

**NASSIET Joëlle**

**Discipline : clarinette**

# **L'ouverture culturelle : une voie pour dynamiser l'enseignement musical.**

**Exemple de la musique traditionnelle klezmer.**



*Di Shpilman Kapelye  
Ostrowiec, Pologne, 1905*

**Cefedem Bretagne Pays de la Loire**

**Année 2004-2005**

# SOMMAIRE

## Introduction

### 1. Ecoles de ou des musiques ?

- Missions des écoles de musique ..... p.4
- Offre instrumentale et esthétiques ..... p.5
- Les abandons ..... p.5
- Les demandes ..... p.6
- Evolution nécessaire et rôle des enseignants ..... p.7
- Les musiques traditionnelles ..... p.8

### 2. Exemple avec la musique traditionnelle klezmer : quels apports pour l'élève et pour l'école de musique ?

- La musique klezmer ..... p.9
- Les instruments ..... p.10
- Caractéristiques ..... p.11
- Pourquoi cette musique nous parle ? ..... p.13
- Intérêts pour les élèves : sensibilisation à une musique traditionnelle et à ses caractéristiques ..... p.14
- Intérêts au sein de l'école de musique ..... p.16
- L'ouverture culturelle comme moyen de dynamiser l'école ? ..... p.19

### 3. La musique comme ouverture aux cultures du monde.

- Les dangers de l'assimilation ..... p.20
- La solution multiculturaliste ..... p.20
- L'intégration interculturelle ..... p.21
- Un premier enjeu des écoles de musique : la laïcité ..... p.22
- Concrétisation au sein des écoles de musique ..... p.23
- Formation initiale et continue des enseignants ..... p.24

## Conclusion

## INTRODUCTION

Dans mon expérience d'enseignante à l'école de musique de St Nazaire, j'ai rencontré et je rencontre toujours des élèves qui viennent apprendre la clarinette avec des objectifs clairs : ils veulent jouer de la musique mais pas de la musique dite « classique ». Rédouane par exemple, 19 ans, ne veut pas apprendre à lire la musique, il veut écouter, mémoriser et reproduire une mélodie : « Pas besoin de s'embêter avec le nom des notes et d'apprendre à jouer un menuet de Mozart, je veux faire de la musique d'aujourd'hui et m'intégrer dans le groupe de mes copains ! ». Ou encore Julien 20 ans, qui s'intéresse à la musique Bretonne et souhaiterait ne plus passer d'examens sur des œuvres imposées classiques. Autre exemple avec Pascale, 45 ans, qui aime jouer et écouter la musique classique mais qui souhaiterait découvrir d'autres esthétiques. Cette élève adulte me faisait la remarque que l'enseignement musical reste encore cloisonné dans un modèle unique qui est la transmission du « patrimoine » de la musique occidentale. Face à ces remarques et ces demandes, il m'a paru important de les prendre en compte et d'essayer d'y répondre sans pour autant exclure une sensibilisation à la musique classique, base de ma formation. Bien sûr il s'agit ici d'un public adulte qui, à priori, n'envisage pas un avenir professionnel dans la musique. Il s'agit d'un public amateur qui à mon sens doit être pris plus en considération car ils sont les piliers de l'avenir des écoles de musiques. Je ne dis pas que l'offre de formation ne doit plus concerner les musiques réputées savantes et écrites mais peut-être pourrait-elle s'ouvrir à d'autres méthodes d'enseignements, d'autres répertoires, d'autres échanges et écouter les demandes des principaux intéressés : les élèves.

L'enseignement musical en France repose sur le principe d'égalité d'accès à la musique. Il est ouvert à tous mais est traditionnellement centré sur la formation de musiciens professionnels. C'est pourquoi la priorité est donnée aux enfants. L'offre de formation concerne d'abord les musiques réputées classiques, savantes et écrites qui sont abordées au long d'un cursus d'une dizaine d'années environ. C'est ainsi que l'école de musique en France est envisagée comme le lieu de conservation d'une musique « patrimoniale ». Son modèle tend à l'excellence, au contrôle des résultats et à la rationalité des enseignements. Pourtant de nombreuses interrogations demeurent tant de la part des enseignants que des élèves : l'ouverture à d'autres genres musicaux, telles que les musiques

traditionnelles, ainsi que l'accueil de nouveaux publics se situent-ils en rupture avec les missions des écoles de musiques ? Comment répondre aux demandes des élèves et diminuer le nombre d'abandons ? En prenant l'exemple concret de la musique klezmer, nous essaierons de dégager les intérêts d'une ouverture culturelle pour les élèves et l'école de musique. Cette ouverture culturelle au sein des écoles de musique ne peut elle pas porter en elle, parallèlement à ce qu'elle apporte concrètement sur le plan musical, un projet plus ambitieux encore d'ouverture au monde et d'enrichissement mutuel, dépassant le simple cadre de l'école de musique ?

## 1. ECOLE DE OU DES MUSIQUES ?

### Missions des écoles de musique

Les missions des écoles de musiques sont développées dans les différents schémas directeurs d'orientations ainsi que dans la charte de l'enseignement artistique (2001). Elles ont d'abord une mission de formation musicale, de l'initiation à la formation professionnelle selon les établissements. Mais l'accent est mis aussi sur la nécessité de former des amateurs , cela devient une mission « centrale » dans la charte.

L'école de musique doit donc :

- s'ouvrir à des publics divers (âges, origines socio-professionnelles , goûts et traditions culturelles, nature de leur demande)
- proposer un enseignement diversifié (l'ensemble des expressions artistiques d'aujourd'hui).
- contribuer à la réduction des inégalités sociales et géographiques d'accès aux pratiques culturelles.
- créer et diffuser notamment les travaux d'élèves, accueillir des artistes invités, tisser des liens avec d'autres partenaires culturels de la collectivité.

La rédaction du projet d'établissement permet de mettre en œuvre les modalités de ces différentes missions et de se poser des questions de fond grâce auxquelles l'école de musique pourra développer son identité. C'est un moment de recherche,

de projection dans l'avenir afin de s'adapter au mieux aux spécificités locales, géographiques et d'envisager des partenariats avec d'autres communes, établissements...

### **Offre instrumentale et esthétiques**

Ainsi, une des missions des écoles de musiques est d'ouvrir ses portes à un large public c'est pourquoi depuis quelques années des esthétiques ont été introduites dans de nombreux établissements : le jazz, les musiques traditionnelles et les musiques « actuelles ». Mais ces esthétiques, bien que de plus en plus développées, restent encore minoritaires et ne sont pas forcément facile d'accès. Le choix de l'instrument lors de l'inscription d'un élève le conduira la plupart du temps vers le répertoire classique. Celui-ci se destine à travailler des méthodes, des exercices , des pièces spécialement écrites à des fins pédagogiques et permettant à l'élève de se perfectionner dans l'art de son instrument.

Mais cette pédagogie ne cloisonne-t-elle pas les élèves vers un modèle « conservatoire » qui les forme à être plus des trompettistes, des clarinettes que des musiciens ? L'élève n'est-il pas formé à devenir un bon « instrumentiste interprète », la partition étant au centre de son apprentissage musicale ?

### **Les abandons**

C'est pourquoi même si les textes officiels tentent de placer les musiciens amateurs au centre de l'institution, ils ont quand même du mal à trouver leur place. Les cursus proposés imposent des examens au niveau instrumental et une discipline de travail individuelle importante. Or, tous les élèves ne partent pas du même point lorsqu'ils débutent leur apprentissage ( contextes sociaux-culturels, familiaux, financiers...) et on ne leur propose qu'un parcours « standard » aboutissant à un CFEM (nouvellement le DNEPI) ou un DEM ( diplôme d'études musicales ).

Le grand nombre d'abandons des études musicales est peut-être dû aussi à la coïncidence de deux facteurs :

- le long et difficile apprentissage musical où l'élève est obligé de suivre le parcours imposé par l'institution,

- la longue période adolescente qui correspond souvent au deuxième cycle (on constate beaucoup d'abandon dans ce cycle).

### Les demandes

Les élèves arrivent à l'école de musique avec des représentations personnelles issues du monde dans lequel ils vivent. Reprenons l'exemple de Rédouane ou de Julien qui conçoivent la musique comme un plaisir essentiellement collectif. Ils viennent à l'école de musique pour pouvoir jouer ensuite dans le groupe de leurs copains. Leurs références musicales sont les musiques écoutées par leur famille, leurs amis ainsi que celles des médias : groupe de rock, variété, musiques traditionnelles... ils montrent ensuite un désir de jouer avec les autres rapidement. Or, une pratique collective est rarement proposée aux débutants et même si l'élève a déjà quelques années d'instrument, cette pratique n'est pas forcément en adéquation avec l'idée qu'il se fait de jouer dans un groupe. Le répertoire joué peut être exclusivement classique et engendrer du coup un décalage trop important avec les références de l'élève (le monde musical d'aujourd'hui très diversifié et métissé). Dans ce cas, cela peut être difficile à vivre pour lui puisqu'il est contraint de renier ces aspirations musicales. Il se bloquera encore plus à la musique classique puisqu'elle lui est imposée dès le départ.

Pour d'autres le problème ne se posera pas. Certains élèves (et surtout parents) sont au courant du mode de fonctionnement des écoles et viennent chercher une éducation musicale qu'ils n'ont pas par ailleurs ou désir s'orienter professionnellement : le cursus leur conviendra déjà plus.

Ne pourrait-on pas proposer plusieurs cursus d'études et permettre aux élèves de choisir plus leur parcours en fonction de leur âge, leurs goûts, leur motivation ?

L'école de musique ne peut certainement pas être considérée comme une sorte de « supermarché » de la musique répondant à toutes les demandes. Mais elle ne peut pas non plus ne répondre qu'à la demande de professionnalisation d'une petite partie des élèves au risque de ne pas remplir ses missions de formation des musiciens amateurs et de démocratisation des pratiques musicales.

Le système serait peut-être moins rigide ainsi, engendrant moins de blocages, d'abandons. Peut-être les élèves accueilleraient-ils mieux la proposition d'autres esthétiques, d'autres pratiques les amenant ainsi sur des chemins musicaux qu'ils n'avaient pas imaginés.

### **Evolutions nécessaires et rôle des enseignants**

C'est pourquoi, face à la diversité des publics, il convient de remettre en cause :

- une organisation pyramidale des enseignements et des cursus qui établit une hiérarchie entre les élèves et entre des musiques « dignes » et d'autres « indignes ».
- une conception de l'unité de l'enseignement contrôlé par un système d'évaluation unidimensionnel qui induit des cloisonnements et un manque d'ouverture.

L'enseignant lui-même est également, parfois, responsable des blocages, du fait des modèles inscrit en lui et de la représentation qu'il se fait des attentes du milieu professionnel des musiciens sur son action et ses résultats. C'est pourquoi il doit être réellement actif dans la mise en œuvre du projet d'établissement permettant des orientations différentes.

L'enseignant ainsi engagé tient le fanal allumé pour permettre à ses élèves de se diriger de manière autonome, mais il doit du coup souvent faire appel à l'autodidaxie pour se former. Cette démarche est responsable et très impliquante, notamment s'il appuie son action sur des musiques « extra-institutionnelle ». Mais on ne saurait s'en contenter définitivement, c'est donc du côté des formations diplômantes que le métier doit être construit en amont de l'exercice professionnel autant que dans celui-ci.

A la lueur de cette première partie, on le voit bien, l'ouverture culturelle (répertoire, pratiques...) est une des missions que l'on a fixé aux écoles de musiques mais qu'elle est aussi devenue un moyen de répondre à la diversité des publics et des demandes.

Les musiques traditionnelles pourraient être un des cheminements pour réaliser concrètement cette ouverture. Mais quelle culture, quelle tradition, ou plutôt quelles cultures et quelles traditions ?

L'objet de ce travail est de rechercher un enrichissement mutuel de la structure « conservatoire » et d'autres conceptions musicales.

Les musiques traditionnelles ont l'avantage de susciter des méthodes d'enseignement différentes et peut être de mieux s'adapter à la diversité des publics.

### **Les musiques traditionnelles**

Toutes les musiques traditionnelles ont un point commun : leur aspect populaire au sens premier du terme. L'homme et la musique sont liés depuis la nuit des temps. Bien avant l'apparition de l'écriture, l'homme ponctuait son quotidien de musiques, qu'elles soient rituelles, religieuses, ou festives. Ces musiques, quasiment toujours issues de danses, peuvent avoir une forme très précise, avec une carrure, mais elles sont souvent le fruit de l'imagination même du musicien, alliant traditions et improvisations. Le caractère important de ces musiques est leur tradition orale. Beaucoup de musiciens ont appris leur propre histoire musicale par imitation de leurs aînés. L'avantage de ce procédé vient du fait que l'oralité (donc la mémoire) n'est pas une science exacte. Par rapport à l'écrit, l'oral permet une évolution incessante des œuvres et une appropriation de chaque pièce par le musicien. Chaque interprète, remodelant et faisant évoluer cette musique transmet un patrimoine non figé à ses enfants. L'important est donc la mémoire du musicien, se souvenir des œuvres, des thèmes traditionnels mais aussi se souvenir et donc connaître son histoire.

La danse est un deuxième aspect capital. La grande majorité de ce répertoire est composé de danses, c'est à dire que son interprétation doit être en osmose avec les mécanismes des danseurs.

## 2. EXEMPLE DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE KLEZMER : QUELS APPORTS POUR L'ÉLÈVE ET POUR L'ÉCOLE ?

Je choisis comme musique traditionnelle la musique klezmer car elle est emblématique (au même titre que le jazz ) d'une musique qui a su évoluer et s'enrichir au contact de son environnement et de l'Histoire - métissage culturel - tout en conservant une identité forte à travers ses fondements et ses origines.

### La musique klezmer

La musique « klezmer » est une musique populaire de tradition juive (dont le nom provient des expressions hébraïques « kley » (instrument) et « zemer » (voix) jouée jusqu'à l'aube du XXème siècle par des musiciens itinérants dans toute l'Europe centrale et orientale.

Ces musiciens itinérants, les *Klezmorim*, s'inspiraient des musiques traditionnelles régionales et locales qu'ils reprenaient et arrangeaient dans leur style. Le berceau de la musique klezmer est sûrement la Roumanie. En témoignent des titres de morceaux joués par les *Klezmorim*, comme *Doïna* ou *Hora*, danses traditionnelles roumaines. Par la suite, la musique klezmer s'est étendue à toute l'Europe de l'Est et notamment en Ukraine et en Bulgarie. Pour autant, tous les musiciens juifs d'Europe de l'Est n'étaient pas des *klezmorims*. Par exemple, les musiciens juifs de Tchécoslovaquie n'ont traditionnellement jamais fait partie du mouvement klezmer. Il existe bien dans ces régions une musique traditionnelle instrumentale proche de la musique klezmer, mais c'est par souci de simplification qu'on a eu tendance à associer tous les types de musique instrumentale juive à de la musique klezmer. Il est vrai aussi que les musiques traditionnelles des pays de l'Europe de l'Est sont proches de la musique klezmer qui s'est enrichie elle-même d'influences multiples : du fait de leur mode de vie nomade, les *klezmorims* ont intégré à leur musique des influences slaves, tsiganes, grecques, turques, arabes...le jazz ayant aussi sa part d'influence. Ainsi, le klezmer a acquis une diversité et une sonorité caractéristique qui lui valent aujourd'hui d'être instantanément reconnu et apprécié dans le monde entier.

## Les instruments

La formation type d'un orchestre de musique klezmer se compose de cordes, flûtes, clarinettes, accordéons, percussions. Ces instruments étant proposés dans les écoles de musiques, elle peut aisément devenir un support privilégié pour un travail collectif transdisciplinaire mettant en avant la richesse d'une musique traditionnelle.

Historiquement, le violon se prêtait bien à toutes les ornements et variations expressives et il est devenu le symbole de la musique juive. Le premier violon d'un orchestre interprétait la mélodie du haut et le second jouait une version souvent à l'octave inférieure. Un troisième violon pouvait faire un accompagnement rythmique.

La flûte fut utilisée par les klezmorims dès le XVII<sup>ème</sup> siècle. Le piccolo était le plus courant, car meilleur marché et facile à fabriquer.

La clarinette n'a été introduite dans les orchestres juifs que vers la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle par des musiciens ayant figuré dans des fanfares militaires allemandes ou russes ou encore grâce aux instruments laissés par les soldats. Malgré l'affection qu'ils portaient traditionnellement au violon, les klezmorims ont obtenus, grâce à la clarinette, une élévation dans leur statut social. Le son « gémissant » de la clarinette se prêtait parfaitement à la musique juive.

Le cymbalum était déjà populaire en Pologne et en Biélorussie au XVI<sup>ème</sup> siècle. On ignore si ce sont les Juifs, les Tsiganes ou les Hongrois qui l'ont introduit.

L'accordéon à boutons de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle était très prisé mais d'un prix élevé et donc rare. Sa petite taille et la rigidité de son soufflet en cuir de chèvre lui conférait un son peu puissant, de sorte qu'il fallait beaucoup de force physique pour en jouer. Mais ce défaut permettait en contrepartie une plus large gamme de nuances et des ornements plus subtiles.

Le piano était rarement utilisé par les klezmerim européens car son prix et son volume le réservait aux hautes classes de la société. De plus, il n'était pas utilisable pour la musique de rues ou pour des mariages. Il prit plus d'importance chez les musiciens immigrés aux Etats-Unis dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Le violoncelle pouvait se jouer sanglé aux épaules, ce qui permettait de marcher avec. Certains le préféraient à la contrebasse pour sa légèreté et sa plus grande flexibilité mélodique. A l'origine, le son avait un caractère de « bourdon » ou de percussion, destiné à augmenter le volume sonore en face d'un public bruyant de danseurs. Plus tard, sous l'influence des musiques populaires et du jazz, la ligne de basse est devenue plus mélodique.

Les percussions étaient souvent réduites à un simple tambour ou une grosse caisse.

Ultérieurement, d'autres instruments ont été introduits dans les orchestres klezmers : cuivres, guitares, saxophones, xylophones, sitar ou didjeridoo.

### **Caractéristiques**

La musique traditionnelle klezmer comporte des caractéristiques qui la place à mi-chemin entre le sacré et le profane.

La mélodie a la place primordiale et l'harmonie se développe à partir d'elle. Ainsi, un seul accord peut suffire pour toute une section d'un morceau soit huit, seize, ou vingt quatre mesures. Un débutant en trombone ou en contrebasse peut ainsi s'initier à cette musique dès ces premiers mois d'instrument !

Plusieurs instruments peuvent jouer la même mélodie mais dans des interprétations différentes, dans d'autres tessitures et avec des ornements variés. C'est ce que l'on appelle l'hétérophonie (elle était à l'image des juifs qui prient ensemble).

L'ornementation, extrêmement riche, joue un rôle majeur mais n'est pas codifiée par écrit.

Le tempo offrait à l'origine une grande liberté et fluctuait en fonction de l'atmosphère ou du public. Notre conception actuelle du tempo, beaucoup plus

précis et régulier ne remonte qu'à l'avènement des moyens d'enregistrement, il y a une centaine d'années.

Les modes sont semblables aux modes majeurs et mineurs de la musique occidentale. Il y a aussi le mode mineur Eolien construit sur le sixième degré de la gamme majeur, le mode mineur harmonique (septième augmentée) et mélodique. Le mode phrygien et dorien altéré ainsi que le myxolydien sont nommés en fonction des prières où ils apparaissent.

Les thèmes joués de nos jours sont qualifiés de « traditionnels », c'est à dire que leurs auteurs sont inconnus. Il se peut que leurs noms se soient perdus au cours de la transmission orale ou que, se considérant comme des artisans et non comme des artistes, ils aient omis de signer leurs œuvres. Souvent, les morceaux ne sont pas considérés comme achevés et évoluent au fil des interprétations successives.

Les rythmes : le « nigun » (mélodie simple d'inspiration religieuse), le « freyleckh » (« joyeux ») danse en cercle, vive, laissant une ouverture à l'improvisation, le « bulgar » danse de Roumanie avec un tempo lent ou rapide et des accents particuliers, la « hora » à trois temps avec son premier et troisième temps accentués, le « sher » danse de bergers en couple originaire d'Allemagne, la « doina » d'origine roumaine, avec des influences grecques et qui avait déjà empruntée au « lautari »<sup>1</sup> tsiganes, qui sert volontiers de prélude lent à une suite de morceaux plus rapides.

Le phrasé : un moment d'écoute vaut mieux qu'un long texte. Quelques particularités méritent tout de même d'être mentionnées pour les musiciens qui découvrent cette musique sur partition. Les notes longues sont souvent agrémentées d'inflexions ou de trilles, les glissandos sont fréquemment utilisés, le vibrato n'a été introduit que tardivement sous l'influence de la musique classique, les croches se jouent généralement binaires sauf dans les thèmes inspirés du jazz.

L'improvisation fait partie de la musique liturgique juive comme de la musique klezmer. A l'origine, elle consistait à modifier le phrasé, les articulations ou les ornements d'une mélodie. Cette façon de faire génère l'hétérophonie : à la

---

<sup>1</sup> Héritiers directs ou indirects de la tradition devenus musiciens populaires professionnels sollicités pour animer les fêtes villageoises.

manière des juifs qui prient ensemble, chaque instrumentiste raconte la même histoire mais à sa façon et rendez-vous à la fin de chaque phrase !

Le « taksim » ou la « doina » sont des morceaux assez longs et en majeure partie improvisés, joués lentement et rubato comme introduction d'une danse rapide.

La conception de l'improvisation a naturellement beaucoup évolué au XX<sup>ème</sup> siècle sous l'influence du jazz avec l'apparition de solos basés sur les chaînes d'accords du thème voire d'improvisations modales libres.

### **Pourquoi cette musique nous parle ?**

La musique klezmer est originaire de notre culture occidentale et porte en elle de multiples références qui nous sont familières. Il y a d'abord une parenté culturelle évidente entre le judaïsme et le christianisme : les principes fondamentaux de la religion sont les mêmes (monothéiste , même texte sacré , même prophète). La scission vient du fait que les Juifs considéraient qu'ils étaient un peuple élu par Dieu. Le christianisme est né d'une minorité juive qui considérait que Dieu, étant universel, s'adresse à tous les peuples dans la mesure où tous ces peuples se convertissent au mono-théisme. Cette scission va donner le christianisme qui considère que toute personne se convertissant est admise dans la « maison » chrétienne.

Les juifs migrants en Europe de l'est se trouvaient confrontés à leur exclusion des rouages classiques de la société : difficulté voire interdiction de travailler dans les administrations. Ils étaient dans leur activité économique essentiellement commerçants et artisans.

Cette exclusion a un double effet : la nécessité de perpétuer leurs traditions culturelles (et donc musicales) mais en même temps la nécessité de migrer d'un pays à l'autre. Ils ont donc conservé leur tradition et en même temps se sont enrichis culturellement au fil de leurs voyages.

La musique juive, tout comme le jazz, a subi un phénomène d'exclusion mais a su perpétuer son identité tout en s'enrichissant de ce qu'elle avait autour d'elle. D'où la formation au fil du temps d'une culture originale qui marque à la fois son identité et un métissage (enrichissement de la culture des autres).

## Intérêts pour les élèves : sensibilisation à une musique traditionnelle et à ses caractéristiques.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre premier, le répertoire et donc l'apprentissage de la musique dans les écoles est issu d'une tradition classique. Les techniques d'enseignements apportent donc à l'élève les savoirs et les compétences capitales à la bonne interprétation des œuvres du répertoire classique. Quelles complémentarités peut alors apporter une initiation à la musique klezmer ?

### Apprentissage par l'oralité.

La transmission orale casse la dépendance qui peut s'installer entre le musicien et la partition. Le musicien classique est d'abord un bon lecteur capable de déchiffrer des partitions mais qui, coupé de ce repère, n'arrive souvent plus à s'exprimer. Si le professeur intègre dès le début des thèmes faciles à mémoriser, la mémoire et les oreilles sont stimulées apportant une sensation de liberté. Chaque pièce peut être à la fois apprise, ressentie, et enfin réinterprétée par le musicien. Cette réappropriation de l'oeuvre ne peut se faire que par une liberté d'action donnée à l'enfant. Ainsi, ses facultés créatrices sont stimulées puisque le thème peut devenir invention (il suffit qu'il rajoute quelques notes) puis composition (si le professeur lui demande de l'écrire).

### L'improvisation.

Comme nous l'avons vu dans les caractéristiques de la musique klezmer, l'improvisation consistait à l'origine à modifier le phrasé, les articulations ou les ornements d'une mélodie. Cela peut être intéressant pour les débutants ou les plus initiés de leur proposer un thème qu'ils doivent imiter puis faire évoluer. Rajouter des ornements, broder, développer, sont déjà des éléments de créations et d'improvisation propice à débloquer des élèves habitués à jouer sur partitions.

### Influence du jazz.

C'est aussi une manière d'introduire le jazz dans le parcours de l'élève. Au XX<sup>ème</sup> siècle, l'improvisation s'est vue évoluée car beaucoup de musiciens juifs ont émigrés aux Etats- Unis sous la pression de mouvements antisémites. Beaucoup d'orchestres klezmer se sont tournés vers le répertoire jazz qui était beaucoup plus populaire aux Etats-Unis, laissant la musique klezmer dans l'oubli. Pendant les années soixante dix, le klezmer fut redécouvert par des musiciens comme Giora Fedman ou Lev Liberman et devint à nouveau populaire. Aujourd'hui, des musiciens comme David Krakauer pimente cette musique de free jazz, de blues et de rock expérimental. Il revivifie une tradition ancestrale mais est ouvert aux influences les plus diverses et variées comme celle du jazz contemporain.

Ainsi, l'improvisation dans la musique klezmer peut être aussi bien un travail sur différents modes comme un moment d'expérimentation, de créations, et d'expression instantanées où l' « on joue ce que l'on est ».

#### Aborder la notion de style musical.

Le style musical est l'ensemble des caractères qui sont propres à un compositeur, à une époque, à un courant esthétique, à une manière d'interpréter, à un mode de jeu instrumental etc, et qui le distingue des autres. Le style de la musique klezmer est, du fait que les orchestres menaient une vie de nomades, un mélange de styles différents. On trouve des similarités avec la musique balkanique, slave et bohémienne. Nous avons vu aussi la part d'influence du jazz américain. Mais elle garde quand même un caractère unique : elle est un mélange de joie et de mélancolie. Ainsi , chaque musicien développera son propre style en utilisant quelques techniques générales :

- le trille : il est commencé par la note supérieure et est joué souvent sur la deuxième ou quatrième croche.
- le glissando : le ton de la note est pris plus bas et est ensuite monté (utilisé principalement pour les notes à longue durée).
- l'appogiature et l'octave : la mélodie est jouée à l'octave supérieure ou inférieure ( dans le cas d'une reprise par exemple).

### Complémentarité des techniques.

Un musicien ayant une formation « classique » sait que l'interprétation n'est aboutie que si elle s'appuie sur la maîtrise de certaines techniques comme pour le cas de la clarinette, le maintien de l'embouchure, le soutien de l'air, la technique digitale. Cela ne doit pas être un frein à l'élaboration de nouvelles techniques dont l'un des dangers pourrait être de détruire les bases de l'apprentissage d'un instrument. Construire un élément nouveau ne veut pas dire détruire ce qui est en place. On peut s'attacher à travailler la qualité d'un glissando, d'un vibrato ou d'un son fendu et découvrir que l'on a gagné en souplesse de jeu lors d'une interprétation d'une pièce « classique ».

### Intérêts au sein de l'école de musique

#### Décloisonnement des classes par les pratiques collectives.

La musique klezmer est une musique de tradition orale. Mais rien n'empêche les enseignants de faire des arrangements à partir d'enregistrements ou de certains ouvrages pour instrument et piano ( par exemple *klezmers*, arrangements de Coen Wolfgram pour clarinette et piano ou *dix duos klezmer* de Mike Curtis ) et de constater que, grâce à la simplicité de certains thèmes et de certains accompagnements, l'on peut développer des activités de groupe dès le début de l'apprentissage.

#### La musique de chambre.

Afin de favoriser les échanges entre les différentes classes instrumentales, j'ai expérimenté cette année l'initiation à la musique klezmer par la formation de groupes instrumentaux de différents niveaux. Un groupe de cinq musiciens débutants ( deux clarinettes, deux violons et un trombone) et un trio d'élèves en second cycle entre treize et quinze ans ( clarinette, flûte traversière, violoncelle). L'expérience s'est révélée positive puisque les débutants ont découvert des instruments qu'ils ne connaissaient pas et ont pu réaliser tout ce qu'implique le fait de jouer avec d'autres : adapter son jeu en fonction de celui des autres,

associer un geste de départ à un tempo, faire un signe d'arrêt, trouver un équilibre sonore, respirer ensemble, rattraper les autres etc.

Quant aux adolescents, certains y ont trouvé le moyen de rejouer la pièce dans la rue avec des amis musiciens qui n'étaient pas de l'école de musique. Preuve s'il en était besoin que l'envie et les talents ne demandent qu'à s'épanouir grâce à une musique ludique qui les met en valeur.

### L'orchestre.

Autre projet dans le cadre de pratiques collectives, celui de Micha Passetchnik, professeur de trompette à l'école de musique de St Nazaire. Son projet « orchestre et musique klezmer » réunit toutes les classes instrumentales et tous les niveaux confondus dans le but de faire découvrir cette musique à un large public. Chaque instrumentiste d'orchestre a deux rôles : soliste et accompagnateur. Certains s'expriment sans la partition par des moments d'improvisations.

La motivation vis-à-vis du travail de l'instrument est accentuée ( je le constate dans mes cours pour ceux qui suivent le projet), la créativité est développée par l'improvisation et l'école rayonne par des diffusions variées.

### Le partenariat : les échanges extérieurs avec invitation d'artistes.

Exemple du projet « Klezmer-Suite » :

Le trio « Doumka clarinet ensemble » composé de trois clarinettes lyonnaises (Hervé Bouchardy, Alexis Ciesla et Franck René) et influencé par des musiques d'Europe orientale et yiddish propose le projet « Klezmer-Suite ». Il a déjà été accueilli par les écoles nationales de Valence et Chambéry, le conservatoire de Clermont-Ferrand et l'association des écoles de musique de l'Ain. Autour du travail d'une pièce en trois mouvements écrite et arrangée par Alexis Ciesla, les élèves peuvent découvrir sur une ou plusieurs journées, la musique klezmer, ainsi que l'improvisation et les modes de jeux spécifiques à cette musique. Les journées s'organisent ainsi :

- Travail en atelier, découverte de la musique klezmer, historique, spécificités, formes...

- Séances d'écoutes basées sur des enregistrements balayant tout le XX<sup>ème</sup> siècle.
- Travail d'une pièce en trois mouvements, d'une durée d'environ vingt minutes, composée et arrangée pour ensemble de clarinettes.
- La « Klezmer-Suite » met en jeu la totalité des stagiaires. Elle permet d'aborder l'étude de quelques techniques et ornements spécifiques, l'improvisation sur les modes klezmer et le travail du son.

Ces journées se concluent par un concert commun : Doumka Clarinet Ensemble et Youval Micenmacher (percussionniste) et final avec les stagiaires.

Ces artistes et pédagogues ne sont pas les seuls à proposer un travail sur cette musique. David Krakauer aussi anime des ateliers pour des musiciens *qui veulent faire chanter leurs instruments différemment et partager ce plaisir avec d'autres interprètes. Pour que le klezmer ne soit pas qu'une musique de concerts mais une musique vivante et populaire*. Des enseignants comme Joël Jorda, professeur de clarinette de l'école de musique de Villefontaine (Nord-Isère), proposent un travail pour des musiciens soufflants qui peuvent naviguer dans l'espace : à partir de disques, les élèves font un travail de relevé, de repiquage et ensuite se libèrent de l'écrit pour jouer de manière plus libre.

#### Des amateurs praticiens.

Ces propositions de pratiques collectives, de stages et de projets peuvent aider les amateurs (mais aussi les autres) à trouver leur place dans l'école de musique. En répondant plus à leur demande de jouer en groupe et en travaillant différemment grâce aux musiques traditionnelles et à tout ce que cela implique comme l'improvisation, la complémentarité de l'écrit et de l'oral etc, ils acquièrent des outils d'autonomie leur permettant de poursuivre leur pratique et de continuer à évoluer.

### L'ouverture culturelle comme moyen de dynamiser l'école ?

On le voit ici la musique klezmer, à l'image des musiques traditionnelles dans leur ensemble, est un des chemins possibles pour de nouvelles pratiques au sein des écoles de musique. Bien entendu il ne s'agit pas là de totalement modifier la structure et les supports classiques de l'enseignement musical institutionnel en France, mais de chercher à enrichir ce qui fonctionne déjà. Il semble notamment important de mieux adapter l'enseignement aux demandes et aux pratiques amateurs tout en maintenant en parallèle la formation plus professionnalisante qui de fait s'ouvrira et attirera elle aussi de nouveaux publics peu séduits par une pratique essentiellement centrée sur le répertoire classique.

C'est dans cette perspective ambitieuse mais néanmoins nécessaire qu'il convient maintenant de s'interroger sur cette ouverture culturelle. En premier lieu, dans un environnement de plus en plus mondialisé est-il encore possible de ne se revendiquer que d'une culture unique ou de n'estimer valide que l'une d'entre elles ? Peut-on à ce titre s'opposer valablement à un enseignement basé sur des productions musicales qui ne sont pas celles de notre culture d'origine ? L'école de musique est-elle un lieu privilégié de cette interculturalité (qu'en est-il de la laïcité notamment) ? La pratique musicale n'est-elle pas un moyen facilitant le partage des différences ? L'apport de ces nouveaux supports et de ces nouvelles pratiques ne peuvent-ils pas participer d'un projet plus global liant plus fortement l'école de musique et les autres partenaires culturels de la collectivité ?

### 3. LA MUSIQUE COMME OUVERTURE AUX CULTURES DU MONDE.

Pour mieux cerner les enjeux de cette dernière partie il convient d'avoir pour commencer une vue générale et essentiellement sociologique du sujet.

A l'image des propos de Pierre LIPIANSKY un premier constat s'impose pour souligner que *les identités culturelles sont multiples et ne coïncident pas nécessairement avec le cadre national ; de même que l'interculturel ne se confond*

*pas avec l'inter-national.* Ainsi, les classe sociales, les identités régionales ou ethniques, les identités sexuelles... constituent déjà des cultures particulières. Pour ce qui nous concerne, la musique enseignée dans les Conservatoires et dans les écoles de musique est elle aussi, bien évidemment, le fruit de multiples influences culturelles. Le questionnement ici n'est donc pas de dénoncer une éventuelle monoculture de l'enseignement musical, mais plutôt de pointer du doigt la vision assimilationniste qui semble prédominer dans la logique de cet enseignement musical comme dans la plupart des politiques culturelles en général.

### **Les dangers de l'assimilation**

Le terme d'assimilation est souvent porteur - à tort - d'une vision progressiste et moderne de l'intégration culturelle. On entend souvent par là l'adoption progressive de normes et de comportements empruntés à une culture d'accueil, pertes et emprunts étant bien évidemment liés. Il en résulterait un être acculturé et donc intégré à une culture qui n'était pas la sienne à l'origine. Cette position n'est cependant pas tenable en raison même du postulat de départ de l'assimilation qui implique une hiérarchisation entre les groupes culturels. Ainsi, le groupe dominé devient semblable au groupe dominant perdant du même coup ses caractéristiques propres signant de fait sa disparition comme groupe socioculturel spécifique. De plus, cette assimilation entraîne un appauvrissement culturel global puisque la culture dominante (assimilatrice) elle même se prive des apports possibles de la ou les culture(s) dominée(s).

### **La solution multiculturaliste**

Face à ce danger de l'assimilation culturelle, un réflexe logique serait de se tourner vers une politique multiculturelle qui laisserait leurs places pleines et entières à toutes les formes culturelles (et donc musicales pour ce qui nous concerne). Mais une fois encore cette voie comporte dans son essence même des effets pervers dont il semble essentiel de se prémunir. En effet, dans leur désir de survie, le multiculturalisme conduit les cultures dominées ou minoritaires à se couper du corps social global afin de préserver leurs existences. Elles s'enferment dans une réaction d'autodéfense frileuse n'admettant pas d'autres valeurs que les

siennes propres. Il en résulte un phénomène de ghettoïsation, le corps social risquant alors de ressembler à une mosaïque dont les composantes culturelles s'ignorerait plus ou moins les unes les autres voire s'opposeraient entre elles. Là aussi le danger est un appauvrissement culturel induit par plusieurs cultures existant certes dans le même espace mais dans des attitudes figées.

### L'intégration interculturelle

Face aux dangers de la seule assimilation et du multiculturalisme, il convient d'adopter une position que l'on pourrait juger médiane mais qui dans tous les cas sera à la fois la plus difficile à tenir et la plus prometteuse de progrès social. Cette approche est celle de l'interculturel qui comporte elle aussi de nombreux écueils. Elle nécessite avant tout une vision dynamique du concept de culture, c'est à dire évolutionniste, qui considère l'objet culturel comme quelque chose qui doit sans cesse se construire et se projeter vers l'avant et non comme quelque chose de figé (voire d'acquis).

A ce titre, il faut absolument s'éloigner de certaines attitudes trompeuses qui limitent cet ambitieux projet. L'une d'entre elle est une certaine pratique de la tolérance. Cela peut sembler paradoxal mais l'interculturel, pour se construire honnêtement et efficacement, doit s'éloigner de l'idée de tolérer la culture de l'autre car cette attitude sous tend d'une part que je lui suis supérieur (je lui offre une place pour qu'il existe à mes côtés) et d'autre part que notre propre expansion est contradictoire de la sienne. Ainsi, il ne convient pas seulement de tolérer l'altérité et les différences mais plutôt d'y voir un moyen de par ces différences justement de me connaître, de vivre ce que je ne suis pas grâce à ce que l'autre peut m'apporter par ses différences. On peut plutôt comme nous y invite Hubert Hannoun adopter le discours suivant : *Je ne tolère pas l'autre. Je le réclame comme source de mon épanouissement. Mon attitude n'est pas condescendance mais appel.* Il existe derrière ces pensées une évidente volonté de justice transcrite sous la forme d'un apport mutuel désiré par les deux parties.

Qu'il soit bien clair à la vue de ces quelques réflexions purement sociologiques que ces attitudes sont intenable dans un système purement économique ou d'un point de vue politique (on voit les difficultés que rencontrent nos sociétés

démocratiques face aux montées des volontés individualistes). Cependant dans le domaine purement culturel, cette interculturalité est praticable et même souhaitable. Bien entendu il est essentiel d'avoir toujours à l'esprit cette approche dynamique de l'interculturel qui doit se traduire sous la forme d'un projet politique fort et lisible qui met présentement en pratique dans ses actions le fruit de sa réflexion.

Pour la suite de notre propos nous allons maintenant mettre en pratique ces généralités pour ce qui concerne plus particulièrement les écoles de musique.

Pour commencer, reprenons quelques phrases très éclairantes d'Hubert Hannoun, qui se définit lui même Français, maghrébin et juif, les trois ensemble et à la fois : *L'ordre n'a plus de sens lorsqu'il n'y a pas de hiérarchie. Au plan musical, par exemple, je vis tout aussi intensément un malouf algérien que la messe en ut de Mozart ou le « Eth chaaré rassone », ce chant du « Yom Kippour » évoquant le sacrifice d'Isaac par son père Abraham. Je vis ainsi ma personne comme plurielle, faite de composantes non hiérarchisées et dont chacune répond à certaines affinités de mon être considéré à la fois dans ces composantes et vécu dans sa globalité. (...) La coexistence du dissemblable au sein d'un seul et même système heurte notre mentalité cartésienne conditionnée à n'appréhender les composantes du monde que de façon analytique voire monolithique, posant les unes indépendamment des autres. Leur complémentarité n'est pas évidente de prime abord alors que leur exclusion réciproque est souvent considérée comme insurmontable.*

A l'échelle de l'individu comme des structures la mixité et le métissage induisent des tensions. Une fois dépassées, ces tensions sont néanmoins gage d'enrichissement.

### **Un premier enjeu des écoles de musique : la laïcité**

Les écoles de musique sont des structures mises en place via des associations en lien étroit avec les collectivités territoriales telles que les mairies, les départements ou les régions. A ce titre, elles sont porteuses de certaines valeurs et exercent dans un cadre législatif précis (même si les marges de liberté assurent un

fonctionnement suffisamment souple selon les structures concernées). Outre les missions rappelées dans la première partie de ce travail, les écoles de musique sont un des lieux symboliques où doit se vivre une laïcité forte et volontariste. Ce principe de droit politique qui suppose que l'Etat organise la sphère publique indépendamment des conceptions religieuses ou partisans des citoyens est extrêmement difficile à faire vivre voire même parfois à faire comprendre. Il ne s'agit surtout pas d'ignorer les convictions de chacun mais bien de préserver un espace commun aux individus par delà leurs différences. Mais pourquoi faire de cette valeur un des supports de l'enseignement musical ?

Si notre système occidental et notamment français d'apprentissage doit beaucoup à notre héritage judéo-chrétien tant dans sa pratique (relation professeur-élève, pratique de l'évaluation...) que dans ces supports (œuvres classiques), il ne peut plus s'affranchir de son environnement. Que l'on songe aux récents débats qui secouent l'Education Nationale et son enseignement du fait religieux à l'école : longtemps, les confessions religieuses et tout leur cortège de faits historiques, politiques et culturels ont été occultées afin de ne pas heurter les sensibilités alors qu'il aurait fallu les confronter, non dans un esprit de comparaison hiérarchisante, mais plutôt dans un souci de compréhension mutuelle et d'explicitation des différences. Cette vision « dure » de la laïcité en milieu scolaire cède peu à peu la place à une vision plus « ouverte » qui n'en reste pas moins la seule garantie politique contre les obscurantismes de tout poil.

Ainsi, la pratique musicale peut elle être un moyen privilégié de partager et mieux, de pratiquer les différences, qu'elles soient dans le choix des œuvres ou dans la façon de les aborder et de les travailler.

### **Concrétisation au sein des écoles de musique**

Il semble naturel qu'un enseignant d'école de musique en France s'appuie spontanément et en premier lieu sur le répertoire qu'il a pratiqué lors de son apprentissage personnel de l'instrument. Il s'agit donc ici des musiques dites savantes et écrites, fortement influencée par l'Histoire judéo-chrétienne. Cependant, il est évident que les pratiques musicales se sont enrichies des influences de musiques d'autres territoires et d'autres cultures : le jazz noir américain (lui même fruit d'apports du continent africain), les musiques slaves,

latines, orientales...Mais bien souvent, ces pratiques et ces musiques ne sont abordées que superficiellement, un peu comme des artifices qui ne dépassent pas le rôle de faire valoir pour La musique savante seule pourvoyeuse de véritable évaluation pour des passages en classe supérieure.

Sans renier encore une fois l'intérêt et les qualités pour l'apprentissage d'un instrument de ces musiques savantes (et notamment l'apport majeur de l'écriture), ne serait-il pas possible d'intégrer d'autres esthétiques et leur corollaire que sont les méthodes d'apprentissage pour permettre l'émergence de musicien polyvalent affranchi de toutes limites autres que celles de son niveau et de ses capacités techniques ? Cet objectif doit donner naissance à un pratiquant d'instrument capable de rigueur technique tout comme d'inventivité artistique, chaque spécificité étant le fruit de la combinaison des diverses influences culturelles prises à chaque fois comme un apport et non comme une contradiction avec les apprentissages précédents. Cela ne saurait exister sans une formation différente des acteurs principaux des écoles de musique, à savoir les professeurs.

### **Formation initiale et continue des enseignants**

Issu principalement des Conservatoires Nationaux ou Régionaux de Musique, les enseignants des écoles de musique possèdent tous une formation initiale - technique et artistique - solide leur permettant d'assurer leurs missions. Cependant, il arrive parfois que la demande des élèves ne concorde pas forcément avec l'objectif de cette formation. En effet, l'école de musique porte souvent en elle un projet que l'on pourrait qualifier d'élitiste puisqu'il s'agit de former des musiciens capables de progresser au sein d'une structure faites pour former des musiciens professionnels du répertoire classique, se fermant ainsi à de nombreux autres horizons et limitant de fait beaucoup son propre retentissement culturel dans la cité. S'il semble important de conserver cette solide formation initiale d'une haute exigence technique, il semble souhaitable aussi d'élargir cet horizon par des pratiques moins conventionnelles, moins formatées oserait-on dire. Un élargissement du répertoire paraît ainsi nécessaire s'ouvrant au jazz, aux musiques traditionnelles, aux musiques dites actuelles ... non plus parce que c'est éthiquement impératif mais bien avec l'optique de compléter la pratique de

l'instrument avec une place réelle et surtout une reconnaissance institutionnelle de ces pans entiers de l'univers musical d'un instrument.

Cette formation initiale doit donc s'élargir, notamment aux pratiques amateurs un peu décalées par rapport à ce format, sans bien entendu négliger l'impérieuse nécessité d'une certaine exigence d'excellence.

C'est pourquoi, un des moyens d'assurer cette politique est-il de renforcer le système de la formation continue renommée récemment sous le terme de formation tout au long de la vie. Ce moyen doit notamment permettre aux enseignants de renforcer leurs aptitudes dans certaines pratiques, fruit de leur autodidaxie, mais aussi de découvrir des domaines et des répertoires moins classiques et inconnus d'eux car pas abordés dans leur formation initiale aussi complète soit elle.. Cela doit avoir pour conséquences de décroisonner les pratiques instrumentales au sein des diverses esthétiques, et peut être le point de départ d'un décroisonnement plus efficace des classes instrumentales voire des structures culturelles à l'échelle des collectivités territoriales. Cela repose évidemment sur une pédagogie de l'ouverture culturelle et de la curiosité fruit d'une volonté politique culturelle forte et peut être en l'occurrence mieux pourvu financièrement au niveau du Ministère.

Cette dernière partie n'a pas pour objectif de donner les solutions toutes faites car les seules efficaces seront celles émergeant d'un vrai remaniement de « l'intention culturelle » au sein des écoles de musique. Cette démarche d'abord politique doit porter en elle le choix affirmé d'une vraie interculturalité inscrite dans une vision dynamique de l'échange. Elle doit permettre, via l'apprentissage d'un instrument, d'appréhender d'autres conceptions, d'abord musicales puis conséquemment culturelles ouvrant ainsi sur une meilleure connaissance de notre culture et de notre histoire mais permettant surtout la réalisation d'une vraie mixité culturelle et donc sociale. Cette nouvelle approche de l'apprentissage musical (et culturel) pourrait ainsi être, au sein des collectivités territoriales, un point d'ancrage majeur pour une interculturalité des arts en général et par suite le rouage d'un projet politique plus global pour la société entière, producteur de lien comme la musique peut l'être en dehors de ces structures institutionnelles.

## CONCLUSION

Au terme de cette réflexion, on peut se demander si le parcours instrumental classique est toujours valable : il n'est en tous cas pas la seule réponse. Il paraît ainsi essentiel que l'enseignement musical en France prenne plus conscience des demandes concrètes des amateurs, public majoritaire des écoles de musique. En effet, il semblerait plus judicieux d'adapter, notamment, les premiers cycles pour en faire de vrais moments de rencontre avec les différents instruments et les musiques. L'aspect soliste doit en partie s'effacer au profit des musiques d'ensemble.

Comme nous l'avons vu, les musiques traditionnelles (et en particulier la musique klezmer) ou les musiques actuelles peuvent aisément servir de support pour redynamiser les écoles. L'écriture et l'oralité ne doivent pas s'opposer mais doivent être des outils indissociables à la formation d'un musicien complet. Le travail oral donne une liberté d'action à l'enfant qui peut laisser libre court à sa créativité et exercer sa mémoire et son écoute. L'improvisation, moyen d'expression personnel permet de s'éloigner de la partition. De plus les techniques spécifiques de la musique klezmer viennent enrichir et compléter la technique dite classique. Au sein des écoles, cette musique favorise le décloisonnement des classes par des pratiques collectives et peut être un bon outil pour une ouverture musicale. Bien entendu, l'exemple de la musique klezmer n'est pas un cas unique et sert surtout à illustrer notre propos. Evidemment, au sein des écoles de musique, cette ouverture musicale est déjà à l'œuvre, fruit du travail de nombreux enseignants passionnés.

Cependant, il semble important qu'une volonté politique forte impulse la mise en place de cette interculturalité musicale au sein des structures d'enseignement. Cette volonté doit apparaître dans le projet d'établissement et pourquoi pas faire partie intégrante d'un projet plus global pour les écoles de musique. En effet, en lien avec d'autres partenaires culturels de la cité (école de danse, bibliothèque, association de théâtre, d'arts plastiques...) elles doivent devenir un lieu de mixité culturelle et donc sociale. S'appuyant sur des intervenants non permanents et des concerts amateurs, elles pourraient attirer un public nombreux mais surtout demandeurs de rencontres, d'échanges et de sorties culturelles. Le formidable réseau que constitue ces écoles de musique serait alors pleinement dans une

politique de démocratisation culturelle et de production de lien social. A l'image de la musique klezmer qui a su perpétuer son identité tout en s'enrichissant de la culture des autres les écoles de musique doivent établir des ponts entre les cultures et être le lieu de leurs rencontres.

Cet ambitieux projet implique une remise en cause profonde du système en place qui se heurtera à de nombreuses réticences politiques et institutionnelles. Cela sous entend évidemment de revoir nos systèmes de référence mais aussi certains réflexes culturels.

## BIBLIOGRAPHIE :

ALLIEU NICOLE, *Laïcité et culture religieuse à l'école*, ESF éditeur, Paris, 1996.

CHOURAQUI ANDRE, *Histoire du Judaïsme*, Presses Universitaires de France, 1957.

Conservatoires de France, Ecoles de musique, de danse, de théâtre, *Des accueils et des apprentissages diversifiés pour une pratique artistique en amateur*, Un colloque de conservatoires de France le 1<sup>er</sup> et 2 décembre 2003 Rezé.

COUPRY FRANCOIS, *Les Gitans*, Les essentiels milan, mars 1999.

HANNOUN HUBERT , *L'Intégration des cultures*, L' Harmattan, Paris, 2004.

HERMES Cognition, Communication, Politique, *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ?*, Cnrs 1997.

LARTIGOT JEAN CLAUDE ET SPROGIS ERIC, *Ecoles de musiques : un changement bien tempéré*.

MARSYAS Revue de pédagogie musicale et chorégraphique (37-38), *Cultures et pratiques*, Juin 1996.

MANEVEAU GUY, *Musique et éducation*, Edisud, 1977.

L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique, *actes des journées d'études d'avril 2000- tome I*- Cefedem Rhône Alpes, Lyon, juin 2000.

NOUAILHAT RENE , *Enseigner le fait religieux*, Nathan, 2003.

OBIN JEAN PIERRE & OBIN-COULON ANNETTE, *Immigration et intégration*, Hachette Edition, 1995.

SAEZ JEAN- PIERRE , *Identités cultures et territoires*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

## RESSOURCES INTERNET :

<http://borzykoski.users.ch/MCKlezmer.htm>