



Lothaire Mabru

Propos préliminaires à une archéologie de la notion de “musique traditionnelle”

Résumé

Dans cette contribution, l'auteur ouvre le chantier d'une archéologie de la notion de "musique traditionnelle". Pour ce faire il s'appuie sur son expérience de collecteur en milieu associatif depuis la fin des années 1970 et jusqu'au début des années 1990. Considérant les procédures de prélèvement des pièces musicales et leur publication, il montre comment le milieu des "musiques traditionnelles", tout en voulant se démarquer du folklore musical a reconduit ses présupposés quant à ce que serait une "musique traditionnelle". Il considère aussi comment cette entreprise de fabrication d'une notion aujourd'hui culturellement agréée a pu bénéficier de la collaboration de ce qu'il nomme l'ethnomusicologie institutionnelle.

Abstract

In this paper, the author sets in motion the project of an archeology of "musique traditionnelle". For this purpose, he reviews his experience as a collector within institutional frameworks, from the end of the seventies through the beginning of the nineties. Examining the procedures for music collection and publication, he shows how the "musique traditionnelle" circles, while wishing to distinguish themselves from musical folklore, have reinforced certain presuppositions regarding what is "musique traditionnelle". He also considers how the making of a notion that is today culturally authorized has been able to benefit from the collaboration of what he calls institutional ethnomusicology.

Pour citer cet article :

Lothaire Mabru. Propos préliminaires à une archéologie de la notion de "musique traditionnelle", *ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2007/Mabru.html> (consulté le [date]).

Sommaire

Introduction

Une notion récente

Une expérience de collecteur

Collecte et collectage

“Musique traditionnelle” et “ethnomusicologie institutionnelle”

Pour conclure

Notes

Bibliographie

Introduction

Par leur consécration à la fois dans l'usage courant tout comme dans le lexique de l'ethnomusicologie, les termes de "musique traditionnelle" se présentent comme une évidence, et l'objet auquel ils renvoient à un donné incontestable. Il ne s'agit pas ici de déconstruire un tel objet qui, qu'on le veuille ou non est reconnu comme catégorie culturelle, et à ce titre "fonctionne", si l'on peut s'exprimer ainsi. Il n'empêche que cette notion même de musique traditionnelle a une histoire, relativement récente, qui n'a pas jusque là été interrogée comme telle. Les propos qui suivent reflètent l'état actuel d'un chantier de recherche tout récemment ouvert, et n'ont d'autre prétention que de proposer des éléments de réflexion pour une archéologie à venir de la notion considérée ici. S'ils émanent de l'universitaire que je suis devenu, formé à l'E.H.E.S.S., je n'oublie pas, bien au contraire, mon précédent statut de collecteur professionnel en milieu associatif, qui me permet de traiter la question soulevée ici en connaissance de cause. Peut-être suis-je sinon le mieux placé, sans doute l'un des rares ethnologues du fait musical à pouvoir traiter cette question à cause même de ce double statut. Enfin, on voudra bien comprendre ce qui suit comme une première ébauche d'un projet à l'état d'élaboration, et donc comme tout à fait provisoire.

Une notion récente

C'est à la fin des années 1970 que les termes de "musique traditionnelle" commencent à s'installer dans le langage courant. Certes la notion était auparavant usitée, mais avec parcimonie et davantage dans les milieux ethnomusicologiques. Ainsi, en 1965, si Claudie Marcel-Dubois inaugure le premier tome de « La musique » éditée par la librairie Larousse, par un chapitre consacré aux « musiques traditionnelles et ethniques », c'est uniquement parce que la publication s'adresse à un large public. En effet, elle précise aussitôt avec finesse et prudence, à propos des divers termes utilisés dans ledit chapitre (primitif, exotique, folklorique, populaire, traditionnel etc.) pour désigner les musiques dont il sera question, que l'« on ne devra considérer ici l'emploi de ces diverses appellations ou leur usage préférentiel que sous un angle pratique » (1965 : 7).

Quelque années plus tard, dans l'immédiat après soixante huit, le mouvement dit alors « folk » inspiré par le folk-song des Etats-Unis, initié depuis Paris et son lieu fondateur, le fameux folk club « Le bourdon », va alors investir certaines régions française par l'activité alors nommée "collectage", terme sur lequel je reviendrai ultérieurement. Une première publication sonore va paraître en 1975 sous la forme d'un disque 33 tours accompagné d'un livret, et intitulée « Musique traditionnelle des pays de France ». Ce premier document inaugure une série de publications tant sonores qu'écrites, généralement consacrées à une région ou un « Pays » de France, ou bien encore à un instrument de musique, sous l'impulsion du milieu associatif — puisque c'est avec le support juridique de l'association dite « loi de 1901 » que ce mouvement dédié à la musique traditionnelle s'est installé — qui peut ainsi donner des preuves tangibles de l'existence de cette désormais fameuse "musique traditionnelle". Mais en cette année 1975, la terminologie est encore hésitante, comme en témoigne l'introduction au livret accompagnant le microsillon, et signée par Jean-François Dutertre : « Ce que nous appelons aujourd'hui

musique traditionnelle ou folklorique est l'expression artistique d'un ensemble de communautés populaires analphabètes, d'une véritable civilisation qui, en France, est définitivement morte ».



Illustration 1

Pochette du premier (?) disque vinyle de musique traditionnelle du domaine français, collection privée.

Le terme de folklore sera ensuite rapidement disqualifié pour cause de mise en scène spectaculaire par les groupes folkloriques, voire parfois, aussi, pour cause de connivence avec une politique de droite plutôt extrême. On se rappelle encore le Maréchal Pétain et son usage du folklore à des fins politiques. Dès lors, dans ce qu'il sera rapidement convenu d'appeler le milieu des musiques traditionnelles, on réservera le terme de folklore à la mise en scène des chants et danses des paysans de France, tel qu'il s'est développé depuis la fin du XIX^{ème} siècle, et l'on utilisera de préférence ceux de "musique traditionnelle" pour parler des pratiques musicales des paysans, telles que l'on peut les recueillir auprès des dépositaires de ce que l'on comprend alors comme patrimoine ancestral et conservé dans les mémoires des anciens, bien sûr. Il n'empêche que cette distinction opérée pour les raisons que l'on vient de donner ne saurait être prise pour argent comptant, si j'ose dire, et le récit de mon expérience de collecteur en milieu associatif depuis la fin des années 1970 et jusqu'au début des années 1990 permettra, du moins je l'espère, de montrer comment ce milieu associatif a reconduit les présupposés du folklore musical dont il voulait se démarquer. Ou si l'on préfère, comment les collecteurs ont, eux-aussi, fabriqué l'objet qu'ils entendaient recueillir et promouvoir.

Une expérience de collecteur

Animateur musical en milieu scolaire à la fin des années 1970, je fus engagé dans un travail d'ethnographie musicale du département de la Gironde en 1980, dans le cadre d'une délégation départementale à la musique, en l'occurrence ici l'Association pour le développement et l'animation musicale en Gironde (désormais ici A.D.A.M. Gironde). Il me fut demandé de documenter ce qui était alors pensé comme une tradition musicale autochtone, autrement dit de procéder à un recensement des « pratiques musicales de tradition orale de la Gironde » selon les termes du contrat. Mais avant de poursuivre plus avant, il convient de noter l'année -1980— de cette commande institutionnelle, qui avait été proclamée « Année du patrimoine ». Si ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le « revivalisme » de la musique traditionnelle battait son plein, cette « Année du patrimoine » se pose comme l'un des premiers — sinon le premier— jalons institutionnels d'une histoire de la notion de « musique traditionnelle » comme catégorie culturellement construite. Si cette notion peut être de nos jours comprise et étudiée comme une notion historiquement datée, et passible de ce fait d'une archéologie, encore faut-il en prendre conscience, ce qui n'était pas le cas en ce qui me concerne à cette époque,

mais la pratique intensive du terrain, terme cher à l'ethnologie militante, peut décaler le regard pour peu que l'on adopte une posture ethnographique curieuse de la "réalité", plutôt que de l'investir sûr de ses notions commodes, bien trop commodes même, comme celle de tradition musicale régionale, de tradition orale, etc.

Ainsi donc, durant les six premiers mois de « l'Année du patrimoine », l'objet de mon activité était la suivante, telle que définie dans le contrat qui me liait à l'A.D.A.M. Gironde : « *la mise en évidence de la musique traditionnelle gasconne de la Gironde* », et plus précisément la « *poursuite du collectage commencé par l'A.D.A.M. Gironde, et sa mise par écrit* ». Bien évidemment, toutes les notions convoquées dans ce contrat de travail ne faisaient l'objet d'aucune clarification ou explicitation, tellement, déjà, elles faisaient partie de la vulgate socio-culturelle et patrimoniale. Mais si cette ethnographie d'exhumation — la beauté du mort, selon la belle expression de Michel de Certeau (1974), fonctionnait à plein — se nourrissait d'un savoir partagé et implicite quant à l'objet de la collecte, l'objet lui-même fuyait au fur et à mesure de mes visites auprès de personnes bien évidemment âgées, seules jugées aptes à détenir les « restes », monuments ou « vestiges » pour reprendre le vocabulaire institué dès le début du XIX^{ème} siècle par l'Académie Celtique [1], d'un patrimoine ignoré et dédaigné. Il était peut-être trop tard, mais certainement urgent de sauver ce qu'il était « encore » possible de sauver de l'oubli irrémédiable. Alors ce fût la quête acharnée, ou plutôt une traque incessante de la rareté et de l'archaïsme. Un contrat de six mois à mi-temps ne permettait pas de couvrir l'ensemble du département de la Gironde, le plus étendu des départements français. Aussi est-ce tout à fait "naturellement" — si j'ose dire — que l'on m'orienta vers les paysages sylvestres du sud du département, dans la fameuse forêt des Landes de Gascogne, région considérée comme la plus rurale, que les nombreux récits des voyageurs du XIX^{ème} siècle présentaient comme particulièrement sauvage — certains l'ont comparé au Sahara — et à ce titre pouvant — évolutionnisme oblige — receler des trésors témoignant d'une époque révolue. Et d'ailleurs, quelques incursions dans l'est du département, dans l'entre-deux-mers plus particulièrement, n'ont révélé que la présence de musiciens formés au sein de fanfares municipales, ou lecteurs de partitions. Mais point de cette "oralité" garante de la fameuse tradition musicale, point d'instrument "ancestraux" tels que vielle ou cornemuse.

Il en allait tout autrement dans la forêt landaise : il faut dire qu'un ancêtre illustre du folklore musical avait œuvré une centaine d'années plus tôt, et posé les jalons de ce que l'on n'appelait pas encore musique traditionnelle, mais seulement « chant populaire ». Qu'il se soit plus particulièrement penché sur la Grande Lande ne posait pas de problème, puisqu'il lui arrivait de déborder sur les landes dites girondines. Il s'agissait là de la même aire culturelle : la Gascogne landaise, qui ne se satisfaisait pas des limites administratives. Curieusement, on revenait sur le découpage révolutionnaire, et l'on réactivait les anciennes provinces françaises. Car si pour nous la Gascogne s'imposait, pour d'autres c'étaient la Bretagne, l'Auvergne, la Provence ou le Berry. Quoiqu'il en soit, Félix Arnaud (1844-1921) faisait autorité en matière de tradition musicale, et plus précisément son ouvrage de 1912, intitulé justement « *Chants populaires de la Grande-Lande et des régions voisines* » [2]. Si l'on peut et doit saluer l'aspect novateur de son travail dans différents domaines (établissement d'une graphie apte à rendre le parler local, prise en compte novatrice de la question des instruments de musique, intuition quant à l'importance de la variance dans le chant), il n'en demeure pas moins un folkloriste engagé dans une action militante de valorisation d'un patrimoine culturel régional, qui construit son objet au fur et à mesure qu'il l'étudie [3], à savoir le « chant populaire », objet culturel repéré comme ancien, propre à la paysannerie landaise (tous ces chants n'étaient-ils pas proférés dans un gascon aux accents propres à la lande ?), qui se transmet oralement, etc. Certes, F. Arnaud traitait bien des instruments de musique, et cela avec un intérêt rare pour l'époque, mais aucun ne trouvait grâce à ses yeux pour mériter le qualificatif de landais, car ils se retrouvaient sous d'autres cieux. Malgré tout, il donnait de bonnes pistes pour la collecte en décrivant par le menu les instruments et leurs usages. Mais il devait être victime des présupposés des folkloristes, pensait-on alors en cette « Année du patrimoine », qui

ne considéraient que les chants comme dignes d'intérêt. La cornemuse utilisée dans les Landes, en effet, ne présentait-elle pas des particularités organologiques telles que l'on pouvait la comprendre comme « landaise » ? Ce fut d'ailleurs cette appellation de « cornemuse landaise » qu'elle reçut en baptême à la fin des années soixante-dix, et qui est aujourd'hui consacrée [4]. D'autre part, ne développait-il pas un point de vue par trop subjectif, lorsque par exemple il traitait l'accordéon d'instrument odieux et affligeant ?

Tout n'était donc pas bon à prendre chez F. Arnaudin, et cette remise en cause nous [5] permettait de croire à la fois en notre liberté intellectuelle et en la légitimité de notre entreprise : il y avait de quoi faire. En revanche, sans nous en rendre compte nous reconduisions les présupposés du folkloriste quant à une tradition musicale ancienne, rurale, à transmission orale ... La chasse aux vieux airs, selon l'expression de Félix Arnaudin lui-même, pouvait commencer : d'abord pour alimenter l'animation en milieu scolaire, mais aussi les « bals gascons » proposés par l'équipe de l'A.D.A.M. Gironde, à laquelle j'appartenais. Ensuite la chasse aux vieux instruments, devenus rares, pour développer un discours sur des objets complètement délaissés par l'organologie, et dont justement l'oubli dans lequel ils étaient tombés et leur rareté en conférait plus d'attrait. On comprendra mieux ainsi pourquoi, dès lors que le département de la Gironde mit en place une structure destinée à œuvrer dans le domaine des musiques traditionnelles, et pour laquelle je fus recruté afin de poursuivre l'activité de collecte, je m'intéressai prioritairement aux deux instruments correspondant le plus à cette image d'instrument « traditionnel », la vielle et la cornemuse. Las, point de joueur de cornemuse pour témoigner d'une pratique de l'instrument, aussi dus-je me satisfaire d'une ethnographie de seconde main, autrement dit des discours de personnes ayant côtoyé des musiciens, auxquels s'ajoutent la documentation folkloriste, ainsi que des articles de la presse périodique locale de la fin du XIX^{ème} siècle. Et puis, bien sûr, quelques rares photographies du début du XX^{ème} donnant à voir des joueurs de cornemuse. Déjà des questions se posaient : que faire de cet instrument considéré par tous comme typiquement landais ? Car d'un point de vue organologique, s'il se différencie totalement des autres cornemuses présentes sur le domaine français [6], on retrouve des instruments fort semblables dans les pays de l'est de l'Europe, notamment en Hongrie. Si, pour certains, l'hypothèse évolutionniste semblait aller de soi (la cornemuse présente une forme ancienne du fait de son type organologique), pour d'autres le diffusionnisme était préférable (des contacts entre landais et européens de l'est à une époque lointaine serait un argument valable) ; mais pour tous il fallait trouver une explication à l'apparente singularité de l'objet et régler la question de son origine, un des éléments clefs dans la construction de la notion de tradition musicale.

Collecte et collectage

Le doute s'amplifia avec la prise en compte de la pratique de la vielle à roue, dont cinq musiciens, alors âgés de 70 ans environ pouvaient témoigner en ce début des années 1980, d'une activité régulière, sinon tout le long de leur existence, au moins jusque dans les années 1950/60. S'ils jouaient des mélodies de rondeau, danse considérée comme propre à la Gascogne, ils exécutaient aussi des congos, que rejetait Félix Arnaudin pour cause de provenance « savante », le congo étant une forme de contredanse d'abord dansée en milieu urbain. Mais leurs mélodies ressemblaient à s'y méprendre à celles du rondeau, et la chorégraphie s'inspirait beaucoup des formes de contredanse de cour quant aux déplacements des danseurs sous forme de figures géométriques, le pas étant bien celui du rondeau. S'il y avait bien apport extérieur, celui-ci n'était donc pas emprunté tel quel, mais réapproprié au travers des manières de danses locales. Aussi les considérons-nous comme traditionnels pour ces raisons-là. Cela me fit prendre conscience du fait que la notion de tradition dépendait non pas tellement de données objectives,

mais davantage du point de vue de celui qui l'utilisait. Et l'on peut aussi constater que ce qui est récemment intégré à une culture ne peut être considéré comme traditionnel par le collecteur, seule une certaine distance temporelle permettant d'octroyer le label, ce qui sera fait une centaine d'année plus tard. Ainsi, valse, polkas, scottisches et mazurkas, rejetées par Arnaudin car dansées dans les salons bourgeois à son époque et issues de différents pays européens, trouveront-elles la place dans nos collections, dès lors que le musicien auprès duquel elles sont collectées ignore le solfège, et ne peut en donner l'origine. Car en ces années 1980 si ce même musicien exécutait une valse issue du répertoire parisien dit « musette », telle que « Sous les ponts de Paris » ou une marche comme « Viens Poupoule », le magnétophone était coupé, ou bien la pièce ne rentrait pas ultérieurement dans les répertoires et autres recueils « d'airs traditionnels ». On s'octroyait donc la possibilité de décerner le label de traditionnel à telle pièce plutôt que telle autre, sans se poser plus de questions. Mais une expérience me fit rapidement comprendre que cette distinction entre ce qui devrait être une valse "traditionnelle" d'une autre qui ne le serait pas, n'avait aucun sens. Après avoir collecté une valse intitulée « Jolie meunière » par le musicien qui me l'a jouée, et l'avoir diffusée lors de ces bals gascons dont il a été question plus haut, j'eus la surprise un jour d'être interpellé par un danseur suffisamment âgé pour avoir entendu cette valse chantée par Lucien Jeunesse sur les ondes radiophoniques ! Elle était en fait extraite d'une opérette de Francis Lopez, « La route fleurie », et s'intitulait bien « Jolie meunière » ! Certes la réappropriation de cette valse par le musicien auprès duquel je l'avais collecté en faisait un objet sonore bien différent de l'original, mais hélas, elle ne pouvait plus recevoir le label. Et s'il me l'avait bien présentée comme « très ancienne celle-là », elle était pour nous trop récente, au contraire. Aussi, plus le répertoire produit par les musiciens que nous enregistrions nous semblait récent, et plus nous l'écartions.

Lorsque enfin le Centre Lapios, structure associative — mais outil du Conseil général de la Gironde — dédiée à la recherche et la formation de la musique traditionnelle de la Gascogne, et au sein duquel j'étais chargé de la recherche — décida de publier sous forme de disque microsillon un témoignage sonore des derniers joueurs de vielle, j'ai pleinement compris le problème posé par l'utilisation de la notion de tradition musicale. Pour publier ces documents, en effet, trois associations se sont regroupées pour mettre en commun les résultats des collectes, et opérer un tri dans les enregistrements. Nous étions tous d'accord pour inclure des rondeaux, congos, mais aussi des valses, polkas, scottische et mazurkas, comme on vient de le voir, mais il n'était pas question pour l'un d'entre nous de donner à entendre une samba brésilienne jouée à la vielle à roue, et encore moins la « Danse des canards », chorégraphie de fin de banquet de noce alors très en vogue, et diffusée sur toutes les radios. Et pourtant, si le répertoire venait bien « de l'extérieur », il était tellement transformé par les manières de jeu du vieilleux qu'un brésilien n'aurait jamais pu exécuter un pas de samba sur la pièce telle que l'exécutait ce joueur de vielle ! Chacun campant sur ses positions, c'est le directeur qui trancha : il n'y aurait ni « samba » ni « Danse des canards », car il s'agissait avant tout de « témoigner de la tradition locale » ! Mon argument consistant à dire que la samba n'était absolument pas jouée comme une samba, et qu'elle était dès lors un objet tout à fait pertinent pour comprendre les procédures de réappropriation des pièces musicales ne permit pas que la pièce soit publiée. Cela d'autant plus que ladite samba portait un titre très suggestif « Elle avait laissé sa culotte au Brésil ». Ce qui était considéré comme de la vulgarité se voyait exclu d'office, et sans appel.

► **Extrait sonore**, mp3, 1,6 Mo :

« Elle a laissé sa culotte au Brésil », samba exécutée à la vielle à roue par Julien Déjean le 5 juillet 1982 (A.D. 33 ref. : 1AV 46J N°91 : 18). Collecte J. Baudoin, M. Harrismendy et L. Mabru.



Illustration 2

Le joueur de vielle, Julien Dejean, à Nérac (47), le 5 juin 1983.
Carte postale, collection privée

Une autre expérience permis de me conforter en ce sens. J'avais en effet, à l'occasion de mes enquêtes de terrain collecté à plusieurs reprises des chants généralement en gascon, et plus rarement en français, aux paroles extrêmement crues, traitant de sujets scatologiques ou sexuels, ou décrivant simplement le corps humain dans le détail, et proposai alors de faire une publication écrite en ce sens, lors d'une réunion de collecteurs. Mais il n'y eût aucune discussion possible, car il ne fallait surtout pas montrer que l'objet de notre intérêt et de notre passion, pouvait sombrer dans la vulgarité la plus crasse. Certes, un recueil de tels chants ne devaient bien évidemment pas être mis dans les mains de tout le monde, mais ce refus catégorique et sans appel me semblait pour le moins curieux. Cela d'autant plus que si effectivement certains textes de chants étaient réservés à un public restreint, d'autres n'avaient de vulgarité que pour les collecteurs de l'époque. Des termes jugés vulgaires en français, par exemple ne l'étaient pas en gascon, comme par exemple celui de « cuol » qui est le seul terme utilisé pour désigner les fesses, et ne devrait pas être traduit par le terme « cul », du fait de la ressemblance de sonorité. Et de fait en gascon, le terme « cuol » n'a pas de connotation vulgaire.

Mais cela me donna à réfléchir, d'abord sur le fait que ce n'était pas la " réalité " des pratiques musicales qui importait, mais l'idée que se faisait le collecteur quant à ce que pouvait être une tradition musicale régionale, ainsi que l'image qu'il convenait d'en donner. Pourquoi dès lors reprocher à F. Arnaud d'avoir volontairement refusé de publier des chants aux paroles licencieuses comme il le dit lui-même, et de faire de même dès lors que l'on prend connaissance de ces chants ? Et pourquoi, de même, fallait-il amputer un musicien d'une partie de son répertoire sous un prétexte aussi fallacieux que celui de sa provenance exogène ? De telles opérations de tri et de sélection ne sont-elles pas à tout prendre et simplement des procédures de construction d'un objet ? En tous cas ce que l'on nomme le collectage ne saurait être assimilé à ce que l'ethnologie nomme l'ethnographie, c'est-à-dire la collecte de faits, faits qui tirent leur pertinence de l'inscription plus globale de cette activité de recueil dans ce que l'on nomme une problématique, c'est-à-dire un ensemble d'hypothèses et de questionnements. Il semble préférable de réserver le terme de collectage à cette entreprise de mise en collection de données en fonction d'un projet culturel, et celui de collecte à l'activité que l'on nommera pour faire court de « scientifique ».

Un fait est certain, les collecteurs des années 1970 et 1980 ne cherchaient donc pas à comprendre un phénomène culturel, mais à le construire. En ce qui me concerne et pour reprendre la distinction élaborée par C. Brailoiu qui me paraît aujourd'hui bien malheureuse, il me semblait plus pertinent de considérer l'ensemble de la « vie musicale paysanne » plutôt qu'une hypothétique « musique paysanne », d'autant plus que je n'avais aucune inclination à défendre une identité régionale.

Dès lors, il ne s'est plus agi pour moi de procéder au sauvetage ethnographique d'une tradition musicale dont la conception était bâtie sur des présupposés hérités des folkloristes, mais de tenter de comprendre une pratique culturelle musicale dans un lieu donné. Cependant, de par mon engagement professionnel, il me fallait continuer d'alimenter le fonds documentaire de mon institution de rattachement, ce que je fis en considérant la globalité des pratiques musicales en milieu rural, puisque tel était le domaine de prédilection dont on m'avait chargé. Autrement dit d'une entreprise de collectage de musique traditionnelle, je suis passé à une ethnographie des pratiques musicales en milieu rural, sans préjuger d'une quelconque appartenance de ces pratiques à une catégorie culturellement construite. Une première publication vit le jour en 1988, justement intitulée « Musique, musiques ...Pratiques musicales en milieu rural (XIX^{ème}-XX^{ème} siècle). L'exemple des Landes de Gascogne ». Dans ce

modeste ouvrage je voulais, selon l'exposé de la quatrième de couverture, « *montrer qu'il y avait problème quant à la définition de la musique traditionnelle* », et je proposais de considérer l'ensemble des pratiques musicales qui s'exerçaient en milieu rural [7]. L'accueil qui lui fût réservé me fit rapidement comprendre à quel point il était naïf de croire que la posture consistant à déconstruire l'objet privilégié d'une politique culturelle répondant de plus aux attentes du public -tout en étant rémunéré par une instance politique telle qu'un Conseil général- pouvait recevoir un écho favorable, ou plus simplement être compris comme tel. De plus elle était difficilement tenable, tant sur un plan professionnel que sur le plan personnel du confort moral et intellectuel. Aussi fallait-il choisir avec le plus grand soin les objets sur lesquels je pouvais effectuer des recherches ; ce que je ne fis pas toujours, et qui me valu quelques tracasseries.

”Musique traditionnelle” et “ethnomusicologie institutionnelle”

La distinction faite ci-dessus entre collecte et collectage ne prétend pas s'inscrire dans une opposition plus vaste entre milieu associatif et milieu universitaire, dirai-je pour faire court, bien au contraire. D'abord parce qu'elle serait bien trop réductrice et pour tout dire caricaturale, et ensuite parce que le milieu universitaire — et plus particulièrement ici, il convient de le préciser, celui de l'ethnomusicologie institutionnelle extra-européenne [8] — a participé à la mise en place de ce secteur spécialisé des musiques traditionnelles. S'il est important, en effet, de considérer les procédures de prélèvement sur le terrain des pièces musicales, pour procéder à ce que j'ai nommé une archéologie de la notion de musique traditionnelle, d'autres dimensions doivent être considérées et analysées, comme par exemple les publications (histoires de vies de musiciens, des instruments de musique et autres documents audio-visuels, par exemple), mais aussi la façon dont s'est structuré ce mouvement de collecte et de valorisation d'un objet au sein du milieu associatif. Association de bénévoles pour la plupart, dont les membres se recrutent pour une bonne part dans le milieu des enseignants du primaire ou du secondaire, et pour une autre parmi ceux qui se lancent professionnellement dans la pratique musicale, dans le cadre de concerts et bals le plus souvent, mais aussi d'animations scolaires. De cette structuration naîtront des « Centres de Musique traditionnelle en Région » subventionnés par les collectivités territoriales (région et départements), mais aussi par l'Etat, et devant de fait se soumettre à l'expertise d'ethnomusicologues du Ministère de la Culture. Ces collaborations entre le ministère et le milieu associatif aboutiront entre autres à la création de deux diplômes : celui de chef de département de musique traditionnelle en conservatoire ou école de musique, dit C.A. (certificat d'aptitude), et celui de professeur de musique traditionnelle, dit D.E (diplôme d'Etat). Le décret instituant le premier date de 1985 et la première session d'examen de 1987 ; pour le second la première session eut lieu en 1989. Des polémiques agitérent alors le « milieu des musiques traditionnelles », opposant les tenants de ceux qui considéraient ces diplômes comme une reconnaissance de l'objet qu'ils défendaient, à ceux qui voyaient dans cette introduction des musiques traditionnelles en conservatoire une perte d'identité du fait de l'allégeance aux codes académiques. Au fond, le débat tournait autour de la vieille opposition oralité/écriture, et les adversaires de cette introduction redoutaient que ce qu'ils considéraient comme leur spécificité, à savoir l'oralité de la musique traditionnelle, ne soit atteint dans son identité par cette confrontation avec la musique de tradition écrite. D'autres voyaient là une belle occasion d'institutionnalisation et de professionnalisation de leur pratique, car bien évidemment la dimension économique ne saurait être évacuée, bien au contraire, et doit être considérée au même titre que d'autres dimensions.

Quoiqu'il en soit, dans cette mise en place d'une sphère des musiques traditionnelles, les relations milieu associatif/"ethnomusicologie institutionnelle" ne sauraient être négligées, tellement la collaboration fut parfois forte. On doit d'abord relever et souligner le fait que les inspecteurs en charge des musiques traditionnelles qui ont œuvré au sein de la Direction de la musique au Ministère de la Culture « venaient » comme l'on dit, de l'ethnomusicologie extra-européenne. Ceci n'est pas sans influence sur le fait que la "musique traditionnelle" est pensée comme un patrimoine propre à une région, à une communauté. Il y a la musique auvergnate ou bretonne, comme il y a la musique berbère ou sénégalaise, par exemple.

L'analyse des rapports entretenus entre le milieu associatif et l'ethnomusicologie reste à faire, mais des indices permettent d'entrevoir les liens étroits qui les ont unis dans la fabrication de la notion dès lors qu'elle est appliquée au domaine français. Et l'on pourra même aller jusqu'à dire que l'évolution même de la notion s'est faite conjointement. Un exemple permettra d'en convaincre. En 1984, dans l'ouvrage intitulé « Musiques d'en France » et sous-titré « Guide des musiques et danses traditionnelles » Bernard Lortat-Jacob, premier « chargé de mission pour les Musiques traditionnelles à la Direction de la musique », pointe la difficulté à saisir les « pratiques traditionnelles » selon sa propre expression, car poursuit-il « elles se prêtent mal à un relevé rigoureux » (1984 : 8). Il écrira un peu plus loin : « A cause de la diversité de leurs conditions d'existence, les musiques traditionnelles sont fort variées, et dans leurs formes et dans leurs fonctions. Portées par des rites antiques, jouées par des instruments ancestraux, elles ont hérité de traits immémoriaux et portent en elles quelque chose de notre éternité. D'un autre côté, reformulées comme elles le sont de nos jours, parfois électrifiées, et de toutes façons fondamentalement modifiées, elles vivent une existence contradictoire et difficile. » (1984 : 9). Si au moment où l'auteur de ces lignes s'exprime, les musiques traditionnelles "ne sont plus ce qu'elles étaient", elles conservent selon lui des traits immémoriaux. Un tel discours pourrait se trouver à coup sûr sous la plume d'un acteur du milieu associatif de la même époque, et certains aujourd'hui encore continueraient de l'agréer. Quatre années plus tard, le fameux guide voit paraître sa seconde édition, dans lequel le nouvel inspecteur chargé des musiques traditionnelles, Michel de Lannoy, insiste sur la difficulté à définir les musiques traditionnelles, mais met en doute le critère organologique comme trait définitoire : « un tel "genre musical" est malaisé à identifier. S'agit-il par exemple d'un patrimoine instrumental spécifique, constitué de quelques instruments-emblèmes et de timbres aisément repérables ? Il faudrait alors expliquer comment les plus caractéristiques d'entre eux — cornemuses, vielles à roue, flûtes à trois trous, cithares et tant d'autres, sans même parler du violon ou de la clarinette — sont précisément ceux qui ont le plus frayé, depuis l'ère baroque, avec les musiques savantes » (1987 : 7). Certains instruments sont, encore « caractéristiques » mais le discours a quelque peu changé, et l'on peut penser que les travaux entrepris par le secteur associatif ne sont pas pour rien dans cette évolution.

Mais il y a plus. Les experts de la Direction de la musique ont aussi dans leurs attributions le pouvoir d'allouer des subventions aux associations afin que celles-ci puissent développer des programmes dits de « recherche » ou de « collectage », les deux notions pouvant être confondues au sein de la sphère des musiques traditionnelles. Une étude reste à faire qui viserait à déterminer ce qui a été subventionné, et ce qui a été écarté, et pourrait ainsi permettre de montrer quels types de projets ont reçu l'aval du ministère. Mais on peut d'ores et déjà dire que, outre la qualité du dossier bien évidemment, un critère importait pour la Direction de la Musique, celui de l'oralité. Un projet portant sur une pratique musicale reposant sur l'écriture était difficilement reçu, lorsqu'il n'était pas purement et simplement disqualifié, même si cette pratique était localement pensée comme relevant d'une tradition locale. Car cette sacro-sainte oralité permettait aux ethnomusicologues d'identifier leur domaine d'investigation face à la musicologie qui, elle travaille essentiellement sur la partition [9]. Elle était — est ? — tellement reçue comme élément validant la définition du domaine, qu'il n'était pas besoin d'en faire état, ni même de la discuter. Dans les textes cités ci-dessus du chargé de mission, puis de

l'inspecteur des musiques traditionnelles, la notion d'oralité apparaît significativement de façon anodine, au détour d'une phrase et comme une évidence : le premier parlera de « musiciens de tradition orale fidèles à leur passé » (1984 : 9) et le second, mettant la mémoire au centre de sa tentative d'explicitation de la notion citera incidemment les « sources orales » (1988 : 8). Certes cette révérence faite à une notion pourtant largement bousculée par l'anthropologie, surtout lorsqu'elle est opposée à l'écriture — je pense ici entre autres aux travaux de Jack Goody — ne laisse de surprendre, mais elle permet à l'ethnomusicologie institutionnelle d'assurer sa légitimité. Cependant, en faisant de l'oralité le critère essentiel de la "musique traditionnelle" ceux-ci n'empêchaient-ils pas toute possibilité de problématisation anthropologique de l'objet musique dans nos sociétés ? Ou bien encore, et plus modestement, n'empêchait-elle pas, l'étude du fait musical en milieu rural dans sa globalité, afin de dépasser les présupposés des folkloristes ?

Pour conclure

Dans ce très rapide examen des procédures de fabrication de la notion de "musique traditionnelle" de nombreux points ont été laissés en suspens, des pistes ont à peine été ébauchées. Mais il me semble aujourd'hui important d'ouvrir un tel chantier, non seulement pour comprendre comment une telle notion a pu être construite, quels étaient les enjeux et les différentes stratégies et/ou tactiques à l'œuvre, maintenant que le débat est dépassé — et donc dépassionné — sur ce qu'elle peut ou doit être, mais aussi pour éviter à ceux qui souhaitent œuvrer à la compréhension du fait musical, et qui n'ont pas connu cette période fondatrice, de la prendre pour argent comptant. Et si les termes de "musique traditionnelle" sont aujourd'hui complètement entrés dans le langage courant, la notion qu'ils entendent cerner ne fait plus l'objet de polémiques, mais elle demeure, qu'on le veuille ou non, improbable. Il y a d'ailleurs beaucoup à parier qu'elle sera un jour reléguée au fond d'un tiroir mémoriel, si je puis dire, tellement elle sera vide d'enjeu et peu heuristique. Déjà depuis quelques années la "world music" ou les "musiques de monde" ont fait leur apparition et tendent à faire oublier la "musique traditionnelle". Cette nouvelle notion mérite elle aussi interrogation, car tout comme celle qu'elle remplace elle s'inscrit dans une configuration culturelle différente mais non moins intéressante à problématiser.

Notes



[1] Sur ces notions et leur fortune cf. Belmont N. (1986).

[2] Ce tome 1 a fait l'objet d'une édition critique par mes soins en 1995, ainsi que les inédits du folkloriste concernant la musique en 1997, aux Editions confluentes.

[3] Qu'il me soit ici permis de renvoyer à ce propos à Mabru L. (1992).

[4] Certains ont proposé l'appellation « cornemuse gasconne », mais rares sont ceux qui l'emploient

aujourd'hui.

[5] Ce « nous » désigne ici les collecteurs des années 1980 qui ont œuvré dans les Landes de Gascogne, mais on pourrait dire la même chose pour d'autres régions de France.

[6] Alors que les autres cornemuses que l'on rencontre sur le domaine français sont dites de type hautbois caractérisé par une anche double au tuyau mélodique et une perce conique de ce même tuyau, la cornemuse landaise est de type clarinette, caractérisé par une anche simple au tuyau mélodique, lequel a une perce cylindrique.

[7] Cette publication avait pour but d'illustrer, en prenant pour exemple le domaine landais, les analyses de J. Cheyronnaud (1984) quant aux pratiques musicales du milieu rural. Car parallèlement à mon engagement professionnel de collecteur j'avais entrepris une formation à l'E.H.E.S.S. afin d'acquérir la légitimité scientifique qui me faisait défaut.

[8] Par ces termes d'ethnomusicologie institutionnelle extra-européenne, je désigne l'ensemble des ethnomusicologues oeuvrant principalement sur le domaine extra-européen, qu'ils soient rattachés à une université ou au C.N.R.S.

[9] « C'est la primauté de l'oralité qui établit la démarcation entre ethnomusicologie, ou anthropologie musicale, et musicologie » peut-on lire sous la plume de S. Arom et F. Alvarez-Péreyre (1991 : 249).

Bibliographie



ARNAUDIN, Félix, 1912, *Chants populaires de la Grande Lande et des régions voisines*, Paris, Bordeaux, Labouheyre, H. Champion, Feret et fils, Paul Lambert.

AROM, S. et Alvarez-Péreyre, F., 1991, " Ethnomusicologie ", in Bonte, P. et Izard, M. (dir), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, P.U.F.

BELMONT, Nicole, 1986, *Paroles païennes. Mythe et folklore*, Paris, Imago.

CERTEAU, Michel de, 1974, *La culture au pluriel*, Paris, U.G.E.

CHEYRONNAUD, Jacques, 1984, " Musique et institutions au village ", *Ethnologie Française*, XIV/3 : 265-277.

LANNOY, Michel de, 1987, " Musiques traditionnelles : l'aujourd'hui de nos mythes ". *Musiques d'en France. Guide des musiques et danses traditionnelles*, Paris, C.E.N.A.M.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1984, " Traditions en pointillé ". *Musiques d'en France. Guide des musiques et danses traditionnelles*, Paris, C.E.N.A.M.

MABRU, Lothaire 1988, *Musique, musiques ...Pratiques musicales en milieu rural (XIXème-XXème siècle). L'exemple des Landes de Gascogne*, Belin-Beliet, Centre Lapios.

MABRU, Lothaire, 1992, *le folklore musical de Félix Arnaud (1844-1921)*, Tapuscrit, Belin-Beliet, Centre Lapios.

MARCEL-DUBOIS, Claudie, 1965, " Les musiques traditionnelles et ethniques " in *La Musique*, Paris, Librairie Larousse, tome 1 : 6-14.

Lothaire Mabru
Propos préliminaires à une archéologie de la notion de "musique traditionnelle",
Numéro 12 - février 2007.