

Référence de la publication

Françoise ÉTAY, « L'institutionnalisation de l'enseignement des musiques traditionnelles en France : 30 ans d'expériences et d'interrogations », dans *Savoir-faire et transmission des musiques de tradition orale. Actes du 6^e colloque Anthropologie et musique* (Constantine, novembre 2015), Alger, CNRAPH, 2019.

L'institutionnalisation de l'enseignement des musiques traditionnelles en France : 30 ans d'expériences et d'interrogations

Au cours des années 1980, le ministère de la Culture a décidé d'introduire la musique traditionnelle, le jazz, les musiques actuelles amplifiées, ainsi que d'autres styles musicaux ou nouveaux instruments, dans les conservatoires et écoles de musique agréés par l'État. Son objectif premier était d'ouvrir et de dynamiser ces établissements, jusque-là uniquement consacrés à la culture savante occidentale.

Les musiciens et acteurs des musiques traditionnelles avaient, eux, des intérêts plus directement liés à la promotion de leur spécialité. L'intégration institutionnelle, passant par la création de nouveaux diplômes, a été une des clés de la reconnaissance revendiquée.

Trente ans plus tard, quel bilan tirer des expériences qui ont été menées dans les conservatoires de diverses régions en France ? Et quelle y est la physionomie de la pédagogie des musiques et danses traditionnelles, maintenant que les témoins qui nous ont légué leurs savoirs ont, pour la plupart, disparu d'un monde rural en pleine mutation ? Telles sont les questions auxquelles nous avons souhaité apporter ici des réponses.

Avant l'institutionnalisation

A. Le folk

L'intérêt pour les musiques de tradition orale en France, largement héritier du mouvement folk américain, a été particulièrement vif à la fin des années 1960. Au Centre américain d'étudiants et d'artistes, à Paris, boulevard Raspail, sont organisés, de 1964 à 1976, des *hootenannies*, où chacun peut interpréter les chansons de son choix au cours de la soirée. Vient ensuite, en 1969, le premier folk-club français, nommé Le Bourdon, créé sur le modèle anglais par John Wright, sa compagne Catherine Perrier et d'autres pionniers. L'objectif de ce folk-club, qui sera bientôt suivi par La Chanterelle, à Lyon, est triple :

- Propager la musique traditionnelle de France ou d'autres pays ;
- Encourager les collectes ;
- Organiser des festivals d'été en plein air, à l'imitation des festivals américains et anglais.

Mai 1968 est encore très proche et le folk français se situe résolument dans une mouvance idéologique alternative. Il s'oppose à la fois à toutes les musiques commerciales, au monde de la musique classique, perçue comme bourgeoise, aux spectacles folkloriques présentés sur scène, costumés et figés, et dont le répertoire est limité et souvent pauvre, ainsi qu'à l'institution nationale qu'est le musée des Arts et traditions populaires, accusé de conserver jalousement des enquêtes sonores qu'il ne veut pas diffuser.

Les années 70, qui voient l'accès aux magnétophones à bandes puis à cassettes se démocratiser, vont être marquées par des collectes très importantes. En milieu rural de certaines régions, situées surtout à l'ouest, au centre et au sud de la France, on trouve encore relativement facilement des chanteurs et des musiciens détenteurs de répertoires et de styles locaux qu'ils n'ont pas oubliés, même si leurs pratiques ont été occultées, à partir des années 1930, par la mode de l'accordéon chromatique et du répertoire musette. Ils ont à peu près l'âge des grands-parents de leurs visiteurs, souvent venus des villes, et des liens affectifs parfois forts vont se tisser, pendant quelques années, entre « collectés » et collecteurs. Les chansons et airs instrumentaux recueillis sont réinterprétés par les jeunes musiciens qui, pour certains, se professionnalisent, et ils sont aussi retransmis au cours des stages qui se mettent peu à peu en place, parfois dans la continuité d'ateliers organisés précédemment pour les musiciens de groupes folkloriques.

B. Changement politique

En 1981, François Mitterrand, un socialiste, est élu président de la République. Jack Lang, le nouveau ministre de la Culture, fait appel à Maurice Fleuret pour occuper les fonctions de directeur de la musique et de la danse. Ce dernier est, au départ, un journaliste musical, spécialiste de la musique contemporaine. Il a travaillé aussi pour les Jeunesses musicales, une structure qui organise des concerts scolaires, et a, par ailleurs, participé à l'organisation de grands festivals. C'est encore un très grand collectionneur d'instruments de musique du monde, acquis lors des nombreux voyages à l'étranger liés à ses fonctions.

On pourrait résumer l'esprit avec lequel il aborde ses nouvelles responsabilités par cette phrase : « Toutes les musiques sont égales en dignité » (Veitl et Duchemin 2000 : 146). Il va donc s'employer à la reconnaissance de secteurs musicaux jamais pris en compte, auparavant, par le ministère de la Culture, en créant, en 1982, une division de l'Action musicale chargée de la chanson, du jazz, de la variété, ainsi que des musiques populaires et traditionnelles, des chorales et de la pratique amateur. Bernard Lortat-Jacob, un ethnomusicologue que Maurice Fleuret connaît déjà personnellement, est invité à être l'un des deux chargés de mission de cette division. Une de ses premières initiatives en faveur des musiques traditionnelles va être la création d'un certificat d'aptitude (CA), permettant à ses futurs détenteurs d'enseigner dans les conservatoires de musique.

L'entrée des musiques traditionnelles dans l'institution musicale

A. Mise en place

Pour Maurice Fleuret, l'introduction de nouveaux domaines musicaux dans les établissements d'enseignement a pour objectif, outre l'aide à ces matières, une certaine remise en cause des conservatismes et de l'entre-soi prévalant auparavant.

« ... nous avons voulu faire en sorte que les établissements d'enseignement s'ouvrent à d'autres musiques que la musique savante - ou classique, comme on voudra - de telle façon que cette innovation, déjà perturbatrice en soi, vienne aussi modifier les enseignements classiques. » (Michel Fontes, cité par Veitl et Duchemin 2000 : 220)

Mais l'intérêt de Bernard Lortat-Jacob, comme des inspecteurs, également ethnomusicologues, qui l'ont suivi¹, a plutôt porté sur la mise en place de pôles permettant de valoriser et faire vivre les traditions musicales, en des régions données. La pratique pédagogique doit être assurée, dans les intentions primitives, par « plusieurs maîtres originaires de la tradition dont ils enseignent la musique » (Lortat-Jacob 1982 : 52). Un autre des projets qui lui tiennent à cœur est d'ailleurs, parallèlement, la création d' « auberges musicales » sur le modèle de la *casa musicale* de Pigna, en Corse².

En 1984 est publié un Schéma des fonctionnements pédagogiques des Écoles nationales de musique et Conservatoires nationaux de région. Il divise l'enseignement en inter-départements, départements fondamentaux et départements optionnels. C'est à ce niveau qu'apparaît un paragraphe Musique(s) traditionnelle(s). Il n'a que 4 lignes :

- Musiques ethniques (européennes et extra européennes) ;
- Ethnomusicologie ;
- Lutherie ;
- Ateliers vocaux - instrumentaux – chorégraphiques.

L'absence de cours individuels pour les élèves invite, rétrospectivement, à la réflexion.

En juin 1986 est organisé un concours national pour recruter une première promotion d'une vingtaine de musiciens à qui on va offrir, d'octobre 1986 à mai 1987, neuf stages, six à Rueil-Malmaison, en région parisienne, et trois en Bretagne, en Poitou et en Auvergne, les préparant au certificat d'aptitude. L'examen doit avoir lieu en mai 1987 (admissibilité) et juin 1987 (admission). L'obtention de ce diplôme sera incontournable pour devenir « professeur-chef de département de musique traditionnelle ».

Le profil des lauréats – dont je fais partie, seule femme du groupe – est celui de « musicien-chercheur-pédagogue ». On attend de la part des candidats non seulement une maîtrise indiscutable de leur instrument, mais aussi des travaux solides à caractère ethnomusicologique, en lien avec l'aire culturelle dont ils sont spécialistes. Parmi les reçus au concours de 1986 on note la présence, atypique à l'époque, de Marc Loopuyt, luthiste pratiquant la musique arabo-andalouse (Loopuyt 1988)³. Cette promotion va être, au-delà de l'intérêt des cours organisés, une importante occasion de rencontres, de découvertes et d'échanges entre musiciens de différentes régions éloignées. Chacun des participants en est sorti transformé et les liens d'amitiés noués à cette occasion ont perduré pendant bien des carrières, pédagogiques ou non, qui ont suivi.

Mais 1986 est aussi une année de changement politique. La droite gagne les élections législatives. Le 29 mars, François Léotard succède à Jack Lang au poste de ministre de la Culture et, le 15 septembre, Maurice Fleuret démissionne. Bernard Lortat-Jacob fait de même et c'est donc Michel de Lannoy qui va mener à bien l'organisation, en 1987, du CA initié par son prédécesseur.

¹ Michel de Lannoy de 1986 à 1992, puis Jean-Pierre Estival de 1992 à 2008, date à laquelle ses missions changent.

² Ce projet sera repris, sous une forme différente, par Michel de Lannoy, créateur, en lien avec la FAMT puis FAMDT (Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles) de Centres régionaux de musique traditionnelle (De Lannoy 2009), dans une perspective de quadrillage national et d'hégémonies régionales ... alors que le terme même de « centre » était banni du vocabulaire de Maurice Fleuret (Veitl et Duchemin : XXXVI).

³ Les CA suivants seront d'une diversité beaucoup plus large, avec présence de plus en plus importante des musiques d'Afrique de l'ouest et afro-cubaine.

B. Après le premier CA

À Limoges, nous ouvrons en 1987 le premier département de musique traditionnelle au sein d'un Conservatoire national de région (CNR). Notre projet, impulsé par le délégué régional du ministère de la Culture, attendait, en fait, depuis 1983. Nous sommes une équipe de 4 spécialistes d'instruments différents, accordéon diatonique, vielle à roue, chabrette (c'est une cornemuse locale) et violon. Nous avons déjà un public d'élèves, jeunes adultes pour la plupart, au nombre de près d'une cinquantaine, prêts à basculer des ateliers que nous animons depuis quelques années, dans les centres culturels de la ville, à une inscription au conservatoire. Nous bénéficions, par ailleurs, des collectes exceptionnelles réalisées en Limousin, au cours des années 70, par une équipe de « folkeux » lyonnais, le 33 tours *Violoneux corréziens* (1979) ayant été particulièrement remarqué. Mais il a fallu la légitimation du CA – accompagné, il faut le dire, d'une subvention du ministère de la Culture – pour que les portes s'ouvrent enfin.

Les débuts ne vont pas de soi. À Limoges, comme ailleurs par la suite, la direction de l'établissement imagine difficilement un enseignement radicalement différent de celui qui existe déjà. Elle voit simplement notre spécialité comme l'arrivée de répertoires et d'instruments nouveaux, ceci ne dispensant en rien nos élèves du solfège, des cursus habituels et des examens. Cette ambiguïté quant aux contenus se verra d'ailleurs prolongée, au cours des années 90, par la parution de nouveaux textes, au moment de l'ouverture des Centres de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM) à notre discipline, et des premiers concours organisés par le Centre national de la fonction publique territoriale (CNFPT)⁴. On y parle maintenant en effet d'« instruments de musique traditionnelle » et non de « musique traditionnelle », ce qui ouvre la porte à toutes les confusions. On peut voir ainsi des candidats se présenter en jouant des concertos de Vivaldi à la mandoline ou du répertoire contemporain à la balalaïka. Or, les schémas que nous avons en tête, nous, les pionniers, et qui étaient aussi ceux de Bernard Lortat-Jacob, sont tout autres, donnant la priorité à une diffusion extérieure à l'établissement, aussi articulée que possible avec le tissu populaire local. Mais nous voulons aussi, parallèlement, comme l'avait souhaité Maurice Fleuret, participer à la vie de l'établissement qui nous accueille, et y créer des transversalités.

Il fallut argumenter et, à Limoges, on nous fit confiance. Nous avons alors librement organisé notre enseignement en fonction d'objectifs complémentaires.

1. Relation au tissu populaire rural

C'est de là que venait notre répertoire et que nos « maîtres » vivaient encore à la fin des années 80. Mais ils disparurent les uns après les autres, dans un contexte général de grandes transformations du monde rural. Et la génération suivante n'était pas intéressée par nos musiques. Il faut noter, par ailleurs, que la participation à des manifestations populaires, telles que foires, marchés ou fêtes calendaires demande des trésors d'énergie et d'investissement bénévole de la part des enseignants, en plus de leur temps scolaire, et ce, souvent les samedis et dimanches. Or ces efforts ne sont ni pris en compte, ni même, la plupart du temps, réellement compris par l'institution qui nous emploie.

⁴ Les enseignants de musique changent de statut au début des années 90 et sont intégrés à la Fonction publique territoriale.

2. Relation au monde associatif

a. Associations locales

Elles sont les relais indispensables à notre action, et les liens tissés avec elles sont, en quelque sorte, naturels, voire constitutifs. C'est avec les comités des fêtes, écoles, associations de parents d'élèves ou associations culturelles que nous avons toujours organisé les animations, concerts et bals qui ponctuent l'année scolaire.

b. Associations historiques

C'est, en fait, du milieu d'où nous étions issus que sont venues les critiques les plus soutenues contre l'introduction des musiques traditionnelles dans les établissements spécialisés. Le sujet avait d'ailleurs été brûlant dès 1986. Certains (Yvert 1986) abordaient avec optimisme les transformations à venir, mais d'autres avaient en tête une image fort peu engageante des écoles de musique :

« Le conservatoire implique le *dogmatisme*. [...] Le dogmatisme entraîne une *conformisation* (...) Cette standardisation est un appauvrissement. [...] Le conservatoire la systématise et l'institutionnalise. La sanction du dogmatisme, c'est *l'examen*. [...] Mais le plus grand danger que court aujourd'hui l'enseignement des musiques et des danses traditionnelles, c'est de recourir aux moyens constitutifs de l'école et de l'université dans notre société dominante, au premier rang desquels l'exercice, l'analyse et surtout l'écriture » (Perrone et Guilcher 1986).

Nous avons dû nous battre pendant des années, au sein du mouvement des musiques traditionnelles, contre ces idées reçues, étonnamment persistantes.

Les structures importantes, régionales ou nationales, furent les plus virulentes. Le nouveau paysage bouleversait les équilibres déjà en place. Les collègues bretons durent déployer des trésors de diplomatie pour apaiser les tensions avec la puissante *Bodadeg ar Sonerion* (BAS), qui avait géré jusque-là la formation des musiciens de grands ensembles de bombardes, binious et percussions appelés *bagadou*. Au plan national, des réquisitoires spécialement acerbes vinrent de certains dirigeants de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT). Et, pendant longtemps, notre travail fut systématiquement dénigré, y compris auprès de services du ministère de la Culture autres que l'inspection dont nous dépendions directement. Notre enseignement était présenté de manière caricaturale et accusé de figer le répertoire. En fait, la « tutelle ethnomusicologique » était également, indirectement, visée par ces critiques et il n'est pas inintéressant de remarquer que celles-ci s'accompagnèrent, à partir de la deuxième moitié des années 1990, de discours prônant création et métissage comme valeurs intangibles, voire sacrées, les relations aux sources patrimoniales passant au second plan des préoccupations affichées⁵.

Pour construire un réseau reliant les professionnels de l'enseignement des musiques traditionnelles et devenir nous-mêmes interlocuteurs du ministère de la Culture, nous avons créé en 2001 l'Association des enseignants de musique et danse traditionnelles (AEMDT). De cette date à 2008, début de la politique nationale de réduction des dépenses publiques, marquée, en ce qui nous concerne, par la suppression de la plupart des postes d'inspecteurs, nos réunions dans les locaux de la Direction de la musique, à Paris, rue Saint-Dominique⁶ furent extrêmement fructueuses. Des journées d'étude annuelles, qui juxtaposent

⁵ Saluons cependant ici le volontarisme de Jany Rouger, directeur de la FAMDT, à l'origine de plusieurs colloques organisés jusqu'en 2000 et des publications, jusqu'en 2002, des recueils des collections *Modal* et *Modal poche*.

⁶ Ce bâtiment, l'hôtel Kinsky, fut vendu par la suite à la famille régnante du Qatar.

conférences, ateliers pratiques et réflexion pédagogique, sont, en outre, organisées depuis 2004, généralement pendant les vacances d'automne.

3. Transversalité au sein des structures d'enseignement

Dès l'arrivée des musiques traditionnelles dans les conservatoires, les sollicitations des collègues ont été nombreuses. La transmission orale et le rapport à la danse sont très intéressants pour des professeurs de formation musicale (autrefois appelée solfège). On a pu nous demander, aussi, d'intégrer de jeunes instrumentistes classiques dans nos ensembles et de les préparer à l'animation de bals. À Limoges, les relations avec le département de musique ancienne ont été multiples, le « bal Renaissance » étant un point de convergence efficient. Les vielles, cornemuses et violons ont aussi été sollicités pour participer à des représentations mettant en scène du répertoire du XVII^e siècle.

Le professeur de vielle et cornemuse a, par ailleurs, monté plusieurs spectacles de plein air, en été, avec une compagnie de théâtre et un compositeur dont l'écriture, contemporaine, s'inspirait fortement de la musique traditionnelle. La classe de tuba du conservatoire a participé à certains d'entre eux, les liens d'amitié entre enseignants étant extrêmement déterminants lors de l'élaboration de projets transversaux.

Un autre des moments mémorables pour nous a été le concert écrit par notre directeur, Alain Voirpy, pour *Les Cités Unies*, événement qui rassemble à Limoges, tous les deux ans, les élèves des écoles de musique des villes jumelles, pour une semaine de répétitions et concerts. Le thème choisi pour l'édition de 2009 était « patrimoines musicaux » et, pour le passage « Limousin », outre l'intégration, dans la partition, d'un certain nombre de standards reconnaissables, le compositeur avait joint une chabrette à l'orchestre. Au moment où le thème de la chanson traditionnelle la plus connue localement, *Turlututu*, a été clairement identifiable, un murmure de stupéfaction a traversé le public. Le lendemain, des parents d'élèves ont manifesté leur émotion de ce qui leur était apparu comme un hommage de la culture savante à la culture populaire.

4. Une pédagogie de projets

Les élèves de la fin des années 80 et du début des années 90 étaient, en général, fortement motivés, menaient des activités musicales de manière autonome et travaillaient beaucoup leur instrument. Au fil du temps, les profils ont changé et, en même temps que le nombre d'élèves augmentait – à Limoges nous sommes passés de 50 à 200 environ –, les investissements individuels devenaient moins réguliers. Pour renforcer les motivations, nous avons multiplié les projets.

Comme un peu partout en France, des voyages et des échanges entre conservatoires ont été organisés. Nous avons aussi réalisé plusieurs enregistrements de CD. Pour cela, nous avons eu besoin de créer une association-relais pour gérer les questions financières. Le premier disque, sorti en 1996, a rencontré un très grand succès et, grâce à l'argent entré à cette époque, nous avons acquis une autonomie qui nous a permis, depuis, d'organiser des stages de qualité sans subvention et sans crainte de déficit. Nous avons pu, aussi, enrichir continuellement le pôle documentaire que nous avons initié en 1998. Mais les CD suivants se sont moins bien vendus, suivant en cela un phénomène général, et notre dernière production, datant de décembre 2014, n'est pas encore amortie et ne le sera peut-être jamais.

Les spectacles exceptionnels sont aussi des moments extrêmement stimulants, la difficulté pédagogique étant de renouveler les idées et d'avoir l'énergie de les porter à

terme, avec des moyens financiers extérieurs qui se sont maintenant considérablement réduits.

Des défis à relever aujourd'hui

A. « La crise »

Les Conservatoires nationaux de région (CNR) et Écoles nationales de musique (ENM) devenus, depuis 2006, Conservatoires à rayonnement régional (CRR) et Conservatoires à rayonnement départemental (CRD) ont été pendant longtemps largement subventionnés par le ministère de la Culture, en tant que structures agréées qui répondaient à un certain nombre de critères. La plus grosse partie du coût de leur fonctionnement incombait cependant aux collectivités locales, parfois départements et le plus souvent communes. Mais les subventions ont progressivement diminué puis se sont arrêtées. Ont alors commencé, un peu partout en France, des suppressions de postes. La notion d'enseignements périphériques est apparue, les directeurs d'établissement essayant de privilégier les classes des instruments de l'orchestre symphonique et sacrifiant, lorsque sacrifice est demandé, les enseignements autres⁷. On assiste parfois ainsi, paradoxalement, à un formidable retour en arrière, nous ramenant à la situation d'avant 1981, alors que la demande du public a totalement changé. Dans la plupart des villes les frais d'inscription ont, en outre, augmenté, éliminant souvent ainsi les élèves aux revenus modestes. Le risque, pour les musiques traditionnelles, est amplifié par le fait que la génération pionnière des enseignants approche maintenant de l'âge de la retraite, et que les collectivités territoriales réduisent leurs effectifs à ces occasions.

B. « Évaporation »⁸ du corps des inspecteurs

Ce sont les inspecteurs successifs, Bernard Lortat-Jacob, Michel de Lannoy puis Jean-Pierre Estival, qui ont maintenu la cohérence de notre secteur. L'organisation des examens nationaux, CA (certificat d'aptitude en 1987, 1992, 2000-2001 et 2010-2011) et DE (diplôme d'état en 1989, 1992, 1996 et 2004), ainsi que les formations qui les précédaient, étaient l'occasion de rappeler les fondamentaux de notre spécialité, d'obliger les candidats, généralement musiciens professionnels ayant des années d'expérience et de pratique derrière eux, à approfondir leurs propres connaissances sur leur répertoire et, au plan instrumental, à affiner leur maîtrise stylistique. La donne a changé avec la création des Centres de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM) puis de pôles supérieurs destinés à accueillir de jeunes musiciens, dont les parents, sauf exception, doivent payer des études qui durent, selon les cas, de 2 à 4 ans. Pour avoir le DE (il n'est plus, à l'heure actuelle, question de CA de musique traditionnelle), il faut passer par cette filière ou alors suivre les procédures de validation des acquis (VAE). Les enseignements dispensés dans les établissements d'enseignement supérieur sont disparates, n'intégrant l'ethnomusicologie que de manière exceptionnelle et n'offrant parfois pratiquement pas d'enseignement spécifique aux musiciens spécialistes des musiques traditionnelles, tout en

⁷ Les subventions devraient être prochainement rétablies à leur niveau de 2010, mais les dégâts causés par leur disparition, ces dernières années, resteront considérables.

⁸ C'est le terme qui a été employé en 2008 à la DMDTS (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles) par leurs supérieurs hiérarchiques, face aux inspecteurs, pour évoquer leur avenir.

les accueillant. Car une sorte de concurrence et de course aux étudiants, accompagnée d'une baisse des exigences, s'est instaurée entre pôles. Les jurys des différents examens et concours sont, eux aussi, de composition et compétences variées.

C. Un état des lieux décevant

En 2012 est paru un rapport commandé par l'État à Bob Revel et intitulé *Étude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des musiques actuelles*. L'appellation « musiques actuelles » regroupe actuellement jazz, musiques actuelles amplifiées et musiques traditionnelles. Les chiffres sont cruels : seuls 7% des élèves sont inscrits en musiques actuelles, à l'échelle nationale, et la plupart le sont en jazz. Pour la musique traditionnelle, on tombe à un pourcentage de 1,4%.

La difficulté d'implantation de classes et départements de musique traditionnelle est, en grande partie, liée à l'extrême spécialisation de notre discipline. Un directeur ou une collectivité, s'ils sont intéressés par ce domaine, doivent trouver des enseignants maîtrisant à la fois des instruments et des répertoires particuliers. Or ces enseignants, contrairement à tous les autres, ne sont pas interchangeables d'un lieu à l'autre du territoire. Et les diplômés en recherche de poste sont très rares.

Mais, plus généralement, l'enseignement des musiques traditionnelles est encore extrêmement peu repéré dans le paysage pédagogique national. On a pu s'étonner, ainsi, que le violoniste de jazz Didier Lockwood, auteur, en 2011, d'un rapport intitulé *Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ?* (Lockwood 2011) semble à peu près tout en ignorer. Ses préconisations, proposant un enseignement orienté selon deux axes, un de musique classique, de tradition écrite, et un de musique populaire, de tradition orale, auraient pourtant pu largement s'appuyer sur notre spécialité. Les exemples de musique populaire donnés s'arrêtent au jazz et aux musiques amplifiées.

Plus étonnante, encore, la réaction de l'Union nationale des directeurs de conservatoire (UNDC) à ce rapport :

Les musiques jazz, de variété ou rock (vrai fourre-tout, en vérité, d'une myriade de modes aussi éphémères que provoquées) ne représentent pas, loin s'en faut, des musiques populaires. Leur propagation s'appuie plutôt sur des circuits commerciaux et une imprégnation abusive dans la vie de tous les jours. Les véritables traditions populaires, sont, en réalité, fort peu présentes dans nos conservatoires. Pourquoi ? Parce que ces musiques sont, pour la plupart, en voie de marginalisation depuis le début du 20e siècle, et qu'elles ne peuvent s'épanouir que dans le cadre qui leur a donné la vie : les réunions familiales, la rue, le quartier... Elles n'ont ni besoin, ni envie de s'agréger à une structure d'enseignement tant qu'elles se portent bien.

L'enseignement des musiques traditionnelles fait pourtant l'objet d'une Fiche B2, jointe au Schéma d'orientation pédagogique⁹ que tout directeur est censé connaître.

D. Des communautés nouvelles

Le rapport aux communautés a beaucoup changé en France en 30 ans, et le mot « communautaire » est même devenu souvent suspect. La France ne donne toujours aucun statut à ses langues régionales, moribondes pour la plupart, ni aux créoles des départements d'outre-mer ou aux langues des populations issues de l'émigration. Toute manifestation de particularisme régional court le risque d'être taxée, avec condescendance, de folklorique ou, avec soupçon, d'identitaire. Simultanément, le goût des nouvelles générations pratiquant la

⁹ La dernière version date de 2008.

musique traditionnelle s'est diversifié. Les jeunes les plus impliqués habitent dans des régions différentes, mais ils se retrouvent régulièrement dans des festivals, un peu partout en France¹⁰. Ils communiquent beaucoup entre eux, tout au long de l'année, *via* les réseaux sociaux. Leurs choix sont avant tout d'ordre esthétique. Si certains d'entre eux ont décidé, depuis une dizaine d'années, de venir se former à Limoges pendant deux ou trois ans, c'est parce qu'ils avaient été séduits, auparavant, quelle que soit leur origine géographique, par la musique du Limousin et de l'Auvergne. Ils sont coupés, en général, de toute culture populaire rurale et c'est aux enseignants d'essayer de la leur faire découvrir et aimer.

Simultanément, on a assisté, pendant ces 30 ans, à l'avancée du « néo trad ». Les musiciens qui se sont professionnalisés dans cette mouvance ont fréquemment eu une formation classique. Ils composent de nouveaux morceaux à danser sans ancrage stylistique régional, mais généralement caractérisés par des mélodies longues et variées, des tempos modérés ou lents, des arrangements sophistiqués et un spectre sonore large. Ils maîtrisent très mal, le plus souvent, la dynamique et la subtilité des danses traditionnelles énergiques, telles que bourrées des différentes régions du centre de la France ou rondeaux du sud-ouest. Le mouvement était parti de l'est de la France, où les collectes avaient été peu nombreuses, mais il semble à présent avoir gagné toutes les régions à patrimoine musical plus riche. Ces musiciens ont, eux aussi, leur public, et les organisateurs de festivals ou de bals un peu ambitieux invitent maintenant à la fois des groupes de musique traditionnelle et de néo trad pour démultiplier les entrées.

Des atouts forts

Malgré leur absence quasi totale des grands médias écrits et audiovisuels, les musiques traditionnelles françaises continuent de passionner des milliers de musiciens et danseurs. Elle se sont maintenant largement affranchies de l'image folklorique qui les handicapait autrefois et les demandes pour les « bals trads » ou « bals folks » – puisque ce terme est redevenu d'un usage courant – n'ont jamais été aussi nombreuses. En une période économiquement difficile pour beaucoup et d'éclatement des cellules familiales, tout ce qui peut être porteur de lien social et de convivialité est recherché.

Les écoles de musique et conservatoires ont fortement contribué au renouvellement du public, ainsi qu'à celui des organisateurs de fêtes ou de festivals. Quant aux jeunes musiciens ayant obtenu leur DEM (le diplôme le plus élevé), ils constituent maintenant une sorte d'élite souvent repérée à travers le territoire.

Le rapport intrinsèque des musiques traditionnelles à l'oralité, leur enracinement historique, leur fonctionnalité, leurs qualités esthétiques, la vitalité des musiques à danser sont autant d'atouts séduisants et variés qui devraient pousser les directeurs à les privilégier dans leurs établissements.

Mais, pour ça, il faudrait sans doute les efforts conjugués de populations locales et de décideurs convaincus, au sein des collectivités territoriales, ainsi qu'un ministère de la Culture à nouveau engagé et dynamique, pour qu'elles accèdent enfin à une visibilité que les 30 dernières années n'auront pas suffi à leur faire vraiment acquérir.

¹⁰ Le Grand Bal de l'Europe, à Gennetines (Allier) puis, aussi, à Saint-Gervais (Puy-de-Dôme) a particulièrement contribué à motiver des générations successives de jeunes, depuis 1990.

Références bibliographiques

de LANNOY Michel, « Horlogers des sons : musique et politique au tournant des années quatre-vingt », *Ethnomusicologie de la France, de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*. Textes réunis par Luc Charles-Dominique et Yves Defrance, Paris : L'Harmattan, 2009.

LOCKWOOD Didier, *Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ? Rapport à l'attention de Monsieur Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication*, 2011.

LOOPUYT Marc, « L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès », *Cahiers de musique traditionnelle n°1, de bouche à oreille*, 1988.

LORTAT-JACOB Bernard et Andrée MURAT, « Du côté de la Direction de la musique », *Cahiers de l'animation musicale, n°23*, juin 1982.

PERRONE Marc et Yvon GUILCHER, « Musiciens de routine ? Vos papiers ! », *Modal 4*, septembre 1986.

REVEL Bob, *Étude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des musiques actuelles*, ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, août 2012.

YVERT Jean-Pierre, « Je dois réviser mon examen », *Modal 4*, septembre 1986.

VEITL Anne et Noémi DUCHEMIN, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris : La documentation française, 2000.

« L'UNDC réagit au rapport Lockwood », *La lettre du musicien, n°415*, mars 2012.