gâs du Berry » et les groupes folkloriques l'ont portée en étendard, se faisant les héritiers de la tradition pour défendre des opinions politiques parfois très différentes (Jean Baffier/Roger Pearron) ou même pour des enjeux commerciaux (Edmond Augras). Le mouvement folk, lui, l'a reprise à son compte dans la recherche d'une pratique conviviale mêlée parfois d'un désir de retour à la terre, d'un refus de la société de

consommation.

Ensuite, la société qui porte ces musiques a profondément changé et avec elle les comportements, les manières d'être et de faire qui sont très importants pour définir des objets culturels : il n'y a plus de confrérie des ménétriers (au sens ou G.Sand la décrit dans « Les Maîtres Sonneurs ») et le métier s'organise très différemment (intermittents, festivals, CD, internet…), ces musiques et danses ne répondent plus à des fonctions religieuses (cortège de noce), symboliques (plantation du mai, feux de saint Jean) correspondant un mode de vie disparu mais plutôt à des fonctions de divertissement qu'elles avaient déjà mais à l'exclusion de toute autre pratique : aujourd'hui on peut passer du bal folk à la boîte, du bistro de quartier au pub, … Le choix est vaste.

Nous voilà aujourd'hui avec ces répertoires riches et variés, ces instruments à bourdons qui nous apportent des univers sonores différents, ces improvisations et variations permanentes, ces rapports étroits entre le corps (chant, danse, battue de pieds) et le jeu instrumental qui apportent une transmission basée sur le sensible (plus large que l'oralité), ces occasions de musique en petits comités loin des gigantesques salles et stades d'aujourd'hui, voilà autant de points qui nous permettent de réinventer des pratiques et des transmissions qui laissent à chacun sa liberté.

II Musiques traditionnelles et institutions

1. En quoi la transmission de ces musiques se fait-elle « traditionnellement » ?

Dans la première partie d'un livre de Geneviève Delbos et Paul Jorion[1], les auteurs parlent de la difficulté d'apprendre certains métiers manuels (comme pêcheurs côtier, l'élevage du coquillage, conchyliculteur, etc...) en école et non plus sur le terrain.

« Pour les professionnels, ces métiers ne « s'apprennent » pas, pour autant que l'on donne au verbe « apprendre » un sens qui s'apparente à «apprendre » à l'école » . Les réponses spontanées de ces professionnels peuvent se classer, selon ces auteurs, sous quatre rubriques.Ce texte et ces quatre rubriques peuvent être mis, selon moi, en parallèle avec l'enseignement des "musiques traditionnelles":

« **1.** ***Le non apprentissage*** **:**

Y'a rien à dire, ça s'apprend pas ce boulot là.

Faut pas être bachelier pour faire ça.»

Cela rejoint les idées et les craintes de certains acteurs des «musiques traditionnelles» du Centre-France et d'ailleurs.

« 2. L'apprentissage par frayage :

Tu nais dedans, ben tu le sais.

Tu vis là dedans, alors t'as pas à réfléchir, ça se fait tout seul, comme quand tu commences à marcher... Un jour tu marches... C'est pareil

J'ai appris à force de voir.

On sait parce qu'on l'a vu, qu'on en entend parler tout le temps. »

Cela représente l'apprentissage de la musique par oralité qui était celui des sociétés traditionnelles .

« *Tu vas avec ton père et tu l'accompagnes, tu travailles avec lui...à force d'y aller, tu sais.* »

1 La transmission des savoirs, édition de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1984.

Cela représente l'apprentissage de la musique traditionnelle qui se faisait généralement par filiation dans les sociétés traditionnelles.

« 3. Se faire une mémoire :

A coups de pied au cul tu apprends!

A force de te faire engueuler, tu finis par faire ce qu'il y a à faire sans qu'on te le dise deux fois, et sans te gourer.

On te fais rentrer le métier avant que t'aies le temps de dire « ouf ». Tu sais pas la connerie que t'as fait, mais au moins tu sais que t'as fais une connerie...alors toutes les conneries à ne pas faire tu les connais. Pour le reste, tu te débrouilles seul »

Ce côté apparaît aussi dans l'apprentissage des musiques traditionnelles du Centre de la France au milieu du XIX[e] siècle. En effet, comme le suppose Maxou Heintzen [1], il n'y avait pas de « pédagogie » (dans le sens ou ce terme indique une transmission scolaire d'un savoir) lors de la transmission de maître à élève ou de père en fils (ou père à gendre) à cette époque là.

« 4. Une expérience personnelle et privée :

C'est l'expérience qui t'apprend, personne d'autre !

Les trucs du métier, personne te le dira. Sauf si t'as travaillé avec ton père...et encore! Alors t'as pas le choix, à force de faire tu finis par en avoir et tu te les gardes.

Cela s'apparente à l'apprentissage des musiques tel qu'il se fait dans les sociétés traditionnelles, c'est-à-dire, par imprégnation.

« *Ici, chacun travaille pour soi, et tout le monde se méfie de tout le monde. C'est la démerde individuelle, tout le monde fait ses petites expériences sans rien dire à personne.*

Ça marche ou ça marche pas, si ça marche, tu continues sans trop te poser de question...Si t'es mordu, tu sauras toujours t'en tirer, alors ça vient comme ça. »

Cela ne transparaît pas en revanche, tel quel, dans l'apprentissage traditionnel de nos musiques. On peut tout de même faire un lien avec les enfants qui apprenaient ces musiques sans en parler à leur famille en fabriquant eux même leur instrument de musique avec les moyens du bord . C'était le cas de Jean Chassagne[2], dit le Maréchal de la Pérelle, qui à commencé à 5 ou 6 ans à faire des chalumeaux de paille de blé et qui se fabriquait une

1 « Encore une sauteuse monsieur le marquis », 1987

2 Mic Baudimant, Jean Chassagne « Le plus grand, célèbre et artiste joueur de musette dans l'univers »

musette avec du sureau et une vessie de porc à l'âge de 10 ans. Cela parce que son père ne voulait pas qu'il fasse de la musique et ne voulait donc pas lui acheter d'instrument. Il lui cassa d'ailleurs une dizaine de fois ses instruments de fortune jusqu'à ce que son oncle intervienne pour qu'il le laisse faire. Il obtenu, par la suite, le prix d'honneur de musette ainsi que la médaille d'or et le prix médaille de vermeil lors de l'exposition universelle au Trocadéro le 4 juillet 1889.

Ces quatre points n'ont plus leur place dans notre société moderne, en tout cas , concernant la musique traditionnelle du Centre-France car la société traditionnelle dans laquelle cette musique est apparue n'existe plus comme telle.

On peut tout de même essayer de garder et de transposer en conservatoire les notions qui apparaissent dans les points 2 et 4 qui sont les notions d'oralité et d'imprégnation.

2. Comment transposer cette « tradition » en conservatoire ?

Même si, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, nous ne sommes pas réellement porteur d'une tradition , il m'a semblé tout de même important de relever dans un premier temps les caractéristiques qui font partie de la musique en question ainsi que son contexte. Cela m'a permis de voir les pratiques que l'on peut garder, les choses que nous devons modifier, ou inventer, ainsi que faire le deuil des choses qui ne peuvent plus trouver leur place dans notre société actuelle.

2.A. Garder les pratiques « traditionnelles » réalisables dans notre société actuelle

Connaissant le contexte de mon instrument et son histoire, il m'a fallu dans un premier temps définir ce que l'on peut intégrer tel quel à l'intérieur d'un conservatoire :

- **Le cours individuel de cornemuse** :

Ce cours peut se rapprocher de celui qui se déroulait au XIX^{e} siècle dans les sociétés traditionnelles. Ces cours rassemblaient maîtres et élèves. Ils pouvaient être hebdomadaires et réguliers mais pouvaient tout aussi bien durer un mois. C'est le cas par exemple de Pierre Rodier, dit Morantin, qui alla en 1839 pendant un mois complet chez Gilbert Guillaumin, dit Marguiller, qui était joueur de cornemuse. Mais cet enseignement se rapproche donc aussi de l'enseignement de n'importe quel autre instrument même s'il peut paraître un peu différent au niveau de la méthodologie. En effet, contrairement aux cours d'instruments dit «classiques», l'apprentissage se fait essentiellement par oralité (au sens large du terme). L'élève apprend à jouer de l'instrument en regardant, en écoutant et en

reproduisant sans l'aide de partition. L'élève peut tout de même prendre des cours de formation musicale «classique» et utiliser ses connaissances lors de ses cours de cornemuse car il me paraît intéressant de créer des connexions entre les différentes musiques au sein d'un conservatoire. Le conservatoire doit être, selon moi, lieu de partage, de métissage et de transversalité entre les différentes cultures existantes aujourd'hui. Mon apprentissage en conservatoire m'a permis, en effet, de jouer avec divers musiciens de cultures différentes (classique, jazz, éléctro, rock etc...). Cela a contribué à mon épanouissement dans la vie musicale et c'est pour cela que cette transversalité me paraît indispensable. De plus, notre enseignement doit répondre aux attentes actuelles des jeunes populations qui entrent aujourd'hui dans ces conservatoires.

- **L'ensemble de cornemuse** :

Celui-ci peut se dérouler de différentes façons :

- Ensemble de cornemuses mixte (Tous niveaux confondus).
- Ensemble de cornemuses par cycle.

Ce cours reste dans la lignée des groupes folkloriques qui étaient pour certain des ensembles d'instruments (ensemble de vielle, de cornemuse, de vielle-cornemuse, etc...) à la fin du XIXème siècle. Cette idée avait déjà été reprise par des gens comme Jean Blanchard au moment du revival folk des années 70. Cette pratique permet de travailler la mise en place rythmique et mélodique au sein d'un groupe de mêmes instruments. Elle permet aussi de travailler le contrôle des démarrages et arrêts de l'instrument. Ce cours est l'occasion par ailleurs de travailler la polyphonie (2 ou 3 voix).

2.B. Modifier et transposer les pratiques traditionnelles afin de les intégrer en conservatoire

- Le bal folk

Cette pratique est apparue aussi au moment du revival des musiques folkloriques. Elle consiste à inviter un groupe qui a pour rôle de faire danser les gens. Inviter les élèves de cornemuses à participer à ces bals (en tant que musicien ou danseur) permet de mettre en relation le jeu de cornemuse et la danse. Au CRD de Calais, les groupes que nous invitons doivent accepter une condition pour pouvoir venir jouer lors de l'organisation de nos 2 bals folk annuels. Ils doivent nous envoyer une liste de mélodies (par mail) que les élèves du département de musiques traditionnelles (violon et cornemuse) devront apprendre (1 mélodie ou 2 par élève), avec l'aide des professeurs, et qui permettra à ces élèves de rejoindre la scène et d'accompagner le groupe présent. Cela est une occasion de pratique d'ensemble avec un groupe professionnel déjà constitué. Notre répertoire étant essentiellement de la musique à danser, il est très important aussi de savoir danser (au moins, connaître les bases) pour pouvoir faire

ressentir le phrasé de la danse sur notre instrument. Cette pratique permet aussi de plonger les élèves dans le contexte de cette musique et de sentir la cohésion qui existait au sein d'un village au milieu du 19ème siècle . La forme que ces bals ont aujourd'hui est très certainement différente, mais elle est utile pour le jeu de l'instrument et permet à l'élève par ailleurs de passer d'agréables moments .

2.C. Une nouvelle imprégnation pour de nouvelles méthodes d'enseignement

- **Le cours de formation musicale spécifique** :

Ce cours doit pouvoir permettre aux élèves d'acquérir les compétences qui viennent naturellement lorsque l'on vit au sein d'une société traditionnelle. Il doit permettre aussi d'acquérir des compétences indispensables à la vie musicale de notre société actuelle. Le cours que je vais présenter ici est bien sûr destiné à l'enseignement de ces musiques en conservatoires. L'imprégnation est encore d'actualité en dehors des conservatoires grâce aux multiples associations et rassemblements qui accueillent les passionnés de musiques traditionnelles, aux nombreux CD et livres, et aux nouveaux outils comme Internet qui permettent, de connaître l'histoire de ces pratiques, d'écouter les collectages réalisés et d'acquérir de larges connaissances sur ces sujets.

Ce cours de formation musicale qui est un cours d'ensemble permet de réunir différents élèves de cornemuse de même cycle, ce qui leur permettra par la suite d'intégrer des notions de formation musicale utile à l'apprentissage des «musiques traditionnelles» (travail de rythmique, d'improvisation, de notion de pulsation, de carrure, de mode, de placement d'une mélodie sur une portée, etc.). Ce cours doit permettre à l'élève d'acquérir des connaissances autour de la musique modale car c'est une des caractéristiques représentatives de la plupart des «musiques traditionnelles». Ce cours doit permettre aussi de connaître des notions de musiques «classiques» (écriture d'une mélodie jouée sur une portée, écriture des rythmes, lecture et déchiffrage d'une partition écrite pour la cornemuse, etc.) qui lui permettront de communiquer avec l'ensemble des élèves présents en conservatoire. L'élève peut aussi participer au cours de formation musicale «classique» et comparer l'enseignement de la musique tonale et de la musique modale mais je ne veux pas rendre cela obligatoire, cela par rapport à mon expérience personnelle en tant qu'élève. A l'âge de 7 ans, j'ai découvert la cornemuse grâce aux interventions que faisait Michel Lebreton dans les classes de primaires. Cependant, je n'ai pas pu commencer l'instrument tout de suite à cause de divers problèmes d'ordre physique liés à mon jeune âge : doigt trop petit, manque de force dans le bras. Étant très demandeur de musique, on me conseilla de commencé la formation musicale que l'on appelait encore à l'époque « solfège ». L'année d'après , je commençais la

cornemuse. A partir de la quatrième année de formation musicale, j'ai redoublé chaque examen et cela jusqu'au diplôme de fin d'étude et cela pour une simple raison. Je ne faisais pas le lien entre mon cours d'instrument et ce cours de formation musicale. Je ne comprenais pas l'intérêt de savoir lire plusieurs clés (la clé de sol me suffisant largement pour ma pratique), de comprendre les cadences, les tons voisins, de savoir remplir des dictées a trous, de retranscrire des formules rythmiques complexes etc. Mon désir, depuis tout petit, d'enseigner la musique a suffit à me maintenir dans ces cours de formation musicale mais cela n'est pas le cas de la majorité des élèves qui se destinent à être de simples amateurs de musique. Il faut, selon moi, arriver à une globalisation de l'enseignement car on ne peut pas apprendre de manière optimum si ce que l'on apprend ne fait pas sens pour nous. Cette globalisation et le développement des pratiques amateurs apparaissent, par ailleurs, dans le schéma d'orientation pédagogique 2008[1] mais les choses mettent du temps à changer. Lors de mes observations dans différents cours de formation musicale et autres, pendant ces deux ans au Cefedem Rhônes-Alpes, j'ai fait le constat qu'il y avait encore beaucoup à faire...

3. Mon projet pédagogique

Pour enseigner la musique traditionnelle du Centre de la France, j'ai pris exemple sur les recherches pédagogiques effectuées par Michel Lebreton qui est, lui aussi, professeur de cornemuse du Centre. Cela rentre, par ailleurs, dans le cadre du schéma d'orientation de 2008. J'ai donc écrit à partir de ces recherches et de mon expérience un projet pédagogique sur l'ensemble de la formation d'un élève du 1er cycle au diplôme de fin d'études.

3.A. Intégrer l'apprentissage « traditionnel » dans la « tradition » du conservatoire

La mise en place de cycles peut effrayer certaines personnes comme Olivier Durif. Mais, même si ces craintes sont compréhensibles, il me paraît important de s'intégrer au système de cycles qui est mis en place en conservatoire pour tous les autres instruments. D'une part, il faut éviter la segmentation des pratiques au sein du conservatoire afin de favoriser les liens entre chaque pratique. D'autre part, ce système permet aux élèves d'obtenir des diplômes et de pouvoir enseigner par la suite dans ces établissements. Je propose donc pour cela un découpage de mon enseignement en cycle qui me permet à l'intérieur de ceux-ci d'être un maximum flexible dans mes cours car tous les élèves sont différents et n'acquiert pas les connaissances de la même façon. Ce découpage me permet tout de même d'avoir des

1 Écrit par la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

objectifs communs pour tous les élèves :

- Cycle 1:

Ce cycle doit permettre de bien gérer sa pression, de jouer des morceaux qui ne vont pas dans l'aigu et de découvrir légèrement l'improvisation. Ornementation simple.

- Cycle 2:

Ce cycle permet d'approfondir son ornementation, l'improvisation, l'écoute, et de jouer des morceaux plus complexes et polyphoniques pour certains. Apprentissage des mouvements de danse sur la cornemuse (exemple : travail sur le swing de la scottish).

- Cycle 3:

Apprentissage de différents styles de jeu comme par exemple le style auvergnat. L'ornementation devient beaucoup plus poussée. Composition de polyphonie et improvisation sur grilles. Finalisation de ce cycle par un concert préparé par l'élève qui doit créer son propre groupe. L'élève a la liberté de chosir le nombre de musiciens ainsi que les instruments qui le constitueront. Ce concert doit tout de même contenir des moments en solo afin que le public puisse écouter les différents travaux d'ornementations réalisés. L'élève doit ensuite composer au moins une polyphonie et improviser librement sur un thème en s'en éloignant progressivement pour revenir dessus a la fin. Ce concert doit durer environ 1heure.

Ces cycles ne sont pas fermés et on peut commencer certains apprentissages avant la fin d'un cycle, selon l'élève.

3.B. Les buts

➢ **Savoir jouer de la cornemuse du Berry, c'est-à-dire:**

- Interpréter

Jouer de la cornemuse berrichonne, car c'est l'instrument que j'ai choisi moi-même et qui m'a permis de m'épanouir en tant que musicien. Il faut pour cela avoir une bonne qualité du son, de la dextérité et savoir ornementer.

- Improviser et créer

Improviser, c'est-à-dire respecter les règles d'improvisation établies auparavant. L'improvisation modale est privilégiée mais elle peut se faire aussi sur des grilles d'accords assez simples avec l'aide d'autres musiciens jouant des instruments harmoniques ou avec l'aide des nouvelles technologies et de différents logiciels musicaux (Cubase, Finale, Band in the Box, Logic etc.) . Dans notre enseignement, l'improvisation produite doit être fluide et elle doit s'inspirer des musiques traditionnelles. L'improvisation est une partie importante du cours. Elle doit permettre à l'élève de se libérer et de faire des choses qu'il ne ferait pas habituellement en jouant des mélodies. Elle peut permettre aussi aux élèves de se rattraper en cas d'erreur lorsqu'ils jouent un thème, l'important étant de ne jamais s'arrêter lorsqu'on se trompe. L'improvisation permet aussi de créer car si on fixe une improvisation, celle-ci devient une création.

➢ **Acquérir des connaissances musicales (rythme, mesure, hauteurs, mode, carrure, etc.) en utilisant:**

- La danse

Danser pour pouvoir interpréter sur la cornemuse le mouvement et le phrasé de la danse. Savoir danser, c'est connaître les pas et les répertoires se rapportant aux trois grandes catégories de danse (en rond, à figure et en couple). Comme nous jouons principalement de la musique à danser il est important d'apprendre aux élèves les danses correspondant au répertoire travaillé (branle, bourrée, scottish). Cela peut bien sûr leur permettre de danser dans les bals folks mais aussi leur permettre de faire danser des gens a leur tour. Cet enseignement se fait au cours des trois cycles et peut être approfondi en allant dans les cours et stages de danses traditionnelles, cours permettant d'apprendre un ensemble de danses beaucoup plus large.

- Le chant

Chanter, c'est-à-dire interpréter des chansons en rythme et essayer d'accorder sa voix à celle des autres. Le chant est utilisé de plusieurs façons dans l'enseignement de la cornemuse. Il peut permettre aux élèves de mémoriser plus facilement un thème. Il est donc plus ou moins utilisé selon les élèves pendant les 3 cycles. Mais il peut permettre aussi de danser, ou de faire danser, car on retrouve dans le Centre de la France beaucoup de chants à danser comme le rond d'Argenton.

- La percussion

Faire du rythme sur divers instruments de percussion pour accompagner le chant la danse et une mélodie. Il faut pour cela savoir reconnaître, écrire et jouer des formules rythmiques et savoir placer les temps forts et les temps faibles. Cet apprentissage est utile pour jouer par exemple la pulsation ou le rythme des morceaux sur une darbouka pendant qu'une autre personne joue ou chante le thème. La majorité des morceaux de cornemuse du Centre de la France sont fait pour danser. Il est donc important de savoir garder le tempo pour pouvoir faire danser les gens convenablement. Garder le tempo est important aussi pour pouvoir jouer avec d'autres instrumentistes.

3.C. Méthodologie

Il me semble important de multiplier les situations musicales : les élèves sont tous différents et n'ont pas les mêmes difficultés. Certains élèves se retrouvent plus en chantant, d'autres ont plus de facilité pour jouer la pulsation sur une percussion et d'autres encore préfèreront improviser sur cette pulsation. C'est pourquoi il faut multiplier les situations musicales. Cela permet à chacun de trouver sa place. Le travail en groupe est aussi très important car il permet à l'élève de se comparer aux autres et il permet surtout de se rendre compte de ses facilités et de ses difficultés.

Exemples de dispositifs pédagogiques:

- **En cours individuels :**

- Écoute de différents enregistrements (collectages ou autres) pour les analyser et les reproduire par la suite
- Jouer quelques notes à l'abri du regard de l'élève et lui demander de les reproduire.
- Visualisation du mouvement des doigts du professeur sur le hautbois et demander à l'élève d'essayer de les suivre.
- Travail de pression en maintenant les bourdons ou une seule note le plus longtemps possible en essayant de ne pas souffler tout le temps.

- **En cours d'ensemble :**

◆ Jeu d’ensemble rythmique: donner différents rôles aux élèves dans un ensemble de percussion (Pulsation, rythmique du morceau, rythmique improviser, chef d’orchestre)

◆ Chant(improvisation d’autres paroles chacun leur tour, jeu de question-réponse, chanter pour faire danser les autres à tour de rôle)

◆ Ensemble de cornemuse (improvisation chacun leur tour sur une des phrases du thème, commencer et finir ensemble sans savoir qui donnera les départs et la fin, etc.)

1. Apprendre à danser , c’est tout simplement montrer les pas d'une danse et expliquer le rythme de ces pas. Un élève peut par exemple battre la pulsation ou le rythme des pas pendant que l’autre danse.

2. Apprendre à chanter , c’est demander aux élèves de mémoriser et de chanter des bouts d'une mélodie puis l’ensemble. Cela peut se faire aussi avec une base rythmique.

3. Ces deux apprentissages permettent, avec de la mise en place, de savoir coordonner une danse et un chant.

4. Apprendre à jouer le rythme (des pas) d'une danse, c’est aider l’élève à reconnaître, à distinguer et a reproduire les rythmes en utilisant ses divers sens comme la vue l'ouïe et le toucher.

5. Apprendre à jouer une danse sur une base rythmique, c’est apprendre a l’élève à tenir une pulsation régulière et c’est lui apprendre en même temps à jouer de la cornemuse sur une pulsation déjà en place. Cela se fait avec l’aide d’une percussion comme par exemple une darbouka.

6. Apprendre à improviser, c’est donner des règles d’improvisation en faisant attention a ce que celles-ci soient respectées. Cette improvisation se fait au départ exclusivement sur des instruments à percussion car il est difficile de le faire sur une cornemuse les premières années d’apprentissage, car il faut déjà gérer le souffle la pression et le doigté en même temps. Selon les élèves, l'improvisation sur l'instrument est tout de même envisageable des le premier cycle.

7. Apprendre à faire de la musique en groupe, c’est apprendre à coordonner ensemble chant, danse, cornemuse et percussion. Par exemple, pendant que deux élèves apprennent à danser, deux autres chantent le thème correspondant et le dernier bat la pulsation. Il faut ensuite changer les rôles jusqu'à ce que chacun ait tout essayé.

3.D. Un principe d'évaluation formative

L'évaluation consiste à savoir si l'élève arrive à reproduire mais aussi a reconnaître un thème à la cornemuse, une danse, un chant ou un rythme qu'il a appris auparavant. Les savoirs demandés au cours de l'évaluation doivent être connus auparavant par l'élève plus ou moins de temps selon l'importance de l'évaluation). Il faut donc leur expliquer clairement ce que l'on attend d'eux pour l'évaluation. Après l'évaluation, nous leur demandons de s'auto-évaluer en parlant et en écrivant. Ensuite nous devons confronter l'auto-évaluation de l'élève et sa propre évaluation pour faire une synthèse claire qui permettra à l'élève de savoir ce qu'il sait faire, ce qu'il a acquis ainsi ce qui lui reste à apprendre. Cette méthode permet selon moi de rendre l'évaluation formative.

La grille d'auto-évaluation créée par Michel Lebreton et utilisée par le département de musiques traditionnelles du CRD de Calais est disponible sur le site de Michel Lebreton : les chants de cornemuse.

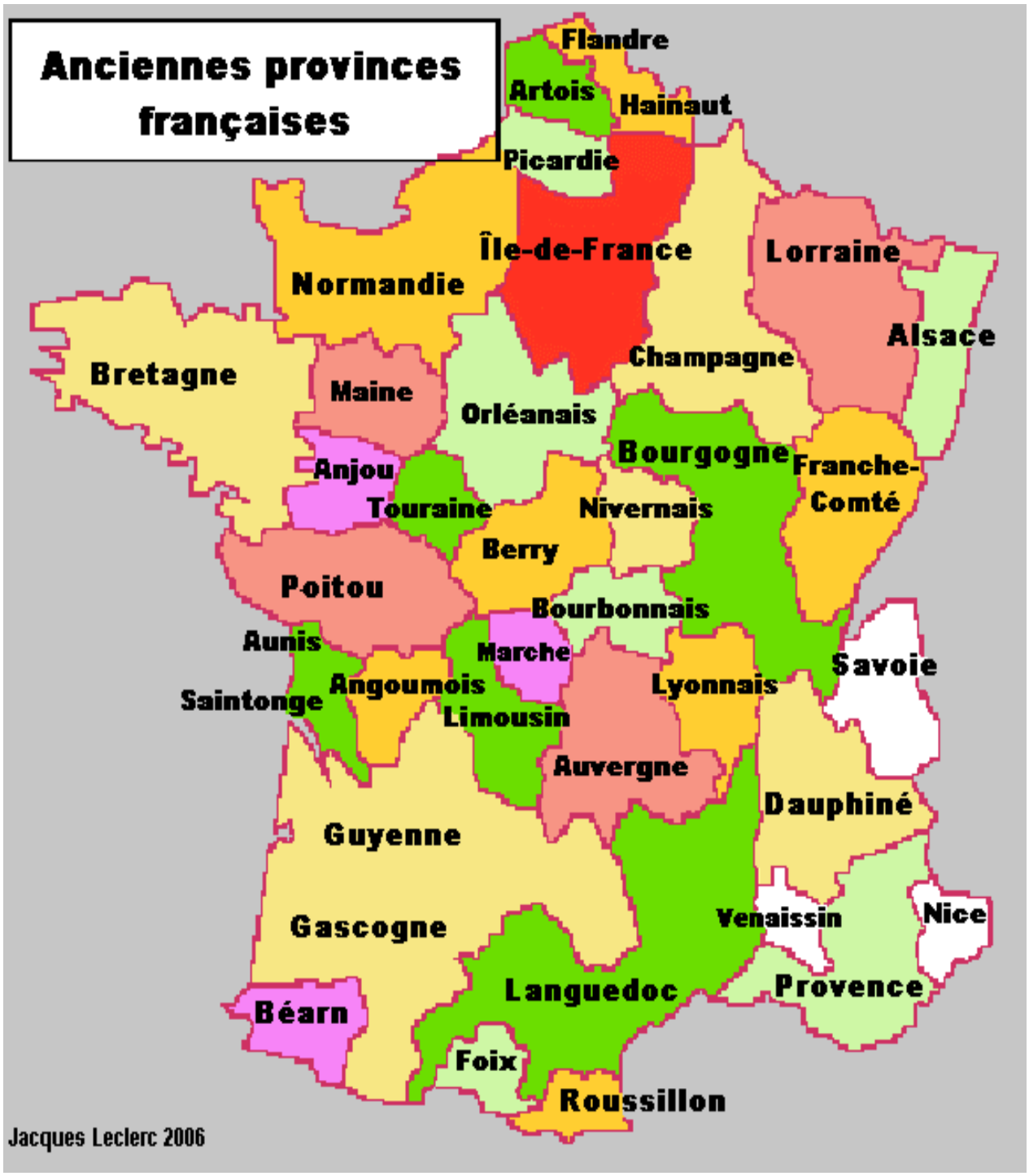
Conclusion

La première partie de ce mémoire permet de se rendre compte que nous ne sommes pas porteur d'une tradition et que c'est plutôt cette tradition qui nous porte. L'important n'est pas aujourd'hui de garder cette tradition telle qu'elle a pu exister mais de voir ce qu'elle nous apporte. Il est tout de même primordial de connaître l'histoire de nos pratiques afin de pouvoir expliquer nos choix musicaux et nos choix pédagogiques. Les choix proposés ici sont le fruit de mon expérience de la vie en conservatoire et dans le milieu des musiques traditionnelles. Ils ne sont en aucun cas fixés car l'enseignement, selon moi, doit être mis en questionnement régulièrement et doit s'adapter à l'évolution et aux attentes de la société.

Ensuite, la musique, qu'elle qu'elle soit, a un rôle social très important et a contribué à mon épanouissement tout au long de ma vie. C'est l'une des raisons qui m'a donné envie, depuis mon enfance, de transmettre la musique et plus particulièrement la musique traditionnelle du Centre de la France. Les musiques traditionnelles apportent des choses que l'on trouve difficilement dans notre société actuelle. Ces musiques et les événements créés autour de ces musiques (bals folks, bœufs etc.) nous montrent ce qu'est la convivialité et le partage. Les soirées modernes en boite de nuit sont l'image de l'individualisme existant dans notre société actuelle (les personnes dansent seules au milieux de la foule) et ce manque de relation sociale et de convivialité est l'une des raisons de l'expansion des musiques traditionnelles et de ces pratiques. De plus, ces événements sont intergénérationnels et permettent de se sentir proche des gens, qu'ils soient jeunes ou vieux. C'est pour ces raisons sociales qu'il est important pour moi de valoriser ces pratiques à l'intérieur et en dehors des conservatoires.

Pour finir, l'analyse de l'évolution des « musiques traditionnelles » nous montre que l'entrée de ces musiques en conservatoire était inévitable. En effet, le besoin de reconnaissance de ces musiques, qui existait déjà à l'époque de George Sand, a provoqué bien plus tard ce besoin de les institutionnaliser. Toutefois, l'enseignement de ces musiques, hors de leur contexte, est quelque chose de très récent comparé à l'histoire du conservatoire et il y a encore certainement beaucoup à faire. C'est donc à nous, professeur de « musiques traditionnelles », de définir le cadre de nos pratiques, et de trouver les méthodes les mieux adaptées à ces musiques, tout en s'intégrant à l'intérieur de l'institution afin que tous le monde y trouve son compte...

Annexe 1



Carte de la France d'avant la Révolution française utilisée par les différents mouvements régionalistes.

Annexe 2

1913: Les « Gâs du Berry » défilent.

Sous le bâton de commandement d'Edmond Augras

Annexe 3

1961: Les « Thiaulins de Lignières »

Annexe 4

Collectage par Mic Baudimant. Le père Chedeau chante « le Maître du Moulin » (le vacher) à Chezal Benoît en 1964 (coll. Thiaulins)

Annexe 5

Bal folk animé par l'ensemble de cornemuses du conservatoire à rayonnement départemental de Calais sous ma direction (5e à partir de la gauche)

Bibliographie

Lothaire Mabru, Propos préliminaires à une archéologie de la notion de « musique traditionnelle », Numéro 12, 2007 (Source : http://www.ethnographiques.org/2007/Mabru.html) ;

G. Lenclud, La tradition n'est plus ce qu'elle était, terrain revue d'ethnologie de l'Europe, 1987;

Jean-Michel Guilcher, Danses traditionnelles et anciens milieux ruraux français, Harmattan, 2009 ;

Jean-François Heintzen, Encore une sauteuse monsieur le marquis, collection AMTA, 1987 ;

Jean -Jacques Smith, Jean Sautivet, mythe ou réalité?, Les cornemuses de Georges Sand, Musées de Montluçon, 1996 ;

Jean-François Heintzen, A la recherche de Monsieur Marsillat, Les cornemuses de Georges Sand, Musées de Montluçon, 1996 ;

Philippe Gumplowicz, Les travaux d'Orphée,, Aubier, 1987 ;

Jean Blanchard, Les spectacles folkloriques en Berry, texte inédit ;

Valérie Rouvière, Le mouvement Folk en France (1964-1981), document de travail, FAMDT/MODAL, 2002 ;

Yves Guilcher, Miss pledge (1893-1949) par, octobre 2009 ;

(source : http://hmenf.free.fr/article.php3?id_article=225) ;

Jean Blanchard , Cornemuses du Berry, à la recherche d'un ancien style de jeu!, conférence, 2011 ;

L'enseignement des musiques traditionnelles en France, FAMDT, 2006;

Claire Mortier, Musique traditionnelle et institution, mémoire, Cefedem Bretagne-Pays de Loire, 2006;

Michel Lebreton, A propos de la tradition orale et de l'oralité…, réflexions en vrac,, 2009 ;

Geneviève Delbos/Paul Jorion, La transmission des savoirs, édition de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1984 ;

Michel Baudimant, Jean Chassagne, « Le plus grand, célèbre et artiste joueur de musette dans l'univers », Modal n°2, 1982 ;

Michel Lebreton, Grille d'auto-évaluation, 2010 ;

(source:http://leschantsdecornemuse.fr/enseignement.html).

Musiques traditionnelles et enseignement: les enjeux

Résumé: L'entrée des musiques traditionnelles en institution, depuis 1987, soulève de nombreuses questions: Que définissent les notions d'oralité, de tradition et de sociétés traditionnelles? Quel est le contexte de ces musiques? Comment enseigner ces musiques en dehors de leur contexte? Quelle place ont-elles aujourd'hui dans les conservatoires?
C'est afin de répondre à ces questions que j'ai écrit ce mémoire en me concentrant plus particulièrement sur le domaine qui me concerne: les musiques traditionnelles du Centre de la France.

Mots clés : musiques traditionnelles, oralité, tradition, mouvement orphéonique, mouvement folk, institutionnalisation, régionalisme, collectage, pédagogie, cornemuse du Centre de la France.

Hibon Renaud