

Arnaud CIAPOLINO
CEFEDM Bretagne Pays de Loire
Flûte traversière, musique traditionnelle

**Le rôle de la flûte traversière dans le département de musique
traditionnelle (au sein de l'Institution)**

Tuteur de mémoire : Valérie LOUIS

Formation 2007-2009

Remerciements

Tout d'abord je tiens à remercier Valérie Louis qui m'a aidé à définir la problématique de mon sujet de mémoire.

Je remercie également mes conseillers pédagogiques durant ma formation : Erwan Ropars, Françoise Etay et Iain Mac Donald.

Enfin, tous les professionnels qui m'ont aidé dans mes recherches et accordé du temps en entretiens : Josick Allot, Christian Faucheur, Patrick Molard, Jean Michel Veillon, Liam Kelly, Pascal Rode, Charles Lebrun.

Sommaire

Introduction.....	1
I- Historique.....	3
1- les traditions instrumentales en Bretagne depuis le XIX è siècle.....	3
2- la création d'une institution nationale: le Conservatoire.....	6
La Cité de la Musique : de nouvelles perspectives.....	9
3- Le département de musique traditionnelle : un nouveau venu dans « l'institution ».....	9
II- La flûte traversière.....	12
1- En Irlande (et son répertoire).....	14
La technique de jeu de la flûte en Irlande.....	16
2- En Bretagne.....	16
A) Son répertoire.....	19
B) Restitution d'un répertoire chanté : La tradition du chant en kan ha diskan.....	19
C) Une démarche de transcription.....	20
III- Son enseignement.....	22
1- Transmission d'une culture / éducation musicale (en relation avec le répertoire composant dans ce domaine).....	22
A) Apprendre par immersion.....	22
B) Maître apprenti ou maître élève.....	23
C) Evolution et adaptation.....	24
D) une nouvelle étape dans l'enseignement de la musique bretonne.....	24
E) Quelques événements marquants pour perpétuer la tradition.....	25
a) Le 78 tours : une apparition déterminante.....	25
b) DASTUM : la « magnétothèque nationale bretonne ».....	26
2- Les enjeux de l'enseignement de la flûte.....	27
A) Concernant le professeur son enseignement.....	27
B) L'importance de la pratique collective.....	28
a) Dans la musique traditionnelle bretonne.....	28
b) Que peut offrir le jeu en collectif ?.....	29
c) D'un point de vue pédagogique.....	29
d) La pédagogie de groupe, une ressource dans l'enseignement du jeu en duo.....	30
3- La respiration, un aspect à ne pas négliger.....	31
4- Que peut apporter le conservatoire à l'élève de musique traditionnelle ?.....	33
Conclusion.....	34
Bibliographie.....	35
Annexes.....	36

Introduction

En ce début de XXIème siècle, la musique bretonne explore toutes les voies en même temps. Elle est dynamique, éclectique, elle s'exprime sous toutes ses formes et de différentes manières. Des festivals entiers et des disques lui sont consacrés.

C'est que la Bretagne est riche d'un patrimoine culturel et de traditions populaires instrumentales dont chacun s'accorde à reconnaître la diversité.

Bien qu'une tradition de flûte traversière ne semble pas à proprement parler, avoir connu d'existence en Bretagne, du moins au même titre que d'autres pratiques instrumentales comme le biniou ou la bombarde, la flûte traversière a su progressivement s'intégrer à la musique traditionnelle, notamment en tant qu'instrument mélodique. A ce titre, son rôle y apparaît comparable à celui que tiennent les sonneurs et chanteurs.

En ce qui concerne une institution musicale comme le Conservatoire, c'est sous la poussée d'associations culturelles bretonnes soucieuses de préserver le patrimoine, que le département de musique traditionnelle verra le jour dans les années 1980.

En tant que professeur de flûte traversière enseignant la musique traditionnelle, je souhaite apporter quelques informations à ce sujet, la pratique de la flûte ainsi que son enseignement étant récents en Bretagne.

Grâce aux recherches effectuées, j'ai pu déterminer deux questions posées par l'objet d'étude :

- Comment la flûte s'est-elle introduite en Bretagne ?
- Comment s'est elle intégrée à l'enseignement de la musique traditionnelle au sein de l'école de musique et du Conservatoire ?

L'absence de cette pratique instrumentale dans l'histoire des traditions populaires en Bretagne est l'une des raisons de ce questionnement. La place qu'occupe la flûte traversière depuis ces trois dernières décennies n'est pas comparable à celle d'autres instruments, même si elle est en évolution constante. Enfin, nous ne disposons malheureusement d'aucune étude sur cet instrument en Bretagne, puisse ce mémoire faire avancer la réflexion et nourrir d'autres enseignants dans leur curiosité.

Pour mener à bien cette étude, mes recherches se sont d'abord orientées sur l'histoire des différentes pratiques instrumentales en Bretagne puis leur mode de transmission.

Afin de mieux comprendre l'étude, dans le **premier chapitre**, je rappellerai la mise en place de l'Institution musicale nationale, le Conservatoire, ainsi que ses ambitions concernant la formation des musiciens. Nous mettrons alors en évidence la création du département de musique traditionnelle en Bretagne, nouveau venu dans l'Institution.

Dans un **second chapitre**, nous tenterons d'apporter des réponses sur l'introduction de la flûte traversière en Bretagne ; nous évoquerons en particulier, quel peut être le répertoire spécifique à la **flûte traversière en Bretagne** ainsi que la restitution qu'elle est susceptible de faire du registre chanté.

Nous nous attacherons dans un **troisième chapitre** aux modalités de **l'enseignement de la flûte traversière** au sein du **département de musique traditionnelle**.

A cet égard, nous mettrons en valeur les problématiques d'une éducation musicale respectueuse de la transmission d'une culture. Enfin, nous étudierons quels sont les enjeux de l'enseignement de la flûte traversière, en mettant l'accent sur l'importance de la pratique collective, sans négliger quelques notions comme l'apprentissage de la maîtrise de la respiration.

I- Historique

1- les traditions instrumentales en Bretagne depuis le XIX^e siècle

Pour retracer l'histoire mouvementée, complexe, mais passionnante des pratiques instrumentales de tradition populaire en Bretagne, des origines les plus lointaines à aujourd'hui, il nous faut remonter à l'époque de la civilisation celtique et de ses bardes, en passant par le Moyen Age et ses ménétriers, jusqu'aux sonneurs, avant la Révolution.

A l'ère des ménétriers, le fifre

Petite flûte traversière en bois à perce étroite, le fifre fut introduit en France par des mercenaires suisses enrôlés par Louis XII au XV^e siècle et restera pendant plus de quatre siècles l'instrument privilégié des militaires. Dès 1407, les membres de la confrérie des ménétriers de Paris se définissent comme des joueurs d'instrument haut et bas, selon l'intensité du son produit.

- La flûte harmonique à 3 ou 4 trous fait partie de la famille des instruments haut comprenant aussi le fifre, le hautbois.
- La famille d'instruments bas comprend la vielle puis la viole, qui sonnent plus faiblement.

Le fifre a bien été utilisé en Bretagne, parfois nommé « flipo » en breton. Présent dans les villes d'une certaine importance, il peut être soutenu d'un tambour, sous forme de fanfare, et anime également la danse dans les fêtes. Dans le domaine religieux la formation fifre et tambour a tenu un rôle rituel, marchant en tête des pardons et processions durant le XIX^e siècle. Grâce à une école de fifres de la marine, l'instrument continuera de résonner à Brest jusqu'en 1914 et il disparaît totalement des musiques militaires après la première guerre mondiale.

La musique instrumentale bretonne n'a cessé de se diversifier entre 1870 et 1910. Ce tournant du XX^e siècle marque l'âge d'or des traditions instrumentales en Bretagne avec un nombre considérable de sonneurs.

Histoire d'un duo : Hautbois- cornemuse, puis biniou- bombarde

-le biniou, désigne l'instrument spécifique au chalumeau très court, qui est presque systématiquement associé à un hautbois¹ durant la période révolutionnaire.

-la bombarde, instrument haut à anche double, lequel est toujours associé au biniou. Le sonneur² de bombarde joue une phrase sur deux alors que son compère la développe. D'autre part le chalumeau du biniou joue à l'octave de la bombarde (cas unique dans l'organologie mondiale) et permet à la phrase musicale de sonner sans baisse d'intensité lors des réponses, tout en éclaircissant le jeu de chaque interprète. Ces deux particularités font que le duo biniou- bombarde est considéré comme une seule entité sonore, servie par deux musiciens.

Ces sonneurs tiennent leur répertoire des chanteurs qu'ils ont adapté à leur instrument.

La tradition du chant en kan ha diskan

Connu en Cornouaille et Haute Cornouaille comme accompagnement musical de la danse, il s'agit d'un chant alterné entre deux exécutants dont le principe est le suivant : l'un des exécutants le kaner(chanteur) expose la première phrase, le second , diskaner(déchanteur) dit la fin avec lui puis redit la phrase entière seul. Ensuite le premier chanteur le double sur les dernières notes puis enchaîne seul la phrase suivante. Chacun chante ainsi tour à tour, les fins de phrases étant toujours dites à deux, ce qu'on appelle le tuilage.

Cette tradition du chant en kan ha diskan aura influencé directement la pratique de la treujenn gaol (clarinette) en Pays fanch et fisel (Haute Cornouaille). En effet les sonneurs de clarinette jouent en duo alternativement en se chevauchant sur les fins de phrases, sans aucune interruption de son ou d'intensité³ .

La clarinette : La treujenn gaol

Son aire de jeu est assez vaste et son fief, aujourd'hui encore, reste le centre Bretagne, véritable pays de la clarinette⁴.

¹ Survivant en Bretagne vers 1900 sous le nom de bombarde dont l'évolution du son, au cours du XIXe siècle n'aura plus rien à voir avec le hautbois médiéval.

² Terme utilisé en Bretagne pour désigner un joueur de bombarde, biniou, clarinette.

³ C'est aussi un jeu qui diffère de celui du couple biniou bombarde dans lequel le biniou joue entièrement et la bombarde lui laisse la réponse.

⁴ Dans le sud de la basse Cornouaille, au sud de Quimper, sa pratique semble dépendre de l'essor des fanfares et orchestres de bal, et aussi du déclin des sonneurs de couple. Tandis qu'à l'est de la Haute Bretagne elle est souvent pratiquée avec un violon.

Le grand succès de « la treujenn gaol »⁵ en haute Cornouaille s'explique en partie par la possibilité qu'elle offre d'imiter la technique de chant à danser en kan ha diskan particulière à cette région. Les sonneurs ont aussi intégré à leur répertoire des airs de danses en couple, polka et mazurka, ou encore vers 1930 le tango et le paso doble. Cependant ils reconnaissent que leur jeu ne rend pas le son à la mode, alors que l'accordéon l'incarne parfaitement.

L'accordéon diatonique

En une génération (entre 1890 et 1914) l'accordéon diatonique envahit une bonne partie de la Bretagne et devient l'instrument à la mode. Les accordéonistes tiennent leur répertoire des sonneurs, et autres instruments anciens qu'ils ont mis sur la touche. Souvent pratiqué seul ou avec un violon ou une bombarde, il est devenu très populaire et a su développer un style propre reconnu⁶.

L'arrivée de l'accordéon chromatique et des jazz bands

Cet instrument qui s'est imposé en cinq ans seulement. Dans les années 1940 les gavottes sont délaissées au profit des airs parisiens et les accordéonistes ont créé des orchestres pour jouer dans des bals, appelés « jazz bands »⁷. Ces jazz bands auront connu une heure de gloire en Bretagne jusqu'au début des années 1950⁸.

D'autres instruments ont connu une forte pratique populaire, dans le courant du XX^e siècle. Certaines ont décliné comme la vielle⁹, d'autres ont continué de se développer, aujourd'hui encore.

Le violon¹⁰ demeure aujourd'hui un instrument très utilisé dans la musique traditionnelle bretonne, ainsi qu'en Irlande et en Ecosse d'ailleurs.

On retrouve également des violonistes du côté de Lannion et aussi aux alentours de Pontivy¹¹.

⁵ En Bretagne elle est appelée treujenn gaol ce qui signifie littéralement « tronche de chou ».

⁶ Notamment en Pays Pourlet, au nord du Pays vannetais, au même titre que celui du couple biniou bombarde.

⁷ Ils sont souvent composés d'au moins trois musiciens : un accordéon chromatique, un saxophone, une batterie ; parfois la clarinette remplace le saxophone, ou le violon voire le banjo.

⁸ Yves Menez, célèbre accordéoniste breton aura d'ailleurs contribué à ce succès en ayant su « inventer » un nouveau style, composant des airs à danser la gavotte, ce qui donna le nom de « l'accordéon gavotte » encore employé aujourd'hui.

⁹ La vielle a bénéficié une très forte expansion entre 1880 et 1920. Son aire de jeu se développe principalement dans une grande partie des côtes d'Armor, notamment la partie gallo (entre Saint Briec et Dinan).

¹⁰ La vaste ère de jeu des joueurs de violon correspond à la partie gallo des Côtes d'Armor mais s'étend aussi sur toute la Haute Bretagne, en Ille et Vilaine ainsi qu'en Loire Atlantique.

La harpe celtique (qui a séduit les celtes¹²) fut oubliée pendant un temps, puis remise au goût du jour. Parfois utilisée comme instrument d'études pour l'apprentissage de la harpe classique, elle fait d'ailleurs partie des premiers instruments enseignés en Bretagne au sein de l'école de musique et du Conservatoire.

Si la flûte traversière semble ne pas avoir été présente encore, une tradition de fifre s'est avérée vivante et populaire, ainsi que toutes les autres pratiques instrumentales qui continuent de foisonner. Elles ont le même mode de transmission en commun : l'oralité. Chaque musicien aura adapté à son instrument une technique de jeu lui permettant de restituer le répertoire chanté, en plus du répertoire instrumental que certains ont d'ailleurs inventé. Chacune de ces pratiques aura, à des périodes différentes, suscité l'envie d'apprendre aux jeunes.

Peut être l'enseignement est-il un moyen de préserver la richesse de ce patrimoine ?

A propos, voyons à présent comment le Conservatoire a fait son apparition.

2- la création d'une institution nationale: le Conservatoire

En octobre 1790 se crée, à l'initiative de Bernard Sarette, un corps de musique commun à toute la Garde nationale composé uniquement d'instruments à vent et de percussions. Sarette développe l'idée d'une école où ses musiciens pourraient, en plus des concerts publics, consacrer leur talent à instruire de futurs soldats. La première école d'instruments à vent naît le 9 juin 1792. Dans un grand élan de ferveur révolutionnaire est fondé l'Institut national de musique le 8 novembre 1793 par la Convention nationale.

Cet institut est réorganisé le 3 août 1795, assimilant l'Ecole nationale de chant et de déclamation, et donne naissance selon l'expression même de son fondateur, « à la plus vaste école de ce genre créée en Europe : le Conservatoire ».

Le terme de « Conservatoire » est aussitôt adopté, exprimant ainsi pour B.Sarette la mutation décisive de l'école, laquelle sera capable de rivaliser désormais avec les structures internationales les plus réputées, tels les « conservatori » italiens.

A partir de 1795 et jusqu'à l'apparition des succursales de province, l'enseignement ne se fait en France qu'à partir de Paris.

¹¹ On a répertorié en 1980, 443 joueurs en activité vers 1900, mais il faut probablement tripler cet effectif puisque bon nombre d'entre eux n'ont pu être recensés. Plusieurs luthiers bretons se sont lancés dans la fabrication de cet instrument vers 1920.

¹² Ils disposent d'un terme pour la désigner : clarseach en gaélique, telyn en gallois et telenn en breton.

Le Conservatoire s'engage à garantir un enseignement « de la plus précieuse uniformité »¹³. La technique instrumentale est alors bien codifiée dans les méthodes officielles du Conservatoire, lequel est un véritable laboratoire de la construction de l'instrumentiste raisonné et discipliné¹⁴. Sarette expose le 24 février 1802, le projet de restructuration nationale dans lequel le Conservatoire occupe le sommet d'une vaste structure pyramidale.

L'édition de méthodes instrumentales destinées à uniformiser l'enseignement dans le pays témoigne d'une volonté générale de progrès et de recherche d'efficacité¹⁵.

Ainsi, l'enseignement du Conservatoire consistera-t-il de plus en plus en la formation d'un type de musicien plus spécialisé.

Le Conservatoire favorisera l'éclosion d'instrumentistes virtuoses. Ces jeunes prodiges sont unis par une technique homogène, liée aux méthodes communes d'enseignement, et pénétrés de la tradition pédagogique de leurs maîtres.

Le temps des virtuoses aura entraîné la vitalité de la facture instrumentale. Dans le domaine des instruments à vent Adolphe Sax¹⁶ révolutionne la famille des cuivres et le système Boehm, la famille des bois en 1847.

L'artisan inventeur de cette œuvre est le flûtiste munichois Theobald Boehm (1794-1881).

Louis Dorus¹⁷ fut enthousiasmé par le nouvel instrument et s'y entraîna secrètement pendant plusieurs mois. Lorsqu'il reparut comme soliste avec une flûte de Boehm, il suscita, dit-on, l'adhésion du public¹⁸.

En même temps, un autre flûtiste fait son entrée au Conservatoire comme élève, Paul Taffanel qui obtiendra un brillant premier prix de flûte dès 1860, d'harmonie en 1862 et de fugue en 1865. Il entreprit une véritable carrière de virtuose qui l'amènera en tournée internationale. Taffanel fut nommé professeur au Conservatoire en 1893 ainsi que

¹³ Ainsi, le précise « le journal de Paris ».

¹⁴ Selon Sarette, 55 écoles réparties dans toute la France apporteraient le complément indispensable à la formation supérieure du Conservatoire.

¹⁵ Comme le note Laetitia Chassain au sujet du projet musical des méthodes du Conservatoire « elles ont toutes l'ambition d'affiner une spécialisation instrumentale nouvelle...elles proposent pour cela un enseignement raisonné et progressif, où la dimension technique le mécanisme et la dimension artistique, l'expression sont volontairement séparées l'une de l'autre.

¹⁶ A.Sax, on le sait, créateur du saxophone.

¹⁷ Était flûtiste de l'Opéra et de l'orchestre du Conservatoire.

¹⁸ Dans un courrier à L.Dorus, T.Boehm rend hommage au « délicieux talent » de son interlocuteur qui « a popularisé la flûte de 1832 » (cité par Dorgueille ; « l'école française de flûte »)

premier chef à l'Opéra ¹⁹(où il dirigeait depuis 1890). Parmi ses élèves, on compte Philippe Gaubert, Louis Fleury ainsi que le célèbre Marcel Moyse, professeur au Conservatoire de 1932 à 1950.

Ainsi, peut-on considérer que Paul Taffanel est bien le fondateur de l'Ecole française de flûte.

Un diplôme d'études musicales supérieures récompense à partir de 1926, les élèves titulaires d'au moins trois premiers prix, dont un d'histoire de la musique. Ce diplôme est gage de culture musicale et une sorte de certificat d'aptitude à l'enseignement.

N'est ce pas là d'ailleurs une nouvelle étape dans l'enseignement de la musique ?

C'est autour de 1950 que le Conservatoire s'ouvre sur le monde²⁰. Le Conservatoire devient par décret du 23 mars 1957 : Conservatoire national supérieur de musique.

En 1966, l'activité musicale en France connaît une expansion : la création de nombreux orchestres et les moyens de diffusion augmentent. Ce nouveau paysage musical est favorisé par la création d'une Direction de la musique.

Désormais, des solistes de renommée mondiale enseignent au Conservatoire comme Jean Pierre Rampal (1969)²¹.

Le cycle de perfectionnement se crée en 1966 dont l'une des missions prioritaires est de préparer les candidats aux concours internationaux. Des personnalités du monde musical sont également invitées pour des master classes : Yehudi Menuhin, Mstislav Rostropovitch, Pierre Boulez.

Ainsi le Conservatoire de Paris compte-t-il une vingtaine de récompenses annuelles aux concours internationaux et la France se situe dans les premiers rangs de la compétition.

Dans les années 1980, l'impulsion est également donnée à la danse et à l'art vocal. L'extension du cycle de perfectionnement et la création de nouveaux départements (Musique ancienne, Pédagogie, Métiers du son) inaugurent une ère nouvelle.

Un second établissement voit le jour par décret du 18 février 1980 : le Conservatoire national supérieur de musique de Lyon.

¹⁹Dans un article de l'Europe artiste qualifié Monsieur Taffanel, le Paganini de la flûte (cf l'école française de flûte)

²⁰ Des échanges se créent avec d'autres pays et les élèves les plus brillants partent pour y donner des concerts.

²¹Également Maurice André (1966) ainsi qu'Alexandre Lagoya qui sera le premier professeur de guitare.

La Cité de la Musique : de nouvelles perspectives

En mars 1982, François Mitterrand, Président de la République, décide la réalisation de la Cité de la Musique. Le défi confié à l'architecte Christian De Portzamparc, est de créer un espace insolite où l'enseignement, la mémoire et la diffusion s'unissent autour d'un élément : le son.

« Les deux ailes qui se répondent en contrepoint »²² associent le Conservatoire à un vaste ensemble d'équipements publics. La partie Est de la Cité de la Musique comprend également la grande salle modulable, le musée de la musique et accueille des structures d'information et de diffusion de la musique²³.

La Cité est inaugurée par le Président de la République le 7 décembre 1990 ; le Conservatoire entre dans sa belle demeure en septembre de cette même année.

Il est rebaptisé : « Conservatoire national supérieur de musique et de danse ».

On peut constater que la volonté du Conservatoire fut de former une élite musicale et de rechercher à atteindre une perfection. Par ailleurs, on constate que l'intégration des nouvelles disciplines ont permis à cette institution de s'ouvrir vers d'autres formes artistiques qui ont ainsi contribué à la dynamiser.

Nous allons étudier l'intégration des pratiques instrumentales bretonnes à l'enseignement dispensé au sein du Conservatoire.

3- Le département de musique traditionnelle : un nouveau venu dans « l'institution »

A la fin des années 1970 et au début des années 80, se crée en Bretagne un nombre d'associations vouées en partie à l'enseignement de la musique traditionnelle. Chacune a sa propre autonomie au sein du « courant revivaliste » et certaines structures se spécialisent, afin d'accueillir des stagiaires: le conservatoire *Amzer Nevez* à Ploemeur (devenu aujourd'hui le centre culturel Amzer Nevez), *Ti Kendalc'h* à Saint Vincent sur Oust ou encore le Centre Breton d'Art Populaire à Brest.

²² Expression du concepteur de la cité de la musique.

²³ L'ensemble Inter contemporain, la SACEM, le centre de documentation de la musique contemporaine et l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

Au sein des écoles de musique quelques professeurs introduisent déjà la musique bretonne dans leur cours par le biais des instruments, par exemple la harpe celtique laquelle sert d'instrument d'étude pour la harpe « classique ».

Cette poussée du milieu associatif entraîne à Quimper, notamment à demande de la B.A.S²⁴ l'ouverture d'une classe de bombarde dirigée par Pascal Rode (sonneur au Bagad²⁵ Kemper).

C'est après l'arrivée au pouvoir des socialistes, en 1981, que l'enseignement de la musique traditionnelle sera officiellement intégré aux écoles de musique, contrôlées par l'Etat. La volonté du Ministère de la Culture était double.

D'une part, sauver une pratique musicale intéressante, lui permettant de se transmettre au sein d'une institution, puisque son enseignement « naturel » n'était en effet plus assuré dans notre monde moderne.

D'autre part, permettre aussi à la musique traditionnelle de s'enrichir en côtoyant les enseignants des autres esthétiques classiques.

Inversement, l'oralité et la création étaient certainement des éléments enrichissants, voire essentiels, que les musiciens traditionnels pouvaient apporter aux musiciens « classiques ».

L'avènement du C.A²⁶ de musique traditionnelle, puis du D.E²⁷

En 1986 se tient la première session de C.A de musique traditionnelle dont l'intitulé est : Chef de Département.

Il s'agit de recruter des professeurs diplômés ayant pour compétence, entre autre, celle de créer un département de musique traditionnelle intégrant d'autres professeurs.

La première formation de préparation au C.A s'est déroulée pendant un an à Paris, à raison de trois jours par mois et elle était assurée par des ethnomusicologues.

Remarquons à ce titre la présence de Donatien Laurent, dans le jury, seul ethnomusicologue que les musiciens candidats au certificat, connaissaient en Bretagne. Deux candidats seulement sur 8 pour toute la France ont été reçus, dont Laurent BIGOT²⁸.

²⁴ Signifie l'assemblée des sonneurs en breton ; voir but des statuts dans chapitre III : 1-d

²⁵ Ensemble instrumental breton constitué de bombardes, de cornemuses et d'un pupitre batterie (caisses claires écossaises, tom et grosse caisse) de la ville de Quimper.

²⁶ Certificat d'Aptitude.

²⁷ Diplôme d'Etat.

²⁸ Sonneur déjà reconnu, il sera le premier à mettre en place un département de musique traditionnelle à Pontivy en 1988.

C'est également à cette période que la première session du D.E de musique traditionnelle se crée. D'autres sessions externes ont eu lieu, ensuite le cefedem²⁹ a fait son apparition. Le premier en Bretagne (qui dépend de l'antenne de Nantes), s'est déroulé à Lorient en 2003, il était réservé exclusivement à la musique traditionnelle bretonne.

La musique bretonne s'institutionnalise : vers une professionnalisation de son enseignement

Cette révolution dans l'enseignement de la musique traditionnelle en Bretagne a entraîné une confrontation. Des musiciens traditionnels ont perçu cette transformation (ou cette évolution) avec réserve et nuance. Ils estimaient qu'ils n'avaient rien à apprendre des autres, ni des musicologues, ni des musiciens « classiques », et aucune leçon à recevoir sur leur méthode d'enseignement liée au mode même de transmission de la musique traditionnelle. Certains d'entre eux allaient jusqu'à considérer que ceux qui rejoignaient l'institution, le faisaient sous conditions et vendaient ainsi leur âme.

Les directeurs d'écoles de musique accueillant des départements de musique traditionnelle ne connaissaient peu ou pas ces musiques. Ils pouvaient même avoir à leur égard un a priori défavorable.

Les musiciens traditionnels quant à eux, à cette époque, maîtrisaient peu théoriquement le langage qu'ils ne pratiquaient que d'un point de vue technique.

Cependant les rencontres et les échanges entre les enseignants de cette esthétique, notamment lors de journées de formation ont pu susciter un réel questionnement sur leur façon d'apprendre et de transmettre. A ce sujet, celui ci a favorisé le dialogue et cette remise en question d'un point de vue pédagogique fut certainement nouvelle.

Face aux paradoxes de l'enseignement des disciplines au sein du Conservatoire et aux spécificités de la musique traditionnelle et peut être aussi par manque d'identification, les équipes pédagogiques ont tenté de proposer des contenus identiques à tous les élèves de leurs écoles. Ainsi par la volonté de créer des passerelles entre les différentes esthétiques, l'un des éléments central était d'aborder le « solfège », notion (quasi) inexistante dans la musique traditionnelle.

²⁹ CEntre de Formation à l'Enseignement de la Danse et la Musique.

De plus, avec la mise en place du D.E.M (diplôme d'études musicales), les textes du Ministère ont influé sur l'évaluation. La formation musicale est indispensable et fait partie intégrante de l'évaluation d'un élève, elle est aussi un critère important lors de l'obtention du DEM, dans une esthétique classique.

Le département de musique traditionnelle dispense lui des cours d'écoute et analyse, parfois appelés culture musicale, et réserve à l'élève une épreuve de restitution d'un air (pour obtenir son D.E.M) à partir d'un document sonore. L'élève dispose de dix minutes environ pour préparer cette épreuve.

Ainsi, une des valeurs fondamentales de la musique traditionnelle bretonne, qui est l'oralité, a su être préservée et demeure aujourd'hui dans l'évaluation.

En définitive, l'avènement du C.A, et du D.E dans le domaine de la musique traditionnelle a offert des nouvelles perspectives à ses enseignants, celle aussi de pouvoir entreprendre une carrière, ce qui n'était guère envisageable auparavant.

Dès lors, la musique bretonne a sans nul doute bénéficié d'une professionnalisation en matière d'enseignement.

Si l'enseignement de la musique traditionnelle s'est intégré à l'Institution nationale, c'est parce que la musique bretonne témoigne d'une grande vivacité, d'une richesse et d'une diversité de ses pratiques instrumentales. Elle a su faire reconnaître ses spécificités à l'échelle nationale, tout en les préservant et continuer d'évoluer, offrant la possibilité à d'autres pratiques instrumentales de se développer. Cela dit, peut-on imaginer que l'on exige d'avantage de compétences requises afin de perfectionner cette esthétique selon le « modèle classique » ?

Observons dans le chapitre suivant, le parcours de la flûte traversière jusqu'à son introduction en Bretagne.

II- La flûte traversière

Histoire brève de l'instrument

La flûte de la Renaissance apparaît pour la première fois en Europe, à Byzance au Xème siècle. Elle est en buis ou en érable et de perce cylindrique ou presque.

Au Moyen Age elle devient un instrument utilisé par les militaires allemands et suisses. Ils marchaient au son des tambours et « Pfeife », d'où le nom de fifre³⁰. Dans les musées³¹ survivent une trentaine de modèles originaux qui témoignent de leur percé.

La flûte conique à une clef que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de « flûte baroque » est créée vers 1670, à Paris. Sa clef unique correspond au ré dièse que la flûte précédente ne permettait pas d'obtenir, et devient désormais indispensable³².

En Angleterre à cette époque, on emploie le terme « german flute » (dérivé du français « flûte d'Allemagne »), pour désigner la flûte traversière et la différencier ainsi de la flûte à bec.

Un nouveau modèle apparaît également en Angleterre, puis en Allemagne, la flûte à huit clefs. Celles-ci offrent des solutions alternatives aux doigtés fourchus³³.

Theobald Boehm demeure l'inventeur de la flûte moderne d'aujourd'hui, apparue en 1847. Cependant, son idée consistait à développer le son, plus ample, et il avait d'abord opté en 1832 pour un modèle de percé conique à une clef, remplaçant les autres par des clefs restant ouvertes en position de repos. Boehm poursuivra ses recherches puis créera en 1855 la flûte alto³⁴ en sol qui deviendra son instrument favori.

Le piccolo a aussi adopté le système Boehm à l'exception de la patte d'ut (sa note la plus grave étant le ré).

Une autre flûte à ne pas confondre avec le fifre est la flûte en si bémol en bois et de quarante centimètres de long qui est venue remplacer l'ancien fifre militaire.

Elle est également utilisée par les ensembles de fifres et tambours, et appelée aussi « flûte de marche »³⁵. Intéressons-nous maintenant à ces modèles ainsi qu'à leur usage dans la musique traditionnelle en Irlande, puis en Bretagne.

³⁰ Ce sont des tubes en bois percés de six trous de taille moyenne de 17,5 centimètres selon les modèles.

³¹ Les tableaux de l'époque attestent de la popularité de cet instrument à la Renaissance, apparaissant aux côtés d'un chanteur et d'un luth, d'une harpe ou d'une viole.

³² Ces flûtes sont tournées dans divers bois -en buis souvent- et les corps peuvent être montés avec des embouchures en ivoire ; parfois l'instrument est entièrement en ivoire. La tête est cylindrique, le corps conique s'effilant en inclinaison et le troisième corps, la « patte » est généralement cylindrique. Les six trous sont un peu plus rapprochés rendant l'instrument plus juste et produisant un son plus intéressant que celui de la flûte de la Renaissance, moins brillant que la flûte moderne.

³³ Pour le fa, sol dièse, si bémol, et do(3^{ème} interligne), puis le do et le do dièse grave, grâce à la « patte d'ut » .

³⁴ Des compositeurs comme Ravel (dans Daphnis et Chloé) et Stravinsky (dans le sacre du printemps) lui ont d'ailleurs confié des parties importantes.

³⁵ Ces ensembles jouent en harmonie et comportent trois parties de flûtes en si bémol, plus une pour le piccolo en mi bémol, et une partie de flûte en fa.

1- En Irlande (et son répertoire)

L'introduction de la flûte en Irlande date vraisemblablement du XIX^{ème} siècle et elle est localisée dans les comtés du nord ouest (Sligo, Roscommon, Leitrim, Fermanagh).

Les modèles de flûte importés venaient la plupart du temps d'Angleterre : Rudall & Rose (6 clés), Boosey Pratten Perfected (voir en annexes).

Pour désigner la flûte, les irlandais utilisaient généralement les termes « concert pitched flute », « timber flute », « flaute » ou « fife », ou encore « fheadog mhor » (big whistle), la précision « transverse » ou « wooden » étant très rare.

En français la « flûte irlandaise » désigne le flageolet (tin whistle ou pennywhistle) et non la flûte traversière.

Toutefois, l'utilisation de la flûte traversière dans la musique traditionnelle irlandaise pourrait bien être antérieure au XIX^{ème} siècle.

En effet, un recueil de musique traditionnelle irlandaise publié à Dublin en 1724 par John et William Neal (musiciens actifs qui fabriquaient des instruments) fait référence à la « flûte allemande »³⁶ (german flute). John Neal ³⁷ est décrit comme joueur de flûte allemande autour de 1724, peut-être aurait-il été le premier en Irlande³⁸ ?

Cette référence à la « flûte allemande » apparaît à nouveau en 1804 dans un recueil consacré à la cornemuse irlandaise, le uilleann pipe³⁹.

La flûte traversière en bois aurait été aussi bien utilisée dans la musique traditionnelle que dans la musique savante, y a-t-il un lien avec l'œuvre de Turlough O'Carolan (1670-1738)⁴⁰ ?

Remarquons à ce propos que des compositeurs comme Vivaldi et Corelli ont rencontré O'Carolan lorsqu'il vivait à Dublin vers la fin de sa vie et ils l'ont probablement influencé dans sa musique⁴¹.

Vers la fin du XIX^{ème} siècle, une formation instrumentale fréquente est le duo flûte traversière piano parfois rejoint par le violon formant ensemble un trio. Beaucoup de ces musiciens de formation « classique » jouent sur des flûtes toujours importées de

³⁶ A collection of the most celebrated irish tunes, proper for the violin, german flute or hautboy.

³⁷ Cf. the essential guide to irish flute and tin whistle, by Grey Larsen.

³⁸ On peut observer le type de modèle utilisé par J.Neal, fabriqué par Folkers & Powell- Bruxelles- 1770, voir photo en annexe.

³⁹ O'Farrell's collection of national Irish music for the Union pipes

⁴⁰ Célèbre harpiste et compositeur irlandais.

⁴¹ O'Carolan a écrit pour la harpe, cependant on interprète sa musique avec tous les instruments présents dans la musique traditionnelle mais aussi dans la musique savante, son concerto peut d'ailleurs être abordé des deux esthétiques différentes.

Londres⁴², il s'agit d'un modèle intermédiaire entre la flûte à 6 clés et la flûte Boehm. Lorsque celle-ci est apparue et après avoir remporté un vif succès, beaucoup de musiciens ont adopté ce « nouvel » instrument et ont revendu celui qu'ils utilisaient. Il y a là un événement important en Irlande puisque ces flûtes sont sur le plan financier, devenues accessibles à de nombreux musiciens ce qui a contribué à développer une forte pratique instrumentale, encore très abondante aujourd'hui.

L'influence « parisienne » se faisait sentir dans le répertoire de ces duos ou trios et leurs représentations se déroulaient dans des salles de bals et ils interprétaient des danses à figure, notamment le fameux « circassian circle » encore très populaire en Bretagne sous ce nom de cercle circassien.

D'autres pratiques instrumentales

Le Tin Whistle (ou penny-whistle)

Sans trop s'attarder sur ce sujet, cet instrument s'avère incontournable dans la musique traditionnelle irlandaise. Il est nommé en gaélique *feadog* ou *feadan*, puis aussi connu sous le nom de pennywhistle⁴³. Fabriqué en fer et en bois, la facture de cette flûte s'est développée en partie grâce à la popularité du flageolet en Europe durant la période de la Renaissance et Baroque.

Oublié un temps, le tin whistle est réhabilité dans la musique traditionnelle⁴⁴ à partir de 1960. Un groupe apparaît sous le nom du chanteur Sean O'Riada qui rassemble les instruments suivant : le whistle, le violon, le uilleann pipe et la harpe.

Quelques années plus tard, se crée le groupe « the chieftains » qui introduit la flûte traversière et enregistre son premier album en 1965. Paddy Moloney, joueur de uilleann pipe, est d'ailleurs issu de « l'école » O'Riada. C'est donc à ce moment que la flûte traversière devient nécessaire dans les formations instrumentales irlandaises qui suivront ce modèle.

Un nouvel instrument : Le low whistle

Overton, facteur d'instrument installé à Londres, proposa à l'un de deux frères Eddy et Finbar Furey (« *the Furey brothers* ») qui retrouva le jour d'un concert son whistle en bois cassé suite à un accident, de lui en fabriquer un autre, incassable cette fois.

⁴² Voir photo en annexe.

⁴³ En Irlande dans les années 1960, on acquiert en effet cette flûte pour un penny, d'où son appellation.

⁴⁴ Il semblerait que cet instrument ne fût plus vraiment pris au sérieux par la suite, et servit plutôt d'instrument d'étude aux jeunes qui apprenaient la flûte traversière et la cornemuse.

C'est de ce pari qu'est née une nouvelle tradition instrumentale à la fin des années 1960, celle du low whistle⁴⁵.

Le Piccolo : Une autre utilisation de la flûte en Irlande

Une autre pratique instrumentale et collective de la flûte est utilisée en orchestre ou ensemble, appelé *fife and drum band* ou *flute band*. Cette tradition de cliques ou fanfares (groupe de flûtes et accompagnés de tambours) a été introduite par l'armée britannique⁴⁶. La pratique du piccolo s'est progressivement intégrée dans la musique traditionnelle irlandaise, les premiers enregistrements l'utilisant voient le jour entre 1926 et 1934. Beaucoup d'orchestres de danse comprenaient le piccolo, le son aigu et puissant de celui-ci convenait pour « résister » au banjo, à l'accordéon et la batterie.

La technique de jeu de la flûte en Irlande

Ce qui caractérise le jeu de la musique irlandaise à la flûte traversière est son système d'ornementation, en rapport son répertoire : jig ; hornpipe, reel...

L'ornementation est très développée et l'on retrouve des battements de doigts, des roulements et d'autres combinaisons. Ainsi, cette spécificité tend à être reproduite en Bretagne par les musiciens qui ont adopté la flûte traversière. Finalement, hormis la pratique de celle-ci, une comparaison peut s'établir avec celle du fifre que l'on a connu en Bretagne. Ces abondantes pratiques instrumentales de flûtes diverses en Irlande ont fortement influencé les musiciens bretons, même dans la technique de jeu.

2- En Bretagne

Aujourd'hui si la pratique de la flûte traversière en Bretagne est répandue dans la musique traditionnelle, elle s'est développée grâce à l'intérêt qu'ont eu une poignée de musiciens bretons pour la musique traditionnelle irlandaise.

C'est au début des années 1970 qu'Alan Kloatr, musicien breton installé à Paris, acheta une flûte traversière allemande à Tony Bingham qui était antiquaire à Londres et recherchait des « vieilles » flûtes datant du XVIII^{ème} siècle.

⁴⁵ Conçu une octave plus bas de celle du tin whistle, le low whistle est en fer ou en alliage d'aluminium et d'étain.

⁴⁶ De telles formations étaient fréquentes en Irlande du Nord, et certaines étaient aussi créées par des pompiers volontaires.

Séduit également par cet instrument, Patrick Molard ⁴⁷ acheta une première flûte française (en buis et ivoire mais de facture inconnue), puis une seconde de marque Thibouville, chez Alain Vian antiquaire à Paris (et frère de Boris Vian).

D'autres musiciens se sont également initiés à la flûte traversière comme Erwan Ropars. Leur première démarche musicale avec ces flûtes traversières en bois était d'interpréter des airs irlandais.

Mais, en 1973 puis en 1976 furent enregistrés deux 33 tours sur lesquels on pouvait entendre du répertoire breton : avec le groupe Satanazet, Alan Kloatr interprète la mélodie « *an Durzunel* » ; avec le groupe Ogham, Patrick Molard interprète plusieurs airs de danses, marches et mélodies.

En 1975, lors d'une tournée en Irlande avec Alan Stivell (qui a occasionné l'enregistrement de « live in Dublin »), Alan et Patrick qui l'accompagnaient eurent l'opportunité d'acheter des flûtes à Dublin de facture anglaise, auprès de la fédération des musiciens traditionnels irlandais Comhaltas Ceoltoiri Eireann.

C'est ainsi que s'amorça le début d'un engouement et d'une histoire.

La démarche musicale d'Alan Stivell, un des acteurs majeurs du « folk revival » des années 1970 aura ainsi favorisé l'introduction d'influences nouvelles, mais surtout l'utilisation d'instruments oubliés comme la harpe celtique, rarement utilisés voire même inconnus jusqu'alors, dans la musique traditionnelle bretonne.

La flûte traversière en bois introduite en Bretagne est donc la même que celle qui a été adoptée par les musiciens irlandais : le modèle à huit clés.

Dans les années 1980, l'intérêt pour la flûte se développe. En effet, plusieurs groupes musicaux se créent pour jouer en fest noz ou en concert et l'adoptent. Un facteur d'instruments traditionnels (Gilles Léhart) sort un premier modèle de flûte simple (3 puis 6 clés de bonne qualité et d'un prix abordable⁴⁸).

A la même époque, la demande pour les stages de flûte augmente régulièrement et rapidement, témoignant d'un intérêt populaire grandissant.

Dans les années 1990, la présence en Bretagne de la flûte traversière en bois est devenue très courante. Elle n'a plus rien d'étrange ni d'exotique aujourd'hui.

Plusieurs facteurs de flûtes se sont d'ailleurs installés et les flûtistes se comptent par dizaines.

⁴⁷ Sonneur de cornemuse avec qui je me suis entretenu pour la réalisation de ce mémoire.

⁴⁸ D'autres luthiers se sont également installés en Bretagne (cf. annexes)

Des groupes acquièrent un talentueux savoir faire en mêlant le chant breton au son de la flûte, le couple de sonneurs (biniou bombarde) soutenu par une guitare, le violon, l'accordéon ou encore la clarinette dialoguent, faisant ainsi ressortir presque toutes les pratiques instrumentales de la musique traditionnelle bretonne. Ils deviennent des modèles, par exemple comme *Gwerz* (avec Patrick Molard) mais aussi *Barzaz* et *Pennou skoulm* où l'on distingue des musiciens renommés, notamment le flûtiste Jean Michel Veillon⁴⁹ (qui a commencé par la bombarde). Celui-ci fait figure de pionnier puisqu'il fut l'un des premiers à se consacrer entièrement et exclusivement à la flûte traversière en bois en Bretagne.

Par la suite, certains sont d'ailleurs venus à la musique bretonne sans passer par les étapes jusqu'ici incontournables qu'étaient soit la pratique d'un instrument à anche (bombarde, biniou ou cornemuse écossaise), soit par la pratique de la musique irlandaise. C'est là un point remarquable et digne d'intérêt, qui semble montrer que la flûte traversière prend réellement sa place au sein du panorama musical breton.

UNE PRESENCE ANCIENNE DE LA FLUTE EN BRETAGNE ?

Si l'on ne peut pas à proprement parler, attester d'une tradition instrumentale en Bretagne concernant la pratique de la flûte traversière, quelques chansons bretonnes anciennes, en revanche, mentionnent la flûte.

En gallo⁵⁰, dans une chanson du Pays de Loudéac où il est question de cochons qui dansent, rejoints par un loup au son d'une flûte (appelée « fieute » ou 'flutiau ») jouée par un valet : « *le valet de la ferme...*

Attira de sa poche une fieute qui fieutait ...

Tous les pourciaux de la ferme se sont mis à danser... »

La langue bretonne utilise les termes flaouit (flûte) ou pif (flûte, pipeau et/ou sifflet).

Dans la *gwerz*⁵¹ *Iwannig Berjenn* :

« ... *Ivonnig Berjen se mit à jouer d'une flûte d'argent qu'il avait... »*

(...Iwannig Berjenn gomans de sonein get ur flaouit argant en deoé...)

Le terme « pif » a-t-il la même origine que le terme « pfeifer » toujours en usage en Suisse pour désigner le fifre ?

⁴⁹ Je me suis également entretenu avec Jean Michel Veillon.

⁵⁰ Le parler gallo -ou le gallo- est le dialecte francophone de Bretagne orientale (Haute Bretagne).

⁵¹ Mélodie chantée, en breton, de Basse Bretagne.

Il est souvent précisé « pifou argant » qui désigne des flûtes d'argent : peut-être est-ce la description d'un pipeau en fer blanc ou d'une flûte plus sophistiquée avec des clefs ou des incrustations en étain, telles qu'on en voit sur les instruments bretons anciens ? Enfin, on trouve dans un chant recueilli au XIX^{ème} auprès de Pierre Coquin, chanteur de Morlaix et traduit du breton une référence au fifre : « au son du fifre et du biniou, s'en va gaiement un long cortège ».

Si ces documents précieux ne peuvent pas nous permettre d'affirmer la présence de la flûte traversière en Bretagne, en revanche ils attestent celle du fifre⁵².

A) Son répertoire

La flûte traversière dans la musique traditionnelle en Bretagne est un instrument qui puise à la fois dans le répertoire chanté et dans le répertoire instrumental.

Comme le sonneur, le flûtiste doit engranger continuellement des mélodies, pourvu qu'elles lui plaisent, repérer celles adaptables à la flûte afin de pouvoir les utiliser, tout en les transformant parfois. Les airs sont répartis selon leur fonction, certains pour la danse et d'autres airs de marches⁵³ (airs de conscrits, pour la sortie de l'église). Les airs lents correspondent à des chants de circonstance liés aux noces, par exemple, ou proviennent du répertoire chanté en Basse Bretagne, la gwerz.

En ce qui concerne l'interprétation de la danse, c'est le fonds chorégraphique intense et très typé de la Bretagne qui détermine le style et l'expression des interprètes : la gavotte (Cornouaille), la danse tro plin (haute Cornouaille), An dro (Pays vannetais) etc...

B) Restitution d'un répertoire chanté : La tradition du chant en kan ha diskan⁵⁴

Cette tradition de chant et de jeu en duo est intéressante à transposer à la flûte traversière, notamment dans son apprentissage (point que nous verrons ci-après⁵⁵).

En s'inspirant des chanteurs les instrumentistes gardent une liberté dans l'interprétation d'un air puisque la réponse du second apporte souvent une variation, qui entraîne une autre à son tour pour la phrase suivante. Ces variations peuvent être une ornementation,

⁵² Voir aussi le chapitre I, point 1 : les traditions instrumentales en Bretagne.

⁵³ L'histoire mouvementée des pratiques instrumentales en Bretagne après 1900, prouve que beaucoup d'airs se sont perdus et que ceux que l'on a recueillis après la seconde guerre mondiale, ne nous offrent qu'une vision limitée du répertoire qui pouvait être en usage autrefois.

⁵⁴ Se reporter chapitre I, traditions instrumentales populaires en Bretagne.

⁵⁵ Voir le chapitre III en particulier point 2. d : la pédagogie de groupe.

une ou plusieurs notes supplémentaires, un silence, voir un phrasé différent de celui de la mélodie. Toutes ces transformations sont des indications et des critères de style à développer afin d'adapter une technique de jeu à la flûte traversière lorsque l'on veut interpréter une gavotte par exemple.

De cette forte tradition musicale, il découle une imprégnation qui offre la possibilité aux musiciens de composer dans un style breton. D'ailleurs est-ce vraiment une composition ? Les instrumentistes modifient bien des thèmes pour les adapter à l'échelle mélodique et aux possibilités techniques de l'instrument qu'ils jouent, réduisant la différence entre un emprunt et une composition. En quelque sorte chaque musicien « instrumentalise » un air et a une place à la création en le modelant à sa façon et peut y laisser sa marque.

La flûte à 5 clés (et/ou 8 clés) en usage dans les écoles de musique a un avantage. En effet elle permet de se rapprocher de la tonalité de Do. Cette tonalité est très fréquemment utilisée par les chanteurs, mais aussi dans la musique instrumentale (accordéon par exemple).

La flûte traversière permet donc de restituer ce qui caractérise la musique traditionnelle en Bretagne, le mélange des modes, une musique modale.

C) Une démarche de transcription

Si le flûtiste souhaite puiser dans le répertoire du couple biniou-bombarde et de la cornemuse en Bretagne, cela nécessite souvent de transposer un air dans une autre tonalité.

Comme le biniou et la bombarde, la cornemuse se joue en *si bémol* (elle fut autrefois en *la*). En Ecosse, la cornemuse s'écrit du *sol* (2^{ème} ligne sur la portée) jusqu'au *la* (au dessus de la portée). Bien que la bombarde offre un jeu sur deux octaves, ce n'est pas le cas du biniou ni de la cornemuse écossaise. Aussi l'écriture de celle-ci a-t-elle subi une modification lors de son apparition en Bretagne, puisque sa notation par des sonneurs comme Polig Montjarret⁵⁶ par exemple se voit descendue : on l'écrit alors du *La bémol* en dessous de la portée jusqu'au *Si bémol* (3^{ème} ligne). Après un entretien auprès d'Erwan Ropars⁵⁷, il semblerait que ce système ait été adopté dans le but de rendre la lecture plus aisée, afin de pas tout lire au dessus de la portée.

⁵⁶ Fondateur da la Boodadeg Ar Sonerien, voir chapitre III.

⁵⁷ Erwan Ropars, directeur musical du bagad Kemper ; il fut mon conseiller pédagogique au Conservatoire de Quimper.

Mon expérience vécue lors d'un de mes stages pédagogiques au Lews Castle College sur les îles Hébrides en Ecosse a confirmé ce fait. L'écriture en *la* favorise l'adaptation des airs pour la flûte traversière.

En effet, si l'on choisit un air dont l'ambitus n'excède pas l'octave, le jeu de celui-ci en *la*, à la flûte, nécessite alors une utilisation sur les deux octaves et cela modifie ainsi le rapport à l'instrument.

Le flûtiste est amené à rendre à l'air un nouvel équilibre, plus approprié à son instrument, l'utilisant sur une étendue plus large. Par conséquent, ce travail nécessite un développement instrumental plus complet et sur les deux registres de la flûte, le grave et le médium. C'est pourquoi une maîtrise instrumentale est nécessaire ainsi que la connaissance du contexte du répertoire, afin d'utiliser l'instrument à souhait, de lui donner sa place dans un équilibre naturel, non pas artificiel.

L'adaptation du répertoire breton à la flûte traversière peut poser quelques problèmes techniques ou esthétiques. Les rudiments techniques hérités de flûtistes irlandais peuvent être souvent un réflexe de jeu et ne sont pas forcément adaptés au jeu instrumental breton en référence (instruments à vent par exemple).

Le flûtiste breton doit parvenir à évoquer aussi bien le dessin sinueux d'une voix que l'éclat d'une anche double tels qu'on les entend fréquemment en Bretagne, principalement dans le répertoire de musique à danser. Cela nécessite en effet une écoute attentive de la musique bretonne sous toutes ses formes, le chant en particulier.

Cependant, l'apport d'autres traditions musicales étrangères, ouvrant à l'infinie variété des flûtes et aussi des traditions vocales et instrumentales, peut être intéressante. Même si cela peut sembler paradoxal, ce n'est pas exceptionnel en Bretagne.

Au début des années 50, si le maintien de la tradition paraissait urgent à certains, l'introduction d'idées et d'influences nouvelles semblait tout aussi vitale à d'autres. Cette double attitude s'est perpétuée dans un rapport à la tradition qui, loin de se figer, n'a cessé d'être remis en question.

C'est pourquoi, depuis une bonne vingtaine d'années, de nombreux musiciens bretons (il n'est plus question d'un fait particulier aux flûtistes) ont pris l'habitude de puiser leur inspiration dans des musiques « extérieures », pas forcément en lien avec ce que l'on qualifie de « celtique ». Il n'est donc pas rare d'entendre ces influences extérieures dans le jeu d'instrumentistes ou chanteurs, « gardiens de la tradition », qui vont volontiers rafraîchir leur technique et leur capacité à varier, voire à improviser.

Nous allons nous intéresser à l'enseignement de la flûte traversière dans la musique traditionnelle ainsi qu'à son mode de transmission et toutes les formes d'enseignement connues en Bretagne depuis le XXe siècle.

III- Son enseignement

1- Transmission d'une culture / éducation musicale (en relation avec le répertoire composant dans ce domaine)

A) Apprendre par immersion

Au début du XXème siècle, dans la société rurale traditionnelle la musique est omniprésente, sous quelque forme que ce soit et l'on chante surtout beaucoup. Dans une telle ambiance tout jeune sonneur⁵⁸ possède à son répertoire inconsciemment, des chants et des mélodies depuis son enfance.

Beaucoup d'enfants fabriquaient des instruments « buissonniers », comme la flûte de paille, tant l'envie d'imiter tous ces sonneurs de leur entourage est forte du fait du prestige dont ils jouissent.

Si l'on veut jouer d'un instrument à vent (biniou, bombarde, clarinette, veuze, fifre) on s'initiera donc sur une flûte de sa fabrication ou sur un pif (petit pipeau de fer blanc à six trous).

Dans ce milieu aussi favorable, l'apprentissage s'effectue de manière précoce et les exemples de plusieurs fils succédant à leur père, sont très nombreux.

Ce genre d'apprentissage familial est très intuitif et transmet d'abord l'efficacité à faire danser, d'avantage l'émotion que porte un air plutôt qu'une technique de jeu. Cela développe aussi la personnalité et le style propre à chacun, tout en créant une communauté de son entre les différents joueurs.

C'est donc en observant et en écoutant attentivement, ainsi qu'en imitant et tâtonnant intuitivement, sans passer par la théorie musicale ni une autre forme d'enseignement que les jeunes ont reçu cette imprégnation visuelle et auditive, essentielle dans leur apprentissage.

Certes, cette méthode suivie par tous ces apprentis sonneurs est-elle alors très éloignée de celle d'un conservatoire.

⁵⁸ Joueur d'un instrument à anche ; définition dans le chapitre I, traditions instrumentales en Bretagne

Si l'on tente d'analyser cet apprentissage, il apparaît de nombreux aspects d'une pédagogie centrée sur la transmission d'une culture. L'élève se construit des savoirs, il « baigne » dans un environnement, il suit le modèle de ses « maîtres ».

C'est la culture qui relie les enfants aux adultes. Du point de vue épistémologique, l'élève est confronté à une culture existante qui lui permet de s'établir dans ce « monde commun »⁵⁹. Par immersion des langages et des coutumes, il peut alors se construire.

B) Maître apprenti ou maître élève

Il arrive parfois que des débutants suivent de véritables « cours » auprès de musiciens réputés, aussi qu'un joueur averti se perfectionne auprès de l'un d'eux. Certains deviennent donc l'apprenti d'un maître renommé : ils s'imprègnent de son art et acquièrent ainsi les ficelles du métier.

Là où la tradition impose le jeu en couple, l'apprentissage se fait encore plus facilement⁶⁰. Il est aussi fréquent qu'un joueur entreprenne de former un jeune pour pouvoir ensuite sonner avec lui. Telle est la démarche de Jl Boulc'h, sonneur qui s'adresse à Arsène Cozlin : « ...J'ai une noce dans huit jours, tu as l'air de te débrouiller à l'accordéon, et tu pourrais bien jouer de l'accordéon... »⁶¹

Le maître enseigne son art à l'apprenti ainsi que tous les aspects de son art. C'est-à-dire qu'au-delà de l'instrument il lui apprend « à rendre la musique ». D'une génération à l'autre, l'évolution du style se fait sans qu'il y ait de remise en question des connaissances⁶².

Dans cette forme d'apprentissage, le maître a clairement un objectif pour l'élève. Celui-ci doit répondre aux attentes et à la volonté de son maître. Il n'est pas question de remettre en cause le savoir qui lui est transmis. Cependant, le rôle du maître exige une position d'autorité, et qu'il fasse preuve de capacité technique et artistique.

Apprendre à quel prix ? Les sonneurs qui entreprennent de former un jeune font alors un pari sur lui-même. Ce défi n'est pas sans conséquence. Il peut y avoir une confusion entre « éducation » et la « fabrication ». En effet le maître veut former conformément à sa propre volonté, mais cette démarche n'est-elle pas indépendante de celle de l'élève ?

⁵⁹ Cf. la pédagogie au cœur des contradictions de P. Meirieu.

⁶⁰ Les clarinettes débutent en sonnante avec un « vieux compère » et sonnent en alternance, suivant le modèle du kan ha diskant (voir dans les traditions instrumentales).

⁶¹ Cf. musique bretonne.

⁶² « ...il s'agissait plutôt d'une croissance et d'une transformation organique... » le discours musical (Harnoncourt)

C) Evolution et adaptation

Avec l'après guerre, la société française s'urbanise. La Bretagne n'échappe pas à cette évolution et la pratique de la langue tend à se raréfier.

La « province bretonne » intègre les nouveaux modèles économiques et culturels qui transforment profondément une partie de l'Europe et de l'Amérique. L'exode vers les villes et la modernisation croissante provoquent une implosion des communautés traditionnelles, réduisant ainsi toute forme de transmission culturelle entre générations.

Ce changement total de civilisation aura été le plus grand bouleversement que la musique bretonne ait connue (entre 1960 et 1980). Cependant, il aura aussi déclenché la plus vaste campagne de collecte de chants et d'airs à danser jamais menée en Bretagne.

D) une nouvelle étape dans l'enseignement de la musique bretonne

C'est en 1943 qu'est fondée la B.A.S⁶³ dont le but est, rappelons le, de former des musiciens qui soient aussi des militants culturels⁶⁴. Cela fut un évènement marquant dans l'évolution de la musique bretonne, dans son apprentissage, du moins chez les sonneurs.

En effet, en fondant cette assemblée, Polig Montjarret a pour idée d'élever la musique traditionnelle bretonne trop souvent stigmatisée ou qui avait la réputation d'une musique « campagnarde ». Séduit par le pipe band⁶⁵ écossais, il tient à s'en inspirer. Il considère cette formation interprétant une musique écrite et de plus, prestigieuse en uniforme ; il est persuadé que seul l'écrit peut élever la musique traditionnelle bretonne⁶⁶. De son côté, le compositeur Jef Le Penven maîtrise l'écriture musicale et s'intéresse aussi à la musique traditionnelle.

C'est en cela que la rencontre entre les deux hommes est un moment clé dans l'évolution de la musique bretonne, tout au moins celle qui est pratiquée au sein d'un bagad.

Ces nouvelles notions qui apparaissent désormais comme la formation de futurs chefs, l'encadrement de jeunes musiciens compétents, sont devenues des objectifs communs et

⁶³ Assemblée des sonneurs ; voir dans chapitre I, le département de musique traditionnelle

⁶⁴ Les statuts constitutifs et le règlement de cette association musicale et culturelle sont très rigoureux ; le niveau des musiciens est sanctionné par des examens, la musique et les instruments sont soigneusement « purifiés » et triés par le « censeur musical » Jef Le Penven (cf. l'ouvrage musique bretonne).

⁶⁵ Ensemble instrumental composé de cornemuses écossaises et d'un pupitre batterie identique à celui du bagad

⁶⁶ Propos recueillis lors d'un entretien avec Josick Allot.

ont ainsi créé une dynamique sans précédent. Des bagadou (terme breton) naissent un peu partout en Bretagne et suscitent alors l'envie d'apprendre à sonner des gavottes à des centaines de jeunes.

A l'évidence, cette association s'est ainsi imposée comme la plus importante école de musique « traditionnelle » jamais créée, redonnant une nouvelle légitimité à la tradition musicale bretonne.

Une démarche d' « éducation » musicale

Déjà la forme d'expression musicale est bien éloignée de celle des revivalistes ; elle apparaît codifiée, ses barèmes et critères sont très rigoureux.

C'est donc en fixant des nouvelles normes que l'on fige alors en quelque sorte une forme d'expression, un style de jeu et/ou une technique de jeu, un but commun à atteindre. Est-ce déjà une sorte de formatage ? Si l'on tend à « uniformiser » un son et une technique de jeu, on passe alors par une phase de standardisation, imposant de répondre aux normes ?

A ce propos, il n'est peut être pas anodin de remarquer que Jef Le Penven, aussi passionné soit il par la musique traditionnelle, incarne cependant en tant que compositeur, la musique savante, institutionnelle et reconnue, en tant que compositeur.

Ce tournant dans la musique bretonne n'est-il pas déjà un signe de confrontation entre la musique populaire et la musique savante ?

Toutefois, des références à la tradition de l'ancienne société rurale ont été sauvegardées.

E) Quelques événements marquants pour perpétuer la tradition

a) Le 78 tours : une apparition déterminante

En 1947, le disque de longue durée fait son apparition et la première édition se crée à Quimper sous le nom de « mouez breizh ». Hugo Wolf, son directeur, fait entendre les sœurs Goadec⁶⁷, en 1960, un jeune harpiste Alan Cochevelou, devenu Alan Stivell⁶⁸ et diffuse aussi des disques de kan ha diskan, en 1952⁶⁹.

En définitive tous les grands noms des décennies 1950-60 enregistreront chez *mouez breizh* contribuant aussi à faire découvrir les musiques écossaises et irlandaises⁷⁰.

⁶⁷ Trois chanteuses ayant toujours chanté en famille.

⁶⁸ Cf. chapitre II : la flûte traversière en Bretagne.

⁶⁹ Le couple biniou bombarde formé par le célèbre Loeiz Ropars et Fanch Bodivit...

⁷⁰ mouez breizh édite notamment en 1959 un disque de uilleann pipe (cornemuse irlandaise).

b) DASTUM : la « magnétothèque nationale bretonne »

L'urgence à sauver un patrimoine oral menacé conduit un certain nombre de sonneurs, ayant chacun effectué des enquêtes, à fonder en 1972 la magnétothèque Dastum. Cette action est vouée entièrement à la collecte, à la conservation et à la diffusion des traditions orales dans tous les terroirs de Bretagne.

Au cœur du foisonnement que connaît la Bretagne à la fin des années 60, certains musiciens auront perdu leurs repères. Leur démarche de rechercher les derniers tenants de la tradition était isolée et non coordonnée. Face à l'urgence de sauver un patrimoine oral menacé, la magnétothèque Dastum aura permis de sauvegarder l'authenticité de la musique bretonne.

Le rôle du professeur enseignant cette esthétique dans une école de musique ne se trouve-t-il pas quelque peu modifié ?

Les jeunes qui apprennent la musique traditionnelle aujourd'hui sont en rupture avec cette société traditionnelle qui n'existe plus. Au cours des évolutions marquantes dans le XXe siècle en Bretagne, les formes d'apprentissage ont pu se modifier, évoluer, mais le mode transmission est resté l'oralité. La question d'une performance instrumentale ne se posait pas vraiment. C'est vraiment par immersion que la transmission se faisait.

La fondation de la BAS marque un tournant dans cette histoire de l'enseignement. Le souci de préserver un patrimoine a conduit une poignée de musiciens à figer et établir des règles, des normes de jeu.

L'enseignement est à présent institutionnalisé et des professionnels peuvent et doivent répondre aux besoins et aux attentes de tous les acteurs de cette musique traditionnelle.

Le professeur doit ainsi rendre l'apprentissage toujours accessible, diffuser et s'adapter aux nouvelles modalités de la société actuelle, non plus traditionnelle.

L'émergence d'Internet a favorisé l'accès à la musique mais aussi des auto-apprentissages. Cependant, des outils artificiels peuvent faire croire que l'on peut acquérir un développement musical sans travailler l'instrument. Ces nouveaux modes de communication et d'« apprentissage » créent une différence entre les générations, pouvant entraîner des incompréhensions.

Un enrichissement est possible grâce aux échanges avec d'autres professionnels de l'enseignement de la musique. De plus, l'intégration de diverses esthétiques au sein du

Conservatoire comme le jazz et les musiques actuelles sont une opportunité d'enrichissement pédagogique.

La volonté de transmettre une culture est possible et souhaitable. Cette transmission est légitime et renvoie d'ailleurs à l'acte éducatif, légitime lui aussi.

Tel est le pari du professeur de flûte traversière qui enseigne la musique traditionnelle en Bretagne en ce début de XXI^e siècle. Sa compétence en terme de pratique instrumentale est nécessaire ainsi que son expérience pédagogique et artistique.

Etudions les propositions nourries par mon expérience.

2- Les enjeux de l'enseignement de la flûte

A) Concernant le professeur son enseignement

Le professeur actuel de flûte traversière a reçu cet enseignement par immersion, il est encore souvent un sonneur. En effet, comme nous l'avons évoqué, nombreux sont ceux qui sont passés par l'apprentissage de la cornemuse ou de la bombarde.

Si la demande pour les stages de flûte traversière augmentait, peut-être est-ce en partie la polyvalence de ces musiciens qui a permis à cet instrument de se créer une place au sein de l'institution ?

La problématique actuelle de l'enseignement de la flûte est liée au manque de références pédagogiques.

Cependant un certain nombre de flûtistes bretons et étrangers pourraient contribuer à ce développement, en apportant leur expérience, lors d'échanges avec les professeurs et les élèves. Il est bénéfique que les élèves soient en contact avec la réalité de la vie culturelle, à l'occasion de projets hors établissement, sous toutes ses formes, l'idée des master class par exemple, mais aussi luthiers, conférences...La pratique de la flûte a déjà permis à des luthiers de s'installer, il est tout à fait envisageable que l'enseignement de la flûte continue à se développer.

L'enseignement de la flûte traversière se fait souvent en cours individuel, ce qui permet ainsi à l'élève un travail plus approfondi en rapport avec sa pratique musicale.

L'apprentissage s'effectue la plupart du temps sur une flûte en ré. Pour les débutants ou pour les plus petits il est préférable de commencer sur une flûte en mi bémol, voire une en fa, plus petite avec un écartement des trous moins important que celle en ré. Elle est de ce fait plus accessible aux petits et leur permet de commencer leur apprentissage

relativement tôt, dès l'âge de six ans. Le tin whistle pourra parfois servir d'instrument d'études.

B) L'importance de la pratique collective

a) Dans la musique traditionnelle bretonne

La musique bretonne présente ainsi un large panel de formations instrumentales diversifiées qui explorent une multitude de chemins, certains n'ayant d'ailleurs jamais encore été empruntés.

Le championnat de Bretagne de sonneurs par couple qui se tient à Gourin chaque année au mois de septembre, a d'ailleurs inscrit une catégorie de duo libre, laissant ainsi la place à toute imagination et création possible⁷¹.

C'est pourquoi, mettre l'accent sur la pratique collective est indispensable.

Cependant, l'enseignement dispensé dans les structures nationales, municipales ou associatives n'est pas et ne peut pas être représentatif de toute cette « variété » instrumentale.

Au sein d'un département de musique traditionnelle, on est parfois confronté à une certaine incompatibilité des tonalités entre des instruments. Cela ne permet de jouer ensemble, ou alors il est indispensable d'avoir un second instrument.

Les clarinettes (teujenn gaol) jouent en si bémol, comme la bombarde et le biniou la plupart du temps⁷². L'accordéon diatonique impose un jeu en la mineur, sol ou ré qui se marie bien avec la flûte. Cependant pour que l'accordéon joue avec la bombarde il faudra utiliser celle en sol par exemple. Souvent l'élève s'achète ses propres instruments, en fonction de ses besoins et de ses envies.

Concernant la flûte, l'élève en fait autant pour jouer parfois avec la bombarde ou la clarinette, en se procurant une flûte en mi bémol. Il arrive parfois d'ailleurs que l'école soit en possession de cet instrument, pratiquant le prêt au bénéfice des débutants.

L'enseignement de la guitare n'est pas (ou peu) dispensé au sein du département de musique traditionnelle, bien qu'un bon nombre de guitaristes se développent et affinent une technique de jeu élaborée en rapport avec ce répertoire breton. En revanche, la harpe celtique est un instrument fréquemment enseigné dans les départements de musique traditionnelle. Forte aussi de par sa pratique dans la musique bretonne mais aussi irlandaise et écossaise, la harpe peut jouer ce rôle accompagnateur de la flûte

⁷¹ Les vainqueurs de cette année ont proposé un duo harmonica et batterie, par exemple.

⁷² Il existe des bombardes dans d'autres tonalités, en fa, en sol, en la, do, ré..

traversière. Cet accompagnement fonctionne particulièrement bien avec la flûte, à laquelle elle apporte un support harmonique et rythmique.

Dans tous les cas, la flûte permet de partager un jeu musical collectif grâce à ses possibilités instrumentales, par son étendue, sa sonorité et sa capacité d'adaptation.

b) Que peut offrir le jeu en collectif ?

Avant toute chose, il me paraît vraisemblable que le premier but du musicien est de jouer avec d'autres. L'ensemble, d'un autre point de vue, apporte aussi une certaine vitrine de l'école de musique, et peut ainsi susciter l'envie d'apprendre à des jeunes.

Le jeu collectif développe les sens

Le premier aspect, c'est l'écoute. En effet, ce qui perturbe un élève en groupe c'est surtout les autres finalement. Ses repères sont différents, chacun peut jouer quelque chose d'autre que lui et il est ainsi moins concentré sur lui-même. Pour cela, il peut être bénéfique de l'inciter à écouter l'ensemble de face pour l'aider à prendre conscience du « rendu ». Son oreille se développe ainsi, avec la capacité d'entendre également les autres lorsqu'il joue.

Le public et l'environnement sont deux éléments à ne pas négliger pour l'élève.

Ses camarades musiciens sont aussi pour lui un repère visuel au sein de l'ensemble.

En ce qui concerne le toucher, il y a bien sûr le rapport avec le « toucher » de son instrument, et aussi la posture par exemple⁷³. Le ressenti est très important, notamment pour gérer et/ou corriger la justesse dans le groupe par rapport aux autres. La relativité de celle-ci nécessite beaucoup d'instinct.

Enfin, l'odorat et le goût sont encore deux sens que l'on retrouve ici. En effet, échanger musicalement et verbalement ainsi que discuter, favorise le lien entre les élèves et forme aussi leur culture. Le choix d'un répertoire puis sa découverte, peut être plus adaptée en ensemble qu'en cours individuel.

c) D'un point de vue pédagogique

Le professeur de musique traditionnelle doit être attentif à l'élève de façon à ce qu'il ne reste jamais tout seul et qu'il puisse rapidement développer sa pratique collective.

⁷³ S'il joue assis il ne doit pas être gêné par la chaise de son voisin et maîtriser la « dimension » de sa flûte pour se positionner en fonction.

Comme un élève qui apprend la bombarde doit être amené à sonner en couple ou au sein d'un bagad, il en va ainsi pour celui qui apprend la flûte traversière.

En cours individuel le professeur peut stimuler l'élève, pour aborder ce jeu en duo par exemple. Si la tradition de flûte traversière n'est pas identique à celle de la bombarde. Le répertoire en lien avec la tradition chantée et instrumentale de la danse est tout à fait transposable à notre instrument comme cette idée du dialogue entre les deux chanteurs de kan ha diskan⁷⁴. En confiant le « rôle » du kaner à un soliste et celui du diskaner au reste du groupe, on donne ainsi une responsabilité à chacun.

La musique vient d'eux et ils se responsabilisent musicalement.

d) La pédagogie de groupe, une ressource dans l'enseignement du jeu en duo

Cette pratique du chant breton et du couple est un mode de jeu qui peut nous servir dans l'enseignement de la flûte. Cependant, si le professeur stimule l'élève en cours individuel, il peut prendre sa place vis à vis de l'élève en tant que maître. L'élève peut alors être dans un processus d'imitation, se laisser aller à l'imagination de son professeur. Il sera d'avantage question d'une pédagogie centrée sur l'élève. L'accent mis sur le groupe peut être une ressource pour l'élève.

Dans cette stratégie d'apprentissage, les élèves se construisent les uns les autres par les interactions qui se créent entre eux. Ce dispositif pédagogique de groupe est un outil d'apprentissage. En effet, il permet aux élèves d'acquérir des savoirs individuels, tout en les réutilisant en groupe.

La place du professeur est également modifiée, il n'est pas forcément un modèle, mais incite l'élève à développer sa personnalité. Les deux élèves se responsabilisent également, et se stimulent. C'est aussi un moyen d'aborder l'évaluation à travers eux-mêmes sans passer par le professeur. Ils se renvoient leurs propres qualités et lacunes, tout en s'enrichissant mutuellement.

On peut souligner aussi que tenter une synthèse entre la dimension individuelle et collective des pédagogies centrées sur le sujet, c'est s'efforcer de garantir les acquisitions individuelles et de les finaliser en groupe⁷⁵.

Enfin, créer un ensemble de flûte dans sa classe, c'est avant tout développer toutes ces facultés chez l'élève par le jeu collectif. C'est aussi lancer une dynamique de classe,

⁷⁴ Se reporter au chapitre, point 1 : le kaner est le premier chanteur qui expose la première phrase, le second (diskaner) dit la fin avec lui puis redit seul la phrase entière.

⁷⁵ Célestin Freinet (1896-1966) instituteur à Vence, fondateur de l'école moderne.

pouvant donner une impulsion au département tout entier puisque tous les autres instruments peuvent s'y joindre, favorisant ainsi le lien entre les élèves.

La flûte traversière a besoin de cette dynamique, de plus elle occupe une place particulière au sein du département de musique traditionnelle. Elle est sollicitée par ses possibilités : sa sonorité permet de s'adapter avec tous les instruments, même extérieurs à la musique traditionnelle, elle doit aussi ce succès à son amplitude sonore moins puissante que la bombarde par exemple.

Le modèle de session irlandaise⁷⁶ est très convivial et il y a là aussi quelque chose à développer. Lors de mon stage pédagogique effectué en Ecosse, par exemple, il y a une vie musicale après celle de l'établissement, ou plutôt une continuité dans l'apprentissage des savoirs. Parfois accompagnés des professeurs, les élèves y développent leur expérience musicale au contact de professionnels et d'amateurs. Une telle interaction musicale et sociale est pédagogique puisqu'elle permet à l'élève un équilibre entre l'enseignement qu'il reçoit et favorise le développement de sa propre personnalité.

Envisager la réalisation de documents sonores pour la flûte traversière accompagnés de support est aussi une démarche intéressante ; la proposition d'un répertoire diversifié s'articulant autour de la flûte intégrant d'autres instruments permettrait certainement de développer davantage cette pratique.

L'enjeu de l'ensemble consiste bien à répondre aux besoins de l'élève, préparant ainsi la prise d'autonomie qui lui sera nécessaire dans une pratique amateur. Cela peut l'inciter également à la création musicale, artistique, former un ensemble instrumental par exemple, pour y développer des compositions personnelles. Cet échange avec d'autres instrumentistes n'est pas sans éveiller sa curiosité à l'égard des instruments autres que le sien, d'où son regard sur l'organologie.

Une pratique collective, c'est un des moyens d'expression qui permet d'aboutir à l'épanouissement du musicien.

3- La respiration, un aspect à ne pas négliger

Puisqu'il est question de l'épanouissement du musicien, la respiration est un élément essentiel dans l'enseignement de la flûte traversière comme de tout autre instrument à

⁷⁶ La session irlandaise consiste en un regroupement de musiciens dans différents endroits (bar, hôtel..) pour jouer ensemble spontanément.

vent d'ailleurs. Elle peut aussi bien apporter beaucoup de plaisir que gâcher une prestation si elle est mal maîtrisée.

Dans le cadre de la problématique relative à l'enrichissement mutuel des deux esthétiques classique et traditionnelle, les enseignants « classiques » peuvent apporter aux musiciens « traditionnels » leur expérience pédagogique pointue de l'apprentissage instrumental et sa technique. Bon nombre d'instrumentistes classiques ont entendu parler de la respiration abdominale. Cette terminologie fait d'ailleurs partie de leur vocabulaire.

Curieusement, dans l'enseignement des instruments traditionnels à vent (bombarde, clarinette, flûte), les techniques de travail essentielles à la colonne d'air ne sont pas toujours abordées ou peu souvent. Les instrumentistes à anche et à poche ont pour habitude d'avoir un temps de repos lié à leur mode de jeu ou leur instrument lui-même (la cornemuse où l'on remplit la poche d'air par exemple). Cependant ce n'est pas le cas de la flûte traversière. Ayant reçu à la fois un apprentissage « traditionnel » à la bombarde, et « classique » à la flûte traversière, cette notion de respiration a fait l'objet de mon premier cours de flûte. Par contre, je me suis empressé de sortir un son à la bombarde sans que l'on me renvoie l'importance de cette technique, pourtant nécessaire.

Durant ma formation au cefedem⁷⁷ Bretagne Pays de Loire, j'ai consacré mon stage « découverte » à un travail très approfondi sur la posture du musicien et de la respiration auprès de Coralie Cousin, kinésithérapeute des musiciens, installée à Paris 13^{ème}⁷⁸.

L'air se dirige toujours vers les poumons et non vers le ventre. Le rôle du diaphragme est essentiel, principal muscle de l'inspiration, il permet aux poumons de recevoir presque la totalité de leur volume d'air inspiré.

Cette inspiration diaphragmatique souple et ample rassure le flûtiste. Elle lui donne le sentiment de travailler dans un volume d'air inspiré généreux. Cette fluidité sur le temps inspiratoire calme le stress. Les muscles abdominaux en particulier le transverse, principal muscle de l'expiration créent le son.

Inspiration et expiration sont à la fois opposés mais aussi interactifs. L'élasticité de la respiration donne au musicien une vraie personnalité artistique.

En résumé si bien respirer constitue un plaisir simple, le musicien sachant maîtriser sa respiration est un peu comme le sportif de haut niveau.

⁷⁷ Centre de Formation à l'Enseignement de la Danse Et de la Musique.

⁷⁸ Coralie Cousin est l'auteur di livre : le musicien, un sportif de haut niveau.

D'une part, en considérant la respiration comme notre alliée la fatigue se trouvera réduite. D'autre part, la respiration implique la connaissance de son corps. Or le musicien ne s'implique-t-il pas de tout son corps ?

Une bonne posture est essentielle. Elle favorise une respiration efficace, pleine et large, qui conditionne la qualité du son que l'on veut obtenir de l'instrument.

Enfin, portons un regard sur cette Institution nationale qu'est le Conservatoire afin repérer ce qu'elle peut offrir à ses étudiants.

4- Que peut apporter le conservatoire à l'élève de musique traditionnelle ?

Ses avantages

Le conservatoire est un cadre pour l'élève. C'est un véritable environnement musical qui favorise le contact avec d'autres musiciens. C'est un établissement qui lui garantit l'apprentissage d'une (ou plusieurs) pratique, et peut l'encadrer et l'accompagner dans son projet, amateur et aussi professionnel s'il le souhaite. C'est d'ailleurs sa mission principale. L'élève est entre les mains de professionnels, disponibles pour lui et qui peuvent l'orienter.

Ses limites

Le conservatoire ne permet pas toujours à un jeune musicien de s'épanouir musicalement. Cependant cet établissement ne peut pas tout faire pour lui, il doit saisir cette opportunité. L'image du Conservatoire est encore pour certains un établissement « réservé » et peu populaire, peu adapté à la demande des jeunes d'aujourd'hui.

L'obligation de résultat peut parfois créer une situation embarrassante pour un élève qui ne trouvera pas forcément sa place. L'élève a-t-il un projet auquel le professeur ne peut répondre ? Le professeur en a-t-il un autre pour lui ? Est-ce par divergence des objectifs ?

Cela nous renvoie à la problématique de la pédagogie trop centrée sur l'enseignant et son savoir.

Les améliorations possibles

Le conservatoire peut rayonner davantage, développer des partenariats, entreprendre des actions, des échanges hors établissement, la vie culturelle en dehors de celui-ci est importante pour l'élève ; elle fait le lien avec ce qui lui est enseigné au sein de

l'établissement. La musique que l'on apprend au conservatoire doit en sortir, d'ailleurs ne rentre-t-on pas dans un conservatoire pour en sortir ?

L'acte d'enseigner s'inscrit dans une tension entre les aspirations de l'élève et les objectifs que le professeur s'est fixé. Tels sont les deux pôles de la pédagogie ; le désir de transmettre une culture et son savoir, tout en souhaitant que l'apprenant s'autonomise. Il faut accepter l'idée que l'influence exercée sur l'élève puisse être mise en échec, et que cela lui permette d'apprendre et de se développer.

Conclusion

Notre étude a montré comment la Bretagne, notamment par le truchement d'associations culturelles vivaces, s'est efforcée de préserver un patrimoine musical riche. Elle est parvenue à l'intégrer de générations en générations et dans ce mouvement, les nombreuses pratiques instrumentales ont évolué.

L'indéniable richesse de la musique bretonne aujourd'hui, reflète bien l'équilibre réussi entre la sauvegarde du passé et l'ouverture sur le nouveau.

La flûte traversière, bien que ne disposant pas à coup sûr dans la tradition, d'une place aussi évidente et centrale que le fameux couple biniou bombarde, s'y est cependant intégrée en douceur. Sachant en particulier donner du relief aux mélodies chantées ou dansées, elle a sans nul doute contribué à l'enrichissement de la musique traditionnelle.

Sur le plan institutionnel, cette évolution s'est traduite par la création du département de musique traditionnelle au sein du Conservatoire, ce qui offre déjà des possibilités de carrière aux musiciens intéressés. En même temps, il semble envisageable que la problématique des échanges mutuels entre les deux esthétiques "traditionnelle" et "classique", puisse avancer dans le sens d'un enrichissement plus bénéfique à chacune d'elle.

Enfin, à une époque où la société met sur le marché des techniques et des outils de plus en plus artificiels, donnant l'image de la facilité (communication tronquée, musique "en boîte", copiage CD etc...) on pourrait croire que la pratique de la musique n'échappe pas à cette perception généralisée de simplisme.

Au contraire, la facilité apparente - telle l'impression donnée par le musicien virtuose - n'est-elle pas le résultat obtenu au terme d'un très long apprentissage musical, raisonné, maîtrisé et toujours ré-approfondi ?

Bibliographie

- CHASSAIN-DOLLIU L., (1995), *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Ed Découvertes Gallimard, 128 p.
- COUSIN C., (2005), *Le musicien un sportif de haut niveau*, Ed Had Hoc, 140 p.
- DORGEUILLE C., (1994), *L'école française de flûte*, Ed Euterpe, 302 p.
- GUILCHER JM., (1995), *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Ed Coop-breizh – Chasse-marée / Armen, 617 p.
- HARNONCOURT N., (1984), *Le discours musical*, Ed. Gallimard, 281 p.
- LARSEN G., (2003), *The essential guide to Irish flute and tin whistle*, Ed. Melbay Publications, 479 p.
- LE CHASSE-MARÉE / ARMEN, (1996), *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Ed. Chasse-Marée / Armen, 511 p.
- LES MAITRES DE MUSIQUE, DEBOST M., (1996), *Une simple flûte...*, Ed Van De Velde, 346 p.
- MEIRIEU P., *La pédagogie au cœur des contradictions...*, Pour comprendre les débats éducatifs d'aujourd'hui
- UNIVERSITE D'OXFORD, sous la direction de ARNOLD D., (1991), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 1, Ed. Robert Laffont, 1171 p.

Annexes

Sommaire

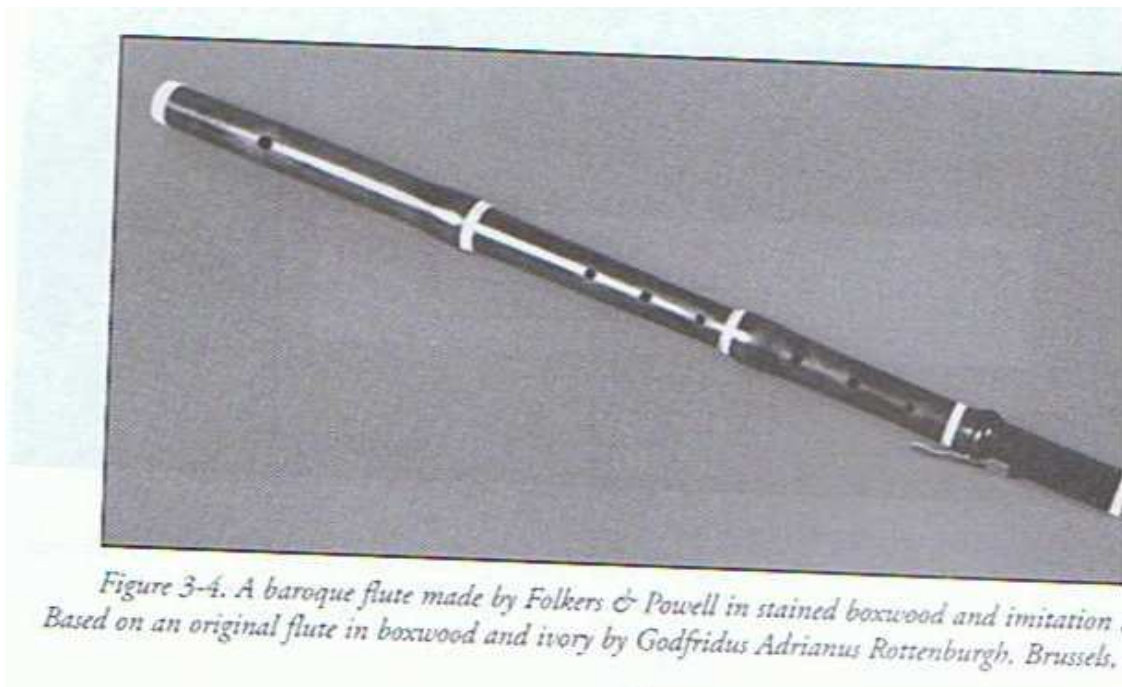
1. Modèles de flûtes utilisées en Irlande et importées en Bretagne..... 37
2. Liste non exhaustive des facteurs de flûtes traversières en bois en Bretagne.... 38

Annexe 1

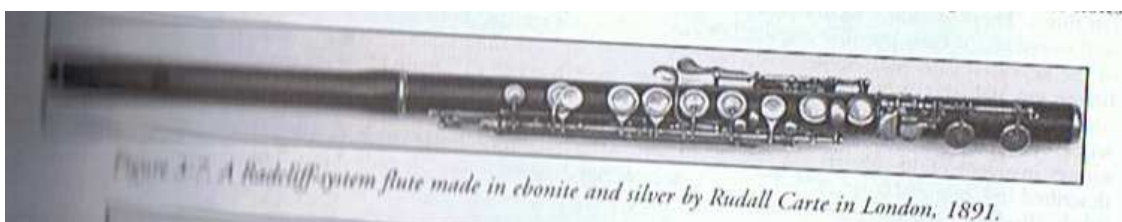
Modèle à 6 clés importé d'Angleterre (cf. page 14)



Type de modèle de flûte utilisé par John Neal. (cf : note de bas de page 38, page 14)



Modèle utilisé à la fin du XIXe siècle en Irlande. (cf. note de bas 42 de page 15)



Annexe 2

Facteurs de flûtes traversières en bois en Bretagne

- ✓ Jil LEHART (22140 TREZELAN)
- ✓ Stéphane MORVAN (29910 TREGUNC)
- ✓ Pol JEZEQUEL (56160 PERSQUEN)
- ✓ Louis JOURDAN (56850 CAUDAN)