

CEFEDM Rhône-Alpes

Les musiques et danses traditionnelles :
éléments de valorisation dans l'élaboration d'un projet
d'établissement ?

Delphine STUCKI

Promotion 2010-2012

REMERCIEMENTS

Je remercie très sincèrement Jean Blanchard pour son soutien et son aide précieuse tout au long de ce travail.

Je suis reconnaissante envers Daniel Langlois pour avoir répondu à mes demandes, ainsi qu'envers Anaïs Louche pour sa relecture attentive.

Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes qui, de près comme de loin, m'ont encouragé et soutenu dans la réalisation de ce travail.

Sommaire

| | |
|--|----|
| INTRODUCTION..... | 5 |
| CHAPITRE 1 : Procédures d'élaboration d'un projet d'établissement..... | 7 |
| I. Contexte historique..... | 7 |
| II. Les textes fondateurs..... | 8 |
| A. Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre – rendu publique en 2001..... | 8 |
| B. Loi relative aux libertés et responsabilités locales – 13 août 2004..... | 9 |
| C. Décret et Arrêté relatifs au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique – Décembre 2006..... | 10 |
| D. Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique – Avril 2008..... | 11 |
| III. Conception d'un projet d'établissement..... | 11 |
| CHAPITRE 2 : Spécificités des musiques et danses traditionnelles dans leurs pratiques contemporaines..... | 14 |
| I. Dimension socio-ethnologique..... | 15 |
| A. Sociabilité (sociologie)..... | 15 |
| B. Identité (authenticité)..... | 16 |
| C. Ritualité (ethnologie)..... | 18 |
| II. Dimension musicologique..... | 19 |
| A. Caractéristiques structurelles..... | 19 |
| B. Une musique modale..... | 19 |
| C. Interprétation et fonctionnalité..... | 19 |
| D. Rapport aux sources..... | 20 |
| III. Transmission de la musique et de la danse..... | 21 |
| A. Modalité de transmission et richesse des répertoires musicaux..... | 21 |
| B. Modalité de transmission de la danse liée à son histoire..... | 22 |
| C. Le mythe de l'oralité..... | 23 |
| IV. Conclusion..... | 23 |
| CHAPITRE 3 : Quels éléments apportent les musiques et danses traditionnelles au sein de l'école et de la cité..... | 25 |
| I. Fiche « Musiques Traditionnelles » extraite du Schéma National d'Orientation Pédagogique. ... | 25 |
| II. Quelques exemples de dispositifs au sein de l'école et de la cité..... | 26 |

| | |
|---|----|
| A. Les musiques traditionnelles comme support de la Formation Musicale..... | 26 |
| B. Création d'un « orchestre traditionnel »..... | 27 |
| C. Evaluation en situation de pratique | 27 |
| D. Valorisation du musicien..... | 28 |
| | |
| CHAPITRE 4 : Propositions personnelles. | 29 |
| A. Fonctionnalité par rapport à la danse..... | 29 |
| B. Lien fondamental avec le milieu associatif | 29 |
| C. Lien avec les établissements scolaires..... | 30 |
| D. Transversalité au sein de l'école de musique | 30 |
| | |
| CONCLUSION | 32 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 33 |
| ANNEXES..... | 35 |

INTRODUCTION

Les musiques traditionnelles en France se définissent en général par un enracinement localisé, elles peuvent jouer un rôle identitaire régional important. Il s'agit d'une pratique sociale qui permet de rassembler les personnes. L'aspect collectif, le plaisir de se retrouver et la convivialité priment. Ces musiques sont indissociables des danses traditionnelles, elles forment un tout.

Dans l'ancienne société paysanne les danses traditionnelles avaient pour cadre d'expression la voie publique, cela rythmait leur vie. Il n'y avait pas d'établissement spécialisé où l'on dansait. L'originalité de l'Auvergne a été de « *transplanter la danse d'une pratique traditionnelle à une pratique populaire dans un cadre citadin*¹ » au sein des bals publics à Paris, par la forte émigration de la communauté auvergnate vers la capitale. Les groupes folkloriques vont mettre sur le devant de la scène ces musiques et ces danses. Puis dans les années 70 un réel intérêt leurs sera porté par les nombreux collecteurs de la période du revivalisme en France.

Aujourd'hui la pratique des musiques traditionnelles n'est pas une copie du passé mais « *l'expression actuelle, vivante, de traits culturels stylistiques qui ont traversé plusieurs générations en un lieu donné*² ». Actuellement les musiques traditionnelles sont pratiquées dans des contextes variés tels que les bals, les bœufs, les concours, les concerts et les festivals. Différents mouvements s'y rattachent et se revendiquent de ces musiques et danses. Nous avons d'une part un mouvement « folk » qui est né avec le revivalisme des années 70. Il prône un retour aux sources, une culture commune et communautaire, et englobe plusieurs styles musicaux. D'autre part, un mouvement « trad. » qui revendique davantage une appartenance identitaire régionale. Le sujet est complexe et loin d'être clos. Chaque musicien et danseur se revendique de l'un ou l'autre de ces mouvements. Pour ma part je me définis au travers du mouvement traditionnel et en particulier de la culture traditionnelle d'Auvergne. Dernièrement un troisième mouvement a fait son apparition, qualifié de « néo-trad », il met l'accent sur la création et la composition. Il y a une volonté de la part de ces musiciens d'utiliser les instruments traditionnels au contact d'autres pratiques musicales, s'éloignant ainsi des collectages et du monde de la danse traditionnelle.

Depuis 1987 les « musiques traditionnelles » ont fait leur entrée dans les établissements spécialisés en musique. Aujourd'hui encore certaines personnes émettent un doute sur la réelle nécessité de leur intégration. Ils craignent que l'institution ne soit néfaste à ces musiques, qu'elle les force à entrer dans un moule qui les détournerait de leurs valeurs.

Selon moi cette introduction des musiques traditionnelles dans l'institution est une chance pour la professionnalisation des musiciens et une manière de valoriser et légitimer ces pratiques. Mon

¹ Guilcher Yves, *Histoires de bal*, Cité de la musique (1998) p89

² Etay Françoise, *Trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France*, Cité de la musique (1997).

parcours est représentatif de cette évolution. J'ai débuté l'accordéon diatonique au sein du Centre Départementale de Musiques et de Danses Traditionnelles de Haute-Loire pour ensuite entrer au sein de l'école de musique puis du conservatoire du Puy en Velay. Je n'ai pas eu le sentiment, dans ma démarche, de vivre un enfermement lors de mon entrée en institution. Bien au contraire, celle-ci m'a ouvert des portes sur d'autres cultures, d'autres pratiques, d'autres musiciens, et ceci est une richesse. L'échange est primordial.

Nous sommes donc en droit de ne pas considérer un éventuel aspect néfaste de l'institution sur nos pratiques, mais bien au contraire de se demander : **qu'est ce que les musiques traditionnelles ont à apporter à un établissement d'enseignement spécialisé ?**

Les musiques traditionnelles sont une richesse dans laquelle les établissements peuvent puiser. Elles dégagent des valeurs importantes dans la construction du musicien. L'élève trouvera dans le cadre de la musique et de la danse traditionnelles un espace d'expression et une ouverture à la cité.

Des directives ministérielles doivent être appliquées, au sein de ces établissements, concernant la formation des élèves. Nous allons voir si les objectifs pédagogiques développés dans ces textes correspondent aux pratiques des musiques et danses traditionnelles ou si elles vont à leur rencontre.

Pour ce faire nous verrons dans un premier temps les procédures d'élaboration d'un projet d'établissement. Ensuite nous décrirons les spécificités des musiques et danses traditionnelles dans leurs pratiques contemporaines. Notre objectif sera de déceler les valeurs qu'elles véhiculent sur les plans sociologique et musicologique, ainsi que dans ses modes de transmission. Pour terminer je proposerai des exemples et des idées pour l'utilisation des musiques et danses traditionnelles dans et en dehors de l'institution.

CHAPITRE 1 : Procédures d'élaboration d'un projet d'établissement.

I. Contexte historique

Depuis la fin des années soixante, l'organisation de l'enseignement public de la musique, dit enseignement spécialisé, a été élaborée au niveau national sous l'impulsion du ministère de la Culture et plus particulièrement de la Direction générale de la création artistique.

Si la situation de chaque établissement est particulière, en fonction de son histoire, de son contexte et des politiques culturelles mises en œuvre par les collectivités responsables, il appartient à l'État de tracer le cadre pédagogique général d'un enseignement initial de la musique, de la danse et de l'art dramatique lisiblement organisé et dont il garantit la qualité.

Marcel Landowski (1945-1999) est nommé directeur de la musique de 1970 à 1974 au sein du ministère de la Culture. Il impulse une politique volontariste en imaginant un aménagement du territoire permettant au plus grand nombre de disposer de conservatoires de qualité. Son successeur au poste de directeur de la musique, Maurice Fleuret, de 1981 à 1986, poursuit cette politique en ouvrant les conservatoires aux musiques actuelles, musique ancienne et musiques traditionnelles, et va part ailleurs donner tout son sens positif au terme de « musicien amateur ». Il nomme Bernard Lortat-Jacob inspecteur chargé, pour la première fois, des musiques traditionnelles au sein du ministère de la Culture. L'une de ses tâches prioritaires va être l'intégration de ces pratiques dans l'enseignement institutionnel. Ceci aura lieu en 1987.

Ainsi le ministère de la Culture diffuse depuis 1984, à l'intention de l'ensemble des établissements publics d'enseignement initial de la musique, de la danse et de l'art dramatique, des textes permettant la mise en place de repères pédagogiques communs. Ces textes fournissent des orientations propres à permettre une adaptation en fonction de l'histoire et du contexte particulier des établissements. Le but est de rendre possible la convergence et l'harmonisation de démarches pédagogiques s'inscrivant dans le cadre du système public d'enseignement artistique spécialisé mais aussi associatif.

Les présents schémas réaffirment la place majeure de la formation des amateurs au sein des cursus. Les établissements sont invités à participer activement à la vie artistique et culturelle de leur aire de rayonnement, à mener des actions de sensibilisation, de diversification et de développement des publics en musique, en danse et en théâtre. Ils assurent la diffusion des productions liées à leurs activités pédagogiques et à l'accueil des artistes. Ils sont partenaires des acteurs qui développent les pratiques amateurs et les structures artistiques professionnelles (création & diffusion).

II. Les textes fondateurs

A. **Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre – rendu public en 2001.**

Les précédents schémas nationaux d'orientation pédagogique vont contribuer à l'élaboration de cette charte qui a pour but de préciser les différentes missions des établissements concernés.

Cette charte est le fruit d'une concertation entre l'Etat, les professionnels et les associations d'élus.

Ils vont définir trois objectifs majeurs :

- **La diversification des disciplines** : par l'enseignement de la danse et du théâtre, le développement des esthétiques nouvelles, la diversification des genres chorégraphiques et des musiques actuelles.
- **L'articulation de ces lieux d'enseignement à la vie artistique locale** : par les résidences d'artistes, des partenariats avec des structures de création et de diffusion, l'accueil et l'encadrement de la pratique amateur.
- **Un partenariat avec l'Education Nationale** : consistant à favoriser l'accès du plus grand nombre d'élèves aux pratiques artistiques, les conservatoires et les écoles de musique doivent être des pôles de compétences pour l'action des Musiciens Intervenants dans le cadre scolaire au sein de programme « musique à l'école ».

Les établissements à statut public d'enseignement restent inégalement répartis sur le territoire. Le théâtre, la danse contemporaine et les musiques nouvelles sont inégalement représentés. Il est nécessaire de mettre en cohérence leur fonctionnement avec les demandes identifiées, les contextes dans lequel ils évoluent et l'orientation qu'ils reçoivent.

Les établissements de droit privé (surtout associatifs) sont des lieux d'expérimentation pour certaines disciplines. Leur rôle doit être défini.

1. Les missions de service public des établissements

➤ **Missions pédagogique et artistique :**

Ces établissements ont pour mission centrale la sensibilisation et la formation des futurs amateurs aux pratiques artistiques et culturelles, et pour certains la formation pré-professionnelle. Au terme de chaque cursus, des diplômes témoignent des compétences, des connaissances et de l'engagement de ceux qui les ont suivis.

Il est nécessaire de favoriser la transversalité et les temps d'enseignements communs entre les disciplines. Développer des enseignements riches et diversifiés, proposant sur un territoire donné, l'ensemble des expressions artistiques d'aujourd'hui.

Une place importante doit être accordée à la création contemporaine, aux cultures émergentes, aux patrimoines artistiques, témoignant de l'histoire, du renouvellement et de la vitalité des disciplines.

➤ **Missions culturelles et territoriales :**

Les établissements doivent susciter et accueillir des partenariats culturels nécessaires à l'exercice de leurs musiques. Ils doivent être des lieux de ressources pour les pratiques amateurs, d'aide à la formation, d'échanges et de collaboration entre les groupes amateurs.

Ces établissements sont des centres d'animation de la vie culturelle en proposant au public leurs activités. Ils doivent contribuer à la réduction des inégalités sociales d'accès aux pratiques culturelles au travers d'actions de sensibilisation et d'élargissement des publics.

Cette charte va permettre également de redéfinir les responsabilités des différentes collectivités publiques. En l'occurrence les responsabilités du ministère de la Culture et de la Communication, les responsabilités des collectivités territoriales, ainsi que celles de l'équipe pédagogique.

2. Les responsabilités des différentes collectivités publiques

➤ **Responsabilité du ministère de la Culture et de la Communication**

Ce ministère définit par décret l'ensemble des missions à remplir pour le classement des établissements à statut public (Décret 12 Octobre 2006). Il définit les schémas d'orientation pédagogique en cohérence avec l'enseignement artistique dispensé dans l'enseignement général. Il ordonne des missions d'inspection ou intervient sur demande. Il veille à la validité et à l'homogénéité au plan national des diplômes délivrés. Il assure un certain nombre de missions en lien avec le ministère de l'Intérieur et le Centre National de la Fonction Publique Territoriale.

➤ **Responsabilités des collectivités territoriales**

Les établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et du théâtre relèvent de l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements et des régions. Les collectivités apprécient l'état des besoins de leur population en tenant compte de l'enseignement artistique initial dispensé dans l'enseignement général et de la réalité culturelle locale. Elles définissent un projet d'établissement susceptible de répondre aux besoins recensés et prévoient des partenariats.

Tout ceci est en faveur d'une démocratisation de l'accès aux arts et à la culture.

B. Loi relative aux libertés et responsabilités locales – 13 août 2004

Suite à la Charte de 2001 une loi est publiée, le 13 août 2004, pour préciser encore davantage les responsabilités des différents niveaux des collectivités locales et de l'Etat dans le domaine de l'enseignement artistique.

- Les Communes ou leurs groupements organisent et financent les missions d'enseignement initial.
- Les Départements (Conseil Général) adoptent un schéma départemental de développement des enseignements artistiques et participent au financement des établissements pour assurer l'égal accès des élèves à l'enseignement initial.
- Les Régions organisent et financent le CEPI³.
- L'Etat a en charge l'organisation de l'enseignement supérieur des interprètes et des enseignants, ainsi que le classement, le contrôle et le suivi des établissements.

La loi fixe comme conditions de transfert des crédits :

- Pour les Départements : l'adoption d'un Schéma de Développement des Enseignements Artistique (SDEA) dans un délai de 2 ans.
- Pour les Régions : l'adoption d'un Plan de Développement des Formations Professionnelles.

Finalités et objectifs d'un Schéma de Développement des Enseignements Artistiques :

- Contribuer au développement de la cohésion territoriale en structurant rationnellement les enseignements artistiques.
- Diversifier l'offre d'enseignement artistique et élever son niveau qualitatif.
- Faciliter et encourager l'accès du public à l'enseignement artistique.
- Rendre cet enseignement plus lisible et plus attractif pour le public et les acteurs de vie locale.

C. Décret et Arrêté relatifs au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique – Décembre 2006

Selon le décret du 12 octobre 2006, les établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique peuvent être classés par arrêté du ministre chargé de la Culture en trois catégories : CRR, CRD, CRC ou CRI⁴.

Le classement prend en compte la nature et le niveau des enseignements dispensés, les qualifications du personnel enseignant et la participation de l'établissement à l'action éducative et culturelle locale. Le classement est accordé pour une durée de 7 ans à compter de la notification par le ministre chargé de la Culture.

Dès l'entrée en vigueur du présent décret, les écoles de musique agréées deviennent CRC ou CRI, les écoles nationales de musique, de danse et de théâtre deviennent CRD, et les conservatoires nationaux de région deviennent CRR.

³ Cycle d'Enseignement Professionnel Initial, sur 2 à 4 ans, représente un volume total de 750h.

⁴ Conservatoires à Rayonnement Communal, Intercommunal, Départemental et Régional.

Selon l'arrêté du 15 décembre 2006, voici les missions communes aux trois catégories :

- Missions d'éducation fondées sur un enseignement artistique spécialisé, organisé en cursus. Les établissements favorisent l'orientation des élèves tout au long de leur formation. Ils accompagnent leur projet et développent des collaborations entre spécialités artistiques, notamment les phases d'éveil et d'initiation.
- Missions d'éducation artistique et culturelle privilégiant la collaboration avec les établissements d'enseignement scolaire (ex. ateliers, CHAM⁵, jumelages, etc.)
- Missions de développement des pratiques artistiques des amateurs, notamment en leur offrant un environnement adapté.

D. Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique – Avril 2008

Ce schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique a pour vocation de donner aux établissements des repères pédagogiques communs susceptibles de s'adapter à leur histoire et à leur contexte. Il soulève la nécessité de :

- Mettre l'accent sur les pratiques collectives et l'accompagnement
- Globaliser la formation
- Former à la direction d'ensembles
- Renforcer la place de la culture musicale
- Favoriser les démarches d'invention
- Renforcer les liens avec les établissements scolaires
- Renforcer les liens avec les pratiques en amateur.

Ce schéma traite également de l'organisation pédagogique, notamment des cursus, des orientations et modalités de chaque cycle et de leur évaluation.

Ce schéma réaffirme la place majeure de la formation des amateurs au sein des cursus. L'un des objectifs de la formation dispensée par les conservatoires est d'éveiller le désir des jeunes à devenir des musiciens autonomes. Les établissements sont invités à participer activement à la vie artistique et culturelle de leur aire de rayonnement.

III. Conception d'un projet d'établissement

Selon la **Charte de 2001** qui prévoit que le directeur « conçoit, organise et s'assure de la mise en œuvre d'un projet d'établissement, en concertation permanente avec l'équipe pédagogique et tous

⁵ Classes à Horaires Aménagés de Musique.

les partenaires externes concernés ; il propose un programme de formation continue des enseignants en lien avec le projet ».

Selon l'**Arrêté du 15 Décembre 2006**, fixant les critères de classement des établissements d'enseignement public, il rend obligatoire l'élaboration d'un projet d'établissement pour obtenir le classement.

Qu'est-ce que qu'un projet d'établissement ?

Il s'agit d'un document politique qui décline les actions pédagogiques et artistiques ainsi que les actions menées en faveur du développement des pratiques musicales, chorégraphiques et théâtrales.

C'est un projet global d'action pour mettre en adéquation les missions des établissements définies dans la Charte de 2001, les projets, les actions et les moyens concrets de mise en œuvre. Il tient compte de la place de l'établissement dans l'organisation territoriale. Il doit veiller à la mixité et à l'égalité entre les sexes ainsi qu'à l'accueil des élèves en situation de handicap. Il constitue un point de repère important pour l'évaluation des politiques culturelles en matière de développement de la pratique amateur et de l'éducation artistique.

Pour le personnel, il précise le nombre et le profil des enseignants spécialisés, les heures d'enseignement, le niveau de qualification et les compétences artistiques et pédagogiques requises. Il précise également la composition des équipes de direction, administrative et technique ainsi que l'équipement (matériels, documentation) et les locaux.

Il est élaboré pour une durée déterminée, en moyenne pour cinq ans.

Qui valide le projet ?

Par délibération de la collectivité responsable, soit l'agglomération, le département ou la région, selon le classement de l'établissement, son aire de rayonnement et ses missions.

Son contenu :

Il définit l'identité de l'établissement ainsi que les objectifs prioritaires d'évolution. Donc il prend en compte la réalité sociologique, économique et culturelle du territoire, la présence et l'activité des différents acteurs et partenaires potentiels inscrits dans sa sphère de rayonnement. Lorsque plusieurs spécialités sont proposées, l'interdisciplinarité est favorisée.

Sa conception :

C'est le fruit d'une concertation avec l'ensemble des partenaires :

- Elus et personnel administratif
- Public (associations d'élèves et parents d'élèves)
- Personnel du conservatoire (direction / équipe pédagogique / administration / équipe technique)
- Institutions partenaires (établissements de l'Education Nationale / structures de pratiques amateurs / lieux de création et de diffusion / lieux culturels)
- Autres établissements d'enseignement artistique

À l'intérieur de l'établissement la conception s'appuie sur différents conseils notamment le *Conseil d'Etablissement* et le *Conseil Pédagogique*. Le conseil d'établissement se prononce sur *les textes cadres (règlements intérieur et pédagogique)* et le *projet d'établissement*. Le conseil pédagogique rassemble les coordonnateurs de départements.

L'équipe pédagogique :

Elle est animée et coordonnée par l'équipe de direction. Il s'agit d'un groupe d'échanges et de dialogues afin de renouveler les situations pédagogiques et vivifier l'enseignement. Le but est de créer des liens entre les contenus d'enseignement et de favoriser la mise en œuvre des projets transversaux. A l'intérieur de cette équipe pédagogique se mettent en place deux structures, *le conseil pédagogique* et *les conseils par départements*.

Les missions de l'équipe pédagogique sont :

- Conception des cursus et des contenus spécialisés
- Suivi et évaluation des élèves (« dossiers de suivi des études », « parcours de formation personnalisés »)
- Propositions de projets spéciaux (thèmes, concerts, commandes, etc.), de formations, d'acquisition de matériels, ...

Après avoir effectué l'ensemble de ces recherches, concernant les textes fondateurs à connaître lors de la conception d'un projet d'établissement, j'ai été amenée à me poser des questions concernant les musiques traditionnelles que je pratique. En effet celles-ci **permettent-elles de répondre aux missions des établissements d'enseignement public fixées par le ministère de la culture et de la communication ? Quelles sont les valeurs que véhiculent les musiques traditionnelles qui permettraient l'intégration de l'élève dans la vie sociale et culturelle ?**

CHAPITRE 2 : Spécificités des musiques et danses traditionnelles dans leurs pratiques contemporaines.

Au travers d'une analyse des pratiques contemporaines des musiques traditionnelles nous allons voir quelles valeurs celles-ci véhiculent. Ces éléments, une fois dégagés en trois grands axes, nous permettront de comprendre pourquoi les musiques et danses traditionnelles peuvent être un atout supplémentaire dans l'élaboration d'un projet d'établissement.

En premier lieu nous verrons la dimension socio-ethnologique que ces pratiques véhiculent, ensuite la dimension musicologique et enfin les éléments relatifs à la transmission de ces musiques et danses.

Tous les éléments développés dans ce chapitre sont à replacer dans différents contextes de pratiques des musiques et des danses traditionnelles. Nous en verrons cinq : les bals, les « bœufs », les concours, les concerts et les festivals.

- **Les bals.** Ils sont généralement organisés en soirée, ouverts à tous et souvent payants. Au cours de la soirée un ou plusieurs groupes assurent la partie musicale. Le but premier d'un bal est que les participants dansent.
- **Les « bœufs ».** Ce sont des rassemblements impromptus de musiciens dans un lieu donné pour jouer ensemble. Cette occasion de jeu s'instaure de deux façons. De manière plus ou moins inopinée lors de festivals ou après un bal, des musiciens qui ne se connaissent pas forcément, de cultures différentes et variées s'adonnent à des échanges musicaux qui peuvent garder un caractère identitaire marqué. Ou bien il s'agit de rencontres de musiciens, régulières et organisées, indépendamment de tout autre événement, au cours d'une soirée qui est entièrement consacrée au jeu collectif. Dans ce cas là le nom d'usage de cet échange est *session*⁶ ; elle est le plus souvent associée à une culture déterminée à l'avance. Dans les deux cas il s'agit d'une occasion pour les musiciens de se retrouver pour partager un moment musical, dont le but essentiel n'est pas de faire danser mais de partager un répertoire.
- **Les concours.** Ils sont le plus souvent organisés en journée, gratuits ou payants, et ils sont ouverts au public. C'est une manière de découvrir et de faire découvrir de nombreux musiciens et de valoriser ces musiques. Des prix et/ou des diplômes sont décernés à la fin des concours.

⁶ PUECH Jacques, *La session auvergnate, un rituel communautaire de partage et d'apprentissage*. Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes (2011).

- **Les concerts.** Ils fonctionnent sur le même principe que les bals mais le public ne vient pas pour danser. Il s'agit essentiellement d'un moment d'écoute musicale.
- **Les festivals.** Ils se développent un peu partout en France et à l'étranger. Il s'agit d'une immersion totale dans les musiques et danses traditionnelles où l'on retrouve l'ensemble des contextes de pratiques (des bals, des bœufs, des concours et des concerts). S'ajoutent l'accès aux instruments par la présence de stands de lutherie, l'apprentissage par des stages divers et variés proposés au public, et l'aspect gastronomique par la mise en avant de produits régionaux. Les festivals se déroulent généralement sur plusieurs jours dans un même lieu.

I. Dimension socio-ethnologique

A. **Sociabilité (sociologie)**

La pratique des musiques et danses traditionnelles permet de créer des liens sociaux entre les personnes. Elle permet de rassembler des gens issus de milieux sociaux et culturels différents par une implication de tous et par un aspect transgénérationnel.

En effet cette pratique est source de plaisir et de convivialité. Les gens sont heureux de se retrouver et d'échanger. Il y a un plaisir à jouer et à danser ensemble des heures durant, portés par un même élan. Le bal est un moment d'évasion recherché par les participants, où chacun vient oublier son cadre de travail. Ces musiques et ces danses favorisent et facilitent les rencontres, c'est un moment de socialisation. Par exemple les divers dispositifs de danses – en ronde, en chaîne, en couple ouvert, en couple fermé – proposent différentes façons d'éprouver la relation à autrui et de construire un réel lien social.

Le monde du bal est un lieu de rapports aux autres. Dans cet espace de respect mutuel, des rencontres fugitives de regard, de complicité, de jeu peuvent naître. Le couple de danseurs se fait et se défait, on change de partenaires au cours du bal. Ce jeu interne au contexte du bal s'alimente du désir de danser à deux, associé au plaisir de la danse, dans une recherche de rencontre et/ou de symbiose avec l'autre.⁷

Au cours de ces danses les apprenants doivent être conscients de leur propre mouvement, de leur accord avec les partenaires les plus proches, de leur participation à un élan d'ensemble, ainsi que du rôle organisateur du regard et de l'écoute. Il y a un caractère multi-relationnel et multi-sensoriel dans ces danses.⁸

De plus les participants sont acteurs et non spectateurs, certains avec toujours plus ou moins d'autonomie. La distinction acteur-spectateur est rare, hormis pour les situations de concerts. Les gens

⁷ APPRILL Christophe, *Sociologie des danses de couple*. 2005

⁸ Etude de Catherine AUGÉ et Yvonne PAIRE, *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine*. 2006

participent activement à chacun des autres contextes de pratiques. Dans un bal traditionnel, musiciens et danseurs sont en interaction permanente, les uns ne peuvent fonctionner sans les autres. La musique et la danse sont indissociables et les participants deviennent acteurs de leur plaisir, c'est l'une des caractéristiques essentielles.

Yves Guilcher⁹ l'évoque clairement à propos de la danse traditionnelle : « *Chercher s'il n'y a pas dans la danse traditionnelle quelque chose qui lui serait essentiel, qu'elle serait la seule à proposer, que nous pourrions assimiler et dont nous aurions besoin. Sa fonction, par exemple, qui est d'être vécue et non regardée. Nous cherchons une alternative au spectacle, à la consommation, à la séparation des classes d'âges ? La voilà. Pourquoi ne pas lui garder cette fonction, puisqu'elle est la sienne et que l'expérience de notre société, dans ce domaine, est indigente* »¹⁰.

Ajoutons effectivement à cela l'aspect transgénérationnel de ces musiques et de ces danses. Des jeunes et des moins jeunes se côtoient, échangent, partagent au cours de ces nombreuses occasions de pratiques. Il y a un échange intergénérationnel qui se crée. Les jeunes s'observent et s'imitent entre eux mais ils veulent également apprendre auprès des anciens, le plus souvent lors de stages, pour avoir la conviction d'avoir appris auprès de ceux qui détiennent le savoir.

La jeune génération de musiciens est très tôt mise à contribution pour assurer l'animation des premières parties de bal, et ce dès le début de leur apprentissage. Le fait de donner à de jeunes musiciens la responsabilité de faire danser des adultes est l'affirmation de cette dimension transgénérationnelle revendiquée. C'est une preuve de transmission réussie de ces pratiques aux générations futures.

B. Identité (authenticité)

Lorsque qu'une personne fait la démarche de venir pratiquer ces musiques et ces danses au sein des contextes variés que sont le bal, le bœuf, le concours et le festival, elle fait preuve, de manière consciente ou inconsciente, d'une volonté d'appartenir à une culture et à une communauté. Cette appartenance se traduit par le partage des biens culturels, tels que la langue, la religion et les relations sociales. L'aspect religieux s'est considérablement estompé de nos jours.

Selon moi il y a deux cas majoritairement fréquents dans ce type de démarche : une recherche d'une identité régionale, qui peut être à différentes échelles (ex. Occitanie, Massif Central, Auvergne, Haute-Auvergne,...), et une recherche d'une identité « folk ».

Le mouvement folk est né au lendemain de Mai 68. Politisé à gauche, il se nourrit d'abord de références anglo-saxonnes, il est porteur d'un discours féministe et antimilitariste, hostile au pouvoir

⁹ Fils de Jean-Michel et Hélène GUILCHER, auteur de *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. (2001)

¹⁰ *La danse traditionnelle*, collection Modal (sept. 1988) p42

des médias, et méfiant envers la société de consommation. Ce mouvement rassemble le *country*¹¹, le *bluesgrass*¹², la musique cajun, les airs à danser irlandais et le répertoire français. Pour le mouvement folk il s'agit de retrouver dans une culture populaire d'autrefois les bases pour une culture populaire d'aujourd'hui.¹³

De nos jours, dans le milieu régionaliste des musiques et danses traditionnelles, le terme folk désigne les personnes qui mélangent tous les répertoires et qui font preuve d'une démarche plutôt individuelle. Quant à la recherche d'une identité régionale elle peut se traduire par la participation à des stages, des concours, des sessions ou des bals, qui se revendiquent sous une identité définie et formulée explicitement. Il y a dans cette démarche une recherche d'authenticité.

Dans les deux cas, cette volonté d'appartenir à une culture et à une communauté se concrétise entre autre par l'adoption consciente ou inconsciente de codes vestimentaires propres aux deux identités, régionale ou folk, par exemple le port d'une jupe pour les filles. Il semblerait que ces deux identités peuvent être adoptées par une même personne à des moments différents au cours de sa vie.

Les concours de musiques et de danses traditionnelles font preuve d'une appartenance culturelle marquée et définie dans les règlements. Prenons l'exemple du « Concours de Vieilles et de Cornemuses » organisé au château d'Ars¹⁴ dans l'Indre, il est stipulé dans le règlement que le but est : « *de confirmer ou découvrir les solistes d'aujourd'hui ou de demain, comme le cœur des rencontres a toujours été la musique à bourdons du Centre de la France, c'est tout naturellement les vieilles et cornemuses qui sont mises en valeur* »¹⁵. Il y est également indiqué que les participants peuvent s'inscrire dans différentes catégories depuis les débutants jusqu'aux virtuoses en passant par les confirmés. Il est possible de décrocher plusieurs prix et un jour d'intégrer le jury ! « *Combien de ceux qui comptent aujourd'hui sur la scène trad. ont été révélés par les concours !* »¹⁶. Il y a là une volonté claire de valoriser les concours et de légitimer cette pratique, tout en montrant qu'il s'agit d'une opportunité donnée aux participants de gravir les échelons pour atteindre le devant de la scène trad actuelle.

Autre exemple avec le « Concours de musiques et de danses traditionnelles » de Gannat¹⁷ dans l'Allier dont le but est « *d'encourager la création et une pratique musicale de qualité, respectueuse des*

¹¹ Musique populaire qui s'est développée dans les années 1920 dans le Sud-Est des Etats-Unis et dans les provinces maritimes du Canada. Elle a pour origine les musiques folkloriques celtes et gospel des immigrants anglo-saxons.

¹² Branche de la musique country qui puise sa source dans les massifs montagneux des Appalaches, à la croisée des traditions américaine (blues) et européenne (anglo-irlandaise).

¹³ *Histoires de bal*, Cité de la musique (1998).

¹⁴ Ce concours fait parti des « Rencontres Internationales de Luthier et Maitres Sonneurs » organisées chaque année au château d'Ars dans l'Indre.

¹⁵ Règlement 2011 du concours. Annexes n°1

¹⁶ Règlement 2011 du concours. Annexes n°1

¹⁷ Ce concours fait parti des « Rencontres et Concours de Musiques et Danses Traditionnelles du Massif Central » organisées chaque année à Gannat dans l'Allier.

sources et du style des musiques traditionnelles du Centre France et du Massif Central »¹⁸. Dans ce même concours est organisé un Prix de Bourrées, il s'agit de repérer les meilleurs danseurs de bourrées à deux temps et de bourrées à trois temps au cours du bal. Une manière de légitimer la pratique de ces danses par le concours et de renforcer chez les participants une identité culturelle forte.

L'oralité est utilisée comme un outil de transmission au sein des musiques et danses traditionnelles. Elle devient un marqueur identitaire revendiqué de ces pratiques populaires. Les musiques dites traditionnelles sont choisies par une majeure partie des débutants en raison de cet apprentissage supposé oral qui signifie pour eux qu'une connaissance du solfège n'est pas requise.

C. Ritualité¹⁹ (ethnologie)

Le monde du bal en lui-même répond à plusieurs formes de rituels non conscientisés par les participants, musiciens ou danseurs, et par les organisateurs. Chacun est acteur et s'affaire naturellement à sa tâche. Les danses de couple se déroulent dans un contexte ritualisé qui rend possible la circulation des partenaires. Il y a des rituels d'ordre technique qui relèvent surtout du savoir-faire. Il s'agit de compétences de chaque partenaire qui forment les couples (l'enlacement, les pas de danse, le guidage) ainsi que la compétence des couples dans leurs rapports aux autres couples (évoluer sur la piste en tenant compte des autres, danser dans le sens du bal²⁰). Il y a ensuite des rituels d'ordres sociaux en lien à la présentation de soi (choix vestimentaires, chaussures, décolletés) et aux processus d'invitation à la danse.²¹ Les musiciens et danseurs sont en interaction permanente, cette connexion est en elle-même un fait rituel. Il en va de même pour les autres contextes déjà mentionnés.

A l'intérieur de ces contextes et pratiques opère une forme de hiérarchisation plus ou moins conscientisée. Par exemple dans le déroulement musical d'un bal traditionnel, nous aurons en début de soirée l'occasion de découvrir des musiciens débutant une pratique instrumentale. Puis se succéderont des musiciens plus confirmés, pour aboutir à un groupe professionnel, que nous pouvons définir comme la « tête d'affiche » de la soirée. Il en va de même pour les programmations de festivals. Cette organisation interne est entrée dans les mœurs, elle est devenue un fait rituel. Il y a là une manière de valoriser les pratiques et de donner aux jeunes générations la possibilité d'une évolution de leur légitimation.

De nos jours les bals traditionnels sont le fruit d'une volonté de recréer les bals villageois, en hommage à l'ancienne société paysanne²², dont la première guerre mondiale marqua la fin. Ce phénomène est le signe d'une ritualité bien présente. C'est un moment de croyance où le rituel permet à la société de se jouer une scène de liesse rurale.

¹⁸ Règlement 2012 du concours. Annexes n°2

¹⁹ Caractère rituel. Manière de faire habituelle dans un groupe, une société, une période de l'Histoire (le-dictionnaire.com).

²⁰ De manière inconsciente les participants dansent dans un même sens giratoire sur la piste de danse.

²¹ APPRILL Christophe, *Sociologie des danses de couple*. 2005

²² *Histoires de bal*, Cité de la musique (1998).

Nous avons la volonté de re-présenter les bals villageois d'où le recours à de vrais musiciens, alors que nous pourrions utiliser des enregistrements sonores, ainsi qu'à de vrais danseurs qui adoptent une tenue particulière pour le bal, surtout visible lors de festivals. Cette volonté de recréer le bal perdu est accentuée, dans certains contextes de pratiques, par l'obligation de jouer en acoustique. À titre d'exemple lors du concours instrumental au château d'Ars : « *pour l'épreuve des petites formations comptant de deux à quatre personnes, il faut au moins un des instruments parmi la vielle, la cornemuse, le violon et l'accordéon, à ceux là peut venir s'ajouter tout autre instrument acoustique. Les différents instruments doivent être utilisés de manière acoustique. Les candidats devront donc jouer de façon totalement acoustique. Ce moment sera l'occasion de partager une musique plus « intimiste » avec le jury et le public* »²³.

Le cadre même du bal que nous continuons de recréer est un rituel inconscient. Par l'aspect transgénérationnel de ces pratiques nous indiquons aux générations futures une obligation de le continuer à leur tour.

II. Dimension musicologique

Les exemples qui vont suivre s'appuient sur mon expérience dans le domaine des musiques traditionnelles d'Auvergne.

A. **Caractéristiques structurelles**

La musique traditionnelle destinée à la danse est une musique cyclique²⁴ à structures simples. Elle est généralement organisée en deux thèmes mélodiques, A et B, de carrures identiques ou non, doublés ou non. Les autres répertoires, rituels, chants, etc. peuvent être plus complexes.

B. **Une musique modale**

Selon François Picard²⁵, « *La modalité renvoie à un système de modes, chacun avec ses appuis, ses mouvements particuliers, ses notes fixes et mobiles, le tout associé généralement à un ethos²⁶ particulier* ». Cette dimension de modalité est signalée par les collecteurs dès le XIX^e siècle.

C. **Interprétation et fonctionnalité**

Lors de l'apprentissage des musiques traditionnelles, l'un des aspects essentiel est l'interprétation des mélodies transmises. Les ornements doivent permettre à chaque musicien de personnaliser le morceau. Certains ornements sont typiques d'un instrument, d'autres d'un style musical et certains sont représentatifs d'un musicien en particulier. Le contexte général d'oralité donne

²³ Règlement 2011 du concours. Annexe n°1

²⁴ Se dit d'une forme musicale dont la construction est subordonnée à un thème qui apparaît dans chacun des épisodes constituant l'œuvre. (Dictionnaire Larousse)

²⁵ Séminaire d'Etudes EthnoMusicologiques de Paris-Sorbonne. Echelles et modes, pour une musicologie généralisée.

²⁶ Caractère commun à un groupe d'individus d'une même société. (le-dictionnaire.com)

une place centrale au principe de variation. Le musicien transforme en permanence la phrase musicale en jouant simultanément sur le mode, la mélodie et le rythme.

De la même manière qu'il est possible de percevoir un « bon danseur » en situation de bal car celui-ci sait allier la justesse des pas avec le style découlant du répertoire, tout en y ajoutant des éléments purement subjectifs appartenant à sa sensibilité, il est possible de repérer un « bon musicien » par la maîtrise de la notion d'« agogique ». Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales²⁷, cela désigne « *les légères modifications de rythme dans l'interprétation d'un morceau de musique, par opposition à une exécution exacte et mécanique* ». Il s'agit de cet espace indicible²⁸ dans les paramètres du rythme, du tempo et du phrasé, difficile à percevoir par l'élève et difficile à transmettre par l'enseignant en raison de son aspect indicible. Certains élèves arrivent à capter cette notion, relative au « groove », par intuition imitative. L'agogique est une part importante de l'interprétation.

Les musiques traditionnelles ont pour fonction première de faire danser. L'un des prérequis pour tout musicien de bal est donc la « cadence ». Ce terme d'usage n'a pas le même sens qu'en musique classique. Il s'agit ici d'une pulsation implicite caractérisée par tous les éléments qui soutiennent la danse. Il y a là une notion forte de dynamique pour la danse. Les effets musicaux, tels les accents, le phrasé, le rythme et le tempo, permettent de souligner les caractéristiques d'une danse. Certains musiciens s'accompagnent en marquant la cadence par des battements de pieds au sol. Ce savoir faire rythmique fait partie intégrante du jeu global du musicien.

Les musiciens les plus réputés ont construit leur notoriété grâce à leur maîtrise parfaite de ces ornements et à leur cadence irréprochable.

D. Rapport aux sources

Dans le domaine des musiques traditionnelles la connaissance des sources est primordiale. Celles-ci permettent de découvrir les caractéristiques de ces musiques et des musiciens d'autrefois. La richesse des sources permet à l'élève de se construire une identité culturelle régionale. Qu'elles soient écrites ou sonores, les sources sont utilisées comme support pédagogique au cours de l'apprentissage.

Selon la nature des sources, écrites ou orales, il y a plusieurs possibilités de transcriptions. Il y a d'un côté le passage de l'oral à l'écrit, pour lequel il est difficile de transcrire d'une manière exacte le thème, les variations et ornements proposés par l'interprète. Il convient de proposer au lecteur une version simplifiée, qui n'a probablement jamais existé dans la tradition orale. La notation de l'oralité ne peut être considérée comme un référent absolu. Elle est au mieux la transcription d'une version parmi d'autres. De l'autre côté le passage de l'écrit à l'oral, pour lequel les interprètes proposent une

²⁷ Créé en 2005 par le CNRS, le CNRTL fédère au sein d'un portail unique, un ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue.

²⁸ Qu'on ne saurait exprimer. (le-dictionnaire.com)

nouvelle version en fonction de leurs orientations culturelles et de leur sensibilité artistique. L'écriture ne fige que si l'interprète est complice de cette inertie.

L'enregistreur numérique, très utilisé dans ces pratiques, permet de fixer une version possible. Il s'agit d'une écriture sonore qui est encore plus précise que l'écriture elle-même puisque l'enregistreur fixe des paramètres tels que le tempérament, la dynamique, l'agogique, les timbres et le volume sonore. L'écoute répétée d'une source fixée va à l'encontre du principe de variations et installe un danger de reproduction à l'identique.

Autant dire que la fidélité aux sources dans leur dynamique est un mythe. A nous de leur redonner vie par notre interprétation.²⁹

III. Transmission de la musique et de la danse

A. **Modalité de transmission et richesse des répertoires musicaux**

De nos jours l'apprentissage instrumental se fait généralement au travers d'un répertoire particulier. Soit le répertoire est judicieusement choisi pour permettre une progression à l'élève, peu importe à quel style musical il se rattache, soit le répertoire est spécifique à la région où l'élève entreprend son apprentissage, mais il peut être abordé lui aussi de manière progressive. Pour ce qui est des chanteurs, ils ont le plus souvent recours aux collectages des années 70 ainsi qu'aux recueils du XIX^e siècle consacrés à la chanson.

L'apprentissage se fait bien souvent par observation et reproduction, écoute et mémorisation. Un support numérique est utilisé afin d'enregistrer ou de filmer. La prise de note par écrit n'est pas exclue même s'il n'y a pas d'écriture solfégique en tant que tel. Le support le plus répandu chez les musiciens débutants est la tablature, très diffusée sur Internet, associée ou non à un support audio.

La richesse des répertoires est due au travail de collectes entrepris au début des années 70 dans la période du revivalisme en France, ainsi qu'aux nombreuses notations des folkloristes dès le XIX^e siècle. Actuellement les musiciens puisent leur richesse à la fois dans ces répertoires et dans l'interprétation, avec plus ou moins de liberté, qu'ils en font. Nous voyons émerger aujourd'hui des créations contemporaines³⁰ où le répertoire traditionnel se mélange à d'autres univers (musique, récit³¹, conte, danse, ...), et qui tendent à renforcer une situation où le public est témoin du spectacle qui lui est présenté. Il y a également un mouvement « néo-trad » qui se développe. La volonté de ces

²⁹ *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*. Collection Modal (2000).

³⁰ « La compagnie Cantalàs », atelier de création chorégraphique du CDMDT15. Depuis 2004, cette compagnie expérimente des spectacles où la danse contemporaine provoque la danse traditionnelle, privilégiant les moments d'improvisation collective, en continuant d'inventer tout simplement une danse actuelle d'ici.

³¹ « Chemin de la belle étoile ». Spectacle écrit par Yannick Jaulin & Sébastien Bertrand. CAHPA Productions.

musiciens³² est de faire évoluer la pratique de leur instrument au sein d'autres musiques, tel que le jazz, en intégrant des éléments tel que l'improvisation. Cette approche a pour projet d'amener les musiques traditionnelles sur la scène des musiques actuelles.

B. Modalité de transmission de la danse liée à son histoire

Par rapport à la musique, la danse bénéficie de beaucoup moins de précision par rapport aux modèles d'autrefois. Il y a peu de collectages en la matière, peu de films ou documentaires ont été réalisés, sinon récemment. La danse bénéficie de trois contextes de transmission : le milieu familial, le contexte du bal et les stages. Il n'y a que peu de cours réguliers, on parle plutôt d'ateliers. L'apprentissage au sein du milieu familial est aujourd'hui en déclin. De plus en plus d'organiseurs de bals proposent en fin d'après midi une initiation aux danses pour permettre aux néophytes d'acquérir quelques pas de danse avant le bal du soir. Les organisateurs s'adonnent à bras ouverts à cette tâche comme pourvus d'une mission de prosélytisme.

Il y a eu une évolution consciente ou inconsciente des formes de danses due à l'histoire de notre société. Les formes de danses correspondent à différentes époques de celle-ci. Nous sommes passés des danses collectives aux danses de couples et à une individualisation de l'expression.³³ L'apprentissage se fait par imitation. Yves Guilcher explique le sentiment qu'il éprouvait lorsqu'il a lui-même effectué des collectes de danses traditionnelles dans les années 70 : « *J'éprouve l'impression d'être totalement conforme au modèle mais il n'en est rien. Il y a rupture. Il y a toujours un reste, une déperdition de quelque chose d'impalpable, quelque soit mon expérience de la danse et de l'enquête. [...] Nous ne pouvons faire nôtre qu'une technique mais elle est ce qui de la danse s'analyse, s'écrit et peut s'enseigner. Cet accent dialectal de la danse qui échappe à l'analyse, donc à l'écriture et à l'enseignement, est perdu* »³⁴. La modification des danses est inévitable. Depuis quelques années, les transmetteurs en danses préfèrent enseigner l'esprit d'une danse. Ils font preuve d'une distanciation par rapport au matériel vidéo collecté. Ils parlent d'une version particulière, d'une possibilité de pas parmi d'autres, en mettant l'accent sur le fait que l'ensemble en danse traditionnelle reposait plus sur des caractères partagés que sur des pas.³⁵

La question de la notation de la danse se pose. D'après les écrits d'Yves Guilcher³⁶ c'est au XV^e siècle que la danse est pour la première fois objet d'écriture. La notation ne concerne que la basse danse, danse pour couple ouvert, propre à la société dominante. Les recueils ont fonction d'aide-mémoire. Au XVI^e siècle on découvre le traité du Provençal Arena, dans lequel il décrit la basse danse

³² MusTradem, collectif d'artistes musiciens de la région Rhône-Alpes qui mène depuis 1990 un travail de recherche et d'expérimentation musicale à partir des musiques traditionnelles de différents horizons.

³³ *Danse et Société*, colloque à Toulouse, 1988.

³⁴ *La danse traditionnelle*, collection Modal, septembre 1988 p40

³⁵ Etude de Catherine Augé & Yvonne PAIRE, *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine*. 2006.

³⁶ *La danse traditionnelle*. Collection Modal, sept 1988.

et les branles. En 1588 apparaît l'Orchésographie de Thoinot Arbeau qui est un véritable tournant dans la notation des danses. Pour la première fois le livre prétend enseigner la danse à un lecteur qui ignore tout. Il combine plusieurs approches, la description, l'analyse, la synthèse, avec une extrême précision dans la notation. Or à partir du moment où l'analyse, la dénomination des composants et l'écriture prétendent rendre compte de la danse, celle-ci cesse d'être perçue comme un geste global, vécu et intériorisé, dont on s'imprègne sans le disséquer. La pratique qui en résulte n'est plus de même nature que celle qu'elle reflète. L'écriture Conté va ensuite succéder à Arbeau.

La notation des danses populaires traditionnelles peut tenir lieu d'outil pédagogique pour le pratiquant (danseur, musicien, instructeur) et d'outil analytique pour le chercheur (ethnologue, historien).

C. Le mythe de l'oralité

Les musiques et danses traditionnelles correspondent pour tous à LA pratique transmise par oralité. Or derrière cette oralité revendiquée se cachent des moyens autres de transmission. L'oralité évoque au sens premier l'implication de la voix dans l'acte de transmission mais elle ne désigne pas un mode de communication seulement verbal, celui-ci est aussi étendu au sonore et au visuel. L'enregistrement audio et la tablature sont utilisés en tant qu'aide-mémoire, comme le sont très souvent les partitions dans ce courant musical. L'utilisation de ces différents supports met à mal le mythe d'un apprentissage basé entièrement sur l'oralité.

L'opposition entre oralité et écriture est aujourd'hui relativisée. L'oralité ne signifie pas absence d'écriture. Comme l'explique³⁷ Dominique Salini, universitaire corse : « *l'oralité n'est évidemment pas absence de savoir d'écriture, mais une forme autre de scripturalité³⁸ beaucoup plus corporelle et kinésique³⁹ que la notation* ».

IV. Conclusion

Dans la pratique contemporaine des musiques et danses traditionnelles les participants reconstruisent à chaque bal un objet culturel ayant une grande capacité à rassembler, permettant de créer des rencontres, mais surtout d'être acteurs à part entière de celles-ci. D'après Yves Guilcher « *La danse est le corps dont la musique est l'âme* »⁴⁰.

Il y a une volonté des individus d'appartenir à une même culture et une même communauté et le souhait de faire vivre ladite communauté et son expression musicale spécifique. Le but est de conserver une pratique culturelle vivante.

³⁷ « Musiques traditionnelles de demain. Entre anamnèse et injonction identitaire » Cahiers d'ethnomusicologie n°22, 2008.

³⁸ Cf. « scriptural » : relatif à l'écriture, au code écrit, par opposition à l'oral. (Dictionnaire Larousse en ligne)

³⁹ Etude des gestes et des mimiques utilisées comme signes de communication, soit en eux-mêmes soit comme accompagnement du langage parlé. (Dictionnaire Larousse en ligne). Mémoire sensitive musculaire du mouvement.

⁴⁰ *Histoires de bal*, Cité de la Musique p224

L'oralité est en elle-même un marqueur identitaire de ces musiques et danses même si la réalité des pratiques est toute autre.

Les musiques traditionnelles sont le plus souvent étroitement liées à la danse. Ce sont des musiques cycliques qui se renouvellent par l'interprétation qu'en font chacun des musiciens. L'interprétation est l'un des faits essentiels. Les musiques traditionnelles sont basées sur la modalité et les tempéraments inégaux, par opposition à la tonalité et au tempérament égal développés dans la musique occidentale. La connaissance des sources est indispensable, nous devons veiller à ne pas les figer. Il nous revient de leurs redonner vie par notre interprétation.

Le monde du bal, élargi à l'ensemble des contextes de pratiques, répond à une succession de ritualités inconscientes. Le rapport des musiciens aux danseurs en interaction permanente, la hiérarchisation implicite des musiciens entre eux, les rapports entre danseurs, sont les signes de rituels bien présents, à la fois d'ordre social et d'ordre technique. Le cadre même du contexte de bal que nous continuons de recréer en hommage à l'ancienne société paysanne est un rituel en lui-même. Il y a une forme de nostalgie du bal perdu.

La dimension transgénérationnelle de ces musiques et de ces danses est un réel atout. Elle est un des outils possibles de restauration d'une sociabilité, simple et forte à la fois, dans la cité. L'obligation pour les générations futures de continuer à leur tour de recréer le bal, légitime en soi l'enseignement de ces pratiques aux jeunes générations.

Les modes de transmission des musiques et des danses traditionnelles sont proches car ils comportent une forte dimension d'oralité. Ces pratiques reposent sur l'observation, l'écoute et la répétition. Si leurs modes de transmission se rejoignent, en revanche leurs contextes de transmission actuels sont différents. Les musiques traditionnelles sont entrées dans les institutions⁴¹ alors que les danses traditionnelles ne disposent d'aucun diplôme reconnu par l'État.

⁴¹ En 1981 Bernard Lortat-Jacob, ethnomusicologue français, est chargé des musiques traditionnelles au Ministère de la Culture. Il est tâché de les intégrer au sein des conservatoires. Des Diplômes d'Etat et Certificat d'Aptitude sont créés. En 1987 les premiers départements de musiques traditionnelles ouvrent leurs portes (Limoges, Clermont, Villeurbanne).

CHAPITRE 3 : Quels éléments apportent les musiques et danses traditionnelles au sein de l'école et de la cité.

I. Fiche⁴² « Musiques Traditionnelles » extraite du Schéma National d'Orientation Pédagogique.

Ce document accompagne le schéma d'orientation pédagogique de l'enseignement de la musique. Il s'agit des réflexions et des propositions concernant un domaine spécifique, ici les musiques traditionnelles.

Cette fiche énonce quelques caractéristiques spécifiques et fondatrices des musiques traditionnelles qui pourront être reprises et déclinées lors des trois cycles de l'enseignement, en fonction du projet pédagogique, du niveau et des attentes des élèves. En voici quelques extraits :

- Aspects patrimoniaux : documents écrits, sonores, audiovisuels, collectage.

Il convient de favoriser l'appropriation des sources par les élèves, ceci leur permettant de se construire une autonomie et de devenir ainsi un musicien acteur de ces pratiques.

Il est écrit : « *C'est en construisant l'autonomie de l'élève à partir de réappropriation critique des sources des musiques traditionnelles que celui-ci pourra aborder en toute conscience les croisements, métissages, créations auxquelles les formes traditionnelles sont soumises* ».

- Oralité, mémoire.

L'apprentissage oral permet davantage la construction et l'affirmation du style et de la personnalité musicale de l'élève.

Il est écrit que l'enseignement par oralité « *ne s'oppose pas à une connaissance des formes d'écriture de la musique mais permet une approche pédagogique mettant en valeur et développant les capacités de mémorisation, d'imitation, de variation ou d'improvisation dans un cadre stylistique donné* ».

- Pratiques sociales et lien avec le monde associatif.

Il est indispensable de rattacher l'apprentissage des musiques traditionnelles à des moments de partage et de pratiques collectives qui en sont ses fondements. « *Musiques de veillées, de fêtes ou de bal, elles doivent continuer à irriguer la vie sociale : pour cela le lien avec le milieu associatif est fondamental* ». Il convient de favoriser les échanges musicaux avec d'autres pratiques afin de favoriser l'autonomie de l'élève, ce qui lui permettra de donner un sens à sa pratique en étant acteur au sein de la vie culturelle et sociale du territoire.

- Rapport à la danse.

Un rapprochement est souhaité entre les musiques traditionnelles et les formes de danse correspondantes. « *La recherche de l'efficacité rythmique pour la danse constitue un champ d'acquisition important pour l'élève* ».

⁴² Annexe n°3

- Evaluation sur les lieux de pratique.

Les musiques traditionnelles bénéficient de contextes de pratique musicale participant au lien social. « *C'est pourquoi l'évaluation des élèves peut aussi être effectuée dans la vie musicale réelle de ces formes. L'implication du public, des enseignants et des participants en général, donne à l'observation de la performance des élèves une pertinence particulière pour son évaluation* ».

II. Quelques exemples de dispositifs au sein de l'école et de la cité.

A. **Les musiques traditionnelles comme support de la Formation Musicale.**

Les musiques traditionnelles permettent d'utiliser le chant et la danse comme des outils d'apprentissage. Ceux-ci, pratiqués de manière orale, permettent de rassembler les élèves. Des notions de formation musicale peuvent ainsi être abordées de manière collective, dans un premier temps par l'oralité, la danse ou la pratique instrumentale et vocale, pour ensuite, dans un second temps, être mises en lien avec l'écriture. Cette approche pédagogique par l'oralité développe des capacités de mémorisation, d'imitation et de variation, en ôtant la barrière de l'écriture. L'utilisation de son instrument ou de sa voix permet à l'élève de comprendre de manière concrète l'application du cours de FM sur sa pratique, et davantage encore si cette démarche est issue d'un projet global au sein de l'école.

Voici un exemple dans l'Allier à Bellerive-sur-Allier : « *Les musiques traditionnelles comme support de la Formation Musicale* »⁴³.

Claire Barnichon et Olivier Gitenait, respectivement professeurs de Formation Musicale et de cornemuse, ont développé, pour la première année, un cours de FM à partir de matériaux issus des musiques traditionnelles. Ces cours s'articulent autour d'un projet de « bal pour enfants » rassemblant l'ensemble de l'école de musique. « *Le but est de développer à partir de la danse et du chant tout ce qui peut avoir trait à la FM. Grâce au chant on va parler d'intervalles, de cadence, de tournures de phrases...et par la danse, les aspects rythmiques* ». L'oralité est ensuite reliée à l'écriture. « *Lorsque nous abordons de nouveaux éléments musicaux, je commence toujours par l'imprégnation et la réalisation orale. Viennent ensuite explications et théorisation. Les enfants comprennent mieux dans ce sens-là, parce qu'écrire un rythme au tableau pour leur faire apprendre, ça ne fonctionne pas. Alors que le danser, le chanter, le taper, le jouer sur son instrument, permet de l'intégrer et donc de le comprendre plus facilement* ».

⁴³ Cet article a été réalisé par l'AMTA, le 23 avril 2012. L'interview est disponible dans son intégralité en Annexe n°4

B. Création d'un « orchestre traditionnel »

Les musiques traditionnelles sont attachées à des pratiques collectives favorisant le partage et l'enrichissement mutuel. La création d'un « orchestre traditionnel » au sein de l'école réunirait des personnes d'horizons différentes, et serait une véritable passerelle entre les disciplines. Ces musiciens professionnels et amateurs, d'esthétiques différentes (traditionnelle, classique, jazz, variété, ...), jeunes et moins jeunes, se réunissent autour d'un projet commun. Toutes ces personnes (musiciens, chanteurs, danseurs, ...) mettent leur richesse au service de ce projet. L'un des avantages de cette grande formation est de permettre d'élargir les horizons sonores avec une large palette de timbre. Une aventure musicale créatrice de liens sociaux entre les élèves de l'école, entre les élèves et le public qu'ils rencontrent, dans une démarche de partage et de création. Le tout est investi dans la vie culturelle à différentes échelles (institution, locale, départementale, régionale, etc....) et sous différentes formes (concerts, bals avec des formations plus réduites, conférences, ...).

Voici un exemple dans la Nièvre avec l'Ensemble de Musique Traditionnelle de Nevers.

A ma connaissance il s'agit de l'un des seuls ensembles de cette importance dans les pratiques traditionnelles du Centre de la France. Créé en 1996 au sein du Département de Musiques Traditionnelles du Conservatoire de Nevers, le « grand orchestre » réunit aujourd'hui près de 60 instrumentistes et chanteurs, professionnels et amateurs, sous la direction de Dominique Forges⁴⁴. *« Cette démarche s'inscrit dans les musiques traditionnelles d'aujourd'hui, musiques en mouvements, partageuses et créatrices, liées aux racines culturelles, mais résolument modernes et ouvertes aux expériences multiples ».*⁴⁵

C. Evaluation en situation de pratique

Comme le mentionne la fiche relative aux « *Musiques traditionnelles* » extraite du schéma d'orientation pédagogique, « *Les musiques traditionnelles s'inscrivent dans des moments de vie sociale qui dépassent l'omniprésent concert, et sa déclinaison pédagogique, l'audition* ». L'évaluation des élèves inscrits dans le cursus des musiques traditionnelles « *peut être effectuée dans la vie musicale réelle de ces formes* ». « *L'implication des participants donne à l'observation de la performance des élèves une pertinence particulière pour son évaluation* ».

Les musiques traditionnelles ont pour fonction première de faire danser donc il semble logique d'évaluer les élèves en condition de jeu propre à ces pratiques.

Voici un exemple au Conservatoire à Rayonnement Départemental du Puy en Velay.

⁴⁴ Professeur de vielle à roue, de culture musicale, de pratique collective et responsable du Département de Musiques Traditionnelles au sein du conservatoire de Nevers. Membre entre autres du groupe la BandaBéro.

⁴⁵ AMTCN Association des Musiques Traditionnelles du Conservatoire de Nevers (site internet).

L'évaluation des élèves se fait lors d'un bal traditionnel ouvert au public. Au cours de cette soirée « bal-examen » les musiciens sont soumis aux observations d'un jury présent dans la salle. Les danseurs participants deviennent en quelque sorte les évaluateurs eux-mêmes des élèves, puisque leur réussite ou non, dans l'exécution des danses, atteste d'une validation d'un des critères essentiels de ces musiques. En fin de soirée des musiciens qui ne sont pas évalués prennent le relais pour terminer la soirée, pendant que les délibérations du jury s'opèrent. La mise en place de cette soirée est une nouvelle fois l'occasion de coopérer avec une association locale.

D. Valorisation du musicien

Comme le mentionne la fiche relative aux « Musiques traditionnelles » extraite du schéma d'orientation pédagogique, les musiques traditionnelles « *sont attachées à des pratiques liées à des moments importants de la vie collective* ». « *Pour tous les élèves, participer à la vie culturelle du territoire à travers une pratique conviviale et festive est une dimension essentielle de l'apprentissage, et relève de l'intérêt même de ces musiques* ».

Dès le début de leur apprentissage en musiques traditionnelles les jeunes sont très tôt mis à contribution pour animer les premières parties de bal. Il y a là une volonté de montrer que la relève est assurée et que l'aspect transgénérationnel de ces pratiques est maintenu. L'élève en cours de cursus en musiques traditionnelles est sollicité tout au long de son parcours pour intervenir dans la cité. C'est une occasion de valoriser l'institution mais surtout une manière de valoriser l'apprenant en tant que musicien à part entière et non pas en tant que simple élève d'une pratique. Les musiciens ainsi formés ont un « débouché » direct sur la pratique de bal.

J'ai moi-même débuté ma pratique en accordéon diatonique de cette manière. A cinq ans j'arpentais les pistes des bals traditionnels, les adultes se faisaient un plaisir de m'enseigner les rudiments des pas de danse. Peu de temps après c'est moi qui faisais danser ces mêmes adultes. Il y a là un aspect gratifiant de ces musiques, l'élève perçoit rapidement ses possibilités d'action et de participation à la vie sociale et culturelle au-delà de l'école. De plus, la pratique amateur adulte est prépondérante dans ces musiques, c'est une richesse inépuisable qui déploie ses actions auprès d'un public large. La facilité de transport des instruments et de jeu en acoustique est un avantage.

On ne retrouve pas cette démarche dans les autres esthétiques musicales enseignées (classique, jazz, musique ancienne, MAO) ; hormis peut être également en musiques actuelles où les groupes constitués peuvent être sollicités au sein de la cité dès le début de leur cursus. Mais les musiques traditionnelles permettent de valoriser des élèves de 5 à 90 ans car ces pratiques rassemblent des personnes de tout âge, ce qui n'est pas le cas à mon sens des musiques actuelles.

CHAPITRE 4 : Propositions personnelles.

A. Fonctionnalité par rapport à la danse

D'après la fiche relative aux « Musiques Traditionnelles » du schéma d'orientation pédagogique, « *Il peut être souhaitable que les élèves aient eux-mêmes une certaine connaissance pratique des formes dansées. La recherche de l'efficacité rythmique pour la danse constitue aussi un champ d'acquisition important pour l'élève* ». Selon moi des cours de danses traditionnelles pourraient être intégrés au sein des conservatoires car ils sont un élément indispensable, et non « *souhaitable* », à ces pratiques. La notion de « cadence » est l'un des prérequis pour tout musicien de bal. Ces cours seraient accessibles aux adultes comme aux enfants, instrumentistes, chanteurs, danseurs, issus des esthétiques diverses propre à l'école. La danse a pour fonction première de rassembler, de créer des échanges transgénérationnels et d'établir des liens sociaux. Ces cours seraient établis sous forme d'initiation ou de découverte, permettant l'apprentissage des pas de danse. Les élèves seraient fortement incités à participer à des bals traditionnels afin d'être en interaction avec d'autres musiciens et danseurs, plongés dans la culture des musiques et danses traditionnelles.

B. Lien fondamental avec le milieu associatif

Les musiques et danses traditionnelles permettent d'établir une passerelle avec le milieu associatif local, que ce soit pour l'organisation de soirée, de stages, ou de cours complémentaires. Par exemple, si l'école de musique n'est pas en mesure d'assurer des cours de danses traditionnelles, celles-ci peuvent être enseignées au sein d'associations locales compétentes en la matière. Pour les enfants comme pour les adultes, cela permet de s'ouvrir aux autres, en dehors des murs de l'institution. Les danses traditionnelles sont un exemple parmi tant d'autres.

Les élèves devraient avoir accès s'ils le souhaitent à des cours de langue régionale. Ceci, tout comme la musique et la danse, fait parti du patrimoine culturel identitaire. Il y a un réel besoin de garder ce patrimoine bien vivant.

Les élèves pourraient être amenés à découvrir leur culture musicale spécifique en effectuant eux mêmes des travaux de collectage en partenariat étroit avec des personnes compétentes en la matière. La fiche relative aux « Musiques traditionnelles », extraite du schéma d'orientation pédagogique, le mentionne sous ces termes « *L'implication de l'élève dans les démarches de collectage, dans l'approche directe de ces musiques dans leur contexte sont également, lorsque c'est possible, hautement recommandables* ».

Il me semble important également que les élèves effectuent une recherche approfondie sur l'histoire de leur instrument, son évolution et sa fabrication. Pour cela, la découverte du métier de facteur instrumental serait une bonne occasion. « *Les aspects patrimoniaux relèvent d'un projet de*

culture musicale spécifique, affirmant l'existence d'un patrimoine vivant dont les élèves sont aussi des acteurs ».

Toutes ces pratiques – la danse, la langue régionale, le collectage et la facture instrumentale – pourraient être proposées sous forme de modules complémentaires ou de découvertes au sein de leur cursus, en partenariat avec des associations ou professionnels du milieu.

C. Lien avec les établissements scolaires

Le partenariat avec les établissements relevant de l'Éducation Nationale est l'un des objectifs définis par le schéma national d'orientation pédagogique. C'est pourquoi les établissements d'enseignements spécialisés en musique, danse et théâtre, réalisent des interventions régulières en milieu scolaire.

La danse, sous toutes ses formes, est un outil de langage corporel, c'est un moyen d'expression à ne pas négliger pour les enfants. La danse traditionnelle en particulier permet d'appréhender d'une façon simple et ludique le mouvement dansé chez l'enfant (compétences motrices). Elle permet un développement à la fois individuel et collectif par l'élaboration de danses variées (danses en petits groupes, danses collectives). Elle favorise l'intégration des notions de respect, de communication et d'échanges. Le chant, associé au mouvement dansé, développe des capacités de mémorisation, d'imitation et de variation mélodique et rythmique.

À travers la musique et la danse cela permet également de faire découvrir aux enfants la culture populaire de leur région, des différentes régions de France et des cultures venues d'ailleurs présentes sur nos territoires. Il est possible d'envisager des passerelles vers la géographie, l'histoire, la culture musicale (les instruments de musique), etc.

D. Transversalité au sein de l'école de musique

La transversalité au sein d'une école de musique est essentielle, c'est ce qui fait sa force justement. Cette transversalité, au cours de l'apprentissage, permet à l'élève d'acquérir une autonomie afin de se construire une identité musicale. L'élaboration de projets variés à l'échelle globale de l'école est une forme de transversalité possible. Ces projets peuvent concerner, de manière complémentaire, les départements de musique, de danse et de théâtre. La présence de ces trois arts est une richesse à exploiter.

Certains cours seraient ouverts à tous les élèves de l'école, sans distinction d'esthétique musicale, chacun aurait le choix d'y assister selon ses besoins. Par exemple les cours de formation musicale, de chant, de danse, de rythme, d'informatique musicale, de culture musicale commune et spécialisée, seraient ouverts aux plus grand nombre. Les élèves devraient pouvoir accéder plus facilement, à partir du second cycle des conservatoires, à une nouvelle pratique instrumentale ou

vocale. Ceci pourrait être mis en place lors de périodes de découverte. L'élève pourrait être orienté vers les classes à faible effectif, cela étant bien souvent dû à une méconnaissance de la pratique.

La création d'un répertoire commun aux différentes disciplines instrumentales et vocales de l'école permettrait également un échange et un rapprochement des différentes classes, sans distinction de niveaux. Ce répertoire serait basé sur les différentes esthétiques propres à l'école. L'apprentissage par oralité serait privilégié.

CONCLUSION

Les musiques et danses traditionnelles permettent de répondre aux missions des établissements spécialisés en musique, danse et art dramatique, indiquées par le ministère de la culture et de la communication. Ces pratiques apportent une diversification de l'offre déjà présente. Elles sont facilement utilisables dans le cadre scolaire et bénéficie d'un lien étroit avec le milieu associatif.

Toutes les caractéristiques que nous avons dégagées vont dans le sens d'une forte intégration de ces pratiques hors les murs de l'école, marquée par une excellence des pratiques amateur dans leur fonction de soutien de la danse, une socialisation et une dimension transgénérationnelle sans équivalent dans les autres esthétiques musicales. Tout dispositif qui ouvre ces dimensions aux élèves des autres esthétiques est intéressant tant qu'il peut contribuer à favoriser l'interconnaissance des élèves et renforcer l'inscription de l'école dans le territoire.

Pour aller plus loin, au sein d'un établissement d'enseignement spécialisé en musique, danse et art dramatique l'élève devrait pouvoir construire son cursus de manière transversale, les barrières au sein des différentes esthétiques n'existeraient pas, ni au sein des divers arts présents. L'élève ne serait pas enfermé dans une seule culture dominante. Il pourrait choisir de mener de front la musique classique, le jazz, les musiques traditionnelles, les musiques actuelles, en nourrissant ses compétences personnelles de la richesse que lui apporterait la variété des esthétiques. Il serait compétent à différents niveaux dans chacune d'elles, mais il développerait dans tous les cas une large palette de compétences lui permettant d'accéder à une autonomie dans ses pratiques. L'élève se créerait également un parcours ouvert à l'ensemble des arts présents dans l'établissement, que ce soit la musique, la danse, le théâtre ou les beaux arts, afin de s'accomplir. Dans ce cursus, un peu utopique, l'élève se réaliserait en un « être musicien », compétant dans plusieurs domaines.

BIBLIOGRAPHIE

APPRILL Christophe, *Sociologie des danses de couple*, l'Harmattan, 2005

AUGE Catherine et PAIRE Yvonne, *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine*, Etude, 2006

COGET Jacques, « Transcrire l'oralité : de la fidélité au non-sens », in *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, Modal, 2000

GASNAULT François, « Le bal à Paris entre 1800 et 1870 », in *Histoires de bal*, Cité de la musique, 1998

GUILCHER Yvon, *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Modal Folio, 2^{ème} édition, 2001

GUILCHER Yvon, « La notation de la danse, du Moyen-âge au XVIIIe siècle », « La danse traditionnelle : d'Untel à Oronte », in *La Danse Traditionnelle*, Modal, septembre 1998

GUILCHER Yvon, « La danse renseigne sur plus qu'elle-même », in *Danse et Société*, Isatis, 1988

GUILCHER Yvon, « Les danses traditionnelles et le bal en France », « Le bal comme outil de relance des répertoires traditionnels », in *Histoires de bal*, Cité de la musique, 1998

LE MOAL Philippe, « A la recherche du bal perdu », in *Histoires de bal*, Cité de la musique, 1998

PUECH Jacques, *La session auvergnate, un rituel communautaire de partage et d'apprentissage*. Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, 2011.

SITOGRAFIE

Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne : <http://lafeuilleamta.fr/>

Association des Enseignants de Musique et Danse Traditionnelles : <http://www.aemdt.fr/index.html>

Association des Musiques Traditionnelles du Conservatoire de Nevers : <http://www.amtc-nevers.com/>

Cité de la musique : <http://mediatheque.cite-musique.fr>

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

Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles : <http://www.famdt.com>

Ministère de la Culture et de la Communication : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

ANNEXES

Annexe n°1 : Concours de Vielles et de Cornemuses

Règlement 2011

• **PRESENTATION :**

Depuis les premières Rencontres de Saint-Chartier en 1976, la programmation d'artistes et de groupes a été associée à la présentation du travail des luthiers, aux stages d'instruments, à l'apprentissage des danses et aux concours destinés à confirmer ou découvrir les solistes d'aujourd'hui ou de demain.

Comme le cœur des Rencontres a toujours été la musique à bourdons du Centre de la France, c'est tout naturellement les vielles et cornemuses, seules ou en couple, qui ont été mises en valeur.

Dans les épreuves de duos, elles se sont progressivement mariées aux violons, accordéons, voire parfois percussions, guitares et autres instruments à becs ou anches ...

Certains ont même franchi successivement toutes les étapes liées aux différentes catégories : depuis les débutants, jusqu'aux virtuoses, en passant par les « confirmés ».

D'autres ont décroché un troisième, puis un deuxième et enfin un premier prix, avant d'intégrer le jury...

Combien de ceux qui comptent aujourd'hui sur la scène trad. ont été révélés par les concours !

Depuis 2008, quelques changements ont été opérés dans le règlement. Les vielleux et cornemuseux continuent de s'affronter dans les deux habituelles épreuves de solistes. Compte tenu de la diversité des instruments et des répertoires, on juge plus la musicalité de la prestation que le style choisi. En revanche, la formule des duos, seule, ne semblait plus correspondre aux attentes exprimées des concurrents. Sans interdire ces mêmes duos, le concours s'est donc étendu aux mini-ensembles, de 2 à 4 musiciens. Une seule condition est exigée : le groupe doit comprendre au moins un des instruments suivants : vielle, cornemuse, violon ou accordéon. L'aspect « acoustique » doit lui aussi être respecté.

Depuis 2010, le Prix du public :

Depuis plusieurs années, une nouvelle envie avait germé dans les esprits.

Comme dans toute compétition, le palmarès peut ne pas correspondre exactement à l'enthousiasme soulevé par le public lors de la prestation d'un candidat, les critères de jugement pouvant être différents.

C'est pourquoi, en 2010, le « Prix du public » a vu le jour (vote par bulletin dans une urne).

Les spectateurs, présents à l'audition, désignent un seul lauréat par série :

- Prix du public pour les Solos
- Prix du public pour les Petites formations

Pour tous, lors de la remise des prix, ce sera un moment de grandes discussions et de confrontations d'idées, un échange tout simplement, enrichissant et passionné.

Nouveau lieu pour 2011 :

La nouveauté de 2011 sonnera comme un « retour aux sources ». En effet, durant presque deux décennies, à Saint-Chartier, les concours se déroulaient dans le parc, sous les grands arbres ou sur une petite scène, sans aucune amplification. Cette année, les épreuves seront organisées dans la cour du château d'Ars, sans aucune sonorisation pour les instrumentistes. Les candidats devront donc jouer de façon totalement acoustique. Ce moment et ces conditions tant souhaités depuis plusieurs années, seront l'occasion pour les participants de partager une musique plus « intimiste » avec le jury et le public.

• INSCRIPTIONS :

Elles doivent être faites sur fiche spéciale délivrée à l'accueil des Rencontres, **soit dès le début du festival, soit au plus tard à 22 h, la veille du début des épreuves.**

Les participants peuvent s'inscrire pour un passage par catégorie, dans la catégorie *débutant* ou *confirmé* pour le concours *Soliste* et/ou en *Petites Formations*.

Une seule inscription par catégorie est acceptée.

La fiche d'inscription doit être remplie et signée.

Les épreuves sont publiques.

Pour le concours Soliste, les premiers prix des années précédentes ne peuvent se représenter.

Chaque candidat doit être festivalier.

• EPREUVES :

Les épreuves se déroulent dans la cour du château, le vendredi 15 juillet de 10h30 à 12h30 pour la série Solistes et le samedi 16 juillet de 10h30 à 12h30 pour la série Petites formations.

Elles consistent en l'exécution de deux morceaux de rythmes différents. **La durée totale musicale de l'épreuve n'excède pas cinq minutes.** L'audition est chronométrée et tout dépassement excessif est pénalisant.

Sont acceptés :

* des **airs traditionnels.**

* des **morceaux composés par l'exécutant ou par un compositeur contemporain.**

Chaque musicien doit se présenter sur scène avec son instrument préalablement accordé et se charge d'annoncer lui-même les titres et les compositeurs des pièces exécutées.

• SERIE 1 : SOLISTES :

Vielle acoustique ou cornemuse (quel que soit son type).

- **SERIE 2 : PETITES FORMATIONS :**

Pour ce concours, sont acceptées des formations comptant de 2 à 4 musiciens.

Chaque formation doit comporter au moins une cornemuse ou une vielle ou un violon ou un accordéon.

Tout autre instrument acoustique peut venir compléter l'ensemble.

Les différents instruments doivent impérativement être utilisés de manière acoustique.

Un musicien ne peut faire partie que d'une seule formation.

- **RECOMPENSES :**

Un jury composé de sept membres (musicologues, enseignants, journalistes, concertistes ...) désigne les lauréats de chaque catégorie.

Ses critères d'appréciation prennent notamment en compte le choix des morceaux, la cadence, la justesse, la qualité de l'interprétation, l'innovation, la musicalité, le style. En outre, pour le concours Petites Formations s'ajoute une appréciation de la réalité, la complicité, la qualité du jeu d'ensemble.

Ces critères sont rappelés au début des épreuves.

Pour le prix du public, il est donné libre cours à la sensibilité des spectateurs.

Les lauréats des catégories « *confirmé* » recevront comme récompense :

Concours soliste :

1er prix : 200 €

2ème prix : 100 €

3ème prix : 2 CD

Concours petites formations :

1er prix : 500 € pour le groupe

2ème prix : 250 € pour le groupe

3ème prix : 2 CD par musiciens

Les lauréats des catégories « *débutant* » recevront comme récompense **un cd**.

Les décisions du jury sont sans appel.

Tout lauréat s'engage à participer à l'audition publique qui suit la remise des prix le samedi 16 juillet à 18h45 sur la scène de La Pommeraie.

Prix du Public :

Une invitation par lauréat pour toute la durée des Rencontres de l'édition 2012

Tout candidat, s'inscrivant aux épreuves, est présumé connaître le présent règlement.

Annexe n°2 : Règlement du « Concours de musiques et danses traditionnelles du Massif Central » 2012

Le concours de musiques traditionnelles a pour but d'encourager la création et une pratique musicale de qualité, respectueuse des sources et du style de ces musiques. Elle se doit d'être novatrice, la musique traditionnelle étant en gestation permanente.

Le concours est ouvert à tout musicien, amateur de niveau confirmé ou professionnel, sans distinction d'âge, de sexe, ni d'origine géographique, spécialisé dans le répertoire ou le style des musiques traditionnelles du Centre France et du Massif Central.

Le concours décerne :

- un prix de composition (catégorie soliste et catégorie formation)
- un prix d'interprétation (catégorie soliste et catégorie formation)

Chaque candidat choisit de concourir pour l'un ou l'autre de ces prix ou pour les deux, selon qu'il présente ou non une composition personnelle.

Le concours est placé sous la direction artistique de Patrick Bouffard.

Les prix sont décernés par un jury composé de personnalités du secteur des musiques traditionnelles. En cas de litige, c'est le président du jury qui tranche.

Déroulement du concours :

Le concours a lieu dimanche 8 avril de 15 heures à 17 heures, dans la salle Gaston Rivière de la Maison du Folklore à Gannat (03).

Chaque candidat dispose de 7 minutes maximum sur scène. Les candidats sont priés d'être ponctuels et d'avoir leur instrument réglé et pré-accordé pour que l'installation soit rapide. Le concours est sonorisé dans la limite de 80 décibels. Les formations doivent avoir préalablement fait parvenir aux organisateurs une fiche technique. Une balance sera programmée avec le technicien.

Pour le prix d'interprétation, chaque candidat doit présenter deux morceaux : un air imposé (au choix : « Bourrée de Jenzat » ou « la Vicoise », ou une composition) et un air libre. Chaque air est noté sur 20 : une note sur 5 pour la technique, une note sur 5 pour le répertoire et une note sur 10 pour l'interprétation, la musicalité (sous réserve d'appréciation du jury).

NB : les formations et les chanteurs solistes sont dispensés de présenter un air imposé, ils présenteront deux airs libres, de leur composition ou non.

Les candidats qui présentent un morceau de leur composition concourent de ce fait au prix de composition. Ils sont donc dispensés de présenter un des airs imposés.

Les candidats peuvent concourir en soliste et/ou en formation. La compétition soliste est ouverte aux vieilles, cornemuses, cabrettes, chanteurs, violons, accordéons. Les formations devront comporter au moins l'un des instruments précédemment cités, sans restriction quant aux autres instruments.

Chaque participant doit veiller à être couvert par une assurance Responsabilité Civile personnelle.

L'annonce des résultats du concours a lieu le soir même, après délibération du jury, à l'issue du concert vers 22 heures. Chaque lauréat reçoit un diplôme avec son prix.

Les candidats non lauréats peuvent interroger les membres du jury pour connaître les raisons qui ont motivé leurs décisions.

Chaque participant donne son accord pour que sa prestation sur scène soit éventuellement enregistrée, filmée. Une diffusion ne pourra se faire qu'après approbation des candidats.

Le concours est public et son entrée est gratuite. L'inscription au concours est libre et se fait sur simple demande écrite, dans la limite des places disponibles.

Annexe n°3 : Fiche B2 « Les musiques traditionnelles »

Sommaire

Aspects patrimoniaux : documents écrits, sonores audiovisuels, collectage

Oralité, mémoire

Pratiques sociales et lien avec le monde associatif

Rapport à la danse

Evaluation sur les lieux de pratique

Tout en s'inscrivant de plus en plus dans le paysage général de la vie musicale, les musiques traditionnelles n'en conservent pas moins des caractéristiques spécifiques et fondatrices : il convient ici d'en énoncer quelques traits remarquables, qui pourront être repris et déclinés lors des 3 cycles, en fonction du projet pédagogique, du niveau et des attentes des élèves.

Aspects patrimoniaux : documents écrits, sonores audiovisuels, collectage

Les musiques traditionnelles se recomposent en permanence dans le paysage contemporain: il est d'autant plus nécessaire, lors de l'apprentissage, de donner aux élèves des sources solides sur les fondements musicaux, anthropologiques et historiques de formes dont ils sont en quelque sorte les continuateurs. C'est en construisant l'autonomie de l'élève à partir de réappropriation critique des sources des musiques traditionnelles que celui-ci pourra aborder en toute conscience les croisements, métissages, créations auxquelles les formes traditionnelles sont soumises.

Les outils d'approche des traditions musicales sont bien sûr les enregistrements, écrits, films, documents multimédia issus des recherches patrimoniales. L'implication de l'élève dans les démarches de collectage, dans l'approche directe de ces musiques dans leur contexte sont également, lorsque c'est possible, hautement recommandables. L'ensemble de ces pratiques pédagogiques relèvent d'un projet de culture musicale spécifique, affirmant l'existence d'un patrimoine vivant dont les élèves sont aussi des acteurs. La constitution progressive d'un ensemble documentaire, sur les musiques enseignées mais aussi sur les principales aires musicales du monde peut être envisagée de façon active, avec la participation des élèves sur les thèmes choisis. A titre d'exemple, parmi une multitude d'autres thèmes, on citera: "musiques du monde arabe", musiques de la Caraïbe", "blues, gospel, jazz", "le folklore au XX^e siècle en Provence", "musiques de bal en Centre France", "facture instrumentale", "les nouvelles musiques traditionnelles dans tel festival",

Oralité, mémoire

La très grande majorité des musiques traditionnelles pratiquées et enseignées en France (musiques régionales, percussions africaines ou afro-américaines, ...) sont de tradition orale. Cela ne s'oppose pas à une connaissance des formes d'écriture de la musique (de la portée à l'utilisation des nouvelles technologies...) mais permet une approche pédagogique mettant en valeur et développant

les capacités de mémorisation, d'imitation, de variation ou d'improvisation dans un cadre stylistique donné. La répétition, la reproduction d'oreille sont structurantes dans les processus d'apprentissage: loin du rabâchage ou de la copie à l'identique, elles représentent des matrices à partir desquelles va se construire et s'affiner le style et la personnalité musicale de l'élève. Le chant -associé au mouvement dansé- constitue un moyen d'accès sûr et souvent nécessaire à ces processus de mémorisation, y compris pour les percussions.

Pratiques sociales et lien avec le monde associatif

Les musiques traditionnelles sont attachées à des pratiques liées à des moments importants de la vie collective. Musiques de veillées, de fêtes ou de bal, elles doivent continuer à irriguer la vie sociale: pour cela le lien avec le monde associatif est fondamental. Pour tous les élèves, participer à la vie culturelle du territoire à travers une pratique conviviale et festive est une dimension essentielle de l'apprentissage, et relève de l'intérêt même de ces musiques. Multiplier les occasions de jeu, dans un souci d'ouverture esthétique et d'attention aux nouvelles formes de convivialité permet à l'élève de donner un sens à sa pratique, facilitant ainsi son insertion dans la vie sociale en général.

Rapport à la danse

La danse, et plus généralement le rapport au mouvement dansé, sont en étroite relation avec la pratique musicale dans de très nombreuses traditions. C'est pourquoi il peut être souhaitable que les élèves aient eux-même une certaine connaissance pratique des formes dansées. La recherche de l'efficacité rythmique pour la danse constitue aussi un champ d'acquisition important pour l'élève. L'inscription du rythme dans le corps participe de l'assurance et de la fermeté avec laquelle le musicien conduira le bal ...

Evaluation sur les lieux de pratique

Les musiques traditionnelles s'inscrivent dans des moments de vie sociale qui dépassent l'omniprésent concert, et sa déclinaison pédagogique, l'audition. Les défilés carnavalesques, musiques de rue, veillées, mariages, bals, célébrations constituent autant d'occasion de pratique musicale participant du lien social. C'est pourquoi l'évaluation des élèves peut aussi, comme cela se pratique déjà, être effectuée dans la vie musicale réelle de ces formes. L'implication du public, des enseignants et des participants en général, donne à l'observation de la performance des élèves une pertinence particulière pour son évaluation.

Annexe n°4 : Les musiques traditionnelles comme support de la Formation Musicale.

L'expérience de Bellerive-sur-Allier : Entretien Avec Claire Barnichon et Olivier Gitenait.

Claire Barnichon et Olivier Gitenait sont tous deux professeurs à l'école de Bellerive-sur-Allier – respectivement professeur de Formation Musicale (FM) et de cornemuse. Ils développent, pour la première année, un cours de FM à partir de matériaux issus des musiques traditionnelles. Ces cours s'articulent autour d'un projet concernant l'ensemble de l'école de musique relatif à cette esthétique.

Comment l'idée vous est-elle venue de vous servir des musiques traditionnelles dans les cours de FM ?

OG : L'idée nous est venue suite à une discussion entre le Directeur de l'école, le professeur de FM et moi. Nous pensons qu'il serait bien d'offrir aux élèves des classes de FM et aux pratiques collectives une culture la plus large possible afin que les élèves soient en mesure d'échanger avec n'importe quelle esthétique.

Sur quels aspects vous appuyez-vous dans le champ des musiques traditionnelles du centre France et que faites vous travailler grâce à ceux-ci ?

OG : Nous nous appuyons sur la danse, le chant et la musique qui offrent à travers leurs cadences une multitude de possibilités et permettent à Claire d'aborder notamment les notions de pulsation, de rythme, d'intervalle, de mouvement du corps dans l'espace, de placement de la voix.

CB : Le but est de développer à partir de la danse et du chant, tout ce qui pouvait avoir attrait à la Formation Musicale. Grâce au chant, on va forcément parler d'intervalles, de cadences, de tournures de phrases... et par la danse, on va aborder plus facilement les aspects rythmiques. Les cours se déroulent de la façon suivante : on part d'un élément dansé ou chanté et on fait le lien avec tous les autres. Par exemple, si l'on aborde la pulsation, on va passer par des notions de cadence, puis de rythme et par le jeu instrumental. Il s'agit de développer une notion au travers de différents petits jeux ou exercices, sans pour autant la nommer. Le chant et la danse sont de bons moyens pour proposer de nouveaux termes sans avoir tout de suite un aspect très théorique. Ça nous offre de nouvelles possibilités pour la FM. Grâce au chant, ils découvrent un répertoire qu'ils n'ont pas l'habitude d'approcher : des petites histoires, du répertoire pour enfants...

Ils apprennent toutes ces chansons pour le bal pour enfants évidemment mais il y a surtout un but pédagogique.

A l'heure actuelle, vous vous servez uniquement du matériau « musique traditionnelle » en FM ?

CB : Non. Il s'agit de lier la musique traditionnelle et la musique savante. On peut partir des musiques traditionnelles en travaillant sur des notions qui seront développées dans un autre genre musical et réciproquement. On s'appuie aussi sur la méthode de Formation Musicale que nous avons.

Vous nous parlez beaucoup d'oralité, comment faites-vous le pont entre oralité et écriture ?

CB : Le pont est très facile dans le sens oralité-écriture. Lorsque nous abordons de nouveaux éléments musicaux, je commence toujours par l'imprégnation et la réalisation orale. Viennent ensuite explications et théorisation. Les enfants comprennent mieux dans ce sens-là, parce qu'écrire un rythme au tableau pour leur faire apprendre, ça ne fonctionne pas. Alors que le danser, le chanter, le taper, le jouer sur son instrument, permet de l'intégrer et donc de le comprendre plus facilement.

Sur quel répertoire vous appuyez-vous ?

OG : Sur un répertoire « folk », nous offrant ainsi plus de possibilités de faire des choix correspondants à chaque niveau de FM. On a pris comme support des danses comme : le branle du rat (pour le mélange 2/4 et 6/8), la pipe allumée (scottish 2/2 et pour le chant), kerry polka (2/4 et pour son tempo rapide), une superbe mazurka de C. FAURE « mazurka pour Manu et Gaspard » (pour son écriture binaire mais d'interprétation ternaire et pour le chant), la danse de l'ours (pour le côté ludique et improvisé), une chapeloise (pour le 6/8).

Nous parlons beaucoup de la notion de cadence, comment la définissez-vous et comment la transmettez-vous ?

OG : pour moi ce sont des signatures rythmiques et pour chacune de celles-ci nous prenons le temps de les analyser rythmiquement, de les jouer, de les comparer et de comprendre quels rapports peuvent-elles avoir avec la danse.

Comment jongles-tu avec les différentes acceptions du mot « cadence » Claire ?

CB : J'utilise peu le mot en fait. Je parle plus volontiers de mouvement rythmique.

Les élèves inscrits dans le département de musiques traditionnelles ont-ils aussi des cours de FM ?

OG : Nous leur laissons le choix mais la grande majorité des élèves commence par un apprentissage oral car c'est un mode de transmission qui permet aux débutants de jouer très rapidement en situation et comme cette musique demande, à un certain niveau, beaucoup de liberté je pense que ça évite tout blocage lié au support écrit.

Olivier, dans tes cours d'instruments, tu passes par l'écriture même sans formation musicale ou tu attends que l'élève ait des cours spécifiques ?

OG : J'essaie d'apprécier à quel moment l'élève montre une forme d'intérêt pour l'écriture et on commence à découvrir celle-ci dans le cadre du cours mais à aucun moment j'ai la prétention de former des lecteurs « de haut vol » mais tout simplement des musiciens pouvant lire ou écrire de la musique pour échanger.

Voyez-vous des limites à cette volonté de faire de la FM à partir de matériau trad ? Quelles sont les différences par rapport aux cours plus conventionnelles que tu donnais avant Claire ?

CB : La musique traditionnelle a apporté beaucoup. Les cours sont collectifs, et certains élèves vont comprendre plus vite que d'autres. Le fait de travailler avec l'oralité permet une plus grande efficacité et aussi une meilleure compréhension pour les élèves quel que soit leur vitesse d'apprentissage.

Si je résume, on passe avant tout par l'expérimentation avant de théoriser ?

CB : C'est exactement ça. Et les résultats sont très convaincants.

Comment avez-vous exposé ce projet à vos collègues d'esthétiques différentes et comment cela a été accueilli ?

CB : on l'a annoncé à la réunion de rentrée. L'ensemble de l'équipe semblait favorable à cela, surtout le directeur.

OG : Celui-ci a été accueilli assez naturellement car nous avons l'habitude de réaliser des projets associant les diverses esthétiques de l'école pour ex : classe de piano et cornemuse, classes de guitares/batterie et instruments traditionnels, orchestre d'harmonie et cornemuses etc.

Cet article a été mis en ligne sur le site de l'AMTA, en avril 2012.

ABSTRACT

Les musiques et danses traditionnelles : éléments de valorisation dans l'élaboration d'un projet d'établissement ?

Résumé : Il convient ici de se demander ce que les musiques et danses traditionnelles ont à apporter au sein d'un établissement d'enseignement artistique ? Cette entrée est-elle néfaste pour ces pratiques ? Quelles sont les spécificités des musiques et danses traditionnelles dans leurs pratiques contemporaines ? C'est afin de répondre à ces questions que j'ai souhaité réaliser ce mémoire, afin de montrer que celles-ci contribuent grandement à l'intégration de l'élève dans la vie sociale et culturelle du territoire.

Mots-clés : bal traditionnel – identité – ritualité – transmission – valorisation – projet d'établissement

Delphine STUCKI