

## Compte-rendu des journées AEMDT des 22/23/24 octobre 2018 – Perpignan

Nous étions accueillis cette année pour 2 jours et demi de rencontres au Conservatoire Musique, Danse et Théâtre de Perpignan Méditerranée Métropole par Vincent Vidalou, Isabelle Garcia et Frédéric Guisset du département de musiques traditionnelles.

Ces journées ont été partagées entre expériences pédagogiques locales et temps de réflexion sur nos pratiques pédagogiques.

Lundi 22 octobre

### **Pierre Jordà-Manaut « La facture instrumentale et l'enseignement dans les musiques traditionnelles : le cas du Roussillon et des instruments catalans »**

*Pierre Jordà-Manaut est facteur d'instruments catalans et musicien.*

Pierre Jordà-Manaut nous présente les instruments de la cobla, orchestre qui accompagne la sardane. Cette danse venue du sud de la Catalogne s'est implantée dans le Roussillon dans la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Aujourd'hui, la cobla est constituée de :

- 1 flabiol en fa avec tambour
- 2 tibles (ou prima) en fa (instrument de la famille des hautbois)
- 2 ténors en sib (tibles graves)
- 2 trompettes
- 1 trombone
- 2 fiscorns
- 1 contrebasse à trois cordes.

Cet orchestre utilise un tempérament égal et joue sur un diapason 440.

Au XIX<sup>e</sup> siècle voire jusque 1930 dans certains endroits, la cobla était constituée de :

- 1 flabiol sans clé, avec tambour
- 1 sac de gemecs en do (cornemuse)
- 1 tible sans clé en fa
- 1 ténor sans clé en do

Cette cobla jouait sur un diapason à 404 et utilisait un tempérament inégal. Son répertoire était plus large, elle jouait aussi des pavanés, xote, fandangos...

Le rôle du tible a évolué entre ces deux versions de la cobla induisant des changements organologiques. En effet, du rôle d'accompagnateur, il est devenu mélodiste. Son ambitus s'est agrandi en même temps qu'il s'est équipé de multiples clés pour devenir un instrument chromatique. Le sac de gemecs a disparu vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Après la dictature de Franco, certains se sont réintéressés à cet instrument en Catalogne du sud. En France, il connaît une renaissance depuis une vingtaine d'année notamment grâce aux instruments conservés au CIMP, musée des instruments populaires créé en 1987 par la Fédération Sardaniste du Roussillon et L'Institut de Musique Populaire et Méditerranéenne, aujourd'hui MÚSIC, Musée des Instruments et Cultures du Monde de Céret.

Isabelle Garcia, Vincent Vidalou, Frédéric Guisset et Pierre Jordà-Manaut ont monté une cobla réutilisant ces instruments anciens dans le but de retrouver le son de cet orchestre.

Les deux derniers facteurs de ces instruments sont Valentin Touron (1777/1850) et son fils André Touron (1815/1886). Nous pouvons suivre l'évolution de la musique traditionnelle du Roussillon à travers l'évolution de l'offre d'instruments proposés par ces facteurs (ajout de clé au tible, disparition du sac de gemecs). Après le décès d'André Touron, les musiciens devront aller chercher leurs instruments en Catalogne du sud. Dans cette région, la sardane, musique écrite pour la danse, a pris le pas sur le répertoire de tradition orale.

Vincent Vidalou, qui enseigne le tible, pointe les différences entre ces deux coblas, leurs répertoires écrit pour l'un, oral pour l'autre et leurs instruments très différents. Evidemment, il ne peut transmettre de la même manière selon qu'il enseigne le tible « ancien » ou le tible « moderne ». Il faut transmettre les codes de la musique écrite dans le cas de la sardane et aussi les codes de la musique orale.

Isabelle Garcia et Frédéric Guisset enseignent le flabiol. Ils ont fait le choix d'enseigner de manière orale sur un instrument sans clé et avec tambour pendant les quatre premières années d'apprentissage. Ensuite, ils enseignent la musique écrite, le but des musiciens étant le plus souvent d'intégrer une cobla. Aujourd'hui, en fin de cursus, un élève doit maîtriser les deux traditions, orale et cobla.

Ils font remarquer qu'en Catalogne du Sud, les joueurs de « flabiol populaire » et les joueurs de « flabiol pour cobla » n'ont aucun lien entre eux. Ils ne communiquent pas, n'ont aucune considération les uns pour les autres avec comme résultat de n'avoir quasiment pas d'élèves. Il y a environ dix élèves en cobla, une vingtaine dans le milieu traditionnel pour sept millions d'habitants.

A titre de comparaison, le département de musiques traditionnelles compte une centaine d'élèves, six professeurs pour trois mille deux cents élèves au sein du CRR de Perpignan.

Dans le Roussillon, tous les joueurs de flabiol des coblas actuelles viennent du CRR de Perpignan. Il n'existe pas de fédération de cobla ou de formation des musiciens en interne de ces orchestres.

Pour aller plus loin.

Jutglars, la cobla formée par Isabelle Garcia, Vincent Vidalou, Frédéric Guisset et Pierre Jordà-Manaut  
<https://www.youtube.com/channel/UCHoc0EM11fPkrPVwVQvtlg/videos>  
[https://www.facebook.com/pg/JUTGLARS-i-la-F%C3%A0brica-del-So-1788996224457957/posts/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/JUTGLARS-i-la-F%C3%A0brica-del-So-1788996224457957/posts/?ref=page_internal)

le site du MÚSIC, Musée des Instruments et Cultures du Monde de Céret  
<http://www.music-ceret.com/dossiers/index.php>

### **Présentation de la section CHAM Trad. à l'école Arrels du Haut Vernet (Perpignan)**

#### **Retour sur expérience après une première année pilote : musique traditionnelle en zone prioritaire.**

*Intervenants : Isabelle Garcia, Vincent Vidalou et Frédéric Guisset professeurs de musique traditionnelle au CRR de Perpignan*

Un nouveau projet CHAM Trad au CRR de Perpignan a débuté l'an dernier. Il fait suite à un précédent épisode où les classes CHAM s'adressaient à des collégiens en classes bilingues catalan/français. Il se déroulait une demi-journée par semaine dans l'enceinte du CRR.

Ce nouveau projet se déroule dans l'enceinte de l'école primaire Arrels-Vernet classée en zone prioritaire. Il s'agit d'une école publique bilingue catalane. Les élèves bénéficient de deux demi-journées d'enseignement de musique traditionnelle par semaine et peuvent apprendre le flabiol-tambour, la gralia, la bandurria, le sac de gemecs.

Pour la première année, l'équipe de professeurs s'était fixée un cadre d'enseignement sans objectif particulier :

- les élèves étaient regroupés en groupe de quatre et avaient deux cours d'une heure par semaine.
- Il n'y avait pas de cours de FM spécifique, le professeur d'instrument enseignait les notions nécessaires à son cours.
- Les groupes étaient multi-niveaux.
- En plus du cours d'instrument, les élèves avaient un cours de culture musicale (1h) et un cours de chœur (1h).

Le CRR a acheté les flabiols nécessaires, ils sont en pvc et prêtés aux élèves.

Ce projet CHAM concerne des élèves volontaires allant du CE1 au CM2. L'inscription coûte 20€. Trente enfants ont participé à ce projet l'an dernier. Il n'est pas possible d'aller au-delà pour des raisons budgétaires en effet il n'y a pas plus d'heures allouées à ce projet, les enseignants assurent déjà une partie du travail de manière bénévole.

Cette première année a été dure notamment dans les relations où les différences sociales se sont faites grandement sentir. « Les gens pensaient ne pas avoir le droit d'aller au conservatoire... » « des instruments sont passés par les fenêtres ».

S'est posée la question de la suite, le collège de Perpignan accueillant les classes CHAM se trouve à l'autre bout de la ville. Il n'est pas certain que les élèves de l'école Arrels-Vernet iront dans ce collège. De plus, dans cette section, les élèves suivent un cours de « FM normale » en classe de 6<sup>e</sup>.

Pour cette 2<sup>e</sup> année, l'équipe enseignante a modifié son cursus et son organisation :

- 1 heure de FM
- 1/2 heure de chœur
- 1/2 heure ensemble. Un ensemble de flabiols a été monté
- pour le flabiol, 2 cours d'1 heure / semaine, un avec Isabelle, l'autre avec Frédéric.
- Trois groupes de niveaux ont été constitués ce qui a assoupli l'organisation des cours.
- Seuls des élèves de CE1 ont été acceptés comme nouveaux élèves.

Les élèves CHAM présentent un concert à leurs camarades de l'école toutes les fins de périodes. Tous les élèves inscrits l'année passée se sont réinscrits. Vingt heures sont allouées à ce projet de classe CHAM.

Isabelle Garcia nous fait part de ses questionnements et des difficultés rencontrées au début du projet. « Quelle doit être la place et le rôle de l'enseignant dans la cité ? » Elle insiste sur la satisfaction et le plaisir que lui procure aujourd'hui le travail avec les enfants dans le cadre des classes CHAM Trad.

Françoise Etay remarque l'obligation pour les élèves du CRR d'assister à des concerts (organisés par l'agglomération et gratuits pour les élèves) et demande ce qu'il en est pour les élèves de CHAM trad.

Isabelle Garcia répond que ces concerts sont aussi ouverts aux enfants des CHAM. Aujourd'hui, les élèves du CRR doivent assister à au moins trois concerts (toujours gratuits) et faire un compte-rendu de ceux-ci dans le cadre des cours de FM. Au sein du département de musiques traditionnelles, en plus des concerts CHAM, un bal trad est organisé tous les mois permettant de faire jouer les élèves, du 1<sup>er</sup> cycle au DEM.

Christian Faucheur pose la question des choix pédagogiques du département de musiques traditionnelles. Vincent Vidalou, coordinateur du département, répond que la direction leur laisse une grande liberté tant que les initiatives pédagogiques restent dans le cadre national (schéma national d'orientation pédagogique, charte de l'enseignement artistique spécialisé, charte de l'éducation artistique et culturelle). Il donne l'exemple des futures classes préparatoires, l'équipe avait travaillé sur un projet à quatre modules. La direction a imposé une réécriture du projet à trois modules pour être en accord avec les textes officiels. Quant aux budgets des projets pédagogiques du département, il faut insister longtemps pour les faire valider.

### **Débat et réflexion pédagogique. Cursus et diplômes: état des lieux et perspectives**

Plutôt que de faire plusieurs groupes comme prévu initialement, les personnes présentes ont préféré travailler et discuter toutes ensemble des sujets proposés.

Un tour de table est proposé pour que puisse être présentée l'organisation des DEM / DNOP dans les établissements.

Michel Lebreton présente la situation dans les Hauts de France.

Avec la Nouvelle Aquitaine, ce sont les deux seules régions à avoir mis en place le CEPI Cycle d'Enseignement Professionnel Initial. Cette formation, officielle depuis 2004, est à la charge des régions dans le cadre de la loi relative à l'orientation et à la formation professionnelle tout au long de la vie. Elle devait

remplacer le DEM au plus tard pour 2014. Nous sommes aujourd'hui en 2018 et la position du Ministère de la Culture vis à vis de la co-existence de ces deux diplômes est toujours aussi floue. De fait, si le diplôme DEM n'a plus d'existence légale, la formation pour l'obtenir est toujours valide.

A l'issue du CEPI, les candidats reçus se voient attribuer un DNOP Diplôme National d'Orientation Professionnelle. Ce diplôme est d'un niveau équivalent au baccalauréat.

Public :

- principalement des adolescents ayant suivis un cursus au sein du conservatoire qui, en fin de 2nd cycle, se posent la question de leur orientation professionnelle
- une petite partie des étudiants sont des personnes de 25/30 ans qui sont déjà dans le métier (musicien ou enseignant) et qui recherchent une formation diplômante pour trouver un travail.

Contenu :

- 750h de formation sur 3 ans minimum
- un module principal autour de l'aire culturelle de l'étudiant
- un module complémentaire
- un cours de culture musicale
- un module pratique collective

Epreuves DNOP :

- concert instrumental terminal
- contrôle continu (organologie, culture musicale ...)
- un mémoire à rédiger avec comme thématique un collectage fait sur une tradition populaire de la région Hauts de France

La formation est présentée et assumée comme pré-professionnelle. C'est une formation très complète, très riche, possible à mettre en place financièrement grâce à la multiplicité des propositions et contenus pédagogiques déjà existants au CRD de Calais. La suite logique est le pôle supérieur d'enseignement d'enseignement artistique. Deux de ces établissements enseignent les musiques traditionnelles, le Pôle Aliénor à Poitiers (aires culturelles de France <http://polealienor.eu/musique/dnsppm-licence>) et le Pont Supérieur à Rennes (Musiques traditionnelles de Bretagne et des pays celtiques <https://www.lepontsuperieur.eu/musique/formations-initiales-dnsppm-de/musique-traditionnelle/>)

Des échanges ont eu lieu entre les régions Hauts de France et Nouvelle Aquitaine pour mutualiser l'examen, même, si pour des raisons pratiques, chaque région organise ses propres épreuves.

Un sujet reste délicat (évoqué dans le pad de préparation à ces journées AEMDT), les critères utilisés au sein des jurys. Michel fait remarquer qu'il est très précis sur les attendus et les critères d'évaluations. Il fournit au jury un document récapitulatif afin d'éviter les disparités et les écueils possibles lors des épreuves terminales. Il lui semble important de discuter ensemble des critères, des essentiels attendus pour ce niveau de formation et de préciser son niveau à savoir un niveau pré-professionnel.

Françoise Etay présente le DEM au CRR de Limoges.

La formation est construite d'après le texte élaboré en 2002/2003 au niveau national (<http://aemdt.fr/wp/index.php/112-2/>), elle se fait en collaboration avec le Conservatoire Emile Goué de Guéret (Creuse) pour l'accordéon diatonique et (quel conservatoire?) la Corrèze pour les percussions africaines.

Elle fait remarquer que Limoges est en Nouvelle Aquitaine et que pour autant, le conservatoire n'est pas concerné par le CEPI mentionné par Michel Lebreton. Les CEPI ont été mis en place par les anciennes régions Nord-Pas de Calais et Poitou-Charentes, si la région Hauts de France a actualisé le CEPI sur son territoire, ce n'est pas le cas de la Nouvelle Aquitaine.

Durée : 2 ans parfois 3

Contenu :

- une pratique instrumentale, 1h30 hebdomadaire
- une pratique complémentaire
- culture musicale, 4h hebdomadaires + 1h d'occitan

Pour valider ces modules, les épreuves sont organisées de la façon suivante :

- pratique instrumentale : épreuve terminale, 20 minutes choisies par le jury dans un programme de 40 minutes présenté par le candidat
- pratique complémentaire : 15 minutes
- pratique collective : validée sur dossier présentant l'activité de l'étudiant sur deux ans avec affiches, articles de presse ...
- culture musicale : commentaires d'écoute sur l'aire culturelle des étudiants et aussi sur les musiques du monde, les musiques anciennes
- un mémoire à rédiger
- un entretien

Depuis l'ouverture du DEM au CRR de Limoges, 40 élèves ont suivi cette formation. Quasiment tous travaillent dans le milieu professionnel en tant que musicien ou enseignant en conservatoire ou en association.

En participant à des jurys dans différentes régions, Françoise a pu constater des différences de niveau parfois marquées entre les DEM. Elle relève aussi que nous n'avons plus d'interlocuteurs au ministère depuis dix ans sur ce sujet et pose la question d'une réflexion globale au sein de l'AEMDT.

Vincent Vidalou présente le DEM au CRR de Perpignan.

S'il y a bien des cours de pratique instrumentale et collective, il regrette l'absence de cours de culture musicale, d'ethnomusicologie, d'organologie. Les emplois du temps des professeurs du CRR sont déjà surchargés et il ne leur est pas possible d'assurer de tels cours. Leur directeur leur propose que ce module soit pris en charge par un intervenant extérieur à raison d'un week-end par mois mais sans assurer de la possibilité financière de cette proposition. A défaut, la direction propose que les étudiants en DEM musique traditionnelle intègrent les classes d'analyse ou d'histoire de la musique du cursus musique classique. De la même façon, il est problématique de dégager du temps pour assurer le tutorat du dossier.

Epreuves de l'examen :

- concert avec une sardane, un air de tradition orale, un air au choix
- pratique d'un deuxième instrument
- un dossier « léger »
- un entretien
- commentaire d'écoute, organisé au début mais finalement supprimé

Vincent Vidalou soulève les problèmes de budget pour faire venir des jurys de Catalogne du Sud, ainsi que les différences d'appréciation de niveaux, les attendus différents de part et d'autre de la frontière.

Des étudiants poursuivent leurs études au Conservatoire Supérieur de Catalogne ou au CEFEDM. D'autres jouent dans les coblas, certains sont musiciens professionnels. Le CRR de Perpignan est le seul conservatoire du département à proposer l'enseignement des musiques traditionnelles.

Christian Faucheur présente le DEM en Bretagne.

Dès 2001, la région initie la mise en place de cette formation et souhaite mutualiser enseignement et épreuves. Finalement, chaque conservatoire gère l'enseignement sur son territoire. Le réseau des conservatoires de Bretagne (Rennes, Brest, Saint Nazaire, Lannion, Saint Briec, Quimper, Vannes, Lorient) met en place des épreuves mutualisées :

- épreuve instrumentale, programme de 25 minutes
- mémoire

- commentaire, transcription sur l'aire culturelle présentée par le candidat
- commentaire sur un extrait de musiques du monde

Les commentaires d'écoutes (jazz, musique classique) et la pratique collective sont évalués au sein de chaque établissement.

Depuis les premières sessions DEM, le contexte a changé. Les premiers candidats se présentaient sur l'aire culturelle Bretagne et souhaitaient une validation, une reconnaissance de leur expérience. Aujourd'hui, on constate une ouverture quant aux instruments présentés (accordéon, guitare, chant) et des aires culturelles diversifiées (Irlande, Ecosse). Les aspirations des étudiants ont aussi changé. Pour les premiers le DEM était une fin en soi. Aujourd'hui, il fait partie du cursus et est un passage obligé vers le Pôle Supérieur. Récemment les équipes d'enseignants ont proposé à leur direction de retravailler les contenus et épreuves du DEM. La proposition a été écartée par les directeurs. Le réseau est dans l'attente d'informations concernant les nouvelles classes préparatoires.

Christian Faucheur précise le cas du CRD de Quimper par rapport aux cours de culture musicale. Si dans un premier temps, ils ont pu inviter des personnalités extérieures, ils ont finalement fait le choix de mutualiser les ressources internes en proposant des stages réguliers à leurs élèves.

Nathalie Drant au CRD de St Nazaire fait remarquer qu'elle doit se débrouiller pour gérer les cours de culture musicale, l'encadrement du mémoire, sans temps supplémentaire alloué à ces modules spécifiques. Par exemple pour deux élèves, elle a deux heures de cours instrumental (une heure pour chaque élève) + une heure de culture musicale entre les deux.

Est soulevée la question du nombre d'élèves dans ces cursus DEM, CEPI et de leur futur professionnel.

Hauts de France : un étudiant actuellement, cinq depuis le début de la formation

Perpignan Méditerranée Métropole : un étudiant actuellement, en général deux étudiants / an

Bretagne : en 2018 vingt six candidats en instrument, vingt pour le mémoire

Auvergne ?

Rhône Alpes ?

Il est pointé du doigt le changement au niveau du Pôle Supérieur Bretagne Pays de Loire. Jusqu'il y a peu, le DEM était obligatoire pour y entrer. Ce n'est plus le cas. Yvon Rouget précise que le directeur appréhende des recours au tribunal administratif. Comment imposer à l'entrée du Pôle Supérieur un diplôme qui n'a plus d'existence légale ? Pour autant ce n'est pas une remise en cause du niveau du DEM.

Yvon Rouget pose la question du modèle d'enseignement. Pensé principalement à partir des travaux de Lortat-Jacob et d'ethnomusicologues, il met les sources au centre du cursus. N'est-il pas temps de repenser tout cela, de remettre en cause ce modèle, d'autant que la première génération d'enseignants part en retraite ?

Françoise Etay remarque que l'intitulé "musique traditionnelle" implique, en lui-même, un rapport important aux sources.

Christian Faucheur fait remarquer qu'aujourd'hui il y a une nouvelle génération de directeurs pas toujours au fait de ces questions et des typicités liées aux musiques traditionnelles. Olivier Urvoy et Vincent Vidalou s'inquiètent du profil de plus en plus administratif de ces directeurs.

Christian Faucheur et Xavier Vidal s'accordent à dire qu'il faut prendre le temps de former ces directeurs, de les informer de nos modes de fonctionnement.

Xavier Vidal présente le DEM au CRD de Toulouse

Il a mis en place les premières formations diplômantes au Conservatoire de l'Aveyron. Il s'agissait de permettre à des collègues de se former et de leur permettre d'obtenir le DEM. A l'époque, il avait pu ouvrir des cours de formation musicale, d'initiation à l'ethnomusicologie, des cours de pratique collective. Une forme de compagnonnage avait été mise en place pour le module instrumental.

Quand il arrive au CRD de Toulouse en 2011, la demande est différente. Il s'agit de créer un département de musiques traditionnelles pour le seul DEM, monter une formation pré-professionnalisante sans cursus

proposant la formation initiale, celle-ci étant prise en charge par le monde associatif (Conservatoire Occitan notamment sur Toulouse).

La formation créée est transversale, elle recoupe les traditions occitane, flamenco et orientale (aujourd'hui plus particulièrement les traditions musicales du Maghreb). Les cours de formation musicale (initiation à l'ethnomusicologie, organologie) sont obligatoires ainsi que les cours de pratique collective des trois esthétiques.

Xavier Vidal, qui partira en retraite en juin, nous fait part de quelques regrets par rapport à cette formation DEM et plus particulièrement sur les épreuves.

- travail personnel de l'élève. Le dossier / mémoire est de plus en plus ténu. Ce travail prend souvent une forme audio-visuelle aujourd'hui. Même s'il constate les difficultés de certains étudiants à poser leur réflexion sur le papier, il pense que cette démarche est importante et nécessaire.
- L'épreuve instrumentale l'interpelle sur de nombreux points. Il estime que c'est une épreuve couperet. A Toulouse il est demandé une réalisation instrumentale avec solo, collectif (souvent avec des invités des autres esthétiques). Il a suffi de trois cas malheureux sur soixante élèves ayant suivi cette formation pour remettre en cause le déroulé de cette épreuve. Un candidat a été recalé pour l'utilisation de tempéraments inégaux non compris par le jury. Xavier a rédigé une fiche reprenant les critères et le fonctionnement de cette épreuve récital. Il y relève les nombreux écueils possibles avec le jury notamment la dialectique entre tradition et création, l'exigence de technicité issue d'une façon de penser « classique ». Pour lui, il est nécessaire de définir en détail les critères de l'évaluation.

Christian Faucheur et Olivier Urvoy remarquent qu'il est aussi important de prendre en compte l'environnement culturel dans lequel évoluent les candidats. Ils prennent l'exemple des jeunes sonneurs en Bretagne et le haut niveau technique que l'on trouve en bagadoù. Il paraît évident que les candidats au DEM doivent être dans « une norme » régionale quant à leur technicité.

Christian Faucheur rebondit sur la remarque d'Yvon quant au départ en retraite de la génération de professeurs qui a mis en place les DEM et souhaiterait connaître les avis et positions des jeunes professeurs.

Anne Rivaud pense qu'il faut interroger le projet de la personne qui vient chercher le DEM. Que veut-elle faire ? De la scène ? Enseigner ? A partir de là, faut-il demander la même chose à tous les étudiants ?

Le mémoire est un travail d'approfondissement, il ne sera pas le même suivant l'âge de l'élève.

Doit-on demander le même niveau pour tous les candidats ou doit-on prendre en compte leur progression ?

Olivier Urvoy témoigne que, pour avoir participé à des jury de DEM, il a pu constater que le projet de l'élève est pris en compte par le jury, notamment grâce à la lecture du dossier de l'élève.

Christian Faucheur estime pour sa part que cette prise en compte n'est pas clairement énoncée dans les textes.

Françoise Etay rappelle qu'au départ l'épreuve de travail personnel du DEM consiste en la réalisation d'une étude. Elle soulève le problème des jurys de mémoire en Limousin et en Bretagne ( jury dont elle a fait partie ou dont elle a eu des retours) pour qui le choix des sujets "pratiques actuelles des musiques traditionnelles" pose des questions voire provoque des refus, sujet pourtant pris en compte par l'ethnomusicologie.

Michel Lebreton pense qu'il faut un document précisant quelles compétences sont attendues à la fin de la formation, quelles capacités sont requises. Il souligne le rôle éducatif de l'enseignement et pense qu'il est important d'aider à l'écriture, à s'exprimer oralement dans le cadre de ces formations pré-professionnelle.

Plusieurs participants font état de l'intérêt qu'il y aurait à rédiger un document qui présente les attendus d'un DEM de musique traditionnelle quelle que soit la région de l'étudiant.

Christophe Correc rappelle l'importance de pouvoir échanger, partager tout au long de l'année et insiste sur l'utilisation par tous des outils internet pour maintenir la stimulation de nos échanges directs.

Mardi 23 octobre

### **Stéphanie Pineau-Coulon : « Orchestre à l'école » mise en œuvre - point de vue institutionnel**

*Stéphanie Pineau-Coulon est la directrice du Conservatoire Intercommunal du Bocage Bressuirais.*

<https://www.agglo2b.fr/index.php/culture/conservatoire-de-musique>

Stéphanie Pineau-Coulon nous présente le projet d'orchestre à l'école « trad » mis en place dans l'agglomération du Bocage Bressuirais.

#### Le Conservatoire

L'agglomération du Bocage Bressuirais se situe en Nouvelle Aquitaine, c'est une agglomération en milieu rural. Elle rassemble 38 communes pour 73000 habitants. La collectivité a fait le choix de prendre toutes les compétences culturelles (école de musique, cinéma, diffusion, bibliothèque).

Dès sa création en 1990, l'école de musique a obtenu le label CRI Conservatoire à Rayonnement Intercommunal. Seule la discipline « Musique » y est enseignée. Le CRI compte 710 élèves dont 45 en musique traditionnelle. 80 % des élèves sont en 1<sup>er</sup> cycle, 16 % en 2<sup>nd</sup> cycle, 1 % en 3<sup>e</sup> cycle amateur. Le 3<sup>e</sup> cycle amateur Musique traditionnelle est fermé depuis deux ans, faute d'élève. Les enseignements sont dispensés sur six sites, ce sont plutôt les 1<sup>er</sup> cycles qui sont délocalisés.

Le CRI a renouvelé son projet d'établissement récemment en mettant en avant :

- la diversité culturelle, toutes les esthétiques sont représentées sans hiérarchie,
- le plaisir, qui est source de motivation et qui est alimenté par les projets,
- l'ouverture artistique et culturelle,
- l'accès pour tous,
- l'innovation, Stéphanie Pineau-Coulon souligne l'influence des pédagogies liées à l'enseignement des musiques traditionnelles et notamment l'oralité utilisée en Formation Musicale.
- la formation de musicien animateur du territoire.

Le conservatoire se veut un acteur du développement culturel local.

#### Les orchestres à l'école (OAE)

Dans le cadre de l'Education Artistique et Culturelle, le conservatoire propose 1300 heures d'intervention en milieu scolaire dispensées par six enseignants. C'est aussi dans ce cadre que le conservatoire propose trois orchestres à l'école, un orienté « cuivre » créé en 2013, un « traditionnel » créé en 2014 et un « vent » créé en 2017 sur trois communes différentes.

Les objectifs de l'orchestre à l'école sont fixés par l'Education Nationale et non par le conservatoire. Ils sont d'ordre généraux (écoute, apprentissage d'un instrument, découverte artistique, sociabilité) et non liés aux caractères d'une esthétique musicale. Il s'agit d'un apprentissage collectif sur trois ans, du CE2 au CM2, sur le temps scolaire. A l'issue des trois ans, un nouvel appel à projet est lancé. Les orchestres sont donc susceptibles de changer de commune.

Dans le cas de l'OAE trad, l'enseignement se compose d'1h30/ semaine dispensé par un enseignant + 1h toutes les trois semaines pour l'instrument. Les projets OAE sont pilotés par les enseignants, c'est un choix du conservatoire. Le travail se fait surtout par l'oralité. Des techniques comme le sound-painting sont aussi utilisées.

Stéphanie Pineau-Coulon fait remarquer que les orchestres à l'école et leurs succès ont permis de légitimer le conservatoire auprès des élus et de la population.

Avant de nous présenter les points positifs de ces orchestres, elle nous rappelle la méthodologie employée par le CRI pour les mettre en œuvre. Je les transcris ici de manière succincte.

1. volonté politique
2. appel à projet auprès des communes de l'agglomération
3. mise en place d'un échéancier (au moins un an avant le démarrage effectif de l'orchestre)
4. mise en place d'un COPIL
5. création d'un budget, recherche de financement (fonds européen LEADER, réserve parlementaire ...)
6. convention entre l'agglomération, la DSDEN et l'APE de l'école
7. présentation du travail aux familles par le biais d'un livret, d'enregistrement

## 8. suivi et évaluation du projet.

Le conservatoire considère que ces orchestres à l'école participent d'une démarche positive et souligne les points positifs suivants :

- L'OAE apporte un bienfait aux enfants qui participent,
- il permet une meilleure cohésion au sein des classes,
- il permet l'ancrage d'une démarche artistique sur une commune,
- il fait naître des comportements artistiques,
- il permet plus de lien entre les élèves et les professeurs de musique traditionnelle,
- c'est « un accomplissement » pour les élèves, ces projets étant sur un temps long contrairement aux projets plus habituels,
- il permet un changement du regard des élus,
- il a montré l'esprit d'ouverture du CRI, témoignant de fait qu'il n'est pas réservé à certaines classes sociales.

Stéphanie Pineau-Coulon souligne une des limites du projet, le temps trop court accordé à l'apprentissage d'un instrument.

Le visionnage d'un film présentant le travail de l'OAE trad a soulevé de nombreuses remarques et commentaires. Vous pouvez le voir ici : <https://www.facebook.com/cmagglo2b/videos/2411070949120610/>  
Cette vidéo a été faite dans le cadre de l'accueil d'étudiants du Centre de Formation des Musiciens Intervenants de Poitiers et des futurs enseignants en musique afin de leur présenter le dispositif Orchestre à l'école avec les élèves de l'OAE trad de Courlay.

Nathalie Drant pose la question de l'esthétique. En quoi le travail présenté est de la musique traditionnelle ?

Xavier Vidal interroge la pertinence de l'OAE vis à vis des musiques traditionnelles. Est-il le moyen le plus adapté ? Il en doute. Il propose d'explorer des pistes autour de la danse, du chant.

Stéphanie Pineau-Coulon précise que les enfants dansent, écrivent des chansons, ont une petite initiation à la langue. Elle pense que l'OAE est une entrée en musique comme une autre. Elle insiste sur le fait que les objectifs de l'orchestre sont ceux de l'Education Nationale.

Michel Lebreton suggère qu'il est peut-être temps de repenser nos pratiques éducatives. Il pense que l'avenir des conservatoires passera par une réforme des apprentissages mettant en valeur les pratiques collectives comme l'orchestre à l'école. Néanmoins cela nécessitera un travail sur des objectifs communs Orchestre à l'école / Education Nationale / Conservatoire.

Philippe Compagnon réagit sur le savoir-faire des professeurs de musique traditionnelle quant à l'oralité et sa mise en valeur. Même si les OAE cuivres et vents utilisent aussi l'oralité, les professeurs sont plus ou moins démunis face à cette technique.

Yvon Rouget s'agace de cette oralité qui nous serait unique au sein des conservatoires et qui devrait influencer les pédagogies. Depuis vingt ans que l'on entend cette tirade elle n'est jamais suivie d'effet, on court toujours après des budgets. Il estime que c'est un discours faux.

Isabelle Garcia pense que cet OAE trad peut aussi être une méthode de transmission. Peut-être donnera-t-il envie aux enfants d'aller plus loin dans nos musiques ?

Alex Seli soulève la question des budgets et remarque que si l'état est prescripteur du projet Orchestre à l'école, c'est aux collectivités territoriales que revient la charge de l'organisation des OAE et leur financement.

Des questions plus concrètes ont aussi été posées comme :

- le planning. Celui-ci est fait en début d'année. Les dates de diffusion sont posées en fonction du niveau de l'orchestre.
- Le répertoire. Il n'y a pas de répertoire commun aux trois orchestres mais une rencontre est organisée

- où chaque OAE transmet un air de son répertoire.
- les choix d'instruments. Le CRI a une politique volontariste de découverte des instruments « peu connus »

### **Guy Bertrand : « La rumba gitane »**

*Guy Bertrand est musicien et ethnomusicologue.*

Guy Bertrand fait partie des enseignants à avoir obtenu le CA de musique traditionnelle lors de la première session de 1987. Il appartient à cette génération d'enseignants qui a fait entrer les musiques traditionnelles dans les conservatoires. Il est nommé au CRR de Perpignan en 1989. Le directeur de l'époque (et d'aujourd'hui) Daniel Tosi lui présente la commande politique liée à son poste : prendre en compte la réalité de Perpignan à savoir l'aspect catalan bien entendu mais aussi prendre en compte les autres cultures et notamment la minorité gitane.

Son travail avec la communauté gitane a consisté à leur faire prendre conscience de leur patrimoine, le mettre en valeur et donner la possibilité aux talents de s'exprimer. Une des premières actions a été de créer une phonothèque, tout d'abord en ramenant des disques, puis en produisant des enregistrements, en collectant des photos. Ce travail a permis l'édition d'un premier livre, il a aussi permis de se rendre compte de la méconnaissance des origines de la rumba gitane. Dès lors, cette musique deviendra son principal sujet de recherche.

Illustré de nombreux films, il retrace l'histoire de la rumba gitane, de ses débuts aux Gipsy Kings, des scènes internationales aux maisons qui lui ont été ouvertes.

Dans les années 1954/1955, les guitaristes et camelots Peret, El Pescaïlla ... fréquentent les marchés de Barcelone où jouent de nombreux musiciens cubains ou portoricains. Certains d'entre eux vont en hiver vendre des vêtements à Cuba d'où ils rapportent des chansons. Cette musique va influencer leur façon de chanter et leur jeu de guitare notamment « le ventilador » inventé par Peret pour retrouver la rythmique cubaine .

Guy Bertrand nous présente deux films pour étayer son propos.

El Negro Bombón - Ismael Rivera : [https://www.youtube.com/watch?v=3Xyu\\_GVI96Y](https://www.youtube.com/watch?v=3Xyu_GVI96Y)

Peret - El Gitano Antón (1968) : <https://www.youtube.com/watch?v=ap8TvYBvQXE>

Pour aller plus loin :

<https://www.guybertrand-worldharmonies.com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=x30cliwNq7o>

### **Débat et réflexion pédagogique. Mettre en jeu un rapport dynamique entre sources et apprenants dans notre enseignement.**

Pour ce 2<sup>e</sup> sujet, nous décidons d'avoir un modérateur pour mieux répartir la parole.  
Emmanuel Monnet accepte cette tâche délicate.

Dans ce compte-rendu, je me permets de synthétiser nos discussions autour des grands axes suivants :

- le constat d'une plus grande facilité d'accès aux collectes aujourd'hui qu'hier
- le décalage parfois entre l'écoute d'un élève et ce que le professeur voudrait faire entendre
- la nécessité de recontextualiser à l'aide d'anecdotes, pour faire revivre les personnages. Créer un lien entre l'élève et l'informateur comme il a existé un lien entre l'informateur et l'enquêteur
- l'analyse de la parole (commentaires, questions ...). Ne pas se limiter à la seule mélodie
- la question de la réception de cette musique par nos élèves qui vivent dans un monde très différent
- Le travail de re-création à partir des collectes (concert d'élèves, projets pédagogiques mais aussi enregistrement de disques qui deviennent de nouvelles sources, de nouvelles références)
- le besoin d'une écoute active

- la nécessité d'apprendre à trier, à soupeser parmi les nombreuses sources que sont le collectage, les disques, les plates-formes internet (youtube ...)
- la question de la collecte aujourd'hui. Pour faire quoi ? A quoi ça sert ? Lors de cet échange, François Gasnault cite le paradigme des Derniers de Daniel Fabre. Il fait remarquer qu'en musique traditionnelle il y aura toujours des créateurs et que les collectes de collecteurs ont commencé.
- Le rapport aux collectes peut-être différent selon l'âge des élèves (imprégnation pour les plus jeunes, recherche de répertoire ou de style pour les plus grands, collecter soi-même) et les cours (instrument, FM).
- le chant semble être une entrée privilégiée par plusieurs professeurs
- l'importance de l'image aujourd'hui dans le collectage, qui fournit des informations silencieuses.

Une deuxième partie de notre discussion a porté sur le rapport à l'écrit.

- Certains y trouvent plus de liberté pour réinterpréter, ce qu'ils n'osent pas faire par rapport à une source orale (affection, respect d'un jeu, d'une personne)
- Vincent Vidalou donne l'exemple de travail sur de vieilles partitions de sardane. Cela oblige le musicien à chercher ce qu'a voulu noter le copiste. Cela induit la connaissance des musiciens de leur musique (rythme, tempo, accents, temps fort ...).
- L'écrit n'est qu'un aide-mémoire.
- Michel Lebreton donne l'exemple de la démonstration qu'il fait avec le logiciel Finale. Il fait lire une partition par le logiciel puis la fait écouter sur un enregistrement de collecte ou la joue. Par cet exemple évident, il montre aux élèves ce que la partition comporte de musique et surtout ce qui lui manque.
- Françoise Etay est plus circonspecte par rapport à l'écrit. Elle trouve le jeu des musiciens utilisant l'écrit comme source très éloigné des collectes tant au niveau harmonie, souplesse rythmique, échelles.

Il est suggéré que l'AEMDT mette les liens des sites des structures proposant la mise à disposition de collectage sur son site.

### **Débat et réflexion pédagogique. Définir les attendus d'un enseignement basé sur une approche sensorielle**

Il nous restait peu de temps pour aborder ce sujet. Deux thématiques ont été évoquées.

#### **Le rapport corps / instrument**

Sophie Jacques fait part de son expérience personnelle avec la bodoga. Du fait du volume de l'instrument, le musicien est dans le son. C'est un instrument qui demande un engagement corporel important.

Isabelle Garcia soulève la question des troubles musculo-squelettiques. Dans son enseignement, elle insiste pour que la tenue de l'instrument soit la plus naturelle possible, que l'instrument soit dans le prolongement du corps, sans contrainte corporelle.

#### **Le rapport corps / musique**

Plusieurs professeurs utilisent le chant et la danse. Cela permet de faire émerger de nombreuses notions de FM (pulsation, rythme ...), d'aborder les langues, d'entrer directement dans le jeu collectif.

Les réticences que peuvent avoir a priori les élèves quant au chant et/ou la danse sont souvent désamorçées dans le cadre des cours collectifs « tout le monde chante, tout le monde danse » c'est l'effet groupe.

Plusieurs professeurs ont fait part de leur expériences. (Une amorce au tant réclamé partage en ligne de récits d'expérience ?)

Michel Lebreton utilise parfois des jeux d'onomatopées autour de l'improvisation, des transformations du son

à l'issue de rondes chantées.

En CHAM, Isabelle Garcia a demandé aux élèves qui jouaient sur des instruments différents et transpositeurs de ne pas utiliser les noms de note mais de trouver le son joué sur leur instrument. Elle a ensuite pu travailler sur la notion de transposition.

Yvon Rouget évoque la technique d'écoute du corps mise au point par Ilham Loulidi. Il s'agit d'identifier les bonnes positions corporelles à l'aide d'un vocabulaire imagé, ces images servant ensuite à commander le cerveau inconscient.

Pendant 15 ans, Xavier Vidal a travaillé en lien avec une professeure de FM à l'école de musique de Saint Céré. Un groupe d'enfants de 7/8 ans divisé en deux travaillait une semaine avec lui, une autre avec la professeure de FM. Les deux enseignants travaillaient sur un répertoire commun choisi au préalable. Ce travail tourné autour des notions d'équilibre, d'espace, de respiration, d'échauffement, d'étirement permettait de développer l'écoute et la concentration.

Pour contrer les réticences de certains élèves à chanter, Emmanuel Monnet n'utilise plus le mot chanter mais dire.

Hoëla Barbedette remarque que chant et danse sont plus facilement acceptés dans des cours collectifs où se mêlent des élèves d'âges différents.

A l'issue des discussions, nous avons pu assister à la projection du film « **Le Grand Bal** », documentaire de Laetitia Carton sur le Grand Bal de l'Europe. <http://www.laetitiacarton.net/film-le-grand-bal/>

Et pour clore cette journée en beauté, nous avons eu le plaisir de participer à un bal trad organisé par le CRR. Sur la scène se sont côtoyés élèves du CRR et professeurs membres de l'AEMDT.

Mercredi 24 octobre

**Présentation et visite commentée de la Casa Musicale – Maison des cultures urbaines par son directeur M. Michel Vallet**

La Casa Musicale est une association créée en avril 1996, sous l'impulsion conjointe de la ville de Perpignan et du Ministère de la Culture. Elle est un lieu ouvert de pratiques, de rencontres, et de créations artistiques en prise directe avec les réalités urbaines d'aujourd'hui.

La Casa Musicale a pour but de développer une action de formation et de mise en valeur des pratiques musicales actuelles des jeunes, en étant à l'écoute de toutes les spécificités culturelles de Perpignan.

<http://www.casamusicale.net/>