

La transmission des musiques et danses de tradition populaire: les conservatoires au cœur d'un projet d'action culturelle

FAMDT 2007
Michel Lebreton

Préambule :

Transmettre les musiques et danses traditionnelles aujourd'hui : quels projets pour quels publics ? La question est complexe à l'image de la multiplicité des domaines et des acteurs culturels concernés, des conceptions que l'on a d'un projet d'enseignement ou encore des lieux au sein desquels s'exerce cette pratique. Je vous propose donc de questionner deux des points qui traversent toute situation de transmission, à savoir le caractère et l'objet de la relation enseignant apprenant ainsi que les caractéristiques qui me paraissent essentielles dans la définition des savoirs particuliers qui fondent cette transmission. Je tenterai enfin d'élargir la réflexion quant à la place du service public dans un projet d'action culturelle. Professeur de cornemuse du Berry au conservatoire de Calais, je développerai ces questions à travers le prisme de mon expérience en ce lieu et de mon domaine musical.

Le projet :

1. Faire œuvre de soi même :

La relation enseignant apprenant est productrice de savoirs. C'est dans l'instant même de cette relation que les savoirs prennent ou reprennent forme et épaisseur, naissent ou renaissent aux esprits des parties en présence. Encore faut-il que cette relation, au sein de laquelle l'enseignant est en position d'emprise sur l'autre, mène peu à peu l'apprenant à une autonomie, un regard et une action en propre sur le monde. Echapper à l'enseignant tout en défrichant des chemins de concert avec lui conditionnerait ainsi la nature même des savoirs élaborés au jour le jour et que l'apprenant construit et reconstruit à la lumière de son propre parcours.

Afin que chacun puisse peu à peu mettre à jour, révéler ses propres modes d'appropriation des savoirs, une large diversité de situations de jeux est nécessaire :

- Diversité de propositions apportées par l'enseignant d'une part, ce qui le mène à poser ses propres rapports à l'objet et à l'acte musical ainsi que les valeurs qui sous-tendent ces rapports.
- Diversité de propositions vécues par l'apprenant d'autre part, ce qui peut lui permettre de trouver le ou les points d'accroches qui enrichissent ses expériences et de donner forme peu à peu à son propre parcours d'apprentissage ou, comme aime à le rappeler Philippe Meirieu en citant Pestalozzi, « faire œuvre de lui-même ». Dans ce cadre, la prise de parole est sollicitée et encouragée car constitutive du projet de formation.

Cette démarche dialectique pose les bases d'un parcours de formation partagé entre les acteurs en présence.

2. Accepter la distance pour mieux fonder le projet :

Ces pistes de travail posées, la distance nous séparant des modes de transmission des sociétés de tradition orale¹ réapparaît avec force. D'une immersion quotidienne qui fait du milieu lui-même le formateur des jeunes générations, nous passons à un apprentissage construit et explicite qui se déroule dans des lieux et moments jugés appropriés. Nous reconstruisons alors inévitablement les objets musicaux et danses dans l'acte même de l'enseignement en cherchant à définir une pédagogie qui soit en accord avec les choix de vie en société que tout enseignant est amené à prononcer, explicitement ou pas, dans son travail.

A l'illusion de transmettre une authentique pratique de tradition populaire, il nous faut dès lors nous engager dans le projet de mettre en jeu, le plus honnêtement possible, les connaissances parcellaires que nous en avons au service d'un enseignement de la rencontre et de la confrontation. Les découvertes, partages, chocs, débats et prises de positions réfléchies qui en découlent sont autant d'éléments riches et salutaires dans la formation de tout être humain.

3. Les axes constitutifs d'un enseignement des musiques et danses de tradition populaire :

Si reconstruction il y a, nous pouvons la tenter en mettant en exergue les points saillants qui nous paraissent constitutifs d'une pratique de la musique et de la danse de tradition populaire. Nous pourrions alors en dégager des valeurs qui nous aideront à définir des modes de transmission d'aujourd'hui et, par delà, les enjeux d'une telle démarche. Je retiens, pour ma part, les points suivants :

- Le premier point fondamental réside dans une APPROCHE SENSORIELLE, à savoir une immersion globale des sens, du corps et de l'entendement qui participe à la constitution et à l'appropriation des savoirs. Il s'agit de mobiliser conjointement l'oreille qui écoute, l'œil qui observe, la voix qui chante, le corps qui danse, les pieds qui battent, les mains qui jouent, la parole qui exprime, au service d'un apprentissage fait d'expériences, de tâtonnements et de constructions individuelles et collectives.
- Les musiques de tradition populaire se définissent souvent par une VARIABILITE CONSTANTE qui leur est constitutive. Cette variabilité, inscrite dans le mode de

¹ La notion même de société de tradition orale est floue. De quelle oralité s'agit-il ? Celle de sociétés étrangères à toutes formes d'écriture et de modélisation par le texte ? Celle de nos sociétés occidentales contemporaines qui traverse nos pratiques culturelles quotidiennes ? Entre ces deux exemples extrêmes l'espace de définition est très large. La place de l'écriture dans telle ou telle société de tradition populaire est elle-même très variable et conditionne différemment les pratiques culturelles. J'emploierai donc l'expression « musique de société traditionnelle », la définissant comme un ensemble de pratiques musicales populaires locales et singulières transmises sur plusieurs générations et participants d'une vie sociale partagée.

vie, est en opposition à notre rapport au savoir médiatisé par le modèle écrit. Il nous est par contre possible, et souhaitable, de construire une improvisation actuelle bâtie sur la richesse de modes de productions (ce que nous appelons styles, ornements) et ouverte à une thématique modale.

- Les occasions de musiques et de danses traversent les moments et lieux de la vie des sociétés paysannes de tradition populaire. Le choix d'une DIVERSITE DE MISES EN JEUX des pratiques dans un projet de formation amène à vivre musiques et danses dans des variétés d'occasions, publiques comme privées, présentes dans la vie locale. Il s'agit alors, par sa participation même, de s'approprier une part de ces événements, de modifier peu ou prou le regard porté sur eux, de se vivre acteur de ces moments.

Ces trois points me paraissent en soit riches d'une pratique qui tente à la fois de se nourrir des témoignages, collectes et enquêtes dont nous disposons et de poser des choix actuels dans la définition de l'acte de transmission. Nous pouvons y ajouter des éléments plus contemporains qui ont concouru à développer le *revival folk*, à savoir :

- La PRATIQUE DE GROUPE qui a porté, et porte encore, une part de la dynamique créatrice propre à nos expressions et que nous partageons avec les musiques actuelles.
- Le BAL FOLK qui structure, en ce qui concerne les répertoires du domaine français, une bonne partie des pratiques de musique et de danse et qui accueille régulièrement depuis plus de trente ans de nouvelles générations. Ce phénomène des bals participe largement à l'image de convivialité qui nous est à la fois proverbiale, envahissante et réductrice.
- Le TEMOIGNAGE D'UN PAN D'HISTOIRE DES PRATIQUES MUSICALES POPULAIRES qui mène à relativiser le rapport culturel que nous avons de nos jours à l'acte musical et dansé.

Les temps du projet :

Les caractéristiques développées ci-dessus remettent en cause les cadres habituels de l'enseignement en institution. Le temps chronologiquement figé d'un parcours unique pour tous, son découpage méthodique ainsi que la séparation des contenus en matières fermées sur elles-mêmes induisent à eux seuls un rapport au savoir et à la culture qui souhaite placer l'objet au centre de tous projets. Ce faisant, l'objet est asséché et le sujet s'adapte ou quitte la place. Pour réintroduire le sujet, il nous faut considérer le temps comme multiple.

4. *Les temps des apprenants :*

S'imprégner, expérimenter, tâtonner, construire, intérioriser et expliciter, seul et collectivement, concourent d'une démarche qui continue de heurter une bonne partie des citoyens, et parmi eux, certains enseignants et élus. C'est qu'elle pose un vrai choix politique quant à l'objectif d'une formation. Mettre en place, au jour le jour, un contrat de formation qui soit basé sur l'écoute, le partage, l'élaboration et la parole collective autour des savoir faire et savoir, voilà qui continue de choquer ceux qui y voient à la fois une perte de temps, et donc de rentabilité, une perte de respect, et donc du rapport de force dans les appareils d'enseignements et une perte de substance, et donc d'une vision de l'œuvre musicale comme intouchable et vénérable sur son piédestal.

Ajoutons à cela qu'un tel fonctionnement remet en cause le découpage traditionnel du temps d'apprentissage, qu'il s'agisse de cours individuels ou collectifs, en ce qu'il encourage le développement de projets personnels. Une telle démarche intègre, par exemple, la possibilité de pouvoir mettre de côté quelques temps l'apprentissage instrumental ou un jeu d'ensemble *lambda* afin de libérer temps et énergie au service d'un projet important de musiciens en apprentissage.

5. *Les temps des objets musicaux :*

Approches sensibles, expérimentations, improvisations, mises en jeux sur les territoires sont autant de situations et de temps pluriels qui donnent vie et souffle aux œuvres musicales. Mais l'expérience de formation que nous proposons aux apprenants s'appuie également sur notre capacité artistique à affirmer ce qui nous apparaît constituant dans les documents d'enquêtes qui nous sont offerts. Nos aventures transversales avec des partenaires issus d'autres esthétiques, musicales ou pas, sont un autre aspect fondateur de nos enseignements. Ce double mouvement de création est l'un des objets de la formation : il la nourrit de matières sonores tout en dessinant les distances qui nous séparent des sources. Ce paradoxe, qui n'est qu'apparent, encourage les émotions à se multiplier, les regards sur les traditions à se raffiner et les idéologies à être relativisées. C'est donc également un temps de réflexion et d'expression d'une pensée critique. La nécessaire rencontre régulière avec des professionnels peut participer de cela².

² En mai-juin 2008, les cornemuseux de Calais ont ainsi été amenés à préparer leur participation musicale à un stage autour de la bourrée du Berry animé par Yves Guilcher, Solange Panis et Willy Soulette. Ils avaient, peu de temps auparavant, exploré collectivement et en autonomie avec d'autres instrumentistes venant d'autres horizons, la mise en œuvre d'un thème des Pink Floyd. Cet hiver 2008-2009 a été l'occasion d'un travail soutenu sur la bourrée d'Auvergne et la cabrette. Une rencontre avec François Lazarevitch en stage et en bal, avec les Musiciens de Saint Julien, a été un jalon essentiel de ce projet. Parallèlement à cela, d'autres projets en autonomie avec des groupes constitués librement, ont vu le jour.

6. *Les temps des enseignants :*

De telles démarches demandent, pour faire avancer pratiques et réflexions, un travail en équipe afin de mutualiser les recherches, les applications et leurs évaluations. Il s'agit même d'une condition vitale qui permet de nourrir le désir de musique et d'enseignement dans des situations au sein desquelles on se retrouve parfois apprenant.

Il est de même nécessaire qu'un travail de réseau se développe sur le territoire afin de créer des passerelles, et donc des actions possibles, entre les différents partenaires individuels, associatifs et institutionnels. Rencontrer et apprendre la pluralité des lieux et des pratiques culturelles est aussi l'objet de la formation. Le musicien en devenir doit pouvoir y voyager intelligemment, se défiant des stéréotypes.

Ces aspects importants du travail de l'enseignant sont très inégalement pris en compte dans la définition traditionnelle de son rôle qui reste souvent celui de transmettre un patrimoine à travers la maîtrise technique d'une pratique artistique en un lieu dédié à cela.

Les conditions et perspectives du projet :

7. *Réaffirmer nos valeurs et compétences :*

Ce projet questionne à la fois :

- la nécessité d'un rapport sensoriel et global à l'objet de la formation,
- la place de l'apprenant dans le processus de transmission,
- le découpage des temps de formation et les notions mêmes de méthodes « raisonnées » et de programmes,
- l'implication artistique de l'enseignant dans des démarches patrimoniales comme transversales,
- le travail en équipe pédagogique et en réseau sur le territoire avec notamment les associations,
- et au bout du compte, la nature de la mission de l'enseignant et les choix politiques et budgétaires des élus dans la définition de cette mission.

Une bonne part des modes d'interventions et des regards que nous, acteurs des musiques et danses de traditions populaires, portons sur l'action pédagogique et culturelle posent ce type de questions. Nombre d'associations développent, souvent avec des moyens nettement insuffisants, des démarches qui s'appuient sur des problématiques similaires. Nous sommes détenteurs d'expériences et de projets qui rentrent en résonance avec les questionnements de nombreux autres acteurs culturels incluant des enseignants de conservatoires ou d'ailleurs.

Ma dernière expérience de formation auprès d'un public de professeurs et d'animateurs du Conservatoire de Lille a fait émerger un débat fort nourri et passionné sur les objectifs d'une formation musicale. D'autres interventions telles que des formations dans le cadre du nouveau CEPI (Cycle d'Enseignement Professionnel Initial), m'ont fait toucher du

doigt la même réalité : la demande de se frotter à d'autres rapports à l'acte musical, à d'autres modes de formation est présente.

8. Se vouloir moteur d'un projet global d'action culturelle :

Lorsque nous parlons de publics, nous pensons évidemment aux nombreux amateurs de musique et de danse qui font vivre et définissent une bonne partie de notre paysage. Mais un autre enjeu se dessine qui concerne les nombreux animateurs, enseignants et autres médiateurs culturels et mouvements d'éducation populaire dont les interventions traversent nos territoires. Ils sont à la fois en possession et en recherche d'outils d'actions culturelles. Nos pratiques artistiques et pédagogiques peuvent participer de ce mouvement.

Le milieu des conservatoires est par ailleurs dans une phase de recomposition avec, ici ou là, des réalités très diverses. Des tensions s'opèrent qui révèlent de véritables choix de vie en société et de types de rapports à la culture. Sous la double pression des modes de vie contemporains, qui se satisfont plus difficilement de l'offre traditionnelle de formation, et des effets de la décentralisation qui pousse les collectivités territoriales à définir de larges ambitions en terme de formation et d'action culturelle pour les écoles de musique, il y a là une voie possible pour un projet alternatif. Les acteurs des musiques et danses traditionnelles peuvent y apporter en propre un patrimoine populaire et en partage une réflexion et une action sur l'apprentissage qui puisse faire débat avec l'ensemble des partenaires dans et hors les écoles de musique.

Cette redéfinition du service public sur le territoire est un enjeu actuel qui peut ouvrir une porte à d'autres pratiques de transmissions dans le cadre d'une action culturelle concertée. La période de flou et de tangage que traversent les régions quant au financement et à la mise en place des nouveaux schémas d'orientation pédagogique est une fenêtre qui peut être opportune. Les moyens financiers sont loin d'être assurés mais nous avons une carte à jouer en affirmant nos spécificités à travers un projet de formation qui s'adresse à tous. Et les musiques et danses que nous pratiquons y trouveront une force supplémentaire à se confronter à ces autres cultures.

« Il serait bon, écrivait déjà en 1966 Alain Touraine, de discuter de l'idée suivante : c'est autour des lieux d'éducation, écoles, organismes d'éducation des adultes, centres d'initiation culturelle, lieux de production, que la réappropriation collective de la connaissance doit et peut être constituée, plutôt que de les poser à la périphérie, c'est-à-dire dans la consommation. » (in Revue Peuple et Culture, 1967)

Michel Lebreton Le 12/11/2007

ANNEXE :

Extrait du texte « Quels sens dans nos pratiques culturelles. A propos de la transmission des musiques et danses traditionnelles. Michel Lebreton. Décembre 2007 »

Ce texte a été rédigé suite à une demande de rencontre de la part du Collectif des Professionnels des Musiques et Danses Traditionnelles³ qui m'a posé (entre autres) ces questions à propos de l'enseignement des musiques traditionnelles et de la pertinence d'interventions de musiciens en conservatoires :

- Qu'est ce que transmettre les musiques traditionnelles aujourd'hui ?
- Quels fondamentaux pour cette pratique pédagogique ?
- Y-a-t-il plusieurs "écoles" de formateurs dans ce domaine ?
- Que réclame l'institution ?
- Qu'est ce qui manque pour mener plus avant ces projets ?

Ce sont essentiellement des questions de sens.

Quelques lignes pour mieux partager les mots : culture, sens et expérience

La culture crée du sens⁴. Elle est le terreau qui nous forme et nous permet d'intégrer, mais aussi d'élaborer, convictions, valeurs, normes qui imprègnent nos comportements et nos choix dans un mouvement dialectique. Cette lente maturation est désormais confrontée à la globalisation de l'économie capitaliste qui tente de renvoyer les sphères du social et du politique aux oubliettes. L'évolution galopante des modes de production et de vie à l'échelle mondiale, les vastes mouvements de populations pour cause économique et / ou politique, l'accès virtuel aux pratiques culturelles de l'autre par le biais des médias bouleversent nos repères traditionnels. Ces phénomènes participent tout autant, selon les situations, à des replis identitaires comme à des mouvements de connaissance vers l'autre, et donc vers soi même.

³ <http://cpmdt.free.fr/>

⁴ « La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. ». *Définition de l'UNESCO*

« Au plan individuel, la culture est l'ensemble des connaissances acquises, l'instruction, le savoir d'un être humain. Au plan collectif, la culture représente également l'ensemble des structures sociales, religieuses, etc., et les comportements collectifs tels que les manifestations intellectuelles, artistiques, etc., qui caractérisent une société. La culture comprend ainsi trois grands groupes de manifestations : l'art, le langage, la technique. » *Wikipédia*

La culture est, pour Alain Touraine « une forme de construction du sens d'une expérience ». Il y a donc expérience, pratique, relation, partage, confrontation, « de quoi nourrir notre imaginaire et notre connaissance de nous-mêmes.⁵ »

Comment ? Questionner les pratiques

Partant de là, il me semble que le point de départ simultané d'un questionnement et d'une action autour du sujet qui nous rassemble réside dans le traitement de la matière même des expériences, des modes de pratiques, dans le « comment » je vis l'acte musical, le rapport au public, l'acte de transmission, le rapport à l'apprenant. Le travail sur le « comment » me révèle les comportements et les relations que je privilégie ainsi que les aspects musicaux, esthétiques que je mets en valeur. Le « comment » me permet d'élucider ou de mieux saisir les valeurs qui portent mes interventions. Il met en lumière la part de la relation à l'humain que je privilégie. Il m'aide peu à peu à définir un « pourquoi » qui est sa face cachée, abstraite, en complémentarité du concret des situations.

Poser d'emblée la question du « pourquoi » mène souvent du « pourquoi je joue, transmets cela » à « parce que j'aime / je milite / je m'engage / je crée / je sauvegarde... », puis à « pourquoi les autres et les pouvoirs publics ne prennent-ils pas ma démarche en considération » ? C'est une analyse nécessaire mais ce peut être aussi un risque d'enfermement qui devient vite esthétisant, renvoyant dos à dos des domaines artistiques qui ont chacun leurs échelles de valeurs, certaines franchement plus dominantes que d'autres.

La première remarque d'intérêt que j'ai reçue d'un professeur « classique » a été de me demander quels exercices je faisais faire à mes élèves pour qu'ils aient l'air aussi à l'aise sur scène (sic). Ce faisant, il n'intervenait pas sur les contenus sonores mais bien sur les comportements. Sa question était mal posée (il n'y a pas d'exercice !) mais elle nous a permis de disposer d'un point d'accroche à débat, rencontre puis projet commun. Un autre, pianiste, a partagé avec moi, et d'autres, des moments forts au sein d'un atelier d'improvisations. Passionné par nos rencontres, il a pourtant décliné poliment ma proposition de s'atteler à un travail autour de répertoires spécifiques à la musette 16 pouces.

Ces situations me révèlent qu'il est important d'identifier et de verbaliser ce qui traverse et caractérise nos pratiques par delà les spécificités de terrains que nous leurs attribuons.

⁵ " Cette reconnaissance de la diversité culturelle ne doit pas se dégrader en un différencialisme qui conduirait inévitablement à l'incommunicabilité. Il ne faut pas voir dans chaque culture un univers séparé des autres, mais une forme de construction du sens d'une expérience et la communication entre les cultures doit nous permettre, à nous qui avons cru que la modernité ne pouvait se développer que par le rejet des traditions et des croyances, de retrouver ce qui a été perdu par la réduction de la modernité à la raison scientifique et technique. Il y a longtemps que l'art a entrepris cette recomposition du monde et a cherché dans le passé ou dans des images lointaines de quoi nourrir notre imaginaire et notre connaissance de nous-mêmes." *Alain TOURAINE, L'école du Sujet, in Les entretiens Nathan, 1995, Paris, Nathan.*