

Compte-rendu des journées AEMDT des 23 et 24 octobre 2017 – Toulouse

Les 23 et 24 octobre se sont tenues les journées annuelles de l'AEMDT. Cette année, c'est Xavier Vidal qui organisait ces journées et nous accueillait au Conservatoire à Rayonnement Régional Musique Danse et Théâtre de Toulouse.

Comme les années passées, ces journées ont été l'occasion d'aborder des problématiques ou des expériences pédagogiques locales transposables dans nos réflexions personnelles d'enseignant.

Dans ses mots d'accueil, Xavier Vidal nous explique son choix d'intervenants de proximité en lien avec le CRR, le COMDT Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles et l'isdaT Institut Supérieur Des Arts de Toulouse (Pôle supérieur). Il nous interpelle sur notre métier un peu mis à mal en ce moment et nous invite à réfléchir sur nos postures dans le travail de création, de transmission, à défendre nos savoir-faire, nos façons d'enseigner.

<http://conservatoirerayonnementregional.toulouse.fr/>

<http://www.comdt.org/>

<http://www.isdat.fr/>

Sophie Jacques de Dixmude : *Le renouveau de la bodega, réappropriation, pratique artistique et transmission à partir de la projection du film "Bodega, buf de vida ! " et du bilan de l'expérience pédagogique en milieu associatif et au conservatoire de Carcassonne*

Sophie Jacques Dedixmude est musicienne enseignante, elle a fondé « l'Escòla de Bodega » de Villardonnel, et est professeur au CRD de Carcassonne.

L'instrument

La bodega est la cornemuse de la Montagne Noire (Haut-Languedoc) . C'est une grande cornemuse réalisée dans une peau de chèvre entière avec aujourd'hui un chalumeau en Fa (les recherches sur la hauteur des cornemuses anciennes continuent, fa# ou sol ?) et un bourdon sonnante 2 octaves plus bas.

Le renouveau

La première personne à s'intéresser à cet instrument est Charles Alexandre. Dans les années 60, il va à la rencontre des derniers sonneurs. Malheureusement, il n'existe plus d'instrument en état de jouer.

Plus tard, Xavier Vidal et le Conservatoire Occitan (aujourd'hui COMDT) poursuivront ces recherches en faisant notamment des copies d'instruments anciens.

Dans les années 90, ces travaux permettent une relance de la pratique de la bodega mais celle-ci reste néanmoins confidentielle, 10 à 15 musiciens en jouent.

En 2004, le Conservatoire Occitan et l'ADDM 11 éditent une anthologie de la bodega « *Bodega, bodegaires ! Anthologie de la cornemuse du Haut-Languedoc* » 3 cd accompagnés d'un livret de 112 pages.

<https://ethnomusicologie.revues.org/151> Ce sera aussi l'occasion de créer la Grande Bande de Bodegas lors du Festival de St Chartier.

Dans le film « Bodega, buf de vida ! », Sophie Jacques et le réalisateur Stéphane Valentin donnent la parole à ceux qui ont permis la renaissance de la bodega qu'ils soient musicien, luthier, éleveur de chèvre, enseignant, chercheur, collecteur...

Transmission

Sophie Jacques a créé une école associative à Villardonnel « *l'Escòla de Bodega* » en 2004. Depuis 2 ans, elle enseigne aussi au CRD de Carcassonne et un premier bodegairre issu de sa classe est aujourd'hui en DEM

au CRR de Toulouse. Elle développe aussi un modèle pour enfant avec un bourdon plus aigu d'une octave permettant de réduire la taille de l'instrument.

Complément d'informations

- le site de Sophie Jacques : <http://bodegaenviatge.fr.mu/>
- le site du film « Bodega, buf de vida ! » : www.bodega.bufdevida.sitew.com
- un article de Luc Charles-Dominique sur le film « Bodega, buf de vida ! » : <https://ethnomusicologie.revues.org/1797>
- le site de l'Escòla de Bodega de Villardonnell : www.escoladebodega.sitew.com

José Sanchez : Présentation de son livre-méthode consacré à la Soléa dans le Flamenco

José Sanchez est enseignant de Flamenco, responsable de La Fabrica Flamenca, Espace Flamenco Musique et Danse à Toulouse. Il est intervenant à l'isdaT de Toulouse.

Il existe une importante diaspora espagnole à Toulouse et la ville compte aujourd'hui vingt académies de Flamenco. José Sanchez et son épouse ont construit « La Fabrica Flamenca » pour proposer leur enseignement du Flamenco et leur regard sur cet art.

Son parcours

Issu d'une famille de chanteurs et musiciens, José Sanchez a rencontré de très bons guitaristes mais aucun bon pédagogue. Il estime que ceux-ci avaient du mal à donner. C'est cela qui lui a donné l'envie de « bien transmettre ». Il trouve que la majorité du Flamenco visible aujourd'hui ne correspond pas à cet art. Le Flamenco est resté magique car ses codes (complexes) n'ont pas été exprimés. Dans le cadre de sa démarche de transmission, il a choisi de démarrer du chant.

Le Flamenco

De la naissance du Flamenco, nous savons peu de chose. On postule qu'au départ, il y avait le chant, ensuite est venue la danse puis la guitare. C'est un mélange des cultures présentes en Andalousie : espagnole, arabe, juive et gitane.

Son répertoire peut être décomposé en trois grandes familles :

- les chants premiers (romances, tangos, cantinasi, tonas, soleares et sigoiryas)
- des chants dérivés du fandango
- des chants flamenquisés

Dans son ouvrage « Soleá », José Sanchez donne quelques clés pour mieux appréhender le Flamenco, que ce soient les thèmes des chants (sagesse, amour/désamour, solitude ...), la classification stylistique par ville (Triana (quartier de Séville), Cadix, Cordoue...) ou encore la structure d'une pièce.

Des pratiques différentes

La professionnalisation des artistes Flamenco au cours du 19^e siècle a conduit aujourd'hui à 2 branches qui se fréquentent peu, des artistes professionnels qui présentent des spectacles sur scène et a contrario une pratique familiale et privée.

Le premier chanteur connu : Antonio Monge Rivero dit El Planeta (1789-1856)

Le premier guitariste soliste professionnel : Ramón Montoya 1880-1949

Echanges

A la question de comment il travaille avec un élève qui vient au flamenco via cette image très médiatique, José Sanchez répond qu'il tente d'amener les gens au « vrai flamenco ». Il précise qu'il n'enseigne pas la guitare mais le Flamenco. Avant d'évoluer vers la pratique soliste, l'élève doit passer par l'accompagnement du chant et de la danse. Il encourage d'ailleurs ses élèves à aller assister aux cours de danses. Il lutte aussi contre l'imaginaire très ancré de la danseuse et du guitariste et précise qu'il existe des gravures anciennes présentant des femmes guitaristes et des danseurs.

Xavier Vidal fait remarquer tout ce que le Flamenco peut apporter dans des projets transversaux, tant au niveau rythmique (les palmas), de la voix et de l'accompagnement harmonique.

Complément d'informations

- le site de José Sanchez <http://www.josesanchez.fr>

- Vous pouvez trouver facilement des enregistrements de Ramón Montoya sur internet (Youtube, Deezer, Spotify ...)

Bénédicte Bonnemason : *Le renouveau de la musique « traditionnelle » gasconne dans le Sud-Ouest de la France à partir des années 1975*

Bénédicte Bonnemason est docteur en anthropologie sociale et historique, Ingénieur EHESS - LISST-Centre d'anthropologie sociale, Université Toulouse Jean Jaurès.

Les acteurs de ce renouveau, issus du milieu urbain, sont nés pour la plupart entre 1947 et 1957, ils vivent dans une société où l'idée de progrès va de pair avec les avancées techniques et sociales. Le renouveau en question fait partie intégrante d'un mouvement plus global de contreculture débuté dans le début des années 70.

Ce renouveau peut s'articuler autour de deux grands mouvements.

Un mouvement régionaliste

- il débute dans les années 30 avec les groupes folkloriques où l'on voit la mise en spectacle des danses et musiques traditionnelles.

- à partir des années 60, l'éducation populaire s'empare de la culture comme matériau pédagogique.

Naitront ainsi Les Ballets Occitans créés en 1962 par Françoise Dague et les Ballets Populaires Poitevins créés par André Pacher en 1968 (?)

- dans la seconde moitié des années 70, la nouvelle chanson occitane (Claude Marty entre autres) trouvera ses thématiques dans l'occitanisme moderne qui prend en compte les notions politique, économique et culturelle.

Un mouvement « humaniste »

Influencé par le folksong américain, ce mouvement qui part de Paris et Lyon essaime partout et notamment à Agen et Pau. Il se caractérise par un refus des institutions, une rupture avec les groupes folkloriques. Ses pionniers, défenseurs de l'idée de cultures alternatives inventent leurs propres modes d'expression, se lancent dans les collectes et créent des lieux et des temps de diffusion (festival, folk-club ...).

A partir de 1972, il se divise en deux mouvances :

- l'une qui reste dans le sillon du folk-ong

- l'autre qui choisit une nouvelle dénomination : la musique « traditionnelle » et qui réutilise les instruments anciens (accordéon diatonique, violon, vielle, cornemuse ...). Le folk-club « Le Bourdon » à Paris sera un des promoteurs de cette nouvelle musique.

Ce mouvement, conscient d'une rupture et d'un renouveau, a le sentiment de créer quelque chose de neuf. Il rejette les termes liés au folklore, la vision pétainiste de la culture et critique les groupes folkloriques (pour leur projet pédagogique, les costumes et musiques figées, leur nostalgie d'un temps passé). Danse et musique y deviennent aussi importantes que le chant.

Lors des collectes, ce mouvement s'intéresse aux savoirs musicaux, chants et danses antérieurs au 20^e siècle désignés comme objets culturels anciens transmis par l'oralité. Il va opérer des sélections quant au répertoire (est exclu le répertoire récent du 20^e : pasodoble, marche, fox-trot ...), aux instruments. D'abord pratique collective, le collectage va peu à peu devenir une démarche individuelle. Son objectif premier est de se constituer un répertoire original qui sera rejoué en bal. Dans un 2^e temps, dans l'élan du travail de Daniel Fabre et Jacques Lacroix « *La Tradition orale du conte occitan, les Pyrénées audoises* » 1973-1974 les collecteurs s'intéresseront plus largement aux autres éléments culturels et sociaux sans pour autant se prétendre ethnologue.

Dans le Sud Ouest, naitront ainsi les groupes Perlinpinpin Fòlc (Agen 1972), Ferrine Floc (1974), Canicula (Pau, 1974), l'association « Association pour la Culture Populaire » en 1977 qui quadrillera le territoire gascon.

Dans le même élan, les fêtes seront réinvesties avec l'idée de réinventer la société, de s'ouvrir à tous les publics, qu'elles soient calendaires (carnaval, Saint Jean), sociales ou nouvelles (Festejade à St Martin - 1973, Samatan).

Un autre aspect de ce mouvement est la fabrication d'instruments de musique. La recherche de nouveaux sons, d'arrangements musicaux, de techniques de jeu concourt à cette fabrication, le tout valorisant une spécificité régionale. Dans le cas gascon, la boha, la cornemuse des Landes, a évolué pour s'adapter aux demandes des musiciens d'alors.

1985 marque un tournant dans ce mouvement avec la baisse du public, du nombre de bals, de cours avec aussi l'institutionnalisation de ces pratiques (conservatoires)

Echanges

François Gasnault estime qu'il est anachronique de mentionner le rejet du gouvernement de Vichy dans les principes constitutifs du « revival ». Cette revendication n'est venue que plus tard. Il cite le livre de Christian Faure « Le projet culturel de Vichy ». Françoise Etay nuance en faisant remarquer que si tout le mouvement n'était pas au fait de ce passé « pétainiste », certains musiciens l'ont su très rapidement. Yvon Rouget poursuit, il s'agissait d'un mouvement libertaire et d'un refus esthétique, les groupes folkloriques étaient juste considérés comme ringards. Le regard n'a changé sur ces formations folkloriques que dans les années 90 où l'on a reconsidéré le fait qu'ils ont permis à des sonneurs de tradition de continuer à jouer.

Brahim DHOOR : expériences artistiques et pédagogiques, autour de l'exemple de l'ensemble méditerranéen de la MJC d'Empalot , Toulouse.

Professeur Diplômé d'état à l'isdaT , Brahim Dhour enseigne les musiques orientales au sein du département musiques traditionnelles CRR Toulouse - COMDT.

Son parcours

Brahim Dhour nous fait part de son parcours et de son apprentissage au sein de deux mondes parallèles. En effet il apprend tout d'abord le violon au sein du cercle familial (musique du Maghreb et musique arabe) ou auprès de proches et anime très rapidement des mariages, école très exigeante qui demande beaucoup de polyvalence au musicien. Il suivra plus tard des cours au conservatoire de Casablanca.

Ce parcours l'amène à plusieurs réflexions.

- En musique traditionnelle, on joue. En musique classique, on travaille sa musique, son instrument.
- En musique traditionnelle, l'apprentissage est global. On ne dissèque pas les notions.
- En musique classique, l'élève part de zéro. En musique traditionnelle, le professeur est un messenger, c'est l'élève qui fait le travail.
- L'importance du chant dans le processus d'apprentissage

Sa pédagogie

Il tente de jeter un pont entre ces façons de faire dans l'Ensemble Méditerranéen dont il s'occupe. C'est un ensemble de pratique collective créé à la MJC d'Empalot à Toulouse. On y trouve violon, oud, percussions et aussi flûte traversière, banjo, contrebasse, accordéon, clavier ...

Brahim Dhour a choisi une pédagogie expérientielle et active. Le travail se fait en groupe et privilégie l'autonomie des élèves, il considère l'élève comme un musicien et non comme un élève pour le responsabiliser dans son apprentissage. Il utilise tout autant l'oralité que les partitions et met son expérience de musicien au service de sa pédagogie.

Nourri du travail de David Kolb sur l'apprentissage expérimental (Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development – 1984), il a pensé le parcours d'un élève en trois grandes périodes :

- Découverte et initiation
 - l'élève est un musicien
 - la musique s'apprend en se faisant
 - sentir et prendre ses repères
- L'expérimentation
 - décortiquer

- faire ensemble
- analyser plus précisément
- Manipuler et se comporter
 - s'approprier
 - le lâcher prise
 - improviser

Complément d'informations

l'ensemble méditerranéen sur youtube : <https://www.youtube.com/channel/UCxmVPIkKCtrs5kAgiD71gwQ>

Suzy Félix :*Mot à mot, l'art d'improviser (chanteurs improvisateurs en Andalousie)*

Suzy Félix est ethnomusicologue (doctorante contractuelle à l'université de Paris Sorbonne où elle a enseigné plusieurs années la musicologie et l'ethnomusicologie) et musicienne guitariste (diplômée et médaillée d'or du Conservatoire de Paris), elle s'oriente vers la pratique pédagogique (DEM de musique traditionnelle et DUMI) afin de faire un pont entre le savoir ethnomusicologique et la pratique musicale.

A travers des extraits du film « Mot à mot, au fil du trovo » Suzy Félix nous présente cette pratique de joute chantée d'Andalousie. Le trovo est une joute poétique entre deux chanteurs. On y trouve deux « styles » le trovo popular et le trovo culto.

Le trovo popular

Ces joutes ont lieu en milieu rural dans le cadre de fêtes paraliturgiques ou agraires. Elles ont une fonction sociale. Un orchestre les accompagne et joue tout le temps (pendant l'improvisation du chanteur ajoutant une contrainte rythmique et entre les improvisations des jouteurs). Le gagnant est jugé à « l'applaudimètre » et n'est pas nommé.

Le trovo culto

Né au milieu du 19^e siècle, il a suivi la « route de la faim » et a évolué au contact du flamenco. Les revendications sociales et politiques ont développé son côté poétique. Ces joutes se déroulent sur scène lors de festivals, le contexte de la scène implique une recherche de performance. Dans le trovo culto, la place et le rôle des musiciens sont différents, ici ils accompagnent les troveros, les suivent pour les mettre en valeur.

Contrairement à ce que ces appellations de « popular » et « culto » pourraient faire croire, ces deux styles sont en fait populaires (tant au niveau du public que des acteurs).

En fait d'improvisation, les troveros n'utilisent jamais le terme « improviser » mais plutôt « soudainement », il s'agit d'être là à l'instant T. De plus en plus, le trovo devient une construction poétique à 2 chanteurs, « en couple », on joute avec la même personne qui devient un partenaire plutôt qu'un adversaire.

Malgré un regain d'intérêt après le franquisme et l'organisation de festivals internationaux notamment en lien avec l'Amérique du Sud où l'on trouve des joutes analogues et des jouteurs professionnels, le trovo trouve peu d'écho dans le jeune public. En effet, le trovo basé sur « l'accord dans le désaccord » nécessite un partage de valeurs et donc un sentiment d'appartenance à une communauté.

Complément d'informations

- Juan Rita, « star du trovo popular », 105 ans avec son « petit-fils artistique » Javier El Nieto <https://www.youtube.com/watch?v=WITGRVvk91FY>
- une présentation de trovo culto avec l'utilisation d'un chanteur « porte-voix » à Nanterre <https://www.youtube.com/watch?v=4n2H548OjaM>

Bijane Etemad-Moghadam : *Le Radif iranien sous l'angle de la formation musicale, comme outil pédagogique.*

Prix d'excellence et d'implication artistique du Diplôme d'Etat, titulaire du DUMI et d'une Licence de Musicologie, Bijane Etemad Moghadam enseigne les musiques iranienne et orientale.

Le radif

« la culture persane classique savante, c'est la culture du flou. »

Le radif est un répertoire organisé qu'un maître transmet de manière orale. Il s'agit d'un répertoire des musiques de cour persane pour soliste. Il existe des radifs pour divers instruments, de divers maîtres.

Le premier radif est constitué au 19^e siècle par les frères Mirza Abdullâh (1843-1918) et Aqâ Hossein Qoli (1853-1916), joueur de târ, sous la dynastie Qadjars. Sous l'influence occidentale, les élèves des deux frères vont créer des écoles à l'image des conservatoires européens et le radif va devenir le livre sacré de la musique persane. Il est tout autant objet de la performance et objet de transmission.

Le radif est classé en 12 dastgah ou systèmes qui contiennent des gushes, pièces mélodico-rythmiques très courtes en centre de tout. Chaque dastgah possède des shâh gushe, passage obligatoire pour transmettre l'esprit du système (notions de note barrée, note variable, note témoin).

Apprentissage

L'apprentissage se fait par imitation, le maître ne parle pas. La performance amène à la compréhension. Après avoir développé ses capacités de « voleur » (au sens où l'élève doit attraper au vol ce qu'il peut), l'élève a besoin de comprendre, a besoin de collègues pour retrouver le répertoire. C'est une formation de soliste qui a besoin des autres. Cet enseignement musical est associé à un enseignement spirituel, la compréhension du système musical est partagée et évaluée à travers une transposition dans le quotidien du maître et de son élève.

Cet apprentissage par imitation, par « copier-coller » n'amène pas des jeux différents bien au contraire, l'élève joue à l'identique du maître.

Pour faire un parallèle avec les notions de cycle qui ont cours dans les conservatoires, Bijan expose :

- cycle 1 : on joue exactement comme le maître, en se faisant son chemin mental.
- Cycle 2 : Quel chemin prendre pour devenir maître ?

Complément d'information

travaux de Jean During <https://ethnomusicologie.revues.org/1253>

2006 *The Radif of Mirzâ 'Abdollâh. A canonic Repertoire of Persian Music.* Téhéran : Mahoor.

Ces journées se sont terminées par la visite du centre de documentation et de l'atelier lutherie du COMDT.