HAL
archives-ouvertes.fr

Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie

Anne-Cecile Nentwig

▶ **To cite this version:**

Anne-Cecile Nentwig. Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie. Sociology. Université de Grenoble, 2011. French. <NNT : 2011GRENH020>. <tel-00733932>

HAL Id: tel-00733932

https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00733932

Submitted on 20 Sep 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **SHPT/Sociologie**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

« Anne-Cécile NENTWIG »

Thèse dirigée par **« Catherine DUTHEIL-PESSIN»**
préparée au sein du **Laboratoire EMC2**
dans **l'École Doctorale Sciences de l'HOMME du POLITIQUE et du TERRITOIRE (454)**

Sociologie des musiciens traditionnels amateurs. Pratiques musicales et style de vie

Thèse soutenue publiquement le **« 4 Juillet 2011»**,
devant le jury composé de :

Mr, Luc, CHARLES-DOMINIQUE
Professeur d'Ethnomusicologie, Université de Nice-Sophia-Antipolis, Membre
Mme, Catherine, DUTHEIL-PESSIN
Professeur d'Université, UMPF Grenoble II, Directrice
Mr, Jean-Louis, FABIANI
Directeur d'études à l'EHESS, Président, Rapporteur
Mr, Yvon, LAMY
Professeur de sociologie, Université de Limoges, Rapporteur
Mme, Cécile, PREVOST-THOMAS
Maître de conférence, Université Paris III, Membre

Remerciements

Mes remerciements s’adressent en tout premier lieu à Catherine Dutheil-Pessin, ma directrice de thèse qui m’a soutenue, encouragée et accompagnée tout au long de ce travail.

J’adresse tous mes remerciements aux personnes ayant participé de près ou de loin à cette recherche, sans ces musiciens passionnés, attentifs et disponibles, elle n’aurait pas été possible.

Mes remerciements vont aussi à mes proches et amis, dont la question récurrente, « alors c’est bientôt fini cette thèse ? », bien qu’angoissante fut aussi une source de motivation pour mener à bien ce travail.

Merci à Cyril, Julien, Marisol, Soazig, Céline, Axel pour nos discussions (souvent virtuelles), pour nos échanges et pour vos relectures qui ont participé à la réalisation de ce travail.

Merci à Eric et Regina pour leur hospitalité chaleureuse et leur amitié lors de mes fréquents séjours grenoblois.

Merci à Anne-Marie pour sa lecture attentive.

Merci à Elodie pour ses relectures de dernière minute et ses conseils avisés

Un merci tout particulier à Emilie, qui a consciencieusement relu, décortiqué ce travail, prodiguant des conseils toujours très pertinents
Merci pour nos discutions, ton amitié et de ta présence.

Enfin, je remercie tendrement Julien pour son soutien et sa patience au quotidien, dans tous mes moments difficiles, de doutes et d’inquiétude.

Ces remerciements ne peuvent s'achever, sans une pensée toute particulière pour mes parents, merci de votre présence et vos encouragements sans faille, jusqu’au bout...

À la mémoire de mon père

À ma mère

Sommaire

Introduction Générale 10

Approche sociologique d'un fait musical 11

Musicienne et sociologue 16

Construire un regard sociologique 18

Musique et sociologie : quelle approche sociologique ? 23

Méthodologie 28

Réaliser l'enquête 30

Construire la population : des choix et des nécessités 31

Le choix des lieux d'enquête 32

Construction de l'échantillon 33

Les différents types de discours 35

La production des discours : la situation d'entretien 37

L'observation 39

L'enquête statistique 41

Les diverses sources d'archives 43

Limites et biais 47

Approche Socio-historique d'un courant musical 50

300 ans d'intérêt pour les musiques du peuple 51

Des musiques du peuple au folklore 53

1960-1970 : Le mouvement revival, l'ère du folk 73

Des années 1980 à nos jours, vers une « reconnaissance en dignité » 92

Jouer les musiques traditionnelles 110

Les discours sur les musiques traditionnelles 124

Modes de catégorisations et définition des musiques traditionnelles 125

De la nécessité de définir 126

La dimension identitaire en question 128

Les enjeux sociaux de la tradition: du folklore au traditionnel 141

Devenir musicien traditionnel 154

L'entrée dans la carrière 160

Penser le goût 160

Le choix de l'instrument 163

Des médiations familiales 171

Les réseaux amicaux 176

S'engager dans la pratique 180

Une pratique sans goût 194

L'objet disque 198

La chorale, un cas particulier 202

Maintenir sa pratique 207

Entre oralité et écriture 209

Maitre ou guide : quelle place pour l'enseignant ? 220

Les effets de l'institutionnalisation 223

Apprendre avec le corps 231

Apprendre avec les autres : expériences de jeu 234

Improvisation et ornementations 248

Construire son propre style 254

Une sortie possible de carrière : la professionnalisation 257

Être musicien traditionnel 266

Les musiques traditionnelles : un style de vie 268

Idéal-type du musicien traditionnel 271

Qui sont les musiciens traditionnels ? 275

Univers culturels des musiciens traditionnels 279

Bricoler un quotidien 308

Être avec les autres 320

« L'esprit trad » 339

Portraits de musiciens 346

Conclusion générale 384

Bibliographie 392

Index 412

Annexes 418

Table des matières 479

Introduction Générale

Approche sociologique d'un fait musical

« Qu'est-ce que la musique traditionnelle ? La musique traditionnelle : une affaire de personnes âgées et un répertoire voué à l'oubli ? »
(L'Écologiste, n°32, vol.11, n°2, été 2010).

« Musiques traditionnelles », « musiques du monde » ou « musiques tradiporaines » d'aujourd'hui, « musiques folkloriques » d'hier, « musiques de nos racines », toutes les époques ont été saisies par un intérêt de sauvegarde des musiques populaires, les inscrivant de manières différenciées dans le contexte social. Avec le développement des affirmations régionales et communautaires des années 1970, les musiques traditionnelles[1] ont pris peu à peu une place pérenne dans le paysage musical français. L'émergence des musiques traditionnelles a été accompagnée par l'ethnomusicologie et l'ethnologie. D'abord objets de curiosité et de collectage, ou de revendications identitaires, elles se sont inscrites durablement dans le paysage musical français, se structurant, se professionnalisant, investissant même les dimensions les plus réservées de l'univers musical.

Se développant dans la construction de la dualité idéologique global/local, les musiques traditionnelles se sont structurées autour de discours régionalistes et identitaires, se centrant sur des revendications mémorielles et patrimoniales. Inscrites comme patrimoine immatériel par l'Unesco[2], les pratiques musicales relevant du courant traditionnel portent en elles des enjeux de définitions territoriales, identitaires

[1] Pour faciliter la compréhension du texte, nous utiliserons le vocable « musiques traditionnelles » pour parler aussi bien des répertoires français qu'étrangers. Nous reviendrons plus largement sur les spécificités de chacun de ces répertoires tout au long du texte.

[2] A titre indicatif, pour l'UNESCO, « *Le patrimoine culturel ne se limite pas à ses seules manifestations tangibles, comme les monuments et les objets qui ont été préservés à travers le temps. Il embrasse aussi les expressions vivantes, les traditions que d'innombrables groupes et communautés du monde entier ont reçues de leurs ancêtres et transmettent à leurs descendants, souvent oralement* » *http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.phpURL_ID=34325&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html*

et culturelles. Force est de constater que ces discours sur la mémoire, la tradition, comportent des enjeux sociaux, politiques et institutionnels non négligeables.

A partir de la pratique musicale amateur, qui semble structurer un monde social, avec ses conventions, son mode de fonctionnement, ses symboles et ses référents, nous essayons de comprendre les enjeux sociaux d'un courant musical en pleine expansion. La question que nous nous posons est de savoir, si par-delà les sons, la pratique musicale peut être vectrice d'un « être ensemble ». L'hypothèse principale est la suivante : la pratique des musiques traditionnelles n'est pas isolée et close, mais elle s'accompagne d'un ensemble d'autres pratiques, individuelles et/ou communautaires ; l'articulation de ces différentes pratiques culturelles, au sens anthropologique du terme, avec un ensemble de valeurs et de symboles sera donc au centre de notre questionnement.

La musique ne transcende pas tout le social, elle y prend part pleinement. En analysant les pratiques musicales en amateur, nous cherchons à décrire les affinités électives[3] existant entre un courant musical et la construction d'un ordinaire. Ces affinités électives, en tant que formes de symbiose culturelle, sont *« le processus par lequel deux formes culturelles – religieuses, intellectuelles, politiques ou économiques – entrent, à partir de certaines analogies significatives, parentés intimes ou affinités de sens, dans un rapport d'attraction et influence réciproques, choix mutuel, convergence active et renforcement mutuel ».*[4] Peu utilisée dans le cadre d'une réflexion en sociologie de la culture, cette notion d'affinité élective permet de saisir « l'attirance réciproque » de configurations culturelles et de comprendre les analogies et correspondances entre deux phénomènes. *« Ce processus « rend compte de processus d'interaction qui ne relèvent ni de la causalité directe, ni du rapport expressif » entre forme et contenu (une forme religieuse étant, par exemple, l'« expression » d'un contenu politique ou social »*[5].

[3] M. Weber, *l'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, Pocket, coll. Agora, Paris, 1989
[4] M. Löwy, « Le concept d'affinités électives chez Max Weber », in *Archives de sciences sociales des Religions*, 2004, 127, p. 100
[5] *Ibidem*, p. 102

A partir des discours des musiciens amateurs, d'une enquête statistique, ainsi que d'extraits de forums et d'archives, nous proposons de comprendre comment s'est créé ce courant musical, quelles sont les valeurs, les représentations du monde et les façons d'être au monde qui s'y rapportent. Dans le cadre d'une sociologie de la musique, l'analyse des musiques traditionnelles offre une focale d'observation tout à fait pertinente des pratiques artistiques en amateur. L'intérêt, et sans doute toute la difficulté de ce type d'objet, résident dans le fait que c'est un processus qui est en train de se faire : nous tenterons alors de comprendre les articulations qui existent entre une pratique musicale et l'adhésion à un ensemble de valeurs et de symboles que l'on peut réunir sous l'appellation de « style de vie ». A l'instar de Denis Constant-Martin, nous chercherons à analyser les manières de faire de la musique, et les représentations qui y sont attachées : « *une des manières de pratiquer la sociologie des phénomènes musicaux consiste donc à y rechercher des représentations sociales, à analyser les symboliques qui y fonctionnent, à vérifier si leur présence et leur façonnage spécifique dans la musique ont un effet sensible sur l'action – ou l'inaction – des acteurs sociaux.* »[6]

La pratique musicale en amateur s'accompagne de discours et de représentations mentales de ce que sont ou ce que doivent être ces musiques. Ces discours, comme nous le verrons, sont fortement influencés par le discours ethnologique, dont ils mobilisent des catégories qui les font exister et qui les légitiment. Les jugements esthétiques que les musiciens amateurs mobilisent au même titre que les journalistes, les critiques, ou les disquaires sont un moyen de positionner leur(s) pratique(s) à l'intérieur de l'univers musical. L'analyse que nous proposons de ce courant musical s'appuie sur les concepts de goûts et d'attachement. Le choix d'une entrée par les pratiques en amateur, et qui plus est par les musiques traditionnelles sera étayé par le choix théorique d'une étude en terme de carrière au sens interactionniste du terme. Par ailleurs, nous avons fait face à des impératifs empiriques : choix des répertoires à interroger, type d'individus, amateurs ou professionnels, nous obligeant à une définition sociologique de cette catégorie de population. Traduisant des préférences à la fois pratiques, méthodologiques, mais aussi et surtout épistémologiques, ce choix

[6] D-C Martin, *op.cit.*, p. 137

empirique n'est pas anodin ni sans conséquence sur la sociologie que nous nous proposons de pratiquer ici.

Souvent associé de façon péjorative aux mauvais musiciens, ce terme endogène d'amateur est pris ici en tant qu'outil d'appréhension du réel. Notre propos est avant tout de comprendre les modalités de construction d'attachement pour ces musiques. Toutefois, considérant la frontière floue existant entre les deux catégories, nous avons aussi porté notre regard sur des musiciens professionnels, sur les processus de professionnalisation, de création, d'insertion dans le monde discographique ainsi que sur leurs effets sur les individus et leur quotidien.

La certaine nouveauté que représente ce terrain interroge nos habitudes et représentations scientifiques de la musique. Ainsi, les outils habituels de la sociologie de la culture ont dû être assouplis et complétés pour comprendre les pratiques auxquelles nous avons affaire. Nous souhaitons comprendre les usages sociaux des musiques traditionnelles au regard des pratiques dont elles font l'objet, des jugements esthétiques qu'elles génèrent dans un contexte qui n'est pas celui dont elles sont originaires et des effets produits sur les représentations des individus. Est-on face à un ensemble symboliquement homogène ? Est-ce uniquement par le prisme de la socialisation et de l'origine sociale que nous pourrons déterminer un ensemble cohérent de pratiques, de valeurs ou de goûts ? Est-ce simplement à partir d'une pratique musicale, de l'amour pour une musique, que nous pouvons dégager un mode de vie, des pratiques, des valeurs, des comportements culturels ?

Consciente de la complexité de ces processus et interactions se tissant entre une musique et un style de vie, nous nous sommes rapprochée de la démarche mise en place par M. Darmon[7] à propos de l'anorexie. Les terrains n'ont pour ainsi dire aucun point de rencontre, cependant le raisonnement de type inductif mis en place par Darmon s'est révélé pleinement heuristique dans notre construction intellectuelle. Ainsi, déconstruisant les représentations pathologiques et biologistes de l'anorexie, elle croise, de façon très pertinente, des approches pourtant souvent vues comme antagonistes par la discipline sociologique.

[7] M. Darmon, *Devenir anorexique*, coll. La Découverte, Paris, 2003

Pour dupliquer ce raisonnement au domaine musical, nous avons appréhendé dans un premier temps la construction du goût au travers du prisme de la carrière. Cependant, il est apparu nécessaire d'inscrire cet attachement et les pratiques associées dans l'espace social, ce qui nous permet d'affiner nos analyses et de cibler au mieux les caractéristiques des musiciens. Bien loin d'être un simple opportunisme utilitariste, le choix de notre cadre théorique, ou plutôt sa construction, traduit un parcours de chercheuse travaillée à la fois par l'empirie et nos propres confrontations (et contradictions) théoriques. Suivant la ficelle de Becker relative à la réflexion sur nos représentations de sociologue, nous avons laissé les musiques traditionnelles réinterroger nos habitudes intellectuelles, pour ne pas nous en contenter. « *Nous procédons à quelques petites vérifications pour nous assurer qu'elles sont correctes. Nous faisons des recherches. Nous collectons des données. Nous élaborons des hypothèses et des théories* »[8].

Notre propos ne sera pas d'apporter une vision normative de ce répertoire, d'inclure les répertoires traditionnels dans la catégorie « pratiques culturelles » ou encore d'exposer en quoi ils relèveraient du patrimonial ou non, ni en quoi ils seraient dignes ou non d'y appartenir. Il s'agira encore moins de nous interroger sur la valeur esthétique de ces musiques, mais bien plutôt de comprendre comment se construisent la sémantique et la rhétorique de ce courant musical. En d'autres termes, nous nous attarderons spécifiquement sur la signification sociale et esthétique des catégories mobilisées, procédant à une analyse critique des discours émis sur ces répertoires.

[8] H. Becker, *Les ficelles du métier*, coll. Repères, 2005, p. 46

Musicienne et sociologue

Le cheminement intellectuel que nous avons suivi tout au long de cette recherche n'a pas été linéaire : nous inscrivant dans une démarche de compréhension plus vaste d'un quotidien, nous ne pouvons faire abstraction de notre propre expérience de musicienne amateur. Notre histoire scientifique a croisé notre histoire de musicienne, nous menant « *d'un point A à un point B de telle sorte que lorsque que nous arrivons au point B, nous disions oui, c'est bien comme ça que l'histoire devait nécessairement finir* »[9]. Au fil du temps, l'idée de combiner différentes approches, différentes disciplines (en tâchant de respecter les épistémologies de chacune) s'est imposée comme moyen d'accès pertinent à la complexité de cette réalité sociale et musicale.

Cette familiarité avec la musique recèle à vrai dire plus d'avantages que d'inconvénients. Il est certain que nous avons dû prendre du recul avec notre propre système de jugement et de goût. Toutefois, ce vécu et cette expérience du monde musical ont été un atout pour mobiliser des réseaux et faciliter les échanges avec les musiciens. Les situations d'entretiens n'en ont été que plus agréables et libérées. *« Le rapport intime que l'on entretient avec son objet de recherche n'est jamais neutre. Cette disposition vis-à-vis de soi-même et de son travail ne peut que renforcer le caractère heuristique de l'enquête et la pertinence des résultats. Pour autant, il ne faudrait pas considérer l'implication comme une source d'inconvénients ; bien au contraire, elle est féconde pour élaborer une sociologie respectueuse des acteurs (les musiciens et les groupes) et appréhender la complexité des faits sociaux. »*[10]

Cette double facette de musicienne et sociologue n'est pas, à notre sens, une atteinte à l'objectivité et à la rigueur scientifique de ce travail. La maîtrise des codes esthétiques et des techniques instrumentales permet d'éprouver aussi les difficultés des musiciens enquêtés. Sans pour autant être dans l'empathie, le fait d'être ou d'avoir été soi-même dans une posture d'apprentissage, de concert ou de bal enrichit l'analyse de dimensions que nous n'aurions vraisemblablement pas abordées sans

[9] H. Becker, *op. cit*, p. 47
[10] D. Tassin, « A la fois musicien et sociologue : retour sur une enquête de terrain », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2005, p. 11

elle et crée une connivence avec les enquêtés. *« Le "sociologue-musicien" doit alors redoubler d'attention pour conduire son enquête en se livrant à une démarche exigeante où il interroge à la fois les représentations liées à ces deux mondes sociaux et clarifie son objet de recherche en explicitant la démarche méthodologique retenue »*[11].

Cette double posture a bien évidemment travaillé la manière dont nous avons pris en compte les pratiques musicales. Lorsque l'on est en position de musicienne, les observations ne peuvent porter uniquement sur les manières de faire des autres musiciens. Il faut tenir sa position de musicienne, être dans l'interaction musicale, dans l'échange et dans le ressenti. Même si l'identité de sociologue n'est jamais totalement mise de côté, les difficultés inhérentes à la situation de jeu empêchent des analyses fines des situations. On n'est pas vraiment là pour enquêter rigoureusement. D'un point de vue pratique, nous nous sommes servie de nos expériences en les retranscrivant après coup dans un journal, ou en utilisant des photographies. Ces notes ont contribué, tout au long de notre travail de recherche, se confrontant avec les données recueillies lors des situations de terrain, à affiner nos analyses, à mettre en perspective nos observations dans une dimension musicale plus large.

Pratiques sociologiques et pratiques musiciennes sont vectrices de discours et de représentations, parfois contradictoires ou en concurrence. Les situations pratiques et les moments d'analyse ne portant pas sur les mêmes registres, il a donc fallu se montrer plus prudente et exigeante dans la construction et le traitement des données. N'oubliant pas que nous véhiculons des habitudes intellectuelles et musicales, la progression dans la recherche s'est faite aussi par un retour réflexif sur nos pratiques musicales, tentant d'objectiver notre connaissance indigène et endogène du milieu. Tentant de résoudre les conflits qui peuvent exister entre les rôles de musicien et de sociologue, nous avons construit notre regard en cherchant un équilibre entre distance et proximité, mobilisant les avantages de chacune des deux positions.

[11] D. Tassin, *op. cit.* p. 12

Construire un regard sociologique

Notre travail s'ancre dans le domaine de la sociologie de la musique, de l'art, et plus largement dans la sociologie des pratiques culturelles. Notre discours se trouve en concurrence avec le discours des artistes, des critiques d'art, des pratiquants, des journalistes, des politiques. Tous ces acteurs portent également des réflexions sur le social et plus particulièrement sur le même objet que nous. Lorsque l'on s'intéresse à un style musical, quel qu'il soit, on se rend vite compte de l'existence d'une multitude de manières de parler de la musique. Tous les acteurs concernés par la musique, qu'ils soient musiciens, journalistes, critiques, disquaires, producteurs ou ethnomusicologues, apportent un regard, une connaissance sur ce style musical.

Afin que notre discours accède à la reconnaissance sociologique et scientifique (et qu'il ne puisse pas être défini comme discours profane sur le social), il lui faut développer les preuves de sa scientificité. Cependant, ces preuves ne seront pas prises au sens poppérien du terme, c'est-à-dire selon le critère de réfutabilité des sciences dures. Passeron dans l'avant-propos du *Raisonnement Sociologique* explique que « *à l'examen des démarches d'une analyse sociologique, on devrait admettre des différences avec les sciences installées, de quelles formes de raisonnement ou de l'observation scientifiques, depuis longtemps identifiées par les épistémologues, l'observation et le raisonnement sociologique diffèrent-ils ?[…] Le plus averti de ce que parler veut dire en sociologie va-t-il avouer que ses résultats ne sont pas « réfutables », alors qu'il sait que ce serait comparaître au tribunal des idées reçues sur la synonymie entre scientifique et réfutabilité ?* »[12].

En nous attachant à développer une approche sociologique des musiques traditionnelles, nous proposons de rendre compte d'un objet, de pratiques musicales et sociales, interrogeant les frontières internes et externes de la discipline. « *Les disciplines scientifiques ne se définissent pas par les objets qu'elles prennent en charge, mais par leur approche et leurs méthodes. […] Il n'y a donc pas d'objets propres à la sociologie, mais il n'y a pas non plus d'objets qui lui soient interdits,*

[12]J-C Passeron, *Le Raisonnement Sociologique*, l'espace non poppérien du raisonnement scientifique, Nathan, Paris, 1996, p.7-8

seulement des objets qui lui sont socialement étrangers. »[13] Notre épistémologie se construisant au fur et à mesure de l'enquête empirique, nous avons alors adopté une démarche compréhensive, cherchant avant tout à saisir le sens donné par les individus à leurs actions musicales et sociales.

Si l'on file la métaphore territoriale que M. Darmon mobilise dans sa recherche, il semble que la sociologie n'est pas « en terrain conquis » lorsqu'elle s'engage en territoire musicologique ou ethnomusicologique. Ainsi, P.L. Berger rappelle que « *les modes sociologiques d'analyse doivent être poussés jusqu'à leurs propres limites internes et non être arrêtés par des limites édictées par une autre discipline* »[14]. Partant de là, le travail de construction de notre objet d'analyse a nécessité de poser les bases et les frontières marquant la spécificité de notre regard sociologique, non pas au détriment de la musicologie ou de l'ethnomusicologie, mais davantage en complément, pour affirmer un autre point de vue. Les travaux de Durkheim à propos du *Suicide*[15] ou beaucoup plus récemment de Darmon[16] sur l'anorexie, nous enseignent qu'aucune discipline ne peut prétendre au monopole sur quelque domaine que ce soit.

Les sciences sociales ont depuis plus de trente ans questionné les musiques traditionnelles. Pour autant, même si les sociologues ont depuis longtemps investi les différents répertoires musicaux, du classique au rock en passant par le jazz ou l'électro, il n'en reste pas moins que ce courant musical dans sa globalité n'a que rarement fait l'objet d'enquêtes sociologiques. En France, des travaux de grande qualité ont été réalisés notamment par Eve Brenel[17] sur les aficionados de Flamenco, par Élisabeth Cestor[18] sur les musiques particularistes ou encore par Christophe Apprill[19] sur le tango. Mais c'est bien dans le monde anglo-saxon que des réflexions portant sur les musiciens eux-mêmes ont été développées de manière plus

[13] M. Darmon, *op.cit.*, p. 8
[14] P-L. Berger, « *Towards a sociological understanding of psychoanalysis* », Social research, vol 32 n°1, 1965, p. 32
[15] E. Durkheim, *op.cit.*
[16] M. Darmon, *op.cit.*
[17] E. Brenel, *Le Monde du flamenco : entre pratiques amateurs et professionnelles. Socio-anthropologie d'une culture artistique,* UFR des Sciences du Langage, de l'Homme et de la Société, Université de Franche-Comté, 2004
[18] E. Cestor, *Les musiques particularistes,* L'Harmattan, Paris, 2004
[19] Ch. Apprill, *Les danses de couple : lieux et territoires de pratique et d'apprentissage en France,* thèse de sociologie, EHESS de Marseille, 2003.

approfondie. Nous pouvons sur ce point citer les travaux de Tamara Livingston[20] à propos du Choro et des musiques d'Amérique du Sud, sur lesquels nous nous sommes appuyée.

Les musiques traditionnelles, jusqu'à récemment « réservées » aux études musicologiques, ethnologiques ou ethnomusicologiques, ont assez peu intéressé les sociologues. Ces travaux concernent essentiellement les musiques elles-mêmes ou leurs fonctions sociales rituelles, les musiciens (amateurs ou non) n'y sont quasiment pas présents. Pensées en tant que patrimoine qu'il s'agit de préserver, de conserver, de sauvegarder dans l'état, les musiques traditionnelles sont associées au « patrimoine immatériel » par l'UNESCO. Cependant, cette approche est, pour nous, trop parcellaire et nie la dimension historique de ces pratiques musicales. Ici, il n'y a pas de prise en considération des changements et évolutions instrumentales et du répertoire, qui sont vus comme des anomalies ou des dangers pour ces musiques. Ces discours « conservateurs » ne sont certes pas présents chez la totalité des musicologues ou ethnomusicologues, mais ils n'en demeurent pas moins des questionnements forts pour les musiciens amateurs et manifestent des enjeux tout autant sociaux que scientifiques.

Pour mener à bien notre recherche, nous nous sommes attachée à apporter un sens sociologique à chacune de ces pratiques, sans pour autant négliger les apports d'autres démarches scientifiques. En effet, selon le regard porté sur ces musiques, on ne voit pas les mêmes choses et on ne s'attache pas aux mêmes phénomènes : comme le rappelle Bachelard, c'est le point de vue qui crée l'objet. Le recours aux autres disciplines des sciences sociales, que ce soit l'histoire, la géographie, l'ethnologie ou la musicologie, nous ont permis dans un premier temps de cerner plus précisément les musiques traditionnelles et de délimiter notre domaine de réflexion. L'usage de cette littérature a été indispensable pour définir et affiner notre regard sur notre objet, mais, souhaitant développer une approche sociologique, nous avons construit notre questionnement autour des musiciens eux-mêmes et de leurs manières de penser.

[20] T. Livingston, *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*, Indiana University Press, 2005

L'empreinte géographique inhérente à la définition même de ces musiques, souvent porteuses de revendications identitaires et territoriales, prend sens dans des modes de pratiques structurant les rapports au monde des musiciens. C'est pourquoi, la géographie s'étant emparée de ces musiques pour en interroger le sens territorial, n'a pu être négligée dans notre travail. Comme le souligne Olivier Goré, « *l'étude de la répartition des faits musicaux traditionnels sur l'espace régional nous a permis d'évaluer l'inscription territoriale de la musique bretonne à trois niveaux scalaires […] locale, régionale et macro-régionale*»[21]. Les liens des musiques traditionnelles à l'histoire vont plutôt s'orienter vers une recherche des racines, de certaines formes d'authenticité, moins pour affirmer des revendications identitaires que pour comprendre comment ces répertoires sont inscrits dans un rapport au monde local spécifique.

La recherche musicologique s'est surtout développée à partir des objets musicaux vus comme universels et universalisants. Manifestant un regard très occidental et s'appuyant sur une dichotomie entre musique savante et musique populaire, elle a parfois contribué à instituer une forme de naturalisation des musiques. Plus récemment, H. Ravet s'est interrogée sur les liens, les frontières qui existent entre la musicologie et la sociologie dans un article « *Sociologies de la musique »*[22] où elle questionne les apports que chacune des disciplines ont l'une pour l'autre, tout en précisant leurs propres spécificités.

En posant les questions suivantes, « *comment traiter le fait musical* ? », « *y a-t-il une seule façon de parler du fait musical ?* », et surtout « *comment parler de musique en sociologue ?* », H. Ravet souligne « *comment la musique et les sociologies de la musique interrogent la sociologie de manière générale […] Chaque discipline apporte à l'autre, mais les objectifs de recherche demeurent distincts. Pour dresser une ligne de partage artificielle, du côté musicologique, le but à atteindre réside généralement dans la connaissance de la manière dont un matériel sonne, ce qui peut se traduite par la caractérisation d'un style par exemple. […] Du côté de la sociologie, il importe souvent plus de saisir les modalités d'une pratique donnée :*

[21] O. Goré, «L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne »,°23, Septembre 2005, p.95
[22] H. Ravet, « Sociologies de la musique », *l'année sociologique*, 2010, 60, n°2, p. 271-3030

qui est ou non concernée, comment dans quelles conditions et dans quel contexte, depuis quand éventuellement, mais aussi quel est le sens donné à cette pratique par les groupes d'individus concernés. »[23]

Longtemps cantonnée aux musiques savantes européennes, la musicologie laissait à l'ethnomusicologie le soin des objets extra-occidentaux ou plus populaires, « *mais souvent au prix de leur réduction aux territoires de leurs observations* »[24]. De plus, une partie de l'ethnomusicologie appréhende les musiques traditionnelles sous l'angle des « bonnes pratiques », des pratiques originelles. Dans l'histoire de cette discipline, Luc Charles-Dominique souligne l'importance des écoles de pensées et des manières de comprendre les musiques du peuple. A travers leurs analyses, leurs convictions militantes ou scientifiques, les ethnomusicologues[25] ont pleinement pris part à la constitution du courant des musiques traditionnelles tel que nous le connaissons en France au XXIème siècle. Étant bien souvent eux-mêmes musiciens et fortement engagés sur le terrain, les ethnomusicologues ont fait figure de repères et d'experts pour les autres musiciens.

Quant aux approches anthropologiques, elles ont façonné en profondeur notre réflexion par les apports sur les interrogations en termes d'ethnicité, d'identité et de construction patrimoniale inhérentes à l'existence des musiques traditionnelles. Très proches des analyses de l'ethnomusicologie, nous nous sommes fortement appuyée sur les descriptions sonores ou culturelles faites par les anthropologues afin d'arriver à délimiter notre objet d'étude. Produisant des catégories scientifiques sur les conditions de production originelle de ces répertoires, l'anthropologie, dont les frontières sont souvent ténues avec la sociologie, a constitué le point d'entrée empirique de notre recherche.

[23] H. Ravet, *op.cit.* , p. 273 et p. 295
[24] Y. Raibaud, « Les musiques du mondes à l'épreuve des études postcoloniales », *Musique et post-colonialisme*, 2008, p. 5
[25] Sur ce point voir L. Charles-Dominique, Y. Defrance, *L'Ethnomusicologie de la France. De l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, Actes du colloque de Nice, nov. 2006, Paris, L'Harmattan, 2008 (Collection *Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français*), pp. 119-155

Musique et sociologie : quelle approche sociologique ?

« La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique...» (Lortat-Jacob)

Les réflexions sur l'art, et plus spécifiquement sur la musique, ne concernent bien souvent que des pratiques très particulières et délimitées dans le monde de la musique. La musique est un objet complexe à saisir pour les sciences sociales et plus spécifiquement par la sociologie. Elle permet d'articuler différents domaines ou registres d'action des individus. Il nous paraît important d'attirer l'attention sur le fait que nous ne pouvons concevoir une analyse sociologique des musiques traditionnelles sans prendre en considération les spécificités musicales et sociales qu'elles comportent. Il semble très difficile de parler de musique, de toutes les musiques dans leur généralité. Certes, nous pouvons repérer des types de consommation liée à l'achat de disques, aux fréquences d'écoute musicale, similaires d'un répertoire à l'autre, mais si nous voulons aller au plus près des réalités sociales et musicales, nous ne pouvons pas véritablement parler d'un protocole d'enquête qui fonctionnerait quel que soit le répertoire. *« La sociologie de la musique doit s'intéresser, d'une part, aux moyens qu'une société utilise pour « faire de la musique » et aux fonctions qu'elle y occupe, en la replaçant dans le cadre de l'ensemble des activités sociales, d'autre part à ce que les phénomènes musicaux sont susceptibles de nous apprendre de l'organisation et du fonctionnement de la société, de la place et de la part qu'y prennent les membres de l'ensemble considéré. »*[26]

Notre cheminement ne prend pas forcément place dans une seule et même théorie sociologique. Le plus pertinent pour nous, en croisant les différentes approches développées précédemment, est de considérer les musiques traditionnelles comme un Fait Social Total, ou plus précisément, comme un Fait Musical Total, tel que Mauss[27] l'a appréhendé. Plus encore que la spécificité de notre terrain, travailler sur un objet musical, sonore, immatériel oblige à poser des interrogations sur ce que peut être une sociologie de la musique. Qu'est-ce qui se passe lorsque le sociologue s'empare du musical ? Lorsque l'on s'attache au fait musical, une multitude de points d'entrée est

[26] D. Constant-Martin, « Le myosotis, et puis la rose… Pour une sociologie des musiques de masses », *l'Homme*, n°177-178, 2004, p. 135
[27] M. Mauss, *Essai sur le don*, l'Année Sociologique, seconde série, 1923-1924.

à prendre en compte : les répertoires, les instruments, les musiciens professionnels, les amateurs, les mélomanes, les structures, les associations, etc. *« Le fait social total peut varier d'une société à l'autre, mais il reste toutefois dans cette société, à un moment donné, une unité globale. La musique est donc socio-culturelle et cette relation du social et du culturel est d'autant plus importante dans la musique que la culture lui était déjà présente, mais sous sa forme sensible avant qu'au moyen de la nature elle l'organise intellectuellement. C'est cette inscription dans l'ordre du culturel qui l'assimile à un langage. La difficulté à définir sociologiquement la musique est due au fait qu'il s'agit d'un objet social qui est à la fois produit, créé et perçu »*[28]. Le phénomène musical s'inscrit dans une dialectique entre les différentes formes de production musicale et leurs rapports sociaux de production. On ne peut le détacher du sens qu'il prend au sein de la société : « *La musique prend toujours son sens par rapport à la société, il faut dans un premier temps la conceptualiser, en déterminer les spécificités ou mettant en relief son unité et comment elle se situe dans un passage de l'ordre naturel à l'ordre culturel* »[29].

La musique est liée tant à son contexte d'émission, que de production et de réception : « *ainsi, par l'inscription du fait musical dans une société donnée, appartient-il au sociologue de situer ses analyses dans la société occidentale, de comprendre les évolutions, les transformations des faits musicaux et d'étudier, puis d'analyser les conduites musicales des différents acteurs sociaux* »[30]. Ce n'est pas tant la musique elle-même qui nous intéresse que les perspectives qu'elle ouvre dès lors qu'on prend la décision de la considérer comme un objet d'étude. Reprenant Cook, il s'agit de « *concevoir la musique en termes de fait et de pratiques, […] L'envisager en termes de processus est une démarche partagée par d'autres disciplines* »[31]. Même si les pratiques musicales, les façons de jouer, d'écouter, d'aimer des musiques ont quelque chose à dire du social, ce n'est pas pour autant qu'elles en sont l'exacte reproduction sonore. En effet, contrairement à Belvianes[32], pour qui la musique n'est que le simple reflet de la société et qui développe une conception idéalisante de la musique, nous ne réduisons pas la musique à un

[28]Cl. Levi Strauss, cité par A-M Green, *Musique et sociologie*, L'Harmattan, Paris, 2000 p. 182
[29] *Ibidem*, p. 182
[30] A-M Green, *op.cit.* , p. 16
[31] N. Cook, *Musique, une très brève introduction*, trad. Nathalie Gentili, Paris, Allia, 2006, 144 p.
[32] M. Belvianes, *Sociologie de la musique*, Payot, Paris, 1950

phénomène purement artistique. De même, la position de Silbermann[33] apparaît comme réduisant la musique aux seuls faits sociaux, en tant que symptômes de la société, éliminant de fait toute spécificité du fait musical. La musique n'est pas et ne peut se limiter à n'être qu'un révélateur sonore des phénomènes sociaux. Nous ne réduisons pas non plus les phénomènes musicaux à une relation unilatérale avec l'appartenance à une classe sociale. Cette approche sollicitée par Supicic[34], caricaturale, subordonne le musicien aux contraintes d'un milieu par « *La portée et l'importance de la pression ou de l'influence exercée par chacun des conditionnements sociaux concrets par la société sur la musique, ou inversement.*»[35]

C'est pourquoi le recours au positionnement d'A-M. Green[36] permet de montrer plus clairement comment la démarche sociologique rend possible une analyse sociale et politique des musiques traditionnelles. La musique n'est pas déduite directement de la fonction qui lui serait socialement assignée, elle n'est pas non plus dissociable de sa fonction sociétale (quelle qu'elle soit). La détacher de tous les autres éléments et phénomènes sociaux s'y rapportant nous empêcherait de saisir toutes les implications et enjeux sociaux inhérents à la pratique et au goût pour ces musiques. Cependant, elle contribue à produire des modes de pratique, d'apprentissage, de jeu, et des idéaux, faisant, pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich[37], « quelque chose aux individus ». « *Fait social et esthétique, la musique a aussi été caractérisée comme un Fait Social Total en référence à Marcel Mauss. Pour A-M Green, ce qui a défendu en sociologie cette conception initiée en sémiologie de la musique par J.Molino, ce dernier distinguant le Fait Musical Total (plutôt que la musique), des faits musicaux spécifiques (plutôt que les musiques). Les différents paliers en profondeurs, selon l'expression de G.Gurvitch, de la musique imposent d'en étudier les aspects économiques politiques, matériels et techniques, symboliques etc. de saisir à la fois les dimensions sociales et sensibles de chaque fait musical* »[38].

[33] A. Silbermann, *Les principes de sociologie de la musique*, Droz, Tdss, Genève, 1968
[34] I. Supicic, *Musique et Société*, Perspectives pour une sociologie de la musique, Institut de Musicologie, Académie de Musique, Zagrheb,[1971]
[35] *Ibidem*, p. 45
[36] A-M Green, *op. cit*
[37] N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, 1998
[38] H. Ravet, *op. cit.* , p. 275

La dynamique de notre recherche se décline en trois temps. La première partie retrace la socio-histoire de la construction de ce courant musical, en attirant tout particulièrement l'attention sur l'inscription politique et idéologique des musiques dans la société. Interrogeant l'histoire sociale puis les usages taxinomiques à l'œuvre dans ce courant musical, cette première partie s'articule autour de ces deux grands moments, chacun permettant de poser les balises de notre questionnement. Avant de comprendre et de décrire les manières de jouer, d'aimer, d'apprendre les musiques traditionnelles, cette première partie propose, par un processus d'objectivation historique de mettre à distance les représentations, les habitudes symboliques et intellectuelles présentes dans ce milieu musical.

La seconde partie de notre recherche s'attache à décrire, à partir du croisement des données qualitatives des entretiens, des observations et de sources d'archive, ce qui constitue, de la manière la plus concrète, les processus à l'œuvre dans la construction du goût pour les musiques traditionnelles, dans les modalités de pratiques et de diffusion. Le recours au concept interactionniste de « carrière » s'est avéré comme étant le plus efficace pour décrire les différentes étapes du devenir musicien traditionnel que nous développerons tout au long de cette partie. Nous procéderons un peu à l'instar de Perrenoud[39] lorsqu'il décrit les trajectoires de musiciens « ordinaires ». Cette approche souple offre une meilleure qualité compréhensive et donne la possibilité de marquer les singularités et les dimensions plus universelles d'un genre musical. Car, un courant, au sens où l'entend Guibert[40] n'est pas qu'une manière de jouer un répertoire, mais ce sont aussi, et surtout, des modalités d'apprentissage, de découverte, un processus d'attachement bien spécifique. Nous cherchons à rendre visible l'existence d'une construction, d'un processus d'attachement et d'engagement dans des réseaux de sociabilité, participant à l'élaboration d'un style de vie plus large.

A partir d'une analyse statistique de pratiques culturelles, ordinaires, quotidiennes, ou de prises de position politiques, symboliques, nous tentons de comprendre qui sont ces amateurs ; la troisième partie replace la pratique musicale dans un ensemble plus large de la vie des musiciens, interrogeant comment cette activité extraordinaire

[39] M. Perrenoud, *op. cit.*
[40] G. Guibert, *op. cit.*.

s’intègre dans leur ordinaire. En travaillant les articulations se tissant entre les musiques traditionnelles et une manière de construire un quotidien, notre dernière partie s’intéressera également à la façon dont ces activités musicales s’inscrivent dans l’espace social. Finalement, en complément de la question : « quel sens les individus donnent-ils à ce qu’il font ? », notre objectif sera de répondre à cette autre interrogation : « qui faut-il qu’ils soient pour faire ce qu’ils font ? ». Nous tâcherons alors de présenter, non pas des facteurs sociaux déterminants de l’activité musicale, mais une mise en perspective d’une situation dans l’espace social des musiques traditionnelles ainsi qu’une réflexion sur l’attachement à un répertoire. Trois portraits de musiciens viendront ainsi tout à la fois exemplifier et clôturer cette réflexion.

Méthodologie

« Tout choix de méthode est lié à la conception que le sociologue se fait tout à la fois de la sociologie et des relations sociales. »[41]

Avant de présenter l'analyse de notre corpus et les résultats, il nous a semblé important d'exposer notre protocole de recherche et les outils de production de données auxquels nous avons eu recours. Toute réflexion sociologique nécessite de s'entourer d'un certain nombre de précautions méthodologiques et épistémologiques. Tout travail scientifique s'élabore dans la confrontation, la rencontre entre le sens commun, l'expérience personnelle du chercheur et des enquêtés et des réflexions « savantes », scientifiques que sont les lectures théoriques.

A partir d'une approche compréhensive, qui mêle des techniques d'enquête tantôt plus ethnographiques (avec des observations ou des entretiens), tantôt à caractère plus « objectivant » (par une enquête statistique), nous avons cherché à décrire et comprendre ce courant musical particulier. Le cheminement qui a été le notre tout au long de cette recherche est le fruit de notre parcours universitaire et personnel. En effet, notre regard a été travaillé non seulement par notre expérience de musicienne, mais aussi par les différents courants théoriques auxquels nous nous sommes confrontée dans le cadre de notre « carrière » sociologique.

Plusieurs éléments sont intervenus lors de la construction de notre terrain d'enquête. Étant donné que nous souhaitons étudier la structuration d'un courant musical à travers les pratiques musicales, les constructions du goût pour ce répertoire particulier, il nous est apparu nécessaire d'effectuer une enquête auprès de différents acteurs sociaux impliqués dans ces musiques. Nous n'avons pas défini au préalable le nombre d'entretiens à effectuer. Toutefois, nous avons veillé à disposer d'une variation suffisamment importante de situations sociales, de contextes de pratiques et de lieux d'apprentissage, pour limiter le plus possible les biais liés aux effets de structures. Parallèlement à ces campagnes d'entretiens, notre posture qui s'est

[41]D. Schnapper, *La compréhension sociologique*, PUF Vol. Quadrige, Paris, 2005, p.9

dessinée au fur et à mesure, nous a amenée à avoir recours à une pluralité de techniques d'enquête, à une forme de cumulativité dans les façons de produire notre matériau. Des observations lors de bals et de cours ont été réalisées ainsi qu'une enquête statistique auprès du Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône Alpes et de l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne, le but étant de nous aider au mieux dans nos questionnements, de répondre de la manière la plus adéquate possible à nos interrogations et hypothèses.

Toutes ces variations de contextes et de lieu d'enquête nous ont permis de mettre à jour une certaines homogénéité sociale de notre population. Cette partie est le moment pour nous de revenir sur nos choix, de les justifier et d'apporter une dimension réflexive à notre travail, notamment sur la cohérence entre les deux niveaux, celui de la vision théorique et celui de la méthode de recueil des données.

Dans un premier temps, nous questionnerons les implications de la démarche sociologique sur un objet, puis nous exposerons les choix que nous avons réalisés ainsi que les limites inhérentes à chaque acte d'enquête. De là nous pourrons exposer les modalités de construction de notre échantillon, de même que les lieux d'enquête et leur contexte seront abordés. Enfin, nous reviendrons la production des matériaux et les techniques d'enquête.

Réaliser l'enquête

« Objet et méthode sont en interaction constante. L'interaction signifie que la méthode ne vient ni avant ni après, mais qu'elle est toujours là, plus ou moins, dans une recherche. La méthode ne vient pas avant. Comme l'a bien vu Spinoza. Elle ne saurait, pas plus que l'objet (et sa science), être définie a priori, avant les opérations de recherches. Mais on ne saurait dire, à l'opposé, comme le fait Nietzsche (cité par Morin), que « la méthode vient après ». Du moins si cela signifie qu'elle arrive quand tout est fini pour formaliser les procédures de recherche. La méthode comme l'objet n'est ni avant ni après ! Toujours présente, elle est en rapport permanent d'action réciproque avec l'objet (et le sens) de la Science.»[42]

La mise en place du protocole méthodologique s'est voulue le plus possible en lien avec l'élaboration théorique. Ayant opté pour un croisement d'approches théoriques, nous avons fait le choix de cumuler plusieurs types de méthodes, les mettant en lien les unes avec les autres. Comme nous avions besoin de plusieurs types de données, nous avons eu recours à quatre types de techniques d'enquête : les entretiens semi-directifs pour les logiques de discours, les questionnaires pour la dimension plus large et quantitative, les observations pour voir in situ les pratiques et les archives dans un but de compréhension et de recontextualisation historique.

Chacune de ces techniques de recueil de données nous a permis d'apporter un regard différent sur les musiciens traditionnels. Travaillant sur des trajectoires et des discours pour comprendre le positionnement des individus dans un monde artistique, mais aussi sur une définition des musiques traditionnelles, l'utilisation du seul questionnaire n'a pas suffi à fournir la logique argumentative des enquêtés. En revanche, les entretiens seuls ne nous auraient pas donné la possibilité d'accéder à des dimensions plus macrosociologiques et de dégager les différents éléments du style de vie qui nous préoccupe.

[42] R. Ledrut, "Méthode ou méthodes", in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXI, 1981

Construire la population : des choix et des nécessités

Notre population a été construite au fur et à mesure de l'avancement de la problématisation. Définir une population, c'est sélectionner les catégories de personnes que l'on veut interroger et à quel titre. C'est aussi déterminer les acteurs sociaux dont on estime qu'ils sont en position de produire des réponses aux questions que l'on se pose.

La définition de la population est incluse dans celle de l'objet et les critères de choix des individus sont liés aux hypothèses. Reprenant Garfinkel[43] sur ces questions, nous nous devons abandonner l'idée d'une description complète de toute chose, et ici de notre objet. Tout d'abord, parce qu'il « faut un jour ou l'autre achever son travail », ou comme dirait Becker, il faut savoir « rater des choses » Mais aussi parce qu'il n'existe pas de description « pure », car toute description nécessite un acte de sélection et exprime par là un point de vue. Nous avons eu recours à une ficelle de Becker pour construire au mieux notre échantillon. *« Quel que soit le type de recherche qu'on effectue, la question de l'échantillonnage constitue toujours un problème fondamental. Quel que soit le sujet qui nous intéresse, nous ne pouvons en étudier tous les cas, et nous n'avons d'ailleurs aucune raison de vouloir chercher à le faire. Comme on doit généraliser au maximum à tous les membres d'une classe de choses, nous devons donc constituer des échantillons pour convaincre les gens que nous savons quelque chose sur l'ensemble de cette classe.»*[44]

Le nombre d'entretiens réalisés n'a pas été prévu au départ, il a été fixé au cours de l'élaboration de la problématique. Nous avons effectué cinquante-trois entretiens, certains plus informels que d'autres. La principale exigence dans le choix des enquêtés était qu'ils soient musicien traditionnel, peu importait l'instrument ou le répertoire, le sexe ou l'âge. Nous n'avons pas sélectionné uniquement des amateurs, car il aurait été dommage, notamment dans les questionnements sur l'apprentissage de ne pas nous intéresser aux professionnels.

[43] H. Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Quadrige, PUF, Paris, 2007
[44] H. Becker, *op. cit.*, 2002, p. 118

Le choix des lieux d'enquête

Au départ de notre enquête, nous ne souhaitions qu'interroger des musiciens qui faisaient de la musique traditionnelle française. Suite à des élargissements de la problématique, nous avons décidé de nous intéresser également aux musiques dites « du monde ». Nous avons dans un premier temps recontacté les individus que nous avions interrogés dans le cadre d'une enquête précédente, ces individus nous indiquant d'autres personnes et d'autres associations.

En ce qui concerne la musique traditionnelle française, nous avons choisi de limiter notre terrain à la région Auvergne et plus précisément à une ENM[45] (celle du Puy-en-Velay) et le CDMDT 43. Ces deux structures, bien que situées sur le même territoire, proposent deux façons de faire des musiques traditionnelles, mais aussi deux types de populations. Nous avons choisi le CDMDT 43, car cette association est la plus importante (en terme de visibilité et de notre d'adhérents) du département, c'est celle qui a le plus de visibilité et qui organise le plus d'évènements dans le département. De plus, elle a un rôle fédérateur car faisant le lien entre les associations plus petites, et a en charge l'enseignement des musiques. Cette association travaille également en réseau avec l'AMTA qui gère tout ce qui relève des musiques et danses traditionnelles en Auvergne.

Quant au répertoire des musiques du monde, nous avons choisi le CMTRA. Cette association nous est apparue être la plus facile d'accès et la plus pertinente. Elle offrait une diversité de répertoire musical. Le CMTRA, bien que spécialisé dans les musiques traditionnelles de la région Rhône Alpes, propose essentiellement des répertoires non français. L'importance des répertoires des musiques du monde au sein de cette association se repère facilement de part le nombre de cours ou ateliers, mais aussi au travers de l'organisation d'un festival: les *Jeudis du Monde* ou encore la *Lettre du CMTRA*. Depuis la fin de notre enquête, le CMTRA a connu des difficultés. Suite à une décision conjointe du ministère et de la régions tous les subventions de fonctionnement ont été supprimées à partir du 1er Juillet 2008 entraînant la fermeture à court terme de l'association. Un comité d'action a été créé, une pétition a été lancée

[45] Pour tous les sigles, voir les index.

afin de pouvoir redéployer autrement l'association. Nous reviendrons plus longuement sur l'histoire de ces structures dans notre analyse.

Notre travail s'est fait en partenariat avec le centre, la distribution et la collecte des questionnaires ont été à leur charge. Les enseignants ont eux aussi mis à contribution. De plus grâce au CMTRA, nous avons pu avoir accès à des musiciens inscrits à l'ENM de Villeurbanne. Les deux structures, contrairement à la situation altiligérienne travaillent ensemble, elles ne sont pas en concurrence. Les enseignants et les élèves circulant de l'une à l'autre, partagent régulièrement des projets musicaux et certains enseignements. Cette première étape exploratoire nous a permis de récupérer des mails ainsi que des coordonnées de musiciens et de procéder à notre campagne d'entretien.

Construction de l'échantillon

Pour mener à bien cette enquête, nous avons décidé de travailler à partir d'un type d'échantillonnage aléatoire. Nous disposions de deux informateurs issus de notre réseau de contacts de l'an passé, et nous avons ainsi pu entrer en relation avec des pratiquants de musiques traditionnelles. Nous ne souhaitions pas faire de « présélection », ou faire varier les origines sociales a priori. Ceci n'aurait eu aucun sens dans le cadre de nos axes de réflexions et de notre problématique. Ce n'était pas un postulat de départ, mais bel et bien une hypothèse à vérifier, une intuition quant à l'homogamie sociale de ce groupe.

Nous reviendrons un peu plus loin sur la composition même de notre population, cependant, l'intérêt de procéder par échantillon aléatoire nous rapproche d'une autre ficelle de Becker, qui nous fait remarquer que l'échantillonnage aléatoire est précisément conçu pour égaliser les chances que chaque cas, « même le plus étrange » a d'être choisi. Elle nous permet donc de nous « libérer » de potentiels effets de cloisonnement d'une construction théorique trop normative. « *Les entretiens, questionnaires ou observations soit l'ensemble des données empiriques recueillies par l'enquête ne constituent pas une simple illustration destinée à*

renforcer une thèse déjà constituée dont la formulation serait acquise avant même que l'enquête ait commencé[46]. »

Grâce à nos informateurs, nous avons pu avoir accès à toutes les données nécessaires à la prise de contact avec les musiciens. Pour autant, cette démarche comporte un biais important. En effet, ces individus que nous pouvions contacter ont été dans un premier temps « sélectionnés » par les informateurs. Ils nous ont fourni les coordonnées de pratiquants dont ils étaient proches, et qui selon eux, étaient les plus à même de nous répondre. Nous avions dans un premier temps souhaiter disposer de la liste des adhérents du CDMDT, celle des élèves inscrits à l'ENM, mais, pour des raisons de confidentialité, la totalité des noms ne nous était pas accessible. L'option prise de ne questionner que des individus inscrits soit dans une ENM, soit adhérant à une association a bien évidemment eu des effets sur la population intéressée par la participation à notre enquêtée. Nous étions totalement consciente de ces effets de structures. C'est pourquoi nous avons interrogé plusieurs individus « hors réseau ». Nous avons pu les contacter en activant notre réseau de musiciens, en demandant de manière systématique s'ils connaissaient d'autres musiciens n'appartenant pas à l'association ou à l'école ces musiques.

Un autre élément vient étayer cette position. Nous avons rencontré des musiciens qui ont débuté les musiques traditionnelles ou les musiques du monde, il y a une vingtaine ou une trentaine d'années. A cette époque, les structures offrant la possibilité d'apprentissage ou de pratique n'existait pas. Le monde associatif et institutionnel ne s'est construit qu'à partir des années 1980[47]. Ces musiciens en sont même parfois à l'origine. Tout ceci nous permet de remettre en question, de nuancer les effets de structures ainsi que les biais possibles qu'ils entraînent.

Donc, le recrutement social des musiciens, bien que fortement orienté par les structures, n'est pas seulement du à cela. Il semble que ce soit la musique elle-même et ce qu'elle véhicule qui ont des effets sur les attachements des individus, plus que les seuls lieux de pratiques et d'apprentissage. Le principal critère permettant

[46]D. Schnapper, *op. cit.*, p. 124
[47]Voir dans le chapitre suivant l'histoire de ce courant musical

l'élaboration de notre population était la pratique des musiques définies comme étant traditionnelles ou sous l'appellation musiques du monde. Au cours de l'enquête, nous avons un peu modifié les critères de sélection des individus. Dans un premier temps, l'âge des pratiquants ne nous intéressait pas. Nous n'avions pas inclus dans notre questionnement des éléments allant dans ce sens. Cependant, au fur et à mesure des entretiens, nous nous sommes rendue compte que cette dimension entrait en jeu dans les discours, mais aussi qu'il existait un rapport entre les contextes de socialisations artistique, culturelle, politique ou autre, selon les « générations ». Nous avons donc décidé de compléter notre corpus par des interviews auprès de personnes plus âgées que celles déjà questionnées. Nos grilles ont donc évolué tout au long de l'enquête.

Les différents types de discours

Chaque type de musicien interrogé correspondait à une nécessité dans l'analyse et dans notre problématique. Cette diversification des discours nous a permis de faire varier les positions de chacun dans ce monde, de relever des discours différents selon la position, selon leur rôle, selon les situations sociales, chacun pouvant être tour à tour professeurs, musiciens de bal, musiciens de concert, élève, etc. Si l'on reprend la posture de Dominique Schnapper[48], pour les actions sociales, il ne suffit pas d'observer ou de « dévoiler » la réalité, il faut prendre en compte le sens que les individus donnent à leurs conduites.

La comparaison des différents niveaux de discours, leurs croisements apportent autant de point de vue sur les musiques traditionnelles, donnant accès aux différentes manières de faire, d'aimer, de pratiquer ou de consommer ces musiques. Les récurrences et autres référents lexicaux mobilisés par les individus pour exister et inscrire leurs pratiques (musicales ou non) dans l'espace social ont pu être mis en évidence. Toutefois, faire varier les statuts des individus ne suffit pas à évacuer tous les « risques », tous les effets possibles liés aux situations d'entretiens. L'analyse et la compréhension des structures par lesquelles nous sommes passée pour accéder à ces musiciens deviennent une exigence et ceci dans l'optique de situer au mieux les conditions d'énonciation des discours. En connaissant l'histoire des associations ou

[48] D. Schnapper, *op. cit.*

des « départements musiques traditionnelles » au sein desquels les musiciens évoluent, nous avons pu nous rendre compte des jeux de positionnements, de chacun, des situations de conflits parfois au niveau local, des positions plus ou moins valorisées et légitimes que chacun occupe.

Comme nous l'avons vu précédemment, nous avons interrogé des musiciens professionnels et des enseignants. Ces individus inscrits dans des postures d'experts, reconnus et se définissant comme professionnels sont les dépositaires de la « bonne » définition de ces musiques. La difficulté de ce type d'entretien a été de ne pas se laisser « embarquer » par ces musiciens, à ne pas tomber dans des discours un peu superficiels, trop militants ou stéréotypés. Il s'agit dans ces situations, d'arriver à leur faire lâcher prise, à les faire sortir de cette position de professionnel et d'aller plus loin dans le développement de leurs propos.

Il est toutefois à noter que malgré un accès facile au terrain, les entretiens menés auprès des musiciens professionnels ont été les plus problématiques, et ce d'autant plus lorsqu'ils étaient connus et reconnus dans le milieu musical. En effet, c'est généralement lors de ces entretiens que nous avons eu le plus de difficulté à nous sortir d'un statut de journaliste auquel nous étions assimilée. Ayant l'habitude de l'exercice journalistique, certains nous ont même proposé afin d'éviter la rencontre, de nous donner leur CV et une biographie, « *pour gagner du temps* ». Le caractère sociologique de notre demande a du être réaffirmé à plusieurs reprises. C'est lorsque nous avons abordé les questions sur leur trajectoire sociale, sur leurs origines sociales, que le bien fondé de nos questionnements et axes de recherche a souvent été discuté et remis en cause.

Les musiciens qui n'avaient pas beaucoup d'expérience ou peu d'années de pratique musicale s'autocensuraient ou se retranchaient derrière les discours de leurs enseignants, des journalistes ou autres experts. Plusieurs étaient réticents au départ, préférant nous orienter vers des musiciens professionnels, des « personnes ressources », jugés plus à même de nous répondre, de nous donner des informations. Nous avons donc du réexpliquer nos besoins. L'enjeu étant d'essayer de se dégager le plus possible de ces « discours préfabriqués », de comprendre et de saisir les

représentations de l'individu lui-même, afin de comprendre comment s'est construit ce rapport au monde, à la musique, aux traditions.

La production des discours : la situation d'entretien

Notre grille d'entretien[49] s'articule autour de cinq grands thèmes: la description de la pratique musicale, les pratiques culturelles et artistiques des musiciens, l'engagement associatif, les pratiques quotidiennes, l'histoire sociale de l'individu. Nous avons alors eu accès à la manière de construire leur rapport à la pratique musicale, à leurs affects vis-à-vis du choix instrumental ou vocal. Il nous faut également toujours garder à l'esprit que le discours produit lors d'une situation d'entretien ne peut se suffire à lui-même. Il ne porte pas en lui « la vérité » des faits. Il est toujours situé, de par son lieu et date d'énonciation, mais aussi par la posture de l'enquêté. En fin de compte, l'entretien sera toujours situé et le résultat obtenu, à savoir le discours produit, doit être rapporté à sa situation d'énonciation. Il nous faut donc trouver sa juste place, reprenant la formule de Levi-Strauss dans *Anthropologie structurale*[50] : « ni trop loin, ni trop près ». En somme, le principal écueil à éviter sera une trop grande méfiance vis-à-vis des enquêtés et de l'autre la trop grande confiance qui consistera à prendre le discours sans le resituer dans son contexte social de production. L'analyse des discours recueillis lors d'entretiens nous permettra de comprendre la façon dont ces musiciens vont parler de leur pratique musicale, de leur représentation du monde, qui participe pleinement des enjeux de définition d'un courant musical et de construction identitaire (ou communautaire).

L'analyse des discours produits en situation d'entretien ne permet pas d'accéder directement à la réalité des faits. Mais elle offre la possibilité aux individus de se raconter, pour certains même, d'être dans une posture de « socioanalyse ». Nous avons ainsi rencontré des musiciens qui nous ont dit : « *Ben tiens, cette question, je ne me l'étais jamais posée […] ça me fait du bien de réfléchir à ma pratique* ». Nous retrouvons cette analyse dans le travail de Dominique Schnapper expliquant que

[49] Voir en annexe
[50] C. Levi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Pocket, Paris, 1997.

« *les entretiens sont d'autant plus fructueux que les discours sont, pour les interviewés, un moyen privilégié de donner un sens à leurs expériences, une occasion de formuler grâce aux mots les manières dont ils donnent un sens à ce qu'ils font* »[51].

La méthode des entretiens semi-directifs nous est apparue la plus pertinente des différentes sortes d'entretien pour notre recherche. En effet, il n'est ni totalement ouvert, ni très orienté avec un grand nombre de questions précises. L'enquêté est libre dans le déroulement de son discours. Mais pour éviter un trop grand flottement dans la consigne de départ, nous avons préféré cadrer l'interview selon des thèmes exposés plus bas. Nous souhaitions, lors des interviews, comprendre les enjeux et les logiques des acteurs sociaux liés à ces pratiques. Le l'objectif de l'entretien semi directif est de laisser venir l'interviewé afin qu'il puisse lui même ordonner son discours. Nous retrouvons cela avec A. Blanchet et A. Gotman : *« L'enquête par entretien est ainsi particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs donnent à leurs pratique, aux évènements dont ils ont pu être les témoins actifs, lorsque l'on veut mettre en évidence les systèmes de valeurs et les repères normatifs à partir desquels ils s'orientent et se déterminent. Elle aura pour spécificité de rapporter les idées à l'expérience du sujet. Elle donne accès à des idées incarnées, et non pas préfabriquées […] La valeur heuristique de l'entretien tient donc à ce qu'il saisit la représentation articulée à son contexte expérientiel et l'inscrit dans un réseau de signification. Il ne s'agit pas alors seulement de faire décrire, mais de faire parler sur »*[52].

[51] D. Schnapper, *op.cit* p.66
[52] A. Blanchet et A. Gotman, *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien*, Collection 128, Nathan, Paris, 1992, p.27

L'observation

Les observations ont eu deux rôles dans notre travail et sont intervenues à deux moments différents de notre enquête. Tout d'abord d'un point de vue exploratoire, puis lors de l'analyse des modalités d'apprentissage. La plupart de ces observations a été réalisé sur deux mois au sein de l'ENM de la Communauté d'Agglomération du Puy-en-Velay. Nous avons procédé essentiellement par observations non participante et directe. En effet, par cette méthode, nous souhaitions capter les comportements, les manières de faire, au moment où ils se produisent sans l'intermédiaire d'un document ou d'un témoignage. L'observation est une méthode qui convient tout particulièrement à l'analyse du non verbal et de ce qu'il révèle tels que les codes comportementaux, les conduites instituées, le rapport au corps, les modes de vie et les traits culturels. Dans le cas de la compréhension de modalités de transmissions de pratiques musicales orales et des techniques d'enseignement, les observations ont une réelle portée heuristique. Réalisées de façons rigoureuses, elles offrent d'autres perspectives empiriques tout aussi riches que l'entretien.

Elles permettent également d'avoir un matériau d'analyse relativement spontané. Nous ne passerons pas ainsi par des déclarations des acteurs qui furent témoins directs ou indirects des situations. Selon R. Quivy et L.Van Campenhoudt, « *les observations sociologiques portent sur les comportements des acteurs en tant qu'ils manifestent des systèmes de relations sociales ainsi que les fondements culturels et idéologiques qui les sous-tendent* ».[53] Grâce à l'observation, nous pourrons constater l'apparition ou la transformation des comportements, leurs effets, les contextes où ils sont présents. La méthode d'enquête qu'est l'observation in situ nous est apparue tout a fait appropriée et pertinente dans le cadre de notre recherche. En effet, elle offre la possibilité de dépasser le cadre du discours de chacun des enquêtés et de les observer en situation. C'est-à-dire de capter sur le vif leurs comportements la façon dont ils s'y prennent pour transmettre leur savoir musical.

Toutefois, cette technique d'investigation pose d'autres problèmes méthodologiques que l'entretien. Ici, ce ne sont pas tellement les positions hiérarchiques ou effets de

[53]R. Quivy et L.Van Campenhoudt, *op. cit.* p.199

structures qui sont problématiques. Bourdieu souligne que « *si l'on ne craignait pas de prêter à des lettres naïvement populaires, on proposerait une analyse plus systématique de la situation d'étranger qui est celle de l'ethnologue exclu du jeu réel des activités sociales par le fait qu'il n'a pas sa place (sauf par choix ou comme par jeu) dans le système observé et qu'il n'a pas à s'y faire une place* »[54].

Pour l'analyse, l'observation permet comme nous l'avons déjà dit, d'appréhender ce qui est de l'ordre des sens et plus seulement du discours. Ainsi, pour F. Laplantine : « *C'est une visibilité non seulement optique, mais tactile, olfactive, auditive et gustative qui nous conduit à ne plus opposer le "devant" et le "derrière", le "dehors" et le "dedans", mais à comprendre la nature des liens qui relient un "devant" que nous incorporons et un "dedans" à partir duquel s'effectue l'activité sensitive, mais aussi intellectuelle*». [55]

L'écriture ethnographique permet de ne pas uniquement communiquer des informations déjà retenues par d'autres pour exprimer un contenu déjà là et déjà dit, mais de faire advenir ce qui n'a pas encore été dit, bref de faire surgir de l'inédit. « *La description ethnographique, n'est jamais un simple exercice de transcription ou de décodage, mais une activité de construction et de traduction* »[56]. Cette étape de la recherche a de loin été la moins évidente, puisqu'à chaque fois, il a fallu que nous soyons acceptée par tous les participants. Notre présence fut parfois vécue comme une intrusion, une imposition, voir même une évaluation.

Le travail de terrain et la collecte des données commencèrent lors d'un stage de musiques traditionnelles organisé dans l'école de musique. A cette occasion, nous avons pu observer des élèves, mais aussi des professeurs de l'école en situation d'apprentissage des musiques traditionnelles. Il y avait lors de ces premières observations environ cinquante personnes issues des différentes positions sociales qui composent l'institution musicale : direction, professeurs, élèves, intervenants extérieurs. Ces premières observations ont été un bon moyen de rentrer en contacts avec différents enquêtés, de créer un réseau de relations avec pour principal

[54]P. Bourdieu, *Notes d'une esquisse de la pratique*, Seuil, Points Essais, Paris 2000, p.55
[55]F. Laplantine, *La description Ethnographique*, Coll. 128, Paris, 2000, p. 18
[56] *Ibidem*, p.35

informateur le responsable du département des musiques traditionnelles au sein de l'école. Les données recueillies au cours de ce premier contact s'orientèrent vers plusieurs axes, définis en fonction des hypothèses de départ : le rapport professeur/élève (individualisé ou collectif), la mobilisation du corps, l'utilisation ou l'absence de partition, le travail par écoute ou par utilisation de l'écrit. Tous les éléments que nous avons obtenus ont été relevés et consignés dans un carnet de bord.

L'enquête statistique

Notre enquête statistique visait à connaître les répartitions des individus de notre échantillon selon leurs pratiques instrumentales et/ou vocales, ainsi que leurs principales activités artistiques et culturelles. *« Dans tout travail qui s'appuie sur des éléments statistiques, il est important, indispensable d'exposer soigneusement la façon dont on est arrivé aux données dont on se sert. Car, dans l'état actuel des diverses statistiques judiciaires, économiques, démographiques, etc., chaque document appelle la plus sévère critique. […] Les statistiques sont fondées sur les codes, et les divers codes n'ont pas la même classification* »[57]. Pour De Singly, « *comme elle a pour objectif de produire de la connaissance, l'enquête par questionnaire ne se situe pas à un niveau exclusivement empirique. Elle engage un point de vue, une vision du monde selon laquelle le social est déterminé socialement* ».[58]

La population ciblée était constituée par un ensemble de musiciens amateurs qui se retrouvent autour des répertoires des musiques traditionnelles et des musiques du monde âgés de plus de 16 ans, sur l'agglomération lyonnaise. Les structures concernées sont l'École Nationale de Musique (ENM) de Villeurbanne et le Centre de Musique Traditionnelle en Rhône Alpes (CMTRA). Elles proposent principalement des cours d'instruments, des ensembles vocaux, des ateliers et des stages musicaux au travers d'un apprentissage des musiques dites traditionnelles de la région rhônalpine et des musiques du monde.

[57]M. Mauss, P. Fauconnet, «Sociologie», in *l'Année sociologique*, vol 30, 1901, p. 24
[58] F. De Singly, *L'enquête et ses méthodes : le Questionnaire*, Coll.128, Paris, 1998, p. 26

Le questionnaire[59] a permis de recueillir quelques éléments sur le parcours des individus et leur situation actuelle. Les individus ont été interrogés sur leur pratique, leur parcours musical, leurs pratiques culturelles, leurs conditions de vie, leur scolarité, leur parcours professionnel. Plus particulièrement ont été extraits des indicateurs du goût pour des arts et pratiques culturelles, tels que les modalités d'accès au musée, les fréquences de sortie, les types d'activités artistiques, les structures culturelles fréquentées. Selon l'instrument ou l'appartenance à un ensemble vocal de l'individu au moment de l'enquête, les caractéristiques professionnelles ou les raisons du chômage ont également été recensées. Enfin, des informations sur les modalités d'accès aux services d'orientation ont pu être collectées. Le libellé papier du questionnaire, traité anonymement, a été diffusé dans les structures participantes par le biais des enseignants qui ont eu la charge de le faire compléter par les musiciens de manière autonome. Nous avons limité le document dans sa longueur, conscient qu'il devait s'adresser à tout public (surtout pour les individus les plus jeunes) et être rempli à l'intérieur des cours, dans une complète autonomie, soit au cours d'une passation en face à face.

Nous avions envoyé 115 questionnaires, soit à la totalité des élèves inscrits au CMTRA, plus quelques autres à l'ENM de Villeurbanne, l'accès y étant plus difficile. Le retour a été très bon compte tenu du temps écoulé entre l'envoi et la récupération des questionnaires (environ deux mois de décembre 2006 à février 2007) nous avons eu ainsi accès à 91 réponses dont nous pourrons voir la répartition plus tard. Le questionnaire a été proposé aux individus lors de leur venue en cours. C'est le mode de passation le plus réaliste et le moins coûteux que nous puissions envisager. En effet, la population visée est en constante évolution. C'est une première raison pour laquelle le recueil de fichiers d'information sur les individus inscrits dans les structures à une date donnée afin de construire un échantillon représentatif n'a pas été envisagé. La constitution d'une base de sondage aurait nécessité le recueil de fichiers à jour, comprenant des informations sur les individus homogènes, codées avec les mêmes nomenclatures, dans toutes les structures ainsi qu'un moyen de contact des individus.

[59]Voir libellé en annexe

Les diverses sources d'archives

Une partie importante de cette recherche est basée sur l'analyses des processus de productions discursives instituant la définition d'un courant musical et les représentations qui s'y rattachent. Journaux, magazines, forums, articles de presse ou encore réseaux sociaux ont constitué l'essentiel de notre corpus d'archives. Les différents types de discours produits, non seulement lors des situations d'entretien, mais surtout dans le monde social, énoncent et font exister ces représentations, ayant ainsi des effets sur les façons de concevoir, percevoir et faire des musiques traditionnelles. Ces discours oraux ou écrits (les archives) laissent des traces et entrent dans les débats de définitions. En effet, les musiques populaires, a fortiori les musiques traditionnelles et musiques du monde sont emblématiques des débats taxinomiques à l'œuvre dans l'espace des « musiques actuelles ». Sujettes à de multiples désignations, elles sont porteuses de définitions contradictoires : à la fois traditionnelles et modernes, rurales et urbaines, mondiales et ethniques, etc.

Il s'agissait pour nous de réaliser une analyse sémantique à partir non seulement des discours de musiciens amateurs ou non, recueillies lors d'entretien, mais aussi des différents objets discursifs. Ces objets, au sens de Mainguenau, « *s'insèrent dans un système de conservation et de réemploiement* »[60]. Quels que soient les discours recueillis lors de nos entretiens sociologiques ou d'autres réalisés par des journalistes, nous ne nous sommes pas contentée d'effectuer une analyse lexicale ou sémantique. Nous avons pris ces propos dans leur dimension symbolique afin de rendre compte des effets qu'ils produisent dans les modalités de pratique des musiciens amateurs. Comment les catégories mobilisées par les musiciens professionnels ou les responsables associatifs, institutionnels se retrouvent-elles chez les musiciens amateurs? Comment ces catégories vont-elles façonner leurs rapports à la musique et au monde?

Notre travail s'est axé sur un ensemble d'écrits, dont le statut au sein du monde musical varie. Il n'a pas s'agit de nous intéresser qu'aux textes les plus visibles ou les plus diffusés car nous risquions d'oublier les productions des acteurs les plus

[60]D. Mainguenau, *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, Paris, 1991, p. 20

nombreux: les musiciens amateurs. Les archives étudiées étaient de plusieurs types: lettre d'information du CMTRA, Feuille d'automne de l'AMTA, des extraits de forum de discussion, des articles dans différents magazines traitant des musiques traditionnelles et des musiques du monde, etc. Nous avons donc récupéré de manière systématique la lettre d'information pendant plus d'un an, consulté des forums de discussions pendant deux mois de façon journalière et de manière ponctuelle, des magazines spécialisés. Grâce à l'analyse au trimestriel du CMTRA, nous avons pu recenser des informations sur les ateliers musicaux, sur les stages et les manifestations musicales organisés dans la région. Les interviews réalisées par les rédacteurs et responsables de ce bulletin auprès de musiciens professionnels, apportent un autre regard, nous permettent d'avoir accès à d'autres types de discours que nos entretiens sociologiques. Les musiciens se livrent autrement, parlent de leur pratique en d'autres termes. Les articles de la presse spécialisée et des ouvrages ethnomusicologiques ont été également utilisés en comparaison avec les entretiens des musiciens amateurs.

Enfin, les forums de discussion nous ont permis d'avoir accès à un troisième type de discours. Deux forums de discussion ont été plus spécifiquement utilisés au travers des sites Tradzone et Accrofolk[61]. Nous avons recherché uniquement les sujets de discussion en lien avec la définition, les manières de se décrire. Par exemple, nous avons choisi de nous intéresser à tous les messages d'un sujet nommé « *Entre musiques du monde et musiques folk/trad ? Vos avis*»[62]

Dans ces forums de discussion, les internautes apportent leurs réflexions sur leur pratique des musiques traditionnelles ou autres. On peut étudier les arguments qu'ils mobilisent pour se définir par rapport au Folk, par rapport aux musiques folkloriques, par rapport au rock, jazz, etc. Ce qui est pertinent dans ces forums, au-delà du simple contenu de ces sujets de discussion, c'est la démarche mise en place par ces musiciens. Ainsi, la très grande majorité des musiciens est jeune, moins de 25 ans. Ils sont très souvent amateurs et parfois en voie de professionnalisation. Mais, ce qui est intéressant, c'est qu'il s'agit d'une démarche individuelle, ils ne sont pas dans une

[61] Voir les adresses mail en bibliographie
[62]Sujet du Vendredi 14 Avril 2006, posté par Kalon

situation de réflexion « forcée » ou « orientée » comme dans le cas d'un entretien avec un sociologue ou un journaliste.

Donc, au-delà du simple discours ou débat taxinomique, on voit apparaître un type de rapport à la musique, à leurs pratiques instrumentales et musicales, qui n'est pas forcément présent de la même façon dans tous les styles musicaux. Ce que l'on remarque lorsque l'on visite ces forums, c'est ce besoin qu'ont les musiciens amateurs de parler de ce qu'ils font, de la manière dont ils le font. L'enjeu symbolique étant toujours de se positionner par rapport à des groupes professionnels, d'exister avec leurs propres spécificités dans le monde musical. D'un point de vue plus méthodologique, l'avantage de ces forums, est qu'il ne nous a pas été nécessaire de nous identifier pour y accéder. Ils sont ouverts à tout le monde, ce n'est que si l'on veut poster un message qu'il faut s'inscrire. La question de l'anonymat et de la réutilisation des propos ne se pose pas réellement ici, puisque les messages sont consultables par tout le monde. De plus, le fait que lors de la production des messages il n'y avait personne pour orienter les individus rend ce type de données assez facilement exploitables pour notre enquête, palliant certains biais de l'entretien. Nous sommes tout à fait consciente des effets liés au site, au choix du forum, tout ceci n'est pas neutre socialement. Toutefois, nous ne nous retrouvons pas dans une situation d'interaction de même nature que l'entretien. Les effets de domination, d'autocensure, de retenue, à l'origine de nombreux biais dans les entretiens sont, dans le cas des forums, fortement diminués.

Cependant, ces discours produits sont déjà écrits et donc plus réfléchis que lors d'une conversation orale. Ils ne sont pas une simple transcription d'une discussion. On peut légitimement supposer que les individus qui écrivent sur ces forums, participant aux débats, ont fait un retour réflexif sur leurs pratiques avant de poster leurs messages. Finalement, ces données sont venues compléter notre corpus non seulement par le contenu des messages, mais surtout par le processus de définition et d'investissement des musiciens dans ces musiques qu'elles traduisent.

L'apport des réseaux sociaux, des blogs ou des archives dans la compréhension du courant traditionnel ne peut être négligé, comme l'a souligné Donnat[63], les pratiques culturelles sont de plus en plus fréquemment médiées par les outils numériques. La part d'internet, via les blogs, les sites, les forums ou encore les réseaux sociaux tels que Facebook, Mondomix ou Myspace ne cesse de prendre de l'importance chez les musiciens amateurs et professionnels. De simples moyens de diffusion et de communication, les outils numériques ont largement participé aux transformations dans les manières de faire de la musique, de la vivre et de la partager. Les mutations induites par les innovations technologiques numériques participent largement des transformations de l'organisation, des manières de faire et d'être au sein du monde culturel.

En tant que moyen de compréhension d'un courant musical, nous ne pouvions nous passer de ces indicateurs. Offrant de nouvelles entrées sur le terrain, ces archives numériques, pas tout à fait comme les autres, viennent compléter de façon particulièrement pertinente, les autres techniques de recueil ou de production de données que sont les entretiens, les questionnaires et l'observation.

Bien que nouveaux modes de diffusion ou de promotion autour d'un artiste ou d'un groupe, les outils numériques impactent durablement sur les manières d'être, de faire et d'exister au sein d'un courant musical[64]. Ainsi, les blogs, les forums sont des lieux où les musiciens échangent et interagissent les uns avec les autres. Les questionnements relevés sur les différents posts, le suivi des discussions font remonter des interrogations ne nécessitant pas la présence d'un tiers. Contrairement à ce que l'on recueille par les techniques d'entretiens ou des questionnaires, les discours et les interrogations sont produits par les musiciens eux-mêmes. Les questionnements et les débats soulevés émanent directement des musiciens, ils sont dans une démarche réflexive. Ce n'est plus le sociologue qui fait émerger les questionnements, ils ne sont pas impulsés par la demande du chercheur. Les forums, les blogs sont des lieux virtuels, particulièrement riches en réflexivité, en

[63] O. Donnat, *Les pratiques culturelles de français à l'heure numérique*, La Découverte, Ministère de la Culture, Paris, 2009

[64] Pour aller plus loin, voir F. Ribac, « Ce que les usagers et Internet font à la prescription culturelle publique et à ses lieux : l'exemple de la musique en Ile de France », Recherche menée pour le programme interministériel *Culture et Territoires en Ile de France*, 2008-2010

information. En plus de l'accès aux échanges existants entre musiciens, ces outils numériques permettent à l'observateur de saisir sur le long terme les débats qui agitent un courant musical, sans pour autant passer par des sources savants, elles-mêmes porteuse de biais.

En nous focalisant sur l'utilisation de ces outils numériques par les musiciens se revendiquant du courant traditionnel, nous pouvons saisir comment l'innovation numérique dépasse les répertoire et engage les pratiques musicales amateur dans de nouveaux processus de création et de fonctionnement.

Limites et biais

Après avoir présenté nos choix empiriques, nous pouvons soulever un biais, délimitant notre enquête. Il porte sur les origines nationales ou géographiques des musiciens rencontrés. Le fait que nous n'ayons questionné que des individus français peut poser des problèmes et entraîner des limites dont nous sommes tout à fait consciente. Cela étant, cette situation n'a pas été voulue, mais plutôt subie du fait de nos lieux d'enquête. Nous n'avons pas rencontré, dans chacune des quatre structures composant notre corpus, de musiciens amateurs immigrés. Ces effets de contexte auraient peut-être été réduits dans d'autres villes, ou d'autres associations qui comptent beaucoup plus d'adhérents ou élèves dans ce cas. Cependant, questionner des musiciens immigrés qui font des musiques du monde ou des musiques traditionnelles françaises, nous aurait amenée à développer des problématiques très particulières en terme d'identité territoriale ou communautaire.

Donc, bien que nous soyons consciente de l'existence de ces problématiques et du fait que si nous avions démultiplié les régions d'enquête nous aurions eu encore plus de variations de situation, nous avons centré notre terrain sur la région Rhône-Alpes Auvergne. Il est bien évident que nos résultats seront à nuancer et que la généralisation à l'ensemble du territoire français sera délicate. Nous ne pouvons en effet occulter l'existence de discours beaucoup plus engagés d'un point de vue communautaire ou identitaire. Marie-Carmen Garcia dans son travail de thèse sur

l'identité catalane[65] avait souligné ce caractère plus prononcé de ces musiques en Catalogne. Tous ces axes de réflexion mériteraient (et l'ont déjà été) d'être développés en tant que sujet d'étude, comme axe principal de recherche, ce qui n'est pas le cas ici.

[65] M-C Garcia, *l'Identité Catalane*, l'Harmattan, Paris, 1998

Approche Socio-historique d'un courant musical

300 ans d'intérêt pour les musiques du peuple

La pratique des musiques traditionnelles, leurs fonctions, leurs conditions d'interprétation et d'apprentissage ont été considérablement modifiées depuis le XIXème siècle. De musiques des champs, fonctionnelles, rituelles et cultuelles, elles sont devenues des musiques urbaines et métissées, détachées de leur contexte originel de production. La notion de « musiques traditionnelles » n'existe et n'est mobilisée que depuis les années 1970. Les dénominations relatives à ces pratiques musicales ont évolué au cours du temps et au fur et à mesure des usages sociaux relatifs à ces musiques.

De musiques du peuple, à musiques folkloriques, en passant par le folk, par le « trad.' » pour arriver aux musiques du monde, chaque époque a produit ses appellations, réinventant à chaque fois de nouvelles démarches musicales et sociales. Ne renvoyant plus aux mêmes organisations instrumentales ou sociales, il faut donc réinterroger ces manières de faire, car on ne fait pas de la musique traditionnelle de la même manière qu'il y a 300 ans. Proposer un regard historique sur ces musiques nous permet d'éclairer des éléments d'analyse de la pratique actuelle quant aux valeurs et dimensions symboliques de ce courant musical, répondant à l'interrogation suivante : Comment se traduit l'intérêt pour les musiques du peuple?

Comprendre d'un point de vue historique ces différences taxinomiques et leurs évolutions est particulièrement heuristique pour saisir les cadres d'interprétation des actions des protagonistes de ces activités musicales. Les musiciens et les autres acteurs du monde musical se pensent *« dans des écarts différentiels qui permettent l'existence, et qui, comme dans toute pratique esthétique, répondent au régime de singularité qui prédomine dans les mondes de l'art, suivent le mouvement de courants stylistiques, d'influences, de filiations, et, finalement, d'appartenances et d'affirmations identitaires. Penser la musique, c'est se penser, situer les sons, c'est se situer dans l'espace social. Et ces situations sont le fruit de jeux de définitions endogènes et exogènes, mêlés et croisés* »[66].

[66] C. Rulhes, « Les terrains de la musique », in *Sociétés* no 85 –2004/3, Pratiques musicales, p.39

Une démarche chronologique et historique telle que celle que nous proposons ici est apparue particulièrement pertinente pour engager notre réflexion. Il s'agira pour nous, non pas tant d'accumuler des dates ou des évènements particuliers concernant les musiques traditionnelles, mais de comprendre comment s'est construit au fil du temps ce « courant musical », au sens où l'entend Gérôme Guibert[67], entrant en interaction dans un contexte social plus global.

Nous proposons ici de revenir sur cette histoire sociale des musiques traditionnelles en France, jalonnée par des étapes fondamentales ou pour la compréhension de la situation actuelle de ce courant musical. En finalité, les questions qui nous intéresseront plus spécifiquement dans ce chapitre porteront sur les conditions d'apparition et d'existence de l'expression « musiques traditionnelles », de quelle manière les représentations sociales qui y sont associées, ont évolué tout au long des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, transformant ainsi les manières de jouer, de faire ces musiques.

Notre réflexion nous amènera à articuler la description de pratiques musicales avec des contextes sociaux et politiques particuliers, car comme le précise Nicolas Jaujou *« la production d'une définition de la musique du monde s'avère pertinente, je me permettrai de souligner la nécessité d'une réflexion historique et critique sur l'activité même dont elle découle »*[68]. L'analyse sociohistorique de ces productions discursives et des pratiques corrélées permet de mieux comprendre les références mobilisées par les musiciens traditionnels actuellement pour justifier et définir leurs façons de faire de la musique. Expliquer et comprendre l'histoire d'un courant musical c'est mieux saisir la manière dont les individus le conçoivent.

Nous suivrons une démarche chronologique, partant du mouvement du romantisme, pour arriver à la structuration actuelle des modalités de pratiques de ces répertoires. C'est à partir du XVIIIème siècle que les traditions populaires ont été véritablement prises en compte par la culture « savante », traduisant ainsi l'attrait pour les musiques traditionnelles ou plus largement les cultures populaires s'est développé dans une

[67] G. Guibert, *op. cit.* 1998.
[68] N. Jaujou, « Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique», in *Cahiers des études africaines*, éditions de l'EHESS, 168, XLII-4, 2002, p. 854

dimension sans commune mesure avec les situations antérieures. Puis, nous nous pencherons sur les montées des nationalismes européens[69] qu'ont accompagnés les musiques populaires. Ceci nous amènera à nous intéresser au mouvement de revival des années 1970, amplifiés par les politiques culturelles des années 1980 qui nous permettront une compréhension plus fine de la situation actuelle. Nous terminerons ce chapitre par un état des lieux de l'apprentissage de l'industrie discographique et des lieux de diffusion. Ce panorama musical sera mis en tension avec l'histoire du courant musical, afin d'avoir une vision plus claire du contexte social dans lequel s'inscrivent les musiciens traditionnels.

Des musiques du peuple au folklore

Toutes les époques ont connu un attrait pour ces musiques. Bien avant les années 1970, des états, des régions, ou même des individus, de manière indépendante, se sont saisis de ces pratiques musicales à des fins politiques, idéologiques. Au fil du temps, les «musiques champêtres » sont devenues « musiques du peuple », les appellations en passant par « musiques populaires », le « folklore », puis le folk. Depuis les années 1980, on observe un glissement sémantique, l'expression folk est mobilisée pour d'autres pratiques musicales et la dénomination musiques traditionnelles et musiques du monde est créée.

Les musiques traditionnelles sont, pour le sens commun, entendues comme étant les musiques populaires du milieu rural jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Ces musiques populaires rurales qui étaient le fait de musiciens ménétriers, routiniers ambulants ou d'individus ayant une pratique musicale informelle, rythmaient la vie des villes et villages encore en 1800. Elles étaient fortement liées aux danses qui étaient pratiquées par tous dans les campagnes et faisaient partie de la vie quotidienne. Ces musiques intervenaient parfois dans le travail des champs ou à la suite de celui-ci. Guilcher[70] cite en exemple la Bretagne, on dansait afin de tasser le sol pour faire éclater les capsules de lin.

[69] J.Cheyronnaud, *Musique, politique, religion de quelques menus objets culture*, l'Harmattan, coll. Anthropologie Monde Occidental, Paris, 2003

[70] J-M Guilcher, *Danses traditionnelles et anciens milieux ruraux français*, L'Harmattan, Ethnomusicologie et anthropologie de l'espace français, Paris, 2009.

Le répertoire des musiques traditionnelles en France varie selon les régions, et est composé entre autre de valses, gigues, mazurkas, polkas, marches, scottishs, bourrées, an dro[71], rondeau, etc. D'un point de vue organologique, la particularité des musiques traditionnelles est qu'elles sont jouées principalement avec des instruments dits « traditionnels » - cabrette, cornemuse, violon, biniou, siku, vielle à roue, etc., sans oublier toutes les variantes régionales et nationales. Nous intéressant également aux musiques non françaises et extra-européennes, nous seront amenées à interroger également des tangos, des fados, des chacha, etc.

1. Du « champêtre » au mouvement romantique

L'attirance pour les us et coutumes populaires et plus spécifiquement pour les « musiques du peuple », s'est renforcée à partir du XIXème siècle. Un peu partout en Europe, des érudits, des écrivains, des musiciens, etc. vont se pencher sur les anciens monuments de la littérature et vont remettre en avant des contes, des chansons, des répertoires instrumentaux. Toutefois nous ne nous attarderons pas sur ce que Jean-François Dutertre[72] nomme le mouvement du Champêtre.

Si l'on s'en tient à l'histoire de l'art, c'est à partir des idéologies du courant du champêtre que certaines manières de faire, de penser, caractéristiques du mouvement Romantique, prennent appui. Avant le mouvement romantique notamment au XVIIIème siècle, des intérêts esthétiques pour tout ce qui relevait du champêtre ont pu être repérés. Nous pouvons citer les fêtes galantes qui se déroulaient en plein air, concurrençant les fêtes à Versailles, ou encore la laiterie de Marie-Antoinette construite à Rambouillet en 1787. La reine y élevait des moutons, s'habillant en bergère. Le berger (ou de la bergère), représenté avec une musette ou une vielle au milieu des près, en fut une des figures les plus symboliques. C'est notamment en Allemagne et en Angleterre dès la première moitié du XIXème siècle, que l'on a vu se développer en premier lieu l'attrait pour les "musiques populaires". Les élites cultivées se sont intéressées aux expressions artistiques des anciennes traditions populaires au moment de la révolution industrielle qui devait provoquer leur

[71] L'An Dro est une danse de ronde bretonne originaire du pays vannetais.
[72] J-F. Dutertre, *L'air du temps, du romantisme à la World Music*, coll. MODAL, FAMDT, Parthenay, 1993

disparition. Les premières collectes sont organisées et des publications sur les chansons populaires apparaissent, « *tous réécrivent, recomposent, rêvent la chanson populaire à l'image de leur quête d'identité*»[73]. En Angleterre, l'écrivain Gerard traduit ce mouvement en ces termes « *qu'il ne soit pas tombé dans la pensée d'aucun homme de goût de faire aussi quelques voyages à travers nos provinces avec le projet d'y recueillir des chansons historiques et ces vieilles romances qui se chantent encore dans nos veillées de village ou dans les travaux de la campagne* »[74].

Petit à petit, les artistes, qu'ils soient allemands, autrichiens, hongrois, français ou même anglais, s'inscrivant dans le courant du romantisme ont participé à cet engouement. La publication en 1765 d*es Reliques of ancient English poetry* de Percy est un indicateur du début de la toquade pour le populaire. La particularité de ce courant artistique et intellectuel est qu'il porte sur la volonté de se détacher du bon goût, de l'Esprit des lumières. Ici, ce n'est pas tellement la mise en avant de la perfection ou d'une rationalité à toute épreuve, de la grandeur de l'âme qui est recherchée, mais plutôt l'authenticité d'un mode de vie proche de la nature, la quête d'une poésie naturelle. Pour Jean-François Dutertre, *« le romantisme entend réagir contre le classicisme et prône un retour à la culture qui précède les Lumières* »[75]. Dans cette représentation du monde, la fascination pour les « traditions » populaires, les musiques, les contes, le mode de vie rural se teinte, dans les écrits, d'une forme d'exotisme. En Allemagne, des auteurs comme Herber, Bürger ou même Goethe ont traduit ces dimensions dans leurs textes. Les frères Grimm, à travers leurs contes devenus célèbres véhiculaient une opposition entre la *Naturpoesie* (l'âme du peuple qui transparait dans les récits) et la *Kulturpoesie* (poésie civilisée) dont les auteurs cités ci-dessus en sont les représentants.

Du côté français, dès 1810 Mme de Staël commentait des Volklieder dans ces termes : il s'agit de « *l'impression de la nature sur l'homme avant qu'il eut analysé l'univers et lui-même* ». Pour elle, les poésies, les contes populaires, les chansons des campagnes ont perdu, à cause de l'Esprit des Lumières, leur dimension *naturelle*. Se raccrochant à la dichotomie des frères Grimm entre la « poésie naturelle/poésie

[73] A. Darré, *Musiques et Politique*, Presses Universitaires de Rennes 2, Rennes, 1997, p.64
[74] J-F. Dutertre, *op.cit*, p.93
[75] *Ibidem*, p. 13

cultivée », dans laquelle s'inscrit plus tard De Nerval, Mme de Staël ouvre pour la première fois le débat entre culture populaire et culture savante. George Sand y participe au travers de ses romans champêtres publiés entre 1846 et 1853, décrit le monde rural comme étant une société idéale, ayant échappé à une perte de valeurs liée à l'industrialisation. Les paysans sont vus comme des «gens de bon sens, nobles et disposant d'une grandeur d'âme. Nous pouvons à ce titre citer *La Mare au Diable*[76], roman dans lequel G. Sand, à partir de la vie d'un paysan du Berry, fait l'apologie d'une vie simple et naturelle.

En Bretagne, Théodore Hersart de La Villemarqué publie en 1867, son œuvre maîtresse, Le *Barzhaz-Breizh*[77], recueil composé du collectage minutieux, de chants et contes offrant une dimension historique et mythologique de la région. Mais c'est surtout entre 1850 et 1852, qu'il réalise l'essentiel de son important collectage, dans les cantons de Perros et Taulé. Les répertoires collectés sont essentiellement composés de gwerzioù[78]. Ces recueils sont restés longtemps inédits et n'ont été publié qu'en 1983.

Dans le sud de la France, le courant littéraire du Félibrige, créé par Frédéric Mistral en 1854, s'inscrit de manière forte dans cette optique de défense des cultures régionales populaires et des langues régionales. Au travers de romans comme *Mirèo*[79] (1868) ou *Lou Pouèmo dóu Rose*[80] (1897), puis la création du musée d'arts et traditions populaires *Muséon Arlaten*, Mistral milite pour la reconnaissance de la langue d'Oc.

Tous ces auteurs littéraires contribuent alors, à la mise en place d'un véritable mythe du peuple. On voit se profiler au travers de ces écrits sur les cultures populaires ce qu'Alain Pessin a analysé dans le *Mythe du Peuple*[81], un ensemble de croyances, de représentations idéologiques et utopiques. Le vocable peuple se retrouve investi de valeurs et de représentations qui alimentent et structurent encore certaines conceptions de la ruralité. « *Le mot « peuple » est l'un des vocables les plus féconds*

[76] G. Sand, *La mare au diable*, Folio, coll. Classique, Paris, 1999
[77] Th. De la Villemarqué, *Barzhaz-Breizh*, ed. De Charpentier, Paris, 4ème édition, 1846
[78] Ballades bretonnes, généralement tristes ou mélancoliques, essentiellement vocales.
[79] F. Mistral, *Miréo*, enco de Charpentier, Avignon, 1868
[80] F. Mistral, *Lou pouèmou dou Rose*, ARREMOLUDAS, Pyremonde, Cressé, 2006
[81] A. Pessin, *Le mythe du peuple, la société française au XIXème siècle*, PUF, Paris, 1992

de notre langue socio-politique. Il n'en est guère qui aient autant que lui alimenté songes et pensées de notre vie collective, et rien assurément ne saurait mieux que ce simple mot exprimer un ensemble complexe d'évidences et de mirages, un certain côté de l'identité commune où se coudoient élans fraternels et réflexes de révolte »[82].

Toutefois, le romantisme n'a pas qu'apporté des éléments de compréhension d'une partie de la population rurale de l'époque. Il a surtout bouleversé les rapports que les individus les plus cultivés ou plus précisément entretenaient avec les pratiques culturelles rurales. Tous ces recueils qui vont apparaître partout en Europe, présentent la culture populaire comme une culture primitive, enfantine. La vie rustique et ses charmes se traduisaient essentiellement dans le goût des catégories les plus favorisées de la société. Les nobles et les grands bourgeois vont s'emparer des contes, musiques et autres pratiques rurales au moment où la révolution industrielle les condamna à relativement court terme à disparaître. Cependant, que ce soit du côté des artistes ou des érudits, leurs collectes ne furent que superficielles. Les résultats de leurs analyses n'avaient pas grand-chose d'ethnologique et cadraient pour correspondre aux représentations sociales liées au mode de vie rural idéalisé.

[82] A. Pessin, *op. cit.*, p. 9

2. Les chansons et les musiques populaires en milieu rural au XIXème siècle

Durant les XVIIIème et XIXème siècle, sont lancés dans de vastes campagnes de collectes de chansons, permettant l'apparition du genre musical balades. Ces recherches menées un peu partout en Europe avaient pour but de découvrir ce que X. Vidal[83] nomme « *l'âme du peuple* ». Catherine Dutheil-Pessin[84], explique qu'à partir de ce moment là, il y eut « *une prise de conscience du patrimoine chansonnier traditionnel par les lettrés. Celle-ci fut initiée par les travaux de Villamarqué avec une première enquête de terrain pour recueillir les chansons traditionnelles en breton qui était la langue de son enfance. Guillaume de Nerval ensuite, Champfleury, puis George Sand alimentèrent ce mouvement d'intérêt qui trouva en 1852 un nouvel élan avec la grande enquête ordonnée par un décret de Napoléon III*»[85].

Du côté des musiciens, un phénomène identique à ce qui se passe dans la littérature a pu être observé. Parallèlement aux écrits sur le monde rural et rustique, de nombreux musiciens classiques et romantiques ont composé à partir des musiques du peuple. Les jeunes filles nobles ou de la grande bourgeoisie adoptèrent la vielle à roue, en témoigne la passion de la fille de Louis XV, Madame Adélaïde, pour cet instrument, délaissant pour un temps l'épinette ou la flûte.

Parallèlement à ces entreprises de collectage, des réorchestrations et emprunts aux répertoires traditionnels sont réalisés par des musiciens classiques, nombreux compositeurs prirent pour appui des formes musicales rurales ou populaires. Jean-Sébastien Bach déjà au XVIIIème a composé des bourrées, sarabandes et autres danses issues « du peuple ». Ce phénomène s'est accentué au cours du XIXème siècle. Il existe de nombreuses œuvres du répertoire classique ayant eu des inspirations populaires. Brahms, lors de la composition de ses célèbres « Danses hongroises », est allé collecter auprès de musiciens tziganes. Ces pièces ne sont pas conçues comme des œuvres originales, mais sont plutôt des adaptations de thèmes

[83] X.Vidal, « Collectes de chansons populaires en Quercy depuis cent ans », in *Quercy recherche,* 1989, n°65-66
[84] C. Dutheil-Pessin, *La chanson réaliste, sociologie d'un genre*, l'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2004
[85] *Ibidem*, pp. 13-14

« traditionnels », des orchestrations témoignant de l'emprunt et de l'intérêt du compositeur pour les musiques « populaires »[86]. Nous pouvons également citer Smetana et sa pièce *la Moldau*, Liszt et ses *Rhapsodies hongroises* ou encore Dvorak et Bartok (qui a poussé plus loin sa démarche de collectage au point d'en écrire un article)[87]. Tous ces compositeurs ont pris pour point de départ de leurs œuvres ces musiques rurales. Plus tard, Joseph Canteloube écrit *Chants d'Auvergne*, un ensemble de pièces pour orchestre et soprano créé en 1926 à Paris dont l'originalité réside dans la langue utilisée. Tous ces chants ont été écrits en patois reprenant des formes musicales traditionnelles auvergnates (notamment la bourrée). Nous pourrions citer encore maints exemples de compositeurs classiques s'inspirant des musiques du peuple. Ce phénomène est toujours à l'œuvre de nos jours tant dans le classique, que dans contemporain ou dans certaines formes de jazz.

A partir de cette période, il est de plus en plus fréquent d'observer des arrangements des mélodies populaires par des musiciens classiques ainsi que des harmonisations. Ainsi, le compositeur J-B Weckerlin a fait travailler ses élèves de formation musicale sur l'harmonisation des chansons traditionnelles françaises.

La Révolution Industrielle qui transforma les sociétés européennes et plus particulièrement la société française, eut un impact très fort sur les musiques traditionnelles. Petit à petit elles furent reléguées à un nombre de pratiquants de plus en plus restreint et très localisé au milieu rural. Pour Gérôme Guibert, « *Les répertoires traditionnels s'effacent devant la constitution de maisons d'édition qui se développent à un moment où l'imprimé prend une nouvelle place* ».[88] Les musiques urbaines (tels que les cabarets, les café concert, les music hall, etc.) vont émerger accentuant la fracture entre répertoires ruraux et urbains. Le rapport aux instruments ou aux répertoires joués, mais aussi les instruments eux-mêmes vont être transformés en profondeur.

[86] Ce phénomène est encore observable de nos jours par le regain d'intérêt de solistes instrumentaux classiques qui reprennent des « musiques traditionnelles ». C'est le cas de Gilles Apap qui dans l'album « Who ? » reprend des mélodies traditionnelles roumaines, bulgares, ou balkaniques en les réarrangeant avec les Transylvanian Mountain Boys en 1994.

[87] B. Szabolcsi, « Pourquoi et comment recueille-t-on la Musique populaire », in *Bartók, sa vie et son œuvre*, édition en français réalisée en coédition par Corvina, Budapest et Boosey et Hawkes, 1968, Paris.

[88] G. Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France Genèses, structurations, industries*, alternatives. Paris, Irma/Séteun, 2006, p.46

3. Des transformations chorégraphiques aux évolutions musicales

Jusque vers les années 1870, le bal sous la forme que nous connaissons n'avait pas de réelle existence en soi. Comme le souligne Jean-Claude Blanc « *Les occasions de danse les plus fréquentes sont aussi les plus intimes : au sein d'une maison, pour les veillées d'hivers ou chez le musicien lui-même. Le bal n'a que peu de réalité propre, il n'est pas encore autonome, mais s'insère dans des temps et des pratiques qui le dépassent largement, liés à une certaine ritualité »*[89].Vers 1880, en Auvergne et Limousin, la plupart des musiciens professionnels (reconnus comme tels) avaient abandonné la pratique des instruments dits traditionnels, champêtres pour utiliser certains considérés comme plus modernes. Les conditions sociales de ces bals étaient bien différentes de celles que l'on connaît depuis la fin du XIXème. En effet, jusqu'en 1880, les bals étaient plus des rassemblements de jeunes gens de villages ou hameaux assez proches géographiques qui se déroulaient en plein air ou dans des cafés de petite dimension. Les vielles et les cornemuses sont laissées de côté au profit de l'accordéon (qui arrive en France à cette époque), le violon, le cornet à piston et d'autres instruments venus du classique (comme la basse) ou des orphéons. Finalement, c'est cette instrumentation (à quelques variations près) que nous retrouvons dans les groupes folk ou traditionnels actuellement. Nous aurons le temps d'y revenir plus longuement dans la suite de ce travail.

Entre 1880 et 1900 de nouveaux lieux de danses naissent, plus appropriés aux modalités de danse. Ainsi, l'installation du parquet dans les cabarets ou par les patrons de cafés (donnant lieu à l'expression parquet-salon) qui peut paraître anodine est un indicateur fort de la transformation des musiques et de l'autonomisation du bal. Il offre la possibilité d'élargir le public du bal et petit à petit, les salles se transformèrent en entreprises de bal[90].

[89] J-C. Blanc, « D'un siècle à l'autre ou l'influence du mouvement orphéonique sur les musiques de bal », in *Entre l'oral et l'écrit*, FAMDT, coll. MODAL, Actes du colloque de Gourdon, 20 septembre 1997, p. 7

[90]Sur ce point, voir Ch. Apprill, *Sociologie des danses de couple*, l'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, 2006.

A l'entrée du XX^{ème} siècle, le paysage du bal et donc des musiques populaires, a beaucoup changé. Les entrepreneurs de bal optèrent essentiellement pour des formations musicales plus large que le duo vielle-cornemuse et surtout pour des musiques écrites. Cette « mutation » eu des enjeux forts quant aux goûts en matière de musique, favorisant la disparition des ménétriers au profit des orphéons.

Dans un recueil de textes, *Entre l'Oral et l'Ecrit*, J-C Blanc[91], présente les résultats de son étude sur le répertoire de Ménétriers au cours du XIXème siècle, son évolution. « *Les vielleux et cornemuseux, ainsi que les autres musiciens non lecteurs : clarinettiste, joueur d'accordéon diatonique, voient leur position se "marginaliser". […] Les derniers ménétriers sont dans leur grande majorité agriculteurs, par contre les nouveaux "balistes" issus des fanfares exercent les professions d'artisans ou de commerçants »*[92]. Petit à petit, le répertoire interprété par ces ménétriers, s'est modifié, favorisant l'introduction de nouvelles danses essentiellement des danses de couple qui n'existaient pas dans le monde rural à cette époque.

Malgré une situation intermédiaire, maintenue jusqu'en 1914, où musiciens traditionnels côtoient ceux des bals musette, les ménétriers n'ont pas pu s'adapter à l'évolution du goût qu'a initié le mouvement orphéonique[93]. Les bals champêtres vont être de plus en plus animés par des musiciens issus des fanfares sachant lire la musique, ce qui leur permettait de changer de répertoire plus rapidement et plus facilement que les musiciens traditionnels . « *Renouveler son répertoire devient partie intégrante de la réputation d'un orchestre et participe de son succès »*[94]. Les joueurs de vielle et de cornemuse furent alors évincés des bals les plus importants. Les morceaux joués comportaient une nouvelle structure, avec des parties différentes selon les instruments, exigeant des compétences esthétiques et techniques adaptées aux instruments traditionnels. Reprenant JC Blanc, il semble que même si la disparition de ces musiques au début du XX^{ème} siècle, n'est pas uniquement liée au changement de répertoire, il n'en demeure pas moins que leur façon de gérer les

[91] J-C Blanc, *op. cit.*
[92] *Ibidem*, p. 15 et 20
[93] Ph. Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée, 150 ans de la vie musicale amateur en France*, Aubier, Paris, 2001.
[94] J-C. Blanc, *op. cit.* p.19

répertoires les rend incapables d'intégrer les nouveaux morceaux, « *fruits d'une composition liée à l'écriture sur papier »*[95].

Les fanfares, les harmonies et les orchestres de bals désacralisèrent les ménétriers et leur musique, leur ôtant *« l'aura de prestige qui les entourait. Une manière légitime de pratiquer la musique est instaurée, provoquant à terme le discrédit des savoirs et des savoirs faire des musiciens non lecteurs. D'ailleurs, on ne dit pas "Musicien traditionnel ", comme il jouait de routine, il n'était pas musicien*[96]. Le terme de musicien ne sera alors plus réservé qu'à celui qui est censé avoir une formation musicale basée sur la lecture, sur l'écriture[97], maitrisant les codes écrits musicaux.

On observe alors une prise de distance de plus en plus forte face aux pratiques musicales rurales, allant même jusqu'à l'abandon progressif des instruments et des répertoires du terroir au profit des fanfares ou des orphéons. Petit à petit, l'image des instruments traditionnels se teinte *d'archaïsme*, voire de *passéisme*. Parallèlement à ce travail de distanciation qui s'effectue par rapport aux pratiques culturelles des sociétés rurales, les modes de transmission des techniques instrumentales et la façon dont se renouvellent les répertoires continuent d'évoluer, grâce à la structuration de l'apprentissage musical, entretenant un rapport toujours paradoxal à l'écrit. *« L'écriture musicale comme outil de conception et d'interprétation de la musique de bal sera tout au long du siècle relayée et amplifiée par les moyens de grande diffusion. L'écrit papier ou l'enregistrement sur CD ou microsillon, interprétation unique, fera office de modèle […]Le mouvement orphéonique a tout à la fois introduit : des instruments à l'échelle standardisée, à la gamme chromatique, et à l'ambitus étendu. Un mode d'apprentissage et de transmission du répertoire basé sur la notation écrite. Mais aussi et surtout des répertoire à la conception tout à fait déterminée par cette écriture. […] Cette influence directe du mouvement orphéonique sur la musique de bal possède toutes les allures d'une acculturation aux codes dominants* »[98].

[95] J-C. Blanc, *op.cit*, p. 22
[96] *Ibidem*, p.20
[97] Nous pouvons faire le lien avec une dimension plus large de la société. En effet, la fin du XIXème siècle est marquée par une volonté d'éducation populaire, avec notamment "l'avènement de la pédagogie", s'appuyant sur la promotion de l'écrit, le mythe du progrès et la dépréciation symétrique des pratiques culturelles n'utilisant pas ce système de notation.
[98] J-C. Blanc, *op. cit.* p.22-23

A partir des années 1930, on ne parle quasiment plus des musiques populaires des régions de France. Les musiques traditionnelles ont progressivement laissé la place au musette, qui fait figure depuis la fin de la seconde guerre mondiale, de musique moderne, symbole de jeunesse qui renvoie au répertoire traditionnel, au passé, au ringard. L'histoire de l'accordéon chromatique est particulièrement emblématique de ce processus. Cet instrument, considéré comme un instrument traditionnel du patrimoine français, n'a été introduit en France, que peu avant 1900 lors de la première vague d'immigration italienne. C'est en arrivant à Paris, que les musiciens italiens se sont *mêlés* aux auvergnats de Paris dans les bals et ont permis l'introduction de l'accordéon dans les bals musette. La cabrette, emblème de l'Auvergne est supplantée par l'accordéon, plus puissant d'un point de vue sonore, harmonisé, permettant de jouer seul, véhiculant une image de modernité. « *Le passage de la cabrette à l'accordéon s'est fait entre les deux guerres. A partir de 1933, l'accordéon avait fait de très gros progrès. Le chromatique succéda au diatonique, ses basses étaient plus nombreuses, offrant des avantages, il pouvait à la différence de la cabrette, jouer en solo […] l'accordéon fait figure de tard venu dans le domaine des musiques traditionnelles. Néanmoins, il est le dernier instrument intégré (supplantant dans certaines cultures les instruments d'origine) et autour duquel s'est développé un répertoire spécifique. L'Auvergne occupe une position privilégiée ayant joué un rôle déterminant dans le développement des bals musette* »[99] .

L'introduction de l'accordéon chromatique qui a donc participé à ce processus de distanciation des genres traditionnel et folklore. Ses basses étant plus nombreuses et comportant les demi-tons chromatiques, il offre un répertoire plus large que celui de la cabrette. De plus, il se mêle plus facilement aux nouveaux instruments tels que le saxophone, le banjo, la guitare, modifiant les répertoires et les scénographies. A partir des années 1930, les bals sont assurés exclusivement par les accordéons chromatiques, le cornet, le saxophone et la batterie. Seuls les vieux musiciens de villages jouent encore de la cabrette.

[99]D. Billard et F. Roussin, *op. cit.* p. 23 et 112

Ce changement organologique a permis notamment le développement de nouvelles danses supplantant les traditionnelles bourrées et polkas. Ces musiciens de bal qui jouaient sans référence à un système d'écriture exerçaient pour la plupart, une activité professionnelle. L'évolution de la pratique de bal vers des formes plus larges mais aussi différentes d'un point de vue musical a entrainé la disparition rapide des musiciens ménétriers. L'étude des répertoires permet de mettre à jour notamment l'introduction de danses de couple (scottish, valse, polka, mazurka) dans les bals, où la bourrée à deux et trois temps était majoritaire. Ces nouvelles danses n'étaient plus adaptées aux instruments à bourdons tels que la vielle, la cabrette ou la cornemuse. L'évolution des façons de danser, des lieux de danse on contribué aux transformations musicales et organologiques des musiques traditionnelles. Ces transformations dans la production musicale, dans la production instrumental des habitudes de danse, sont autant de facteurs à l'œuvre dans la structuration de ce courant musical.

4. Le rôle des folkloristes

Toutefois, cette image passéiste et figée qui s'est instaurée conduisant au délaissement de ces musiques, a paradoxalement aussi permis leur survie. En effet, dès le début du XX^{ème} siècle, on assiste à une véritable mise en scène de ces musiques et plus largement d'une vision du peuple. Elles entrent dans un processus de folklorisation encore repérable actuellement sous certains points. Gérôme Guibert souligne une « *cassure entre les répertoires traditionnels et les nouveaux. Ce qui se chantait vers la fin de l'Empire et des premières Restaurations a disparu des villes, puis des bourgs et campagnes pour ne plus exister au cours de la IIIème république*»[100].Les musiciens ménétriers qui étaient dévalorisés sont rappelés pour faire des « *mariages à l'ancienne* ». C'est dans ces conditions sociales que se développe le mouvement folklorique jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. Prêter à nouveau attention à ce type de pratiques musicales, de les qualifier de folkloriques, conduit au renforcement d'un imaginaire lié au milieu rural estimé en voie de disparition. Le développement exponentiel de l'industrie et des conséquences sociales de l'exode rural, a fait perdre aux villages et villes de petite envergure leurs

[100] G. Guibert, *op. cit.* p.52

musiciens routiniers. Cette perte de fonctionnalité entraina un phénomène de curiosité pour ces traditions se perdant, un peu à l'image des cultures exotiques, primitives que l'on découvrait au même moment. Une véritable mode de l'authentique et du rural, rappelant le courant champêtre s'empare de la France, au moment même où les traditions populaires rurales déclinent, remplacées par les formes culturelles urbaines plus modernes. Les chansons réalistes, les fanfares, les harmonies ou les orphéons connaissent un succès grandissant.

Ce processus de folklorisation dans lequel sont entrées les musiques rurales se rattache de plus en plus à la notion de patrimoine proposant une grille de lecture particulière de la société. Ce processus de patrimonialisation (qui à l'époque relevait plus de la stricte conservation) participe à l'élaboration d'une mémoire nationale. Outil politique d'unification de la nation, ce patrimoine permet alors de questionner la « *disparition rapide de notre mémoire nationale [à partir de] l'inventaire des lieux où elle s'est effectivement incarnée* »[101]. En se penchant sur ces répertoires, « *c'est leur histoire et leur langue qu'ils réinvestissent* ».[102]

Dans cet optique, des missions furent confiées à des folkloristes comme Bordes[103] ou Bourgeault-Ducoudray[104] afin qu'ils « reconstituent » les pratiques originelles des campagnes. Plus tard, Van Gennep au travers de son *Manuel de folklore contemporain*[105], cherche le sens originel des chansons, des répertoires. Il traduit dans ces ouvrages une volonté, propre à tous les ethnologues folkloristes de l'époque, de la recherche de la quête du texte originel et de la pratique authentique, tout en rejetant toute possibilité d'une évolution sociale et musicale que représente l'apport de la modernité.

Ce mouvement de folklorisation ne s'est pas retrouvé uniquement dans le domaine du patrimoine immatériel qu'est la musique. L'attrait pour le patrimoine quel qu'il soit s'est traduit également par le retour aux costumes régionaux, qui se sont

[101] P. Nora, *Lieux de mémoire,* Gallimard, Quarto, Paris, 1997, p. 15
[102] A. Darré, *op. cit,* p. 65
[103] Ch. Bordès, *Archives de la tradition basque,* fac-similé Saint-Sébastien, Elkar, 1982
[104] B. Bossis, « Louis-Albert Bourgault-Ducoudray et la Bretagne : du collectage à la composition », dans *Musique en Bretagne : images et pratiques*, Hommage à Marie-Claire Mussat, textes réunis par Daniel Leloup et Marie-Noëlle Masson, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 187-198
[105] A. Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain*, éd. Auguste Picard, Paris, 1938

démocratisé à la fin du XIX^{ème} siècle. De plus en plus de débats autour de ce qui doit être gardé, assimilé au patrimoine ont lieu. Est-ce telle ou telle musique qu'il faut conserver, laquelle est la plus authentique ? Quelle pratique appartient véritablement à la culture locale, d'ici ? « *La patrimonialisation est une forme originale de production de continuité dans une société qui privilégie davantage rupture et innovation que production et tradition. A partir du présent, elle (re)construit un lien avec des hommes du passé en décidant de garder des objets qu'ils nous ont « transmis » pour les transmettre à d'autres à venir*»[106]. C'est dans cette conception du patrimoine que va se développer le folklore. Au respect le plus strict des traditions va se mêler des adaptations, des usages nouveaux. Le rejet du folklore, musical ou culturel va de paire avec celle du nationalisme. Considéré comme un « piège » enfermant nationalement des peuples, folklore et nationalisme sont alors relégués au rang de danger pour les sociétés. « *L'enfermement dont il est question ici est à la fois celui du nationalisme, dont ne peuvent visiblement pas se départir les Européens travaillant sur l'Europe, mais aussi celui de la nation, du pays.* »[107]

La première guerre mondiale marquera un coup d'arrêt au mouvement folklorique, qui reprendra un second souffle dans l'entre deux guerre. Les retours au pays des individus dans les années 1920, qui ont été déracinés par l'exode rural du début du siècle, favorisant les revendications régionalistes et le développement des fêtes identitaires. Les Cercles Celtiques, les Auvergnats de Paris, les Bourbonnais de Saint Etienne, etc. sont autant de traces qu'ont laissé ces déracinés dans les villes d'immigration et qui, aujourd'hui encore, se retrouvent sous formes d'associations ou de fédérations de groupes folkloriques.

Ces ensembles folkloriques dont le nombre va croître rapidement jusqu'en 1914, seront particulièrement critiqués, notamment sur leur conception de l'authenticité et leurs critères de *traditionalité*. Des fêtes annuelles sont recréées, remises au goût du jour un peu partout dans les provinces. Certaines d'entre elles, existent encore présentes sous des formes identiques en Bretagne, « Le pardon des Ajoncs » à Pont-Aven, la « Fête des Filets Bleus » à Concarneau ou encore la fête des Brodeuses à Pont-l'Abbé. En Auvergne et dans le Limousin, une recrudescence de groupes se

[106] L.Charles-Dominique, *op.cit.*, p.77
[107] J. Davallon, *op.cit*, p. 120

revendiquant d'une démarche folklorique s'observe. C'est le cas des « Maîtres Sonneurs Bourbonnais », avec à leur tête le vielleux Gilbert Malochet[108].

Photographie 1 : Les Maîtres Sonneurs du Bourbonnais. Extrait « *Imaginaires Auvergnats, Cent ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles populaires*». FAMDT éditions, AMTA, MODAL, 1999

Dans les années 1930, le mouvement folklorique se structure nationalement autour de deux grandes instances de coordination qui ont encore une relative importance de nos jours. En 1935 est créée la *fédération nationale des groupes folkloriques français,* qui se répartit en 46 fédérations un peu partout en France. Elle existe encore aujourd'hui sous le nom de Confédération Nationale des Groupes Folkloriques de France. La seconde instance a été mise en place à Paris en 1939. Il s'agit de la Fédération des Folklores Français, dont la particularité était de prendre en considération les groupes issus des colonies. En 1938, ces pratiques folkloriques sont reconnues politiquement par la création d'une commission des arts et traditions populaires au sein du Ministère de l'Éducation Nationale (celui de la culture n'existant pas encore).

[108] Sur ces clichés, on voit bien la mise en scène de la paysannerie. Ainsi les costumes portés ont évolués au fil des représentations pour faire plus « paysan ». Le chapeau que portent les deux hommes sur la photo, comme le soulignent Florence Leguet et Jena-François Heintzen, est un marqueur de folklorisation. La démarche va même plus loin, car au fil de leurs prestations, ils ont laissé tombé le « canotier » qui était trop urbain pour faire authentique.

A la fin de cette décennie, un mouvement encore plus large de « recherches folkloriques » sont créés les musées des Arts et Traditions Populaires (ATP) « *emblème de l'ethnologie naissante ventrée sur l'altérité "intérieure"* »[109]. Plus tard, sous le régime de Vichy, une véritable organisation générale concertée du folklore est instaurée. Les Compagnons de la Musique naissent en septembre 1941 à Lyon, la Maison des Arts Libéraux est établie en 1940 au Puy-en-Velay (fruit de la volonté de la Commission départementale de la propagande régionaliste de la Haute-Loire), avec pour objectif la renaissance des musiques folkloriques locales. « *Les arts populaires connurent aussi un important renouveau dans le domaine de la musique et de la danse populaire, dans celui de l'iconographie avec les Imageries du Maréchal et les Salons organisés de 1940 à 1943 par Levallay au Pavillon de Marsan* »[110]. Le compositeur auvergnat Joseph Canteloube qui a participé au gouvernement de Vichy pour des fonctions culturelles et musicales se propose de *« reconstruire la substance même du pays »*, de *« reformer son âme »* à travers la chanson populaire.

Il semble qu'au cours du XIXème siècle, les folkloristes aient largement participé à la construction d'une certaine idée de la culture populaire à travers l'idée d'Antiquité, une sorte d'archéologie de la société. L. Charles-Dominique souligne que « *pour eux, cette culture est tellement ancienne qu'elle est immémoriale, antérieure à la mémoire.* »[111] Cela est explicitement donné par le fondateur de l'ethnomusicologie Brailoiu pour qui « *Les folkloristes sont en général d'accord aujourd'hui pour vouloir ici populaire synonyme de paysan et pour dire que leur science s'occupe de la seule musique d'origine et d'usage paysans* »[112]. Finalement, ces politiques mettant en scène une certaine représentation de la France rurale, (celle du Félibrige) ont transformé le rapport à l'agriculture, à la paysannerie et à l'artisanat, recréant au travers des différentes institutions, une société basée sur l'idéalisation d'un passé.

[109] R. Meyran, *« Du folklore à l'ethnologie»*, in *Sciences Humaines*, p. 2
[110] C. Faure, *Le renouveau du folklore et de l'ethnologie pendant le régime de Vichy*, in Bulletin du Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise, Lyon, n°1, 1983, p. 8
[111] L. Charles-Dominique, *op. cit.* p. 108
[112] C. Braioliu, « Esquisse d'une méthode de folklore musical », Les archives de la Société des Compositeurs roumains, in *Revue de Musicologie*, n°40, Librairie Fischbacher, Paris, 1958, p. 2

5. Le XX^{ème} siècle, un contexte social particulier entre nationalisme et cultures régionales

Le mouvement folklorique apparaît dans un contexte politique et social très marqué par les vagues de revendications nationalistes. La volonté de sauvegarde de ces pratiques régionales se retrouve aussi avec une forme de mépris pour les langues vernaculaires. L'État français, dans un souci d'unification nationale, a interdit toute pratique régionaliste (régionale), celles-ci étant perçues comme un frein, un danger pour la démocratie et la construction de la nation française. Jean Jaurès en parlait en ces termes : « *Un peu de patois risque peut-être d'éloigner de la langue française et de son génie. Beaucoup de patois - c'est-à-dire une étude sérieuse du dialecte occitan – y ramène. S'il n'est qu'un jargon vulgaire, le patois divise. Mais si ceux qui le parlent ont eu la révélation de sa dignité de langue et de sa solidarité avec le français, il ne peut qu'unir, car il donne à l'unité française sa vraie signification : l'harmonie dans la diversité* ». [113]

Pour l'Abbé Grégoire[114], il fallait d'urgence « tuer » le patois et les autres langues régionales de France car, représentant une gêne pour l'évolution des esprits, Ces habitudes langagières s'opposaient à l'action de l'état unificatrice et centralisatrice. Les traductions des patois et autres dialectes régionaux avaient pour fin l'inculcation de l'idée de République et d'appartenance à une seule nation. La mise en place de méthodes pour apprendre le français de base, élémentaire par les instituteurs du début du XX^{ème} siècle alla dans ce sens. L'instruction des masses, les discours moralisateurs ou sur le mépris du patois ont eu comme impact, la disparition d'une grande quantité de chansons en patois. En effet, parler ou chanter en patois à l'école était susceptible d'entrainer une punition par l'instituteur.

La période du régime de Vichy fut donc, pour le folklore très propice, grâce à la véritable propagande dont il fut l'objet. Les politiques mises en place ont permis non seulement une réappropriation d'un passé commun, le revivalisme de pratiques musicales ou chorégraphiques, mais surtout de faire rentrer la nation dans un

[113] J-F. Chanet., *l'Ecole Républicaine et les petites patries*, Aubier, coll. Aubier/Histoires, Paris, 1996, p.242

[114] M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, 1975

processus idéologique plus fort prônant un retour aux sources, aux origines du peuple français. Comme le souligne Ch. Faure, « *l'Etat français et les organismes concernés développèrent une intense propagande de vulgarisation folklorique qui prit des formes très diverses* »[115]. Toutes ces évolutions musicales qui ont eu lieu depuis la fin XIXème, la mode pour les mélodies populaires, ont coïncidé avec l'éveil des nationalités dans la plupart des pays européens. Avec la révolution industrielle, les sociétés et leur rapport à la ruralité se sont trouvées fondamentalement modifiées. Des modes de vie liés à la campagne, aux rythmes agraires disparaissent et des mutations tant économiques, sociales que culturelles sans commune mesure avec ce qui avait pu se passer précédemment, ont lieu. L'exode rural et la disparition progressive jusque dans les années 1930 du mode de vie des paysans en sont une des principales conséquences. « *C'est un siècle de mutation(s) portée(s) par le mouvement républicain, dans un souci d'unification de la nation qui passe notamment par la langue et donc par la révision du répertoire chansonnier. L'état et l'église veulent éduquer le peuple* »[116].

Les curiosités envers les coutumes régionales vont être de plus en plus présentes, encouragées au plan politique par le Décret Fortoul de 1854, qui constitue selon Jean-Pierre Estival, inspecteur à la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et du Spectacle vivant, un « *acte fondateur d'une politique d'État en matière d'arts et de traditions populaires* »[117]. Ce décret, paradoxalement, offre la possibilité aux langues régionales, minoritaires, premières, de survivre. Le lancement des campagnes de recueil et de traduction peut être vu comme une contradiction avec la politique langagière à l'œuvre depuis la révolution qui consistait à propager le bon français. Comme ce sera le cas plus tard, au début du XX^{ème} siècle avec les lois sur l'unification du français, le troisième article de la Déclaration des Droits de l'Homme de 1789 entraina la répression des langues régionales en vertu de l'unicité de la nation.

Le programme de Nancy qui en 1865, lance la décentralisation des pouvoirs vers les provinces, poursuit cette volonté de collecte et d'inventaire de coutumes et pratiques

[115] M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, *op. cit.*. , p. 9
[116] G. Guibert, *op. cit.*, p. 47
[117] J-P. Estival, *Du folklore aux musiques traditionnelles*, Culture et Recherche, n° 116-117, Ministère de la culture, printemps-été 2008

sociales ordinaires, qui structuraient et organisaient la vie des campagnes. Il s'agissait à ce moment là, en Europe, de renforcer les sentiments nationalistes, patriotiques dans un but idéologique. Ce populisme a accompagné tout au long du XIXème la montée des nationalismes. L'État allemand entre en gestation, la nation italienne apparaît, Polonais, Hongrois, Espagnols[118] publient à leur tour les chansons traditionnelles de leur peuple. L'apparition du mouvement nationaliste en Europe a entraîné la production de systèmes de représentations qui ont intégré les particularités locales (géographiques, culturelles, religieuses, etc.) ainsi que celles de modèles politiques adaptés, d'images et d'icônes, de lieux de mémoires entre autres. Pour Gérôme Guibert, « *les collectes musicales furent rythmées par le soutien et l'impulsion d'instances étatiques qui mirent en place une politique musicale à des fins éducatrices. Il fallait propager un goût musical populaire*»[119]. Il y a une mise en place d'un art national justifié par des raisons idéologiques plus que pour la valeur esthétique des chansons elles-mêmes.

L'historien Jean-François Chanet quant à lui explique que « *la crainte de voir le français céder aux langues locales un terrain difficilement conquis a été pour les dirigeants républicains le prétexte qui refusait d'accorder à ces langues une reconnaissance officielle* ». [Citant un ministre de la IIIème République], *« je suis de ceux qui pensent qu'il faut respecter les idiomes locaux. Il vit en eux quelque chose de nos vieilles provinces qu'il faut respecter. J'aime beaucoup l'idiome de ma région. Je le parle et je lui trouve un charme et une saveur particulière. Je regrette vivement qu'il disparût, mais j'estime que la langue française, la langue nationale doit primer sur les autres. […]La défense du patois continue malgré tout de signifier, aux yeux des autorités, la tentation du repli sur soi, l'esprit particulariste, le risque enfin de voir l'altérité prendre le pas sur l'unité – toutes dispositions parées d'une valeur nouvelle, quand la roue de fortune aura installé au pouvoir des hommes résignés au démembrement du pays* ».[120]

Pour rajouter une complexité supplémentaire dans la compréhension de ce mouvement, sous le gouvernement de Vichy. L'ensemble de ce qui constitue un

[118] Sur la situation espagnole, voir la thèse de C. Guiu, *op. cit.*
[119] G. Guibert, *op.cit.* p. 52
[120] J-F. Chanet, *op. cit.*, p. 242

mode de vie rural, lié au folklore, connait un renouveau. Tous ces us et coutumes sont transformés en véritables outils de propagande du régime. Les discours autour des pratiques folkloriques prônent un retour à la terre. Le discours régionaliste, appelant au développement de l'agriculture et de l'artisanat, sont des conditions présentées comme indispensables au redressement de la nation. « *Le retour aux arts et traditions populaires prit des formes très diverses. Il se manifesta par une volonté de restaurer un environnement propice au folklore, qu'il s'agisse des nombreuses mesures et de l'intense propagande paysanne et artisanale, chargées d'appuyer la politique de retour à la terre du gouvernement de Vichy. »*[121]

Ce que l'on peut retenir de tous ces éléments historiques et des évolutions sociales et politiques qui ont accompagné les musiques populaires rurales au cours du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, est l'utilisation politique dont elles ont été l'enjeu. Avec les prémisses du courant folklorique, ces répertoires et habitudes musicales ont été dévalorisées, renvoyées au passé et à des dimensions communautaristes. La volonté d'unir la nation, de rassembler l'ensemble des individus autour de pratiques et de valeurs communes et plus particulièrement autour d'une seule et même langue a accentué cette mise à distance de ces pratiques. Plus tard, sous l'occupation lors du régime de Vichy, c'est le phénomène inverse que l'on a pu observer. Ainsi, comme nous l'avons détaillé, les différentes actions politiques du gouvernement de Vichy sont allées en direction d'un « réenracinement » de la conscience collective dans un passé, dans des traditions bien souvent réinventées. Ce retour aux sources a véhiculé des valeurs morales et sociales, et a constitué une manière de réaffirmer une identité culturelle forte face à l'Occupation. C'est, pour reprendre Christian Faure, une « *valeur refuge face à la crise qui succédé à la défaite de Juin 1940.* »[122]

Après la guerre et la chute du gouvernement de Vichy, cette entreprise folklorique a été complètement stoppée et ces représentations du populaires, de la ruralité en tant qu'identité culturelle française furent renvoyées au communautarisme, fortement dépréciées socialement. L'arrivée de nouvelles formes musicales (le jazz, le musette, etc.) a d'autant plus contribué au déclin rapide du folklore. Il faut attendre les années 1960-1970, pour que des individus s'emparent et s'intéressent à nouveau aux

[121]C. Faure, *op. cit.*, p. 7
[122]*Ibidem,* p.11

musiques désormais des « vieux » en mettant en place de nouveaux discours et référents se dédouanant de ceux tenus dans les années 1940. Les musiques traditionnelles étaient associées à cette période et à la collaboration. Elles ont gardé cette image de musiques d'état, de musiques vichystes pendant une quinzaine d'années. Cette mauvaise réputation des musiques du peuples figées dans une vision patrimoniale et passéiste de la société française, véhiculant des valeurs Vieille France et celles de la collaboration, ont donc été délaissées. Le jazz, le musette, la variété française sont de plus en plus visibles dans l'univers musical français. La décennie 1950 est particulièrement propice au renouvellement du monde musical. Les chanteurs de variétés, de chanson française, les musiciens de bal musette ou de jazz prennent le devant de la scène.

1960-1970 : Le mouvement revival, l'ère du folk

Cette période vichyssoise a eu de fortes incidences sur les modalités de construction du mouvement folkloriste encore fortement marqué de cette connotation fascisante et pétainiste. La distinction avec le courant traditionnel prend d'autant plus de sens au regard de l'histoire de cette période, y puisant ses origines. Réfutant ce qu'ils considèrent comme étant une dérive droitière, les musiciens traditionnels se construisent contre les références et idéologies pétainistes du folklore. La création de l'Institut des études Occitanes en 1951 marque cette prise de distance face au folklore pétainiste : *«la tendance à reconstituer artificiellement le passé a fait beaucoup de mal à la culture d'Oc. Il est temps de réagir. On n'abusera pas de costumes régionaux qui ne sont guère que le résidu de modes anciennes. […] Il s'agit de souligner à travers le folklore le rythme de la vie et du travail, et cela sans folklorisme, sans retour sur le passé, dans le fil vivant de la tradition culturelle populaire »*[123].

Les années 1960 voient aussi se développer le phénomène yéyé et le rock'n'roll venu des Etats-Unis qui renouvellent l'expression musicale en France. On ne s'intéresse plus beaucoup aux musiques des campagnes. Ce n'est qu'à partir du milieu de cette

[123] Institut d'Études Occitanes, http://www.ieo-oc.org/

décennie que le courant folk va faire son apparition en France, en provenance des États-Unis.

1. Précisions sur le folk

Pour L. Charles-Dominique, « *l'origine du Folk-revival européen et français est à chercher, en partie aux USA, où apparaît dans les années 1960 une contre-culture, entre autres bâtie sur une nouvelle chanson sociale et politique, le protest-song* »[124]. Le mouvement Folk constitue pour la majorité des musiciens traditionnels actuels le point de départ du processus de revival des musiques traditionnelles, se considérant comme les héritiers. Mais de nombreuses définitions en ont été données, écrites et revendiquées. Si on fait un raccourci un peu barbare, le folk correspond aux musiques populaires occidentales. D'un point de vue musical, le folk est une sélection opérée dans l'ensemble des répertoires traditionnels nationaux, « *en créant de toutes pièces une forme d'accompagnement et de pratique inconnue dans la tradition* »[125]. C'est habituellement au début des années 1960 que l'on situe l'origine de cet engouement pour les musiques populaires américaines, dans lequel s'ancre le folk français. Il est alors apparu peu pertinent et la dérive normaliste était trop grande pour se risquer dans une définition exhaustive et stable de ce qu'est le folk. De par sa dimension politique et idéologique, cette musique est assez difficile à cerner de manière fixe. En effet, ce courant apparaît comme moins définit par des innovations en matières musicales que par une démarche intellectuelle et idéologique.

Le folk a permis de donner un nouvel élan à ces musiques, mais a aussi contribué fortement à leur déterritorialisation : de rurales et folklorisées, elles sont devenues urbaines et modernes. En effet, même si on leur confère encore une image de musiques rurales, de musiques du peuple qu'il faut sauvegarder, il n'en reste pas moins que les musiciens qui s'y intéressent sont avant tout des urbains. En fait, les

[124] L. Charles-Dominique, « Les emblèmes instrumentaux régionaux du *revival* français », colloque Université de Poitiers Musique, Langue, identités, 2007 (article livré, à paraître), p. 1
[125] J-F Dutertre, *Musique traditionnelle et modernité*, IRMA, http://irma.asso.fr, CIMT ressources, mise en ligne avril 2006

endroits où ces musiques sont les plus jouées ne sont plus les villages ou les villes en milieu rural, mais bien des clubs en zones très urbanisées.

Pour l'écrivain R. Pécout *« Le folk est né d'une tradition populaire moribonde et de l'enfer industriel. ….] Le folk est un fils naturel, illégitime, bâtard. Produit d'un accouplement monstrueux et irrésistible. Comme tel, il ne peut se satisfaire du monde d'aucun de ses deux parents. Il est étranger en naissant, mal vu de l'un et de l'autre. Il est obligé de réinventer, d'aller plus loin. C'est ainsi que, dans la science-fiction, naissent les mutants, inadaptés au monde ancien, et donc devant changer le monde. D'un côté une vision du monde traditionnelle, reliée au monde cosmique, à de vieux archétypes d'avant l'histoire que colportent contes et chansons, et en même temps vision fermée, société d'ordre et de tabous dont la fête est le revers »*[126].

Reprenant Valérie Rouvière, il semble que le folk serait surtout « faire du neuf avec de l'ancien ». Les musiciens procèdent par la reprise des mélodies et chansons dites traditionnelles des régions de France métropolitaine. Cependant, à la différence des groupes folkloriques, les musiciens folk[127] ne sont pas dans une démarche de respect total des répertoires, des costumes et des danses. Au contraire, *« tous les arrangements sont permis* »[128]. Les « folkeux » ne vont pas se contenter de reprendre des mélodies ou des danses dans le cadre de leurs pratiques. Les mélodies et les chansons traditionnelles sont alors mêlées aux instruments électriques, batteries, ou contrebasses, etc. La composition et la création musicale sont fortement valorisées, au contraire de la simple reprise. *« La première question, c'est, bien sûr : "pourquoi chanter de vieilles chansons ?" Mais avant d'y répondre, j'aimerais me demander : "pourquoi chanter, pourquoi faire de la musique tout court ?" C'est parce qu'en chantant, en jouant de la musique, j'exprime les sentiments qui me traversent, et que ça me fait du bien. Ces idées, ces sentiments font constamment référence à un monde dans lequel je vis, pour en approuver certains aspects, pour en rejeter d'autres ; bref, je suis l'inventeur ou le reflet d'une tradition qui nous est une référence commune et*

[126] R. Pécout, *La musique folk des peuples de France*, éditions Stock 2, Paris, 1978

[127] Nous utiliserons indifféremment au long de ce chapitre le terme de « folkeux » pour désigner les musiciens qui font du folk. Cette appellation n'est en aucun cas péjorative et est mobilisée par les acteurs eux –mêmes.

[128] V. Rouvière, *Le mouvement folk*, Document de travail FAMDT/MODAL, mis en ligne http://www.famdt.com, p. 5

qui nous permet de nous rapprocher et de nous comprendre. C'est ça que j'appelle "Folk" : la musique faite par les gens et pour les gens »[129].

Transformer les répertoires, les organisations instrumentales des musiques populaires a eu des effets sur les manières de jouer et les relations que les musiciens entretiennent avec la pratique du bal. On peut observer au début du revival, un processus d'autonomisation de la musique par rapport à la danse, si les bals folks demeurent encore très fréquents. Le folk permet aux musiques traditionnelles d'exister en tant que musiques, et non plus seulement dans leur fonction de musique à danser. Le développement de l'industrie discographique, que nous aborderons un peu plus loin dans cette partie, y a fortement contribué.

Les intentions musicales de ces musiciens étaient, par delà les actions de collectage auprès des anciens, de proposer une « contre-culture » face à la culture institutionnelle. Ce mouvement musical se caractérise alors moins par de réelles innovations musicales, par des créations originales que par des discours, des modes de représentations du monde, une « relecture » de pratiques musicales anciennes. Le folk a été pleinement investi par les individus, qui dans ce contexte social, lançaient des alternatives « *à la société de consommation dans laquelle s'installe l'Occident, pour échapper au système capitaliste dont les États-Unis sont le chef de file* » [130].

[129] Texte publié dans le n°50 in *L'Escargot Folk*- rubrique Interfolk - janvier 1978
[130] V. Rouvière, *op.cit.* p. 5

2. Un courant musical à résonance politique : contester en musique

A travers la pratique, la valorisation et la diffusion de ces musiques, c'est toute une partie de la population (à majorité des jeunes) qui se pose en rébellion et se reconstruit un mode de vie, des façons de penser le monde. Le folksong américain arrive en France, dans certains groupes sociaux (les plus jeunes notamment) en rébellion face à une société perçue comme très contraignante moralement et dans mœurs et trouve son apogée avec les évènements de Mai 68. La société oscillait de manière paradoxale entre la libéralisation des mœurs via les médias et le puritanisme officiel, les contraintes morales encore très fortes et très présentes. Bien que ce soit la situation en France qui nous préoccupe plus particulièrement, nous ne pouvons nous passer d'un détour par le berceau du folk, les États-Unis. Le mouvement folk est né aux Etats-Unis, dans un contexte social très bouleversé : guerre du Viêtnam, émeutes des Noirs américains dans les grandes villes, diffusion des idées écologistes et égalitaires des philosophies orientales. Cette révolte aux États-Unis a permis la construction d'une véritable « *contre-société*» au cœur de la société. Le prostestsong émerge dans cette configuration sociale. C'est une musique qui dès 1960 a accompagné les manifestations pacifistes contre la guerre au Viêtnam. Le folk était joué dans ces meetings, mêlant aux musiques populaires des paroles prônant la fête, l'appel à la paix et à la fraternité, au respect de l'autre et des autres cultures. L'antimilitarisme fait partie des caractéristiques idéologiques du mouvement folk, symbolisant le refus de toute hégémonie du modèle occidental de mode de vie, « *l'American way of life* ».

Ces musiciens au travers de leurs textes et du choix des mélodies véhiculent les idées et les valeurs d'une partie de la jeunesse américaine en révolte. Des folkeux comme Bob Dylan, Joan Baez, Tom Paxton, Judy Collins ou Graeme Allwright, fers de lance du folksong américain, sont érigés en emblèmes. Ils deviennent les références, les « experts » de la musique populaire, ceux qu'il faut imiter. Lorsque l'on parle du folk, le premier nom qui nous vient à l'esprit est Bob Dylan. Toutefois, Woodie Gunthrie puis Pete Seeger l'ont précédé, impulsant ce phénomène de revival aux Etats-Unis. En effet, dès 1955, les premiers travaux de collectage sont publiés aux Etats-Unis, mais aussi dans les îles britanniques, le « *réservoir inépuisable des*

musiques populaires » où la pratique était encore très vivace dans les pubs[131]. Cette musique fait d'autant plus sens et écho aux préoccupations de ces individus, qu'elle correspond aux revendications des communautés hippies[132]. Ces communautés contestaient systématiquement l'ordre social établi et ce qu'ils appelaient « le système », prônant une autre vision de la vie, en communauté, loin de l'individualisme qui s'instaurait. Leur principal objectif était de fuir la société de consommation, oublier l'argent, le matérialisme pour vivre un véritable retour à la nature, vivre en symbiose avec elle.

« *Vivre à la campagne, y créer, y produire, ce n'est plus pour nous une absurdité ridicule. Nous commençons à abandonner notre mépris inconscient pour ce monde réel et essentiel que sont la nature, les cultures, les animaux, le monde paysan, ceux que beaucoup de citadins appellent encore les " péquenots " ! […] Nous savons que ça existe encore et partout, que beaucoup de gens y vivent parce qu'ils ne peuvent pas se payer le "luxe" de partir, de changer de cadre, mais pour nous, on ne pourrait plus y retourner ».*[133] Tous ces courants occidentaux de contestation se cristallisent à cette période autour de la même volonté de changer la société, vont avoir des convergences idéologiques et politiques. Baudrillard[134] a décrit cette époque en expliquant qu'elle « *s'équilibre sur la consommation* ».

Dans le domaine culturel, on assiste, parallèlement à la conception malrucienne de la culture, à la mise en place de l'industrie du divertissement. Les médias et l'industrie discographique ont petit à petit pris toute la place sur le marché. Aux États-Unis et un peu partout dans le monde occidental, on assiste à un changement considérable dans la manière de consommer des biens culturels. La ruralité et le « monde des

[131]Nous ne nous attarderons pas plus longuement sur une description fine du mouvement folk aux États-Unis et dans le monde anglo-saxon, car ce n'est pas le centre de nos préoccupations. Par ailleurs, cela demanderait une enquête très fouillée sur ce seul thème pour le saisir dans toute sa complexité.
[132]Nous ne développerons pas plus longuement ces questionnements sur la communauté hippie. En effet, la complexité de ce mode de vie, des pratiques et des représentations idéologiques qui y sont associées, méritent d'être très largement approfondie. Notre propos concernant essentiellement les musiques traditionnelles et leurs modalités actuelles de pratiques, il apparaît que la culture hippie est assez éloignée des préoccupations des musiciens amateurs qui constituent notre corpus. C'est pourquoi, nous aborderons des points très spécifiques de cette culture, privilégiant les rapports à la musique des hippies sans rentrer dans toute la complexité que représente ce mode de vie.
[133]M. Besson, B. Vidal, *Journal d'une communauté*, Stock, Paris, 1976, p. 77
[134] J. Baudrillard, *La société de consommation,* Folio, Gallimard, Paris, 1996.

paysans » tels que l'a décrit Mendras[135] a quasiment disparu ou tout du moins, il est nettement moins attractif pour la plupart des individus, car vecteur de valeurs antagonistes avec celles que prône la société industrielle (modernité, progrès, technologie, etc.). C'est donc dans cette ambiance de prospérité économique, d'activité culturelle intense, d'ouverture à l'international des marchés de l'industrie et du divertissement que le folk, issu des courants contestataires, va émerger comme pour contrebalancer une dynamique plus générale.

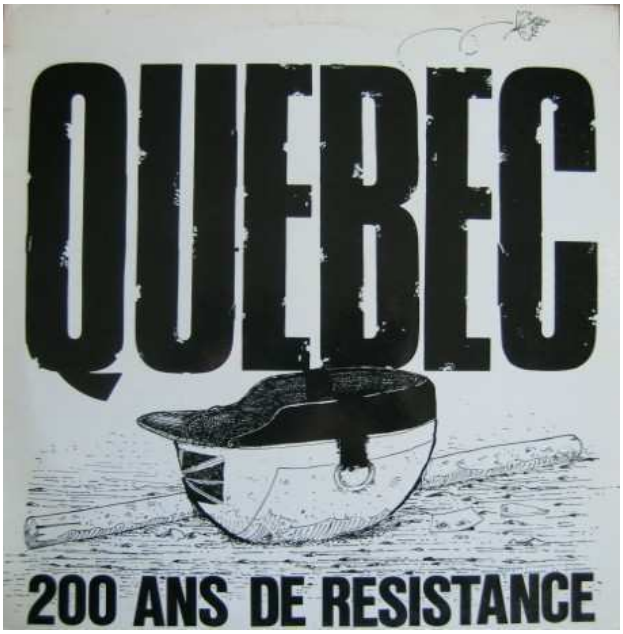
Ce mouvement a notamment été questionné par Morin, dont les analyses ont porté plus spécifiquement sur cette décennie dans *Névrose, l'Esprit du temps*[136]. L'auteur montre que la période des Trente Glorieuses où tous ces courants de pensée contemporains du folk ont émergé, a été aussi le moment historique où l'économie de marché s'est considérablement développée, internationalisée, entrainant des transformations profondes dans la société. Son analyse portant également sur la dimension culturelle, Morin explique que la décennie 1970 se caractérise par l'apparition de la culture de masse, c'est-à-dire la culture industrielle. Même ce secteur de la société a été investi par l'industrialisation, le capitalisme. On voit apparaître les termes de productivité, de rendement, concurrence dans le domaine culturel. Les Yéyés, « Salut les Copains ! », la place que prend l'Olympia dans la scène musicale, l'industrie discographique ou les télés crochets, sont les indicateurs de la culture française en culture de masse. Les « médiacultures » font leurs apparitions avec l'avènement de la télévision, des radios comme RTL, Europe 1, RMC ou Radio Andorre, qui diffusent en grandes ondes. C'est l'ère de l'Entertainment, du divertissement construit sur un mode industriel à laquelle s'opposent les folk-singers.

Tout au long des quinze années qu'a duré la structuration du courant folk en France, on a vu apparaître un ensemble d'arguments et de discours contestataires d'un ordre social qui perdure de nos jours. Toutes ces idées rejoignent un slogan de l'Union de la Gauche en 1972 : « *Vivre mieux pour changer la vie* ». Face à l'inscription encore plus forte de la dimension industrielle de la société, ces « contre-cultures » se

[135] Pour l'histoire de la fin du monde rural, voir H.Mendras, *La fin des paysans*, Essais, Paris, 1993
[136] E. Morin, *L'esprit du temps, Névrose*, Grasset, Paris, 1975

positionnèrent en résistance face à la société de consommation, face à ce qu'ils appelaient la « marchandisation » de la société et l'individualisme grandissant.

Disque 1 : Gilles Servat, compilation, 45 Tours, indépendant, 1976



Disque 2 : Compilation, Québec 200 ans de résistance, Vendémiaire VDES 016, 1977

Disque 3 : Contr'Eurovision 79, 33 Tours, Philips 1979

Les musiques traditionnelles gagnent en légitimité aux yeux de ces jeunes musiciens, d'autant plus qu'elles sont issues des campagnes, le fruit d'un authentique art du peuple, loin de la culture unique, centralisatrice, définie comme « bourgeoise » imposée par la mise en place du Ministère Malraux. Des postures prônant une musique authentique contre une musique commerciale, font leur apparition. Les débats sur musique commerciale/musique authentique prennent leurs racines à ce moment-là. En effet, les premiers labels indépendants : « Chant du monde » (équivalent français de Folksways aux Etats-Unis) distribuent les titres des folksingers.

C'est par le recours à des mélodies ou des chansons que la contestation du folka su et pu s'ancrer. « *Music and song have been important in the nation and remembrance of a wide range of social movements […] By focusing on the interaction of music and social movements, we want to hightlight a central, even formative aspect of cultural transformation* »[137]. Au travers des exemples du folk et des musiques populaires américaines, on voit apparaître les interactions qui ont pu avoir lieu entre musique et mouvements sociaux de contestation des années 1960. C'est dans l'analyse de ces interactions que l'on peut comprendre et expliquer les liens qui se tissent entre pratiques musicales et mouvements sociaux.

[137] R. Eyerman et A.Jamison, *Music and social contest*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 8 « *Musiques et chansons ont été importantes pour la nation et pour se souvenir d'un grand nombre de mouvements sociaux. En nous focalisant sur les interactions existantes entre musique et mouvements sociaux, nous voulons mettre evidence le role central et meme l'aspect formateur sur les transformations sociales* ».

3. La situation française : structuration d'un courant

Le succès des folksingers américains en France peut s'expliquer en partie par le renouveau d'une offre musicale qu'ils proposaient par leurs manières de chanter, leurs mélodies et leurs textes engagés. C'est une véritable mode musicale qui a pris forme. Leur regard désenchanté et critique sur le monde permettait une alternative à l'univers coloré et joyeux des yéyés ou aux chanteurs comme Brel, Barbara ou Brassens. Le succès du folk en France fut rapide, en témoignent les titres de chanteurs comme Seeger repris et réarrangés pour des formes plus commercialisables. Ainsi une des chansons les plus célèbres de Claude François « *Si j'avais un marteau* »[138] est en fait la simple traduction des paroles de celle de Seeger « *If I've a hammer* »[139]. La traduction des textes permet une meilleure appropriation par le public, tout en gardant l'esprit des pionniers américains, teinté d'exotisme ambiant.

Du côté français, on date généralement l'apparition du folk en 1964, avec l'organisation du premier Hootenanny[140] au Centre américain à Paris par Lionel Rochemann. « *L'esprit folksong doit être colporté d'un bout à l'autre de la planète et contribuer à créer un monde neuf de paix, de liberté, d'égalité et de diversité. C'est dans ce contexte que certains folksingers franchissent l'Atlantique, porteurs d'un message qui ne manque pas d'interpeller la jeunesse française* »[141]. Après avoir fait un album de chansons Yddish et cinq autres de chansons populaires françaises[142], il se produisit un peu partout dans le monde. Pour l'Escargot Folk, « *Il est impossible de parler du folk en France sans parler de Rocheman, ce personnage volubile étant pratiquement à l'origine de tout le mouvement* »[143]. Il aidera considérablement au rayonnement de l'American Center, véritable refuge des jeunes musiciens folk fraichement débarqués en France. « *C'est là qu'ils se frottent à la contre culture américaine et découvrent les chanteurs du folksong, Bob Dylan, Joan Baez et autres*

[138] Cl. François, « *Si j'avais un marteau* », Texte Claude François, Musique Lee Hays & Pete Seeger, Philips, novembre 1963
[139] The Weavers, « If I Had a Hammer », Texte et musique Lee Hays & Pete Seeger, 1949.
[140] Réunions musicales hebdomadaires nées New York dans les années 1950 sous l'impulsion des musiciens folks Woody Guthrie et Pete Seeger
[141] V. Rouvière, *op. cit.*, p. 15
[142] Dont un qui reçu le Grand Prix de l'Académie Charles Cros.
[143] Citation in *l'Escargot Folk*, n°78-79, Juillet-Août 1980.

Pete Seeger »[144]. Les clubs folks dans lesquels « *l'esprit de rébellion et de contestation* » étaient les plus forts se situent dans les grandes villes françaises: Paris, Lyon Bordeaux. À Paris, l'American Center proposait des tarifs très attractifs (1 franc l'entrée) et a accueilli tout au long de la décennie, des folksingers, mais aussi des musiciens de blues, jazz, ragtime, etc. Ce centre deviendra un lieu incontournable de la musique folk en France, proposant des musiciens comme Gabriel Yacoub, Allan Stivell, John Wright et sa femme Catherine Perrier. Grâce à la multiplication des artistes et de leurs influences, l'American Center fera émerger trois grandes tendances du folk : le francophone, le breton (qui ont amorcé le courant traditionnel) et l'anglophone qui est resté plus proche des musiques anglo-saxonnes. L'année 1967 est une date tout à fait marquante dans l'histoire du folk en France. En effet, cette année-là, Pete Seeger passe à l'Olympia et Joan Baez est programmée au Musicorama d'Europe 1.

Cette reconnaissance du folk et par là même des musiques traditionnelles trouva un écho important lors d'une conférence de presse que Seeger donna suite à un concert. Interrogé sur sa pratique, il exhorta les jeunes européens et plus particulièrement les jeunes français à s'intéresser à leurs folklores régionaux plutôt qu'à celui des autres pays (en l'occurrence les États-Unis). Ces musiciens qui se veulent "de leur temps", ancrés dans leur époque, apportent un contre discours aux arguments les accusant de communautarisme ou de passéisme. C'est pourquoi, pour la plupart, ils ne vont pas se limiter au répertoire d'une région ; ils vont s'intéresser à l'ensemble du répertoire francophone et parfois même international. Les textes sont généralement en français, les dialectes régionaux, les versions originelles des chansons ne seront présents que dans les disques issus des collectages, ou dans ceux se rattachant à un caractère plus "régionaliste". Enfin, la première reconnaissance institutionnelle passera par la programmation de la troupe de Rocheman pour le Comité Nation du Bicentenaire de Chateaubriand, sous le patronage de Pompidou.

Quelques années plus tard, Seeger reprit ces idées lorsqu'il lança son célèbre appel « *Ne vous laissez pas coca-coloniser !»*[145] à l'occasion d'un autre Musicorama à l'Olympia. Il fut repris en 2006 plus tard par le journaliste Jacques Vassal. Dans cette

[144]V. Rouvière, *op. cit.*, p. 20
[145] Traduction de J.Vassal, *Rock & Folk* n°63, avril 1972

lettre ouverte aux jeunes du monde occidental considérée comme un texte fondateur pour nombre de musiciens, Seeger reprend les grandes lignes idéologiques du mouvement. D'une part en réaffirmant les incitations à la revalorisation des folklores : « *En ce moment même, les jeunes d'Europe occidentale sont en train d'oublier la musique de leurs propres pays. (…) La vérité est qu'ils savent très peu de choses sur leur musique. Ce qu'ils ont appris à l'école est en général édulcoré, de second rang. Une fois adultes, ils n'ont pas vu cette "musique démodée" comme faisant partie de leur vie d'hommes modernes des grandes villes (…) Votre pays devrait engendrer ses propres Bob Dylan*»[146]. Et d'autre part, en impulsant un parallèle avec le mode de vie en lien avec la nature. Seeger compare la diversité culturelle avec la biodiversité :

« *Aucune personne qui réfléchit n'a envie que les centaines de musiques nationales du globe soient effacées, oubliées. Comparez la situation avec la biologie. Les biologistes savent que pour une planète saine, nous avons besoin d'un maximum de diversité de vie. Si une espèce d'oiseau ou de poisson s'éteint, le canevas écologique de la vie est déchiré. Mais l'agriculture et l'industrie ont permis à l'humanité de croître en nombre au point que l'équilibre écologique en soit sérieusement ébranlé, et l'on peut douter que nos descendants connaîtront l'air et l'eau purs que nos grands-parents ont connus. Dans les domaines de la culture comme dans ceux de la biologie, il y a une guerre, une lutte constante. (…) L'une des raisons de la richesse de la musique pop et folk des États-Unis, c'est que des musiques diverses se sont trouvées en concurrence côte à côte. Mais ce qui arrive à présent, ce n'est pas cette concurrence. Un flot de musique importée des États-Unis inonde, envahit le monde entier de sa « concurrence ». L'homme industrialisé, comme Esaü dans la Bible, vend son patrimoine pour une poignée de cerises* »[147].

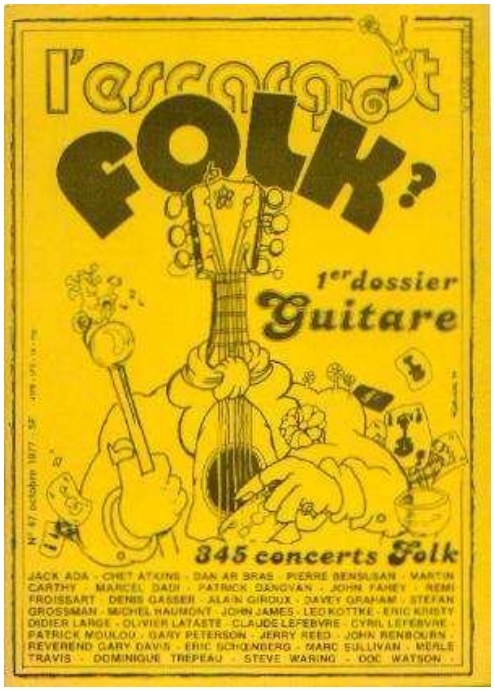
L'année 1972 constitue une autre date marquante pour le revival en France. Jacques Vassal[148] revient sur différents moments qui se sont déroulés pendant cette année, soulignant l'envol du folk. Après son passage à l'Olympia, l'album d'Alan Stivell[149]

[146] P. Seeger, *Ne vous laissez-pas coca coloniser*, Lettre ouverte, disponible sur : http://www.accrofolk.net/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=23
[147] *Ibidem*, p.4
[148] J.Vassal, *Folksong*, Albin Michel, coll. Rock and Folk, Paris, 1971
[149] A. Stivell, *Olympia Concert*, Francis Dreyfus Music, live, réédition en CD 1993

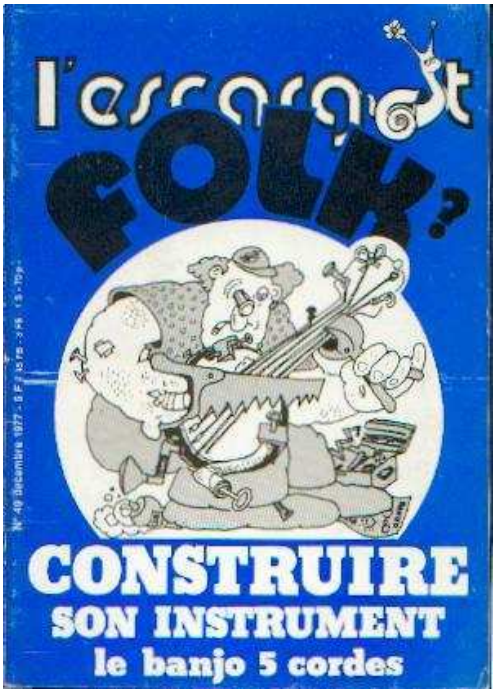
s'est vendu à plus de 100 000 exemplaires, de nombreux groupes existants encore se forment à partir de ce moment-là. C'est le cas de Malicorne dont l'album Almanach[150] a été un grand succès, de Mélusine ou la Bamboche qui ont contribué à réhabiliter les chansons des marins, soldats, ou de prisonniers. Petit à petit le cercle des groupes à forte renommée s'est élargi avec Tri Yann, Gweltaz Ar Gur pour la Bretagne, Marti, Patric, Rosine de Peire pour l'Occitanie. Au final, chaque région française a produit ses groupes, avec ses disques, ses festivals et ses chanteurs phares. Le folk sort de la marginalité des débuts, il se construit avec ses lieux de consécration, ses instances de légitimation, ses « stars », transformant un effet de mode en un phénomène pérenne d'une grande ampleur. A la suite de l'American Center, d'autres clubs Folk ont ouvert à Paris, diffusant non seulement les artistes représentant cette musique, mais aussi leurs idées. Ainsi, le Bourdon fut créé grâce à John Wright à Paris, des groupes s'y forment dont certains tournent encore tels le groupe Mélusine. Ils publieront sept disques de 1975 à 1981 (puis deux entre 1985 et 1990). La Chanterelle, premier club folk lyonnais est créé sous l'impulsion de Jean Blanchard, membre fondateur du groupe la Bamdoche publiera six disques de 1974 à 1980.

Le courant de revival s'est aussi traduit et exprimé à travers l'édition de revues. Vitrine du courant musical, les revues et les clubs participent encore à la diffusion et à la reconnaissance de ces répertoires. Les plus connues et plus pérennes ont été La *Gigue*[151], *L'Escargot Folk*[152] et *Trad Mag*[153]. Un peu à l'image de la *Gigue*, *l'Escargot folk* témoigne des premiers rassemblements d'amateurs de musiques traditionnelles, devenant une tribune pour les musiciens. Enfin Trad Mag est un bimensuel qui existe depuis 1988. Il a fêté ses 20 ans cette année par un numéro spécial[154]. Les clubs et les revues ont été les principaux vecteurs de cette revendication d'un nouvel ordre social. Finalement, c'est par les clubs, les revues, les concerts ou les bals que le mouvement folk s'est structuré et installé durablement en France.

[150] Malicorne, *Almanach*, HEXAGON - DISC AZ, 1976
[151] La *Gigue* a été publiée à seulement neuf numéros de manière très irrégulière. Cette revue n'aura pas survécu longtemps, mais elle témoigne du militantisme des pionniers du folk associé à des pratiques amateures très ancrées. La première parution date de 1974 et la dernière de 1976.
[152] *L'Escargot Folk* est un mensuel ou bimensuel qui était publié entre janvier-février 1976 et janvier 1980.
[153] Voir couvertures en annexe
[154] Voir en annexes différentes couvertures de ces revues.



Revue 1 : Couverture de l'Escargot Folk, octobre 1977



Revue 2 : Couverture de l'Escargot Folk, décembre 1977

4. À l'assaut des campagnes : le collectage et l'ethnomusicologie

L'appel de Pete Seeger à l'attention des musiciens français, les exhortant à « prendre le meilleur de leurs musiques » pour faire une « musique nouvelle » encouragea bon nombre de musiciens à se lancer à la redécouverte de ce qu'ils considéraient être leur patrimoine musical. Un peu comme le folklore au début du XX^{ème} siècle, il s'agit pour Seeger de remonter aux origines du peuple avant qu'il ne soit perverti et « abîmé » par la société industrielle et ses pratiques consuméristes. « *La musique traditionnelle dont l'origine remonte au peuple, doit retrouver sa place au cœur de la société, permettre de briser l'isolement et de dépasser l'individualisme* »[155].

Les folkeux français se lancèrent donc véritablement à l'assaut des campagnes françaises pour dénicher, dans les villages, ceux que l'on considérait comme les garants de la tradition. C'est vers ces personnes âgées que des musiciens érudits, ethnologues, ethnomusicologues sont allés recueillir la mémoire sonore de la France des sixties. Mélodies, chansons, balades furent enregistrées et certains instruments furent sauvés de la disparition. Ouvrons une courte parenthèse sur l'histoire de l'épinette des Vosges et plus spécifiquement la vielle à roue qui reprit toute son importance dans le paysage musical français. « *Imaginez des jeunes urbains débarquant dans la France profonde des années 1960, en quête de Monsieur un tel, qui fût soi-disant le meilleur violoniste de la région, il y a environ trente ans ! Leurs efforts sont récompensés : les vieux de village livrent leurs trésors : répertoires de chansons et de mélodies, techniques instrumentales et vocales, instruments d'époque* »[156].

Toutes ces campagnes de collectage qui ont eu lieu à partir de cette période ont fait entrer les populations rurales dans un processus de patrimonialisation similaire à celui que nous avons décrit précédemment. On se demande quelles sources garder : est-ce que tout est conservable ? C'est en Bretagne que ces atlas sonores ont été les premiers à être mis en place et les plus nombreux. Des sœurs Goadec, considérées comme tenantes de l'identité culturelle bretonne, sont devenues de véritables stars en jouant à Bobino, aux Maîtres sonneurs les plus réputés du Berry, de l'Occitanie ou

[155] V. Rouvière, *op.cit.* p.19
[156] *Ibidem*, p. 20

d'Auvergne, tous ont été interviewés, enregistrés, classés et référencés, devenant les modèles et les sources d'inspirations pour les musiciens et apprentis folkeux[157].

5. Collecter et patrimonialiser

Inscrites au cœur des premières campagnes de collectages et des premières tentatives des sauvegardes d'un mode de vie disparaissant, outils de promotion (parfois de propagande) d'un nationalisme ou d'un régionalisme à réinventer, les musiques traditionnelles sont, depuis les années 1970, devenues vectrices d'enjeux et de questionnements patrimoniaux. Comme le souligne Bromberger[158] l'identité régionale est fortement dépendante de la musique, car parmi les modalités que prennent les revendications régionales la musique et le chant occupent une place prédominante tout autant que la langue. La musique se retrouve au « *service de la fabrique des identités* »[159].

L'attrait pour le patrimoine s'est exacerbé à partir du XIXème siècle, à l'époque où les sociétés contemporaines occidentales connaissent une mutation profonde et rapide. La désorganisation d'un mode de vie rural, telle que l'a décrite Mendras[160], corrélée à l'accélération de l'urbanisation va pourtant contribuer à la préservation de ce patrimoine rural. Redoutant la perte et l'oubli d'une façon de vivre ancestrales, le processus de patrimonialisation dans les années 1970, se construit autour de questionnements sur ce qui doit être conservé, restauré, valorisé, loin de la volonté nationaliste du début du XX^{ème} siècle. Les collectages n'ont plus uniquement pour fonction d'agrémenter les répertoires et les compositions, mais participent à la structuration des manières de jouer des musiciens débutants à l'époque, en jouant un rôle très important au sein du mouvement traditionnel. Transformées et classées ces musiques collectées deviennent objets de patrimoine et de mémoire, les chansons et

[157] On observe encore ce phénomène actuellement avec les musiciens traditionnels ou ceux qui se revendiquent « musiques du monde », qui vont à la rencontre des « vieux maîtres » du genre. C'est ainsi que les musiciens du Buena Vista Social Club sont devenus de véritables vedettes à Cuba puis dans le monde entier.

[158] Ch. Bromberger, « Ethnologie, patrimoine, identités : y a-t-il une spécificité de la situation française ? », in D. Fabre, *L'Europe entre culture et nations*, Actes du Colloque de Tours, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1996 pp. 9-23

[159] F. Morvan, *Un monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*. Arles, Actes Sud, 2002

[160] H. Mendras, *op. cit.*

morceaux ainsi récupérés sont stockés, puis analysés et mis à la disposition de tout un chacun.

Un des collecteurs les plus reconnus actuellement est Jean-François Dutertre, qui dès le début des années 1970 a insisté sur l'importance du collectage et du contact avec ce qu'il appelle le « terrain ». Pour lui, il ne suffit pas de parler de collectage d'une manière théorique. Ce sont de véritables protocoles d'enquête ethnologique qui sont mis en place par ces jeunes musiciens. Les analyses faites, empreintes de références ethnologiques et ethnomusicologiques participent à la valorisation de ces pratiques musicales et à la construction de modalités de jeu musical, d'écoute et de postures pour exister face aux autres courants musicaux, participant à la construction d'une expertise. L'utilisation et le rapport fort qu'entretiennent les musiques traditionnelles avec l'ethnologie se sont encore renforcés.

Toutes ces campagnes de collectage ont nécessité la réédition des recueils du XIXème siècle. L'ouvrage de La Villemarqué[161] devient objet d'étude et de grand intérêt pour les folkeux. Dans la même volonté de structuration et d'une manière beaucoup plus large, la Folk Song Association est fondée afin de mettre en relation toutes les données sociales, musicales ou littéraires qu'a produit ce revival. En Auvergne et en Occitanie, les Instituts d'Étude Occitanes qui ont pour vocation la conservation, l'étude, la diffusion et la valorisation des cultures régionales sont créés. L'objectif est de donner accès au public à ces bases de données, pour l'atteindre et ainsi offrir la possibilité au plus grand nombre d'avoir accès à ces bases de données, des associations instaurent des phonothèques. L'association Dastum, créée en 1972 en Bretagne veut « *se donner les bases d'une culture populaire réelle, permettant une évolution de la musique traditionnelle à partir d'un fond de connaissance solide et sérieux* ». Les stocks musicaux proposés dans cette association, sont couplés avec des analyses ethnomusicologiques offrant plus qu'une simple conservation.

En Alsace, dans le Pays Basque, en Auvergne et dans d'autres régions qui ont conservé leurs particularités musicales territoriales (certains diront qu'elle ont une identité culturelle de caractère), on observe ce type d'actions patrimoniales qui, à la

[161] Th. De la Villamarqué, *op.cit.*

différence de celles entreprises au XIX^{ème} siècle, n'entrent pas dans une logique étatique. Ces associations veulent se substituer et montrer les manquements de l'État en matière de politique musicale (que ce soit du côté de la conservation ou de la diffusion) vont permettre aux répertoires traditionnels d'entrer dans un processus de reconnaissance en dignité et en visibilité. En effet, à cette époque, il y a de grandes disparités dans la prise en compte étatique des différents répertoires musicaux, toutes les musiques ne sont pas élevées au rang de musique et prises en compte en tant que telles. Le Ministère de la Culture n'a alors, pas en charge, toutes les pratiques musicales. Ainsi les musiques traditionnelles dans les années 1970 et les modalités de pratiques associées, dépendent du Ministère Jeunesse et Sport et non de celui de la culture. Finalement, toutes ces actions, allant de la phonothèque, de la magnétothèque à l'édition des *Cahiers d'Ethnomusicologie*[162] , aux Atlas Sonores et aux productions littéraires ont participé à la structuration et à l'organisation du folk.

Dans ce contexte, l'ethnomusicologie prend une place toute particulière au sein de la construction du courant des musiques traditionnelles, c'est pourquoi nous ne pouvons ignorer les effets que l'histoire de cette discipline ont eu sur la mise en place des catégories traditionnelles. Sur ce point les analyses ethnomusicologiques de Luc Charles-Dominique sont particulièrement intéressantes. Il souligne que « *l'existence d'une sous-classe (folklore) est un élément discriminatoire indispensable pour caractériser un sous-objet (les musiques de tradition orale européennes) et un sous-domaine (l'Europe) que l'on souhaite exclure du champ de l'ethnomusicologie* »[163] . Par-delà la survie et la conservation, les associations relancent les discours et revendications régionalistes. Le folk entre alors dans une posture militante face à l'État français unificateur, vu comme homogénéisant et globalisant. Au final, le folk qui arrive dès la décennie 1960 s'est rapidement structuré autour de revues, clubs, érudits, musiciens qui deviennent des références et qui vont orienter non seulement les répertoires, mais surtout la manière dont on va jouer et écouter ces musiques. Le rapport au bal et à la danse existe encore, mais s'est distendu en partie à cause du développement des techniques d'enregistrement. De musiques à danser, les répertoires traditionnels glissent vers un rapport plus fixe à l'interprétation. De nouvelles formes de faire, écouter, jouer, danse les musiques populaires rurales, ont

[162] Edités par les Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève
[163] L. Charles-Dominique, *op.cit.* p. 118

découlé des « guerres » de définitions autour des notions de traditions, d'authenticité, de la simplicité d'un mode de vie abandonné depuis presque un siècle. A la fin des années 1970, les musiques traditionnelles sont bien implantées en France. Le folk a pris une place toute particulière dans le paysage musical français. Le courant s'est structuré petit à petit, les associations, les festivals, les cours, les stages sont de plus répandus et visibles, pourtant la reconnaissance politique, publique n'est toujours pas là.

Des années 1980 à nos jours, vers une « reconnaissance en dignité »

Après la période très riche des années 1970, où un grand nombre d'initiatives individuelles ou collectives en faveur du folk ont éclos, la décennie 1980 apparaît clairement comme celle de la reconnaissance institutionnelle et politique des musiques traditionnelles. L'arrivée d'un gouvernement socialiste en France a permis aux musiques populaires (dans l'acceptation large du terme) d'entrer dans un processus de légitimation et de reconnaissance sociale. Les années 1980 sont aussi la période où l'on observe un glissement sémantique de la catégorie « folk » vers celle de « musiques traditionnelles » ainsi que l'apparition de la « World Music » sous l'impulsion de musiciens tels que Peter Gabriel (sous son label Real World) ou Johnny Clegg. Beaucoup d'associations valorisant les musiques traditionnelles, mettant en place des ateliers et des modalités d'enseignement, sont créées. Ces associations s'organisent entre elles afin de structurer l'enseignement, la diffusion et la recherche sur ces musiques. C'est également à ce moment-là que sont menées les premières enquêtes sociologiques sur ces musiques. L'attrait pour les pays non occidentaux et leurs traditions musicales se fait de plus en plus fort. Dans cette partie, nous reviendrons sur les changements des politiques musicales dans la prise en compte des musiques populaires dans toutes leurs formes, puis nous exposerons les modalités d'organisation institutionnelle de l'enseignement et enfin le développement du réseau associatif et ses effets sur les constructions du mouvement.

1. Pour une politique de toutes les musiques

L'intérêt étatique pour les musiques traditionnelles, en France, date des années 1980. Plus particulièrement, les lois sur la décentralisation ont permis aux collectivités locales de mettre en place des politiques de développement régional ou départemental. Au départ, toutes les actions en faveur des musiques traditionnelles dépendaient du Ministère de la Jeunesse et de la vie associative. Notre objectif n'est pas d'analyser dans son intégralité les politiques culturelles en faveur des musiques traditionnelles. Toutefois, nous ne pouvions aborder l'institutionnalisation de ces répertoires ni leur développement sans nous interroger et repréciser leurs conditions d'existences sociales et politiques.

Sous la V^{ème} République, les liens entre l'État et la vie musicale ont beaucoup évolué. L'État intervient de plus en plus et sous de nouvelles modalités. Des débats sur la nécessité de la mise en place d'actions ciblées de valorisation des musiques traditionnelles, ainsi que sur leurs contenus d'enseignement, leurs objectifs et leurs limites sont lancés. « *Les pratiques musicales elles-mêmes et l'organisation de la vie musicale sur tout le territoire français et non plus seulement quelques institutions parisiennes de référence deviennent objets d'action publique et sujets de débats* »[164].

Jusqu'aux années 1960, la question de l'intégration des musiques, autres que la musique classique n'était pas vraiment au cœur des préoccupations de l'État. C'est à partir de ces années que les difficultés de diffusion et de publics de la culture savante se font sentir. L'apparition de la notion de *non-publics*, en 1968 sous la plume de Jeanson à Villeurbanne marque une rupture avec le projet de démocratisation culturelle lancé par Malraux. Les idéaux de l'éducation populaire, de lutte contre les inégalités en sont le moteur. Cette notion marque clairement un changement de position face aux lignes malruciennes. Elle remet en cause un des arguments centraux de la politique culturelle de l'époque en redéfinissant l'action en faveur de celle-ci. En parlant de *non publics*, en posant cette terminologie, les acteurs du monde culturel posent un problème qui n'était pas pris en considération jusqu'alors.

[164] A. Veilt, N. Duchemin, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, La documentation française, Ministère de la culture ; Comité d'histoire du Ministère de la Culture, Paris, 2000, p. 18

On problématise un rapport au théâtre, au musée, à la musique bref, à la culture classique, requestionnant cette conception de la culture qui doit être accessible à tous. La catégorie « non-public » fondant une nouvelle forme d'action culturelle basée sur la médiation, l'échange entre les formes artistiques et culturelles, a favorisé une certaine relativité culturelle. De l'accès à tous à la musique, on glisse vers une politique prônant l'accès de tous à toutes les musiques. « *D'une démocratie à revendication égalitaire, on passe à une expression du droit à la différence* »[165].

Avec l'alternance politique de 1981, les politiques musicales sont mises sous la responsabilité de Maurice Fleuret qui fit entrer la France dans une « politique de toutes les musiques ». Il y a une réelle volonté de transformer les modalités d'action de l'État. La politique musicale devient petit à petit une politique de toutes les musiques. La prise en considération de toutes les formes de pratique musicale a eu des impacts sur le rapport à la formation musicale, à l'enseignement public de la musique, quelque soit le style pratiqué, l'idée selon laquelle l'enseignement classique de la musique classique est dépassé, est de plus en plus présente. Des débats entre l'enseignement démocratisé de la musique ou l'enseignement de pratiques musicales démocratiques sont organisés témoignant d'une prise en compte par le politique de ces musiques. Cette volonté de démocratisation s'est traduite plus particulièrement par des actions en faveur des pratiques en amateurs. En effet, jusqu'alors, les pratiques musicales amateurs, c'est-à-dire celles qui n'ont pas de visées professionnelles ou professionnalisantes n'avaient aucun appui politique. Elles n'étaient pas pensées comme objet politique ou culturel, digne d'attention. L'ouverture à la formation des adultes, la prise de conscience de l'aspect élitiste de cet enseignement et la revalorisation du statut des amateurs (qui ne sont pas vus comme médiocres) sont des signes forts de cette rupture. La position de M. Fleuret s'éloigne alors de celle de Marcel Landowski[166] pour qui l'enseignement de la musique doit être stéréotypé excluant toute ouverture aux musiques populaires.

[165] A. Veilt, N. Duchemin, *op. cit.* , p. 219

[166] Il a été nommé en 1966 par Malraux à la direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse au Ministère des Affaires Culturelles. Il y restera jusqu'en 1975.

Dans ce contexte, la pratique est pensée comme un « *moyen d'expression et de transformation des individus et de la société* »[167]. Les pratiques amateur, quelque soit le répertoire[168] (rock, jazz, musiques traditionnelles, variétés, harmonies, fanfares, chorales qui deviendront les musiques actuelles) font alors partie d'une seule est même division au sein du ministère, n'étant plus confinées au seul domaine de l'animation et de la distraction. Cette idée, au cœur du principe des actions politiques de M.Fleuret, dès 1982, est la recherche d'égalité de toutes les musiques. La fête de la musique en tant que fête des pratiques musicales amateur devient l'emblème de cette politique. La même année, les premières lois sur la décentralisation voulues par le gouvernement, ont permis l'essor du rôle associatif dans la vie culturelle des français. Les musiques traditionnelles, comme les orphéons ou les harmonies, ont pu alors s'afficher et s'affirmer grâce aux grandes fédérations nationales.

La DMDTS, avec à sa tête Maurice Fleuret ébauche dès 1983 une véritable politique des « traditions vivantes », couvrant comme l'indique l'ethnomusicologue B. Lortat Jacob, *« un champ […] à la fois très vaste et très diversifié englobant tout à la fois la musique savante orientale, la musique de cour d'Indonésie, la musique collective dont les plus belles expressions peuvent sans doute être trouvées sur le continent africain, toutes les musiques rituelles du monde, les chants de travail, les berceuses, les chants épiques, les musique de danse dont le Hora balkanique, la biguine, le calypso, la bourrée auvergnate fournissent quelques exemples* »[169]. Cette reconnaissance des musiques traditionnelles par des aides de l'État à travers le soutien aux actions de formations (institutionnelles ou non), de diffusion ou de création a donc permis la pérennisation et le renforcement des petites associations déjà présentes sur le terrain un peu partout en région.

Pourtant, l'État ne fut pas le seul impliqué dans ce travail de reconnaissance. L'accentuation de la régionalisation a permis aux collectivités territoriales et aux organismes de formation professionnelle ont été partis prenante de ce processus, inscrivant ces musiques dans leur champ d'intervention, à côté d'autres expressions

[167] A. Veilt, N. Duchemin, *op.cit.* p. 145
[168] Un parallèle peut être fait entre les musiques traditionnelles et le jazz sur ce point. Voir J-L Fabiani, sur les musiciens de jazz, J-L Fabiani, *op.cit.*
[169] B. Lortat, cité par A. Veilt, N. Duchemin , *op.cit.*, extraits des archives de la direction de la musique, p.165

artistiques telles que le jazz ou la chanson[170]. Les Centres de musiques traditionnelles en région, créés à cette époque sont financés par la DRAC, les Conseils Régionaux, les Conseils Généraux et parfois les municipalités.

2. L'organisation institutionnelle de l'enseignement

Comme nous venons de le voir, beaucoup d'évolutions politiques ont été apportées dans le domaine des musiques traditionnelles. Cette reconnaissance institutionnelle et étatique traduit une volonté de sortir les répertoires traditionnelles de leur image passéiste. La Direction de la Musique et de la Danse considère que les musiques traditionnelles ne sont plus qu'un simple témoignage d'un passé révolu, mais bel et bien « *des musiques contemporaines faites pour et par des sociétés actuelles »*[171].

A partir de la décennie 1980, les musiques traditionnelles, à l'instar du jazz prennent petit à petit leur place dans les différents équipements et dispositions destinés à l'enseignement de la musique. Des ateliers et des stages sont organisés directement en lien avec l'activité des associations ou intégrés parmi le programme des festivals[172] facilités par les actions de L'État lancé dans une politique volontariste en faveur de l'enseignement de ces musiques, tout particulièrement au sein des conservatoires et des écoles de musique. L'enseignement figure parmi les préoccupations premières des acteurs des musiques traditionnelles mais aussi de l'état. « *La transmission des savoirs accumulés par les diverses traditions musicales en France n'est en général plus assurée par le milieu social qui a produit ces formes d'expression musicales »*[173]. La création de diplômes pédagogiques (DE et CA) qui sont à la fois la source d'une réelle qualification des enseignants témoigne d'une reconnaissance étatique de ce genre musical au même titre que d'autres formes d'expression. La mise en place de ces diplômes a permis l'ouverture progressive de classes de musiques traditionnelles au sein des établissements d'enseignement

[170] Pour aller plus loin sur ce parallèle, voir J-L Fabiani, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in *Sociologie de l'art*, Actes du colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985, sous la dir. R. Moulin, l'Harmattan, Paris, 1999

[171] J-F. Dutertre et Ph. Krümm, *Les Nouvelles Musiques traditionnelles*, Chronique de l'AFFA, n°18, Paris, 1998

[172] Sur les modalités d'apprentissage, leurs enjeux, leurs définitions et leurs fonctions, nous avons consacré un chapitre dans cette recherche. Cela nous permet d'approfondir la réflexion sur une dimension essentielle de la pratique musicale.

[173] J-F. Dutertre et Ph. Krümm, *op.cit.*

musical. Pour Dutertre et Krümm, « *un élargissement des publics devrait résulter de cet enseignement et de ses divers indices* »[174]. Reprenant les indications de la Direction de la Musique selon laquelle « *ces enseignements doivent constituer des pôles d'ouverture vers les autres départements de l'école de musique : les musiques traditionnelles proposent un apprentissage global où le geste musical est le plus souvent lié au geste chorégraphique* »[175], les acteurs pédagogiques des musiques traditionnelles y recherchent une légitimité et une visibilité au sein de l'institution.

L'entrée dans ces lieux institutionnels de l'enseignement des musiques traditionnelles a provoqué chez les enseignants une réflexion globale sur les particularités de ces répertoires, notamment quant à leurs formes originales de transmission et d'apprentissage. Pénétrant ces structures qui leur étaient jusque là « interdites », les répertoires traditionnels ont participé à la mutation de l'enseignement musical en France. Utilisés comme dispositif pédagogique, ces répertoires ont contribués par leur institutionnalisation à transformer les manières d'enseigner la musique[176].

Ce nouveau type d'enseignement a voulu préserver des relations privilégiées avec le milieu associatif à travers des stages et actions de valorisation. Les enseignements des musiques traditionnelles dans les écoles de musiques sont actuellement en pleine expansion. Des classes et des départements de musiques traditionnelles dont l'enseignement porte sur les musiques des régions de France (DOM TOM compris), existent dans une quinzaine de régions dont l'Auvergne et Rhône-Alpes. Instruments et enseignement vocaux sont dispensés selon les besoins et les traditions locaux tout en s'ouvrant de plus en plus aux répertoires mondiaux.

La structuration de la filière professionnalisante est le résultat de l'ouverture de l'enseignement institutionnel aux musiques traditionnelles. De nombreux musiciens traditionnels peuvent maintenant vivre de leur passion grâce à l'enseignement qui

[174] J-F. Dutertre et Ph. Krümm, *op.cit.* p. 99
[175] *Ibidem,* p. 99
[176] Pour aller plus loin sur ce point la thèse de G. Guillot propose un regard tout à fait intéressant : G. Guillot, « *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France* », thèse de musicologie, sous la dir. J-M Chouvel, Université Paris Sorbonne, Mai 2011

offre une situation plus stable que l'intermittence. La mise en place de cycles longs de préparation aux diplômes et d'actions destinées à la *formation des formateurs* compléte ce dispositif. L'accès des musiques traditionnelles aux épreuves d'admission au Certificat d'Aptitude (CA) de professeur chargé de département 1987 et au Diplôme d'État (DE) en 1989 est une avancée significative dans la légitimation L'ouverture et la création de postes dans différents Conservatoires Nationaux de Région, Écoles Nationales de Musique et Écoles Agrées[177] participe de ce mouvement. Nous devons également noter que ces diplômes ne concernent pas que le domaine français.

L'entrée de l'enseignement des musiques traditionnelles dans les institutions musicales a eu des effets dans la manière de définir la pratique, ouvrant le débat entre musiques traditionnelles et folklore, encore à l'œuvre aujourd'hui. L'appropriation des musiques traditionnelles par les institutions marque clairement un changement dans le discours et un renforcement de la position face, ou plutôt contre le folklore. Appuyés par l'État, les musiciens se revendiquant des musiques traditionnelles font part de leur volonté de s'en détacher en dénigrant bien souvent les pratiques folkloriques. De nombreux auteurs (bien souvent musiciens) exposent de façon très claire l'opposition entre musiques traditionnelles et les musiques folkloriques qui se traduit notamment par l'opposition *« mort/vivant »,* se basant sur un socle de connaissances ethnomusicologiques. *« Ici, la tradition est perpétuellement en mouvement et doit évoluer au même rythme que la société afin de rester vivante. En revanche, le folklore est dépourvu de vie, hors du champ de la création. Il apparaît comme étant mauvais pour la tradition »*[178].

La définition politique et institutionnalisée de la tradition, comme étant un « patrimoine en mouvement » participe un peu plus à la valorisation des musiques traditionnelles face au folklore. Associant ces répertoires à l'idée de dynamique, de modernité, les acteurs politiques et sociaux renvoient les pratiques folkloriques à l'indignité, se « *trompant sur ce qu'est la préservation de la mémoire* ». En croisant

[177] Depuis, les CNR, les ENM et les EMM ont changé d'appellation. On parle désormais de Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) ou de Conservatoire à Rayonnement Départemental (CRD).

[178] Enquête du Ministère de la Culture « *Les musiques et danses traditionnelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'État* ». Année 1999-2000. Cette enquête a été réalisée auprès de 380 écoles contrôlées par l'État, entre mars et septembre 2000.

différentes sources d'archives ou de textes institutionnelles l'idée de *patrimoine en mouvement* et l'association des musiques traditionnelles à l'idée de dynamique, de modernité sont omniprésentes. Les musiciens traditionnels se veulent être des « *médiateurs de la mémoire et des pionniers de la création artistique. Les musiques traditionnelles d'Auvergne sont irrémédiablement d'aujourd'hui et définitivement orientées vers la modernité qu'elles inventent tous les jours* »[179].

3. Cartographie de l'enseignement institutionnel actuel

Depuis une quinzaine d'années que les musiques traditionnelles sont enseignées dans les établissements d'enseignement spécialisé, l'organisation des formations a connu des changements non seulement dans son rapport à l'institution, mais aussi dans le sens pédagogique qui leur est donné. Plusieurs stratégies ont été mises en place en fonction des spécificités régionales ou des volontés de chacun dans les centres. L'enquête sur laquelle nous nous appuyons, a été réalisée en 2006 par D.Pelloux et G. Deslandres, commandée par la FAMDT[180].

Ce rapport, basé sur les 348 réponses d'établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'État, montre que les répertoires traditionnels sont présents dans 66 établissements. Toujours selon cette publication, il semble que ce sont les CNR et les ENM[181] les plus impliqués dans la valorisation de ces répertoires, bien que la majorité des enseignants ne sont pas titulaires d'un diplôme, que ce soit le CA ou le DE, (ils ne représentent que 35% de la population interrogée). Donc, le processus initié dans les années 1980 s'est pérennisé tout au long des trente dernières années, permettant aux musiques traditionnelles d'acquérir un nouveau rôle au sein des institutions musicales. A l'instar de ce que G. Guillot[182] observe pour les musiques

[179]Enquête du Ministère de la Culture, *op.cit,* 2000, p. 2

[180] D. Pelloux, G. Deslandres, *L'enseignement des musiques traditionnelles en France*, Dossier formation pour la FAMDT, avril 2006

[181] Le décret n°2006-1248 du 12 octobre 2006 relatif au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique précise que les écoles municipales de musique agréées, les écoles nationales de musique, de danse et de théâtre (ENMDAD) et les conservatoires nationaux de région (CNR) deviennent respectivement conservatoires à rayonnement communal (CRC) ou intercommunal (CRI), conservatoires à rayonnement départemental (CRD) ou conservatoires à rayonnement régional (CRR).

[182] G. Guillot, *op.cit.*

brésiliennes, nous constatons une redéfinition des pratiques pédagogiques à l'œuvre habituellement dans l'enseignement « classique » de la musique.
Si on entre dans le détail, la région qui comptabilise le plus de structures de ce type est la Bretagne avec près de 365 associations.

Du côté des formations professionnelles, plusieurs structures se spécialisent dans la formation des « formateurs » aux musiques traditionnelles, les CEFEDEM prennent en charge les Diplômes d'État[183]. Les lieux de formation institutionnels se sont adaptés afin d'accueillir ces nouveaux répertoires. Ainsi, les Centres de Formation des Musiciens Intervenants, certains CEFEDEM[184] et même le CNFPT proposent des filières « musiques traditionnelles », « musiques du monde ». Dans la revue *Mesure pour mesure*[185] en février 2002, la DMDTS souligne l'importance de la poursuite de l'institutionnalisation de l'enseignement des musiques traditionnelles. « *L'effort reste donc à poursuivre non seulement pour la reconnaissance nécessaire de toutes les musiques, mais aussi pour l'enrichissement de l'enseignement spécialisé par l'apport de démarches pédagogiques novatrices. À ce titre, la prise en compte de l'improvisation, de la transmission orale, d'une proximité spécifique avec le rythme, la voix, la danse et la pratique collective ouvre d'ores et déjà de nouvelles pistes pour les évolutions en cours dans les disciplines fondamentales que sont la formation musicale et la culture musicale, pour le développement des ensembles constitués et pour l'extension ou le renouvellement des relations entre les départements au sein d'une même école* »[186].

Si on pointe la focale sur les régions de notre corpus, sont recensés, pour la région Auvergne[187], environ 800 élèves[188], 33 lieux d'apprentissage des musiques traditionnelles, se répartissant de la manière suivante. Le Conservatoire National de Région de Clermont, au sein de 11 ENM ou EMMA et de 14 écoles associatives. Sur

[183] Nous pouvons également citer l'Association des Enseignants de Musiques Traditionnelles (AEMT) dont le but est de fédérer tous les musiciens engagés dans l'apprentissage des musiques traditionnelles et ce, quelque soit le lieu (association, privé ou public).
[184] Le pionnier est celui de Poitiers en 1999, puis celui de Rhône-Alpes en 2000 et l'année suivante, celui de Bretagne.
[185] « *Mesure pour Mesure* », n°9 février 2002, Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, disponible en ligne www.dmdtsculture-gouv.fr
[186] *Ibidem* p. 12
[187] Pour l'année 2006.
[188] Pour ce qui est des caractéristiques sociodémographiques des élèves et des pratiquants, nous y avons consacré un chapitre spécifique dans ce travail.

les 71 enseignants de musiques traditionnelles titulaires, seulement 16 sont diplômés d'État mais aucun n'est certifié au moment de l'enquête. Dans cette région, l'accent est surtout mis sur les répertoires locaux, essentiellement d'origine française. En analysant de plus près les résultats de l'enquête, nous avons relevé une inégale répartition entre les répertoires et les instruments pratiqués. Ainsi, les classes d'accordéon diatonique et de vielle à roue sont les plus importantes en effectif. Les cours de violon traditionnel (même instrument mais répertoire et technique de jeu différente) arrivent en troisième position. Les cours d'instruments plus rares comme la cabrette ou les cornemuses, sont les moins fréquentés. Les cours de musique d'ensemble, au sens de musique de chambre, sont eux, quasi inexistants, malgré l'important du travail collectif dans l'apprentissage traditionnel. Il est intéressant de noter ici, une répartition des instruments en fonction de l'identité territoriale. En effet, en Auvergne, nous retrouvons essentiellement des instruments traditionnels de la région, pourtant, même si les répertoires joués ne sont pas qu'auvergnats, l'offre instrumentale apparaît comme particulièrement connotée par cette dimension territoriale. Il semble qu'il y ait une volonté dans l'enseignement des musiques traditionnelles, même institutionnel, de conserver les particularités régionales.

En région Rhône-Alpes, 54 structures proposent un enseignement régulier des répertoires traditionnels : 3 CRR, 4 CRD, 10 CRI, 1 EDMDA[189], une école de musique non classée et 35 écoles privées. Sur les 45 écoles labellisées par l'état, 17 proposent au moins un enseignement en musiques traditionnelles soit un peu plus d'un tiers. Au total, 123 ateliers de pratique collective, 5 classes d'instrument et 13 cursus sont proposés.

Environ 2100 élèves sont touchés[190] par cette offre de formation, dont 30% en écoles publiques. Ils représentent moins de 30% des 80 000 élèves inscrits au sein d'une école de musique en Rhône-Alpes. A la différence de la région Auvergne et pour les raisons que nous avons exposées précédemment, l'offre de répertoire est majoritairement orientée vers les musiques traditionnelles du monde.

[189] Voir les significations des sigles en index.
[190] Chiffres D. Pelloux et G. Deslandres, *op. cit.*

Toutefois, une nuance doit être apportée à tout ce qu'on a développé jusqu'à présent. En effet, en entrant en détail des pratiques des enseignants, on n'observe pas véritablement de volonté de formation de leur part. En effet, en 2008 seulement une dizaine de musiciens sont sortis Diplômés d'État en musiques traditionnelles du CEFEDEM Rhône-Alpes, la première promotion a démarré en 2000 avec deux élèves. La taille de ces promotions montre que le rapport des musiciens traditionnels à la formation institutionnelle est encore très distendu. Le fait de se former, d'obtenir un diplôme à reconnaissance ministérielle, en vue d'être titularisé et de devenir fonctionnaire d'Etat ne semble pas être totalement intégré dans le processus de professionnalisation de ces musiciens. Les documents fournis par le Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône Alpes, font apparaître cette situation. Ainsi, sur l'ensemble de la région, seuls trois enseignants sont titulaires du Certificat d'Aptitude. La professionnalisation, le rapport au statut d'enseignant semble passer par d'autres modalités que la formation institutionnelle. Les individus sont avant tout des musiciens-enseignants.

4. Répartition territoriale de l'apprentissage institutionnel des musiques traditionnelles

Arriver à donner une estimation précise du nombre d'associations, d'ateliers ou de stages, de musiques traditionnelles est très compliqué. Ce travail de recueil a été largement amorcé par D. Pelloux et G. Deslandres[191]. Mais, comme nous allons le voir, c'est avant tout par le développement du réseau associatif que le courant traditionnel s'est structuré en France, prenant l'ampleur que nous connaissons actuellement. Nous profitons de l'analyse de ce tableau pour souligner une fois de plus la confusion qu'il peut exister au moment des enquêtes entre traditions et folklore. L'un étant reconnu dans les structures étatiques et pas l'autre. Dans tous les cas, ce sont les associations qui occupent le plus le terrain de l'apprentissage.

À la lecture du tableau ci-dessous, il apparaît une forte concentration d'école de musiques ou de conservatoires en Ile de France. Non seulement les musiques traditionnelles sont présentes dans vingt-deux écoles de musiques, mais surtout, elles

[191] D. Pelloux et G. Deslandres,*op.cit.*

sont reconnues dans ce qui représente les Pôles Supérieurs d'Enseignement de la Musique en France.

	Nombre d'établissements contrôlées par l'État avec cursus musiques traditionnelles			Nombre total des établissements		
	CNR	ENM	EMMA	CNR	ENM	EMMA
Alsace				1	2	1
Aquitaine	1	2		2	4	3
Auvergne	1	3		1	5	2
Bourgogne	1	2	3	1	4	9
Bretagne	1	4	2	1	5	9
Centre				1	5	8
Champagne-Ardennes		1		1	2	6
Corse					1	
Franche-Comté				1	4	5
Ile-de-France	1CNR, 1 CNSMD, 1 CMMDA	7	15	7	24	117
Languedoc-Roussillon	1	2	2, 1 EDMA	2	2	8
Limousin	1	2		1	3	1
Lorraine	1	2		2	1	8
Midi-Pyrénées	1	4		1	4	2
Nord-Pas-de_Calais		4		2	8	9
Basse-Normandie			1	1	2	5
Haute-Normandie		1		1	5	7
Pays-de-la-Loire	2	4		2	5	7
Picardie	1			1	2	5
Poitou-Charentes	0	1	2	1	4	4
PACA	1	1		2	5	21
Rhône-Alpes	1	1	3	2	10	34
DOM-TOM	1	3		1	2	
Guadeloupe						
Guyane		1				
Martinique						
Mayotte						
Nouvelle Calédonie		1				
Polynésie Française		1				
Réunion	1					
Total	**19**	**48**	**27**	**35**	**109**	**271**

Document 1 : Répartition des départements de musiques traditionnelles au sein des établissements d'enseignement musical, contrôlés par l'État.

Sans entrer dans le détail de ces analyses, on se rend compte que sur le territoire métropolitain, la plupart des écoles de musiques ou de conservatoire accueillent des cursus ou des classes de musiques traditionnelles. Les Dom-Tom sont bien moins équipés et ne disposent pas d'organisation institutionnelle forte. L'apport de ce tableau consiste en la prise de consciente de l'inégale répartition tant dans les territoires qu'au sein du modèle institutionnel. En effet, la lecture des chiffres proposés montrer en tout premier lieu que toutes les régions ne disposent pas d'un enseignement institutionnel de ces répertoires. En second lieu il fait ressortir des

difficultés de reconnaissance par l'institution de ces répertoires. Car, même si les musiques traditionnelles sont de plus en plus présentes dans les structures musicales, elles sont loin d'être présentes dans toutes. Ce tableau permet de faire le lien avec la partie suivante. Ainsi, les différentes répartitions, combinées au constat de l'absence de ces musiques dans des structures régionales ou départementales, ne doit pas faire oublier l'importance du milieu associatif. Il faut toutefois nuancer ces propos en indiquant que ce n'est pas parce que les musiques traditionnelles n'apparaissent pas dans le circuit institutionnel qu'elles ne sont pas présentes sur le territoire. Par ailleurs, il semble ici que e qui est comptabilisé, ce sont les musiques traditionnelles, peu importe le type de répertoire, ce qui limite l'interprétation.

5. Le réseau associatif

Dès l'apparition des musiques traditionnelles en France, il y eu le développement d'associations proposant la diffusion et l'enseignement de ces musiques. La nécessité de structuration et de prise en considération de tout ce réseau associatif s'est faite d'autant plus pressante que la majorité des musiciens sont des amateurs de plus en plus nombreux. Cette relation à l'amateurisme est une dimension très forte et structurante du courant musical. La plupart des musiciens se produisant sur scène, assurant les ateliers et les stages de l'époque avaient une activité professionnelle principale[192]. Ce qui attire notre attention ici, c'est la répartition sur le territoire des associations[193], celle des festivals, des concerts et des bals. L'analyse et la présentation de l'industrie discographique concernant les musiques traditionnelles offrent un indicateur de la visibilité et de l'expansion du courant musical. En effet, les types de labels (indépendants ou major), avec leurs spécificités en matière de répertoire nous renseignent sur des modalités de fonctionnement des acteurs professionnels investis dans ces musiques. Nous verrons alors quelles sont les orientations professionnelles prises par les artistes et leurs justifications quant à leur rapport au commercial ou à l'authentique comme nous avons pu l'aborder rapidement plus haut.

Les Centres de Musiques Traditionnelles (CMT)[194] en région ont beaucoup contribué au développement de la pratique et de l'apprentissage de ces musiques. Ce sont des associations chargées de développer et de coordonner en région les activités de ce secteur. Leur apparition est issue de la politique en faveur des musiques traditionnelles conduites par l'État, à ce titre, elles sont soutenues par la Direction de la Musique et de la Danse depuis 1990. Depuis 1980, leurs objectifs sont la collecte, la gestion des documents et des publications sur les musiques traditionnelles, mais aussi la formation, la mise en relation du monde associatif avec l'enseignement spécialisé. Toutes ces missions sont organisées en partenariat avec les écoles de musique, avec les différents stages de formation ou de préparation aux examens (DE,

[192] C'est encore le cas aujourd'hui. Plusieurs de nos enquêtés, enseignants dans des structures plus ou moins institutionnelles conservent leur profession initiale. Ainsi, Fabrice qui enseigne la cornemuse dans une ENM travaille conjointement pour les services vétérinaires.
[193] Notre but ici n'est pas de faire un recensement exhaustif du nombre d'associations de musiques traditionnelles en France depuis les années 1980
[194] Il en existe huit en France.

CA). La diffusion et la création font également partie des objectifs des Centre des Musiques Traditionnelles de régions, que ce soit par l'organisation directe de spectacles, de montage, d'aide logistique au montage, d'aide aux festivals, et d'un partenariat avec des lieux et des réseaux d'aides aux associations de terrain.

Plusieurs collectifs de musiciens de musiques traditionnelles se sont fédérés à partir de 1984. L'ethnomusicologue Jean-François Chassaing fut nommé pour faire une synthèse des actions, un inventaire afin de connaître les besoins et les attentes des musiciens en matière de structurations de l'enseignement, de recherche et de coordination, faisant ressortir une nécessité pour certains acteurs musicaux de se réapproprier la mémoire locale, de la valoriser, de trouver des bases de données accessibles à tous, rendant possible la connaissance de toutes les musiques régionales.

Au plan national, un réel besoin de regrouper les associations, de rassembler les « forces en présence ». La Fédération des Associations de Musiques et de Danses Traditionnelles (FAMDT), émanation de la DMDTS, est fondée dans ce but en 1982. Actuellement, les politiques locales de revalorisation et de développement culturel à l'œuvre dans les musiques traditionnelles, travaillent en réseaux avec les associations de diffusion et d'enseignement des musiques traditionnelles. Leurs missions s'axent autour de la recherche, de l'organisation de colloques en France et en Europe, du soutien aux actions de collectage, de la publication d'ouvrages à portée scientifique (notamment par la création d'une collection éditoriale MODAL), mais aussi de réflexions sur l'enseignement, sur la visibilité des musiques traditionnelles auprès des partenaires et des médias. La mise en réseau des acteurs du secteur, la sauvegarde et la valorisation des sources documentaires, en particulier les archives sonores constitue le second volet de leurs domaines d'action. Au fait significatif, depuis l'année 2010, l'AMTA et la FAMDT travaillent en relation étroite avec l'Unesco, engageant un processus de reconnaissance de la bourrée en tant que patrimoine immatériel[195]. La FAMDT s'appuie aussi sur des centres départementaux

[195] Plus d'informations sur le site :
http://www.patrimoinevivantdelafrance.fr/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=22&cntnt01returnid=24

des Musiques et Danses Traditionnelles et travaille en collaboration avec des entités plus large, notamment au niveau européen.

Consciente de la vivacité du monde associatif des musiques traditionnelles dans les autres régions françaises[196], nous avons centré notre analyse sur les région Auvergne et Rhône-Alpes. Si on s'intéresse de plus près à la situation de chacune de ces régions, on observe des modalités différentes de prises en charge des répertoires. En Auvergne, l'AMTA occupe une place prépondérante. L'objectif premier de cette agence est d'être l'outil de développement des musiques traditionnelles en Auvergne. Fondée en 1985, elle fédère 24 associations, 4 centres régionaux dans chacun des départements d'Auvergne. Elle a réalisé un inventaire de quarante cantons et ses archives contiennent un fond sonore, des photos et des documents audio. L'AMTA a largement contribué au développement de l'enseignement des musiques traditionnelles en Auvergne et à leur diffusion. Un partenariat avec une université clermontoise a même été réalisé, organisant tous les mois des concerts et investit dans des actions de soutien à la création. A partir de 1997, sont créés des Centres Départementaux de Musiques et Danses Traditionnelles (CDMDT). Il s'agit d'une décentralisation de l'AMTA au niveau départemental. Ils ont les mêmes missions que l'AMTA, mais à un niveau plus « local ». Leur principale fonction étant le collectage, mais aussi la diffusion des musiques et danses traditionnelles dites auvergnates. Pour ce qui est de l'enseignement, dans le cas de la Haute-Loire, il est délégué tout d'abord au Centre à Rayonnement Départemental de la Communauté d'Agglomération du Puy-en-Velay, puis dans les autres écoles de musique qu'elles soient municipales ou associatives. Le CDMDT43 est subventionné en partie par la l'ADDAMC, le Conseil Régional, la DRAC, La Communauté d'Agglomération du Puy-en-Velay et travaille en partenariat avec le conseil général par l'intermédiaire de l'Agence Haute-Loire Musiques et Danses.

Enfin, il existe des centres d'information des musiques traditionnelles, ce sont des associations de musiciens et de professeurs qui contribuent au développement de l'axe professionnel de ce secteur. La région Rhône-Alpes a consisté dans le second

[196] D. Pelloux, « *Institutionnalisé l'enseignement des musiques "trad" en France ?* », rapport de travail FAMDT, 2006. Ce travail commandé par la FAMDT est d'ailleurs un document tout à fait pertinent pour ces questions.

plan de notre analyse Toutefois, à la différence de l'Auvergne, cette région n'a pas, de part son découpage départemental, une unité culturelle forte. Les départements tels qu'ils ont été regroupés lors de la formation des Régions n'ont de lien qu'économique. Pour le cabrettaïre Jean Blanchard, « *dans beaucoup de régions, il existe une possibilité d'identification culturelle régionale, appliquée sur un territoire administratif (variablement, comme on le sait). En Rhône-Alpes ce n'est pas du tout le cas : le choix a été de structurer avant tout un poids économique. Dans le domaine des cultures vernaculaires historiques, cela a pour conséquence qu'on se retrouve avec une partie franco-provençale (majoritaire) et une partie Languedoc. C'est un fait important pour comprendre l'actuelle région Rhône-Alpes. Entre ces deux composantes de l'actuelle région, des mélanges existaient dès la Renaissance, alors que dans d'autres régions, si on prend tout l'Ouest, le centre, les territoires diagonaux, les immigrations ont lieu au plus tard à la fin du XIXème. Nous sommes donc dans une histoire particulière, qui a donné naissance à une forte mosaïque d'identités et d'expressions* »[197]. Ceci a donc rendu d'autant plus difficile la structuration. Ce qui n'a pourtant pas empêché d'avoir un secteur associatif des plus importants. Actuellement, près de 500 associations sont répertoriées en Rhône-Alpes.

« *Dans le secteur associatif, c'est l'explosion... La région Rhône-Alpes est une région peuplée, multiculturelle, à forte densité urbaine. Il y a quatre pôles urbains majeurs, dont l'agglomération lyonnaise, qui compte à elle seule 1 500 000 habitants. Dans un tel contexte, évidemment, les initiatives associatives d'enseignement et de pratique des musiques et des danses traditionnelles du monde prolifèrent « comme champignons après la pluie » ! Des associations se créent, ferment, rebondissent, se déplacent* »[198].

L'association la plus conséquente et la plus active était le Centre de Musiques Traditionnelles en Rhône-Alpes (CMTRA). Il existait depuis 1992, mais a été dans l'obligation de stopper la grande majorité de ses actions (dont l'organisation d'ateliers et de stages en lien avec l'École de Musique de Villeurbanne) en novembre 2008 suite à des suspensions de subventions. Jusque là, le CMTRA avait non seulement des missions d'enseignement, mais disposait d'une base de données très

[197] J. Blanchard interview pour la FAMDT, 28 Avril 2005
[198] *Ibidem*

conséquente, publiait une lettre d'information bimensuelle et était moteur d'un grand nombre d'actions de collectage et de recherches ethnomusicologiques sur l'ensemble de la région[199].

La période des années 1980 jusqu'à nos jours marque clairement l'essor des musiques traditionnelles en France. Malgré l'institutionnalisation de l'enseignement et la structuration des musiques traditionnelles en France, marque une ambition forte de préserver les pratiques dans leur forme amateur. Bien que la professionnalisation soit de plus en plus grande, il n'en reste pas moins que les musiciens amateurs constituent toujours la très large majorité des musiciens traditionnels. La FAMDT a d'ailleurs tenu un séminaire sur trois jours en 2007 [200]sur ces questions et des ouvrages de la collection MODAL y sont consacrés.

La volonté politique en collaboration avec la vitalité du réseau associatif a permis une pérennisation des actions de collectage, de valorisation et de transmission, favorisant ainsi la visibilité de ces répertoires. Toutes ces mesures ont aussi développé les processus de professionnalisation, tant dans l'enseignement que dans la pratique soliste ou de groupes. Même si les enseignants sont très souvent en même temps musiciens, il n'en reste pas moins que la structuration institutionnelle de l'apprentissage a eu des effets sur les constructions de carrières musicales (au sens beckerien) entre les enseignants et les musiciens de concert. D'autres voies ont été ouvertes, plus particulièrement celle en direction de ce qu'on appelle les Musiques du monde mais aussi en direction de l'industrie discographique.

[199] Depuis octobre 2009, le CMTRA a été refondé, élargissant son conseil d'administration à tous les acteurs du secteur culturel. Les actions de collectage, de diffusion et d'enseignement ont ainsi pu reprendre sous de nouvelles formes, notamment au sein du réseau Nouvelle Agence Culturelle Régionale (NACRE) Rhône-Alpes.
[200] Voir document sur le site de la FAMDT. http://www.famdt.com/

Jouer les musiques traditionnelles

En matière d'offre de spectacles, les musiques traditionnelles sont très présentes dans le paysage musical français. Pour ces chiffres, nous nous sommes appuyée sur la plus récente édition de l'Officiel de la musique, publiée par l'IRMA[201]. L'enquête a été possible suite à la création d'une base de données à partir de celle de l'IRMA et l'association Franche Zone, en association avec l'AFIJMA, les DRAC, la FEDUROCK, la FFFM, la FRMJC, la FSJMI, l'IRMA, le SNEP, et le Trans-Europe hall. Les résultats que nous présentons portent sur 869 salles et 460 festivals interrogés.

1. Les festivals

Il existe un nombre important de festivals centrés sur les musiques traditionnelles et du monde en France. C'est exclusivement sur la période de juin à septembre que se concentre la majorité des festivals organisés en une année (environ les trois cinquièmes). La base de l'IRMA[202] comptabilise 557 festivals répertoriés comme incluant dans leur programmation des artistes en musiques traditionnelles et du monde. Toutefois, uniquement 186 d'entre eux, c'est-à-dire un peu moins d'un tiers, s'en tiennent à ces seuls répertoires. En effet, la plupart sont associés à des artistes de jazz ou de Rock. Pour les responsables de l'IRMA, cela signifie que les musiques traditionnelles et du monde « *sont aujourd'hui intégrées aux programmations de festivals plus généralistes* ». Par ailleurs, le réseau européen des musiques traditionnelles est de plus en plus fort. Les liens avec les festivals français se renforcent : sept des festivals les plus en vue sur la scène française font partie de l'European Forum of Worldwide Music Festivals. De nombreux chats, sites ou forum sur internet, des revues y sont consacrées. Les chiffres de l'enquête sur la programmation et l'organisation de spectacles vivants dans ces répertoires font apparaître clairement le rôle « clef » de la forme festival par rapport aux autres lieux de diffusion musicale, les spectacles de musiques traditionnelles représentant environ

[201] Pour tous les sigles voir l'index.
[202] « *L'officiel de la musique* », Le 24ème Officiel de la Musique. Guide annuaire des musiques actuelles, 2011, disponible sur http://www.irma.asso.fr/L-Officiel-de-la-musique-2011,8444

10% des représentations annuelles du spectacle vivant en France[203]. Les festivals consacrent en moyenne 59,46% de leur programmation aux musiques du monde contre 19,06% des salles qui ont été interrogées. Les auteurs de l'enquête font le constat qu'au sein d'une même salle de spectacle, il y a des variations dans le choix de répertoire de la part des publics. Ils ont ainsi pu observer que la préférence esthétique des individus se portait plus vers les musiques du monde que les musiques actuelles dans les salles à faible capacité d'accueil.

Ainsi, en France, le marché français des musiques traditionnelles semble plus ouvert sur les musiques celtiques, irlandaises, mais aussi sur le flamenco, le fado et les musiques tsiganes (très souvent amalgamées avec les musiques des pays de l'ancien bloc de l'est). « *Les carrières françaises de nombreux artistes des pays de langue celtique, comme le Galicien Carlos Nuñez, ont pu se bâtir et se consolider à partir de Lorient. Flamenco, fado, musiques tsiganes Le flamenco et le fado ont aussi leurs circuits bien établis. L'engouement pour le premier, qui n'est pas récent en France, n'a fait que se renforcer ces dernières années, avec une demande croissante pour les cours de guitare et de danse flamenca. Des artistes de flamenco se produisent régulièrement sur les scènes françaises et d'excellentes collections discographiques continuent de promouvoir un flamenco de qualité (Enrique Morente, Moraito, Diego El Cigala, Miguel Poveda, etc Le fado, quant à lui, a pris une ampleur particulière sur la scène française grâce au talent des chanteuses de la nouvelle génération (Katia Guerreiro, Cristina Branco, Mariza, etc.), promues avec goût et efficacité par des relais professionnels français. L'ouverture de l'ancien bloc de l'Est a permis au meilleur des musiques tsiganes en provenance des Balkans de s'installer durablement sur le marché français* ».[204]

Les modalités de définitions des festivals, la manière dont ils se présentent et dont ils définissent leur programmation, permettent de pointer un certain nombre d'indicateurs quant aux revendications esthétiques à l'œuvre dans ce courant musical. En effet, l'origine géographique et le rapport au territoire sont deux éléments très utilisés dans la définition esthétique d'une programmation. La mise en

[203] *«* L'officiel de la musique *»*, *op.cit.*
[204] « Le marché des musiques traditionnelles et du monde en France », Inventaire 2004 en perspective européenne, CIMT, mis en ligne avril 2006 site IRMA, p. 4

place de la catégorie «Musiques du monde » ou la référence à « l'Europe » n'a pas les mêmes effets sur les publics touchés et sur la façon dont les artistes vont se présenter. Ce que l'on peut remarquer, lorsque l'on s'intéresse à ces modalités de catégorisation, c'est que le terme de « musiques d'Europe » n'est que très peu usité. Un faible nombre de festivals y font référence. La terminologie « Musiques d'Europe de l'Est » est en revanche bien plus prisée.[205] Ces liens entre musique et institution territoriales prennent sens lorsque l'on s'interroge sur leur dimension politique. Les relations entre un territoire et des pratiques musicales prennent une forme toute particulière lorsqu'il s'agit des musiques traditionnelles. Nous approfondirons ce point plus largement dans un second temps de notre recherche.

Les partenariats entre les festivals de musiques traditionnelles ou du monde et les collectivités territoriales (villes, départements, régions) se sont renforcés ces dernières années. Ces répertoires, investis par les politiques culturelles, sont mis en avant en tant que patrimoine immatériel. La définition de ces musiques en tant que patrimoine a entrainé le développement d'actions sociales autour de l'interculturalité, ces dernières années. À partir de l'idée de dialogues entre les cultures ou encore de la reconnaissance de minorités culturelle, les festivals, en mobilisant ces discours et positionnements esthétiques, ont ainsi pu pérenniser leurs activités, prolongeant « *des actions axées autour de la musique en amont et en aval du moment du festival* ».[206] Les festivals les plus en vue et le plus pérennes tels que *Banlieues Bleues* à l'Est de Paris, *Musiques Métisses* à Angoulême, *le Festival des Hauts de Garonne* à Bordeaux, *Ida Y Vuelta* à Perpignan, *Les Temps Chauds* en Bourgogne, *Nuits Métis* à Marseille, *Les Suds* à Arles, *Les Nuits Atypiques* de Langon, *Les Escales* de Saint-Nazaire, *Les Méditerranéennes* d'Argelès-sur-Mer, *la Fiesta des Suds* à Marseille, *Nancy Jazz Pulsations*, *Africolor* en Seine-Saint-Denis, *le festival de Gannat* dans l'Allier, ont mis en place des relations très fortes avec les publics, menant des actions de sensibilisation (ateliers, stages, résidences d'artistes) et de fidélisation, tout au long de l'année ainsi que sur le temps parfois très court du festival.

[205] Dans ce courant musical, il semble que certaines références territoriales ont plus d'impact sur l'imaginaire et sur les représentations que l'on se fait de cultures ou de territoires. Nous y reviendrons de façon plus approfondie un peu plus loin dans ce travail.
[206] Données issues du document « Le poids des musiques du monde », étude Zone Franche, 2001

Nous ne pouvons parler des festivals de musiques traditionnelles en France sans citer le plus célèbre et le plus ancien : le Festical Interceltique de Lorient. Il fêtera sa 41ème édition en 2011. Sa fréquentation est la plus importante, en moyenne, le festival accueille 600 000 spectateurs en 10 jours sur 14 lieux de spectacles accueillant plusieurs milliers d'artistes. La musique irlandaise et celte est particulièrement appréciée un peu partout en France depuis les années 1970, car c'est en Bretagne que le mouvement folk (qui est devenu traditionnel) a été le plus intense. L'ouverture du festival à toutes les musiques des « peuples » celtes pose la question des enjeux de taxinomies opérant à l'intérieur de ce courant musical. En effet, toutes les musiques traditionnelles n'ont pas la même « aura », ne sont pas aussi attractives. Leur origine géographique et les représentations qu'on se fait d'une culture et d'un territoire ont des conséquences sur l'état de l'offre dans le courant.

2. Les salles de spectacles

Une autre particularité du courant des musiques traditionnelles est le rapport aux salles de spectacles. Selon les données recueillies par l'Irma, un circuit de près de 500 salles de spectacles accueille des concerts de musiques traditionnelles et du monde. Ce sont en grande majorité des salles de petite capacité, à savoir moins de 400 places. Seulement 160 ont une capacité comprise entre 400 et 1200 places. Nous pouvons citer l'Espace Prévert "*Scène du Monde*" de Savigny le Temple près de Paris et Le Nouveau Pavillon "*Scène de musiques traditionnelles*" à Bouguenais près de Nantes. Elles ont remplacé les clubs folks, mais ne constituent pas les modalités de diffusion les plus répandues de ces musiques, contrairement aux bals, qui l'été, se font en plein air. La forme concert bien que de plus en plus répandue, n'est pas celle qui est favorisée par les musiciens et les programmateurs. Les liens avec le bal et la pratique de la danse sont encore très forts, car les musiques traditionnelles sont pensées dans ce double rapport à la scène et à la danse.

Les concerts de musiques traditionnelles prennent beaucoup plus souvent une allure de bal, c'est pourquoi il est difficile pour une salle de spectacle de se spécialiser dans ces répertoires. Le bal traditionnel, bal folk, folkotrad ou tradofolk suivant les appellations, n'a pas complètement disparu. En Auvergne, des dizaines de bals sont organisés chaque samedi un peu partout. En Bretagne, les Fest Noz rencontrent un immense succès, idem en Rhône-Alpes où la région grenobloise est une des plus

dynamiques de France. De la même manière tous les festivals en organisent et insistent sur cette dimension. Cela étant, nous ne pouvons nier que la musique prend de plus en plus de liberté face à la danse. Une dernière dimension non négligeable quant à la vie associative des musiques traditionnelles doit être apportée ici. Il s'agit de la relation à la pratique de la danse et du bal. Nous nous sommes intéressée jusqu'à présent essentiellement à la pratique musicale (instrumentale ou vocale). Toutes ces évolutions, décrites précédemment (institutionnelles, politiques ou sociales), de ces musiques a profondément transformé ce rapport à la danse. L'autonomisation de la musique face à la situation de bal s'est accentuée par cette structuration plus ou moins institutionnelle s'est accéléré à partir des années 1980. On ne fait plus seulement de la musique traditionnelle pour faire danser, des concerts de musiques traditionnelles sont organisés afin de mettre en avant tel ou tel musicien ou groupe. Dans un mouvement plus large, les instrumentistes prennent le pas sur les danseurs. La situation même de bal se trouve investie d'une autre dimension pour ces musiciens, il ne s'agit plus uniquement de divertissement, comme nous le verrons de manière plus en détail dans la suite de ce travail, d'apprentissage. Le bal devient alors un outil pédagogique, une étape importante, primordiale dans la transmission du répertoire et des techniques instrumentales.

En témoignent ces groupes de jeunes instrumentistes solistes qui ne respectent plus ni les rythmes, ni les tempi nécessaires pour la danse. En harmonisant, en développant le jeu soliste et virtuose, en pensant la musique comme entité se suffisant à elle-même, ils ont créé une distance face aux danseurs. C'est le cas des membres du groupe *Chiens et Soufflets* que nous avons rencontrés et qui nous ont expliqué avoir volontairement accéléré les rythmes des bourrées, mazurkas et autres scottish, rendant impossible la danse. C'est un phénomène similaire qui est observable avec les tangos de Piazzolla. Aucun danseur ne peut danser sur une milonga ou sur un tango du compositeur, sans avoir une chorégraphie élaborée dessus. Le format chanson de trois minutes est déconstruit, il y inclut des formes musicales habituellement réservées au classique : concerto, quintette, etc. De même, les métissages toujours plus importants avec le jazz, le rock ou autre genre musical, entrainent les musiques traditionnelles dans cette voie.

3. La production discographique

La production discographique dans le secteur des musiques traditionnelles et du monde en France connaît un essor important très récent. Ce n'est que depuis les années 2000 que leur place dans le marché musical s'est affirmée. D'après les données de l'association Franche Zone[207], la part de ces répertoires est estimée entre 5% et 6%. Contrairement aux artistes de variétés, il n'y a que peu d'artistes de ces répertoires qui ont des ventes d'album supérieures ou égales à 100 000 exemplaires entre 2000 et 2003. Cependant, même si les ventes ne sont pas les plus importantes, il reste indéniable que la production est conséquente, durant la période de l'enquête de Franche Zone le nombre de références a oscillé entre 32 000 et 33 000 par an. Pour les responsables de l'enquête, cette importance de la production est due aux politiques mises en place, augmentant la dynamique du réseau. Le marché discographique français s'inscrit dans un contexte international, certains artistes français sont diffusés en Europe et dans le monde.

Toutefois, même si la production discographique des musiques traditionnelles et des musiques du monde est en progression, de même que la visibilité grandissante des artistes disposant d'un public fidèle, cela n'empêche pas que ces musiques de n'être que très peu présentes dans les médias. Il est très rare, sauf pour des artistes tel que Cesaria Evora, bénéficiant de la couverture médiatique de leur major, de passer sur les ondes d'une radio à grande écoute ou à la télévision. L'intérêt médiatique réservé à ces musiques est très faible. Il n'existe d'ailleurs pas de radio nationale spécialisée dans les musiques traditionnelles. Excepté une émission hebdomadaire sur France Inter, *l'Afrique enchantée* ou sur France Culture, les répertoires traditionnels ne sont pas présents sur ce média[208]. On pourrait formuler une hypothèse sur le goût du « grand public » auquel ne correspondraient pas ces musiques ou encore celle de la crise des majors. Toutefois, ces explications ne semblent pas très pertinentes ni suffisantes, car lorsque l'on se penche plus particulièrement sur les circuits de distributions utilisés pour ces enregistrements, il apparaît que les majors sont très peu présentes dans ce secteur musical. Comme le souligne le journaliste François

[207] Etude Zone Franche, *op.cit.*
[208] Il est toutefois à noter que Radio Classique et Fréquence Jazz proposent régulièrement des pièces appartenant aux répertoires des musiques de l'Est, aux musiques d'Afrique Noire ou au Tango.

Bensigor, ce sont les labels indépendants qui constituent les forces vives du marché des musiques traditionnelles. Ces entreprises indépendantes, jouent un rôle primordial dans le repérage d'artistes, dans le développement de leur carrière.

Les données publiées par les associations interrogées mettent en évidence le poids et le nombre de labels indépendants spécialisés dans la production des musiques traditionnelles ou du monde. Près de deux cent de ces entreprises ont été recensées en France sur la base de données de l'IRMA[209]. On peut repérer plusieurs types de labels parmi ces indépendants : ceux revendiquant une dimension plus « traditionnaliste », plus proche des collectages, produisant des artistes parfois plus proches des musiques folkloriques que traditionnelles. D'autres au contraire vont s'inscrire dans une dimension de métissage de mélange avec d'autres styles musicaux tels que le jazz, le rock ou la variété. Il y a une différence entre les spécialistes d'une région, d'un répertoire et ceux qui se veulent plus généralistes dans leur offre discographique et esthétique. En Europe, chaque région, chaque association ou chaque groupe produit ses disques de manière individuelle, dans le but de présenter et valoriser leur tradition musicale, leur savoir faire. Donc la production est très importante, mais les principales difficultés de ces artistes reste la distribution qui est très localisée. Ils ne sont finalement visibles et présents que sur de petites distances et des aires géographiques restreintes.

Dans les années 1980, le marché discographique s'est intéressé aux musiques traditionnelles essentiellement originaires de l'Afrique Francophone. L'intérêt pour les musiques locales à l'échelle internationale n'est pas un paradoxe. Il fait suite à une évolution des modes de vie et des techniques qui s'est traduite à partir de cette décennie dans l'univers musical par un engouement pour les musiques dites ethniques.

Le territoire français et les structures qu'il offrait ont permis aux artistes d'enregistrer leurs créations. En effet, ces premiers enregistrements sont issus d'une démarche créative et non plus seulement du collectage. L'offre discographique[210] en France des

[209] Études proposées sur le site de l'IRMA, http://www.irma.asso.fr/
[210] Les données proposées ici sont issues des enquêtes de l'association Zone Franche, « Le poids des musiques du monde », étude Zone Franche, 2001.

musiques traditionnelles connaît de nombreuses disparités en matière d'origine territoriale. Ce sont les artistes français qui sont les plus représentés au niveau européen : ils comptabilisent 20% des disques produits, ceux venant d'Italie 18% et les artistes espagnols 17%. Si l'on entre en détail dans les répertoires originaires des régions françaises, il apparaît que plus de la moitié des disques sont issus d'artistes bretons. D'autres régions sont également très présentes sur ce marché discographiques. Il s'agit de l'Occitanie, du Massif Central, les Pays de la Loire (Poitou, Charentes Maritime) et de la Corse. Toutes ces régions fournissent 89% des enregistrements des musiques traditionnelles[211].

Parmi les plus anciens labels, dont certains datent des années 1980, nous pouvons citer Lusafrica, Arion, Label Bleu ou encore Buda Musique. Mais, le label le plus important (tant quantitativement qu'en terme de visibilité) de musiques du monde ou World Music, et celui qui a le plus de renommée est celui de Peter Gabriel : Real World. En France, Harmonia Mundi, regroupant World Village et le Chant du Monde, est le plus présent actuellement, regroupant un grand nombre de références d'artistes appartenant au courant traditionnel. Ce label fait même concurrence à des majors en proposant dans ces collections des artistes classiques, jazz ou baroques en plus des musiques du monde. Ce type de labels allie à la fois la production et la distribution, comme c'est le cas de Night and Day, Coop Breizh, Nocturn ou Keltia Musique. Enfin, il existe des labels beaucoup plus récents qui ont une politique éditoriale plus axée sur la création et l'écart à la tradition ou au collectage. Ils favorisent les groupes ou les artistes mélangeant divers répertoires et styles musicaux, et étant moins dans la recherche de la préservation de la tradition. Nous pouvons citer « Cinq Planètes », « Long Distance », « Accords Croisés » ou « Nord-Sud ».

Cela étant, par delà les variations selon les répertoires et les discours sur la création musicales, nous avons constaté une démarche similaire face à la distribution de ces musiques. Le faible nombre d'artistes travaillant avec des majors peut aussi s'expliquer par le rapport entretenu par les artistes avec les notions de commercial ou de marketing. D'autres arguments, différents du nombre de ventes de disques, sont

[211] Voir en annexes la cartographie des productions discographiques.

mobilisés. Les discours mis en place pour qualifier ces productions tournent autour des notions de création, d'originalité, d'authenticité, rejetant le « commercial ». Pour François Bensigor, « *il y a encore une quinzaine d'années, les labels de musiques du monde fonctionnaient bien souvent selon une économie de survie dans une quasi-marginalité. Leurs fondateurs inventaient des techniques de développement répondant au précepte du small is beautiful* ».[212]

Ces labels indépendants cultivent une image de « musique de qualité », de réflexions parfois ethnologiques ou ethnomusicologiques, insistant sur le faible nombre de disques produits, faisant référence à la rareté de ces musiques et au fait qu'il faut sauvegarder ces cultures en voie de disparition. Les producteurs de ces labels font généralement prévaloir leur expertise en matière de répertoires peu disponibles et connus. La réaction des majors a bien eu lieu. Depuis environ une dizaine d'années, les filiales françaises de BMG, EMI, Sony, Universal, Virgin et la Warner ont créé leurs labels « Musiques du monde » ou « World Music », concurrençant les indépendants.

Toutefois, les artistes proposés sous ces labels, issus de majors, ne sont pas dans les mêmes orientations esthétiques que ceux signés par les labels indépendants. Les groupes et les artistes que l'on retrouve dans ces grandes maisons de disques ne sont pas forcément associés et reconnus comme appartenant au courant des musiques du monde. Même si les classements des disquaires, de certains critiques ou distributeurs à grande échelle, ne marquent pas cette différence, il n'en reste pas moins que « World Music » et « Musiques du monde » sont deux genres musicaux différents, pas uniquement sur le plan sémantique. Malgré une « *tendance à regrouper sous l'appellation générique « world music », hâtivement traduite en « musiques du monde », à la fois toutes sortes de métissages mercantiles et de courants musicaux exotiques contemporains, le plus souvent superficiels, mais aussi les musiques traditionnelles dans toutes leurs diversités* »[213], les enjeux sociaux et musicaux d'une reconnaissance sous l'une ou l'autre des « étiquettes », sont toujours aussi forts.

[212]F. Bensigor, « Musiques du monde ou " World music", ni une mode, ni un genre : une réalité », document de l'IRMA, CIMT ressources, 2000, p. 5
[213] L. Aubert, *Les musiques du monde, produits de consommation ?* Colophon asbl, Paris, 2008, p. 7

Le travail d'Elisabeth Cestor, *Les musiques particularistes*[214] est particulièrement intéressant sur ces dimensions. Ses propos sur la manière de chanter la langue d'Oc permettent de poser les premières bases d'une réflexion sur la définition de ces pratiques musicales. Elle explique, au travers de l'exemple de la production musicale, la manière dont se sont construites les appellations Musiques du monde et World Music. *« L'appellation world music fut proposée à son origine par un groupe de spécialistes, producteurs, organisateurs et programmateurs de radio à Londres en 1987. Rapidement utilisé par l'ensemble des corps de métiers de la musique, ce concept marketing fut désigné pour regrouper l'ensemble des pratiques musicales qui seraient le fruit d'un métissage entre les pratiques populaires modernes et occidentales (jazz, pop, rock, etc.) et les musiques traditionnelles du monde entier, avec une préférence pour les musiques extra européennes »*[215].

L'intérêt pour les musiques locales à l'échelle internationale n'est pas un paradoxe. Il fait suite à une évolution des modes de vie et des techniques qui s'est traduite à partir des années 1980 dans l'univers musical par un engouement pour les musiques dites ethniques. « *La fin des 80's voit se former la galaxie des musiques africaines et Peter Gabriel en créant Real World marque l'entrée des musiques du monde qui ne sont plus à proprement parler traditionnelles dans les bacs de FNAC sous l'appellation World Music* »[216]. Au début de ces années, le mouvement des musiques traditionnelles a été rattrapé par une autre vague musicale qui trouve son origine en Angleterre : le phénomène de la "world music". Ce mouvement recouvrait à l'origine un concept économique, une opération de commercialisation mise en place par des maisons de disques et des compagnies phonographiques afin de créer et de développer un nouveau marché. L'appellation « musiques du monde » est un vaste « fourre tout musical » et c'est en cela qu'elle est fortement problématique et sujette à discussion, car essentiellement liée à une démarche des maisons de disques et à des musiciens de variétés internationales tels que Johnny Clegg. Ce sont des mélanges entre une musique de variété avec des éléments rythmiques de pays différents qui sont privilégiés, sans réelle prise en compte de spécificités culturelles de chacune des deux parties. Cela a permis aux disquaires de cataloguer des musiques qui ne

[214] E. Cestor, *op.cit.*
[215] *Ibidem*, p 47
[216] E. Da Lage-Py, « Le public, ce tiers légitimant », in *La légitimité culturelle en questions*, sous la direction de S. Giet, éd. Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2004, p. 30

correspondaient à aucun style préexistant comme le jazz, le rock, la pop ou la chanson d'auteur. Tous les genres musicaux inclassables sont regroupés sous un même terme générique, réunissant des productions très éloignées musicalement les unes des autres, c'est-à-dire aussi bien la musique ethnique que des musiques de variétés, dont l'inspiration viendrait des musiques traditionnelles. Grâce à ces productions de métissages musicaux, les musiques extra occidentales sont devenues populaires à un niveau international. Pour Laurent Aubert, les musiques comprises dans ce genre ne sont pas les « vraies » musiques traditionnelles. Elles ont été « améliorées » pour correspondre au marché occidental. Elles représentent une mutation de la tradition pour mieux correspondre à un marché.

Photographie 2 : Vitrine d'un disquaire finlandais, copyright C. Brizard 2008[217]

[217] Cette photo prise en Finlande est une vitrine d'un disquaire. Ce que l'on peut noter c'est que sous l'appellation World, se retrouvent un majorité d'artistes français reconnus ici comme appartenant au

La visibilité, les moyens mis en place pour faire connaître le groupe ou l'artiste, le nombre de CD vendus ou encore les lieux de concerts (liste non exhaustive) sont autant d'indicateurs permettant de saisir des univers et des pratiques différentes au sein même de la catégorie musiques du monde. La production discographique dans le secteur des musiques traditionnelles, s'oriente beaucoup plus vers des labels indépendants. L'idée du local, du « fait maison », participe à la construction d'une méfiance face aux maisons de disque nationale ou internationale. Ainsi, si on reprend les nomenclatures relevées par l'association Franche Zone[218], dans son rapport sur le poids des musiques du monde dans l'industrie du disque, on se rend rapidement compte de l'absence de critères précis de différenciation, sont ainsi regroupés des musiciens et des chanteurs tels que Cesaria Evora, João Gilberto, las Ketchup, Shakira, le Sexteto Major, les Gispy King ou Madredeus. On voit donc bien ici la grande diversité de styles dans la liste d'albums ou d'artistes de musiques du monde. En effet, des productions comme Ricky Martin, Enrique Iglesia ou Faudel ne renvoient pas aux mêmes démarches musicales, artistiques, n'appartiennent pas aux mêmes circuits de distribution que Madredeus, Cesaria Evora, Juan José Mossalini, Patrick Bouffard ou Malicorne.

Laurent Aubert abonde dans le même sens, car pour lui « *il faut faire la distinction parmi les musiques du monde entre celles qui relèvent du divertissement et de la « variété » et celles dites « traditionnelles » qui constituent l'expression culturelle continuée des peuples. Le concept de world a une forte connotation mercantile. Il s'identifie mieux au phénomène de mode et au grand métissage mondial que celui de « musiques du monde » qui recouvre encore les musiques traditionnelles, populaires et folkloriques* »[219]. Il semble qu'au delà du plan sémantique, se place un débat taxinomique qui induit des réflexions plus politiques sur les manières de concevoir ces musiques et leurs rapports aux cultures dont elles sont l'expression.

L'acte de catégorisation et son critère de différenciation sont visibles sur l'étiquette sanctionnant le résultat même de cette catégorisation. Les possibles recoupements

genre « variétés ». Elle nous donne un indicateur particulièrement parlant de la dimension construite et parfois ethnocentrée de ces catégorisations.

[218] Étude Zone Franche, *op. cit.*

[219] L. Aubert, *op.cit.*, p. 7

entre ces façons de nommer les musiques du monde interrogent la viabilité d'un classement de disques. L'enquête de Nicolas Jaujou sur les classifications à la FNAC et chez Virgin, met à jour des logiques de classement « sauvages ». Se basant sur les typologies des clients, les rayonnages sont organisés en fonction d'une mise en espace sociale des styles musicaux. La musique mise en rayon n'est pas une musique qui existe, mais une musique que nous sommes censés faire exister. Un employé de la FNAC interrogé par Jaujou explique ainsi *« On va pas mettre le rap à côté du classique parce que c'est pas la même clientèle. Les clients qui viennent chercher du classique ne vont pas de façon naturelle vers le rap* ».

Comme l'auteur le souligne très justement, les classements renvoient plus à des modes de consommation qu'à des productions musicales. « *On compose des catégories musicales en fonction des différences entre les clients : on élabore des goûts musicaux* »[220]. On voit bien à la lecture du compte-rendu de cette enquête comment se construisent des représentations, de logiques de catégorisation. : *« Ce cloisonnement des familles se calquent sur une représentation du cloisonnement des goûts musicaux ou sur une volonté de cloisonnement des goûts musicaux ce qui d'un point de vue pragmatique est strictement identique* »[221]. Julien Mallet dans son article sur la World Music revient lui aussi sur les catégorisations des musiques traditionnelles et la notion de « World ». *« La world Music se veut une musique contemporaine qui a vocation à être largement diffusée au niveau mondial. Elle prétend exprimer la diversité des musiques populaires par les moyens techniques les plus modernes ou s'en inspirer en les mixant* ».[222]

Ce que l'on retient principalement de l'analyse (bien que rapide) de cette économie discographique des musiques du monde, c'est la volonté de se démarquer des autres genres musicaux, non seulement par des modalités musicales et esthétiques, des répertoires, mais surtout par une démarche de diffusion, empreinte de dimensions idéologique et politique. Celle-ci va s'inscrire dans une revendication quasi militante d'une vraie musique, d'une musique authentique. Les labels indépendants, vus aussi comme des petites structures s'opposant aux grandes Majors deviennent un moyen

[220] N. Jaujou, *op.cit.* p. 862
[221] *Ibidem*, p. 863
[222] J. Mallet, « World Music, une question d'ethnomusicologie ?», in *Cahiers des études africaines*, éditions de l'EHESS, 168, XLII-4, 2002 p. 831

de contester une culture discographique de masse. Le recours à ces petits circuits de distribution, plus courts, plus « humains » est une forme de contestation de pratiques culturelles perçues comme homogénéisant. Les acteurs de ces labels vont défendre et prôner la diversité culturelle, la pluralité, qui est une « richesse ». On fait rentrer alors du moral, de la justice sociale dans la musique. Finalement, les musiques traditionnelles ou du monde (l'appellation actuelle étant flottante), ne sont pas pensées uniquement dans un rapport à un contenu particulier, mais à un destinataire.

A travers ce chapitre, nous avons cherché à comprendre les conditions sociales et historiques d'apparition des musiques traditionnelles. Au fur et à mesure des époques et des changements sociétaux, nous avons pu observer les transformations des goûts musicaux des individus pour les musiques du peuple. La dernière partie de ce chapitre nous a permis d'exposer la manière dont a été investi ce courant musical que ce soit par les institutions musicales et politiques et de proposer une présentation non exhaustive de l'état de la diffusion, de l'enseignement, de la production et de l'existence des musiques traditionnelles en France.

Les discours sur les musiques traditionnelles

Comme nous l'avons détaillé précédemment, c'est dans les années 1970 avec le mouvement folk, que les musiques populaires non françaises s'implantent en France. Toutefois, on ne peut pas pour le moment parler de musiques traditionnelles du monde. C'est dix ans plus tard, sous l'impulsion des maisons de disques et du chanteur Peter Gabriel qu'on voit apparaître l'expression « World Music ». Ainsi, le recours à cette catégorisation très vague et volontairement globalisante, est avant tout ethnocentré. La définition « du monde » semble se faire en rapport ou en opposition avec le territoire français. Comprendre d'un point de vue sociohistorique ces différences taxinomiques et leurs évolutions est particulièrement heuristique pour saisir les cadres d'interprétation des actions des protagonistes de ces activités musicales. Les musiciens et les autres acteurs du monde musical se pensent « *dans des écarts différentiels qui permettent l'existence, et qui, comme dans toute pratique esthétique, répondent au régime de singularité qui prédomine dans les mondes de l'art, suivent le mouvement de courants stylistiques, d'influences, de filiations, et, finalement, d'appartenances et d'affirmations identitaires. Penser la musique, c'est se penser, situer les sons, c'est se situer dans l'espace social. Et ces situations sont le fruit de jeux de définitions endogènes et exogènes, mêlés et croisés* »[223.]

« Musiques traditionnelles », « Musiques du monde », « World Music », « Musiques ethniques », « Folk », « Nouvelles musiques traditionnelles », etc. autant de catégories mettant en jeu des débats taxinomiques qui traduisent des manières de parler des « Musiques du peuple ». Bien qu'on ne puisse jamais être totalement satisfait de ces appellations et de ce qu'elles comportent, il n'empêche que les musiciens (amateurs ou professionnels), les disquaires, critiques, journalistes, etc. y font tous référence d'une façon ou d'une autre. La question qui nous guide tout au long de cette partie porte sur la stabilité de ces catégories. Ont-elles toujours renvoyé aux mêmes organisations instrumentales ?

[223] C. Rulhes, *op.cit.*, p.39

Modes de catégorisations et définition des musiques traditionnelles

Les dénominations données à ces pratiques musicales : traditionnelles, du monde, folkloriques, etc. renvoient à des démarches musicales et sociales très différentes. A l'instar de Sara le Menestrel, nous avons pu nous rendre compte que les musiques dites populaires renvoient à des désignations multiples et des représentations antagonistes : « *elles peuvent être traditionnelles, folkloriques, modernes, ethniques, urbaines, rurales, sacrées, profanes.... Le néo-mawal, le répertoire « afro-cubain », le tango, la champeta, la musique franco-louisianaise et les danses « exotiques » en France sont autant d'exemples de l'ambiguïté des catégorisations musicales et des enjeux identitaires, politiques et économiques dont elles sont le support* »[224]. Bien souvent, il y a une confusion, un flou important entourant la catégorisation de ces musiques. En témoignent les multiples typologies qui existent, qu'elles viennent de l'industrie discographique, des nombreuses associations de diffusion et/ou de valorisation de ces pratiques musicales, des acteurs professionnels, des musiciens amateur, des journalistes, des experts musicaux ou bien encore des scientifiques (ethnologues, sociologues, ethnomusicologues).

Aujourd'hui, les musiques traditionnelles se retrouvent sous l'étiquette de « musiques du monde », notion encore plus hétérogène que toutes celles définies auparavant. Ce courant centrifuge mélange, pêle-mêle, musiques ethniques et traditionnelles, musiques de « tradition savante extra-européennes », genres dérivés des formes traditionnelles, « musiques populaires urbaines » (quelle que soit l'origine géographique), variétés et chanson mixées aux traditions locales, etc. L'analyse sociohistorique de ces productions discursives et des pratiques associées nous permet de mieux comprendre les références mobilisées par les musiciens traditionnels actuellement pour justifier et définir leurs façons de faire de la musique.

[224] S. Le Menestrel, *op.cit.* p.7

L'intérêt de redéfinir sociologiquement ces catégorisations vient du fait que derrière chaque style musical, chaque appellation, des enjeux sociaux forts de définition de soi sont associés à des pratiques artistiques, culturelles, sociales, très différentes les unes des autres. Chacun des acteurs du milieu musical s'approprie les différentes appellations. Toutefois, en tant que sociologue nous ne pouvons nous contenter de ces déterminations et ne pas les interroger. C'est pourquoi nous nous efforcerons d'apporter un éclairage le plus clair et le plus complet possible sur les implications sociales de ces expressions.

Les questions qui nous ont intéressée plus spécifiquement dans cette partie portent sur les conditions d'apparition de l'expression « musiques traditionnelles ». Quelles sont les représentations sociales qui y sont associées ? Quels sont les effets de ces catégorisations sur les modes de représentations du monde et sur la construction de stéréotypes culturels ?

L'analyse des catégories en jeu dans la définition de ces pratiques musicales, constitue un support privilégié de compréhension des formes d'engagement collectif territoriaux et *géomusicaux*. En effet, ces discours s'inscrivent parfois sur un mode de résistance à une domination culturelle et/ou politique, en *permettant de mesurer les enjeux identitaires, politiques et économiques dont les catégories musicales sont le support »*[225]. A travers notre questionnement sociologique nous envisageons ces musiques non pas comme des catégories d'analyse, de séparation entre des pratiques, mais comme des indicateurs nous permettant de comprendre les implications sociales et sociospatiales. Comme toute pratique sociale, celle des musiques traditionnelles relève de dispositions particulières qui participent à la construction d'une identité collective, de partage de valeurs, de symboles communs.

Dans le langage communément employé par les musiciens amateurs ou professionnels, le terme de traditionnel renvoie à des musiques originaires des différentes régions françaises, il n'est pas ou très peu employé dans le cas de

[225] S. Le Menestrel , *op.cit.*, p.8

musiques « non-françaises ». L'ancrage géographique reste tout à fait déterminant pour la mise en place des catégories « traditionnelle » et « du monde ». En effet, il est généralement admis que les musiques traditionnelles sont des musiques originaires des régions françaises, des différentes aires culturelles du territoire français, alors que les musiques du monde concernent le reste du globe. Elles correspondent aux pratiques musicales qui avaient cours dans les campagnes françaises au milieu du XIXème siècle. Ces musiques se caractérisent non seulement par des répertoires spécifiques, mais aussi par des instruments et des références territoriales. Les musiques traditionnelles deviennent des emblèmes territoriaux, nationaux, régionaux. Elles sont construites comme des symboles : La Bretagne et ses bagads, la Corse et les polyphonies, le Pays Basque et les chœurs d'hommes, l'Auvergne et la bourrée, etc.

Le parallèle peut donc être fait avec les musiques originaires des autres pays, dont les cultures nationales sont reconnues comme traditionnelles. En effet, de la même façon que sont identifiées des pratiques musicales d'un territoire culturel français à une région administrative, des pays sont associés de manière quasi systématique à des types musicaux. Au final, nous pouvons faire un parallèle entre le territoire français et le « reste du monde ». Les musiques traditionnelles et les musiques du monde semblent se différencier par le rapport que les individus entretiennent avec le proche et le lointain, apposant son lot de stéréotypes.

La dimension identitaire en question

Les liens entre musique et identité culturelle ont été fréquemment mis en évidence que ce soit par les anthropologues, les géographes ou les sociologues. Ces liens sont d'autant plus problématiques lorsque l'on interroge un courant musical particulier que sont les musiques du monde. L'objectif de cette partie est de comprendre de quelle manière les débats taxinomiques à l'œuvre au sein des musiques traditionnelles vont avoir des effets sur la construction de représentations de l'altérité et des identités culturelles de musiciens.

L'engouement sans précédent pour les musiques traditionnelles originaires de France, du Pérou, de l'Argentine, de l'Europe de l'est ou de Cuba est observable un peu partout en Europe et plus particulièrement en France a participé à la constitution de stéréotypes culturels et de reconstructions territoriales. Leur développement rapide et important est associé à des discours sur l'ouverture culturelle, la prise en compte des cultures de « l'Autre » et de l'ethnicité, portant en eux des enjeux sociaux, spatiaux et identitaires dépassant la simple dénomination d'une pratique musicale.

Ces musiques qui se caractérisent non seulement par des répertoires spécifiques mais aussi par des pratiques instrumentales, deviennent des emblèmes territoriaux. On peut alors observer, à travers le prisme de la pratique musicale en amateur, un ensemble de *clichés* quant aux représentations des cultures extra-occidentales. Ainsi l'Argentine est représentée par le tango (qui pourtant n'est joué que dans le bassin de Buenos Aires), le Brésil par la samba, l'Espagne par le flamenco, le Mexique par les mariachis et les musiques tziganes, yddish ou klezmer sont regroupées sous la vaste dénomination « *Musiques de l'Est* ». Toutes ces classifications en sous-genres musicaux renvoient des constitutions de groupes ethniques, familiaux, ou nationaux à partir lesquels les musiciens amateurs français vont s'identifier et se représenter des cultures. En effet, le phénomène des "musiques du monde" porte avec lui l'apologie du "métissage". Ce mélange des styles et des genres, des répertoires et des formes, se veut être à l'image d'une société qui rêve l'abolition de ses conflits dans une fusion des cultures, sans pour autant y arriver. Aussi, bien que l'ancrage géographique reste

déterminant dans la définition de ce genre musical, il n'en reste pas moins que les débats taxinomiques à l'œuvre au sein de ce courant contribuent à véhiculer tout un ensemble de stéréotypes culturels résultat d'un imbroglio territorial et identitaire.

Photographie 3 : Concert du groupe les Javeiros, 1973, copyright Javeiros 1973

Cette photo, issue d'un concert du groupe des Javeiros en 1973 traduit bien la mise en scène des stéréotypes culturels. La représentation de l'Amérique Latine est ici mise en acte, soulignant l'appartenance géographique de l'œuvre musicale proposée (la Missa Criola)[226]. Les sombreros, les ponchos, les congas, les kenas et les costumes de paysans « latino-américains » choisis ont pour but de coller au plus près de la réalité culturelle du contexte originel de la musique. Or, tous ces éléments, issus chacun d'habitudes sociales bien différentes ne renvoient à aucune réalité empirique et anthropologique. Nous retrouvons ce même type de mise en scène sur nombre de pochettes de disque de cette époque. Celle de Los Chacos a retenu plus particulièrement notre attention. Ainsi, le groupe, composé de membres exclusivement français semble à première vue plus vrai que nature. La quête de l'authenticité sud-américaine est poussée à son paroxysme.

[226] La Missa Criola est une œuvre vocale de Ariel Ramirez a été créée en 1963 sur des thèmes populaires d'Amérique du Sud.

Disque 4 : Pochette de l'album Los Chacos Revival – South American Music In Paris, Arion, 1970

1. Identité territoriale et mise en scène de l'appartenance territoriale

Nous avons pu saisir les principaux enjeux sociaux relatifs à cette définition et voir que sous cette dénomination plusieurs sous catégories musicales sont comprises. La distinction entre world music et musiques du monde ne porte pas uniquement sur des stratégies commerciales entre le marché français et le marché anglo-saxon. Cette différence d'appellation a eu pour conséquence, comme nous l'avons vu précédemment, de donner lieu à deux catégorisations musicales distinctes. Cette séparation se base sur un rapport aux notions de traduction, d'authenticité, d'ethnicité, d'identité.

La mobilisation et l'utilisation de ces dimensions dans le cadre de la définition d'une pratique artistique telle que les musiques traditionnelles françaises ou du monde, fait écho à celle de l'identité territoriale. Comme toute pratique sociale, celle des musiques traditionnelles et des musiques du monde relève de dispositions particulières qui participent à la construction d'une identité collective, de partage de valeurs de symboles communs. La dimension identitaire de ces musiques est celle d'une identité collective, au sens de Norbert Elias, elle n'est pas le fruit de volontés individuelles, mais celui *d'une reconnaissance symbolique de la part des membres du groupe qui la constituent.* Afin de mieux comprendre cela, nous nous appuierons sur le travail de B. Poche dans *l'Espace Fragmenté*[227]. Pour lui, l'auto-identification du groupe n'est donc pas un processus « direct » et moins encore absolu. On croit pouvoir le simplifier parfois, « *soit en l'appelant du nom de son résultat ou du résultat qu'on lui prête, identité ou conscience (nationale, régionale, voire locale) soit en le transposant sur un critère que l'on croit plus facile à objectiver (l'ethnie au premier chef, puis la langue et la religion, un système coutumier, etc.)* »[228]. Nous constatons, au travers du travail de Poche, que le territoire est autre chose qu'une construction sociale, un espace organisé, une socialisation de cet espace. Il nous fait remarquer que la création d'un système symbolique nécessaire à la définition d'un territoire fait partie de l'identification à ce territoire et qu'il faut une interaction entre cet espace construit et le groupe ou l'individu qui l'a construit. L'action d'élaborer un territoire renvoie au groupe ou à l'individu. Il faut donc pour qu'un territoire

[227] B. Poche, *L'espace Fragmenté*, l'Harmattan, 1996, Paris
[228] *Ibidem*, p. 224

existe qu'il soit approprié, reconnu comme tel. M-C Garcia dans un article « *Histoire identitaire et histoire locale dans la construction du Pays Cathare* »[229] explique qu'il n'existe pas forcément de concordance entre un territoire délimité par les politiques de communication et un territoire qui serait construit au travers de la culture et de l'histoire régionales. Il existe « *une distinction entre le lieu de pouvoir et le sentiment d'appartenance à un espace : ils ne couvrent pas toujours le même territoire.* »[230.] Cette référence à un lieu géographique, à un territoire identifié, est porteuse de sens, vectrice d'effets sociaux. L'identification territoriale renverrait ici essentiellement à l'appartenance à un territoire délimité juridiquement et administrativement et non pas par l'appartenance à un groupe ethnolinguistique. Si on reprend l'exemple du territoire cathare, on se rend compte que suite à l'émergence d'un leadership politique, il devient « *une ressource politique* ». Cette recherche permet de comprendre le processus entraînant l'instrumentalisation d'une histoire dans le but de revaloriser un territoire particulier. Par ailleurs, M-C Garcia, fait remarquer que « *les transformations de l'histoire locale en histoire identitaire, par l'action politique articulent fortement celle-ci à des productions de mémoire collective* »[231].

Les données empiriques récoltées dans le cadre de notre recherche nous amène à faire le constat que la délimitation géographique de ces musiques ne peut se baser sur des critères objectifs tels que les limites administratives, les frontières régionales géopolitiques. Si l'on observe de plus près les articles de presse, des documents officiels de structures de diffusion des musiques et danses traditionnelles - tels que le manifeste de la Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), un bulletin trimestriel de l'Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne (AMTA) - nous nous rendons compte qu'il existe un rapport très particulier aux lieux d'origine des musiques traditionnelles (lieux géographiques). Pour l'AMTA, les musiques traditionnelles sont des « *Musiques du Paysage* », elles sont incluses dans un "tout". Eric Elsener, musicien et responsable au sein de l'AMTA, «*Les territoires sont toujours là et ont nécessairement besoin de timbres et de cadences pour exister, pour être habités, pour s'affirmer […] Toute société*

[229] M-C. Garcia, **«** Histoire identitaire et histoire locale dans la construction du Pays Cathare », in *Espaces et Société*, n° 113-114, décembre 2003, p. 183-196
[230] *Ibidem*, p. 254
[231] *Ibidem*, p. 190

génère à la fois des traditions, et provient des traditions »[232]. Nous pouvons citer par exemple le discours des musiciens qui font de la musique traditionnelle auvergnate. On constate une mise à distance du « territoire auvergnat », de la définition administrative, officielle et légitime d'un territoire. Il y a une lutte qui a pour enjeu la reconnaissance d'une entité régionale qu'est le Velay et plus largement la culture occitane, pour se distancier de la culture auvergnate. L'Occitanie semble être beaucoup plus légitime, valorisante et porteuse de prestige social que la culture reconnue comme étant auvergnate, qui renverrait plus à un monde rural, dévalorisé, dominé. L'objectif de ces musiciens, au travers de la pratique des musiques traditionnelles serait finalement la réhabilitation d'une entité culturelle, « colonisée par la culture auvergnate» : la culture occitane. Il en va de même avec les musiques d'Amérique du Sud avec des exemples très connus comme la Macarena ou la Lambada. En effet le recours à la culture occitane, « latino », des « pays de l'est », « africaine », permet à la fois de justifier des pratiques artistique et culturelles (dans le sens de les valoriser), de les positionner dans un univers culturel. Cette démarche d'exotisation par le recours à la culture occitane, à la culture slave, etc., va donner beaucoup plus de force au discours des individus. Car il renvoie à un territoire plus grand, plus peuplé, chargé d'un plus grand poids historique, d'un plus grand prestige social.

[232]E. Elsener, Edito de la Feuille d'Hiver de l'AMTA, 2004, p.1

2. Entre exotisation et reconstruction territoriale

Cette reconstruction territoriale que nous avons largement décrite invite à prolonger la réflexion sur la question de l'altérité. Les discours produits sur les musiques traditionnelles créent une situation où la musique de l'Autre (c'est-à-dire non française) se trouve idéalisée. On voit alors se développer une vision totalement romantique du musicien étranger, d'Europe de l'Est, d'Amérique du Sud ou d'ailleurs. Tout comme dans le cas de l'écotourisme, se met en place une « éco-musique ». Comme l'explique A. Jamin, « *la vision romantique que nous avons de l'indien, à la fois détenteur de savoirs magiques et en symbiose avec le biotique environnant est avant tout la résultante de notre propre capacité à pouvoir concevoir l'autre indigène comme l'acteur principal de son destin et comme capable de penser son propre développement* ».[233] Nous retrouvons aussi cela dans deux entretiens, celui de Jean-Bernard et de Fantine.

> « *Alors on a tous l'image des musiciens avec le poncho… mais le poncho il existe, mais d'une communauté à l'autre… Et dans celle où j'étais y'avait pas de vraie pratique musicale vraiment développée. Non,… j'y ai pas vu plus que ça… Je suis allée sur le lac Titicaca, mais plus en tant que touriste que professionnelle. On a été accueilli dans des familles et y'avait un p'tit bal où on dansait. Mais ça restait vraiment dans le folklorique pour faire plaisir* aux touristes. *Donc euh… pas particulièrement vu de musique… L'importance de la musique ne m'a pas particulièrement marquée là-bas.* »
>
> Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse

[233]A. Jamin, « La place de l'autre, construction et manipulations des figures de l'autre à travers les usages de son espace », in *Esprit Critique*, Volume 6, n°1, p. 72

> « *Si, y'a tout, l'exotisme,… C'est aussi les instruments, découvrir de nouveaux instruments. […]C'est ce qu'ils ont fait eux, en Amérique du Sud. Donc on a corrigé pour être les plus authentiques possible ! […] On n'est pas allé là-bas pour voir comment c'est… P'être aussi la peur d'être déçu… Parce qu'on se fait des idées*»
>
> Jean-Bernard, 50 ans, enseignant de musique dans un collège, joue dans un groupe de musique andine.

Ici l'altérité est reconstruite de manière idéale, imaginée, stéréotypée par les musiciens. L'autre, le musicien natif sera toujours perçu comme meilleur, maitrisant les codes esthétiques et les bonnes façons de jouer.

> « *Ben parce qu'ils sont nés avec une guitare là bas ! Non, ils ont… Ils naissent vraiment avec un rythme dans la peau que nous en Europe, qu'on n'a pas ce qu'ils ont… et ça je pense que c'est à l'intérieur quoi. Je sais pas si on peut y faire grand-chose, parce que ça fait partie de la culture de chacun, et à partir du moment où on n'a pas grandit dans les rythmes. Eux, la musique fait partie du quotidien, on n'a pas ça ici ! J'ai un ami, il est brésilien. Quand il est arrivé en France, il nous a dit, ben c'est incroyable, en France vous dansez pas, vous faites jamais la fête… c'était pour eux qu'on soit pas à fond comme eux.* »
>
> Pauline, 20 ans, étudiante en musicologie, guitariste, chanteuse dans une chorale

Ces musiques semblent alors être comme naturalisées, elles sont ancrées dans les gènes des « *autres* », mais « *nous, on n'a pas les gènes des musiques de là-bas* ». Le nous et les autres interviennent fortement lors du processus de catégorisation. Les musiques vont transcender les individus et être totalement incorporées, c'est un peu le mythe du brésilien qui sait danser ou de l'africain qui a « *le rythme dans la peau* ». On observe une reconstruction idéale, imaginée, stéréotypée de la part de ces musiciens. L'Autre, originaire du Brésil, d'Argentine, etc,… sera toujours perçu comme meilleur musicien, plus à même de comprendre le vrai sens de la musique que nous qui sommes nés ici, en France. Nous pouvons rapprocher ces différentes

dimensions de la définition que donne Segalen dans son essai sur l'exotisme : « *est exotique, au sens propre, tout ce qui est extérieur au sujet observant ; or, cette notion a subi un incroyable rétrécissement, et on l'a identifiée à certains contenus seulement à certains sujets* »[234].

Finalement, musiques traditionnelles et musiques du monde vont se différencier beaucoup moins par leur origine géographique, musicologique que par les implications sociales que vont avoir ces dénominations auprès des musiciens amateurs. Nicolas Jaujou précise que *« parce que la production d'une définition de la musique du monde s'avère pertinente, je me permettrai de souligner la nécessité d'une réflexion historique et critique sur l'activité même dont elle découle* »[235]. Nous avons alors pu comprendre comment s'articule la description de pratiques musicales avec des contextes sociaux et politiques particuliers.

Les effets de ces catégories sur la manière de faire des musiques du monde en amateur et sur la construction des *images de l'Autre.* Autrement dit, les usages sociaux de définition musicale participent à la construction d'imaginaires culturels et de redéfinition des territoires. Et cela va se traduire dans la pratique et les discours de ces musiciens. Les cloisonnements mis en place entre des répertoires musicaux se calquent sur une délimitation des territoires. Nous interroger d'un point de vue sociologique sur ces modalités de catégorisation nous permet de saisir les enjeux sociaux de définition de soi associés à des pratiques artistiques, culturelles, sociales. Comme le souligne Christophe Rulhes, « *penser la musique, c'est se penser, situer les sons, c'est se situer dans l'espace social. Et ces situations sont le fruit de jeux de définitions endogènes et exogènes, mêlés et croisés* »[236]. Par delà les simples débats de catégorisation, l'analyse de ces pratiques et discours musicaux va être particulièrement heuristique quant à la compréhension des représentations et la perpétuation d'archétypes culturels qui peuvent s'instaurer à propos des territoires et dont les musiques traditionnelles en sont les vectrices.

[234] V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 29
[235] N. Jaujou, *op.cit.* p. 854
[236] C. Rulhes, *op.cit.* p.41

3. La musique de l'autre : musiques d'ici et de là-bas

Lorsque l'on analyse plus précisément la notion de musiques du monde elle semble être assez peu cernée. En effet ce terme, qui apparaît à peu près à la même époque que l'expression de musiques traditionnelles, est plus le fait, comme vu précédemment, des majors et d'artistes internationaux reconnus, qu'une véritable réalité musicale. « *Les musiques du monde ne relèvent pas d'une catégorie scientifique dont les critères pourraient être fixés dans le temps et de façon objective, mais elles relèvent des catégories mouvantes au gré des bornes et frontières que les acteurs dressent ou transgressent* »[237].

Tout cet imbroglio musical est rangé par origine géographique. Les musiques traditionnelles forment toutefois le noyau de cette nébuleuse, la source encore intacte où tous ces genres peuvent venir s'abreuver. Le phénomène des « musiques du monde » transporte avec lui l'apologie du « métissage ». Mélange des styles et des genres, des répertoires et des formes, à l'image d'une société qui rêve l'abolition de ses conflits dans une fusion des cultures. Ce courant musical se scinde petit à petit et le discours des ethnomusicologues se diffuse de plus en plus parmi les musiciens et les disquaires. Il y a une volonté de la part de certains musiciens de jouer les musiques « telles qu'elles sont jouées là-bas », d'avoir une forme d'authenticité de la musique de ces pays « lointains ». C'est alors le retour à un discours sur l'ethnicité, le côté « brut » sans apport de la culture occidentale qui est valorisé. Il s'opère ainsi un « retour aux sources », qui passe par des collectages ou la diffusion à grande échelle de groupes comme Buena Vista Social Club[238] à Cuba ou le Sexteto Major[239] en Argentine. Ce retour aux sources prône des musiques plus « brutes », plus « pures », plus proches de la tradition parfois imaginée, des pays.

L'appellation musiques du monde, qui comme nous l'avons vu précédemment est issue de l'industrie discographique, est toujours aussi floue. En effet, la nomenclature des canaux de distribution (CD et DVD musicaux) fait apparaître de nombreux « sous-genres » à l'appellation Musiques du monde. Ceux-ci correspondant le plus

[237] E. Da Lage-Py, *op.cit.* p. 22
[238] Album : *Buena Vista Social Club*, collection, Live in Carnegie Hall, Label World Circuit, 2008.
[239] Voir notamment l'album *Trottoirs de Buenos Aires*, Label Network, 1995.

souvent aux continents, excepté le reggae qui n'est ni « catégorisé » comme venant de la Jamaïque, ni comme « musique des îles ». Cette dernière notion est elle même particulièrement problématique. Or, que se soit d'un point de vue géographique, géopolitique, social ou culturel, les îles ne sont en aucun cas des entités homogènes.
Dans le cas de notre étude l'appellation musiques des îles renvoie essentiellement aux îles des Caraïbes, même la Jamaïque, n'est pas comprise dans cet ensemble, puisque le reggae, musique qui en est issue, n'entre pas dans ce cadre. Dans le même ordre idée, nous pouvons continuer notre raisonnement en nous demandant pourquoi la country est incluse dans les variétés internationales, de même pour le rap ou la ragga ?

Reprenant l'exemple du festival Interceltique de Lorient, il semble que les références instrumentales, rattachées à des territoires dits celtes, soient faites sans prise en considération de toute réalité historique. Luc Charles-Dominique souligne d'ailleurs que « *cette recréation [instrumentale] si l'on considère les liens culturels existants entre tous les pays celtiques. En réalité, l'origine de cette pseudo-tradition, inventée et importée, est politique, son objet étant de substituer au biniou, alors emblématique de mouvements régionalistes conservateurs, un emblème instrumental neuf, rattachant cette nouvelle identité bretonne à une entité celtique englobante de plus en plus revendiquée, comme le montre l'intitulé du nouveau Festival "Interceltique" de Lorient, créé dans les années 1970 sur les ruines d'un ancien "festival de binious", puis "de cornemuses" »*[240].

Et si l'on pousse encore plus loin, pourquoi ne pas considérer toute musique non produite sur le territoire français comme musique du monde ? Cela ne tiendrait pas non plus, puisque la France ne fait-elle pas partie du monde ? Ces propos, sont certes triviaux, mais, ils nous obligent à questionner de façon plus pointue l'emploi et les effets de cette catégorisation.

[240] L. Charles-Dominique, *op.cit.*, p. 2

4. Des musiques « disneylandisées »

E.Cestor[241] montre que l'attrait pour les cultures étrangères semble avoir été plus important que celui pour les pratiques musicales régionales. Elle explique que *« pour comprendre le manque de traditions musicales populaires, les Français se sont plus tournées vers l'étranger que vers leur propre pays. […] Au début du XX^{ème}e siècle, la France accueille le jazz et le tango, se tourne vers ses colonies, reste fascinée par ce qui est lointain. [...]La musique africaine trouve son essor chez ses anciens colonisateurs au Royaume uni et en France. […] Les musiques extra européennes sont perçues comme « exotiques », selon la définition donnée pour cette notion en début du chapitre en référence à la pensée de Segalen : elles évoquent un univers lointain, dont l'originalité des identificateurs contraste avec le milieu connu et provoquent une certaine incompréhension* »[242].

S. Brunel parle d'un « petit monde parfait », où les cultures et les paysages sont synthétisés dans des archétypes. « *La Disneylandisation du monde consiste à nous les offrir en mettant en scène un prétendu paradis perdu qui n'est que l'exacte matérialisation de nos fantasmes* »[243].

Tout comme les musiques traditionnelles françaises, les musiques classées comme musiques du monde sont qualifiées de «musiques ethniques ». Cette exotisation est aussi entretenue par les musiciens eux-mêmes *exotisés*. Il y a un aller-retour dans les représentations qu'ils veulent donner d'eux-mêmes et celle qu'on leur confère, il y a en quelque sorte une auto-exotisation de ces pratiques. Elisabeth Cestor prend en exemple les chanteurs africains qui « *entretiennent une forme d'exotisme lorsqu'ils donnent un spectacle en revêtant le costume traditionnel alors qu'ils ne le portent pas lors de leurs performances en Afrique. La conception des spectacles est organisée de façon à ce que les émotions liées à la curiosité et à la surprise soient présentes sans mettre en jeu une différence culturelle trop marquée afin d'attirer et non pas de repousser. […] Les musiques africaines sont les premières à avoir fait remarquer qu'en dehors du folklore et des stéréotypes il existait une musique*

[241] E. Cestor, *op. cit*
[242] *Ibidem*, p. 79
[243] S. Brunel, *La planète Disneylandisée*, Sciences Humaines éditions, Paris, 2006, p. 256

particulariste qui soit moderne, professionnelle et qui soit le relais des problèmes contemporains ».[244]

Nous devons toutefois noter qu'inversement, cette fascination pour ces musiques « exotiques », qui s'exerce sur les individus français que l'on a questionnés, interroge sur le rapport entretenu avec ce qui est défini comme patrimoine régional. Des chansons telles que *La mère Michelle, Alouette, Au clair de la lune*, qui sont reconnues comme appartenant au « patrimoine français », ne sont pas pour autant valorisées et mises en avant. L'explication peut se trouver dans l'histoire de l'institutionnalisation du monde musical français. En effet, la prise en compte des musiques dites populaires n'est que très récente comme nous l'avons vu précédemment. Jusque dans les années 1980, seule la musique classique, dite savante était reconnue. Ceci a sans aucun doute eu des conséquences sur la reconnaissance sociale du patrimoine musical régional français.

Finalement, l'appellation musiques du monde, au-delà de la simple catégorisation musicale porte en elle des enjeux sociospatiaux. Comme nous avons pu le voir tout le long de cet article, il y a une recomposition des « peuplades authentiques » au travers de la mise en scène de ces musiques. Ces pratiques musicales perpétuent des stéréotypes culturels. Elles vont délimiter les territoires à des périmètres restreints, des « *petits mondes parfaits conçus pour coller exactement à notre attente* »[245]. La mobilisation et l'utilisation de la notion d'ethnicité relativement, utilisée comme moye palliant la tradition, pose tout autant problème. Lorsque l'on fait intervenir l'idée d'ethnie on pose irrémédiablement la question des enjeux politiques des catégories scientifiques. Il n'empêche qu'elle ne permet par d'évacuer toutes les difficultés liées au glissement sémantique de la race à l'ethnie. Car il existe une certaine normativité derrière ces mises en catégorie. On va exprimer des croyances, des normes culturelles lors de la généralisation d'une catégorie au monde. Le clivage entre l'étranger et l'autochtone dépend des modalités de conception de l'identité territoriale, de l'identité nationale, de l'identité communautaire. Les cultures, les « peuples autochtones », qui auparavant étaient qualifiés de primitifs sont désormais définis au travers de l'ethnicité, de « l'authenticité culturelle ». Il y a une mise en

[244] E. Cestor, *op. cit.* p. 81
[245] S. Brunel, *op.cit.* p. 255

scène de leurs « *cultures, en la figeant dans des rituels facticement recrées, alors que toute culture est par essence évolutive et mobile* »[246].

Les enjeux sociaux de la tradition: du folklore au traditionnel

Le regain d'intérêt pour les « musiques du peuple » s'associe à une démarche de retour au local, à l'authentique, à la tradition. C'est le point de départ d'une revendication d'un mode de vie centré autour d'un « retour à la nature » et d'une contestation de la société industrielle. La ruralité et le « monde des paysans » tels que les a décrits Mendras[247] sont nettement moins attractifs pour la plupart des individus, car vecteurs de valeurs antagonistes avec celles que prône la société industrielle (modernité, progrès, technologie, etc.). « *Sans doute aussi, le sentiment que nous avons de vivre la fin de la paysannerie, celle qu'H. Mendras avait si bien analysée il y a un quart de siècle, fait que face à cet engloutissement par l'histoire d'une civilisation millénaire, nous survalorisons et magnifions les traces de ce que nous croyons à ses derniers soubresauts* »[248].

Pour S. Hernandez, une véritable idéologie[249] des valeurs écologistes, humanistes et naturistes prennent ancrage dans les années 1970. On voit apparaître, dans la société des Trente Glorieuses, inscrite durablement dans le modèle capitaliste de consommation, l'idée d'un héritage culturel permettant de penser autrement l'ordre social contemporain. Petit à petit on voit se développer un usage normatif de la notion de culture et de tradition. « *La tradition devient alors la notion clé de description et de définition de toutes les cultures* »[250]. Dans ces années les collectages sont perçus comme des moyens de transmission d'un héritage, d'un patrimoine immatériel à perpétuer. Les recours au passé, aux racines sont mobilisés

[246] S. Brunel, *op.cit*, p. 273
[247] Pour l'histoire de la fin du monde rural, voir H. Mendras, *La fin des paysans*, Actes Sud, coll. Babel, Paris, 1992
[248] B. Hervieu, J. Viard, *Au bonheur des campagnes (et des provinces)*, l'Aube, Poche Essai, Paris, 2005 p. 23
[249] La notion d'idéologie n'est pas utilisée ici dans sa dimension négative, mais en tant que science des idées. En l'interrogeant en questionnant ces systèmes de valeurs et de références intellectuelles on peut arriver à remonter les lignes de conduites, les justifications d'action des individus. Ce sont des outils intellectuels auxquels les musiciens vont se référer pour faire exister un vivre ensemble. Dans le cas des musiques traditionnelles, on est en présence d'un mouvement qui va préférer le bien être collectif au particulier, à l'individu. L'idéologie offre un « mode d'organisation du monde.»
[250] S. Hernandez, *Le monde du Conte*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 130

pour la définition de ce nouveau genre musical. Il s'agit, dans le retour à l'histoire et une inscription particulière dans l'historicité, de voir comment se lit le rapport à la tradition. Elle devient un moyen de renouer avec un passé, avec un mode de vie rural et idéalisé. Cette idéalisation de la campagne et du monde de vie rural n'est pas récente comme nous avons pu le noter au début de ce chapitre.

Les liens entre ruralité et tradition se tissent différemment depuis les années 1970. Les représentations sociales de la campagne vont se traduire dans la réinvention d'un passé, où l'on *« restaure de l'authentique, c'est-à-dire que l'on reconstruit dans le réel, pour ressaisir ce que nos aïeux ont quitté »*[251]. Cependant, un renversement dans la représentation de la campagne et du territoire rural s'est opéré de façon plus pérenne durant cette décennie. Ainsi, on est passé d'une image où la campagne était peuplée de « ploucs » (pour reprendre l'expression de B. Hervieu[252]), où la rudesse d'un style de vie est corrélée à la contrainte que représentent les travaux des champs, à celle d'un lieu de sérénité et de liberté. En instaurant une dichotomie entre cultures traditionnelles et cultures modernes, un usage différencié de concepts est fait, conduisant à des représentations spécifiques de l'altérité et de l'histoire.

[251] *Ibidem*, p. 11
[252] B. Hervieu, D. Hervieu-Leger, *Le Retour à la nature, au fond de la forêt,… l'État*, éd. L'Aube, Coll. Poche Essai, Le Seuil, Paris, 2005

1. La tradition en question

Questionner ces musiques dont la définition même touche à la notion de tradition, permet de nous rendre compte qu'il fallait revenir de manière sociologique sur la tradition. La tradition, le traditionnel sont employés à tous moments, dans des contextes très différents, dans des sens qui varient. Est-ce une habitude ? Des coutumes ? A partir de quel moment peut-on dire qu'une pratique ou qu'un fait social, qu'un phénomène est traditionnel ? Mais, nous ne pouvons nous contenter de cet usage presque « obligé », obligatoire de ce terme de tradition, lorsque l'on aborde la question de ces répertoires.

Le glissement sémantique et taxinomique qui s'est opéré du folk vers le traditionnel et non pas vers le folklore (qui est la traduction littérale) a eu des incidences fortes sur la manière de penser ces musiques et de les situer socialement. Avec le choix de la terminologie « traditionnelles » au lieu de folklore, il s'agit non pas de revendiquer des identités nationales, mais de remonter aux origines du peuple avant qu'il ne soit perverti et « abîmé » par la société industrielle et ses pratiques consuméristes. Construite contre l'idée de nationalisme ou d'instrumentalisation fascisante de traits culturels comme le folklore[253], la tradition en tant que construction sociale crée une forme de stabilité dans les modes de vivre ensemble.
Comme le souligne G. Lenclud, ce terme « *contribue à la consolidation d'un cadre de référence intellectuel constitué par un système d'opposition binaire (traditionnel/changement, société traditionnelle/société moderne) »*[254]. Nous allons dans un premier temps nous intéresser à la définition de la tradition, ce qu'elle est, puis nous verrons les impacts sociaux de son utilisation dans la catégorisation de styles musicaux.

D'un point de vue étymologique, le terme de tradition désigne l'acte de transmettre un objet culturel, une pratique sociale quelle qu'elle soit, d'une génération à l'autre. « *It's sometimes observed by those who have looked into particular traditions that it only takes two génération to make anything traditionnal naturally enough, since*

[253] Pour plus de précisions sur le processus de folklorisation, voir les travaux de Claire Guiu sur le folklore sous Franco.
[254] G. Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », in *Terrain*, Habiter la maison, n°9, 1987, p.3

that's the sense of tradition as active process. But the word moves again toward age and toward ceremony, duty and respect »[255]. Toutefois, même si on constate une utilisation toujours plus grande de cette catégorie pour justifier la répétition de toutes sortes d'évènements (sportifs, sociaux, culturels, etc.) ou manifestations, il n'en reste pas moins que la tradition n'englobe pas n'importe quel trait ou objet du passé. C'est justement ce tri et cette sélection du passé qui nous intéresse. La conservation, dans le temps de ces objets culturels particuliers, est éminemment problématique. En effet, la tradition renvoie à la représentation d'un contenu, connu comme pouvant contenir un message, une signification qui transcende les individus au travers du temps. Cependant, tout ce qui vient du passé ne dispose pas de la même attention, ni du même désir de conservation.

Pour ce qui est des musiques traditionnelles, nous nous sommes demandé sur quels critères de « traditionnalité » elles sont construites ? De quelles propriétés sont-elles pourvues et dont seraient privées les musiques folkloriques ou d'autres façons de faire de la musique ? Les musiques traditionnelles se définissent non seulement par des organisations instrumentales ou par des répertoires, mais surtout par des enjeux sociaux qui tournent autour de l'idée de transmission orale et de patrimoine. La distinction entre les deux pratiques se ferait au travers d'un autre rapport au temps, à la temporalité. Notre enquête préliminaire nous a permis d'observer de la part des pratiquants des musiques traditionnelles, une volonté de se démarquer du style des musiques folkloriques. Ces dernières sont perçues comme étant restées dans un état « passé », c'est-à-dire que même s'il y a un retour sur l'histoire de la part des musiques traditionnelles. La volonté de muter, de se métisser, de s'enrichir avec d'autres styles, notamment avec le rock, les musiques amplifiées, ou le jazz engage une coupure une coupure dans le temps, permettant une redécouverte. Deux conceptions différentes du passé et de sa réinterprétation dans le présent se dégagent.

Nous retrouvons cela dans une enquête du Ministère de la Culture[256] sur l'enseignement des musiques et danses traditionnelles dans les structures telles que

[255] R. Eyerman et A. Jamison, *op.cit.* p.263 *« Il est parfois observé, par ceux s'intéressant aux traditions, qu'il ne faut que deux générations pour qu'un phénomène traditionnel soit naturalisé, c'est en cela que la tradition est un processus actif. Mais le mot agit aussi sur les notions d'âge, de cérémonie, de devoir et de respect.*»

[256] « Les musiques actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisés contrôlés par l'État », Ministère de la Culture, Septembre 2001.

les écoles nationales de musique, les conservatoires nationaux de région ou les écoles municipales agréées. Les auteurs exposent de façon très claire l'opposition entre musiques traditionnelles et les musiques folkloriques qui se traduit notamment par l'opposition mort/vivant. Ils invoquent le « rôle social et culturel des musiques et danses traditionnelles ». Ici, la tradition « *est perpétuellement en mouvement et doit évoluer au même rythme que la société afin de rester vivante* ». En revanche, le folklore est « *dépourvu de vie* », « *hors du champ de la création* », apparaîssant comme étant l'inverse de la tradition[257]. Le folklore se retrouve alors renvoyé au passé, tout comme la musique classique jugée trop figée (car écrite). Les usages faits des dispositifs musicaux des musiques traditionnelles permettent d'observer comment les musiciens vont adhérer à des pratiques, à des modes de représentation du monde. L'utilisation de la tradition et de l'authenticité dans les modalités de définition de soi participe alors pleinement à l'édification d'un vivre ensemble valorisant et revendiquant la solidarité, le partage, la préservation des environnements culturels des musiques. C'est par l'insertion dans un courant musical tels que les musiques traditionnelles, que les individus vont tisser des relations les uns avec les autres caractérisées par un sentiment d'appartenance à une cause commune[258]. Ici, la notion de traditionnel permet aux pratiquants de mettre en place une nouvelle classification, un « nouveau style musical », avec ses valeurs, son « idéologie ». C'est la mise en place de ces valeurs, de ce système symbolique qui fait que les musiques traditionnelles se distinguent des musiques folkloriques. Cette différenciation n'est pas qu'institutionnelle ou un discours militant, elle est totalement assumée et mobilisée par les musiciens. Dés qu'on les interroge sur ce sujet, ils marquent fortement et très rapidement leur distinction avec le folklore.

> *« Je pense que les groupes folkloriques, ils ont beaucoup apporté parce qu'ils ont préservé des airs, et des pas de danse, ils se sont aussi enfermés dans une musique et une danse un peu spectacle qui n'est pas tellement appréciée aujourd'hui, parce qu'elle a vieilli, il*

[257] « Les musiques et danses traditionnelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'État ». Enquête du Ministère de la Culture année 1999-2000. Cette enquête a été réalisée auprès de 380 écoles contrôlées par l'État, entre mars et septembre 2000, disponible sur http://www.dmdts.culture.gouv.fr

[258] Nous retrouvons là ce que Weber a décrit à propos du sentiment de communautarisation in *Economie et société*, Poche, Paris, 1999.

faut évoluer vers d'autres et puis, bon quelque chose qui me parait très beau et paralysant, c'est le costume. Je pense que autant quand on va dans une autre région, dans un autre pays, le costume fait partie du patrimoine régional ou départemental, autant pour des manifestations ici, je suis pas tellement d'accord pour ça. Je sais bien que la bourrée, c'est l'identité de l'Auvergne. Elle est même reconnue par les historiens comme étant vraiment une mélodie propre à une région. Et la bourrée est citée comme cela. Mais je pense aussi, qu'il faut offrir à d'autres personnes d'autres choses, et disons que le folklore et notre participation, n'est qu'une partie de notre travail. Je situe ça comme ça. Mais enfin, c'est peut être bien. »

Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

« La différence entre les musiques traditionnelles et les musiques folkloriques, c'est que les musiques traditionnelles ont toujours été ouvertes euh, et aux pratiques qui existaient à côté, et éventuellement à des mélanges d'instruments qui étaient pas forcément originaux quoi. […] Donc y'a une évolution tant au niveau du nombre de pratiquants, tant au niveau de la qualité, parce que quand même, ça joue de mieux en mieux. Euh, et puis ben y'a d'autres musiciens qui viennent s'y intéresser, notamment beaucoup de musiciens de jazz qui s'intéressent à ces musiques là et qui fusionnent avec nous. J'ai quelques expériences avec les groupes folkloriques. Et ben la première chose qui m'a gêné, c'était déjà le fait de jouer en costume. J'trouvais ça un peu ringard, et après, y'avait aussi le problème du répertoire.»

Fabrice, 26 ans, enseigne l'accordéon et la cornemuse dans une ENMD.

Finalement, le recours à la tradition semble être un moyen de se démarquer du folklore. En mobilisant une certaine vision de l'histoire, du patrimoine, les musiciens s'inscrivent en contradiction avec les positions défendues par les folkloristes. En effet, les arguments véhiculés par les enquêtés (la modernité, la liberté, la création) ainsi que le métissage avec le jazz, le rock, semblent être une façon de concurrencer le folklore, d'exister en dehors de ce genre musical en se mettant sur le marché de l'enseignement institutionnel, et en adoptant des stratégies de séduction d'un nouveau public[259].

La notion de tradition que ce soit dans le cadre des musiques traditionnelles ou non, ne renvoie finalement à rien de précis. Elle est *réinventée,* réinvestie d'un sens nouveau visant à la légitimation de ces musiques. En effet, dans *The Invention of Tradition*[260], Hobsbawm questionne le développement en masse de traditions en Europe à partir de la Première Guerre Mondiale. *« La particularité des traditions inventées tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive. Ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une préférence à d'anciennes situations. C'est le contraste entre le changement permanent, l'innovation du monde moderne et la tentative de structurer au moins certaines parties de la vie sociale comme immuables et invariantes qui rendent l'invention de la tradition si intéressante pour les historiens des deux derniers siècles. […] Les objets ou les pratiques deviennent disponibles pour un plein usage symbolique et rituel quand ils ne sont plus entravés par leur utilisation pratique. […]Les nouvelles traditions résulteraient tout simplement de l'impossibilité d'utiliser ou d'adapter les anciennes ».* [261]

Eric Elsener revient longuement sur la question de la tradition dans l'éditorial de la Feuille d'Hiver de l'AMTA, expliquant que « *La tradition mérite mieux que cela. Elle n'est pas simplement le passé, elle est, et c'est ce qui fait sa force, ce qui nous lie d'une manière toute particulière à ce passé, ce qui nous permet de le lire, le détermine. La tradition n'est pas le poids du passé sur le présent, c'est l'ouverture, le*

[259] Voir en annexes. Ces arguments se retrouvent très fréquemment dans les articles de presse lors de bals ou de concerts de musiques traditionnelles
[260] E. Hobsbawm T. Ranger, *The invention of Tradition,* Cambridge University Press, Cambridge, 1984
[261] *Ibidem,* p. 12

regard du présent sur le passé qui devient ainsi notre passé ».[262]Ce discours refusant un enfermement historique se retrouve chez la plupart des pratiquants et des responsables associatifs. Cela ne parait pourtant pas poser un problème dans la définition de la pratique. Le terme de tradition permet alors de se revendiquer d'une histoire locale, d'un patrimoine, tout en se dégageant de ce passé et en ayant une volonté d'aller vers l'avenir.

Dans les discours « savants » sur les musiques traditionnelles, qui ont été produits dès les années 1970, on a pu constater qu'il existait un mouvement de légitimation de la notion de tradition, notamment par le recours systématique à la modernité. J-F Dutertre dans le recueil d'A. Darré[263], associe fréquemment « *musiques traditionnelles et de modernité* ». Dans son texte, il reconnaît volontiers aux musiques traditionnelles un ancrage dans le passé qui se développe tout autour d'un héritage, d'un patrimoine transmis. *« La mémoire intervient pour fixer les formes et la tradition au-delà des formes, se manifeste par la prégnance des coutumes et des mœurs, par la contrainte que l'ensemble de la société traditionnelles fait peser sur l'expression individuelle et donc sur l'expression artistique »*[264].

A l'instar d'Aurore Monod-Bequelin dans un article « La tradition orale n'est plus ce qu'elle était ! »[265], nous pouvons dire que la mémoire en jeu dans la tradition orale n'est pas seulement de la conservation. Elle est aussi le traitement de la perception, de la tension entre pérennité et flexibilité ; c'est un outil de construction, le produit d'un ethos. La culture et la tradition orale deviennent ainsi des biens collectivement possédés pouvant être séparés de leur fonction première et de leur contexte d'usage. Le collectage a cette fonction, c'est-à-dire de réunir les preuves matérielles de l'existence de la tradition « retrouvée », de « préserver » les traditions. *« La tradition orale est un lieu d'interaction autant qu'une récitation : pouvoir, efficacité sont également et subtilement pondérés à des fins de légitimation, d'enseignement, de diffusion »*[266]. On constate alors dans les discours de nos enquêtés, que cette

[262] E.Elsener, *op.cit.* p.2
[263] A. Darré, *op.cit.*
[264] *Ibidem,* p. 61
[265] A. Monod-Bequelin, « La tradition orale n'est plus ce qu'elle était ! », in Sciences Humaines, Avril 2005, n°159
[266] P. Zumthor, cité par A. Monod-Bequelin, « La tradition orale n'est plus ce qu'elle était », *op. cit,* p.36

dimension se traduit plus par un réaménagement, une réactualisation du répertoire, notamment en le métissant avec le jazz et/ou le rock. De plus, beaucoup de nos enquêtés mettent en avant toutes les compositions qu'ils ont faites. Ils insistent en particulier sur la notion de création. *« Le contenu de la notion de tradition, telle qu'elle est le plus fréquemment employée en ethnologie, n'est aucunement en rupture avec l'acception courante du terme de tradition. La tradition de l'ethnologue se confond assez généralement avec la tradition du sens commun. Or qui dit sens commun dit en réalité culture particulière, la nôtre en l'occurrence. La tradition de l'ethnologue s'inscrit dans une représentation culturelle, c'est-à-dire conventionnelle (n'allant nullement de soi), du temps et de l'histoire. La représentation d'un temps linéaire, d'une histoire où le passé est pensé comme derrière nous et toujours s'abolissant dans un présent nouveau. S'avancerait-on beaucoup en faisant l'hypothèse que seule la culture occidentale moderne considère que tradition et changement sont foncièrement antinomiques ? Le changement seul ferait l'histoire »*[267].

Les discours institutionnels ou des acteurs sociaux, repérés tout au long de notre travail, sont en cela relativement ambigus et paradoxaux. En effet, la tradition leur permet de se raccrocher à leurs racines, de justifier, par le recours à l'Histoire et à une origine ancestrale (donc précieuse puisque fragile et orale). Au fur et à mesure de l'enquête, on se rend bien compte de tous les enjeux culturels que comportent la mémoire et la patrimonialisation. C'est la mise en place de ces valeurs, de ce système symbolique (jouant avec les enjeux temporels et spatiaux), qui va permettre aux musiques traditionnelles de se distinguer des musiques folkloriques. Il semblerait que l'utilisation de la tradition soit plus un « leurre » sémantique, qu'un réel « retour aux sources », à l'authenticité, à des traditions particulières.

[267] G. Lenclud *.op.cit.*

2. Pratiques de patrimonialisation

Reconnues depuis 2003 par l'Unesco comme appartenant au patrimoine immatériel de l'humanité, les musiques traditionnelles se retrouvent au cœur d'enjeux politiques et identitaires. La mémoire et la patrimonialisation de traditions sont des enjeux culturels importants[268]. Il existe un profit social fort à valoriser sa mémoire, voire même un enjeu politique, celle-ci allant très souvent de pair avec une volonté de s'inscrire dans une démarche de modernité. En tant que marqueur social d'une identité d'un groupe, d'une région, d'un pays, d'une nation, les stratégies patrimoniales musicales se transforment avant tout en stratégies identitaires. La notion de patrimoine est complexe. Par le recours au processus de patrimonialisation, nous brouillons l'ordre chronologique d'une pratique, d'un objet, refaçonnant son passé. Pour Pouillon[269], la patrimonialisation correspond à une filiation inversée de l'objet, ce n'est pas le passé, l'histoire d'un objet d'une pratique qui le fabrique, mais c'est le présent, sa représentation qui le transforme. La musique devenue objet patrimonial, va concilier la mémoire, la remémorisation de manières de faire à la contemporanéité des conditions de production. Le patrimoine est un processus et non pas un état[270].

Les archives, qu'elles soient sonores, visuelles ou manuscrites posent des problèmes quant à leur conservation, leur gestion, mais surtout sur leur sélection. En effet, la patrimonialisation, la reconnaissance d'objets ou de pratiques en tant qu'archive, la fabrique d'un dépôt culturel et identitaire contribue à la prise en charge d'une mémoire collective par une réappropriation sélective d'héritages divers[271]. Pour l'UNESCO, la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel sont « *les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection…[…] On entend par "sauvegarde" […] le promotion, la mise en valeur, la transmission,*

[268] Pour aller plus loin sur le lien entre patrimoine et politique, voir Y. Lamy, *L'alchimie du patrimoine, discours et politique*, Broché, Paris, 1996

[269] J. Pouillon, « Tradition : transmission ou reconstruction », *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, 1975

[270] Sur ce point, voir L. Vadelorge, « Le patrimoine comme objet politique », in *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Ph. Poirrier et L. Vadelorge (dir.), La Documentation Française, Paris, 2003 p. 11-24.

[271] Pour compléter, voir Y. Lamy, *L'alchimie du patrimoine, discours et politique*, MSHA, 1996

essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects du patrimoine »[272].

Ce qui pose au final le plus de problème dans le processus de patrimonialisation est la question du statut des archives (de l'objet à conserver). Bien plus que de la conservation, la patrimonialisation réifie une musique, fixe dans le temps et l'espace des pratiques dynamique en réactivant une mémoire souvent reconstituée. Donc, l'action patrimoniale constitue un « *horizon d'attente* »[273]. En relisant et en actualisant un passé au travers de la réinvention de traditions, de manières de chanter, de jouer, se joue un processus de relecture permanente de ce passé, étant qualifié par Barthes d'un « supplément de sens ». Nous rejoignons ici la position de J. Davallon pour qui le discours des experts et en l'occurrence celui des ethnologues. Il nous donne une définition tout à fait pertinente du processus de patrimonialisation : « *La patrimonialisation est une forme originale de production de continuité dans une société qui privilégie davantage rupture et innovation que production et tradition. A partir du présent, elle (re)construit un lien avec des hommes du passé en décidant de garder des objets qu'ils nous ont « transmis » pour les transmettre à d'autres à venir* »[274].

Nous constatons bien, par delà cette citation, les problèmes et questionnements que soulève la notion de patrimoine immatériel[275], de sa conservation, de sa reconnaissance en tant que patrimoine. Tout comme la tradition, ce dernier est ce que l'on veut bien qu'il soit. Il suffit de se pencher sur la différenciation faite entre les appellations de folklore et de traditionnel que l'on a vu plu haut. Celle-ci viendrait plus de l'image, de la représentation sociale que l'on y confère qu'une véritable réalité musicale. Nous pouvons revenir une nouvelle fois sur les propos de Pouillon expliquant très justement que *« nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés, nous nous présentons comme les continuateurs de ceux dont nous avons*

[272] Unesco, Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel 2003, http://portal.unesco.org/fr/

[273] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1981. Cité par F. Laplantine, « Penser ensemble le patrimoine », in *Architecture et nature : contribution à une anthropologie du patrimoine*, textes réunis par J-B Martin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 43.

[274] J.Davallon, *Vers une évolution de la notion de patrimoine?* Réflexion à propos du patrimoine revalorisé, 1997, p.77

[275] Sur ce point voir Laplantine, *op.cit*, 1996

fait nos prédécesseurs»[276]. Ce n'est pas le passé qui produit le présent, mais c'est le présent qui va « façonner » le passé, c'est donc en cela que pour G. Lenclud, la tradition institue une « *filiation inversée* »[277]. Donc, dans cette conception du patrimoine, la discontinuité dans l'histoire de la pratique ou de l'objet est nécessaire pour que se produise la « redécouverte ». Il y a une imposition de ce qu'est la bonne définition de l'objet ou de la pratique. Nous pouvons alors penser que la patrimonialisation relève de luttes de classement pour l'imposition d'une histoire spécifique et devient une catégorie indigène. Définir les musiques traditionnelles comme étant des pratiques patrimoniales, introduit des ambiguïtés sémantiques. C'est la raison pour laquelle, nous devons toujours garder à l'esprit que la catégorisation est une mise en équivalence d'objets, qu'on prend sous un même rapport. Mais il ne faut pas pour autant penser que ces mises en équivalence sont équivalentes entre elles. La notion de mélange, de métissage y est également très présente, comme un gage d'ouverture culturelle. Nous y reviendrons plus longuement dans la suite de ce chapitre. Par ailleurs, on se rend compte que la notion de tradition, de musiques du monde sont des réalités sociales beaucoup plus complexe qu'un simple rattachement à tel ou tel instrument, à tel ou tel forme de répertoire. Si l'on s'intéresse de plus près aux documents fournis par l'Agence des Musiques en Traditionnelles en Auvergne (AMTA), ou de la Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), instances représentatives de ce courant musical, on est dans l'idée de la sauvegarde d'un *Patrimoine culturel immatériel*, dépassant largement la simple préservation quasi muséale de pratiques musicales.

Finalement, le recours à la tradition semble être un moyen de se démarquer non seulement du goût dévalorisé qu'incarne le folklore, mais aussi de la culture légitime et classique. En effet, les arguments véhiculés par les enquêtés (la modernité, la liberté, la création) ainsi que le métissage avec le jazz, le rock, semblent être une façon de concurrencer la musique classique en se mettant sur le marché de l'enseignement institutionnel, et en adoptant des « stratégies de séduction » d'un nouveau public. Les discours de ces musiciens sont en cela relativement ambigus et paradoxaux. La tradition représenterait alors un moyen de se raccrocher à des racines, de justifier, par le recours à l'Histoire et à une origine ancestrale (donc

[276] J.Pouillon, *op. cit*, p.119
[277] G.Lenclud, *op. cit*, p. 7

précieuse puisque fragile et orale), c'est un moyen de penser le futur et d'ancrer le présent dans une forme d'historicité et de passé idéalisé.

Penser les musiques traditionnelles en tant qu'objet d'étude sociologique nous a conduit a interroger, par le recours à l'histoire, à la géographie ou encore l'ethnomusicologie les conditions sociales d'émergence de ce courant musical. En reconstituant les principales étapes, tant sociales que musicales, structurantes des musiques traditionnelles, nous avons pu dégager non seulement des dates ou des évènements importants, mais surtout un processus de construction d'une rhétorique, de catégories ou d'enjeux sociaux. Notre approche socio-historique a posé les bases empiriques de notre réflexion, permettant de saisir et de comprendre les enjeux actuels de la pratique musicale. Ainsi, en interrogeant les modalités de pratiques, de réception ou de production des musiques traditionnelles tout au long du XX^{ème} siècle, nos analyses ont apporté des explications sur la place des musiques traditionnelles au sein de la société, mais nous avons essentiellement dégagé un ensemble de réflexions, dépassant le strict cadre musical. En effet, en situant temporellement les typologies de traditionnel, de peuple, d'authenticité, de patrimoine, nous voyons apparaître par delà les définitions musicales des processus plus généraux de transformations sociales. L'histoire des musiques traditionnelles a été jalonnée de débats engageant ces pratiques musicales dans des interrogations dépassant le cadre des considérations esthétiques. S'inscrivant de manière de plus en plus visible dans le paysage musical français tout au long du XX^{ème} siècle, les musiques traditionnelles ont accompagné les évènements et les transformations sociales de la société française. En se transformant, en se métissant, en s'adaptant aux nouvelles conditions de production et aux nouvelles formes de leurs publics, les musiques traditionnelles n'ont cessé de prendre une nouvelle place dans l'univers français. Le mouvement de revivalisme au cœur de la réhabilitation des musiques traditionnelles s'est construit musicalement, idéologiquement et socialement contre le régionalisme et le courant folklorique. En se positionnant contre la société de consommation, contre la société du spectacle, contre la montée des régionalismes, etc. le courant traditionnel s'est posé en marge des évolutions sociétales, du début dans les années 1970. En tant que marqueur idéologique et symbolique les musiques traditionnelles ont participé à l'émergence de pôles critiques, de contestation ou de proposition d'un autre mode de vie.

Devenir musicien traditionnel

Devenir musicien traditionnel ne va pas de soi, ce n'est jamais une évidence, c'est un processus qui s'inscrit dans une histoire de vie du musicien. A partir des discours de musiciens amateurs et professionnels, corrélés à l'analyse d'une enquête statistique, d'extraits de forums et d'archives, nous proposons de comprendre qui sont les musiciens amateurs, et de regarder comment fonctionne ce courant musical, sur la base de l'analyse de la pratique musicale elle-même.

Afin de questionner d'un point de vue sociologique les raisons objectives de l'élaboration d'un goût pour les musiques traditionnelles, il apparaît pertinent de regarder comment les musiciens amateurs expliquent leur goût pour ces musiques et leurs façons de faire. Nous nous attacherons ici à saisir ce qui fait qu'à un moment donné l'individu « *accroche* » et décide de s'investir dans une pratique musicale. Pour mettre à jour ce processus du devenir musicien traditionnel, nous avons choisi de parler en terme de carrière, qui représente la meilleure façon de saisir les processus par lesquels ils deviennent ce qu'ils sont et le sens qu'ils donnent à ce qu'ils font. La sociographie de la pratique musicale s'axe sur deux niveaux distincts ; d'un côté, ce qui relève du concert et des savoir-faire, et de l'autre ce qui relève d'une dimension symbolique, des représentations sociales de ces pratiques musicales.

A l'instar d'Olivier Donnat dans l'ensemble de ses enquêtes[278], nous pouvons relever que les passions artistiques et plus spécifiquement ici, les passions musicales s'inscrivent de façon durable dans un parcours de vie, dans une « carrière ». Bien plus que le fait d'apprécier ou d'aimer écouter une musique, le fait d'apprendre à jouer d'un instrument, de participer à une chorale, constitue une démarche d'engagement dans des expériences sociales partagées par une communauté d'autres amateurs. Les passions, par lesquelles les individus vont exprimer un attachement plus ou moins fort aux musiques, permettent aux musiciens amateurs de s'insérer selon des degrés variables dans des réseaux communautaires et amicaux.

[278] O.Donnat, *Les français face à la culture*, La Découverte, Paris, 1994

La lecture des récits de parcours des musiciens fait apparaître un processus de construction du goût beaucoup plus dynamique que la seule lecture par l'origine sociale l'autoriserait. Les pratiques culturelles se situent dans un jeu de positionnement social où entrent de manière nuancée et non mécanique des déterminismes croisés d'âge, de classe ou de sexe, repérables statistiquement. Mais par ailleurs, d'autres éléments inhérents à la vie des individus comptent aussi de manière forte, notamment des rencontres à certains moments de ces « carrières musicales », seule l'approche qualitative permet de saisir ces éléments et d'en évaluer l'impact.

Tout au long de ce chapitre, nous développerons les différentes étapes qui constituent le processus d'attachement à ce style musical ; d'abord l'analyse des modalités d'accès à la pratique musicale, puis les parcours des amateurs au sein de ce monde musical particulier. La question du goût et de l'attachement à un instrument, à des répertoires sera au cœur de notre réflexion. Les contextes de la découverte seront interrogés tant sur le plan temporel que spatial. Un parallèle peut être établi entre les musiques actuelles et les musiques traditionnelles. En effet, lorsque l'on compare les pratiques musicales en amateur, quel que soit le répertoire, on voit apparaître des types d'engagement similaires. Les musiciens s'attachent à un répertoire, à un instrument, mais surtout à un univers symbolique.

Nous avons choisi de prendre la notion de carrière dans le sens de Becker[279] car« *adopter un point de vue en termes de carrière c'est donc se contraindre à examiner les effets dans le temps et sur un individu de la conjoncture de deux processus : l'imposition des normes, celui de la socialisation et de la construction identitaire* »[280]. La carrière introduit une dimension temporelle, un séquençage du parcours que la trajectoire ne permet pas en indiquant une notion de continuité. En effet, l'idée de trajectoire renvoie à une série de positions, c'est une succession d'événements chronologiques[281]. Ici, on cherchera à repérer une histoire de la carrière de musicien, un commencement, un enchevêtrement de moments,

[279] H.Becker, *Outiders*, édition A. M Metailé, Paris, 1985
[280] J-M De Queiroz, *L'interactionnisme symbolique*, Presses Universitaires de Rennes 2, Rennes, 1994, p.69
[281] Sur ce point, voir P. Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*. Paris, Éd. du Seuil, 1994. Chapitre 3

d'interactions ou de médiations qui lors des discours peuvent être présentés séparément ou de façon anachronique. Dans les discours, nous chercherons à comprendre comment « *ça a commencé* », puis comment « *ça a continué* » et enfin comment *« ça se termine*». Becker montre que pour toute carrière, il y a un maintien volontaire de la part des individus de l'engagement indispensable ; pour les musiciens traditionnels, les répétitions, le travail chez soi, la formation de groupes, les recherches documentaires, etc. sont autant de moyens de faire perdurer l'engagement. Les groupes, la construction d'un collectif, le premier bal, le premier concert seul, le premier enregistrement, représentent les étapes nécessaires à la poursuite de l'engagement et de l'investissement dans la carrière.

Une des ficelles d'Howard Becker nous a été utile ici ; lorsque nous avons pris le parti de « *transformer les musiciens traditionnels en activité* ». Il s'agit moins de chercher les causes d'un comportement, les raisons qui font que les individus font ces musiques, que le sens qu'ils leur donnent. S'attacher à transformer les musiciens en activité nous permet de placer le regard à l'intérieur même des pratiques musicales et non plus uniquement de l'extérieur par les fréquences de consommation dans un rapport de causalité. C'est véritablement la question du comment et non du pourquoi qui sous-tend notre raisonnement. Souvent, lorsque l'on s'interroge sur les pratiques musicales amateur, on se demande qui fait quoi et pourquoi le goût pour la musique est expliqué socialement. La construction de l'objet est pensée sous la dimension de la causalité, de l'étiopathie du goût. Si l'on file la métaphore médicale, il s'agit de comprendre les « *symptômes* » de ce goût pour l'expliquer. Cette posture épistémologique de recherche des typologies sociales de musiciens fait intervenir des caractéristiques, des traits d'identité sociale comme principaux facteurs explicatifs des pratiques musicales. Le problème avec ce type de pensée est que parfois on oublie de regarder la manière dont les individus « *se débrouillent* » avec leurs musiques, leurs instruments, leurs répertoires, et toutes les interactions par lesquelles ils les font vivre. « *En se concentrant sur les activités plutôt que sur les gens, on se force à s'intéresser au changement plutôt qu'à la stabilité, à la notion de processus plutôt qu'à celle de structure* »[282.]

[282] H. Becker, *Les ficelles du métiers*, éd. la Découverte, Paris, p. 90

Questionner en terme de carrière nous amène à une analyse en terme d'action. Plus concrètement, il s'agit par le prisme de cette notion de comprendre comment les individus font ce qu'ils font. Par où sont-ils passés pour arriver à faire ce qu'ils font ? Mais cela n'est pas suffisant ni satisfaisant. Il faut aussi nous demander de la même manière que Darmon : « *qui faut-ils qu'ils soient pour faire ce qu'ils font* »? Se dégageant de la stricte observance du concept de carrière élaboré par Becker, il nous semble tout à faire pertinent de compléter la description du parcours par une analyse des conditions sociales d'existence de ce parcours. L'analyse de la carrière des musiciens traditionnels n'est pas à notre sens dissociable d'un repositionnement des conditions sociales de possibilité d'existence de ces musiques. Certes il nous faut questionner le processus, le séquençage, trouver des repères dans les phénomènes qui ne sont pas ou pas toujours présentées chronologiquement.

La carrière permet de faire tenir ensemble des éléments apparemment contradictoires. En utilisant cette focale, nous avons pu dégager trois pistes de réflexions : le faire, l'être fait et sa récurrence, et les variations dans l'action et ses conséquences. Lorsque l'on pose un questionnement en termes de carrière, il nous faut avant toute chose nous demander ce qui relie ces individus. L'intérêt étant de généraliser, il nous faut voir ce qui est commun aux différents individus engagés dans un même processus ; quelles sont les étapes, les phases, les obstacles communs à toutes ces expériences individuelles. « *La notion de carrière ne conduit pas à ignorer les variables structurelles, mais à contextualiser l'analyse de leurs effets pratiques lors des différentes séquences de l'action […] Il existe forcément une forme ou une autre de décontextualisation qui rompt de ce fait avec l'usage « processuel » des variables structurelles préconisées par la notio*n»[283].

Prise dans ce sens, la notion de carrière constitue un instrument d'analyse particulièrement efficace pour dépasser l'opposition épistémologique entre structures et stratégies. Ce qui nous intéresse à partir de la lecture du travail de M. Darmon[284], est moins la dimension empirique, fortement éloignée de notre travail, que la modalité de construction d'un outil scientifique. Se détachant à la fois de la

[283] E. Agrikoliansky, in M. Darmon, *op.cit.* p. 90
[284] M. Darmon, « La notion de carrière : un instrument interactionniste d'objectivation », in *Politix*, 2008/2, n°82

définition première de la carrière par Becker, Darmon l'inscrit dans le temps et l'espace. En effet, pour Becker, la carrière fonctionne sur une dynamique de l'histoire en train de se faire, il n'est pas nécessaire pour lui d'expliquer le passé de l'individu pour en rendre compte d'un point de vue sociologique, au contraire de l'intérêt pour les dimensions socialisatrices décrites par Darmon. Dans cette conception de la carrière, ce qui est particulièrement développé, c'est la dimension objectivante de cette notion. « *Loin de nous rendre prisonnier du discours des interviewées, et de leur vision nécessairement située dans un temps et un espace social donnés, la carrière, et notamment l'étude des diverses reconstructions qu'elle comporte, permet à la fois de s'en déprendre et de les prendre pour objet, d'objectiver, mais aussi de proposer des interprétations sociologiques à partir du matériau qu'elles constituent* »[285].

Nous chercherons tout au long de ce chapitre à exposer les conditions du passage à l'acte, de l'entrée dans une carrière de musicien amateur. Darmon fait une distinction entre carrière et trajectoire. La carrière n'est pas non plus la stricte analyse d'une « histoire de vie » dans la mesure important déjà où il ne s'agit pas d'envisager une « série unique » mais bien de faire émerger un ordre collectif. La généralisation en devient plus pertinente ; il s'agit de comprendre des évènements successifs sans autre lien que l'association à une pratique musicale. La sélection des évènements pertinents ont eu lieu en amont. En plus de l'apport épistémologique, la notion de carrière apporte une justification méthodologique de la construction de notre regard sociologique, elle peut faire apparaître une typologie sociale de ces trajectoires. Il s'agit donc d'analyser les combinaisons de « *propriétés sociales qui définissent structurellement le recrutement des musiciens* »[286], ce qui peut jouer comme conditions de réalisation de la carrière.

[285]M.Darmon, *op.cit.* 2008, p.22
[286] *Ibidem,* p. 22

L’entrée dans la carrière

Lorsque l’on place la focale sur les modalités de pratique d’une musique et ce quelque soit le répertoire, il nous faut établir ses contours, définir et décrypter les différents aspects qui font sens pour comprendre comment ce processus s’organise. Développer une passion culturelle, choisir d’occuper une partie ou la totalité de son temps libre en faisant de la musique et plus spécifiquement de la musique traditionnelle n’a rien d’hasardeux. Plusieurs facteurs orientent le goût des individus pour ces répertoires, cependant, nous ne pouvons déterminer de manière précise et certaine lequel de ces facteurs a eu le plus d’impact, ni affirmer avec certitude ce qui a primé sur les autres. Ce qui est à noter toutefois, ce sont des variations dans les degrés d’investissement ainsi que dans les conditions d’accès à la pratique : la place d’une socialisation musicale dans l’enfance reste un facteur déterminant, de même que la présence d’un patrimoine musical familial. Le genre, l’âge et la CSP ne sont pas pris comme des facteurs de causalités ou uniquement explicatifs. Ce sont des conditions de possibilités d’une pratique.

Penser le goût

Saisir le goût musical à partir du cas des musiques traditionnelles soulève une difficulté tant d’ordre méthodologique que théorique. Nous ne pouvons dissocier l’approche de la sociologie de la réception de celle de la production, car les musiciens amateurs sont à la fois du côté de la production, par leur pratique, mais ils sont aussi récepteurs et amateurs dans le sens étymologique du terme. Ils apprennent à aimer et produisent des musiques. Il est donc peu opérant pour nos questionnements de séparer les deux dimensions.

La vocation, l’attrait pour ces musiques va passer non seulement par des discours sur le goût, mais aussi par des postures musicales, des attitudes corporelles, des manières de faire. L’attachement à des répertoires va se traduire par l’amour d’un instrument ou à un groupe tel que la chorale et participe pleinement de la construction du devenir musicien. Le goût pour les musiques traditionnelles se crée dans l’interaction

des musiciens avec leur environnement familial, amical, mais aussi à partir de médiations matérielles et contextuelles. Allant au plus près de la compréhension des mécanismes sociaux à l'œuvre dans la passion pour les musiques traditionnelles, l'idée de dynamique, de quelque chose de mouvant et en aucun cas linéaire, nous engage à penser en terme de carrière. Avant de commencer la pratique musicale, il y a la découverte des répertoires des instruments. La question du commencement et de l'entrée dans la carrière fut la première question de nos entretiens. Les musiciens rencontrés font tous part d'un cheminement, d'un parcours singulier dont nous pouvons repérer avec plus ou moins de précision (tenant compte des aléas que constituent ces discours) le début ainsi que des « étapes marquantes » de la poursuite de la pratique, de l'inscription dans cette trajectoire.

La pratique de la musique traditionnelle est véritablement une carrière au sens où, au fur et à mesure que le temps passe, les individus apprennent à aimer ces musiques. Le goût advient, il se forme, il n'est pas donné. « *La production du goût suppose néanmoins l'action spécifique et initiale des univers institutionnels de production et de diffusion des œuvres* »[287]. Il ne relève pas que d'un rapport de causalité ou de détermination. « *Le goût est cet objet intermédiaire qui permet de faire le lien entre une sociologique de l'offre et une sociologie de son appropriation* ». [288]

Parler de médiation dans le cadre du processus de création de l'attachement pour une pratique, une œuvre ou un répertoire, suggère que cela vient de nos dispositions, de nos actions communes, des objets que nous rencontrons, des procédures, dispositifs, arrangements que nous produisons pour goûter les œuvres. De plus, utiliser la notion de médiation c'est énoncer qu'il s'agit bien de quelque chose qui se passe, d'un phénomène irréductible à ses origines et à ses déterminants autant qu'à ses effets. Penser la musique en tant que performance (au sens anglais du terme) permet de saisir le goût non comme enregistrement de propriétés figées des objets, mais comme activité. Aimer la musique, c'est d'abord aimer une pratique corporelle instrumentée suivant des règles et des méthodes dont les résultats sont continuellement discutés. Le goût pour la musique et les pratiques musicales serait moins un objet à expliquer qu' *« un domaine clé où saisir la formation croisée des subjectivités et des collectifs,*

[287] Roueff O., Lizé W, « La fabrique des goûts », in *ARSS*, mai 2010, p. 7
[288] *Ibidem*, p. 7

des objets qui nous font et des relations avec les autres avec nous-mêmes et avec nos corps »[289]. L'approche d'Antoine Hennion[290], notamment au travers de la notion d'attachement nous est apparue pertinente. En effet, par l'emploi des médiations, d'étapes, nous pouvons nous dégager d'une vision esthétisante et moralisante des choix musicaux. Le goût musical y est pris non pas comme une propriété, mais comme une pratique, une activité collective avec des objets, un « faire ensemble » passant par « *des savoir-faire et n'ayant de sens qu'à cause des retours que les pratiquants en attendent* »[291]. La notion de goût est pensée en terme de processus, elle fonctionne par étapes, car cela évite l'emploi du terme de « passion », beaucoup trop polysémique, tout en gardant les degrés d'intensité. En interrogeant sous l'angle des attachements, nous pouvons saisir les différentes médiations entrant en jeu dans ce processus.

L'objectif des travaux d'Hennion est de rendre compte des goûts, des façons de faire, des relations et des plaisirs de l'amateur comme d'une activité à part entière et d'une compétence élaborée, capable de se discuter elle-même, au lieu de n'y voir que le jeu passif de la différenciation sociale. Loin d'être un « idiot culturel », l'amateur est étroitement lié à un collectif, « *obligé de mettre sans cesse à l'épreuve des déterminants des effets qu'il recherche, que ce soit du côté des œuvres ou des produits, du déterminisme social et mimétique des goûts, de la mise en condition du corps et de l'esprit, de l'appui sur un collectif, un vocabulaire et des pratiques sociales et enfin, des dispositions matérielles et des pratiques d'accès et d'usage inventé pour intensifier ses sensations* ».[292]

Les socialisations familiales ou amicales orientent les choix instrumentaux et vocaux, participant à l'engagement dans la carrière. « *L'objet même de l'amour de la musique est incertain et changeant et les discussions entre amateurs portent sans solution de continuité sur tous les éléments de cette chaîne de médiateurs.*

[289] A.Hennion, « La musique, entre le geste et la chose », in *Sciences Humaines*, Hors-Série n°37, Juillet/Aout 2002, p.
[290] A. Hennion, *Figure de l'amateur,* formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, la Documentation Française, Paris, 2000
[291] A. Hennion, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in *Sociétés, Pratiques musicales,* n° 85, A. Petiau dir., 2004/3, p. 1
[292] A. Hennion, « Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût », *Les publics de la culture,* sous la dir. O.Donnat, Presses de Science Po, Paris, 2003, p.3

Interprètes, airs favoris, formules, sonorités, façon de jouer ou rythmes caractéristiques, moyens techniques, sons et instruments, formats et lieux de concert ou de l'écoute. Les objets de la musique aimée sont inséparables de la musique comme objet d'amour »[293]. L'attachement lui, n'apparaît qu'au fur et à mesure, loin des repères habituels des pratiques culturelles.

Le choix de l'instrument

Insister sur les modalités de choix de l'instruments est nécessaire à la compréhension du devenir musicien. Les instruments sont les supports de la création d'un ethos et d'une identité musicienne et constitue une étape primordiale dans la conduite de la carrière de musicien amateur. En effet, c'est à partir de ce support matériel que le musicien découvre des répertoires, s'insère dans des réseaux différenciés. Le choix de l'instrument ou de la pratique vocale conditionne le processus du « Devenir musicien ». Cela n'est bien évidemment pas neutre quant à la constitution de la carrière. Les instruments véhiculent des stéréotypes, des représentations sociales, comme l'a montré l'enquête de Bernard Lehmann[294] sur les orchestres symphoniques mettant en évidence des représentations de classe et sexuées des instruments. Une hypothèse peut être soulevée, il semblerait que selon l'instrument choisi les individus se retrouvent dans des réseaux plus ou moins larges et permettant plus ou moins de liens. Ce choix semble alors avoir des incidences sur les capacités ou non à développer son réseau et donc à s'engager de manière plus ou moins forte dans la carrière.

Le choix de l'instrument, point de départ de l'entrée dans la carrière d'amateur se distingue du goût pour les répertoires. Apprendre à jouer d'un instrument ne signifie pas automatiquement défendre un style musical auquel on serait attaché et qu'on aimerait. La pratique musicale est souvent pensée en dehors des répertoires. La facilité d'accès et d'apprentissage, associée à une vision d'une pratique dilettante, semble constituer les points d'ancrage de la carrière. La motivation du début de

[293] Antoine Hennion, *op. cit.*
[294] B Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, Ethnographie des formations Symphoniques, la Découverte, Paris, 2002

carrière ne se pense pas sur les mêmes modalités que le classique ou le jazz. Dans ces répertoires, la musique est au cœur des préoccupations et l'instrument bien faire la médiation avec les individus. Il permet la découverte de répertoire. Cependant, notre terrain nous amène à formuler une hypothèse différente selon laquelle s'engager dans un processus d'apprentissage instrumental ou vocal ne correspondrait pas forcément à un goût pour des musiques.

S'intéresser aux modalités de découverte d'une pratique musicale permet de saisir la genèse de la carrière d'amateur, ses variations orientant les modalités d'engagement. La toute première étape avant d'entrer dans une carrière de pratiquant amateur est la découverte du répertoire et de la pratique musicale. La carrière de musicien est constituée d'étapes, de passages plus ou moins obligés, de techniques d'apprentissage, de système de reconnaissance, mais elle prend aussi son sens dans des logiques de dispositions et de caractéristiques sociales. Penser un parcours sans le situer de façon plus large dans un contexte spatial, historique, ne nous permettrait pas de saisir pleinement l'ensemble de ce processus.

	Fréquence
Instruments des Andes	20,9%
Vielle à roue	11,0%
Cordes	12,1%
Piano	12,1%
Bois	13,2%
Cuivres	2,2%
Percussions	14,3%
Guitare	12,1%
Instruments orientaux	3,3%
Chorale	46,2%
Lyrique	3,3%
Chants traditionnels	13,2%
Accordéon	2,2%
Cornemuse	6,6%

Tableau 1 : Tris à plat, répartition selon les instruments

Tout d'abord, nous devons remarquer que notre population statistique est principalement constituée d'individus qui appartiennent à une chorale de chants du monde[295]. Ils représentent 46,2% de notre population, 13,2% des individus font d'un instrument appartenant à la famille des bois et 12,1% un instrument extra-européen. Pour faciliter l'analyse et rendre plus visible un certain nombre d'éléments, nous avons regroupé et recodé des modalités entre elles. Ceci a aussi pour but d'éviter une trop grande dispersion des individus, mais aussi les trop petits effectifs qui rendent les résultats trop peu pertinents. [296].

[295] Cette chorale, appelée chorale de la Guillotière. Nous devons attirer l'attention sur le fait que ce sont ces chanteurs et chanteuses qui ont répondu à notre enquête. Les forts pourcentages liés à la pratique vocale sont donc dus à ce biais empirique et ne tient donc pas à une spécificité sociale du courant traditionnel.

[296] Les analyses portent, pour cette question, sur la base des répondants. En effet, la première question permettait de savoir qu'elles étaient les pratiques musicales des enquêtés. Cette question étant ouverte et permettant des réponses multiples, il nous a semblé important et très pertinent de conserver l'intégralité des réponses des individus. Par ailleurs, lors du codage, nous ne pouvions pas sélectionner de façon totalement arbitraire quelle pratique musicale était la principale pour les individus. Les informations n'étaient pas toujours données. Par conséquent, afin de pouvoir prendre en compte la multitude des réponses, nous nous utiliserons l'ensemble de ces réponses, ce qui implique des pourcentages supérieurs à 100 (voir tableaux en annexe). Si l'on sépare les pratiques de chant des pratiques instrumentales, on se rend compte que les instruments dits traditionnels français représentent 19,8%, les instruments traditionnels des Andes 20% et les percussions traditionnelles andines 20% des pratiques musicales présentes au sein de notre population. Pour cette première variable, les réponses sont multiples, donc les enquêtés pouvaient donner plusieurs choix. C'est la raison pour laquelle, il nous est apparu pertinent de conserver toutes les réponses obtenues. C'est également pour cette raison que nous n'avons pas voulu limiter les réponses. La diversité et la multiplicité des réponses sont en effet très utiles pour la compréhension de l'enquête. Nous n'avons eu qu'une seule non réponse. Cette précision devait être faite, car cela a des influences sur les pourcentages obtenus. C'est la raison pour laquelle que nous ne nous intéresserons uniquement aux pourcentages colonnes (la variable âge étant disposée en colonne pour l'ensemble de ces tris croisés). Ceci nous permettant de pondérer et de rendre comparable les chiffres.

1. Des différenciations sexuées

Si l'on questionne les types de répertoire[297], nous nous rendons compte qu'il y a une corrélation entre l'appartenance sexuée et le répertoire joué. Bien que nous ne nous penchions pas spécifiquement sur les différenciations sexuées au sein du courant traditionnel nous ne pouvons faire l'économie d'un tel constat[298]. Ainsi, les répertoires traditionnels originaires de France ou ceux qui se rattachent à des formes musicales quasi folkloriques, sont beaucoup plus cités par les hommes. Les femmes semblent privilégier des formes musicales moins «spécifiques », basées sur un plus grand métissage. Lorsque l'on entre dans le détail, il apparaît que les répertoires des régions de France sont beaucoup plus pratiqués par des hommes que par des femmes. Par exemple, le répertoire de la Bretagne est cité par 8,7% des hommes et par 4,9%des femmes. Plus largement, 52,2% des hommes se rattachent à un répertoire traditionnel français contre 34,1% des femmes. Pour les musiques du monde, les proportions s'inversent : 34,8% des hommes s'y rattachent contre 63,4% des femmes. Plus spécifiquement, le répertoire des musiques dites de l'Est, on constate que 13% des hommes le précise contre 24,4% des femmes[299]. Les instruments classiques qui ont été cités par les individus permettent de retrouver des répartitions sexuées similaires à celles que l'on avait déjà rencontrer dans d'autres enquêtes sur les pratiques musicales[300], les cordes regroupant un public plus féminins (15,3% contre 6,9% d'hommes).

[297] Précision méthodologique : Lors du codage, nous avons comptabilisé, lorsque cela était précisé, uniquement l'âge de début des musiques traditionnelles. En effet, dans les cas où les individus faisaient plusieurs instruments, nous n'avons pas codé l'âge de début de la pratique des instruments « classiques » ou autre. Ce qui fait que les réponses liées à cette question sont à modérer. Nous verrons plus tard dans l'analyse, lors du croisement instrument/âge début de pratique, ce qui nous permettra de voir les effets de l'âge sur l'orientation musicale.

[298] Faute d'un nombre suffisamment conséquent d'enquêtés, nous ne sommes pas entrée dans des analyses statistiques plus poussées que représenterait un khi2 et une Analyse Factorielle des Correspondances. Même si ces outils statistiques nous auraient permis de voir avec plus de détails quelle est la variable qui a le plus de poids sur l'orientation de la pratique musicale, nos résultats statistiques, corrélés aux données qualitatives de nos entretiens apportent des indications tout à fait pertinentes.

[299] En revanche, les autres profils ligne de ces variables sont à prendre avec précaution, car il y a de trop gros écarts entre le nombre de femmes et le nombre d'hommes dans notre population. C'est pourquoi ce mode de calcul ne nous permet pas de prendre en compte les pondérations nécessaires à l'analyse entre les sexes.

[300] Voir notamment B.Lehmann, *op.cit.*

Il apparaît assez clairement dans notre population, une division sexuée[301]. Les femmes de notre population se retrouvent aussi plus fréquemment dans les pratiques vocales. Ainsi plus d'une femme sur deux de notre population déclarent pratiquer la chorale, au contraire, les hommes pour les mêmes pratiques ne sont que 10,3% à faire des chants du monde (hors chorale), et aucun ne fait du chant lyrique ou des chants traditionnels français. Les hommes, eux, sont majoritaires dans les instruments à vents : cabrette, cornemuse, kena, etc, mais surtout ce qui fait sens, ce sont des instruments les plus « traditionnels », les plus marqués esthétiquement, ceux qui sont les moins aisément « métissables » à d'autres répertoires.

Plus spécifiquement, les différences sexuées se retrouvent dans les choix des répertoires. Ainsi, les musiques du monde et plus précisément les répertoires les moins « traditionnels », les moins « purs » sont les plus investis par les femmes. On peut remarquer également que les hommes, même s'ils sont beaucoup moins nombreux, ont des pratiques musicales beaucoup spécialisées vers les instruments traditionnels. Les différences les plus significatives se portent sur la pratique instrumentale ou sur la pratique vocale où les femmes sont nettement majoritaires. Ces proportions se trouvent « inversées » lorsque l'on s'intéresse aux instruments, et plus particulièrement aux instruments spécifiques des différents répertoires traditionnels : 17,2% des hommes font de la vielle à roue contre 8,5% des femmes et 10,3% des hommes font des percussions contre 1,7% des femmes. Chez les hommes, il semble se dessiner une spécialisation dans la pratique instrumentale.

Ces différences sexuées prennent appui sur des références historiques. Ainsi, la plupart des instrumentistes reconnus sont des hommes. Les femmes accédant à la reconnaissance artistique sont majoritairement des chanteuses. Nous retrouvons dans les musiques traditionnelles, les répartitions sexuées que M. Buscatto avait décrites lors de son travail sur les chanteuses de Jazz[302]. Monique, accordéoniste décrit bien ces rapports sexués.

[301] Nous ne pouvons pas totalement laisser de côté le biais venant du lieu d'enquête, car la majorité des chanteurs appartient à une chorale musiques du monde.
[302] M. Buscatto, « Chanteuse de Jazz n'est point un métier d'homme », in RFS, 2003/1 Volume 44

« Question: Et quand vous dites que la bourrée, c'est une danse virile, est-ce que cela veut dire que c'était uniquement les hommes qui la dansaient ?

Monique : Certaines bourrées n'étaient dansées que par les hommes. Je crois qu'à l'origine, c'était surtout les hommes. Et puis après la bourrée a eu toute une histoire puisque à la cour, on a même, on sait même que des danses s'inspiraient de la bourrée. Donc, on devait être beaucoup plus édulcoré. Mais, les femmes sont assez vite entrées dans la danse. En tout cas, moi, j'ai vu des femmes euh, danseuses pas mal ici. C'était aussi un moment de séduction, et aussi un moment de rencontre garçons-filles. […]Par contre, des femmes instrumentistes, je n'en ai pas connu avant ces dernières années. Si jamais une femme était instrumentiste, je crois que y'en a eu quelques-unes, elles étaient vraiment taxées de euh,… de libertinage, ou je ne sais pas ce qu'il faut dire. Mais, disons qu'elles avaient, euh, elles n'avaient pas une très bonne réputation. […] Mais ici, dans le coin, j'en ai pas connu. Mais, je sais qu'il en existait. »

Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

On retrouve au sein du courant traditionnel, une répartition que Fabien Hein[303] ou Marc Perrenoud[304] avaient déjà pu identifier à propos des musiques amplifiées. Ils expliquent alors que si les individus qui font du rock sont majoritairement des hommes c'est parce qu'autour non seulement des répertoires mais aussi des instruments s'est développé tout un tas de représentations liées à la masculinité, à la technique, à l'électrique. En ce qui concerne les musiques traditionnelles, on observe des pratiques similaires. Les percussions, bombons, congas, etc. sont plus largement choisies par les hommes. Solène Billaud[305], lors d'une observation d'une répétition

[303] F. Hein, *op.cit.*,
[304] M. Perrenoud, *op.cit.*
[305] S. Billaud, *Observation informelle d'une répétition de Sikuri.*

de sikuri avait noté de fortes disparités dans les instruments les plus « gros » et les plus bruyants mais aussi les plus techniques.

2. Des variations selon l'âge

Pour faire le lien avec la variable précédente, on se rend rapidement compte que plus les musiciens ont débuté jeunes, plus les différenciations sexuées s'atténuent. Plus les individus commencent jeunes, plus ils sont enclins à s'orienter vers des instruments qui sont polyvalents musicalement, c'est-à-dire moins attachés à des sonorités et plus enclins à métisser à mélanger leurs musiques à d'autres types de répertoires. Il semble donc qu'il y ait un effet générationnel, participant à l'orientation de la carrière musicale. Plus les individus débutent jeunes, plus leur carrière semble s'orienter vers des pratiques métissées.

Nous pouvons distinguer trois moments possibles dans l'entrée dans la carrière, correspondant sensiblement à ce qu'Olivier Donnat[306] a pu observer sur les pratiques culturelles et de loisir. Tout d'abord ceux qui ont débuté entre [15 et 20 ans] sont majoritaires. Puis il y a la tranche d'âge entre [30 et 45 ans [, à ce moment là, les individus sont en couple et la reprise de l'activité musicale intervient après la naissance des enfants. La mise en ménage étant établie, les enquêtés avancent la volonté de « s'évader », de sortir de la routine et d'avoir une pratique pour soi[307]. D'ailleurs, la pratique en couple n'est que peu répandue pour ces musiciens rencontrés. Enfin, un troisième moment est le départ en retraite, l'arrêt de la vie professionnelle correspond pour ces musiciens au moment d'un engagement plus fort dans les pratiques culturelles de manière générale et dans la musique en particulier.

[306] O. Donnat, *op.cit.*
[307] Excepté pour les musiciens dont la rencontre amoureuse a eu lieu dans le cadre de la pratique musicale.

Tranche d’âge	Fréquence
entre 5 et 14 ans	5,8%
entre 15 et 24 ans	28,8%
entre 25 et 34 ans	33,1%
entre 35 et 44 ans	5,9%
entre 45 et 55 ans	17,3%
55 ans et plus	7,9%

Tableau 2 : Tris à plat, répartition selon l’âge

Comme le montrent les tris à plat, les tranches d’âge les plus présentes dans notre échantillon sont les [15-24 ans] et les [25-34 ans], représentant respectivement 28,8% et 33,1%, notons également que les [35-44 ans] ne représentent que 5,9% de la population. Lorsque l’on s’intéresse aux profils colonne, c'est-à-dire la répartition en fonction d’une tranche d’âge donnée, on constate plusieurs éléments. Tout d’abord, les musiques du monde constituent le répertoire principal déclaré, excepté pour les [45-54 ans], qui déclarent à 41,7% jouer d’un répertoire traditionnel français. Ensuite, on remarque que les [15-24 ans] sont ceux qui déclarent le plus faire de la musique classique (ce genre n’étant quasiment pas cité par les autres classes d’âge). Par ailleurs, les [55 ans et plus [, sont les seuls à déclarer faire de la musique folklorique (9,1%). Au final, les individus des classes d’âge [15-24 ans] et les [25-34 ans] semblent être les plus éclectiques, ils se répartissent quasiment équitablement entre les différents genres.

L'importance de la famille et du cercle amical semble primordiale dans le choix de l'instrument ou d'une pratique. Avant même de parler de goût ou de passage à la pratique, on se rend compte de la prééminence du réseau amical et familial dans la formation de l'attachement. La naissance de la vocation musicale passe par un ensemble de facteurs dépendants de la socialisation des musiciens et plus spécifiquement de leur socialisation musicale. La socialisation des musiciens lors de la prime enfance laisse apparaître une forte présence de la musique dès le plus jeune âge. La vocation n'est pas ici une révélation au sens mystique du terme. Il a fallu souvent de longues périodes d'incorporation, des « bains culturels » et musicaux pour que se forme le goût pour ces musiques. Avant d'arriver au choix de l'instrument, les musiciens que nous avons rencontrés ont été socialisés aux pratiques de loisir tout au long de leur enfance. Cette pratique antérieure, bien souvent orientée par les parents, est observable lorsque l'on se penche sur les durées de pratique musicale. Ainsi, plus la durée de la pratique est longue, plus l'importance des parents est prégnante.

	Fréquence
Parents	35,2%
amis	38,5%
frères ou soeurs	9,9%
média	16,5%
autre	19,8%
non réponse	1,1%
ne sait pas	1,1%
Total / interrogés	100%

Tableau 3 : Tris à plat, incitateurs de la découverte[308]

[308] Les résultats présentés ci-dessus ne présentent que les variables les plus significatives.

Le tableau numéro 3 illustre bien la situation : 31% des individus ayant déclaré avoir été influencé par leur famille ont une durée de pratique supérieure à 10 ans, contre 24,2% pour ceux qui ont été influencé par leurs amis. L'importance de la socialisation familiale ou amicale se retrouve dans les entretiens, mais aussi lorsque l'on se penche sur les discussions dans les forums et autres lieux de réseaux sociaux. Ainsi, plus les individus pratiquent un instrument traditionnel, plus l'importance de la famille est grande. Cependant, les choix des instruments dits « classiques », type piano, bois cordes, sont essentiellement orientés par la famille. Si l'on se penche sur l'exemple des instruments classiques, nous observons que 43,5% des pianistes ont été influencés par leur famille, 35,7% des cordes, 50% les cuivres. Pour les instruments orientaux, on peut observer une égale répartition des individus entre la famille, les médias, les amis et la modalité autre.

	instruments du monde	Instruments traditionnels	Classique	guitare	chorale	lyrique	chants trads	Total
famille	31,6%	34,8%	37,9%	21,4%	21,6%	40,0%	21,4%	28,8%
amis	10,5%	26,1%	15,5%	28,6%	45,1%		35,7%	27,7%
frères ou sœurs	5,3%	4,3%	13,8%	14,3%	11,8%	40,0%	14,3%	12,0%
média	10,5%	13,0%	10,3%	14,3%	15,7%	20,0%	14,3%	13,0%
autre	42,1%	17,4%	19,0%	14,3%	3,9%		7,1%	15,2%
non réponse		4,3%	1,7%	7,1%			7,1%	2,2%
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Tableau 4 : Choix de l'instrument en fonction des incitateurs sociaux[309]

[309] Pourcentages calculés sur la base des interrogés, uniquement sur les variables les plus significatives

Lorsque l'on s'intéresse aux profils ligne de ce tableau, il apparaît que la famille pèse surtout pour l'orientation vers le piano et les cordes. Les amis ont beaucoup plus d'influence pour la pratique de la chorale (45%), ainsi que les médias, c'est-à-dire affiches, tracts, annonces sur le web (30,8%).

La particularité du public des musiciens traditionnels que nous avons rencontré est que la majorité d'entre eux était déjà engagée dans des activités musicales classique. Nombre de musiciens enquêtés ont suivi un cursus de musique classique enfant par l'apprentissage d'un instrument dit classique ou en appartenant à une chorale d'enfants. La découverte des répertoires traditionnels intervient à un moment de la vie de ces amateurs où le classique a été délaissé, soit par désintéressement, par rejet des méthodes ou des répertoires, soit par un changement de lieu de vie notamment lié à l'entrée dans les études supérieure. Ce passage vers l'enseignement supérieur est souvent accompagné d'une rupture avec le foyer parental et le changement de ville et de rythme de vie. Tous n'ont pas « aimé » immédiatement ces répertoires ou aller au bal. Pour les plus jeunes, la présence forte de la famille dans l'orientation musicale. 37,5% des 5-14 ans, 50% des 15-24 ans et simplement 16,7% des 35-44 ans. Pour les 5-14 ans, il était précisé, dans la majorité des cas que c'était des amis des parents. On constate également que selon les âges, la famille a plus ou moins d'influence sur l'orientation des pratiques musicales. La pratique des musiques du monde semble fortement liée au cercle amical plus que familial, lié aux positions dans le cycle de vie. Les variations selon l'âge sont aussi explicables par la socialisation musicale de la prime enfance de ces musiciens.

Mais ces médiations familiales ne prennent pas des formes similaires pour tous, nous avons pu relever, en croisant les résultats de l'analyse statistique avec les récits de vie des musiciens, des variations faisant apparaître des rapports différenciés dans la construction de l'attachement aux répertoires. Plusieurs types de parcours et de conditions de possibilité d'entrée dans la carrière ont pu être repérés à la lecture des entretiens. Certains musiciens sont totalement imprégnés de ces musiques et de leur environnement symbolique, ici, la dimension familiale s'inscrit dans une volonté d'un retour aux sources, une recherche généalogique. Pour d'autres au contraire, il apparaît que la pratique des musiques traditionnelles soit une décision s'inscrivant dans une démarche réflexive et individuelle, où l'attachement s'ancre ni sur des

dimensions esthétiques, familiales. La pratique n'est pas motivée par un goût, par un attrait esthétique, mais par une utilisée sociale ou professionnelle. Il nous faut différencier parmi nos enquêtés, ceux qui ont commencé par la musique classique enfant et qui ont été orienté par les parents et ceux qui ont directement débuté par les répertoires traditionnels. Cette nuance est importante car elle fausse l'impression première de l'enquête statistique. Il est donc important d'inclure ces nuances. Les résultats de notre enquête statistique font apparaître une forte prégnance de l'âge. En prolongeant par l'analyse des entretiens, nous pouvons distinguer plusieurs types de profils et de moments d'entrée dans la carrière de musiciens. Ainsi, nous avons pu relever les musiciens ayant débutés jeune. C'est le cas de Pauline, Charlotte, Fantine, ou encore Bérénice, tous ont en commun le fait d'avoir eu dans un premier temps une pratique musicale classique dans une structure de type ENM, répondant aux exigences de leurs parents.

> *« J'faisais partie d'une école de musique, et j'faisais partie d'une chorale montée par ma prof. Et qui était elle très attirée par les chants du monde. Du coup, petit à petit on en a intégré à la chorale. Au début c'était par grand-chose et après c'est devenu vraiment bien. Plusieurs fois aussi on a fait intervenir des personnes qui faisaient de la musique traditionnelle et c'était très intéressant. Et au niveau instrumental aussi, j'suis guitariste, donc, j'ai travaillé avec la musique traditionnelle brésilienne. Bon, c'est jamais purement traditionnel, parce que c'est toujours retravaillé, mais le fond c'est toujours brésil, Amérique du Sud. »*
>
> Pauline, 20 ans, étudiante en musicologie, guitariste, chanteuse dans une chorale

> *« Oui, en fait, j'ai un passé de musicienne, un passé de classique, j'ai fait une formation de piano, un registre complètement différent, parce que c'est vrai que c'est deux mondes à part. faut dire ce qui est. »*
>
> Bérénice, 33 ans, institutrice, accordéoniste

> *« Quand j'étais petite, j'ai fait du piano. J'en ai fait 7 ans. Mais, c'était fait de manière obligatoire, mes parents voulaient qu'on ait une éducation musicale, c'était impératif. J'ai fait de la chorale aussi, on chantait dans les églises, avec le pantalon bleu et le p'tit chemisier blanc. »*
>
> Fantine, étudiante en Sciences Politiques, chorale de chants du monde

Les musiques traditionnelles semblent offrir une alternative à la reprise d'une pratique musicale. Le classique ayant été très souvent abandonné car jugé trop rigide, trop contraignant. On a pu constater que parallèlement au commencement de la pratique des musiques du monde, il y a une mise à distance du classique. A partir du moment où les individus s'intéressent aux musiques traditionnelles, le classique est délaissé. Il n'est plus joué ni écouté. Les musiciens développent alors un regard critique vis-à-vis de cette musique et de ses modalités d'apprentissage. La découverte des répertoires traditionnels intervient à un moment de la vie de ces amateurs où le classique a été délaissé, soit par désintéressement, par rejet des méthodes ou des répertoires, soit par un changement de lieu de vie notamment lié à l'entrée dans les études supérieure. Le passage vers l'enseignement supérieur est souvent accompagné d'une rupture avec le foyer parental et le changement de ville et de rythme de vie. C'est le cas de Pauline où l'arrivée dans une ville plus grande, Lyon, a été non seulement un départ du foyer parental, mais surtout un abandon des répertoires classiques au profit de la musique brésilienne. Participant à une chorale classique jusque là, elle a totalement modifié ses pratiques pour s'inscrire dans des cours de guitare brésilienne.

Pour Fantine, c'est un peu le même chemin, s'investir dans la chorale chants du monde ainsi que la fréquentation des bals traditionnels (ou folk) ont été le moyen de se « réconcilier » avec une activité musicale. Les musiques traditionnelles dans ce cas sont un moyen de reprendre une activité musicale en amateur : la plupart des musiciens enquêtés a suivi une formation musicale classique, où les modalités d'apprentissage étaient très classiques. Les musiques traditionnelles semblent offrir une alternative à l'abandon total des loisirs musicaux et permettent une reprise pour

certains de l'apprentissage musical, par des techniques pédagogiques des modes de jeu totalement différents. L'attachement qui se construit pour les musiques traditionnelles semble s'accompagner d'un détachement de la musique classique, mise à distance tant esthétiquement que symboliquement.

Les réseaux amicaux

Même si l'influence familiale est particulièrement présente dans la découverte des musiques traditionnelles du répertoire français, en ce qui concerne celle des musiques traditionnelles non françaises, il semble que ce soit le réseau amical qui prime. Si on reprend le tableau précédent[310], en analysant cette fois-ci les profils colonnes, il apparaît clairement cette différence : ainsi, 31,6% des musiciens qui font des instruments traditionnels non français ont été influencé dans leur pratique par leur famille et seulement 10,5% par leurs amis. Par contre 26,1% de ceux qui font des instruments traditionnels français et 34, 8% par leur réseau amical. Les amis n'interviennent pas touts de la même façon ni aux mêmes moments dans la vie des individus. Cela étant, ce réseau amical reste déterminant en tant que médiateur central dans le début de la carrière.

> *« J'ai appris toute petite à écouter la musique traditionnelle. Et après, j'ai créé ma propre culture par des amis, tout ça, en découvrant d'autres groupes. Pour partager d'autres choses. »*
> Nathalie, 25 ans, cadreuse vidéo, violoniste

> *« Parce que c'est des amis qui m'ont fait découvrir ça. Dans les concerts j'aime bien aller aux concerts de musiques traditionnelles étrangères. »*
> Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse dans une chorale

Pour ces musiciens, ce sont avant tous les amis qui ont joué le rôle de médiateur, facilitant la transmission de la passion musicale. Placée clairement sous le signe du

[310] Si on reprend le tableau n°4, p.169

partage, de bons moments ensemble, la pratique musicale est vue comme un moyen de resserrer des liens amicaux et de les renforcer.

> *« En fait, c'est à travers une copine de cette copine. Elle, ça faisait plusieurs années qu'elle faisait le stage, et elle en a parlé à mon amie. Et elle m'a dit on le fait toutes les 2, c'est quand même plus drôle ! Et elle est à la chorale avec moi ! D'ailleurs ! On avait exactement la même envie. Et j'lui ai dit, Donc maintenant, on le fait ensemble. »*
>
> Sylvie, 45 ans, aide-soignante, chanteuse

Le réseau amical intervient comme un catalyseur du goût et le « pourquoi pas » devient la réponse aux sollicitations amicales. Les amis prennent une place toute particulière dans la construction de la carrière de musicien traditionnel. Alors que la famille joue un rôle d'incitation et d'orientation dans une pratique musicale, les amis sont ce qui va permettre au goût de s'affirmer et de choisir les répertoires. L'attachement va perdurer et s'ancrer de manière plus pérenne grâce aux liens que les individus vont tisser avec des musiciens déjà inscrits dans le courant musical. Ces interactions avec d'autres musiciens, dans les moments d'échange et de partage du musical que sont les bœufs, les bals, les fêtes, les concerts ou les stages vont permettre au goût de se renforcer et de s'affiner.

> *« C'est vrai que je retrouve des amis, on joue comme ça ensemble, juste pour le plaisir. On aime bien, mais c'est tout »*
>
> Nathalie, 25 ans, cadreuse vidéo, violoniste

Pour Claire Bidart, la construction de l'amitié et plus particulièrement des amitiés musicales va relever d'un processus. « *On voit alors s'édifier le rapport entre les potentialités relationnelles offertes par les cercles sociaux dans lesquels s'inscrit l'individu, les relations effectives qu'il élabore, et les amitiés qu'il distingue »*[311]. Les amitiés musicales qui se construisent, se traduisent l'inscription de la relation dans

[311] Bidart C. *L'amitié un lien social*, Paris, La Découverte, 1997, p.35

un milieu spécifique. En ce qui concerne les musiciens traditionnels, les affinités d'âge et de répertoire sont les tendances les plus nettes, les relations les plus facilement repérables sont celles qui s'affichent dans les groupes. En effet, la majorité de nos enquêtés a participé ou participent à des pratiques musicales en groupe, détachées du cadre des stages, ateliers, des cours ou des associations, lieux de rencontres par excellence. Les cours collectifs ou les stages sont les endroits privilégiés pour le développement des amis. De plus, la mixité des instruments va favoriser la constitution de groupes plus restreints.

L'émergence des liens amicaux liés à la musique est donc fortement contextualisée. Il semble qu'ils soient en dépendance avec le contexte social dans lequel ils sont inscrits. Sans les amis, sans les rencontres faites au cours des bals, des concerts ou des stages, la persévérance dans la pratique musicale n'aurait certainement pas été aussi forte. Les affinités amicales semblent transformer les pratiques individuelles en pratiques collectives. En suivant le parcours des musiciens les plus jeunes de notre population, depuis le début de l'enquête, on s'aperçoit au fil du temps que d'un loisir artistique du mercredi ou du samedi après-midi, la pratique des musiques traditionnelles va structurer petit à petit les habitudes culturelles des musiciens puis l'ensemble des relations amicales des musiciens.

L'utilisation des réseaux sociaux et plus spécifiquement de Facebook a été très pertinente et heuristique sur ce point. Sans pour autant aller aussi loin qu'une analyse statistique en réseaux, la consultation des pages puis des outils à disposition sur le site font apparaître les liens « amicaux » ou tout du moins d'interconnaissance entre musiciens. De plus, c'est un moyen pour eux d'exposer ou de diffuser leur travail musical en groupe. Delphine par exemple publie régulièrement des photos de ses concerts ou tournées avec son groupe. Nous avons pu, à travers ses propres récits de moments de vie musicaux voir comment elle a construit sa carrière de musicienne amateur et son cercle d'amis. Ces réseaux sociaux de par leur côté parfois intrusif et public offre un regard sur plusieurs années. Le fait de pouvoir retrouver après plusieurs années ou mois des enquêtés permet en quelque sorte un prolongement du travail empirique : nous pouvons arriver à savoir ce qu'ils deviennent.

Ces amitiés musicales, ces réseaux de sociabilité peuvent prendre des formes plus spécifiques. Nous avons pu observer une forme homologie sociale chez ces individus. Les relations amoureuses (et plus précisément pour les musiciens les plus jeunes) entre musiciens sont les plus fréquentes. Sans pour autant rentrer dans une analyse fine et détaillée des conditions sociales de mise en couple, nous ne pouvons oublier cette dimension qui, comme pour les amis, participe au maintien dans la carrière. La musique oriente, tout autant qu'elle est favorisée par ces relations fortes. En partageant des attachements musicaux, les individus vont renforcer leurs liens.

Finalement ce que l'on note quant à l'articulation entre les relations amicales et l'attachement à des répertoires, c'est que l'un ne va pas sans l'autre. Le réseau amical s'élargit et se renforce autour du bal, des concerts, des répétitions, des enregistrements. Mais, en même temps, les musiciens vont être d'autant plus attachés aux répertoires qu'ils auront des amis avec lesquels ils les partageront. La passion musicale ici ne se vit pas dans une dimension individuelle et individualiste. Elle ne prend tout son sens que dans un rapport à l'autre et au collectif. Jouer tout seul dans son coin ne renvoie pas au même plaisir que de s'investir au sein d'un groupe, d'en fonder un à partir d'amitiés. Les cercles amicaux s'étendent sensiblement au fur et à mesure de l'affirmation de la position du musicien s'affirme dans le milieu musical. Fonctionnant en réseau, ces cercles amicaux s'élargissent proportionnellement au degré d'engagement des musiciens dans leur carrière d'amateur. Les connaissances sont donc d'une part à l'origine de la pratique, comme nous l'avons déjà décrit au début de ce paragraphe. D'autre part, les amis sont un média sur lequel va s'enraciner la passion et s'y développer en particulier par la création de groupes.

S’engager dans la pratique

Le goût pour un instrument ou pour des répertoires s’ancre à la fois dans des sensations liées à des pratiques et des objets. L’entrée et la poursuite du parcours de musicien traditionnel sont fortement liées à des facteurs sociaux comme le sexe et l’âge, mais surtout aux médiations des instruments et des enseignants. Nous avons pu relever jusqu’ici différents types d’entrées et de pérennisation de la carrière : de ceux qui l’embrassent pour une survivance d’un patrimoine familial, à ceux pour qui la pratique musicale participe d’une amélioration des performances professionnelles. Choisir la cabrette, une chorale ou le charango n’est pas neutre socialement et n’est pas du au hasard, bien au contraire, choisir un instrument oriente les individus dans des parcours très spécifiques et donne une orientation particulière à la carrière. Si on va un peu plus loin dans la réflexion, le choix entre instrument et chorale a pour effet non pas de « mettre » les individus au même niveau dans le monde musical que sont les musiques traditionnelles. En effet, que l’on devienne chanteur ou chanteuse dans une chorale, que l’on devienne accordéoniste diatonique, vielleux ou flûtiste irlandais, on ne va pas se situer au même endroit dans cet espace musical. On ne partira pas alors des mêmes positions pour inscrire dans la longévité le cursus musical, dans la carrière.

La naissance de la vocation passe par un ensemble de facteurs dépendants de la socialisation des musiciens et plus spécifiquement de leur socialisation musicale. La socialisation des musiciens lors de la prime enfance laisse apparaître une forte présence de la musique dès le plus jeune âge. Il faut voir comment Hyacinthe Ravet s’y est prise pour exposer notamment le choix de la clarinette chez les femmes dans les orchestres. L’analyse de notre corpus d’entretiens trouve écho dans les apports des travaux de H. Ravet[312]. La vocation n’est pas ici une révélation au sens mystique du terme. Il a fallu souvent de longues périodes d’incorporation, des « bains culturels » et musicaux pour que se forme le goût pour ces musiques. Choisir un instrument ne peut le détacher de la construction du goût pour un répertoire. On associe des sonorités, des techniques de jeu, des façons de se tenir à des répertoires. Il y a des conditions sociales de possibilité de l’engagement dans le choix de

[312] H. Ravet, « Devenir clarinettiste, Carrières féminines en milieu masculin », in *ARSS*, 2007/3, n° 168

l'instrument. Il nous faut appréhender en détail les conditions de naissance des vocations de musicien et de musicienne, même amateur. On se rend compte à la lecture de données statistiques et des entretiens qu'il y a une forte prégnance du capital culturel et de la présence des proches dans le milieu musical. Cela joue particulièrement dans l'inscription dans une carrière ? « *S'il n'existe pas de facteur unique d'explication des trajectoires et des vocations, l'analyse combinée de conditions sociales objectives contribue à rendre compte de la forme des parcours*»[313]. Le devenir musicien est un engagement dans une « communauté », à la lecture des différents résultats, on voit se dessiner des différenciations d'engagement liées au choix de la pratique musicale. L'instrument en tant qu'objet d'attachement (familial, sensoriel, corporel) semble largement favoriser non seulement l'entrée, mais participe à la pérennité de l'engagement musical par la construction d'une identité d'instrumentiste. L'objet qu'est l'accordéon, la vielle, le violon, la cabrette ou la cornemuse est un point d'attachement. C'est par sa présence et sa médiation que les individus vont fixer leur goût pour des musiques. Les instruments sont, comme l'a expliqué Hein à propos du Rock et de la place du disque, des médiations et des points d'ancrage et de développement du goût.

[313] H. Ravet, *op.cit.,* 2007 p.15

1. Les héritiers militants

Si l'on tente une analogie avec le travail de Lehmann[314] sur les orchestres symphoniques, on remarque que certains musiciens traditionnels sont des « héritiers »[315]. Leurs parents étaient dans des groupes folkloriques, leurs grands-parents avaient un instrument (diatonique, violon). Ces musiciens sont dans un rapport d'ordre généalogique ou de reconstruction familiale à la pratique musicale. À travers leur pratique musicale, ils redécouvrent un instrument laissé en héritage par un parent ou un grand-parent : un accordéon, un violon, des chansons. Le choix de s'inscrire dans une pratique, est issu d'une longue réflexion, d'un parcours intellectuel de recherche des origines ou de rattachement à des racines territoriales. Ici, l'attachement remonte à l'enfance et lorsqu'ils l'évoquent, la dimension affective ressort fortement au travers d'une volonté de conserver un lien avec leur famille, avec leurs aïeuls.

> *« J'avais un grand-père qui était musicien, qui faisait de l'accordéon diatonique, donc, euh, je commençais à regarder un peu cet instrument là.[…] j' connaissais pas les autres, et franchement, et, euh, c'est vraiment uniquement parce que… Mon grand-père aurait fait du violon, j'pense que j'aurai fait du violon. »*
>
> Didier, 40 ans, administratif hospitalier, accordéoniste

Pour cet ensemble de musiciens, la découverte musicale ne se fait pas forcément lors de circonstances exceptionnelles (bal, concert, spectacle, etc.), la musique a été présente tout au long de leur enfance, ces répertoires sont intégrés à leur quotidien, dès leur plus jeune âge. Mais bien que cet héritage musical soit pris comme une mission de sauvegarde d'un patrimoine, d'une culture « *qui se meurt* », la pratique musicale n'est pas forcément pensée comme un loisir parmi d'autres. Se référer à

[314] B. Lehmann, *op.cit.*

[315] Les héritiers, nous les avons exclusivement rencontrés dans les répertoires traditionnels français. Étant donnée la spécificité de notre échantillon, il paraît un peu aventureux de développer le même type d'argument pour des répertoires non français, avec les musiques du monde. Il serait intéressant, pour aller plus loin sur cette dimension d'interroger des individus qui font des musiques traditionnelles non françaises, mais qui sont issus de l'immigration.

cette histoire familiale les incite à persévérer dans la pratique instrumentale ou vocale souhaitant retrouver leur passé, leurs origines. Les musiques traditionnelles faisaient partie intégrante de la vie de la famille pendant leur enfance, c'est-à-dire qu'elles n'étaient pas assimilées à des pratiques artistiques, à des loisirs faits en dehors du quotidien, elles en faisaient partie et y jouaient un rôle. Les musiques traditionnelles de répertoires régionaux français relèvent d'une dimension patrimoniale, comme nous avons pu nous en rendre compte au début de ce travail.

La pratique du chant ou des instruments fait partie d'une culture familiale, d'une culture territoriale locale dans laquelle les musiciens se retrouvent. Nous retrouvons cela dans l'interview menée avec Monique :

> *« Question : Pour commencer, j'aimerais savoir comment vous avez débuter la musique et danse traditionnelle.*
> *Monique : Dans le village, parce que mes parents avaient cette tradition. Euh, chanter et puis pratiquer en tant qu'instrumentiste, ça fait 11ans. Mais je connaissais beaucoup d'airs. Pour les avoir entendus, pour les avoir écoutés. Donc, finalement, je suis dans le bain depuis un moment. Question : La danse vous l'avez apprise comment ?*
> *Monique : Je l'ai jamais vraiment apprise, je l'ai pratiquée petite. Et puis, j'ai continué »*
> Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

Pour Roger, élevé par ses grands-parents maternels qui étaient « occitanophones » et dont le père chantait beaucoup, la musique devient un moyen de revendiquer une façon de vivre.

> *« Moi j'étais dans une famille où on chantait, mon grand-père était accordéoniste, mais je l'ai pas connu. Mais y'avait quand même cet état d'esprit. Et puis mon père est un chanteur, un chanteur, euh,… avec du répertoire traditionnel important. Il connaît énormément de chansons. Il avait une partie de répertoire*

traditionnel. Donc, y'avait un peu cette ambiance qui était là quoi. »

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

Adrien quant à lui parle d'une culture familiale autour de ces pratiques musicales et plus particulièrement chorégraphiques :

« La découverte de ces musiques elle a d'abord était familiale. Euh, dans les années 70, on va dire, mes parents m'amenaient dans leur commune de naissance où il y avait 2 fois par an, une fois au printemps pour l'omelette et une fois en automne pour la soupe aux choux, il y avait une fête de village. Et en fait, bon, ben, le principe c'est qu'ils se retrouvaient avec leurs amis d'enfance, et les enfants suivaient, et les enfants suivaient, et c'est comme ça que moi personnellement, j'ai appris. A danser. J'ai commencé par la valse, la marche et un petit peu de bourrée. Voilà. Donc, en fait c'est quelque chose qui m'a toujours plu. Ça m'a toujours plu en fait. »

Adrien, 43ans, infirmier psychiatrique, chanteur.

Enfin, Josée nous explique que son père dansait tous les jours.

« Moi, et ben moi j'suis née dans une famille, euh, dans laquelle les musiques traditionnelles c'était le quotidien. Tout simplement ! Mon père était un danseur. Un danseur passionné, parce que je crois qu'on a, c'est marrant comme on change finalement à l'échelle du temps, ça va très, très vite une société. Euh, aujourd'hui, le pauvre homme il passerait pour un fou s'il était encore vivant. Il dansait tous les jours. Je sais pas si vous connaissez des gens qui aujourd'hui dansent tous les jours. Moi j'en connais plus. 'Fin si j'en connais quelques uns quand même. Mais il fallait qu'il danse tous les jours. Donc il dansait tous les

jours. Il mettait le pick up, c'était comme ça que ça s'appelait à l'époque. Il se mettait une petite bourrée et crac ! Il était en forme. Donc moi j'ai connu ça tout le temps. »

Josée, 50 ans, responsable de la programmation à l'AMTA

« C'est plus un héritage, patrimoine de la famille, mais j'y ai jamais réfléchi. Mais ça vient aussi du fait que mes parents ont, quand ils étaient petits, entendus parler patois. Et mes grands-parents ont appris à parler français parce que,… j'ai une grand-mère qui était institutrice, l'autre tailleur. Donc, dans le bourg. Donc, quand même ils parlaient français, mais aussi patois entre eux. Et du coup, y'a toujours des mots que j'utilise, donc je sais qu'ils sont patois. Du coup, les chants, si, on a quelques chants qu'on connaît. Mais on va les sortir, chais pas aux réunions de famille, plus pour délirer qu'autre chose. Parce que ça fait rire la vielle génération, que mes cousins, mes frangines et moi on connaisse ces chansons. C'est les chansons que mes parents connaissent, donc j'essaie de leur demander qu'ils nous les transmettent »

Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse dans une chorale

Plus spécifiquement, nous pouvons citer les histoires de Roger, Adrien ou encore Monique. Pour eux, les musiques traditionnelles s'inscrivent directement dans la valorisation d'un patrimoine, d'une culture familiale particulière qui est la leur. La musique est porteuse de sens et représente même pour Roger, un engagement militant.

« Et puis, c'est sûr que le côté un peu instrument étrange, instrument identitaire, euh,… a fait que j'étais plus orienté là-dessus quoi.[…] Et puis après, c'est dans le cadre d'une démarche un peu identitaire, que je me suis un peu intéressé à la musique traditionnelle. »

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

« Comme instrument, je suis en train d'apprendre la cabrette. Euh, justement avec Roger la cabrette, euh,… parce que l'instrument me plaisait, mais vraiment pour des raisons, on peut,… déjà, pour le son qu'il produit, le bourdonnement, c'est un son qui me plait voilà ! C'est vraiment,… Et puis aussi par rapport au fait qu'il faut souffler dedans, 'fin j'sais pas. Question : Plus que l'accordéon ou la vielle ? Antoine : Oui, puis bon j'me suis dit tant qu'à faire, y'a des gens qui font de l'accordéon, y'en a beaucoup, des gens qui font de la vielle, y'en a pas mal aussi. Je vais faire de la cabrette. Et euh, c'est vrai qu'on n'est pas nombreux ! Cette année, je crois qu'on est 8 ! »

Arnaud, 35 ans, cabrettaïre, instituteur dans une calendreta,

Donc, la constitution d'un goût particulier pour les musiques traditionnelles relèverait, en partie de « souvenirs» liés à l'enfance. Ce serait un moyen de se reconstruire une identité territoriale et de s'inscrire dans une dynamique de « recherche » de ses origines, de ses racines. On se rend compte de cela de manière très forte avec Arnaud, instituteur dans une calendreta qui a décidé d'apprendre le patois après avoir vu une pièce de théâtre sur le monde rural, lui rappelant son grand-père.

> *« J'étais allé voir une pièce de théâtre, euh, d'ailleurs de la troupe du théâtre de l'Alauda. Et euh, c'était une pièce de théâtre qu'ils ont fait tourné pendant pas mal d'années, euh, je crois pendant une dizaine d'années, qui s'appelle Flonflon. C'est vraiment pour une raison très personnelle. C'est-à-dire que je me suis reconnu un peu dans ce qu'ils racontaient, […] Et je me suis dit : finalement, tu sais parler euh, tu en connais plus dans d'autres langues. Sans vraiment savoir les parler, tu en connais plus dans d'autres langues que dans celle que parlaient tes grands-parents et même mon père. »*
>
> Arnaud, 35 ans, cabrettaïre, instituteur dans une calendreta

La présence des grands-parents durant l'enfance semble être une donnée importante dans l'élaboration du choix de cette pratique, notamment chez les enquêtés les plus âgés, ceux de 40 ou 50 ans. Pour rejoindre ce que nous expliquions plus haut, nous avons pu remarquer que le choix de pratiquer un instrument dit traditionnel, et de fréquenter les bals traditionnels soit en lien avec le contexte de socialisation de l'individu, et plus particulièrement son environnement familial. Ces héritiers, nous les avons exclusivement rencontrés dans les répertoires traditionnels français, étant donné la spécificité de notre échantillon, il paraît un peu aventureux de développer le même type d'argument pour des répertoires non français, avec les musiques du monde[316].

> *« J'ai des grands-parents qui étaient originaires d'Auvergne,et eux ; c'est vrai qu'entre eux, ils parlaient leur patois. Moi j'avais découvert ça à 12 ans, et j'ai dit, mais c'est pas possible quoi ! Il me semblait qu'ils venaient d'un autre monde. »*
>
> Fanette, 50 ans, hôtesse d'accueil dans un office du tourisme, chanteuse

[316] Il serait intéressant, pour aller plus loin sur cette dimension d'interroger des individus qui font des musiques traditionnelles non françaises, mais qui sont issus de l'immigration.

> *« C'est comme si, soit, on a des racines fixes, genre euh, un paysage qu'on voit tous les matins, un truc qui ne peut pas bouger, qui est amovible, soit, euh, ben les racines, c'est une langue et alors ma foi, on peut bien aller partout, mais il faut l'avoir encore ! J'ai cette impression là quoi. Moi je le vis comme ça quoi. »*
>
> Arnaud, 35 ans, cabrettaïre, instituteur dans une calendreta

Choisir son instrument prend alors sens dans un parcours relativement cohérent. L'instrument était bien souvent celui de l'aïeul, parfois même exactement le même. Un héritage pas qu'au sens symbolique, mais matériel aussi. L'instrument n'est pas choisi que par rapport à une dimension esthétique. Il représente le lien, il le matérialise entre le musicien et son histoire familiale. Lehmann[317] dans son travail sur les orchestres symphoniques explique qu'il y aurait une forme d'identification entre les propriétés sociales et personnelles du musicien et celles de son instrument.

[317] B. Lehmann, *op.cit.*

2. Les « bébés trads »[318]

On peut noter un autre type d'entrée dans la carrière. Il s'agit des individus dont les parents fréquentaient régulièrement les bals ou les associations folkloriques. Pour eux, il semble que la musique s'inscrive dans des dimensions de divertissement ou de projet de partage, de convivialité, sur un mode de dilettante. Ils ne recherchent pas un engagement politique, régionaliste, « sérieux » dans ces musiques. D'ailleurs pour la plupart, malgré une socialisation musicale précoce, ce n'est que tardivement que ces individus se sont investis et ont appris les techniques de jeu, les manières de jouer, les spécificités instrumentales des répertoires traditionnels. La fréquentation des bals lors de l'enfance, ou de l'adolescence, bien qu'importante ne s'est pas traduite pas par un attachement immédiat et fort à ces musiques.

> *« Alors déjà tout petit j'avais déjà mes parents qui m'emmenaient dans les bals et personnellement ça m'intéressait pas du tout. »*
> Fabrice, 26 ans, enseigne l'accordéon et la cornemuse dans une ENMD

Dans les entretiens de Sylvain, Jérôme ou encore Fabrice, la place de la socialisation familiale est clairement marquée : leurs parents étaient déjà eux-mêmes engagés dans des groupes folkloriques ou traditionnels, ils fréquentaient les bals depuis de nombreuses années. Les musiques traditionnelles faisaient donc partie de leur ordinaire, sans pour autant qu'ils y prennent part. Ils étaient beaucoup plus sujets à un dégoût de ces musiques qu'à l'indifférence. Leur attachement s'est renforcé après l'adolescence (environ 18 ou 20 ans), au moment de quitter le foyer parental.

> *« Ben en fait euh, quand j'étais enfant, vers l'âge de 7, 8 ans, j'avais mes parents déjà qui pratiquaient de la danse traditionnelle. A cette époque là, moi j'étais plutôt réfractaire, parce qu'on m'emmenait de force dans les bals traditionnels. Parce que j'aimais pas vraiment ça,… Et j'ai suivi mon père une*

[318] Cette expression de « *bébé-trad* » a été relevée à plusieurs reprises sur des forum de discussions.

fois quand j'avais 17 ans dans un festival, y'avait un festival à Saugues à une époque sur les musiques traditionnelles justement. Et euh ben là, j'ai eu le coup de foudre pendant le concert. J'ai flashé sur l'accordéon et j'ai pris 2 ans de cours après ça. Puis bon je me suis retrouvé étudiant donc j'ai pas pu continuer à me former en prenant des cours réguliers. Donc j'ai fait beaucoup de stage et puis ben le travail personnel. »

Jérôme, 26 ans, enseigne l'accordéon diatonique, vielle à roue.

Si l'on corrèle les discours des entretiens avec des réflexions relevées dans différents topics sur des forums de discussion, on remarque que les musiciens eux-mêmes s'interrogent sur l'origine de leur goût : « Est-ce que je fais du trad' ou pas ? », « Suis-je un bébé trad. ? » sont ceux qui rassemblent le plus grand nombre de post sur le site Trad Zone[319]. Cette question soulève de nombreuses réactions de musiciens amateurs qui se racontent et décrivent leur rencontre avec ces musiques. L'idée de « *bébé-trad* » permet de renforce le fait que les goûts et les pratiques musicales des parents jouent un rôle déterminant dans l'orientation des préférences des enfants. Ces musiciens, parmi les plus jeunes de notre population, sont également ceux qui sont les plus présents sur les réseaux sociaux numériques et dans les associations. Cette « nouvelle génération » de musiciens, dont les parents ont fréquenté les bals, maitrise au mieux les codes esthétiques et sociaux du courant musical, adoptant une posture plus distanciée face à la tradition, n'hésitant pas à métisser les répertoires traditionnels au rock ou au jazz, à la « moderniser ». La différence qui semble se dégager entre les militants et les « bébés trads » est non seulement liée à un effet générationnel, à une socialisation familiale, se traduisant par un rapport différencié à la pratique musicale. Les premiers s'inscrivent dans une démarche de sauvegarde, prônant un respect strict des répertoires, les seconds, semblent proposer une vision plus assouplie de la tradition.

[319]Site : http://www.tradzone.net/forum/

3. Les nouveaux venus

Enfin, une troisième catégorie d'engagement dans la carrière peut être dégagée. Ce sont des individus, n'ayant eu aucun contact avec ces musiques, mettant en avant le coup de cœur qu'ils ont eu pour leur instrument, ou l'attrait pour un instrument en particulier. Pour ces musiciens amateurs, le choix de faire de la musique traditionnelle vient du fait qu'il y a une association entre le répertoire joué et l'instrument. C'est-à-dire que lors de l'apprentissage de la technique instrumentale, celui du répertoire, de l'esthétique se fait en même temps. Nous avions déjà pu observer cela dans les classes d'accordéon diatonique, de vielle à roue ou dans la chorale, où les amateurs viennent autant pour apprendre à jouer d'un instrument particulier que pour apprendre un style musical particulier. Dans ces cours, plusieurs enquêtés qui reconnaissaient que le répertoire traditionnel et auvergnat en particulier ne les attirait pas, ne leur plaisait pas. Ce n'est pas une habitude familiale ou un goût transmis par les amis qui les ont amenés à s'intéresser à ce milieu musical, mais, les sonorités, les techniques d'apprentissage spécifiques ou encore une curiosité ethnologique ont été les moteurs de leur intérêt. Même s'ils tissent des liens forts avec leurs répertoires et leurs instruments, il n'en reste pas moins que pour certains la prise de décision de s'engager dans la pratique s'est faite sans aucune attirance esthétique. En effet, pour plusieurs musiciens, faire de la musique ne rentre dans aucune considération artistique ou affective. Le choix de l'instrument s'est fait en fonction de l'utilité qu'il pourrait avoir quant à la vie quotidienne ou professionnelle.

L'histoire de Véronique est particulièrement intéressante à raconter. Son choix s'est tout d'abord porté sur la cornemuse, car le son était « amusant ». Pourtant, elle apporte une explication beaucoup plus rationnelle pour justifier son choix instrumental, relevant véritablement d'une stratégie. Pour elle, le début de sa pratique musicale ne s'inscrit pas dans une logique de divertissement (même si cela s'est développé par la suite), mais dans une logique de performance professionnelle. Pour elle, décider de faire de la musique, fait suite à une formation PNL[320]. Ayant décidé que pour être performante au sein de son entreprise, il lui fallait développer le sens de l'écoute et la communication, Véronique s'est orientée vers une pratique musicale supposée lui apporter cela. Elle est la seule de nos enquêtés à être dans un rapport qui

[320] Programmation Neuro-Linguistique

peut paraître utilitariste à la musique. Toutefois, ce n'est pas la seule à ne pas s'être lancée dans une pratique musicale en amateur sans avoir d'affinités esthétiques avec ces répertoires. Petit à petit, Véronique a appris à aimer les répertoires traditionnels, à aimer les sonorités, poursuivant les cours, les stages puis les bals et les ateliers. Au moment de l'enquête, elle venait de rejoindre un groupe de musique bourguignonne et appréhendait son premier bal en tant que musicienne.

> *« J'avais besoin de me former sur des aspects plus humains. En particulier d'écoute. Donc, suite à cette démarche j'ai fait une formation en programmation neurolinguistique (PNL). Et suite à cette formation, j'me suis rendue compte qu'il fallait que je développe l'écoute. Donc, le challenge pour développer l'écoute, ça a été de me lancer dans la musique. Parce que dans cette formation on a vu les liens qui existent entre l'esprit et le corps. Donc, suite à ça j'me suis dit, tiens, j'vais me lancer dans la musique, et ça me permettra de travailler l'écoute. La grosse difficulté c'est que j'avais pas de formation de musicienne, si ce n'est la flûte que j'avais fait en 6ème, c'était assez limité. J'avais un CD genre encyclopédie de l'ensemble des musiques qu'on peut avoir de part le monde. Et j'ai passé 2 h à écouter ce qu'il y avait sur le CD et tous les sons, et quelle musique j'aurai envie de jouer et quel instrument j'aurai envie de jouer. Donc, ça m'a permis de faire un tri. Donc, je suis arrivée à 2, 3 instruments dont la cornemuse, la vielle à roue, parce que le son me plaisait. »*
>
> Véronique, 42 ans, cadre ressources humaines, vielliste.

Pour Vincent, ce qui était important dans sa pratique musicale, c'est le fait de faire quelque chose qui lui permet de « *sortir de son quotidien et de s'occuper intelligemment* » tout en lui demandant un minimum de disponibilité que ça soit près de chez lui *« pour pouvoir y aller en vélo* ». De la même manière que pour Véronique, Vincent a choisi la flûte irlandaise par défaut ; son choix ne s'était pas porté sur cet instrument au départ, mais la facilité de transport de l'instrument et d'accès aux cours, qui ont primé. Depuis, il a appris à aimer ces musiques et a

développé un rapport très fort à ces répertoires à tel point qu'il a prévu un voyage en Irlande pour rencontrer de « vrais musiciens ».

Quant à Bérénice, on peut observer un phénomène similaire. Il n'y avait personne dans son entourage familial qui pratiquait, écoutait ou s'intéressait à ces musiques.

> *« C'est l'instrument qui m'a amenée à découvrir les danses, puisque je connaissais pas non plus, j'y suis allée un petit peu en curieuse, et puis, ça m'a plu. C'est vrai que même les cours de danse traditionnelle, j'y suis allée en curieuse avec des préjugés,… Moi, la bourrée,… 'Fin bon, je vais voir. Et puis en fait, ça m'a plu. Parce que c'est pas du tout l'image qu'on peut s'en faire voilà. […] Au départ, j'avais loué un instrument, parce que,… J'me suis dit euh,… Est-ce que ça va te plaire, est-ce que ça va pas te plaire, parce que j'avais eu un coup de cœur, et j'ne savais pas trop. »*
>
> Bérénice, 33 ans, institutrice, accordéoniste

Lorsqu'elle aborde en entretien le début de sa pratique, elle avoue ne pas savoir « ce qui l'attendait » lors de son premier cours. Puis, son attachement s'est renforcé par l'inscription dans des réseaux amicaux et dans des pratiques collectives. Elle a même rencontré son compagnon lors d'un stage de musiques traditionnelles.

Pour tous ces musiciens qui ont débuté et découvert les répertoires traditionnels à l'âge adulte, la construction du goût se fait au fur et à mesure de la pratique. Ils vont focaliser leur attachement ni sur une histoire familiale, ni sur des souvenirs d'enfance, mais plutôt sur leur instrument et sur l'utilité de la musique, sur ce que la pratique musicale va pouvoir leur apporter en terme de confort de vie, voire pour certains, de performances professionnelles.

Une pratique sans goût

La découverte de ces répertoires grâce aux médiations familiales ne va pas aller de paire avec un attachement immédiat et fort. La première écoute, les premiers contacts avec l'univers de ce courant musical, ou avec les bals ne se traduit pas forcément un amour pour ces musiques. Au contraire, pour certains musiciens, l'attrait, l'attachement vient plus tard, après une période de rejet. Le goût se construit petit à petit, en s'ancrant dans d'autres formes que la pratique musicale, relevant du divertissement, du militantisme ou de la recherche. Il est difficile d'exposer avec certitude ce qui fait qu'un musicien se lance dans un répertoire, dans un univers musical. Lorsqu'ils nous racontent leur parcours musical les musiciens ne font pas référence en tout premier lieu à une dimension esthétique de la musique. L'argument qui consisterait à définir ces musiques comme étant belles, jolies ou agréables n'intervient pas en premier lieu dans les discours. Ces musiciens ont développé dans un premier temps un rejet de ces musiques avant d'y trouver un intérêt, que ce soit l'amusement, la possibilité de sortir le samedi soir au bal, lieu de rencontre et de fêtes.

> *« Alors euh, ça, alors déjà tout petit j'avais déjà mes parents qui m'emmenaient dans les bals et personnellement ça m'intéressait pas du tout »*
>
> Fabrice, 26 ans, enseigne l'accordéon et la cornemuse dans une ENMD

> *« C'est quand même des chansons très gnangnan et très cucu ! Les paroles, c'est mon amour, je sais pas trop quoi…. Tu prends des chansons traditionnelles françaises, c'est pas très malin non plus ! »*
>
> Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse dans une chorale

« Au début, c'était une musique qui me rebutait beaucoup. J'y suis pas allé tout de suite, ça me plaisait pas. »

Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

« J'ai rencontré des gens qui étaient des gens passionnés de musiques traditionnelles. Moi ça m'intéressait pas, et puis à force de me dire, viens, viens,… On finit par s'intéresser parce que je suis pas complètement obtus. Je regardais, ouais, ça m'intéressait pas trop. Puis j'ai fini par aimer ça ! Dans mon boulot, dans l'administration, je me faisais particulièrement chier. Donc j'ai eu l'occasion de prendre du temps partiel. J'en ai profité pour faire de la musique traditionnelle. »

Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique.

L'analyse des musiques traditionnelles fait donc ressortir un rapport assez différent aux musiques. En effet, il n'apparaît pas, au travers des discours des musiciens, qu'ils soient professionnels ou non, que les pièces jouées aient un statut d'œuvre d'art, un rapport sacré et sacralisant à la musique. On est plus dans une relation d'amusement, de divertissement vis-à-vis de ces musiques que dans la posture de l'amateur, amoureux de la musique. D'ailleurs, si on analyse le lexique et le vocabulaire utilisé par ces musiciens lorsqu'ils décrivent leur pratique, on ne repère pas, comme dans le cas de la musique classique un registre lexical lié à l'esthétique, à l'art ou à la culture. L'attachement et l'affection que les individus portent à ces musiques se construisent sur d'autres médiations, d'autres objets.

« Ben c'est qu'à la fois c'est des musiques qui sont entraînantes, des musiques joyeuses, et puis euh… D'un autre côté y'a aussi des musiques plus tristes. C'est difficile à expliquer. 'Fin c'est des musiques que je ressens qui me touchent. Puis, ça vient p'être du rythme. »

Jeannick, 21 ans, étudiante école d'assistante sociale, violoniste

« Non, au niveau de la musique aussi. Parce qu'aussi je connais les profs qui donnent les cours. Dans les élèves aussi j'en connais. Voilà, au niveau de l'ambiance aussi, c'est pas pareil. Mais aussi au niveau musique, j'ai beaucoup plus de plaisir à jouer maintenant. »

Nathalie, 25 ans, cadreuse vidéo, violoniste

« Ben, déjà le fait de ne pas chanter en français, ça j'adore. Souvent les chants français, les paroles, c'est pas toujours… […] Ben, des fois, les paroles, c'est un peu limite ! C'est surtout ça ! Donc, la musique elle même, c'est pas du tout… Rien à voir avec la musique française. Donc, euh voilà… des sonorités, des choses qu'on n'a pas du tout l'habitude d'entendre ! […] Disons que euh… ça dépend vraiment quel type de chant. Je sais pas si c'est parce qu'il y a beaucoup de paroles, mais en tout cas, ça me parle pas. Est-ce que c'est parce que dans les autres chants, je comprends pas les paroles, et ce qu'ils racontent ! Quoique non ! Parce que là, on a les traductions. Mais du coup, j'trouve qu'il y a des choses beaucoup plus profondes. C'est sûrement lié à la culture même. Donc, c'est pour ça que je trouve que c'est plus intéressant. »

Pauline, 20 ans, étudiante en musicologie, guitariste, chanteuse dans une chorale.

En conclusion, il semble que l'élaboration du goût, de l'amour des musiques traditionnelles, ne se traduise pas par un attachement aux dimensions esthétiques ou artistiques de ce genre musical. A la différence de ce qui a pu être observé pour la musique classique, la pratique des musiques traditionnelles ne découle pas d'un « amour » pour ces musiques. Il y a très peu de révélations esthétiques lorsque l'on interroge les individus sur la première rencontre musicale on est bien loin du ravissement esthétique. Mais, c'est ce qui entoure ces musiques (les pratiques de jeu, d'apprentissage, de bal ou de concert, le monde culturel dans lequel elles sont comprises) qui est apprécié et valorisé. Nous retrouvons ici la notion de *goût transversal* dont Perrenoud parle à propos des *Musicos*[321]. On aime ces musiques, on s'y attache pour ce qu'elles véhiculent et pour ce qu'elles représentent. Par ailleurs, c'est l'attachement même aux répertoires, à un instrument ou à un artiste qui précise et fait exister ce goût. Pour être plus précis, ces objets, ces passeurs sont les médiations par lesquelles les individus passent pour entrer et se stabiliser dans leur cursus. En d'autres termes, dans le cas des musiques traditionnelles, le coup de foudre esthétique prend des formes sensiblement différentes de ce qui a pu être observé pour la musique classique, le jazz ou les musiques actuelles. Parfois même, les musiciens ont une réaction de rejet de la musique, considérée comme étant une « musique de vieux », puis petit à petit, au fil des rencontres, des bals, ils « apprennent à l'aimer ».

[321] M. Perrenoud, *op.cit.*

L'objet disque

Contrairement au jazz ou au rock, l'attachement à l'objet disque est beaucoup moins fort. Jusqu'à récemment, l'enregistrement avait essentiellement une fonction de sauvegarde, de collectage. Beaucoup plus que dans le rock où il y a tout un ensemble de pratiques telles que le travail du son en enregistrement, de l'image, du rapport à la collection que l'on peut retrouver dans d'autres styles musicaux. On parle beaucoup moins d'enregistrement d'anthologie. La dimension commerciale est beaucoup moins présente. De plus, les musiques traditionnelles restent malgré toutes les évolutions, tous les changements, essentiellement des musiques de bals, de concert, de l'immédiat. Aucun de nos enquêtés ne parle de son attachement à un enregistrement en particulier. Même en ce qui concerne l'apprentissage, nous n'avons pas repéré d'attachement à des « idoles », à une forme de star système.

Au cours des divers entretiens, nous n'avons pas retrouvé un rapport fort à cet objet. Il a moins de valeur ou tout du moins les musiciens traditionnels n'y accordent pas la même importance ni les mêmes types d'attachements que les rockeurs ou les jazzmens. Les disques de répertoires traditionnels ne sont pas des objets d'attachement en eux même. Ils ne deviennent pas « objet culte » comme peuvent l'être certains enregistrements des Beatles ou des Stones. On ne retrouve pas toute l'industrie du disque se déclinant autour de l'édition de disques *collector*. Chez les *musicos* de M. Perrenoud[322], l'apprentissage d'un instrument vient en général plus tard, souvent entre douze et dix-huit ans. Ce "passage à l'acte" est largement motivé et déterminé par l'écoute et la découverte musicale. « *On n'est jamais musicos sans être et avoir été "fan", sans s'être déjà constitué une compétence de récepteur expert* ».[323]

Pour les musiciens traditionnels, il en est tout autrement. On n'est presque jamais « fan » de ces musiques ou même auditeur avant de commencer à en jouer. « *En suivant le processus de construction d'une identité de musicos, on va comprendre que l'on pourrait dire avec Gilbert Rouget (Rouget G., 1990) que, pour être*

[322] M Perrenoud, *op.cit.*
[323] *Ibidem*, p. 17

musiquant, il est d'abord nécessaire d'avoir été musiqué (et pouvoir encore l'être), qu'il faut connaître la transe et en avoir une expérience vécue ». [324] Au mieux, les écoutes se font en bal ou lors de concert, mais rarement à partir d'enregistrements discographiques.

> *« Et un jour il a joué de l'accordéon diatonique et effectivement ce qu'il a joué c'était très beau ! Et donc euh je lui ai dit écoute, euh, c'est quoi cet instrument ? Donc j'ai appris à jouer avec lui, sans aucune notion musicale. Sachant que lui il était prof de maths et il état prof de musique aussi. Mais il tenait beaucoup à apprendre cet instrument sans euh sans le solfège. Parce qu'il trouvait que de prime abord pour aborder la musique ça paraissait plus intéressant de euh, d'aborder la musique de manière orale. Donc apprendre d'abord à écouter de la musique, à restituer et après je te montrerai comment on peut faire pour l'écrire. Voilà Donc c'était une formation uniquement orale, puisqu'on ne savait pas lire la musique, moi j'suis quand même un autodidacte, par rapport à tous les gens qui sont dans cette école de musique, j'ai aucune formation musicale ! Tous les gens qui rentrent ici ont une formation musicale. »*
>
> Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique.

Comme nous avons pu le voir lorsque nous avons abordé les collectages, il semble que les enregistrements de maîtres musiciens traditionnels, de « grands » sont là plus à titre de source ethnographiques. Ce sont des traces du passé, des indicateurs riches d'enseignement. En effet, il est très souvent assimilé au collectage, à la sauvegarde d'un patrimoine d'une culture, d'une bonne façon de faire. Les disques sont des moyens de se familiariser avec ces musiques.

[324] M Perrenoud, *op.cit*, p. 25

« D'un point de vue enregistrement, j'veux dire, on remonte pas à Mathusalem quoi. Déjà que y'en a pas beaucoup euh,… donc, euh, bon, on a des vieilles choses quoi. Nous on a des gens qui ont enregistré en 1950, donc, quand ils faisaient du collectage, ils faisaient quoi ? Des gens qui avaient, même s'ils avaient 80 ans à cette époque là, ça faisait, ça redescend qu'à au mieux, 1890, 'fin voilà quoi. […]Les enregistrements, tout ça, cette matière, bon, ça c'est vraiment préserver la matière. Et après, c'est pas de la laisser dans des armoires aux archives départementales. C'est de dire, et ben on va l'utiliser. Pourquoi en 70, y'a des gens en 1970 le mouvement folk, c'est ça quoi. Parce que y'a des jeunes barbus qui ont commencé à se dire, tient y'a un vieux qui joue de l'accordéon, putain, c'est pas mal ça, ça me plait !»

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

Mais l'objet lui même n'est pas construit dans un rapport d'attachement, il ne semble pas qu'il y ait une dimension « collection », ce n'est pas l'objet qui est patrimonial, objet de mémoire, mais la musique. Le disque n'est qu'un support de conservation musicale. A la différence de ce que F. Hein[325] ou D. Tassin[326] ont montré dans leurs enquêtes, nous n'avons pas relevé un attachement fort à ce média. Les individus ne se reconnaissent pas dans des musiques enregistrées, figées. Pour eux, les répertoires traditionnels sont identifiables et aimées pour l'utilisation de l'improvisation, des variations, des ornementations, bref par leur côté non fixé. Elles sont perçues comme plus libres laissant de la place à la création et à l'expression. Les moments de partage de l'improvisation les bœufs les bals ou les concerts sont largement plébiscités. Toutes ces explications nous permettent de comprendre les raisons pour lesquelles l'objet disque, le rapport à l'enregistrement n'est pas aussi fort que dans d'autres genres musicaux. De plus, le rapport au « commercial », à l'industrie culturelle et discographique est très particulier chez ces musiciens. En effet, si les musiques

[325] F.Hein, *op.cit.*
[326] D.Tassin, *op.cit.*

traditionnelles entrent dans des stratégies de maisons de disques, lorsqu'elles sont reprises par des labels identifiés par le grand public et distribuées dans des grandes enseignes type FNAC ou Virgin elles sont vues comme perdant de leur valeur et de leur authenticité. Pour nombre d'enquêtés ces circuits de distribution et de production « pervertissent » les répertoires. Tout au long des entretiens, nous avons pu relever une forte prise de distance par rapport à l'industrie discographique qui est vue comme homogénéisante, oppressante, liberticide. Les discours relèvent souvent de la dichotomie « art pour l'art » contre « art commercial ». En étant prises en charge par les majors ou plus largement par l'industrie discographique, les musiques sont considérées comme exposées au risque de perdre leur essence, leur fonction première, de devenir trop lisse ou trop figées.

La chorale, un cas particulier

La participation à une chorale n'engage pas les mêmes logiques que l'instrument. Le chant ne peut être analysé de la même façon que le choix de l'instrument. Comme le souligne Marie Buscatto, « *La voix n'est pas un instrument* »[327]. Le choix du chant représente pour les individus une pratique plus facile d'accès. Il n'est pas nécessaire d'acquérir une maitrise technique aussi contraignante que l'apprentissage d'un instrument.

Le chant renvoie peut être encore plus qu'un instrument à une relation corporelle. Les chanteurs et les chanteuses de la chorale sont là avant tout pour se divertir pour se changer les idées. Chanter des chants du monde se distingue des individus qui collectent ou qui font des chants occitans, des chants bretons, peut importe le patois. Dans le cas de la chorale de la Guillotière, la langue et sa maitrise plus ou moins précise sont perçues comme une manière de s'ouvrir à une culture. Ne pas comprendre ce n'est pas grave, ce qui fait l'attachement, c'est l'idée de la pratique collective ainsi que le bien-être corporel que le chant permet de développer.

Les entretiens et l'enquête statistique ont permis de montrer que l'attachement musical était moins fort pour les musiciens qui n'ont pour activité musicale que la chorale. Le moment de la répétition est un temps parmi d'autres dans la semaine. D'ailleurs les chanteuses n'ont que ce moment là où elles disent écouter des chants ou s'intéressent véritablement aux répertoires. On ne relève pas le même degré d'attachement que chez les instrumentistes, très peu de chanteurs travaillent leurs pratiques à domicile.

[327] M Buscatto, *op.cit.*

« C'est quand j'ai le temps, j'fais autre chose, et c'est pas à ça que je pense. La chorale, j'y pense pas le reste de la semaine. J'y pense le lundi, à chouette ce soir j'ai chorale et point ! Le reste de la semaine, ça a pas changé mes pratiques… Question : Tu travailles pas assidûment ? Fantine: Ah non ! Je suis jamais,… J'suis allée sur le site. On est censé écouter, répéter, mais, ça j'l'ai pas fait, j'suis pas une bonne élève du tout ! J'y vais vraiment pour me faire plaisir pendant ces deux heures dans la semaine. Et les chants si je les ai oublié en juin, c'est pas grave, c'est pas le but de les savoir par cœur ! J'ai pas envie de me mettre cette contrainte là. »

Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse dans une chorale

Majoritairement, les membres de la chorale ne voient pas l'utilité d'acquérir une technique vocale très poussée, à la différence de ce que l'on peut retrouver chez les chanteuses lyriques ou de jazz.

Enfin, dernier point, les réseaux de sociabilités sont très différenciés. Mis à part trois chanteuses vivant en collocation et ayant choisi de participer à la chorale pour être ensemble, les autres membres n'ont pas forcément tissé des liens ou d'amitiés en dehors du temps de répétition ou de concert. Finalement, même si la chorale reste avant tout un moment collectif où la pratique est exclusivement en groupe et où les valeurs de partage sont centrales, les chanteuses viennent seule. Il semble alors que ce soit une pratique individualiste prenant son sens dans le collectif. Il nous faut pourtant nuancer ces propos. En effet, il apparaît lors de l'enquête, que chanter vient souvent en complément de l'instrument et les individus parlent de manière globale de leur activité musicale. La chorale représente souvent une seconde activité musicale, elle vient se « rajouter » à la pratique instrumentale. Dans ces cas, les musiciens se définissent par leur pratique instrumentale, leurs références musicales sont beaucoup plus liées à l'instrument qu'au chant. Ainsi Pauline, guitariste et chanteuse, se présente avant tout en tant que « guitariste », la chorale était pour elle un « outil », un moyen de progresser dans les répertoires. Chanter permet de « jouer plus juste » ou « d'avoir une pratique collective », souvent regrettée par les instrumentistes. A l'instar de la danse qui est prise comme une façon de mieux maitriser les contraintes

rythmiques, le chant est un outil pédagogique, une façon de faire progresser dans la technique instrumentale ainsi que dans les réflexions sur le corps. Le choix entre instrument et chorale est aussi un indicateur de l'implication et du degré d'engagement dans la carrière musicale. La chorale que nous avons interrogée a aussi une place spécifique dans le milieu traditionnel. Son existence est liée au CMTRA et était, au moment de l'enquête, très récente. Les participants avaient alors peu de recul sur leur pratique et pour beaucoup, ils étaient au commencement de la pratique musicale dans les chants du monde[328].

Un autre point est à noter et à ne pas négliger quant à la chorale de la Guillotière : elle n'a pas de chef de chœur attitré. Contrairement à une chorale classique, où un chef de chœur travaille sur le long terme avec un groupe constitué, sur une période relativement longue ici, il n'y a pas de chef permanent. Ce sont quatre intervenants, de quatre pays[329] qui se succèdent sur la période de l'année scolaire. Par delà les difficultés pédagogiques dues aux changements réguliers d'enseignement et de l'hétérogénéité de consignes d'apprentissage, on ne repère pas non plus une cohérence dans le répertoire.

[328] Pour aller plus loin sur les questionnements autour du chant choral, voir entre autre la thèse en cours de Guillaume Lurton, *le Renouveau du chant choral en France (1945/2005*), sous la direction d'Erhard Friedberg, CSO/CNRS

[329] Ukraine, Togo, Pérou et Arménie, pour l'année de l'enquête

Photographie 4 : Chorale de la Guillotière, 21 juin 2008, copyright CMTRA.

Finalement, les membres de la chorale ne sont pas pris dans un seul type de répertoires, ils ne se sentent pas forcément investis ou appartiennent à un style et ne semblent pas être aussi attachés à la pratique musicale que les instrumentistes. Le choix de la chorale prend sens dans un parcours de divertissement et de recul face à la pratique musicale. Parmi tous les musiciens rencontrés, ceux qui ne sont que des chanteurs au sein de la chorale de la Guillotière sont ceux qui sont les moins investis dans la carrière d'amateur. Ils se différencient également des musiciens chantant dans une langue régionale qui y associent, beaucoup plus fréquemment, une dimension militante.

Photographie 5 : Chorale de la Guillotière, 21 juin 2008, copyright CMTRA.[330]

[330] Source : http://www.cmtra.org

Maintenir sa pratique

Une carrière prend pleinement son sens par la compréhension de ce qui s'apprend, ce qui se transmet. Comprendre le goût, comment il se construit, ne suffit pas pour saisir le processus plus général qui est à l'œuvre dans le cas d'un devenir musicien. Pour les répertoires qui nous intéressent, bien que les musiciens apprennent à aimer des sons, des façons de jouer des savoir-faire techniques et artistiques, ils apprennent surtout à aimer cet apprentissage, ces modalités spécifiques de transmission. La manière même d'apprendre, spécifiques aux musiques traditionnelles participe très largement au processus d'attachement. Dans cette partie, nous verrons que la place de l'enseignant, les contextes géographiques et sociaux de transmission, maintient les individus dans leurs pratiques musicales.

Interroger les modalités d'apprentissage des musiques, constitue des indicateurs permettant de saisir les différentes manières de s'attacher aux musiques traditionnelles qui sont autant de modes de socialisation produisant des effets sur les musiciens. Tout comme la découverte, les médiations, l'apprentissage est au cœur même de la carrière musicale. Comment les musiciens investissent-ils leur rapport à la pédagogie musicale et à la transmission ?[331] Il ne va pas suffire de décrire comment se passent les cours pour pouvoir comprendre les enjeux et les implications sociaux pour ces répertoires, car la façon dont on va transmettre des savoirs musicaux ne peut être pensée hors du musical lui-même, elle participe à la construction du style musical. *« L'acquisition d'une compétence instrumentale passe par la maîtrise de gestes individuels et collectifs qui mettent en jeu des symboliques fortes parce qu'elles condensent corps, sons et pratiques sociales»*[332]. La maîtrise technique, technologique des instruments doivent être interrogés, mais aussi les « savoir-jouer », venant en complément de l'analyse des modalités de

[331] Pour cette partie nous nous appuierons sur une série d'observations menées sur une période de deux mois.
[332] D. Constant-Martin, *op.cit.*, p. 143

transmission. On n'apprend pas que « la musique », des rapports sociaux, des normes et des modalités de représentation du monde se transmettent également.

L'apprentissage est le reflet de ce que « veut être » une musique, c'est pourquoi, nous attarder plus longuement sur ces dimensions nous est apparu particulièrement pertinent dans la compréhension d'un courant musical. L'usage de la méthode ethnographique nous a permis de saisir le fonctionnement du mythe de l'oralité et de l'autodidaxie chez ces musiciens, nous permettant d'observer la valorisation de la pratique face à un savoir musical trop théorisé et jugé comme figeant la musique. Nous remarquons que cette revendication de l'oralité ne se retrouve que très peu à l'état « brut ». Elle semble plus être l'indicateur de la construction d'un discours, d'un rattachement à un ensemble de pratiques et de positionnements dans le monde musical.

Les musiques traditionnelles se caractérisent non seulement par des répertoires, des organologies instrumentales particulières, des manières de jouer mais surtout par des modes de transmission, des stratégies pédagogiques mises en place. C'est à travers l'exploration de différents lieux d'apprentissage plus ou moins institutionnels, au sein de régions différentes, que nous avons pu saisir un ensemble de faits objectifs et objectivant sur ces musiques. Les données qui ne sont pas uniquement basées sur des discours de musiciens et sur leurs pratiques sont d'autant plus pertinentes qu'elles ouvrent de nouvelles perspectives intellectuelles. Lors des entretiens et des observations, nous nous sommes rendue compte de l'importance des bals, stages, concerts, etc, reflétant alors un rapport très expérimental de la pratique musicale. On n'apprend pas seulement pendant un cours, mais les rencontres avec d'autres musiciens, le groupe, l'écoute de disques ou les bals sont autant de situations permettant l'apprentissage et la transmission. La multiplication des échanges avec les pairs prend pleinement part au processus d'acquisition d'une technique vocale ou instrumentale.

Entre oralité et écriture

> *« La méthode traditionnelle d'apprentissage : on découpe, on fait des bouts et on recolle ! Les musiques traditionnelles ne s'apprennent pas »*
>
> Jérôme, 26 ans, enseigne l'accordéon diatonique, vielle à roue.

Cette maxime a été longtemps véhiculée dans les musiques populaires et notamment dans les musiques traditionnelles. Nous avons pu repérer, en explorant plusieurs lieux d'apprentissage, un ensemble de récurrences tant dans les discours produits que dans les manières de transmettre des savoir-faire instrumentaux, techniques. Des références culturelles, des connaissances d'ordre ethnomusicologique ont également pu être relevées tout au long de nos observations en situation de cours. Construits autour de la contestation d'un mode scolaire d'apprentissage et sur la valorisation de l'oralité, les pédagogies mises en place par les musiciens traditionnels sont des outils de pérennisation de la pratique.

Si l'on met côte à côte l'enseignement musical dit classique et celui que revendique les musiques traditionnelles, nous nous retrouvons face à deux façons de concevoir la pratique musicale qui sont aussi deux façons de se positionner dans le monde de la musique. Il y a d'une part un apprentissage accordant une forte place à la théorisation du savoir (une formation musicale spécifique : celle de l'objectivation par l'écriture) et de l'autre un mode de transmission se refusant à toute forme d'écriture (c'est-à-dire un apprentissage qui passe par une « pratique pratique » de la musique, en opposition à une « pratique théorique »). Cependant, pouvons nous résumer ces deux modalités de pratiques musicales à la division sociale *oral-populaire* et *écrit-savant* ? Pouvons nous limiter les musiques classiques à la partition et la musique traditionnelle à l'oralité?

Les logiques mises en place entre l'oral et l'écrit structurent pour une bonne part les débats sur la « bonne façon » d'apprendre la musique. Les représentations attachées aux musiques orales et écrites ont des effets quant aux discours sur les musiques instaurant des hiérarchies symboliques. L'écrit conférant au sein de l'institution une respectabilité à ces répertoires. La musique classique écrite, fixée, apparaît comme plus sérieuse que les musiques populaires orales, divertissantes, par très encadrées et structurées, et non pas organisées, formalisées. La logique de la singularité est une appropriation personnelle de la gestuelle, des compétences. Les individus à travers la pratique musicale veulent obtenir un épanouissement personnel. Tous les enseignants insistent sur la notion de plaisir. La prise de liberté face aux normes de jeu montre que l'on n'est pas au plus près possible des indications de nuances, de tempo du compositeur. À l'intérieur des structures musicales, nous avons observé ces variations. Comme nous l'avons exprimé rapidement précédemment, l'enseignement des musiques traditionnelles que ce soit au sein d'une ENM, d'une association, d'atelier ou de stages, porte sur la volonté de transmettre la musique de manière collective et sans support écrit, par imitation.

> *« C'était une transmission directe de prof à élève sans partition, et en montrant et l'élève reproduisant. Donc euh, y'avait un système de cassette pour enregistrer les morceaux, et du répertoire. Mais c'était un système de comme on fait ici. C'est-à-dire qu'on montre les morceaux et les élèves en prennent un morceau. Avec pour l'instrument, avec un potentiel particulier de travail sur les ornementations. Choses que j'avais jamais entendues parler dans la musique classique. »*
>
> Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

En effet, à chaque fois que nous avons observé des situations de transmission musicale, nous avons pu constater qu'il y a une association entre musiques traditionnelles et oralité, voire pour certains une revendication. La transmission orale, procède par imitation de l'enseignant par l'élève, sans support écrit. Elle se

veut en opposition à un apprentissage intellectualisé, écrit, pédagogisé. L'histoire d'Yves est particulièrement éclairante pour comprendre comment se pratiquait et se pratique encore la musique traditionnelle.

> *« Ma grand-mère chantait beaucoup, mon arrière grand-père chantait beaucoup. Et bon ils chantaient des chansons de circonstances, quoi, des chansons pour des enterrements, pour des baptêmes, ils avaient des mélodies, des chansons d'amour, il y avait des chansons de métier, des chansons heu à boire […] Donc c'était dans un cadre familial, et puis comme dans un village, ils se réunissaient souvent, pour les veillées, ils chantaient aussi, voilà. Donc avant tout c'était ça, des chants. Comme les gens n'allaient pas à l'école, c'était une musique de tradition orale. C'est-à-dire qu'on apprenait de père en fils. Et encore quand on apprenait… c'était souvent les enfants qui allaient écouter leurs pères jouer. Mais le père ne montrait pas l'instrument parce que faire de la musique, c'était pas quelque chose. Donc après, les gens disaient c'est du répertoire que mon père a appris de mon grand-père qui l'a appris ! »*
>
> Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique.

Chez tous les enquêtés, quelque soit le répertoire ou l'instrument, nous retrouvons ce même type de fonctionnement, basé sur la mémoire auditive et non pas visuelle. Dans les cours, les mélodies sont décomposées, l'apprentissage se fait par imitation, par incorporation. Il n'y a pas de réflexion sur la structure mélodique ou harmonique comme le nécessiterait une écriture solfégique. Les mélodies qu'elles soient chantées ou jouées sur un instrument sont retenues de la même manière, d'autant plus que bien souvent, les instrumentistes passent par le chant pour les retenir.

L'intervenant commence à chanter, les élèves le suivent, puis au fur et à mesure, il incorpore les rythmes en tapant dans les mains afin de mettre la bonne accentuation. Il explique que cet exercice permet d'apprendre à un élève à mettre les accentuations aux bons endroits pour faire danser des gens. Il prend le temps de décomposer tous les mouvements. La transmission de la mélodie chantée se fait de façon individuelle, chacun leur tour ils chantent le petit bout, chacun passe sa phrase à l'autre, la référence à la danse n'est jamais bien loin.
Extrait d'une observation réalisée lors d'un stage, ENM du Puy-en-Velay, mars 2006

Notre population est composée, comme nous l'avons vu, de musiciens faisant des répertoires régionaux français, mais aussi internationaux. Ce qui est remarquable, c'est que quelque soit l'instrument ou la région d'origine des musiques, bref par delà les enjeux de classification des acteurs musicaux, la manière de procéder est la même. Nous avons observé cela plus particulièrement lors des cours d'accordéon et de vielle, mais aussi de charango, de bombo ou lors des répétitions de la chorale. Ne disposant pas de partition et ne souhaitant pas en avoir, les enseignants enregistrent les morceaux que les élèves doivent apprendre sur un magnétophone afin qu'ils puissent l'écouter autant de fois qu'ils en ont besoin pour pouvoir reproduire les morceaux.

« *La musique traditionnelle, c'est logiquement de la musique d'oralité en fait. Donc c'est vrai que on a appris en fait sans partition. C'est-à-dire c'est tout à l'oreille, ce système d'apprentissage de la musique, par oralité, est un très bon système, parce qu'en fait, le premier cours déjà quand on s'est retrouvé devant le professeur la première fois, on a eu l'instrument sur nos genoux, 'fin dans les mains, sur nos genoux, et on a pu sortir des sons et c'est vrai que quand t'es gamin, c'est bien de pouvoir faire des sons, ça, c'est un autre cursus que l'école de musique en fait.* »
Jean-Karim, 28 ans, accordéon diatonique

Dans ces cours, les mélodies sont décomposées, l'apprentissage se fait par mimésis, c'est-à-dire par imitation des gestes, des attitudes, des manières de faire. Ce qui importe dans la transmission ce sont des manières de faire, des « intentions » musicales.

B. [intervenant du stage] *chante tout en tapant le rythme avec ses mains et la pulsation avec ses pieds. Il leur fait ensuite taper les rythmes dans leurs mains, tout en chantant 7 ou 8 fois le même bout de phrase musicale. Puis il fait un tour de chant et chacun doit chanter ce qu'il a retenu de la phrase.*
Extrait d'une observation réalisée lors d'un stage, ENM du Puy-en-Velay, mars 2006

Fabrice, lui aussi intervenant lors du stage, explique qu'il a appris la musique traditionnelle « *en regardant les gens jouer* ». Quant à Jérôme, qui enseigne la vielle, il nous dit : « *on prend un truc en boucle, genre la bourrée à 3 temps, et j'vais la faire tourner genre 10 minutes* ». Pour d'autres, la façon d'enseigner ces répertoires se fait sans partition et « *en montrant, l'élève reproduisant* », tout en veillant à « *éloigner le papier des élèves* ». Les observations réalisées lors du stage de musiques traditionnelles, mais aussi dans les différents cours vont dans ce sens. Tout

d'abord pendant le stage qui a duré trois jours, toutes les mélodies étaient apprises sans utilisation de la partition.

Un peu plus tard, le groupe s'est installé dans une grande salle, en cercle. Chacun avait son instrument. La séance a débuté par l'apprentissage d'une bourrée blues qu'a composé F. Cet apprentissage commence par le chant. F. chante un petit bout de la mélodie et tape le rythme avec les mains et les pieds. Il bat également la mesure pour permettre de bien saisir la carrure rythmique. Il a choisi cette bourrée car dans le blues, une même phrase se répète quatre fois. La carrure est sur 8 mesures. Il ne donne aucune partition.

Extrait d'une observation réalisée lors d'un stage ENM Le Puy en Velay, mars 2006

Solène Billaud[333], lors d'une ethnographie informelle des musiciens d'une association de sikuri (musique andine) a décrit des procédés identiques à ceux que nous avons pu observer dans la chorale, ou lors des stages : les musiciens travaillent tous ensemble, en cercle sans partition, les écoutes de disques et l'apprentissage par le chant prennent une place importante. A l'instar des jazzmen ou des rockeurs qui mobilisent quasi systématiquement les enregistrements des maîtres, les musiciens traditionnels ont recours aux collectages ou à divers type d'enregistrements afin d'acquérir la technique instrumentale. Au contraire du classique, nous n'avons pas observé d'approche pédagogique aussi théorisée et théorisante. Certes, depuis les années 1970, il existe de plus en plus de livres proposant des méthodes d'apprentissage (surtout pour les accordéonistes), mais de la même manière que pour le jazz ou le rock, elles sont pensées en lien avec le répertoire. Les livres de méthode sont très souvent accompagnés d'un disque, d'une cassette ou de vidéo.

[333] S. Billaud, *op.cit.*

A la différence des exercices techniques des instruments classiques, qui n'ont que vocation à former les individus techniquement[334], ces méthodes proposent surtout une formation esthétique, aux répertoires. Il n'y a que très peu d'exercices décomposés, codifiés, structurés dans le but de faire travailler un point précis. Un parallèle peut être mené à partir du travail de S. Faure[335] sur la danse contemporaine. En effet, lorsqu'elle aborde la mise en place des cadres d'apprentissage, elle décrit les routinisations d'exercices formels permettant d'acquérir la bonne façon de danser ou de faire de la musique. Cela passe par la reproduction de belles formes (dans notre cas du bon son). Il y a peu de place laissée à l'immobilité. L'incorporation et l'imitation d'un certain nombre d'exercices préalablement démontrés par l'enseignant, puis produits et corrigés jusqu'à obtenir une exécution correcte. Ceci s'applique tout à fait à ce que nous avons constaté dans notre travail sur le terrain. En effet, cette pédagogie implicite est manifestée dans les entretiens par une naturalisation de la transmission mais aussi par une revendication très marquée d'un parcours autodidacte ; soit un apprentissage non formalisé, avec un savoir implicite, incorporé.

L'*enseignant leur propose de travailler à partir d'un CD de comptines traditionnelles, avec des arrangements d'instruments traditionnels. La chanson est divisée en deux : la première est composée de quatre phrases différentes et la deuxième est un refrain. Puis, Yves leur demande, après une première écoute de lui raconter l'histoire de la chanson, de quoi elle parle. Il répartit à chacun, un bout de la première partie, comme il y en a quatre, il en prend une aussi. La chanson est une version de « la poule sur le mur ». Chacun répète sa phrase, ils sont tous assis en rond, la chanson fait le tour, chacun avec une phrase différente. Puis, quand la chanson eu été chantée deux fois par chacun, ils reprennent tous le refrain. Pour finir, Yves leur demande de frapper le rythme : sur les cuisses pendant le couplet et dans les mains pour le refrain.*

Extraits d'une observation réalisée lors d'un cours d'accordéon, février 2006

[334] Sur ce point nous pouvons citer les exercices pianistiques de Czerny ou ceux de Sevcik pour les cordes.
[335] S. Faure, *Corps, savoir et pouvoir, Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001

En l'absence de partitions ou de tout support d'apprentissage fourni par l'enseignant, certains se créent leurs propres supports avec « les moyens du bord ». Dans la plupart des cours auxquels nous avons assisté, les magnétophones, dictaphones, téléphones portables ou encore simple papier sont utilisés.

> *« J'essaie le plus possible d'éloigner les papiers. C'est-à-dire que d'abord moi j'en ai pas qui lisent réellement la musique. Mais, ils ont tous tendance à noter quand même des choses sur papier. Mais moi je leur interdis pas de noter des choses sur papier, de noter la succession des notes, des choses comme ça. Mais j'essaie, de faire en sorte que le papier soit uniquement un pense-bête et pas quelque chose qu'on a tout le temps sous les yeux, parce que ça, ça bloque totalement l'expression, la spontanéité. Et puis, ça bloque le travail de la mémoire et le travail de l'oreille. »*
>
> Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique.

La non écriture semble donc être un mode de fonctionnement entrant dans « l'essence » même de ces musiques. C'est parce qu'il n'y a pas eu de mise par écrit au départ, que les musiques traditionnelles ont pu jusqu'à aujourd'hui se transmettre par imitation, par incorporation et être le fruit d'une création continue. Toutefois, il est important de ne pas tomber dans un rapport historiciste, sans dimension critique de l'apprentissage. En effet, la non prise en compte de l'histoire et de l'évolution des modalités de jeu et d'apprentissage des répertoires participe à la perpétuation de stéréotypes de fonctionnement musicaux. Ainsi, cette dichotomie : classique-écrit contre musiques populaires-oralité, n'a pas toujours été. Souvent utilisée comme un argument justifiant des différences entre les répertoires qui seraient d'ordre naturel, cet argument perd tout son sens au regard d'une histoire de la musique plus générale : on oublie trop souvent que la musique classique n'a pas toujours été fixée sur des partitions où tout est rédigé : bien souvent dans les œuvres baroques, les

parties d'accompagnement n'étaient pas écrites par le compositeur, seuls étaient présents les chiffrages.

Même si ce type d'apprentissage demeure le plus fréquent dans les cours, l'utilisation d'un système écrit est de plus en plus présente. Cependant, il ne faut pas non plus tomber dans la reproduction d'un stéréotype, car les enseignants mobilisent des systèmes d'écriture musicale. Même les musiciens reconnaissent avoir recours à des petits trucs et astuces mnémotechniques. Derrière cette "oralité" revendiquée, cette volonté de rester dans un système de transmission informel et non scolaire, nous ne pouvons négliger les transformations subies par les musiques traditionnelles lors de leur institutionnalisation. La prise des notes ressemble beaucoup aux grilles utilisées par les jazzmen ainsi qu'aux partitions des musiciens classiques. L'analyse des entretiens, sur ce point qu'est l'écriture musicale, fait ressortir une sorte de crainte de voir la musique traditionnelle dans un *carcan* que représente la partition. Pour la grande majorité de nos enquêtés cette manière d'apprendre la musique en institution est vue comme trop rigide, trop figée. L'approche proposée dans les classes de musiques traditionnelles devient un moyen de « *lutter contre le côté un peu rébarbatif ... alors que là, on se fait plaisir* ». La volonté de « *ne pas faire comme tout le monde* » est bien souvent revendiquée. Ils veulent avoir une pratique différente des autres : « *un peu en dehors de la société* ». Le côté non homogène, qui permet de rejeter le communautarisme (critique souvent faites aux musiques traditionnelles) « *ça brasse beaucoup de gens* » va être très souvent revendiqué. On remarque par ailleurs que ces modalités d'apprentissage sont liées aux notions de solidarité : « c'*est le travail en groupe. Les gens qui progressent aident ceux qui vont moins vite, tout en progression eux-mêmes. Parce qu'en apprenant, on apprend* ». L'altérité, la simplicité sont des valeurs positives pour ces musiciens : « *Il faut se forcer pour aller jusqu'à l'autre* ».

La mise par écrit représente pour les musiciens traditionnels une perte de la spontanéité, de la liberté qu'offre la non écriture. La mise en écriture des musiques

traditionnelles serait, pour certains, un moyen de sauvegarder un patrimoine. Un rapport différencié à la tradition semble alors se dégager, car cette oralité qu'il faut conserver à tout prix dans le système d'apprentissage semble entrer en contradiction avec les pratiques régulières des musiciens. Il semblerait alors que les musiques traditionnelles et leur mode d'apprentissage permettraient une remise en cause du fonctionnement et de l'organisation de l'institution musicale en tant qu'institution scolaire.

> *« Ils apprenaient tout seul, il n'y avait pas d'apprentissage. Ça s'apprenait comme ça. Ils écoutaient, ils allaient écouter, les gamins, ils allaient écouter, ils écoutaient, puis ils retenaient les airs, et ils piquaient l'instrument du père, et puis, ils jouaient sur l'instrument. On leur montrait rien. Par imitation complète ! Y'avait même pas l'apprentissage qui est fait aujourd'hui ! Même pas ça. C'était de l'imitation pure et simple. »*
>
> Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique

Pour beaucoup de musiciens amateurs, le cours, la répétition sont des moments dans la semaine pour se divertir et pour se détendre. Lorsque l'on analyse les discours de ces musiciens sur ces dimensions, on se rend vite compte des fortes représentations attachées à l'apprentissage. « *J'ai commencé directement par un apprentissage traditionnel […] J'avais pas du tout envie de faire du classique* ». C'est cette méthode qui lui plaisait. *« Ça s'apprend essentiellement d'oreille et cette méthode me plaisait. Et c'est vrai qu'en classique on rencontre pas cette méthode* ».

Lorsque l'on s'intéresse aux modes de transmission des musiques traditionnelles, on se rend compte de l'importance de l'idée d'imprégnation. En effet, bien que l'apprentissage ne soit plus limité à un contexte privé, il y a une volonté de conserver

la notion de saisie informelle des gestes, et des comportements de l'apprenti musicien au contact de ces musiques. L'idée d'une transmission qui se fait sans l'intervention d'une relation pédagogique formalisée tend à naturaliser la pratique et l'apprentissage des répertoires. Il n'y a pas d'intellectualisation précédant le début de la pratique, l'empirisme dans la démarche musicale devient central. Les apprentis musiciens débutent directement par une expérimentation sur l'instrument. Contrairement à ce que Perrenoud[336], Hein[337] ou Touché[338] ont pu observer respectivement sur les musiques actuelles et les musiques amplifiées, les musiciens traditionnels n'ont pas la réflexivité d'un mélomane lorsqu'ils s'engagent dans leur pratique musicale.

Comme nous l'avons vu précédemment, les musiciens n'ont pas une activité de mélomane avant le passage à la pratique instrumentale ou chorale. La dimension individuelle de la carrière musicale ne peut être comprise que dans les relations interindividuelles qui s'élaborent au sein d'un groupe restreint. Il y une « réalisation authentique de soi » [339] des musiciens par la pratique musicale amateur. On se réalise dans son « soi intérieur » et l'authenticité est vue comme quelque chose de positif, de bénéfique. Elle va à la fois créditer la singularité des individus et conférer une qualité esthétique et « humaine » aux musiciens : être authentique, c'est être sincère.

[336] M. Perrenoud, *op. cit.*
[337] F. Hein, *op. cit.*
[338] M. Touché, *Mémoire Vive*, Centre d'Ethnologie Française, CNRS, juin 1998
[339] Y. Raibaud, *op.cit.*, p.5.

Maitre ou guide : quelle place pour l'enseignant ?

La place de l'enseignant dans la perpétuation de l'engagement est primordiale. La rencontre avec un enseignant constitue souvent un point d'ancrage dans la carrière de musicien traditionnel, permettant aux individus de continuer la pratique et de l'investir. Il a, pour certains musiciens, une véritable fonction de guide dans la découverte des répertoires et la progression technique. C'est grâce au rapport pédagogique particulier qui va se tisser entre l'enseignant, que les musiciens amateurs vont s'attacher. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'autodidaxie n'est pas une valeur très véhiculée par les musiciens amateurs. Bien au contraire, ils ne revendiquent pas forcément une dimension très individuelle et informelle dans leur apprentissage. La place que prend leur relation avec l'enseignant, à la personne qui leur a fait découvrir et aimer la musique est primordiale dans la carrière des musiciens traditionnels. L'accompagnement et l'orientation, l'inscription dans les réseaux musicaux et associatifs, font partie des missions que doit remplir l'enseignant. Il devient parfois plus que celui qu'on voit en cours de manière hebdomadaire. L'admiration, le respect et la reconnaissance de la part des apprentis musiciens sont très présents dans les discours.

A la différence d'autres genres musicaux, les musiciens de musiques traditionnelles inscrivent leur pratique musicale au sein de rapport régulier avec une personne référente, qui représente la bonne manière de faire. Tous les musiciens, d'une manière ou d'une autre, ont expliqué leur rencontre qui fut déterminante avec un musicien plus expérimenté qui les a orientés et guidés dans leurs choix musicaux. La rencontre avec l'enseignant a souvent orienté et influé sur la tournure de leur carrière, sur l'investissement dans ce monde musical. Pour certains, s'ils se sont lancés dans ce processus d'apprentissage, c'est grâce à l'interaction et aux échanges avec cette personne référente qu'est l'enseignant. Prenons l'exemple de Vincent, Yves ou Jean-Karim pour qui, l'engagement dans la carrière de musicien amateur a été possible grâce à la relation tissée avec leur enseignant.

« Mais pareil, quoi c'était, musique en général. On savait pas du tout quoi. Et donc euh, ma mère qui est infirmière, elle soignait justement mon professeur en fait. Du coup elle c'est dit, pourquoi pas essayer l'accordéon diatonique. C'était le professeur le plus proche de chez nous. »

Jean-Karim, 28 ans, accordéon diatonique

« Y'a les cours aussi de Yann Manche qui sont très intéressant aussi. Yann Manche, je pense qu'il fait assez l'unanimité,… Il est pédagogue. Donc, euh, évidement, il fait des cours qui intéressent. Donc, y'a assez peu de gens qui ne s'intéressent pas. Donc, y'a tous ces facteurs qui ont fait que j'ai continué. »

Vincent, 40 ans ingénieur, flûtiste

Ces extraits nous montrent tout l'attachement et le poids du « professeur » dans la construction d'un rapport à la musique. Il est toutefois intéressant de noter que ce musicien référent qu'il soit professionnel ou non, diplômé ou pas, n'est pas un maitre au sens où on peut l'entendre dans le répertoire classique. Le travail d'I. Wagner[340] sur les violonistes virtuoses et la description de la place prédominante du maître de musique nous permettent de comparer la posture des enseignants de musiques traditionnelles à ceux de la musique classique ainsi que la façon de concevoir la relation pédagogique. Pour les musiciens enquêtés, l'inscription dans cette relation ne se veut pas que hiérarchique ou fortement inégalitaire. La posture de l'enseignant n'est pas pensée et voulue comme « *autoritaire* », « *stricte* », inculquant des normes immuables avec le respect des œuvres. Il ne s'agit pas d'une simple imitation telle quelle de la tradition, mais plus un « accompagnement ». L'enseignant est là pour apporter des connaissances mais avec une dimension réflexive sur la pratique. Il y a un refus de se mettre dans une posture de domination ou dans une relation

[340]I. Wagner « la formation des violonistes virtuoses, les réseaux de soutien », *Sociétés Contemporaines*, 2004/4, n°56

pédagogique inégalitaire. Tous ces musiciens vont s'accorder autour de l'idée qu'ils sont là pour transmettre, mais dans un rapport qui se veut égalitaire.

A l'instar des musiciens que Coulangeon[341], Lehmann[342] ou Wagner[343] ont rencontré dans le jazz ou le classique, les musiciens traditionnels vont s'interroger sur la façon de transmettre « *différemment* » la musique. Il y a des spécificités liées au répertoire et à l'histoire sociale de ces musiques, toutefois, ce n'est pas suffisant à leurs yeux, s'incluant dans tout un ensemble plus large de réflexion autour de l'enseignement de la musique (et non pas que d'un répertoire spécifique). Ce qui est revendiqué c'est une démarche qui dépasse le musical. Les discours alors produits mettent en avant une individualisation du parcours personnel de devenir musicien, au travers d'injonctions telles « il doit trouver son jeu » où s'élabore cette démarche d'individualisation de l'apprentissage.

[341] Ph.Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, l'Harmattan, Paris, 1999.
[342] B. Lehmann, *op.cit.*
[343] I.Wagner, *op.cit*

Les effets de l'institutionnalisation

L'apprentissage des musiques traditionnelles tel que nous l'avons observé a beaucoup évolué ces trente dernières années, s'inscrivant au fil du temps dans un rapport au savoir et à la pédagogie de plus en plus spécifique. De musiques qui se transmettaient de père en fils sans véritable formalisation des savoir faire musicaux, on observe actuellement une situation très formalisée et normée de la transmission. L'enseignement est une des dimensions les plus importantes dans la préservation du répertoire traditionnel. Il ne s'agit pas simplement de les collecter, de les rejouer telles quelles, il faut mettre en place des modalités d'apprentissage. «*Tout apprentissage de la musique met en œuvre des processus complexes, on ne peut réduire à l'un ou à l'autre de ces modèles extrêmes, on peut avoir des doutes quant à la pertinence de cette classification usuelle* »[344]. Lorsque l'on se penche sur la transmission et l'apprentissage des musiques traditionnelles, la revendication des modalités d'enseignement en autodidacte, de manière informelle et orale est particulièrement présente. Tout est fait pour que les débutants puissent se débrouiller sans l'aide d'un enseignant ou du conservatoire. Les revues vont investir ce domaine, à la manière de celles qui sont spécialisées dans le jazz ou les musiques actuelles. À l'intérieur, des rubriques entières sont consacrées aux techniques instrumentales au bon choix d'instruments ou de répertoires. Étant donné qu'à cette période rien n'était prévu pour ces répertoires dans les conservatoires ou les écoles de musique, les associations ont décidé de mettre en place, au travers de stages, d'ateliers ou même dans les festivals des cours. Dès 1973, des prémisses de livres ou de disques didactiques, proposant les tablatures des morceaux joués par les musiciens folk les plus respectés du moment : Alan Stivell, Malicorne, Tri Yann, Bob Dylan, Graeme Allwright, sont édités. De manière similaire au jazz ou au rock, les morceaux sont appris par mimesis. On rejoue ce que l'on entend dans les vinyles[345]. Par ce travail, les musiciens les plus engagés ont voulu et ont réussi à mettre en place non seulement des techniques didactiques et instrumentales, mais surtout des positionnements politiques et idéologiques face à l'enseignement institutionnel qui s'est perpétué jusqu'à présent.

[344] K. Morand « Apprendre à chanter, essai sur l'enseignement du jazz vocal », *l'Homme*, n°177-178, 2006, p. 112

[345]Nous traiterons de manière plus approfondie ces questionnements sur l'apprentissage des musiques traditionnelles dans la suite de ce travail.

1. Rappel historique

En France, les musiques traditionnelles étaient transmises oralement, de génération en génération, de musicien à musicien et le plus souvent dans la sphère privée. Les musiciens routiniers ne savaient généralement ni lire, ni écrire la musique et ne revendiquaient aucune pédagogie. Un parallèle peut être mené avec une tradition orale populaire, le conte. A l'instar du conteur, le musicien traditionnel fait partie des figures emblématiques du monde populaire traditionnel, véhiculant, tout comme le conteur, un imaginaire de modes de jeu et de transmission particuliers. Ainsi, le musicien traditionnel est souvent représenté jouant le soir, lors de veillées familiales, transmettant son savoir-faire musical par imitation. Les lieux de transmissions appartenant plus souvent à la sphère intime et privée, « *on leur reconnaissait un savoir-faire mais celui-ci était réservé à la proximité et à l'intimité du groupe* »[346], les musiciens apprenaient en regardant faire leurs parents, leurs grands-parents ou tout autre individu du cercle familial ou amical.

Dès les premières campagnes de collectage au XIXème puis au XXème siècle, la question de la transmission et de la conservation des musiques traditionnelles a été posée. De vifs débats sur la nature de la méthodologie à employer, ont émergés à cette période entre les tenants du respect total de l'oralité et ceux prônant une approche plus métissées. Les premières notations musicales étaient des trahisons de la tradition, quant à ceux pour qui la notation est le seul moyen de pouvoir garder une trace. A ce moment là, comme une forme d'urgence de la sauvegarde prévalait, les évolutions des technologies musicales ont été considérées comme des menaces puisque faisant diminuer le nombre de musiciens traditionnels. Ceci eu pour effet d'inscrire ces répertoires dans une relation patrimoniale, dans une urgence de conservation. La transmission avait pour fonction de ne pas « laisser perdre » un mode de vie exotisé par les travaux folkloristes. La structuration et l'évolution des lieux et modalités de jeu de ces répertoires traditionnels, des familles ou des cercles

[346] S. Hernandez, *op.cit.*, p.234

amicaux vers une dimension plus institutionnelle, a aussi transformé l'image habituelle de ce que doit être un musicien traditionnel. Dans les pratiques observées, il apparaît que les musiciens se réfèrent fréquemment à l'image qu'ils ont des situations d'apprentissage telles qu'elles se déroulaient au début du XX^{ème} siècle : un musicien qui apprend seul, simplement en entendant les « vieux » jouer. La transmission est vue comme quasi naturelle, sans apport extérieur. C'est pourquoi nous allons nous attacher dans ce chapitre à interroger le recours à l'oralité, à la non formalisation de la transmission, car encore très fréquemment utilisée, l'oralité est devenue elle-même une forme d'institutionnalisation de ces apprentissages musicaux.

La dimension socio-historique de ces musiques, il nous paraît important de rappeler que les années 1960-1970 représentent un tournant dans la structuration de ce courant musical. Des stages, des ateliers, ou des festivals ont été organisés, favorisant le développement tant qualitatif que quantitatif des situations de transmission. Les premiers travaux ethnologiques des folkloristes du XIXème, évoqués précédemment, n'ont cessé de mettre en avant le rôle de l'oral dans la transmission des musiques traditionnelles, insistant sur la nécessité de sauvegarde d'une tradition que l'on voulait « pure ».

La prise de conscience des effets de la nécessité d'organiser l'enseignement et la transmission des répertoires transforme les façons de faire. À travers les stages, les festivals et le milieu associatif qui est particulièrement actif, les musiques traditionnelles sortent de la transmission et de la préservation pour aller vers l'apprentissage non seulement des morceaux, mais surtout de savoir-faire techniques instrumentaux. Les contextes d'apprentissage se diversifient, faisant varier les manières de jouer. Les années 1970 sont aussi le moment des grandes campagnes de collectage et de sauvegarde. Elles ont fait entrer les musiques traditionnelles dans une démarche ethnographique, dissociant le collectage de la transmission. Il y a d'un

côté la préservation du répertoire des anciens et de l'autre, la pratique musicale.

Contrairement aux musiciens amateur de jazz ou de rock, les musiciens traditionnels ne minimisent pas leur rapport à l'enseignement et à l'apprentissage. Ces musiciens parlent fréquemment de la manière dont ils ont appris et du musicien qui leur a transmis les savoir-faire techniques, instrumentaux ou les répertoires. La présence dans les structures associatives ou institutionnelles des musiques traditionnelles depuis les années 1980, fait l'objet de débats tant pédagogiques qu'éthiques. Les interrogations formulées par les musiciens traditionnels, mais aussi par les enseignants des autres répertoires, vont porter non seulement sur des pratiques d'apprentissage des musiques traditionnelles, mais surtout, vont élargir et apporter une dimension réflexive sur la façon d'enseigner la musique, traversant les différences esthétiques. Des musiciens qu'ils soient professionnels ou non, des universitaires, des membres d'associations, etc. se sont penchés sur ces questions et organisent encore des rencontres des débats, des colloques sur ce que doit être l'enseignement musical et plus particulièrement celui des musiques traditionnelles.

L'institutionnalisation des modalités de transmission des musiques traditionnelles et ses conséquences peuvent être rapprochées de ce qui s'est passé dans la danse classique. Ce qui est alors particulièrement observable lorsque l'on se penche sur l'apprentissage des musiques traditionnelles, c'est qu'il ne correspond ni à un apprentissage « savant », ni tout à fait à un apprentissage « populaire ». C'est en ce sens que l'on retrouve la notion de « corporisation », de processus d'incorporation que S. Faure a développé sur l'émergence du champ chorégraphique français dans « *Corps, Savoir et Pouvoir* »[347]. Elle explique alors que : « *le processus de scripturalisation n'instaure pas seulement un rapport analytique en usant de procédés abstraits et symboliques en codant les gestes. Ce dernier se fait aussi dans un rapport normatif et pratique à la danse. […]L'usage de la notation a contribué à réduire l'espace des pratiques légitimes possibles et reste un élément essentiel de constitution de la forme de danse académique. L'écriture objective les éléments des*

[347] S. Faure, *op.cit.*

mouvements et donne des explications sur la dynamique du mouvement ainsi que sur leur style»[348].

Cette dichotomie entre oralité et écriture organise et structure les rapports à l'intérieur du monde musical. Les uns et les autres renvoyant à des logiques d'apprentissage qui ne sont pas que musicales, mais surtout sociales. Les logiques de discipline s'opposent pour Brandl[349] à celle de la singularité. La danse, le rock, les musiques traditionnelles comme dans le jazz avec un épanouissement personnel. La prééminence de l'œuvre écrite dans les modes de pratiques tant chez les professionnels que les amateurs, semble alors être revendiquée au nom de la raison. La logique développée par le conservatoire de Paris est construite en rupture totale avec celle à laquelle répondent les musiques traditionnelles, puisque partiellement écrites. Le rapport à l'écriture travaille sans cesse l'apprentissage musical en France. Rejoignant Jack Goody, dans la *Raison Graphique*[350] nous observons que ce rapport à l'écriture instaure non seulement des pratiques musicales et pédagogiques, mais aussi des écarts sociaux entre les répertoires.

Les types d'apprentissage deviennent selon les moments de l'histoire des courants musicaux, des indicateurs de changement et de définition de la pratique. Plus particulièrement, dans le cas des musiques traditionnelles, cela s'est traduit d'un côté par l'utilisation de plus en plus systématique de la partition et de l'autre par l'inscription des musiciens dans des cursus de type scolaire et diplômant participant aux transformations des manières de faire des musiques traditionnelles. Il est difficile de réduire une pratique pédagogique à une typologie précise, à un mode de fonctionnement hyper codifié et figé. Bien que nous ayons pu relever un ensemble de normes élaborées par les musiciens, il n'en reste pas moins que la réalité sociale de l'apprentissage des musiques traditionnelles est inscrite dans un processus dynamique. Les échanges entre les différentes façons de faire, faisant évoluer les pratiques, sont continus. Comme tout processus de transmission musicale, celui à l'œuvre dans les musiques traditionnelles ne peut se réduire au moment au cours (dans quelque contexte que ce soit) et à la relation avec l'enseignement.

[348] S. Faure, *op.cit.*, 2001 p.52-55
[349] E. Brandl, *op.cit.*
[350] J. Goody, *La raison graphique, domestication de la pensée sauvage*, Éditions de Minuit, Paris, 1979

La façon dont les enseignants vont faire face à leurs élèves, la manière dont ils vont construire, organiser leurs cours et donc leur rapport à la transmission des répertoires et des techniques instrumentales, traduit des positionnements dans le monde musical. Nous nous sommes alors interrogée sur les contradictions et les paradoxes qui peuvent apparaître comme des lieux dans ces situations de transmission.

2. Une approche pédagogique particulière

Ce qui pose question actuellement à propos de l'institutionnalisation des musiques traditionnelles, c'est le fait que l'école de musique est une institution basée essentiellement sur une transmission d'un savoir écrit, car la musique classique est une musique écrite. « *Toutes les formes de transmission directe ne peuvent être pensées comme un même phénomène dont l'irrationnel ou l'inconscient serait absent et inversement, tout apprentissage sans maitre n'est pas la négation d'efforts et de modèles conscients* »[351]. En cela, nous pouvons rapprocher l'institutionnalisation des musiques traditionnelles avec celles qu'ont suivi le Jazz et le Hip-hop. Yves, lors de l'entretien, a montré, non sans une certaine fierté, les cahiers de ses élèves. Il s'agit de cahiers d'école, avec des carreaux, qui sont pour lui, « *des cahiers de parfaits petits écoliers* ». La musique y est notée, mais rarement selon le système de notation musical classique tel que nous le connaissons depuis le XVIème siècle. La notation se fait sur le mode du système littéraire. La partition est réduite à un pense-bête, où l'écriture utilisée ne fait plus partie du domaine musical : elle passe des codes solfégiques aux codes littéraires. Nous pouvons alors nous poser la question du statut alors accordé à l'écriture musicale. En effet, il parait délicat ici de parler de partition. La musique écrite renvoie à la théorisation de celle-ci, à la pratique du solfège, l'harmonisation, etc. Ce point particulier fait figure ici de lieu de divergence entre les logiques institutionnelles de l'enseignement musical tel qu'il est pensé et celles des musiques traditionnelles.

Par ailleurs, les cours de formation musicale, sont au cœur de toutes les négociations entre musiques traditionnelles et institution musicale. Nous pouvons faire un

[351] K. Morand, *op.cit.*, p.113

parallèle entre ces cours et ce que représentent les leçons de grammaire à l'école. La formation musicale est le lieu où s'apprennent, au travers d'une pédagogie fortement inspirée du monde scolaire, les règles fondamentales de la musique. Les cours de formation musicale se déroulent dans une salle, en collectif. Les salles sont équipées d'un tableau (pourvu pour l'occasion de portées), de tables et de chaises. Le piano est là pour rappeler que ce sont des cours de musique qui sont dispensés. L'enseignement proposé en formation musicale va privilégier les pratiques d'écriture et de lecture de la musique ainsi qu'une approche analytique (pour les plus grands) et de décomposition des partitions. Cependant depuis quelques années, des aménagements de ces cours sont organisés afin de rendre la formation musicale moins laborieuse et moins ennuyeuse.

Même s'il y a une volonté d'intégrer les musiques traditionnelles au sein de l'école, il existe des différences de fonctionnement basées sur des choix esthétiques. Nous retrouvons cela avec les entretiens d'Anne et d'Hervé qui ont eu un parcours institutionnel dans la musique classique. Lorsque nous leur avons fait décrire leur cursus, les étapes de leur formation, nous avons constaté qu'il existait un rapport très fort à l'enseignant, qui les a marqué pour la suite de leur évolution musicale. Ainsi, Hervé associe chacune des étapes de son cursus à un professeur, Anne a été elle aussi très influencée par une enseignante qui a orienté toute sa carrière en lui faisant passer du violon à l'alto. Dans ce cas, la pédagogie adoptée semble non pas être basée sur une réelle décomposition du savoir, une objectivation, mais plus sur une incorporation.

La mise en place d'examen marque un pas de plus vers la formalisation des musiques traditionnelles. Il semble que ce soit un marqueur d'un d'ajustement au mode de fonctionnement de l'institution. En effet, comme nous l'avons décrit précédemment dans la politique des musiques traditionnelles, il y a une volonté de non hiérarchisation, revendiquée et qui va de paire avec les notions de plaisir et de convivialité que nous avons pu retrouvé fréquemment dans les entretiens. Grâce à l'examen, c'est l'assignation d'un label institutionnel, une certification scolaire et

étatique. Ce « label étatique », conférant une position légitime rejoint à un autre niveau l'exigence nouvelle pour les enseignants de musiques traditionnelles de disposer de diplômes nationaux.

De ce fait, le mode de transmission des musiques traditionnelles se trouve en conflit avec les logiques scolaires développées par l'institution musicale. Hennion dans son ouvrage « *Comment la musique vient aux enfants* »[352], explique que dans les écrits étudiés, il y a une recherche d'une unification de l'enseignement proposé. La réalisation d'œuvres signées par des compositeurs devient alors la dimension première de l'enseignement au moment où naît une relative autonomie de l'esthétique musicale. La spécialisation des tâches nécessaires à la réalisation des œuvres dans un tel mode de production de la musique implique une préparation exclusive à une discipline d'exécution.

[352] A. Hennion, *Comment la musique vient aux enfants,* Economica, Sociologies, Paris, 1990

Apprendre avec le corps

L'apprentissage des musiques traditionnelles nécessite une connaissance préalable et non scolaire de celles-ci et une mise en scène particulière du corps des musiciens. La non écriture, la volonté de préserver l'oralité et l'improvisation nous amène à parler dans ce cas, d'une "incorporation" musicale. Les corps sont mobilisés et sollicités par la musique et les instruments. Si l'on prolonge les analyses de Marcel Mauss sur les « *techniques du corps* »[353], il apparaît que celui-ci est un indicateur des plus pertinents lorsque l'on veut comprendre les variations et la complexité des processus de construction d'une hexis corporelle. La formation du goût et la création d'un ethos musicien, fabrique une authenticité musicienne. Lorsque nous avons évoqué dans l'apprentissage ce qui était le plus important, les enseignants et les élèves nous ont parlé de la rythmique. Nous avons pu relever des injonctions lors des cours telles que : « *Faut que ça groove* », « *penser qu'il faut faire danser* » ainsi que l'importance des ressentis individuels : « *faire sa musique* », « *trouver sa voie musicale* ».

De plus, une partie du travail lors des cours (constaté également en situation de stage) passe par une incorporation au sens littéral du terme, de la rythmique. Il y a un apprentissage par le corps, une incorporation qui renvoie pour les musiciens à une naturalisation de la musique. C'est-à-dire que le corps intervient directement dans la production sonore. Il n'est pas que le simple médiateur entre l'individu et l'instrument de musique. Nous avons ainsi pu remarquer à maintes reprises que les musiciens donnent le rythme de la danse avec leur pied, celui-ci permet de rajouter des éléments par rapport à la mélodie, considérée comme appartenant plus au domaine intellectuel est mise au second plan dans l'ordre des priorités musicales. Plusieurs fois, on nous a expliqué que ce qui permettait la danse, de reconnaître ce qu'il fallait faire, ce n'est pas la mélodie, mais le rythme : celui-ci est la base de toute danse, car c'est au rythme qu'on reconnaît une danse, pas à sa mélodie. Cet

[353] M. Mauss, « *Les techniques du corps* », Article originalement publié Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936

apprentissage du corps, par le corps, trouve son écho dans nos entretiens lorsque Yves évoque la *musique intérieure*, en parlant des facilités qu'ont ses élèves à jouer sans partition et donc sans contraintes. Les musiques traditionnelles sont perçues comme étant des musiques faisant appel aux sens, à la subjectivité et non pas à la réflexion à l'intellect. François et Benoit, intervenants lors de stage, parlent de *chocs affectifs*. Le travail passe par les sensations, qu'il faut apprendre à aimer. Le rapport au corps est un processus dynamique qui passe par des étapes, des phrases. Ce travail du corps, sa mise en scène a pour conséquence une impression de liberté dans la pratique musicale. Il semblerait que les musiciens traditionnels aient une moindre inhibition, un rapport plus spontané à leur pratique.

Benoit chante tout en tapant le rythme avec ses mains et la pulsation avec ses pieds. Il leur fait ensuite taper les rythmes dans leurs mains, tout en chantant 7 ou 8 fois le même bout de phrase musicale. Puis il fait un tour de chant et chacun doit chanter ce qu'il a retenu de la phrase. Mais ils le font du bout des lèvres, de façon très timide. A la fin du tour, B. s'est rendu compte que cela faisait un peu trop long, donc il réduit le nombre de mesures à apprendre. Et il décompose la phrase en intervalles. Pour arriver à chanter correctement chaque intervalle, B. prend la métaphore de l'escalier : il faut compter combien il y a de marche entre chaque note, sachant qu'entre deux notes, il y a une marche. Il fait également la gestuelle avec ses mains et incite les enfants à faire de même. Une fois que tout le monde est à l'aise avec le chant, ils cherchent sur l'instrument. Et là chacun leur tour ils doivent montrer ce qu'ils ont retenu et ce qu'ils arrivent à jouer. Pour les plus petits, c'est un peu plus long parce qu'ils ne maîtrisent pas tout à fait leur instrument. B division le groupe en deux, les fait mettre debout pour chanter : le 1er groupe en cercle, le 2ème tourne autour d'eux en essayant de chanter le plus fort possible pour gêner les autres.

Extrait d'une observation réalisée lors d'un stage, ENM Le Puy-en-Velay, mars 2007

Les discours analytiques en musiques traditionnelles ne vont pas mobiliser des références théoriques codifiées, mais plus des métaphores faisant comprendre le geste ou « l'intention musicale ». Le recours très fréquent, à plusieurs registres lexicaux, que ce soit autour de sensations gustatives « *il faut que le son ne soit pas aigre* », « *joue plus moelleux, comme un gâteau au chocolat* », ou bien autour de sensation corporelles « *un son chaud, doux, rond* », ont pour but, comme l'indique Brandl, « *d'amener l'élève à définir la qualité de son geste […] à une prise de conscience sensitive des gestes* »[354].

Photographie 6 : Lors d'un stage février 2006, copyright Liogier 2006

Le corps des musiciens, comme le corps des danseurs[355], est engagé lors de l'apprentissage, mais aussi lors des situations de bal. Par la marque des tempi, par son attitude corporelle associée à l'instrument, par un ensemble d'attitudes spécifiques ou de mimiques, le musiciens va entrainer les danseurs dans la danse. Contre les corps figés, contrôlés et presque brimés des musiciens classiques qui ne

[354] E.Brandl, « La fabrication de l'émotion musicale » in *Terrains de la musique, approches socio-anthropologique du fait musical contemporain*, sous la dir. M.Perrenoud, l'Harmattan, Paris, 2006, p.30
[355] S. Faure, *Apprendre par corps*, La Découverte, Paris, 2000.

marquent pas tous les temps, ni ne manifestent de trop leur enthousiasme, vont se construire des habitudes corporelles des musiciens traditionnels qui se veulent plus naturelles. Le corps ici est plus libre de ses mouvements, le musicien doit traduire par son balancement, par son swing, le groove des morceaux, par son corps.

Apprendre avec les autres : expériences de jeu

Dans l'apprentissage des musiques traditionnelles, nous ne devons pas oublier de prendre en compte les dimensions les plus informelles que ce soit par l'incitation à la pratique de bal, la participation à des stages ou à la création de groupes a un rôle à jouer dans la formation des musiciens. La théorisation et la réflexivité sur la technique instrumentale ou sur l'acquisition de répertoires sont nécessaires, mais secondaires face à la situation pratique de jeu. Jérôme explique que le plus gros du travail d'apprentissage se fait hors de la salle de cours, essentiellement par la fréquentation des bals traditionnels, (très nombreux dans la région), par l'écoute de disques ou de bandes sonores issues du collectage.

> « *Ce qui est le travail de tous les profs qui viennent du classique en fait. Pour un prof de trad, d'avoir des élèves qui viennent du milieu traditionnel, le boulot est plus facile je trouve. On a moins d'énormément de travail en moins en dehors de la salle de cours !* »
>
> Jérôme, 26 ans, enseigne l'accordéon diatonique, vielle à roue.

L'acquisition d'une technique instrumentale semble parfois passer au second plan au profit de celle d'un répertoire conséquent, afin de permettre aux musiciens, même les plus jeunes de monter sur scène et de faire danser. L'apprentissage dans le cadre (physique) de l'école, pour les associations ne représente finalement qu'une part de

la transmission effective des musiques traditionnelles, le principal étant (pour les enseignants, comme pour les élèves) la situation de jeu en public.

La pratique de bal ou la situation de concert restent pour la majorité des musiciens le principal moyen par lequel les musiques s'apprennent. Contrairement à d'autres genres musicaux où jouer en public est une récompense, une consécration, le bal et les concerts sont ici le fondement de l'activité musicale. Jouer en bal ou jouer dans le cadre de concerts plus formalisés ne sont plus réservés aux musiciens les plus expérimentés et s'inscrivent dans des logiques de transmission de répertoires, de savoir faire et de savoir être musicien. La danse, qui semble être l'une des raisons d'être des musiques traditionnelles, va de pair avec un rapport au corps et à la musique que nous ne retrouvons pas dans les entretiens que nous avons réalisé avec les enseignants d'instruments classiques.

> *« On fait de la musique pour faire danser les gens, l'important c'est le rythme, pas la mélodie.* »
> Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique.

En plus des bals, les stages semblent entrer également dans la formation des musiciens. Tous les enquêtés, pratiquants de ce style musical, nous ont parlé de leur expérience lors de stages, qui sont avant tout le moyen de rencontrer d'autres manières de faire, de compléter leurs compétences techniques et musicales.

1. Le bal

Le bal constitue une instance forte d'orientation des goûts musicaux. Sa fréquentation peut devenir dans certains cas le déclencheur de la pratique musicale. A plusieurs reprises nous avons pu relever des situations où la pratique du bal, de la danse a été une médiation des plus importante dans le déclenchement de l'envie d'aller plus loin dans le répertoire. Cette fréquentation des bals folk, rock ou traditionnels a bien souvent pour origine les amis ou des proches des musiciens. « *C'est ma mère qui m'a emmenée* », « *c'était pour suivre* ».

> *« J'ai commencé en suivant ma maman, dans les stages de musiques traditionnelles du CDMDT en stage d'été, j'ai commencé par danser, et c'est là que j'ai découvert l'instrument. »*
> Charlotte, 21 ans, étudiante en biologie, accordéoniste

> *« Alors déjà tout petit j'avais déjà mes parents qui m'emmenaient dans les bals et personnellement ça m'intéressait pas du tout. Et j'ai suivi mon père une fois quand j'avais 17 ans dans un festival, y'avait un festival à Saugues à une époque sur les musiques traditionnelles justement. »*
> Fabrice, 26 ans, enseigne l'accordéon et la cornemuse dans une ENMD

Le passage d'une posture de danseur à celle de musicien fait suite à une envie de s'investir musicalement afin de mieux comprendre tous les enjeux de la pratique. Il y a souvent un ressenti fort face aux instruments. Tout se passe comme si ces danseurs ne voulaient plus être dans une démarche passive face à la musique, mais il s'agissait de la maîtriser pleinement en devenant musiciens, pour développer leurs compétences et leurs connaissances. De même que le bal, les stages, le concert prennent un rôle considérable, ce sont des moments, des expériences esthétiques qui vont permettre le début de l'attachement. Le partage de ces instants est très bien raconté par nos enquêtés semble alors fixer le goût.

La danse est pour ces musiciens un moyen d'entrer dans ce monde musical, elle est la première expérience sensorielle et corporelle à la musique. Cette association des musiques traditionnelles avec une image de musique faite pour s'amuser nous amène alors à parler du rapport très fort existant entre les musiques traditionnelles et la danse. Même si le concert prend de plus en plus de place, le bal reste tout de même le lieu où se produisent prioritairement les musiciens traditionnels. Ainsi, lors du stage, deux heures journalières étaient consacrées à la pratique de la danse par des cours auxquels tous les stagiaires devaient y participer, car pour Yves « *si on ne sait pas danser, on ne peut pas faire danser* ».

Contrairement au rock ou au jazz avec lesquels la comparaison peut être tenue, l'expérience artistique passe moins par des écoutes de disques, par des objets, mais elle est beaucoup plus inscrite dans un collectif et dans la construction d'un lien social. L'activité de partage, d'échange et de découverte se fait à plusieurs et non pas comme l'ont montrée Hein[356], Guibert[357] ou Tassin[358] autour d'enregistrements, d'objets. Nous reviendrons plus spécifiquement sur l'importance des enregistrements dans la suite de cette partie.

[356] F. Hein, *op.cit.*
[357] G. Guibert, *op. cit.*
[358] D. Tassin, *op.cit.*

Photographie 7 : Un concert du groupe Natchipoy été 2009, Copyright Natchipoy 2009

Photographie 8 : Bal du nouvel an en Haute-Loire, décembre 2009, copyright F.Lacombat 2010

Photographie 9 : Bal du nouvel an en Haute-Loire, décembre 2009, copyright F.Lacombat 2010

2. Les stages

Les stages, en tant que moment d'échanges intenses, sur une courte durée, entre les musiciens permettent la confrontation de style de jeu, d'utilisation différente des instruments ou d'élargissement du réseau amical et professionnel. Ces moments privilégiés dans l'apprentissage des musiciens ne se limitent pas à observer comment jouent les professionnels invités ou à des comparaisons de styles régionaux. Plus spécifiquement par des doigtés différents pour les accordéonistes ou pour les vieillistes, pour les violonistes, ce sont les coups d'archets, les positions sur le manche qui deviennent sujet de discussion, d'échange. Ce sont aussi autant d'occasion de partager des enregistrements, des vidéos, entrainant des discussions argumentées sur les meilleures manières de faire.

Photographie 10 : Bal de fin de stage en Haute-Loire, mars 2008, Copyright Liogier 2008

Nous avons alors repéré tout au long des entretiens, que c'est en se confrontant à d'autres professeurs, à d'autres manières de jouer, que se développe le style et le répertoire. Il n'y a pas dans ce cas un rapport pédagogique : professeur/élève aussi exclusif qu'en musique classique, contrairement à l'exclusivité et la place du maître, dans le cas des musiciens classiques que décrit I. Wagner[359].

Jérôme fait ce constat lorsqu'il met côte à côte les relations entretenues avec son professeur de piano avec celles entretenues avec son professeur de vielle à roue. En effet, alors que dans le premier cas la relation pédagogique est basée sur l'unicité de l'enseignement, la seconde le poussait à la découverte d'autres horizons musicaux qui ne pouvaient s'acquérir selon lui que dans l'éloignement. Il faut, selon nos enquêtés, pour pouvoir *bien jouer* de la musique traditionnelle, pour avoir une pratique satisfaisante disposer de compétences non acquises scolairement, au travers d'un apprentissage pédagogisé.

Le stage apparaît alors ici comme un moment de transmission tout aussi important que le cours hebdomadaire. Concentré sur une courte période, en collectif, le stage bien plus qu'un simple outil pédagogique. Il s'agit surtout pour les apprentis musiciens de se rencontrer, de former de nouvelles sociabilités, d'échanger des techniques de jeu et du répertoire. Le stage permet de confronter des manières d'apprendre différentes et d'élargir son répertoire.

> « *C'est un truc qui m'a énormément surpris quand je suis arrivé dans le traditionnel, c'est qu'au bout d'un moment, on va dire à l'élève, il faut que tu ailles faire un stage avec un tel parce que lui est plus branché là-dessus et t'as besoin de ça. Et c'est un truc que j'avais pas connu quand j'ai fait la formation classique en fait. C'est que j'étais l'élève de piano et je jouais, je prenais mes cours avec elle [*son enseignante*] et fallait surtout pas que j'aille voir l'autre enseignant parce que c'était pas le grand amour. »*
>
> Jérôme, 26 ans, enseigne l'accordéon diatonique, vielle à roue.

[359] I.Wagner, *op.cit.*

> « *Mais en fait en faisant des stages, on arrive à piocher plusieurs choses à différents musiciens quoi et puis après, c'est à l'élève de faire un mixte (sic) de tout ça et d'essayer d'en faire sa propre musique quoi. Avec sa propre touche au final. Et c'est vrai que les stages c'est bien aussi pour ça. Et c'est vrai que pendant les stages, on voit aussi des autres personnes et on va jouer logiquement avec d'autres personnes. C'est-à-dire que pendant le stage y'a le moment avec tous les formateurs, mais y'a aussi les moments à côté qui sont très importants aussi je pense*. »
>
> Jean-Karim, 28 ans, accordéon diatonique

Il constitue aussi pour certains, une sorte de "retour aux sources", la véritable forme de transmission de ces musiques. Les musiciens étant complètement « immergés » dans une ambiance musicale où la convivialité, le partage et l'échange sont prônés, le stage représente pour tous, un moment privilégié dans leur formation et leur pratique.

3. Former un groupe

La création et l'insertion dans un groupe constituent une autre étape importante dans la carrière de ces musiciens. Contrairement aux musiciens de rock, la création du groupe n'est pas le préalable à la pratique. Essentielle pour pérenniser la pratique, la création du groupe intervient une fois que la maîtrise instrumentale est jugée suffisante pour qu'il y ait confrontation et mise en commun avec d'autres. En ce qui concerne les musiciens les plus jeunes, le groupe et l'apprentissage en collectif prennent une place tout particulière de socialisation et de construction des réseaux amicaux. Les groupes et les activités (hors cours) liés aux pratiques musicales sont plus un signe d'un engagement fort dans la carrière amateur qu'un point de départ dans un processus menant à un besoin d'approfondir la technique instrumentale.

La formation d'un ensemble, d'un collectif renforce les liens amicaux et apparaît dans la carrière comme une étape inscrivant les musiciens de manière visible dans l'univers musical. Les concerts, les bals ou les enregistrements ne se font généralement qu'en groupe. En effet, les solistes sont assez rares dans le milieu des musiques traditionnelles. Première étape de la reconnaissance par les pairs et parfois de la professionnalisation, le groupe structure la carrière, l'officialise. La mise en place d'un site internet, la création d'une association, l'organisation de bals ou de concerts sont autant d'indicateurs de la concrétisation de ce travail collectif.

Pour les musiciens amateurs, l'enregistrement et le disque sont des outils de diffusion, de promotion et témoignent de l'état d'un travail de groupe à un moment donné. Mais il ne sera pas construit ou pensé comme un objet à collectionner. On se rend compte que ces disques, ces enregistrements constituent des étapes, des moments privilégiés dans la construction du devenir musicien. Participer activement à un enregistrement, émettre un avis critique sur la production discographique d'un groupe, inscrit le musicien dans une position d'expert, de spécialiste d'un courant. Le disque permet au musicien de signifier à l'ensemble de la communauté musicale qu'il a acquis un niveau de compétences techniques et stylistiques suffisamment important pour qu'il soit reconnu comme tel.

Photographie 11 : Séance d'enregistrement Haute-Loire Juillet 2010, copyright B.Chenu 2010

Photographie 12 : Séance d'enregistrement 2, Haute-Loire Juillet 2010, copyright B.Chenu 2010

La production discographique se fait généralement dans le cadre groupe. L'enregistrement relève d'une construction collective, visant comme on l'a vu à faire la promotion, la diffusion d'un groupe, en stabilisant et en fixant le temps de cette production artistique. Bien souvent, l'entrée dans un studio marque l'aboutissement d'un travail du groupe, un moment spécifique dans le parcours musicale des individus. Témoignant de l'état de la production esthétique, de ce que les musiciens veulent montrer, le disque est une marque matérielle et pérenne d'une étape de l'évolution esthétique des musiciens. Ces répertoires n'étant pas écrits, se

transmettant oralement, il est difficile de saisir une œuvre musicale et de l'inscrire en temps qu'indicateurs des manières de faire, de jouer. La production discographique, pour un groupe de musiques traditionnelles ou du monde est un moyen pour les musiciens de se positionner dans le monde musical.

Pour en revenir à la constitution du devenir musicien traditionnel, le disque représente un point particulièrement fort d'investissement dans la pratique musicale. Seuls les musiciens les plus avancés techniquement y ont accès. En général, la sortie du premier album est un moment fort pour les musiciens. C'est un projet dans lequel ils s'investissent et y investissent que du temps ou du financier. Le disque en tant qu'objet de collection ne va pas participer à l'entrée dans la carrière avec la même force que pour d'autres répertoires. Cela étant, on voit que sa place intervient plus tard dans la construction du goût.

En produisant un disque, les musiciens fabriquent et fixent leur attachement pour des répertoires sur un support durable et matériel. La force symbolique de l'objet disque réside dans la stabilisation d'un rapport aux musiques. Avec le disque, on pose contrairement aux bals et au concert, sur un support matériel et tangible, une manière de jouer, d'interpréter. Les relations qu'entretiennent les musiciens traditionnels à l'enregistrement et au disque sont particulièrement complexes. Longtemps limité aux collectages et à une fonction de sauvegarde sonore d'habitudes musicales, l'enregistrement s'est transformé en un outil indispensable à la promotion ou à la diffusion des musiques. Le passage par des studios d'enregistrement devient bien plus qu'un moment de plus dans la carrière d'amateur. Ce n'est pas seulement un moyen de communication. À l'instar de ce qu'il a été et ce qu'il est encore dans le rock et plus largement dans les musiques amplifiées, le disque représente pour les musiciens traditionnels, un cap. En effet, par la production (souvent autofinancée) d'un disque, les musiciens s'engagent différemment dans leur carrière, marquant une volonté de se professionnaliser, ou tout du moins une manière de se mesurer (d'être évalué) dans des conditions professionnelles. La fixation sur un disque permet d'objectiver un travail de groupe pour pouvoir « s'écouter » dans de bonnes conditions.

L’enregistrement facilite une forme d’autocritique, nécessaire à la progression vers le monde musical professionnel. Réalisé dans une temporalité particulière qu’est l’enregistrement, le disque (tout du moins sa préparation) consolide et confronte les engagements de chacun des membres. Généralement, organisé sur une semaine, dans un endroit clos (qu’est le studio), où les musiciens sont isolés, en dehors du temps, le moment de l’enregistrement va renforcer les liens du groupe. C’est un temps de partage intense puisque les musiciens vont vivre vingt-quatre heures sur vingt-quatre ensemble. Sans pour autant considérer que c’est ce qui constitue le basculement dans la dimension professionnel, nous ne pouvons passer à côté de l’importance que revêt la production de cet objet. En plus de la présentation de leur travail musical, le disque est un moyen d’afficher leur univers esthétiques, leurs préférences musicales.

C’est donc en cela que la production d’un disque devient une étape si importante dans le devenir musicien. Enregistrer des morceaux, fixer sa production artistique de manière permanente (contrairement à la situation de bal) laisse la trace d’une production et positionne un artiste par rapport aux autres. Le disque, par sa dimension définitive engage un groupe ou un artistique dans une voie esthétique, permettant la comparaison. Ce travail sur l’enregistrement traduit également une transformation du rapport à la tradition, à l’authenticité, mais aussi à la création. Les musiques traditionnelles ont pendant longtemps été enregistrées à titre de sauvegarde d’un patrimoine. Il s’agissait de conserver une manière de faire de la musique. C’était l’unique façon de la conserver telle quelle, pourtant, ces répertoires non écrits, bougent au cours de leur transmission. Comme pour le conte, l’enjeu d’une captation sonore est d’avoir à un moment donné une version devenant la version de référence. L’enjeu d’un disque est donc double : d’un côté il participe à un processus de patrimonialisation et de conservation de répertoires et de l’autre, il marque une avancée dans la carrière amateur, parfois en direction d’un début de professionnalisation.

En conclusion, le disque est pour les musiciens amateurs une étape, un symbole de leur investissement, de leur attachement, mais aussi de leur maîtrise technique et esthétique. Au regard de l’idée de carrière, il est un indicateur particulièrement efficace des pratiques et des jeunes de positionnement dans l’espace des musiques traditionnelles.

Improvisation et ornementations

L'apprentissage et les manières de jouer des musiques traditionnelles font écho à ceux des musiciens de jazz sur plusieurs points. De la même manière que la transmission des musiques traditionnelles se fait sur un mode informel, le jazz possède aussi un caractère tranchant avec la très stricte « *division du travail qui règne dans les domaines musicaux où prévaut la transmission scolaire des savoirs et des savoirs faire »*[360]. Son apprentissage se distingue à cet égard des apprentissages musicaux scolaires par « *la personnalisation de la compétence à l'opposé des formes standards* »[361]. Ici le Jazz est plus vu comme une *vocation,* qui s'oppose au *labor*, au « *travail aliéné des musiciens d'orchestre »* par le *learnig by doing*[362]. On peut citer en exemple les clubs de jazz qui, comme les bals pour les musiques traditionnelles, constituent le lieu par excellence de la confrontation aux autres musiciens notamment au terme duquel leur admission est entérinée par le groupe des pairs. C'est *« une expérience collective s'appuyant sur la transmission orale, l'apprentissage traditionnel du musicien se présente donc aussi comme une expérience fondamentalement non scolaire.[…] L'apprentissage traditionnel du jazz s'appuie aussi essentiellement sur l'écoute active du patrimoine phonographique du jazz qui constitue le socle sur lequel se bâtissent, dans la tension de l'imitation et du dépassement par la réappropriation subjective, le savoir-faire et la singularité de l'artiste »*[363].

Toutefois, l'apprentissage des musiques traditionnelles par oralité ne se limite pas à l'imitation de qui est fait par l'enseignant. D'autres sources sonores sont également exploitées, notamment les disques et le collectage. Ce travail à partir de différentes sources sonores permet de socialiser les élèves à ces différentes pratiques. En effet, Yves nous dit qu'il veut les *imprégner* de la culture musicale. Il parle également à plusieurs reprises de *bain musical,* comme si on ne pouvait pas apprendre les musiques traditionnelles uniquement par un travail scolaire, basé sur la répétition. C'est en faisant, en jouant que l'on devient musicien traditionnel.

[360] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 123
[361] *Ibidem*, p. 124
[362] *Ibidem*
[363] P. Coulangeon, *op.cit.* p. 125 et 129

C’est en cela que l’apprentissage des musiques traditionnelles renvoie aux modes de transmission que Becker a décrit dans *Outsiders*[364] à propos des musiciens de jazz, où la situation de jeu, l’improvisation devient le moment de la transmission de technique ou de répertoires.

> *« Moi dans le mode d’apprentissage, c’est de l’imitation quand même parce que des fois je joue aux enfants, m’fin bon de plus en plus, j’ai tendance à leur dire, c’est telle note, c’est telle note, euh… En fait ce qu’on fait aussi, y’a une épreuve en musique traditionnelle, ‘fin y’a pas de cycle normalement, mais il va y a en avoir bientôt, euh, je leur passe un morceau, là, ils ont un quart d’heure et puis ils cherchent, ils cherchent tous seuls. Donc ils cherchent la gamme, dans quel mode, dans quelle tonalité ils sont, euh,… Et puis après ils écoutent, et puis, ils apprennent à la feuille et puis ça se fait ça ! Mais, on fait ça plus, d’autres choses, plus d’autres choses, plus d’autres choses ».*
>
> Fabrice, 26 ans, enseigne l’accordéon et la cornemuse dans une ENMD

L’absence de partition et l’imitation favorisent les ajustements, les « erreurs » dans la mélodie. On n’est jamais totalement sûr qu’elle soit rejouée à l’identique. Tout comme dans le Jazz, l’improvisation et la variation apparaissent comme des expériences sociales nécessaires à la formation du musicien. Plus qu’un simple moyen de production du musical, l’improvisation traduit une volonté de se démarquer du cadre de la partition. Cette dernière est vue comme un obstacle à la pratique musicale. Elle est une barrière à *l’expression musicale*, il faut donc individualiser la pratique, la rendre personnelle et libre. Quelle technique musicale ne renvoie plus à la liberté et à l’individualisation que l’improvisation et les ornementations ?

[364] H.Becker, *op.cit.*

« Une personne qui jouait de la cabrette, elle tapait du pied sur une petite scène, ça a fait trembler le pupitre, la partition est tombée. Elle a posé la cabrette, elle a remis la partition, et elle a continué sa musique. Pour moi c'est pas faire de la musique ça ! Mais elle, non, dès que y'a plus la partition, elle sait plus jouer, elle sait plus faire de musique. C'est quand même dommage ! »

Jean-Karim, 28 ans, accordéon diatonique

« Moi ça m'intéresse pas de voir des gens qui ont le nez sur une partition. C'est pas du tout ce qui faut faire. Euh, donc moi j'essaie d'aller le plus vite possible sur des morceaux où ils pourront très vite se faire plaisir. »

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

« Liberté de jeu », « spontanéité », « besoin d'inconnu », sont les termes que l'on retrouve fréquemment lorsque l'on questionne les musiciens traditionnels sur l'improvisation. Le rapport entretenu à cette modalité de pratique musicale véhicule l'idée selon laquelle cette technique de jeu ne peut pas s'apprendre. L'improvisation est définie comme action immédiate et non préparée, ce qui engendre l'idée d'une liberté, d'une spontanéité qui seraient impossible dans le cadre d'une musique écrite.

« *J'ai écouté les résultats de sa classe, le côté enthousiaste ce même côté qu'on retrouve chez les musiciens de bal où on se retrouve on prend l'accordéon et on joue. Et ça j'ai absolument envie de développer ça chez mes élèves, parce que moi je suis moins capable de le faire. Et j'trouve que c'est absolument génial pour un amateur et même pour un pro de la plupart des musiciens que je vais former, ça sera des gens qui font ça pour leur plaisir, pas que les professionnels ne font pas ça pour leur plaisir, mais*

qu'ils ne vont pas pousser très très loin. Donc m'imaginer que ces gamins pour des fêtes familiales sortent leur instrument et jouent, et ben moi je trouve que c'est merveilleux ».

Hervé, 25 ans, enseigne l'accordéon chromatique

« Parce que du coup, ils restent pas bloqués sur ma partition et après j'en fais quoi ? Dans l'éducation classique que moi j'ai reçu, c'est vraiment, ça ! J'me souviens la première fois que j'ai du improviser, j'me suis dit, mais j'en serai jamais capable ! Parce que incapable de se détacher. »

Anne, 40 ans, enseigne l'alto

Joceline décrit très bien la facilité pour les jeunes accordéonistes à jouer sur le vif. Il y a une sorte de « naturalisation » de la pratique musicale qui les renvoie à leurs fonctions « originelles» de divertissement.

« *Les mômes, l'autre jour on a eu un blanc pour des raisons matérielles, sous le chapiteau à Noël, moi j'ai pris les deux grands, je leur ai dit, vous meublez. Ils se sont pas posés de questions. Ok, ils ont meublé. Ils se sont demandés ce qu'ils allaient jouer, ils se sont mis d'accord et c'est parti. Et puis ça aurait pu durer une heure comme ça, ça leur aurait poser aucun problème. Ça tourne ! Bon ça, on sait pas le faire du tout en classique.* »

Joceline, directrice d'une ENM

Pour Roger, il ne peut y avoir de bon musicien traditionnel qui ne sait pas improviser :

> *« Un musicien traditionnel qui sait pas improviser… c'est pas un musicien traditionnel. Oui il faut savoir improviser, c'est être capable de jouer, de chanter sur le chant, une bourrée qui n'existe pas euh, qui n'a pas de oui, composer, là presque comme ça ! Une bourrée, quelque chose qui rentre dans le cadre de la danse que l'on doit faire, le nombre de pas qu'il faut, la structure mélodique, qu'il faut, mais être capable de la faire comme ça ! J'pense que c'est pas forcément génial. Mais la plus part des musiciens traditionnels sont capables de faire ça. Même des tout- petits ! »*
> Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

Jérôme, plus modéré peut être du fait de sa formation classique, va voir l'improvisation comme *l'aboutissement d'une carrière*, ce n'est que lorsque l'on maitrise totalement sa technique instrumentale et les codes esthétiques du répertoire qu'on peut se lancer dans l'improvisation. Il va préférer la variation à l'ornementation, qui reste plus proche du thème de départ, trouvant cela plus *facile.* Ceci peut s'expliquer par sa formation classique poussée, où le texte musical a une place importante.

> *« Le problème de l'improvisation est hyper compliqué surtout pour moi qui ne suis pas improvisateur. Euh, j'suis des premiers à dire que ça a une place hyper importante mais j'suis aussi des premiers qui peuvent donner l'air de l'improvisation, sans en faire ! Donc euh, c'est assez difficile. Mais en général, euh,… quand on, moi, j'ai pratiquement vu ça chez tous les musiciens traditionnels, quand l'élève a un certain niveau, on ne va pas garder un élève 10 ans, jusqu'au DEM, sans qu'il ait été voir ailleurs en fait. C'est un*

truc qui m'a énormément surpris quand je suis arrivé dans le traditionnel, c'est qu'au bout d'un moment, on va dire à l'élève, il faut que tu ailles faire un stage avec un tel parce que lui est plus branché là-dessus et t'as besoin de ça. Et c'est un truc que je n'avais pas connu quand j'ai fait la formation classique en fait…Pour moi, l'impro, c'est vraiment un aboutissement de fin de carrière en fait. Sur la musique traditionnelle. Parce qu'il y a énormément de moyens de varier une mélodie, sans passer par l'impro, si on a pas le bagage culturel pour. Mais ça, c'est un avis »

Jérôme, 26 ans, enseigne l'accordéon diatonique, vielle à roue.

Son histoire et son rapport à l'improvisation sont donc un bon indicateur pour saisir les difficultés des apprentissages, entre ce qui est transmis et appris en classique et qui rend plus difficiles et plus complexes. Cependant, dans la pratique musicale, l'acte d'improviser ne peut en aucun cas être antérieur à celui de jouer d'un instrument et à la volonté de structurer son jeu. La « liberté » supposée inhérente à la pratique de l'improvisation ne s'acquiert qu'au prix de nombreux efforts et de répétition. J. Goody qui dans la Raison Graphique[365] montre que ces compositions de l'immédiat, cette création continue serait le propre de musiques destinées à une transmission orale : « *on ne peut pas imaginer de roman ou de symphonie dans une société sans écriture, quoi qu'on puisse y trouver des récits et des orchestres, romans et symphonies sont des modes d'expressions intrinsèquement écrits. Les différences sont dans la nature même des actes communicatifs. »*[366] A. Lord rejoint Goody à ce propos : « *Le poète d'une société orale apprend ses chants "oralement", les compositions "oralement" et les transmet "oralement"»*[367].

[365] J. Goody, *op. cit.*
[366] *Ibidem*, p.72
[367] A.Lord, *The Singer of the Tals*, Cambridge, Mass.1960, p.5

Construire son propre style

L'improvisation, l'ornementation, les stages, etc. toutes les stratégies d'apprentissage abordées jusqu'ici inscrivent les musiciens traditionnelles dans un processus musical plus large : la volonté de construction de leur « propre style ». Ce qui est recherché et mis en avant par les enseignants comme par les apprentis musiciens c'est un parcours de musicien. Il faut que chacun trouve sa « *propre voie* », son « *propre son* ». Bien que la convivialité, la fête, le collectif, le jeu en commun soit au cœur des préoccupations des musiciens, la nécessité d'être unique, une façon de jouer « *qui lui est propre* », marque les manières d'aborder la musique de ces amateurs. Le modèle donné par l'enseignant ou par toute autre figure qui ferait autorité auprès de l'apprenti musicien, n'est pas à conserver tel quel, il est conçu comme un point de départ, une manière de faire parmi d'autres permettant de construire son mode de jeu, son « son ». Écouter les maitres est un moyen de trouver sa propre « voie » musicale. Les musiciens cherchent à « *jouer dans le style de…* », et ne sont pas dans l'imitation exacte de la respiration, du coup de manivelle ou de soufflet, puis, au fur et à mesure de l'acquisition d'une expertise instrumentale et esthétique, ils vont détacher leur manière de faire, l'individualiser. Jérôme, au cours de l'entretien, a très bien détaillé les différentes techniques existantes afin de maîtriser ces ornementations : improvisations, variations et ornementations semblent être les moyens mobilisés par les musiciens pour *individualiser* leur musique dans une volonté de se *créer un style personnel*. Tous les musiciens traditionnels questionnés, professeurs ou élèves mettent ce besoin d'individualiser la musique en avant. Ayant une "double formation" (instrument classique et traditionnel), il explique que la reconnaissance d'un musicien se fait dans la façon de jouer. En plus de l'identité artistique, il y aurait grâce au style une reconnaissance de la région géographique à laquelle appartient le musicien.

> *« Parce que si tous les musiciens avaient le même style, ben, ça serait pas une musique qui serait intéressante parce que, quand on a une façon de jouer qui est différente de celle d'un autre personnage, ben c'est ce qui fait que… en fait, parce que c'est une façon de jouer qui est personnelle. Chacun adapte son style, du coup, ça fait, on apprend des styles différents en fait. C'est vraiment une question d'appréciation. Parce que quand je joue ici, on me dit que j'ai un style bourbonnais et quand je vais dans le bourbonnais, on me dit pas du tout que j'ai un style bourbonnais. On me reconnaît bien comme étant de la Haute-Loire en fait. Bon après, pourquoi ? Ça j'suis incapable de le dire. Faudrait plutôt le demander aux gens qui disent ça. »*
>
> Jérôme, 26 ans, enseigne l'accordéon diatonique, vielle à roue.

De plus, la pratique de l'ornementation était elle aussi fréquente, souvent associée aux cadences qui laissent cours à l'improvisation[368]. Pour conclure, à la différence des musiciens classiques qui se retrouvent essentiellement en situation d'interprète, les musiciens traditionnels, par le recours à l'improvisation se placent du côté de la création. Comme J-L Fabiani[369] l'a expliqué à propos du jazz, les musiques traditionnelles se caractérisent par une recherche constante d'originalité et de spécificité des modes de jeu. Chaque musicien doit se construire son propre parcours musical. Les injonctions à la singularité et l'originalité sont très présentes. Même dans les modalités et dans les techniques d'apprentissage on peut relever ces représentations de la pratique musicale qui est pensée non pas dans la reproduction de techniques ou de respect de conventions d'interprétation, mais dans une recherche de l'individualité du jeu. Finalement, on se rend compte que ces musiciens vont investir bien plus que le simple choix d'un répertoire ou d'un instrument lorsqu'ils décident de s'inscrire dans ces musiques. Il y a une véritable réflexion quant à leurs attentes en terme de pédagogie. On n'est plus dans une situation où c'est « l'amour »

[368] L'exemple de la cadence du troisième mouvement du concerto pour violon en Sol Majeur de Mozart joué par Gilles Apap, où le violoniste improvise à partir du thème du début de cadence pendant trois minutes dans le style traditionnel, permet de remettre en perspective un certain nombre de certitudes sur l'écriture musicale. http://www.youtube.com/watch?v=HbiLBJMrymE
[369] J-L Fabiani, *op.cit.*

de la musique, sa beauté qui est en jeu. Mais plus dans une recherche de bien être, d'épanouissement personnel, de plaisir. On est bien loin des conceptions plus «habituelles » de la musique, où la virtuosité, la maitrise de l'instrument ou le respect du compositeur était totale.

Une sortie possible de carrière : la professionnalisation

La carrière musicale prend pour certains amateurs une tournure particulière. D'un loisir à une passion, de la distraction à la profession, nous avons suivi le parcours de plusieurs musiciens se lançant dans une carrière musicale professionnelle. Le parcours professionnel est un enchainement d'étapes qui se distinguent entre elles par des modes de relation avec les acteurs pertinents de l'entourage proche.

Il est évident que ce processus de professionnalisation mériterait à lui seul d'être traité dans un travail très conséquent. Ce changement de situation où les musiciens déclarent acquérir une autonomie financière grâce à la musique ainsi qu'aucune autre activité rémunérée, est difficile à cerner. La multitude des situations individuelles, la complexité du réseau associatif et institutionnel ou encore l'absence de structuration et de délimitation précise des statuts professionnels/amateurs, rendent particulièrement floue la segmentation. Les cas de certains musiciens rencontrés témoignent de tout cela. Ainsi, Roger est à la fois responsable administratif au sein des services vétérinaires, enseignant de cabrette et de cornemuse au sein d'une ENM. Yves quant à lui, a longtemps été vétérinaire, puis enseignant d'accordéon diatonique. Enfin, Didier qui est en phase de reconversion professionnelle au moment de l'enquête, a des responsabilités au sein d'associations musicales, des activités musicales rémunérées, tout en conservant un poste au sein d'un hôpital. Ces trois exemples soulèvent bien la problématique de l'amateur et du professionnel. On peut se demander comment ces musiciens-enseignants vont se construire en tant qu'enseignant. En effet, beaucoup n'ont pas un parcours professionnel très formalisé, certains se sont orientés vers la musique que tard dans leur parcours de vie, d'autres encore ont conservé leur profession première. Nous pouvons également citer l'exemple de Jérôme et de Fabrice, tous deux enseignants au sein d'une école de musique, qui ont choisi de s'investir dans leur carrière musicale après avoir débuté des études scientifiques. La construction de leur carrière professionnelle n'est donc

pas placée sous le signe de la « vocation ».

> *« Ben moi, j'suis pas réellement professionnel, j'ai un autre métier. J'ai même un métier. Même si j'enseigne que 2h par semaine, on peut pas considérer que je sois professionnel. Je fais beaucoup de choses à titre bénévole ou à titre d'amateur, mais j'ai un métier par ailleurs »*
>
> Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

Dans le cadre des musiques traditionnelles, la formation par l'expérience apparaît comme étant une valeur importante. Ainsi, l'absence de professionnalisation ou de formation pédagogique institutionnalisée semble être une pratique courante dans les musiques traditionnelles, malgré l'instauration des diplômes, cette démarche reste assez peu valorisée et fréquente. Yves explique que son professeur d'accordéon était enseignant dans le secondaire. Roger quant à lui souligne un apprentissage sans rapport individuel avec un enseignant, uniquement lors de stages. Roger et Yves, tous les deux enseignants, ont débuté tardivement leur carrière de musicien professionnel et ont longtemps eu une activité professionnelle non musicale. L'enseignement musical ne vient qu'en complément de leur métier. Cette construction particulière de l'identité musicale des enseignants transparait alors sur la manière d'aborder le « travail musical ». Les musiciens apprenants vont s'inscrire dans un rapport à leur pratique et aux exigences liées à la progression instrumentale, basé sur le loisir et la non contrainte.

Cependant, bien que ces questions ne puissent être intégralement abordées dans notre recherche, nous ne pouvons faire l'impasse sur cette évolution possible des carrières d'amateur. L'avantage d'un suivi longitudinal qu'a permis notre travail de thèse est que nous avons pu observer le passage d'un statut à l'autre des musiciens. Ayant gardé le contact avec des musiciens sur une période de cinq ans, les transformations

dans leurs pratiques musicales ont été facilement repérables, que ce soit par des discussions informelles par les entretiens ou grâce aux réseaux sociaux.

Nous devons noter qu'assez peu de musiciens amateurs de notre population ont choisi de s'engager pleinement dans une carrière professionnelles. Pour la plupart, une fois qu'ils ont acquis un niveau (technique et esthétique) suffisant pour « assurer des bals et des concerts », ils organisent leurs activités professionnelles et musicales de façon à assurer les deux. Outre ceux (majoritaires chez les professionnels), assumant à la fois un rôle d'enseignant et de musiciens, la plupart des amateurs ont une activité rémunérée (non principale) par la musique. Ainsi, les prestations assurées essentiellement avec leur groupe, permettent aux musiciens traditionnels d'osciller entre l'amateurisme et le professionnalisme. Lors de la description de la définition de notre population, nous avons utilisé la dichotomie amateur/professionnel, en nous basant sur le rapport économique de la situation. Or, l'enquête souligne une opérationnalité limitée de cette catégorisation. Comment définir la limite de l'amateurisme ? A quel moment se fait le basculement vers le professionnalisme ? Quel est le point à partir duquel s'effectue la basculement d'un statut à l'autre ? Ce qui semble avant tout indiquer le passage entre une transformation des rapports à la musique et aux répertoires.

L'expertise technique et esthétique acquise par ces musiciens se traduit non seulement par la reconnaissance en tant que « meilleure » ou dans la position d'enseignement que dans leur inscription dans des réseaux de concerts ou de bal. La professionnalisation des musiciens traditionnels est repérable à la fois par la position occupée au sein du milieu musical mais aussi par la reconnaissance institutionnelle. Ce n'est pas forcément l'obtention d'un diplôme pédagogique ou le recrutement institutionnel qui va justifier la labellisation professionnelle. C'est au regard de la grande variété des situations musicales rencontrées qu'il semble que la frontière entre musicien amateur et musicien professionnel apparaît comme problématique.

La complexité des rapports s'élaborant entre les individus et leur pratique musicale rend inopérante la différenciation de statuts amateurs-professionnels. Ce qui va permettre la définition d'un musicien en tant que professionnel relèvera d'un processus mêlant à la fois une reconnaissance institutionnelle, économique et

musicale. Cela état posé, il ne suffit pas pourtant de s'y arrêter. Ayant pris comme angle d'attaque la notion de carrière sous-tendant un processus, nous observons des transformations dans l'attachement et dans les modalités de pratique. Il est difficile d'expliquer si c'est la professionnalisation qui transforme les pratiques musicales ou si c'est le changement dans les pratiques qui facilite la professionnalisation. Développer une réponse radicale et certaine du lien de causalité paraît fort peu justifié. Cependant, nous avons observé, pour les musiciens reconnus et se définissant comme professionnel, des caractéristiques sensiblement différentes des autres.

La temporalité d'une carrière d'amateur, sa durée n'est pas forcément associée à une profession. L'expertise musicale et technique peut s'acquérir rapidement. Nous avons ainsi rencontré des musiciens reconnus par le milieu qui avait en une trajectoire relativement courte. La reconnaissance n'est pas liée au nombre d'années. Cependant, les observations corrélées au suivi longitudinal font ressortir des changements dans les habitudes musicales, rhétoriques ou sociales des musiciens. Ainsi, au fur et à mesure de l'avancement ou de l'orientation vers une carrière professionnelle, ils s'inscrivent dans des pratiques musicales et généralistes, plus fines d'un point de vue technique se revendiquant d'une véritable démarche intellectualiste. A l'instar de ce qui peut être observé dans le jazz ou dans la musique classique, les musiciens traditionnels se professionnalisant développent une posture plus distanciée, moins dans le plaisir et la futilité face à leurs répertoires. Se détachant d'un rapport de divertissement, d'amusement, ils s'ancrent de plus en plus dans une idée de performance, « d'exploit musical ».

En effet, il sera moins question de s'amuser et de faire plaisir aux autres, se faire plaisir, que de produire une prestation la meilleure possible. Si on suit le parallèle avec le classique, des éléments rhétoriques similaires se dégagent. Cette idée de performance, de faire « le job » et non plus de la musique est frappante chez les musiciens d'orchestre classique. Lorsqu'on les interroge sur le métier de musicien, ce qui ressort c'est qu'ils ne répètent pas. Ils ne font pas de la musique, mais ils vont travailler. Ayant réalisé des observations informelles au sein d'orchestres classiques, cette dimension a été particulièrement présente. Loin des discours ambiants sur le développement personnel et l'épanouissement individuel par la pratique musicale,

ces individus ne semblent plus ressentir cette passion qui anime les amateurs. Les stratégies d'existence au sein de la sphère professionnelle des musiques traditionnelles se sont diversifiées au fur et à mesure. Les groupes et les artistes ont intégré dans leurs activités de diffusion, de communication et de promotion l'utilisation des réseaux sociaux tels que *Facebook*, *Twitter*, *Myspace* ou plus spécifiquement pour les musiques du monde *Mondomix*. La professionnalisation dans l'espace des musiques traditionnelles fait ressortir une particularité du statut de musicien. A l'instar du jazz, le milieu traditionnel fait émerger de manière forte la figure du musicien-enseignant. Cette double position, caractéristique des répertoires en voie d'institutionnalisation et rejoint les difficultés de construction de la délimitation entre amateurs et professionnelles. Ainsi, les réalités du marché, la faible reconnaissance des diplômes musicaux et le peu de postes en conservatoire, corroboré à une grande place de l'intermittence obligent nombre de musiciens à développer ce double statut. A la fois artiste et enseignant, les musiciens arrivent à organiser leur vie professionnelle, même marquée d'une forte précarité.

Au final, le métier de musicien devient un métier comme les autres où l'artistique laisse place au laborieux. Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse de la profession de musicien classique[370]. Toutefois, il est intéressant de noter qu'au sein des musiques traditionnelles, ces mêmes rapports à la musique peuvent être observés. L'artistique, l'esthétique, la passion s'estompent au profit de la performance et de créations. Comme nous l'avons souligné plus haut dans ce paragraphe, les musiciens traditionnels apparaissent plus distanciés au fur et à mesure du processus de professionnalisation. Cet amour premier, empreint de certitudes et parfois de stéréotypes pour les répertoires traditionnels, se modifie pour laisser la place à une plus grande intellectualisation. Le recours au collectage, à l'ethnographie se fait de manière systématique et un mouvement de retour aux origines des musiques leur permet d'affiner leur expertise. Développant une expertise poussée, leur attachement prend des tournures ethnologiques. L'expertise reconnue et affichée au sein du monde musical, se traduit par une curiosité ethnomusicologique. Le voyage dans le pays d'origine des répertoires, l'utilisation des collectages pour la composition ou la

[370] Les travaux de H.Ravet, *op.cit.* ou de B.Lehmann, *op.cit.,* sont particulièrement intéressants pour aller plus loin.

rencontre des maitres sont autant d'indicateurs d'un processus de professionnalisation.

Les musiciens les plus avancés sont dans un regard plus critique et expert face aux répertoires traditionnels. Le retour aux sources développe un regard plus distancié et en même temps plus militant, plus conscient des enjeux culturels et sociaux. L'exemple du tango[371] est sur ce point particulièrement pertinent. En effet, ce répertoire connait en France depuis une dizaine d'années un engouement sans précédent, spécifiquement chez les musiciens classiques. Ainsi, des transformations dans les modalités d'écoute, de pratique, de diffusion et de mise en scène se sont opérées, renvoyant le tango dans les frontières symboliques de la musique classique plus que des musiques du monde. Tous les musiciens que nous avons rencontrés et qui faisaient du tango ont suivi à peu près le même type de parcours musical. Musiciens classiques, ils ont découvert ce répertoire par l'intermédiaire des compositions d'Astor Piazzolla. Ne se satisfaisant plus de ce tango contemporain, très travaillé au regard de l'écriture musicale, et au fur et à mesure de l'avancée de leur carrière, ils ont recherché des pièces plus « traditionnelles », à savoir plus anciennes, plus authentiques. Leur quête des maîtres du genre, les recherches musicologiques sur les origines du genre leur permettent de s'éloigner de ce qu'ils ne considèrent pas comme un tango authentique, le vrai tango.

Le voyage dans le pays d'origine des répertoires est un moment marquant de l'engagement dans la professionnalisation. Cette quête des origines, cette recherche de l'authenticité auprès des grands maitres, est une étape fondatrice d'une volonté d'un engagement plus « sérieux » et plus « fort ». C'est au contact de ces « vrais » musiciens, en s'imprégnant des contextes d'émissions et de productions originaux des répertoires que la formation doit se compléter. Le voyage constitue le « véritable » retour aux sources, où les connaissances musicales acquises auprès des musiciens autochtones seront complétées par des connaissances d'ordre

[371] Actuellement, le tango est à notre sens l'un des styles musicaux les plus métissés. On voit alors apparaitre des spectacles de tango électro (notamment grâce à Gotan Project), mais aussi des spectacles de tango-baroque ou encore de tango jazz. Représentatif de la réappropriation et de la réinterprétation d'une musique traditionnelle, le tango bouscule les frontières entre les genres musicaux qu'il recoupe.

ethnologiques ou ethnomusicologiques, jugées indispensables à la bonne compréhension des répertoires.

Ces indices sociaux traduisent non seulement des changements dans les pratiques musicales des individus, mais aussi des transformations dans les rapports aux répertoires. Bien que l'idée de plaisir soit toujours présente, elle est plus corrélée au divertissement. Les recherches musicologiques et ethnomusicologiques engagées par les musiciens, les exigences d'authenticité, de technicité instrumentale, de maîtrise du style sont les signes du « sérieux », du professionnalisme des musiciens. Ce qui fait la qualité d'un bon musicien et sa reconnaissance en tant que bon professionnel n'est pas uniquement dû à l'engagement dans une institution. Il faut « prouver », éprouver ses qualités instrumentales et musicales. Le processus de professionnalisation inscrit les musiciens dans des logiques de formation et d'acquisition de diplôme. L'institutionnalisation des musiques traditionnelles, les transformations observées au niveau de la transmission ont eu des effets sur les carrières professionnelles. Jusque là peu structurées les carrières de musiciens ont été largement transformées pour répondre au mieux aux réalités du marché de la musique. Avec le développement sans précédent du courant des musiques traditionnelles et l'augmentation de la concurrence esthétique, les musiciens voulant se professionnaliser ne peuvent plus compter sur leur seule réputation.

Finalement, la professionnalisation résulte d'un processus dans lequel s'investissent les musiciens, transformant en profondeur leurs pratiques. Devenir un musicien professionnel ce n'est pas tant être en poste dans telle ou telle structure, ce n'est pas non plus uniquement être rémunéré pour un concert ou un bal. La reconnaissance des qualités musicales et des connaissances culturelles du contexte de production des musiques, l'insertion dans des réseaux de diffusion participent aux modifications des pratiques musicales. Le divertissement n'est plus l'unique enjeu de la pratique musicale. De façon parallèle au classique, la performance devient la référence aux dépends du plaisir et de l'amusement. En conclusion, la construction du goût pour les répertoires traditionnels passe par une série d'étapes, construisant un parcours d'amateurs où chacune des médiations présentes (humaine ou matérielle) participer au projet musical des individus. Aimer les musiques traditionnelles, choisir de s'engager dans une carrière amateur ou professionnelle nécessite la compréhension des effets que produisent chacune de ses étapes ou médiations. Les individus rencontrés nous ont raconté leur devenir musicien, nous permettant de les suivre au long terme que ce soit via les entretiens ou des outils numériques, rendant plus pertinente et efficace l'observation d'une tranche de leur vie.

Être musicien traditionnel

Qu'est-ce qu'être musicien traditionnel ? Cette interrogation nous tient depuis le début de cette recherche. Être musicien traditionnel c'est avoir des pratiques musicales, s'inscrire dans des pratiques culturelles et ordinaires, mais surtout donner un sens particulier à ces pratiques. Être musicien c'est bien plus que jouer d'un instrument ou appartenir à une chorale. Mais c'est aussi se revendiquer et définir comme tel, jouer, aimer, danser, penser et ressentir d'une façon particulière. C'est penser et se penser dans un rapport au monde construit de manière plus ou moins homogène avec les valeurs du courant traditionnel.

Au début de ce travail, nous avons interrogé le courant des musiques traditionnelles, sur la manière dont il a été construit et les idéologies auxquelles il se rattache, puis comment « les musiciens amateurs jouent des musiques traditionnelles». Les modalités techniques de jeu ont été interrogées, de même que les références esthétiques et les conditions sociales d'existence qui s'y rattachent. La partie précédente a permis une mise en lumière des processus sociaux structurant les choix et les préférences esthétiques des musiciens. Ce chapitre quant à lui, a pour objectif la compréhension et l'analyse des habitudes de consommation culturelle et d'organisation du quotidien des musiciens, « *traquant* » ainsi les effets de l'attachement jusque dans les replis les plus intimes de la vie quotidienne, qu'il s'agisse de la sélection d'une filière d'enseignement, des préférences culinaires ou encore des choix en matière musicale. La principale hypothèse de cette recherche vise à comprendre l'articulation existante entre une pratique musicale en amateur et le quotidien de ces musiciens. Sans verser dans une caricature de la stylisation de façons de vivre, nous ne pouvons faire abstraction du rapprochement des pratiques musicales avec des valeurs et une organisation particulière du quotidien. Ce que nous avons tenté de montrer tout au long de ce chapitre, c'est un bricolage de l'ordinaire plus ou moins en accord avec des injonctions et des principes auxquels les individus veulent se rattacher.

Les musiques traditionnelles : un style de vie

L'art de vivre, pour reprendre l'expression de M. De Certeau[372], des musiciens traditionnels se s'organise autour de la contestation de la modernité, de la technologie, de l'individualisation des rapports humains et de formes d'organisations sociales trop urbanisées. En évitant d'être trop réductrice nous questionnons l'espace symbolique de ces musiques qui semble être très présent dans le quotidien des musiciens.

La construction de l'ordinaire et du quotidien des musiciens traditionnels a été possible en croisant les résultats de notre enquête statistique[373] et les discours des musiciens. A partir de critères et indicateurs sociaux sélectionnés tant théoriquement qu'empiriquement, nous nous pencherons sur les goûts musicaux, les sorties culturelles (cinéma, théâtre, exposition), sur les médias de masse (télévision) et l'engagement militant et associatif, les choix résidentiels ou encore les rapports au corps (alimentation, soins, etc.). Ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas tant les rapports de légitimité ou d'illégitimité à l'œuvre dans les profils culturels des musiciens traditionnels. Nous ne cherchons pas à montrer qu'ils consomment à la fois des biens légitimes et d'autres qui le sont moins. Notre attention se centrera sur les occurrences entre les différents types de pratiques. Renvoient-elles aux mêmes imaginaires sociaux, se rattachent-elles aux mêmes valeurs de partage ou de convivialité, d'authenticité ?

Pour comprendre et articuler ces manières de faire avec les façons de les faire, il faut saisir aussi ce que les individus vont en faire. Pour Michel de Certeau[374], comprendre un quotidien passe par l'analyse du bricolage que les individus réalisent pour créer et ré-inventer leur ordinaire. Celui-ci ne s'impose à pas eux, mais c'est à partir de ce qu'ils font, du sens qu'ils donnent à ce qu'ils font et à ce qu'ils sont, que les musiciens entrent dans une démarche *poïétique*[375]. Le style de vie des musiciens

[372] *Ibidem*
[373] Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre méthodologie, l'enquête statistique est composée de 91 questionnaires exploitables. Elle a été réalisée auprès des musiciens amateurs du CMTRA et de l'ENM de Villeurbanne sur la période de février à avril 2007.
[374] M. de Certeau, *L'invention du quotidien, arts de manger*, coll. Folio, Gallimard, Paris 1990
[375] M. de Certeau, *op.cit.*

traditionnels dégagé à partir de plusieurs types d'espaces de leur quotidien, est composé de la compréhension des valeurs individuelles, des activités, des intérêts et des attitudes, des comportements de consommation des individus. Il s'agit de saisir les interactions qui vont se produire entre ces trois niveaux. À travers la description des pratiques culturelles des individus, ce sont leurs capacités à s'insérer et à véhiculer des représentations du monde, des symboles et des manières de faire qui vont nous intéresser. A partir de repères sociaux, ancrés dans des différentes dimensions de la vie quotidienne, les individus vont agir de façon plus ou moins cohérente à partir de valeurs en tant que matrices d'action, de perception, de représentation et d'appréciation du monde. Comment transposent-il ces valeurs ? Les valeurs sont une matrice globale à laquelle les individus se réfèrent de façon plus ou moins fidèle pour agir, se comporter et se penser au monde.

Pour développer et regrouper les éléments d'analyse relevés sur le terrain, nous avons choisi d'utiliser la notion de style de vie, qui regroupe des pratiques dont la cohérence provient du système de valeurs et de normes intériorisées par l'individu. Weber[376] associe cette notion de style de vie à celui d'ethos qui se définit par les principes règlementant les conduites de vie et l'éthique (la morale) des individus. Les valeurs qui régissent ce style de vie sont des idéaux collectifs définissant les critères du désirable, de l'acceptable et de l'inacceptable. Plus précisément, ce sont des principes moraux qui servent de référents aux individus. Ces valeurs interdépendantes, forment une certaine vision du monde et deviennent des objectifs de conduite et des règles auxquelles les individus se réfèrent. Pour en revenir à ce qui nous préoccupe, cette partie ouvre notre réflexion sur la compréhension des valeurs qui se trouvent en jeu dans les actions des musiciens traditionnels. Il faut saisir le rapport que les individus entreprennent avec les idéologies véhiculées à l'intérieur du courant musical. Les musiciens s'y rattachent, les retravaillent ou les font exister au travers de leurs activités quotidiennes.

En observant ces différents éléments, de traits et de valeurs communes, il semble que chacun des musiciens se bricole un ordinaire plus ou mois cohérent et plus ou moins en adéquation avec le style de vie dans lequel il s'engage. La stylisation de la vie des

[376] M.Weber, *op.cit.*, 1989

musiciens traditionnels est empreinte d'un idéal, d'une ligne de conduite, construite à partir des pratiques, des valeurs et des idéaux de vie à partir desquels les musiques traditionnelles ont été pensées. Procédant de manière similaire à Bourdieu pour qui le style de vie, en tant qu'espace de consommation culturelle où on retrouve à l'œuvre *« la formule génératrice de l'habitus »*[377], nous définissons l'idée de style de vie de manière inductive. Partant d'un principe similaire à celui de Bourdieu, à savoir la compréhension des comportements culturels et ordinaires des individus, nous nous différencions en combinant des variables synchroniques et diachroniques, ne posant pas a priori un « *tableau des traits sociologiquement pertinents* »[378]. En conclusion, la notion de style de vie, construit à partir de l'analyse de pratiques et comportements culturels, d'idéaux de vie, est un tableau permettant de lire le réel en train de se faire.

Bien plus que des pratiques ordinaires, prises au hasard, dans l'air du temps ou dans un simple effet de mode, les musiciens revendiquent une démarche personnelle, ayant des effets sur le collectif et un vivre ensemble plus large. En défendant un modèle de vivre ensemble basé sur les valeurs et les idéaux que nous venons de développer, les musiciens traditionnels se positionnent dans un rapport au monde spécifique.

[377] P.Bourdieu, *La distinction*, éd. de Minuit, Paris, 1979, p. 230
[378] *Ibidem*, p. 230

Idéal-type du musicien traditionnel

Afin de qualifier et de décrire au mieux les styles de vie des musiciens, des différentes façons de faire de la musique, nous avons cherché à reconstruire un idéal-type du musicien traditionnel. En nous appuyant sur l'utilisation qu'en fait M.Weber[379] à propos du capitalisme moderne, nous avons sélectionné un ensemble de pratiques, de phénomènes, de valeurs, de croyances dans le but d'élaborer un « tableau de pensée », un concept purement idéal, à partir duquel « *on mesure la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ces éléments importants et avec lesquels on compare* »[380].

Il s'agit pour nous d'établir des points d'intelligibilité du social. L'ambition de cette partie est de saisir l'action sociale (au sens wébérien), de prendre en compte le sens que les individus donnent à leurs conduites, mais nous chercherons donc le sens que les musiciens traditionnels donnent à leur vécu. « *La méthode typologique est plus particulièrement pratiquée par ceux qui se réclament de ce que l'on désigne en général sous le nom de sociologie compréhensive et qui ont en commun de prendre en compte le sens que les acteurs donnent à leurs conduites* »[381]. Le recours à l'idéal-type, à une certaine idée du musicien traditionnel est une abstraction dont le caractère instrumental n'a pour objectif que d'orienter et de guider notre réflexion. *« Le schéma construit n'a naturellement pas d'autres objectifs que d'être un instrument d'orientation idéal-typique […] les différentes sphères de valeur sont présentées dans leur rationalité achevée : elles apparaissent rarement ainsi dans la réalité bien que cela puisse arriver* »[382]. En développant l'idéal-type du musicien traditionnel, en tant que modèle abstrait, synthétisant les caractéristiques idéales de l'être musicien traditionnel, nous pouvons saisir toute la complexité des stylisations de la vie des musiciens.

A partir de cette définition idéale, « utopique », d'un style de vie parfaitement cohérent, nous nous sommes attachée à comprendre les écarts et les variations au

[379] M. Weber, *op.cit*, 1989
[380] *Ibidem*, p. 176
[381] D.Schnapper, *op.cit.*, p. 9
[382] M. Weber, *Sociologie des religions*, Gallimard, Paris, 1996, p. 411

sein des musiciens traditionnels. Fonctionnant comme une hypothèse de travail, cet idéal-type permet de saisir les différentes manières d'être musicien traditionnel tout en mettant en valeur les éléments qui y sont communs. En procédant par idéal-type, notre démarche, s'élaborera autour de nos réflexions sur la description systématique de ce qu'on peut appeler les caractéristiques du milieu traditionnel : les manières de faire, un éthos, des hexis corporelles, un corpus de valeurs et de croyances, des références symboliques ou sociales. Cette démarche tant théorique que méthodologique ne consiste pas simplement à mettre côte à côte des sphères de la vie ordinaire des musiciens.

Les sphères, domaines de la vie des individus, présentées dans la partie qui suit, ne sont pas ordonnées par importance ou étalonnées sur une échelle de légitimité. L'ordre proposé est basé sur la proximité avec la pratique musicale. Nous avons fonctionné, pour filer la métaphore musicale, par écho : des pratiques les plus proches du domaine musical vers les plus éloignées et les plus intimes de la vie des musiciens. *« L'élaboration d'une typologie ne se réduit pas, on l'a vu à travers ces exemples, à une simple description ordonnée de type ethnographique […] Toutefois, même si l'analyse typologique est un instrument de la recherche qui est couramment utilisé sous une forme directe ou indirecte, explicite ou implicite, la pratique en est plus particulièrement féconde quand il s'agit de caractériser des individualités historiques et d'analyser les expériences vécues des individus*»[383].

Nous nous intéresserons donc tout d'abord aux pratiques relevant de la sphère culturelle. Reprenant les enquêtes d'Olivier Donnat[384], Philippe Coulangeon[385], nous chercherons à cerner les univers culturels dans lesquels s'inscrivent les musiciens traditionnels. Plus spécifiquement les pratiques culturelles en tant qu'instances socialisatrices et forts marqueurs sociaux sont une première étape dans le positionnement et les stratégies de différenciations sociales. Les goûts et les attachements exprimés en matière culturelle et artistique sont des indicateurs des plus pertinents sur l'adhésion à des symboles, des manières d'être. Bien plus qu'un moyen de repérer une appartenance sociale, les goûts exprimés en matière artistique

[383] D. Schnapper, *op.cit.* p. 33
[384] O. Donnat, *Les pratiques culturelles des français à l'heure du numérique*, La Découverte, Paris 2008
[385] Ph. Coulangeon, *Sociologie* d*es pratiques culturelles*, coll. Repères, Paris, 2005

indiquent des choix opérés à l'intérieur d'un espace social vaste, fortement significatif. Ayant largement développé la pratique instrumentale ou vocale sous l'angle de la socialisation, du politique ou du symbolique, nous nous attacherons à repérer dans les attachements musicaux, théâtraux, lectoraux, cinématographiques ou muséaux, ce qui entre en résonance ou non avec ce qui est véhiculé par « l'esprit trad. » Le choix des pratiques culturelles approfondies ici n'est pas exhaustif. Nous avons souhaité revenir longuement sur les pratiques télévisuelles des musiciens. L'observation de cette pratique s'est justifiée non pas tant par une démarche théorique décrétant qu'elle serait plus significative qu'une autre, mais c'est par un retour de questionnaire. Il est apparu, lors de l'analyse des libellés, de nombreuses indications, mouvements d'humeur ou signes de désaccords en face des questions sur les pratiques télévisuelles. En croisant ces réflexions, « sur le vif », avec les discours des entretiens, nous avons pu relever une forte prise de position chez l'immense majorité des enquêtés, contre la télévision. « *Les usages relationnels à la télévision viennent ressourcer le lien social lui-même donnant un fond commun de conversation ne manquant pas nécessairement de consistance mais peu susceptible de le mettre en danger.* »[386]

Ce fonctionnement par zones de résonance a été élargi à d'autres dimensions. À partir des travaux de Michel De Certeau[387], de Luc Boltanski[388], nous reviendrons largement sur les organisations du quotidien, les choix de la « vie de tous les jours », points constitutifs du style de vie des musiciens. Nous chercherons jusque dans des activités relevant de l'ordinaire et du quotidien et de l'intime des musiciens. Nous interrogerons l'alimentation, (ce qui est mangé, ce qui est acheté), les rapports aux soins du corps, mais aussi les choix résidentiels ou encore les opinions politiques. Puis, nous nous focaliserons sur la sphère intime et du quotidien. Enfin, nous interrogerons sur la sphère idéologique et politique dans laquelle se situent les musiques traditionnelles. À partir notamment des recherches de Traïni[389], de Bozonnet[390] ou de Fel[391], nous nous pencherons sur la façon dont vont s'articuler des

[386] G. Derèze, *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques. Médias, quotidien et 3ème âge*, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1994, p. 249
[387] M. De Certeau, *op.cit.*
[388] L. Boltanski, « les usages sociaux du corps », Annales ESC, vol. 26. 1971
[389] Ch. Traïni, *op.cit.*
[390] J-P Bozonnet, *op.cit.*

pratiques musicales, quotidiennes avec des valeurs et des principes de vie. Chacune de ces sphères sera prise comme autant d'indicateurs des manières d'être, de faire et de penser. Les interactions, les réseaux de sociabilité, les conflits et les désaccords sont analysés afin de permettre une vision globale et pensés pour pouvoir être articulés les uns avec les autres.

De façon générale, l'idéal-type des musiciens interrogés est assez proche de celui des individus appartenant aux classes moyennes supérieures diplômées, décrits par O. Donnat[392] ou Ph. Coulangeon[393]. La forte prégnance de l'écoute et de la pratique musicale, la lecture développée, la place importante du cinéma et le rejet de la télévision, ne distinguent guère les musiciens traditionnels d'autres groupes d'individus[394]. Si l'on s'en tient simplement aux fréquentations des lieux culturels habituels, il est peu pertinent d'avancer des éléments relatifs à un style de vie. Pourtant, en analysant les types de pratiques ou les modalités de consommation, nous pouvons affiner nos réflexions. C'est en interrogeant ce qu'ils écoutent, ce qu'ils lisent, ce qu'ils regardent, mais aussi le sens qu'ils donnent à leurs pratiques, que nous pouvons comprendre les modalités sociales de l'être musicien traditionnel. Les goûts culturels des musiciens traditionnels semblent appartenir à un même univers symbolique et idéologique où la recherche de l'authenticité, d'une vie « saine » serait omniprésente. Dans le choix des œuvres ou des modalités de consommation comme dans le sens qu'ils vont leur accorder, se dégage une forme d'être au monde où les injonctions au bien être, au respect de l'Autre et de la nature orientent les actions des individus. Les idéologies dominantes, au sein du courant des musiques traditionnelles semblent s'articuler avec les pratiques culturelles et artistiques choisies. Ainsi, quel que soit le type de pratique culturelle, on observe un fond commun, un socle de valeurs liées à une forme de rapport humaniste au monde, basé sur le partage, le respect de l'Autre et la recherche de l'authenticité. Dans les parties qui suivent nous approfondirons ces articulations entre les pratiques quotidiennes et des principes de vie. Que ce soit dans les pratiques alimentaires, de soin, d'habitat ou encore d'engagements politiques, nous verrons comment se construit cet univers

[391] L. Fel, *L'esthétique verte, de la représentation à la présentation de la nature*, Champ Vallon, Pays-paysages, Paris 2009
[392] O. Donnat, *op.cit.*
[393] Ph. Coulangeon, *op.cit.*
[394] Voir les résultats des enquêtes d'O. Donnat, *op.cit.*

symbolique autour de la recherche de modes de vie s'inscrivant dans la diffusion de modes de consommation « responsables » et réflexifs. Pour ces individus, dans chacun des gestes du quotidien, il s'agit de proposer une autre manière de vivre, se reconnaissant dans des référents symboliques et des valeurs empruntés aux idéologies écologistes.

Qui sont les musiciens traditionnels ?

Afin de continuer notre réflexion autour de ce que c'est qu'être musicien, nous avons choisir de présenter les musiciens d'un point de vue sociologique. Saisir la façon dont ils se positionnent au sein de l'espace des pratiques musicales ne suffit pas pour comprendre les modalités d'être musicien nous commençons ce travail par une analyse de leurs caractéristiques sociales.

Répondre à l'interrogation « qui sont-ils ? » est un moyen d'engager la réflexion sur l'articulation qui nous préoccupe entre musique et quotidien. L'approche statistique dégage des tendances, certes lissantes, mais suffisamment fines pour voir apparaître une certaine homologie sociale. Malgré les discours sur la démocratisation des musiques traditionnelles, sur la grande accessibilité sociale de ces répertoires, il n'en reste pas moins que tout le monde ne les aime pas. Tout le monde ne fait pas des musiques traditionnelles. Ce qui est intéressant à observer, c'est la similitude entre les différentes professions et des origines sociales de musiciens : c'est à la fois analyser ce qu'ils font, comment ils le font mais aussi d'où ils viennent. Les différents éléments de l'enquête statistique font apparaître une forte prédominance des professions du soin et de l'éducation.

Profession	Fréquence
Non réponse	35,2%
Agriculteur	1,1%
Artisan commerçant	2,2%
Cadre et Profession intellectuelle supérieure	27,5%
Profession intermédiaire	18,7%
Employé	13,2%
Non-réponse	1,1%
Autre	1,1%

Tableau 5 : Tris à plat selon la profession, %, population totale 91

Il est intéressant de noter, bien que la profession ne soit pas le seul facteur explicatif que la grande majorité des individus sont diplômés du second cycle universitaire. En tenant compte des biais liés au lieu de passation de l'enquête, nous pouvons souligner cette forte prégnance, une forte attraction pour les filières de sciences humaines et du médical. Ce regroupement social autour des professions où la relation à l'Autre, le soin, l'éducation ou l'accompagnement interindividuel n'est pas anodin. Bien loin d'affirmer que tous les individus de ces professions sont amateurs de musiques traditionnelles, nous ne pouvons négliger cette régularité statistique. Il semble sans tomber dans la surinterprétation, qu'on touche à des articulations symboliques, à des formes de connivences de valeurs entre les orientations professionnelles des musiciens amateurs et leurs préférences culturelles. Il y aurait une cohérence dans chacun des univers des musiciens. Par ailleurs, une forte proportion des musiciens appartient à des professions intellectuelles supérieures et aux professions intermédiaires.

Filière	Fréquence
Non réponse	79,1%
Sciences et techniques	1,1%
Médecine, pharmacie	2,2%
Sciences Humaines et sociales	7,7%
Musique	6,6%
Histoire, géographie	1,1%
Lettres	2,2%

Tableau 6 : Tri à plat, Filière étudiant en %, population totale 91[395]

Un des temps forts de notre travail de terrain a été la possibilité que nous avons eu de pouvoir suivre de façon longitudinale plusieurs musiciens. Ainsi nous avons pu suivre certains d'entre eux sur les cinq années qu'a duré notre recherche et observer leurs orientations universitaires puis professionnelles. Hormis ceux (peu nombreux) qui sont devenus musiciens professionnels, la majorité des musiciens traditionnels amateurs sont engagés dans des filières ou sont diplômés des filières supérieures de langues, de musicologie ou dans les IUFM. La biologie ou de l'humanitaire et le développement durable sont des formations également privilégiées par ces musiciens amateurs.

Nous retrouvons des résultats similaires chez T. Livingston[396] qui inscrit clairement les mouvements musicaux de revival, dont les musiques traditionnelles font partie des courants sociaux plus larges, constitutifs des sociétés occidentales du XXIème siècle. A l'instar de nos analyses, elle montre que les musiques traditionnelles sont un courant social, participant à une stylisation des manières de vivre identique à ce que nous décrivons ici. Ce mouvement de revival, touche essentiellement les franges moyennes et supérieures de la société. En montrant que le public des musiques traditionnelles est composé d'individus ayant des parcours se centrant autour de fortes tendances symboliques, nos analyses se sont trouvées en contradiction avec les discours militants et universalisants très présents dans la construction du courant musicaux. Le poids que prend l'apport politique et revendicatif des discours sur ces musiques vise à justifier et à légitimer ces pratiques au regard des valeurs défendues.

[395] Pour éviter des taux trop forts, nous n'avons pas recalculé les pourcentages sur la population étudiante qui était trop faible pour être représentative. Le fort taux de non-réponse s'explique donc par le fait que seuls 32 enquêtés étaient concernés par la question. Le tableau donne toutefois des indications quant aux répartitions selon les filières.
[396] T.Livingston, *op.cit.*

Ainsi il fut fréquent, au cours des entretiens ou de lectures plus institutionnelles, de souligner des arguments en faveur d'une hétérogénéité sociale du public des amateurs de musiques traditionnelles. La mixité sociale, le « mélange » des populations sont des enjeux de définitions du fonctionnement de ce courant musical. Les répertoires traditionnels et a fortiori ceux issus des régions françaises ont longtemps été considérés comme ruraux, des agriculteurs ou des individus ayant une forte implication dans ces milieux professionnels. Or, bien qu'ayant fait varier les régions d'enquête et les lieux de pratique, nous n'avons rencontré qu'un seul agriculteur, et qui plus est un cas assez particulier. En effet, au moment de l'enquête, celui-ci venait de s'installer sur une exploitation de petite taille après avoir quitté une vie urbaine[397]. Vincent, ingénieur[398] a fait écho de l'histoire similaire d'un de ses amis, qui a décidé de tout quitter pour développer une exploitation céréalière biologique. Cette anecdote conforte l'hypothèse de la construction d'une position sociale spécifique des musiciens et qu'on ne peut analyser uniquement en terme de profession. Donc en se focalisant uniquement sur la profession exercée et sans la prise en compte du parcours des individus, le risque d'une surinterprétation ou d'une interprétation faussée est important. Le cas de cet agriculteur souligne d'autant plus l'importance d'une démarche réflexive et engagée dans l'organisation de la vie quotidienne.

Les données statistiques ont ouvert des interrogations quant aux origines des musiciens tout en repositionnant le débat, se dégager une articulation entre un phénomène musical véhiculant des imaginaires sociaux et des inscriptions dans des réalités concrètes de rapport à autrui des musiciens interrogés.

[397] Le parcours de cet individu s'apparente à un courant plus large des néo-ruraux.
[398] Nous avons rencontré Vincent à son domicile lors d'un entretien sur sa pratique musicale. Voir en annexes

Univers culturels des musiciens traditionnels

Avant toute chose, nous souhaitons revenir sur les variables culturelles qui nous ont permis d'élaborer ce « style de vie ». En effet nous avons choisi de sélectionner un certain nombre de pratiques ou de choix de vie en relation avec notre questionnement. Nous avons sélectionné quatre domaines artistiques qui nous ont semblé être ceux où les influences des cadres socialisateurs étaient les plus présents. Il s'agit des goûts musicaux, cinématographiques, littéraires, et théâtraux.

Nous avons croisé cette approche avec celle d'Olivier Donnat dans l'enquête sur les pratiques culturelles des Français, où il met en place sept variables: la lecture, les goûts musicaux, les rapports à la télévision, au cinéma, les loisirs et plus largement ce qui est englobé sous l'appellation sorties culturelles. Cependant, à la différence des résultats de Donnat ou de Lahire, les individus interrogés dans ce travail ne sont pas pris totalement au hasard. De plus, ils appartiennent déjà à la sous-population des amateurs de musique. Ils ne sont donc pas tout à fait comme les autres et nos questionnements sont basés sur le principe que leur principale activité de loisir est la musique traditionnelle. Il s'agit donc ici de comprendre avec quels autres types de consommation ou sorties culturelles, l'activité musicale est corrélée. « *L'orientation des habitudes culturelles n'est pas seulement un objet d'intérêt pour les professionnels de la culture, elle est un des aspects les plus pertinents de l'observation du social* »[399].

Les pratiques culturelles des individus sont autant d'indicateurs permettant de les situer dans l'espace social et de faire ressortir la relative «consonance culturelle » de leurs préférences et habitudes culturelles. C'est pourquoi il ne s'agit pas tant d'analyser les variations des niveaux de légitimité entre les différents types de consommation ou de pratiques culturelles, que les liens symboliques qui peuvent s'établir entre celles-ci. Nous prendrons la notion de pratiques culturelles dans le même sens que Ph. Coulangeon, « *par pratiques culturelles, on entend généralement l'ensemble des activités de consommation ou de participation liées à la vie intellectuelle et artistique, qui engagent des dispositions esthétiques et participent à*

[399] Ph Coulangeon, *op.cit.*, p. 4

la définition des styles de vie : lecture, fréquentation des équipements culturels : théâtre, musée, cinéma, salles de concert, usages des médias audiovisuels, mais aussi pratiques culturelles amateurs »[400]. Pour éviter des écueils liés à des résultats statistiques peu significatifs, nous limiterons notre réflexion à des habitudes de consommation culturelle apparaissant comme particulièrement significatives pour les musiciens (et non pas uniquement pour nous, sociologue) : les goûts musicaux, les rapports à la télévision, les sorties musicales ainsi que les habitudes lectorales ou cinématographiques.

Bien évidemment, ce ne sont pas les seuls indicateurs que nous avons utilisés. Nous avons également travaillé à partir d'autres activités culturelles tout aussi significatives sociologiquement. L'analyse globale des profils culturels fait ressortir un caractère général des habitudes quotidiennes des musiciens. Si l'on s'en tient uniquement aux fréquences de sorties culturelles et de consommation de bien culturels, on prend le risque de passer à côté de nombreuses variations dans la manière de vivre la culture au quotidien. Plus les individus vont être attachés à ces valeurs, plus on va observer des comportements en accord avec les injonctions du courant.

Le choix des goûts musicaux (qui peut paraître redondant dans l'analyse, puisque nous questionnons des musiciens) trouve son intérêt dans le fait que l'on observe généralement des différences entre les pratiques musicales et les goûts musicaux. Ces derniers sont généralement beaucoup plus larges que les pratiques et nous donnent plus d'indications que si nous nous contentions de la pratique d'un instrument. D'autant plus que la pratique elle-même est déjà une donnée classante, puisque tout le monde ne pratique pas un instrument. Pour compléter cet ensemble de pratiques artistiques, il nous a semblé pertinent de questionner plusieurs autres variables moins classantes d'un point de vue de la théorie de la légitimité, mais qui font partie de ce « style de vie ». C'est pourquoi, nous avons porté notre attention sur les rapports que les enquêtés entretiennent avec les « traditions culinaires ». En effet, comme le souligne P. Bourdieu dans la *Distinction*[401], elles sont un héritage culturel qui concerne le milieu d'origine, relèverant « *des apprentissages primitifs, ceux qui*

[400] Ph Coulangeon, *op.cit.*, p. 3
[401] P.Bourdieu, *op.cit.* 1979

survivent le plus longtemps à l'éloignement ou à l'écroulement du monde natal et qui en soutiennent le plus durablement la nostalgie : le monde natal est, en effet, avant tout le monde maternel celui des goûts primordiaux et des nourritures originaires, du rapport archétypal à la forme archétypale du bien culturel, où le faire plaisir fait partie intégrante du plaisir et de la disposition sélective au plaisir qui s'acquiert dans le plaisir »[402]. Grignon et Passeron dans le *Savant et le Populaire*[403], vont plus loin plus pour souligner l'importance des pratiques alimentaires dans la construction des identités sociales. « *Les patterns alimentaires sont facilement assimilés à des ensembles de traits pittoresques et "folkloriques" qui apparaissent symboliser l'unité et l'identité d'un peuple, les habitus alimentaires sont considérés spontanément comme des traits de culture nationale ou régionale, plutôt que comme des marqueurs sociaux.* »[404]

Enfin, une série de questions portait sur les pratiques de médication. À travers les usages que les individus font des différents types de médecine, nous pouvons saisir à la fois les différences dans les rapports au corps ainsi que dans les représentations du bien être associées. Luc Boltanski dans l'article « *Les usages sociaux du corp*s »[405], met en évidence le fait qu'il existe différentes « *cultures somatiques* » selon les groupes sociaux, qui engendrent, entre autre, des perceptions très variées de la maladie, qu'on peut relier à l'usage qui est fait du corps dans tel ou tel groupe social. L'intérêt pour notre travail, de l'analyse de ces pratiques somatiques, vient du fait qu'elles pourraient nous permettre de saisir un éthos particulier. Comprendre comment les individus prennent soin de leur corps, comment ils le soignent, le nourrissent sont autant d'indicateurs d'un usage du social.

Nous questionnerons également les choix résidentiels des enquêtés. Notre problématique cherchant à mettre en évidence la construction d'une référence territoriale, ces choix traduisent l'attachement ou non à un lieu, à une région. De plus, le fait de choisir d'habiter à la campagne ou en ville, renvoie à des goûts, à des valeurs symboliques, produits d'un ensemble de dispositions.

[402] P. Bourdieu, *op.cit.*, 1979
[403] C. Grignon, J-C Passeron, *op.cit.*
[404] *Ibidem*
[405] L. Boltanski, *op.cit*.

Introduire, dans nos variables à analyser, l'engagement associatif et politique est venu au fur et à mesure du travail de terrain. Questionner des sensibilités politiques et des engagements idéologiques nous permet de saisir sous un autre angle cette contestation d'un modèle sociétal vu comme dominant. Les engagements associatifs culturels orientent aussi sur les réseaux de socialisation des individus ainsi que sur leur implication vis-à-vis d'une référence idéologique. Les engagements militants quant à eux manifestent des constructions identitaires spécifiques. Ils sont partie prenante de l'expérimentation et de la construction de repères sociaux et identitaires. Cela est d'autant plus visible lorsqu'il s'agit des « *causes liées à la défense de l'environnement ou du patrimoine, à la promotion de certains sites ou de certaines traditions, ou lorsqu'elles impliquent la constitution de fonds d'archives, l'accumulation et la diffusion de données et d'informations, etc* »[406]. À l'instar de Ph. Coulangeon, nous envisageons l'engagement associatif comme une pratique culturelle « *à part entière, au titre des activités dans lesquelles prime l'expression de soi dans un temps libéré des contraintes professionnelles et domestiques* »[407]. Par ailleurs, elles constituent un cas particulier des pratiques de sociabilité dans leur totalité.

[406] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 84
[407] *Ibidem.* p.86

1. Les goûts musicaux

En tout premier lieu, il est intéressant de se pencher plus largement sur les goûts musicaux des musiciens traditionnels. Quel genre de mélomanes sont-ils ? L'attachement à leur instrument et aux répertoires joués ne va pas forcément de pair avec une écoute assidue de ces seules musiques. *« L'omniprésence de la musique et notamment de la musique enregistrée, dans la vie quotidienne se prête à une segmentation des genres, des styles ou des courants […] La différenciation des goûts musicaux met simultanément en jeu la position et l'origine sociale, le niveau d'étude, l'âge et le sexe »*[408].

Cependant, au regard de nos données, il n'est pas forcément évident que l'expertise musicale soit un facteur de l'implication dans le style de vie. Ce n'est pas la compétence musicale qui va forcément conditionner le degré d'adhésion aux valeurs et aux principes énoncés plus haut. L'âge, la situation dans le cycle de vie ou le réseau amical semblent avoir plus de poids que la seule pratique musicale. S'engager dans une carrière de musicien amateur n'est pas mécaniquement un signe d'adhésion à un style de vie. De plus, comme nous l'avons précédemment indiqué, le style de vie est une construction dynamique qui n'existe pas en soi. C'est pourquoi nous devons le penser comme un processus qui se fait au fur et à mesure des choix de pratiques des individus.

D'un point de vue global, on remarque que même si les individus invoquent le « j'aime tout », et établissent des sélections musicales communes, il semble se dessiner des consensus sur certains artistes ou répertoires. L'éclectisme est le comportement rencontré le plus présent au sein de cette population. Nous observons conjointement dans l'enquête quantitative et lors de l'analyse des entretiens, un mélange des styles et répertoires musicaux ainsi que des variations selon le degré d'avancement dans la carrière de musicien. Ainsi, la variété française, le jazz et le rock sont les plus appréciés. Cependant, si on va un peu plus loin dans l'analyse de ces chiffres, il semble que le Hard Rock, le Métal ou encore tout ce qui, au regard des musiciens traditionnels, renvoie au commercial, est totalement rejeté.

[408] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 57

Genres écoutés	Fréquence
Classique	57,1%
Rap, R'n'B	23,1%
Variétés françaises	67,0%
Variétés internationales	49,5%
Musiques du monde, musiques traditionnelles	86,8%
Rock	42,9%
Electro	22,0%
Disco, funk	22,0%
Jazz	57,1%
Reggae	29,7%
Autre	12,1%

Tableau 7 : Tris à plat, genre écoutés, %, population totale 91

Penchons nous sur quelques résultats statistiques. Majoritairement, les individus que nous avons interrogés écoutent des musiques traditionnelles. Ce genre est cité à 86,8%. Le deuxième genre préféré est la variété française, citée à 67%[409]. La musique classique et le jazz sont bien moins cités : 57,1% chacun, le classique étant préféré surtout par les individus les plus âgés. Enfin, le rock est cité par presque un individu sur deux avec 42,9%. Les autres genres ont des pourcentages bien moindres.

Au delà des « j'aime », « j'aime pas », ce qui est particulièrement remarquable, ce sont les arguments développés pour justifier leur aversion ou leurs goûts pour des répertoires. Alors que le Metal et le Hard Rock sont jugés « trop violents », peu intéressants tant sur le plan esthétique que sur celui des valeurs humaines, le rap quant à lui semble avoir trouvé une place toute particulière pour nos enquêtés. Dépassant les stéréotypes et les clichés qui y sont habituellement associés, les musiciens rencontrés louent la beauté des textes, l'engagement politique ou, la mise en valeur d'une écriture travaillée. La variété française est également très citée, avec comme artistes préférés mis en avant : Brel, Brassens, Barbara. Il est important de préciser une distinction faite par les musiciens traditionnels entre ce qu'ils

[409] Par rapport à cela, nous devons faire remarquer que le genre variété française était très vague et peu problématisé dans notre enquête, nous avons donc reprécisé plus longuement ce genre musical à partir des artistes préférés cités par les musiciens.

considèrent comme « le commercial » et la « bonne chanson française ». Lorsqu'ils déclarent aimer la variété française, il faut prendre en compte la différence faite et clairement exprimée entre des artistes représentants au sein de ce courant musical. Ainsi, l'affection et l'admiration exprimées pour Brel, Barbara ou la « nouvelle vague française » s'accompagnent d'un rejet de ce qui un temps a représenté la vague Yéyé (Sheila, Claude François, Johnny Hallyday)[410] et que l'on retrouve catalogué actuellement sous l'appellation variété, s'expriment au travers de cette distinction des références esthétiques, symboliques, voire parfois politiques.

> *« En fait, j'écoute peu de disques de musiques traditionnelles à vrai dire ! J'écoute de la cabrette, pour mon enseignement, et puis euh,… j'écoute beaucoup de musique arabe, euh,… beaucoup de flamenco, beaucoup de et pas mal de mouvements néo-occitans. Massilia Sound System, Fabioulous Troubadour, euh,… classique et puis de la musique baroque ! J'aime pas le classique à partir de Bach, mais, Baroque. »*
>
> Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

> *« Alors, j'écoute de la musique traditionnelle, j'écoute de la musique irlandaise. Sinon, j'écoute beaucoup de jazz aussi, du funk. C'est vrai que les musiques bretonnes, j'accroche pas non plus énormément. […] Non, ouais, on va plutôt dire que c'est musiques traditionnelles orientées bourrées à 3 temps ! Tout ce qui est musique Yddish, tzigane, euh, le flamenco aussi. Y'a énormément de musiques traditionnelles ailleurs qui sont super bien quoi. […]Les musiques du bassin méditerranéen, y'a des trucs qui sont vachement bien à écouter. 'Fin, de toute façon y'a à prendre partout.. Mais, la musique traditionnelle en général, y'a*

[410] Les travaux de C. Prévost-Thomas sur la chanson française engagée permet d'aller plus loin sur ces questions. C. Prévost-Thomas, "La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques, fonctions", *Les Cahiers de l'O.M.F.*, série : Sociologie des Faits Musicaux et Modèles Culturels, Université de Paris-Sorbonne, n°6, décembre 1998 ou encore *La chanson francophone engagée*, en codirection avec Lise Bizzoni, Montréal, Triptyque, 2008.

toujours quelque chose qui est vachement intéressant. La musique classique, y'a vachement de compositeurs qui ont pris des thèmes de leur pays pour composer des grands morceaux quoi. »
Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

« Ben en ce moment j'écoute Zebda, j'aime bien, c'est bien festif. J'aime pas les musiques qui font déprimer… En musiques traditionnelles, qu'est-ce que j'ai en ce moment dans la voiture ? Euh, Patrick Bouffard Transept. Euh,… Sinon, j'écoute du Renaud, j'aime bien Renaud, Brassens, des chanteurs comme ça… Euh, Tarmac, mais des fois, c'est un peu,… Sinon, des groupes comme les Têtes Raides, la chanson française, plus à la mode en ce moment quoi… Non, c'est varié ! »
Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse

Les liens symboliques qui se tissent entre musiques traditionnelles et « nouvelle chanson » française se font à partir d'un état d'esprit et d'une description du populaire. Ces chanteurs, récents ou non, de Jeanne Cherhal à Camille en passant par Benabar, Cali, Brassens ou encore Brel ont en commun des rapports à l'écriture très spécifiques ainsi qu'aux organisations instrumentales. En effet, les paroles sont construites de manière très littéraire, respectant des codes narratifs particuliers. Quant au travail musical, la place des arrangements acoustiques est prépondérante. A la différence de la variété, du rock ou de la pop, les instruments non amplifiés sont beaucoup plus présents, traduisant la recherche d'une ambiance sonore plus « intimiste ». Sans entrer en détail dans l'analyse de la « nouvelle chanson française », nous ne pouvons oublier le fait que ces chansons sont liées idéologiquement et symboliquement aux musiques traditionnelles. La simplicité des mélodies, l'engagement intellectuel ou politique des textes, celle des histoires et la volonté de décrire le quotidien en font le socle commun de ce phénomène musical. Les métissages dans les répertoires traditionnels avec des artistes tels Yann Tiersen, Louise Attaque, les Fabulous Trobadors ou même Manau sont de plus en plus fréquents, pour ne citer que le cas français. L'apport des instruments traditionnels reste incontournable pour ces artistes, favorisant les liens entre les courants musicaux.

La *Valse d'Amélie* bande originale du film « *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* »[411], composée par Yann Tiersen fut lors de notre enquête le morceau le plus repris dans les classes d'accordéon diatoniques étudiées. Ainsi, lorsque nous avons réalisé nos observations dans les cours d'accordéon diatoniques, quel que soit le niveau, cette valse était devenue un véritable standard. Tous les élèves souhaitaient la travailler. Parfois, ils venaient en cours en l'ayant préalablement apprise d'oreille, la jouant à l'enseignant. Des liens d'affinités esthétiques et symboliques semblent alors se tisser entre les répertoires traditionnels et la chanson française.

Par ailleurs, nous avons remarqué que plusieurs musiciens traditionnels avaient débuté leur carrière musicale par le répertoire classique. Celui-ci, abandonné au moment de la découverte du traditionnel, occupe une part spécifique dans l'espace des goûts des musiciens traditionnels. A la fois objet de fascination, il est également renvoyé à la « ringardise », considéré comme un répertoire de « vieux », peu enclin à la création et à l'évolution artistique. C'est en partant d'un jugement et donc d'un positionnement face à cette musique que les enquêtés construisent leur goût. Le répertoire classique même s'il était joué et apprécié dans l'enfance est bien souvent délaissé au profit du jazz et du rock.

> *« Ouais, si un peu de jazz manouche, mais pas de jazz pur,… Euh,… pff, pas trop non, c'est vrai ! Musique classique, pas trop non plus,… Mais, euh, si, 'fin y'a des trucs intéressants ! »*
> Charlotte, 21 ans, étudiante en biologie, accordéoniste

Pour en finir sur ce point, nous avons croisé les modalités des réponses sur les genres musicaux préférés avec les artistes préférés. Contrairement à ce qui semblait évident les noms des « grands maîtres » des musiques traditionnelles ou du monde ne sont pas cités, ce sont des chanteurs ou des chanteuses appartenant au genre chansons françaises qui font référence pour les musiciens traditionnels. Ces auteurs compositeurs, sont aussi les représentants d'une manière de chanter, mais surtout d'une manière d'écrire. La dimension poétique des textes, la qualité littéraire sont recherchées, appréciées par les musiciens.

[411] *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, J-P Jeunet, prod, Jean-Marc Deschamps, France, 2000

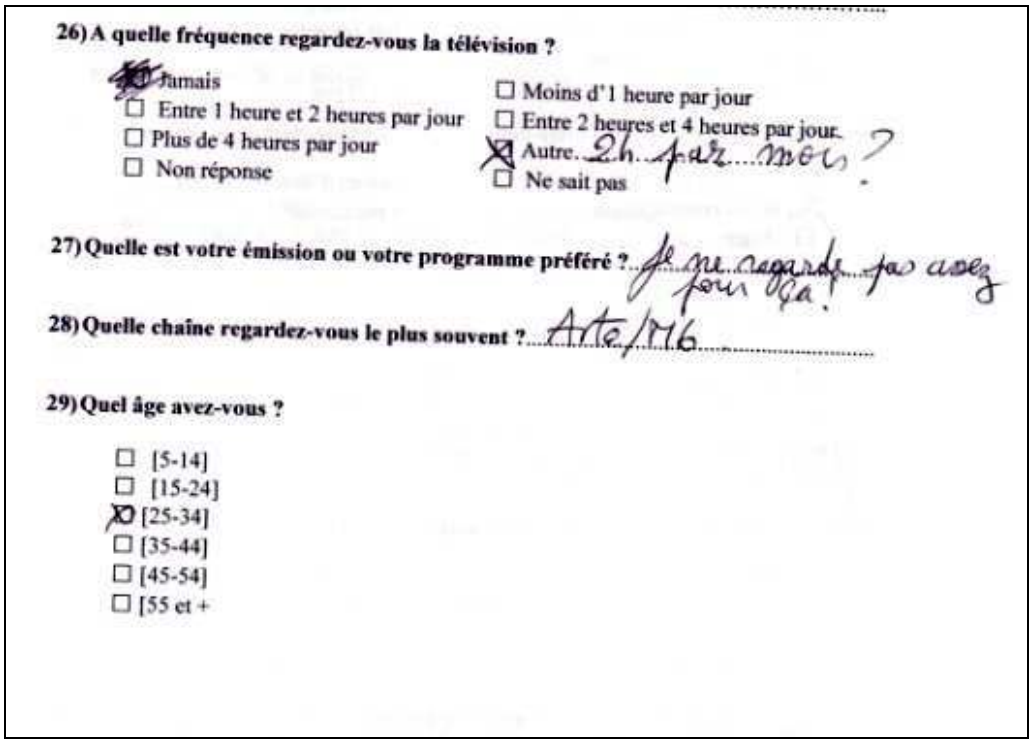
2. La télévision

Objet emblématique de la culture de masse, des mass média, la télévision fait fortement débat au sens du monde culturel. « *Moins que tout autre acte, […] "regarder la télévision" n'échappe pas à la règle : nous y avons fait allusion tout à l'heure, regarder la télévision n'est pas une pratique qui s'accomplit à l'écart des jugements et des valeurs de la communauté sociale. […] Un cliché largement propagé et repris par différentes instances éducatives, politiques, artistiques, etc., fait de l'acte de regarder la télévision un acte moins enrichissant que celui d'aller au cinéma, d'écouter de la musique* »[412].

Dans les libellés des questionnaires, les questions relatives à la télévision sont celles où nous avons obtenu le plus fort taux de non réponse, tout en ayant recueilli le plus grand nombre de commentaires annexes. La plupart des musiciens répondants ont insisté sur cette question, marquant leur rejet de la télévision. Il était alors fréquemment indiqué qu'ils ne possédaient pas ou plus la télévision. Les commentaires alors relevés indiquent une démarche personnelle visant à se détacher de ce média.

« *Le discrédit culturel de la télévision n'affecte pas uniformément les différents types de programmes dont l'audience apparaît socialement très stratifiée. Le diplôme exerce en la matière une influence convergente les diplômés de l'enseignement supérieur sont les plus gros consommateurs de programmes culturels. Ces différenciations se manifestent tant dans les programmes regardés que dans ceux qui ne le sont pas.* »[413]

[412] J-P. Esquenazi, « les non-publics de la télévision », in *Réseaux*, n° 112-113, 2002/2-3
[413] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 28



26) A quelle fréquence regardez-vous la télévision ?

- ☒ Jamais
- ☐ Entre 1 heure et 2 heures par jour
- ☐ Plus de 4 heures par jour
- ☐ Non réponse
- ☐ Moins d'1 heure par jour
- ☐ Entre 2 heures et 4 heures par jour
- ☒ Autre. 2h par mois ?
- ☐ Ne sait pas

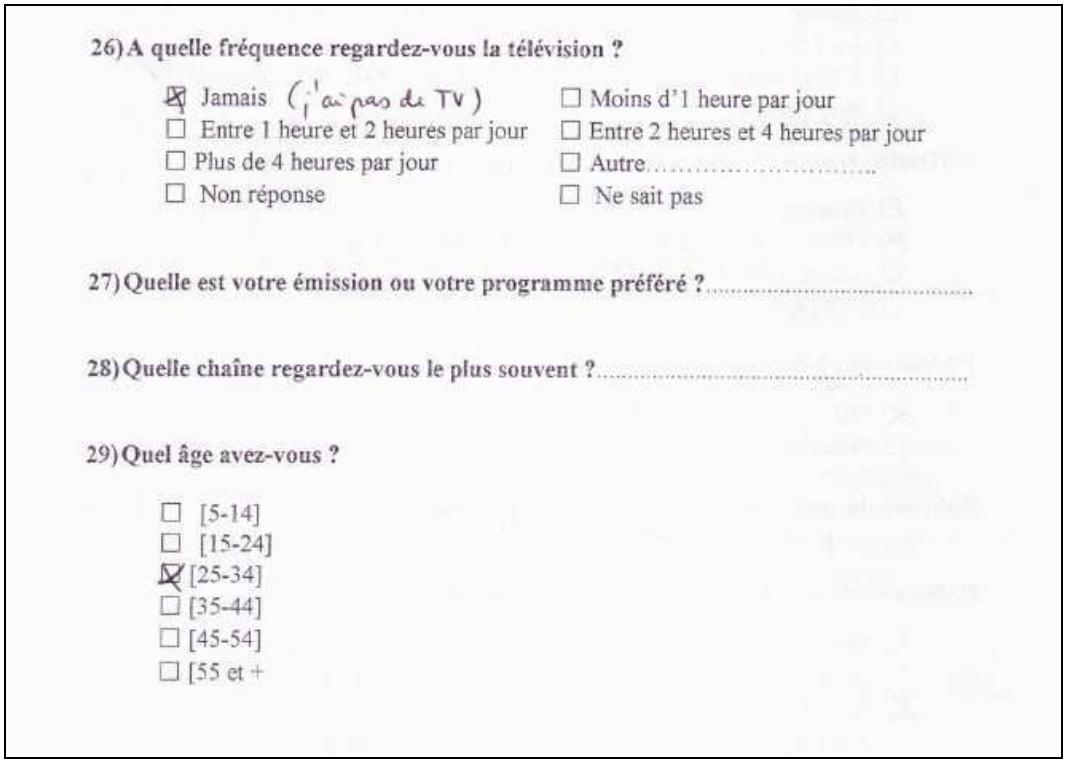
27) Quelle est votre émission ou votre programme préféré ? Je ne regarde pas assez pour ça !

28) Quelle chaîne regardez-vous le plus souvent ? Arte/TF6

29) Quel âge avez-vous ?

- ☐ [5-14]
- ☐ [15-24]
- ☒ [25-34]
- ☐ [35-44]
- ☐ [45-54]
- ☐ [55 et +

Document 2 : Extrait des questionnaires relevés dans le cadre de notre enquête statistique



26) A quelle fréquence regardez-vous la télévision ?

- ☒ Jamais (j'ai pas de TV)
- ☐ Entre 1 heure et 2 heures par jour
- ☐ Plus de 4 heures par jour
- ☐ Non réponse
- ☐ Moins d'1 heure par jour
- ☐ Entre 2 heures et 4 heures par jour
- ☐ Autre.....
- ☐ Ne sait pas

27) Quelle est votre émission ou votre programme préféré ?.....

28) Quelle chaîne regardez-vous le plus souvent ?.....

29) Quel âge avez-vous ?

- ☐ [5-14]
- ☐ [15-24]
- ☒ [25-34]
- ☐ [35-44]
- ☐ [45-54]
- ☐ [55 et +

Document 3 : Extrait des questionnaires relevés dans le cadre de notre enquête statistique

Les entretiens nous ont permis de compléter, d'approfondir les résultats statistiques et d'aller plus loin dans les démarches réflexives des musiciens.

> *« Et je me suis jamais vraiment laissé capter par la télévision. J'ai trouvé toujours des choses à côté à faire. Donc, je ne suis pas une habituée de la télé. Non, je rentre pas là dedans. Après, je préfère lire un livre, aller au cinéma ou au théâtre. En plus, j'ai des activités le soir, donc, je suis pas souvent à la maison le soir. Donc, c'est un peu par choix, et aussi parce que le soir, je suis pas là. Donc, voilà, j'allumerai jamais la télé le samedi ou le dimanche. Le dimanche, j'allume pas la télé ! Ben souvent, j'allume quasiment jamais. Quand mon copain est pas là, j'allume pas la télé. Mais euh, des fois, il m'arrive de rester, parce que telle émission m'intéresse. Ça peut m'arriver de regarder la télé. »*
> Magdalena, 32 ans, programmatrice dans un théâtre, chanteuse

> *« Y'a des choses que je ressens de façon très fortement négative. Et surtout pour moi, la télévision, c'est,… On peut revenir à une des questions. C'est à la fois un facteur très important de l'homogénéisation dans la pensée, et… y'a rien qui m'obsède plus, quand je vois l'immeuble là, et quand je vois la télévision, qu'est-ce que je vois ? Plusieurs milliers de personnes qui regardent la même chose. Alors, que quand chacun a son bouquin, chacun lit son bouquin… et en plus, chacun séparément, donc, c'est encore pire…Alors, quand je vois ça le soir,… J'me dis, c'est pas possible, alors que chacun pourrait être dans une pratique différente. On a tous des possibilités d'imagination, de la pensée, de euh,… Des idées…Donc, j'ai quand même une vision négative de la télévision. »*
> Vincent, 40 ans ingénieur, flûtiste

La télévision focalise des tensions entre différentes façons de s'inscrire dans le monde. En la rejetant ou en développant un regard distancié face aux programmes qu'ils disent regarder, les musiciens traditionnels marquent un positionnement critique et engagé quant à la gestion de leur temps libre et de leur divertissement. L'ensemble des arguments développés autour de la télévision se retrouve autour des idées selon lesquelles ce média est « *abrutissant* », « *homogénéisant* ». Ils préfèrent « *s'occuper l'esprit* » autrement que devant la télévision, notamment en lisant ou en fréquentant des lieux culturels. Rarement perçue comme un outil d'information ou de connaissance, la télévision est à bannir. Il faut d'ailleurs noter que beaucoup de musiciens traditionnels nous ont dit *« s'être débarrassé* » de leur poste de télévision.

Comme pour contrebalancer ce mouvement, on observe que ce délaissement de la télévision se couple avec des pratiques lectorales importantes. La lecture, fortement légitimée est perçue comme étant le seul moyen de « *s'instruire en se divertissant* ». En se penchant sur les modes de consommation de la télévision, on s'aperçoit que quelles que soient les tranches d'âge ou les sexes, elle n'est que peu regardée.

Fréquence	**Pourcentage**
Non réponse	3,3%
Jamais	31,9%
Moins d'une heure par jour	34,1%
Entre 1 heure et 2 heures par jour	26,4%
Entre 2 heures et 4 heures par jour	1,1%
Autre	3,3%

Tableau 8 : Tris à plat, fréquence télévision en %, population totale 91

Par ailleurs, la chaine déclarée comme étant la préférée par la majorité des répondants, est *Arte*, *France 2* et *France 5* sont citées respectivement en deuxième et troisième position. Il est intéressant de noter que ces trois chaînes renvoient à des programmations très spécifiques et définies comme « culturelles », « intellectuelles » et crédibles scolairement. Le dégoût de *TF1* ou de *M6* traduit un refus de la culture dite commerciale, des mass media. En s'inscrivant dans cette démarche critique, les musiciens traditionnels souhaitent se démarquer des habitudes télévisuelles du plus grand nombre, ne pas faire comme tout le monde. En recherchant un épanouissement

intellectuel, plutôt qu'un divertissement, ils sont pris dans des stratégies de construction d'un style de vie dont l'axiome principal sera la recherche de l'ouverture du monde, de la réflexion et de la contestation de l'uniformisation de la pensée.

Chaine préférée	**Pourcentage**
Non réponse	48,4%
TF1	2,2%
France2	12,1%
France 5	3,3%
ARTE	23,1%
M6	4,4%
Canal +, Câble	6,6%

Tableau 9 : Tris à plat chaîne préférée, en %, population totale 91 (variable recodée)

Sans tomber dans la surinterprétation, il apparaît pourtant que les différents rapports au média télévisuel que nous avons cherché à exposer, sont des indicateurs forts d'attachement à une représentation du monde. Mais cette prise de distance face à la télévision, en tant qu'outil informationnel, ne signifie pas un désintérêt pour les médias. Les réseaux sociaux, internet, les sites tels que *Rue 89, Le Monde.fr, Mediapart*, sont les plus consultés par les musiciens, de même, la presse écrite et la radio sont des médias largement utilisés. Ainsi, le rapport à l'écriture, à une réflexion plus analytique, prenant le temps d'approfondir un thème, sera valorisé au contraire du média télévisuel jugé comme étant basé sur un « *phénomène de zapping* » et de « *l'abrutissement de la pensée* ».

3. Le cinéma

Cette sortie culturelle, outre son caractère indicatif des goûts et des activités des individus, éclaire sous un angle particulier le social. Sa place dans le monde culturel et la multiplicité de ses usages en font un média très pertinent. « *Un cas très intéressant et bien connu est celui du cinéma où se distinguent nettement deux types de goûts. On sait que cohabitent un cinéma réputé artistique et un cinéma réputé commercial. Les amateurs du premier qu'on appellent cinéphiles forment un public au sens nominal : leurs membres ont des goûts précis, formulent des jugements critiques, possèdent une culture spécialisée entretenue par des revues reconnues, disposent d'un répertoire de héros du cinéma (les « auteurs » des films) et savent se retrouver dans des lieux spécifiques (cinémas d'art et d'essai, festivals). Les jugements prononcés par les cinéphiles sur le cinéma commercial sont extrêmement sévères. Les amateurs de ce cinéma s'en trouvent déconsidérés »*[414].

La première remarque que l'on peut faire d'ordre général sur le cinéma, fait apparaître le fait que les individus composant notre population sont de « gros consommateurs » de cinéma. En effet, ils sont 30,8% y aller une fois par mois, 19,8% une fois tous les deux mois et 18,7% une fois tous les trois mois. On notera également que 15,4% d'entre eux vont au cinéma plus d'une fois par mois. Les fréquences les plus élevées se retrouvent essentiellement chez les [15-24 ans] , qui représentent 35,7% des individus déclarant aller au cinéma plus d'une fois par mois. Pour les autres catégories d'âge, les résultats des pourcentages en lignes ne sont pas très pertinents à cause principalement des écarts entre les effectifs au sein de notre population mère. Lorsque l'on s'intéresse aux pourcentages colonnes, on constate que dans la plupart des classes d'âge, la fréquence la plus citée est « une fois par mois ».

[414] J-P. Esquenazi, *op. cit.*, p.9

Fréquence	Pourcentages
Non réponse	1,1%
Jamais	1,1%
1 à 2 fois par an	12,1%
1 fois tous les 3mois	18,7%
1 fois tous les 2 mois	19,8%
1 fois par mois	30,8%
Autre (plus d'une fois par mois)	15,4%

Tableau 10 : Tris à plat, fréquence cinéma en %, population totale 91

L'analyse plus spécifique des goûts cinématographiques fait ressortir statistiquement trois genres: Les comédies, les films d'auteurs, et les documentaires. Ces trois types sont les plus cités par les individus, quelque que soit leur tranche d'âge. Les plus jeunes se démarquent par un choix beaucoup plus tourné vers le cinéma grand public. Ainsi, ils sont 26,1% à préférer les films d'action, 21,7% les films de science fiction et 17,4% les dessins animés. Les films d'horreur et les films musicaux sont rejetés par l'ensemble des individus, recueillant respectivement 0,7% et 5,6% de taux de réponse. Se repérant dans une production cinématographique divisée entre des productions fortement industrialisées et commerciales et d'autres qui se veulent indépendantes, les musiciens traditionnels tentent de se situer en entretenant des rapports très singuliers avec le cinéma. Ici, plus que dans d'autres activités culturelles, la pratique de la critique, l'émission d'un avis argumenté traduit des rapports plus généraux à l'art. Ainsi, la différence qui est faite entre un choix pour un film grand public plutôt qu'un film d'auteur, est basée sur une démarche réflexive et parfois militante.

« J'aime bien aller voir les petits films dont on ne parle pas. Ouais, j'suis plus que les grosses productions. Les grosses productions, j'les regarde quand elles passent à la télé ! Et que y'a que ça à regarder ! Quoique, quand y'a le Seigneur des anneaux ou Star Wars, j'dis pas non !!! Mais euh,… c'est vrai que en général, j'préfère aller voir les petits films, les petites productions ! Qui sont souvent d'ailleurs les films les plus intéressants ! »

Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

C'est dans ce type de démarches critiques face au cinéma que se situent la plupart des musiciens. Par ailleurs, les types de films les plus vus par les individus de notre population sont les films d'auteurs. Ils sont cités 59 sur 91 individus, ce qui représente 64,8%. Les comédies, l'animation et les documentaires recueillent également des pourcentages importants. Les genres cinématographiques les plus délaissés sont les films d'horreur et d'épouvantes, les policiers et les thrillers (31,9%), les films musicaux (27,5%) et la science-fiction (31,9%).

Type de films	**Pourcentages**
Comédies	63,7%
Action, aventure	46,2%
Drames	41,8%
Documentaires	43 47,3%
Historiques	38,5%
Animation, dessins animés	51,6%
Épouvante, horreur	3,3%
Science-fiction, fantastique	31,9%
Films musicaux	27,5%
Policiers, thrillers	31,9%
Courts-métrages	35,2%
Films d'auteurs	64,8%

Tableau 11 : Tris à plat, genres cinématographiques en %, population totale 91

Il semble alors que les valeurs de simplicité, de détachement des logiques marchandes de la culture, se transposent des musiques vers le cinéma. Il est observable, à la lecture des données statistiques, une nette préférence pour les

productions proposées au CNP, les films dits d'auteurs et les productions hors des circuits de distribution américain ou français. Plus encore que les genres aimés, un réalisateur apparaît comme emblématique pour les musiciens : Emir Kusturica. Dans chacun de ses films, il écrit le monde dans un style baroque, cynique et souvent surréaliste où le groupe dans lequel il officie (le No Smoking Orchestra) est omniprésent. Jouant des codes du populaire, de l'authenticité et valorisant une vie simple, ces œuvres apparaissent comment faisant écho aux revendications et préoccupations des individus. Kusturica devient un emblème du bon cinéma, du réalisateur amenant à réfléchir sur la guerre, sur le quotidien, sur les dysfonctionnements sociaux.

« L'acte d'aller au cinéma est immédiatement confronté à un discours général et légitime sur le cinéma. Ce dernier fait office d'un surcadre qui enrégimente l'espace des réactions possibles à un film donné et les situe dans l'échelle sociale. Bien sûr ce surcadre n'est ni uniforme ni homogène ni constant. Il en existe différentes versions ; mais celles-ci possèdent la même fonction, celle de rapporter l'espace des interprétations aux lois de l'espace social »[415].

Corrélées à un goût prononcé pour les documentaires, les habitudes cinématographiques des musiciens traditionnels s'inscrivent dans une recherche de connaissance et de formes culturelles « non commerciales » et dans un type de cinéma à caractère intellectuel, non défini comme grand public. La prise de position à l'encontre des productions jugées comme faciles, trop accessibles ou « grand public » traduit une démarche d'intellectualisation de leur rapport à la culture et à l'art. Les arguments avancés sont basés sur l'intériorisation des valeurs et idéaux à l'œuvre au sein du courant traditionnel.

[415] J-P. Esquenazi, *op.cit.*, p. 10

4. Le théâtre

Le théâtre apparaît comment une pratique beaucoup moins valorisée et recherchée par nos enquêtés, que le cinéma. La modalité « jamais » est très fréquemment citée, 19,8% sur l'ensemble de la population[416]. Les plus gros taux de réponse sont constatés pour les fréquences de sorties théâtrales les plus faibles. Quelle que soit la tranche d'âge, on constate que les fréquences les plus citées sont 1 à 2 fois par an ou jamais. Seuls les 55 ans et plus sont 14,3% à aller au théâtre une fois par mois en moyenne. Quant au type de pièces vues, cette variable n'apporte pas grand-chose de très pertinent, même lorsque l'on effectue un croisement avec l'âge. En effet, pour toutes les classes d'âge, les genres les plus cités sont les comédies, les pièces contemporaines et les tragédies. La seule information pertinente que l'on peut relever, concerne les individus qui ont entre 15 et 24 ans, puisqu'ils sont les seuls à déclarer aller voir des matchs d'improvisation (18,3%).

> *« Question: Et au niveau théâtre ?*
> *Victor: Je fais rien ! Je suis pas acteur. Pas du tout !*
> *Question: Et en tant que spectateur,…*
> *Victor : Euh, très rarement ! Et euh,… ouais, c'est vrai que j'ai du mal à apprécier. Cet art,… ouais,… mis à part quand c'est super bien joué, sinon, c'est vrai que c'est pas facile ! »*
>
> Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

[416] Il est important de rappeler que la majorité des individus rencontrés sont des urbains. La dimension géographique ne semble que peu intervenir dans le cadre de notre population qui a à sa disposition une offre théâtrale assez conséquente.

« J'aime bien les spectacles que fait l'Alauda. J'aime bien, je trouve que… d'ailleurs, quand on habite un village, on retrouve les personnages quoi. [Rires] C'est pour ça que vraiment, on retrouve les caractéristiques. C'est pour ça que c'est important qu'il marque ça. Parce que pour moi, c'est aussi du patrimoine de choses qui sont vraies, qui ont existés, qui malheureusement s'en vont quoi. Parce que ces gens là, ils sont de plus en plus rares. Et c'est dommage. Je ne suis pas passéiste. Je trouve que c'est bien que la vie avance, mais, y'a aussi c'est bien de garder ce souvenir de ce temps là, parce que c'est une période qui était riche quand même. Parce que même si ça parait être des gens simples, euh,… des gens euh, j'trouve que les gens simples avaient quand même un bon sens,… Je sais pas, qui était intéressant et euh,… puis je sais pas. Je trouvais que les gens ils savaient euh,… j'trouve qu'ils vivaient peut être mieux que ce qu'on vit actuellement, plus ensemble,… plus proches peut être,… Avec tout ce que ça peut apporter le plus proche,… peut être un peu lourd,… mais, des fois aussi, des moments qui peuvent être plus riches et qui sont plus difficiles à trouver maintenant. »

Fanette, 50 ans, hôtesse d'accueil dans un office du tourisme, chanteuse

Nous retrouvons ici les résultats des enquêtes réalisées au niveau européen[417]. Il faut également noter que le théâtre en France a joué un rôle pionnier dans les politiques de démocratisation de la culture. Le volontarisme culturel, particulièrement poussé autour de la construction des TNP a transformé durablement les relations des français à cette sortie culturelle[418].

Toutefois, il semble se dessiner pour les musiciens des répertoires traditionnels français, une préférence pour le théâtre de rue, proposant des pièces à connotations

[417] Données Eurostat 2006

[418] A ce propos et pour aller plus loin, voir R. Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, en 4 vol, Actes Sud, Paris, 2005.

rurales ou parfois folklorisantes, souvent en patois. Ceci ne transparait pas dans notre enquête statistique, porutant nous avons pu observer de manière informelle cet attrait pour des formes théâtrales éloignées des codes classiques, sorties du cadre institutionnel et très souvent en lien avec les répertoires traditionnels. Nous pouvons citer en exemple Fabrice qui a participé à un projet théâtral « *l'Âne ou le Jugement des Niais* »[419] au sein d'une troupe professionnelle.

L'histoire émouvante de tous les enfants : « L'ANE ou LE JUGEMENT DES NIAIS »

Conte théâtral et musical

Public : **à partir de 6 ans & séances familiales**

Durée : **50 min**

Mise en scène et interprétation : **Esther Luneau**
Ecriture musicale & interprétation : **Fabrice Goupil**

Synopsis :

Chaque samedi, le père, le fils et l'âne traversent notre village. Ils sont l'objet de la vindicte populaire, des moqueries, des mesquineries. La machine à sarcasmes se met en route sur le passage des pauvres paysans.
Chaque enfant peut s'identifier au petit Josué et comprendre avec lui que, pour exister pleinement, il faut se libérer du jugement et apprendre la tolérance.
« Quel homme es-tu ? Quel choix fais-tu ? De quel côté te tiens-tu ? »

De la musique traditionnelle : accordéon diatonique, cornemuse et vielle-à-roue.
Un décor imaginé par les enfants, qui ne tient pas en place, se transforme, court et vole.
Un refrain, un jingle.
Deux comédiens-musiciens hauts en fantaisie, pris dans un rythme où les situations évoluent sans cesse : drôlerie, noirceur, poésie, gravité…

Document 4 : Présentation de la pièce l'Âne ou le jugement des niais.

[419] http://fabrizio-productions.monsite-orange.fr/page4/index.html

Photographie 13 : Plaquette de présentation, l'Âne ou le jugement des niais.

Cette pièce, aux accents d'une fable de La Fontaine, où le texte est accompagné par l'accordéon diatonique, est construite autour de la valorisation de la morale populaire et rurale. En proposant une lecture des rapports sociaux au travers de la contestation de l'individu et prônant la tolérance, ce spectacle s'inscrit dans une valorisation d'une représentation de la ruralité. La construction de la narration, l'utilisation de références à une représentation d'un village auvergnat où l'honnêteté et le respect de l'autre est au cœur des rapports interindividuels.

5. Le musée

Les sorties au musée, la fréquentation des théâtres ou les visites d'exposition sont parmi les pratiques culturelles les plus délaissées par les musiciens traditionnels, au regard du cinéma, des concerts ou de la lecture. En ce qui concerne la fréquence des visites au musée, on constate que les pourcentages sont relativement proches de ceux obtenus par Olivier Donnat[420] et même au niveau européen[421]. En effet, les musiciens traditionnels sont 38,5% à aller au musée une à deux fois par an, 27,5% à y aller une fois tous les 3 mois. Les autres fréquences recueillent des pourcentages beaucoup moins importants. Pour avoir des indications plus utiles, il faut s'intéresser aux types de musées fréquentés.

Type de musée	Fréquence
Beaux-arts	63,1%
Art contemporain	55,4%
Muséum histoire naturelle	38,5%
Patrimoine	35,4%
Autre	6,2%

Tableau 12 : Fréquence sortie au musée, en %, population 91

D'une manière générale, les plus fréquentés sont les musées des beaux-arts (31,9%), les musées d'art contemporain (24,9%), les musées du patrimoine (17,8%). Finalement, il y a assez peu de différences selon les tranches d'âge. Ceux qui sont les moins attirés par cette pratique sont les 15-24 ans, qui déclarent ne jamais aller au musée à 17,4%. Parmi les individus qui se rendent aux musées, si on questionne par classe d'âge, on peut observer le fait que les 15-24 ans sont les plus éclectiques, malgré une préférence pour les musées d'histoire naturelle. Pour toutes les autres classes d'âge, les résultats se tournent essentiellement vers les musées de type beaux-arts et art contemporain.

Il semble cependant que les résultats observés pour les sorties muséales ne soient pas les plus significatives dans le cas de notre enquête. Il apparaît ainsi que ce sont les expositions et les évènements temporaires qui sont plébiscités par les musiciens. En

[420] Données d'O. Donnat *op.cit.*
[421] Sur ce point voir plus particulièrement l'enquête Eurobaromètre 56.0, Eurostat 2001

effet, 81,3% d'entre eux déclarent s'y rendre. Les types d'expositions, les plus cités sont Photos, BD-manga, et art contemporain.

Type d'exposition	Fréquence
Non réponse	
Beaux-arts	47,9%
Photos	24,7%
Ethnologie, art "premiers"	8,2%
Sciences et nature	2,7%
BD	1,4%
Art contemporain	11,0%
Tous genres	4,1%

Tableau 13 : Tris à plat, type d'expositions en %, population totale 91

Cependant, il apparaît que les expositions sur l'ethnologie ou les arts premiers soient parmi les moins appréciés. Pourtant, il faut apporter une nuance à cette interprétation. En effet, les modalités de réponses ont été recodées, la modalité photographie n'étant pas détaillée.

6. La lecture

Les pratiques lectorales des musiciens ont été relativement difficiles à évaluer[422]. Dans l'enquête statistique, il a été compliqué de dégager des éléments significatifs relatifs à la lecture. Ce qu'on doit tout d'abord noter par rapport à cette pratique culturelle, c'est la forte consommation littéraire de nos enquêtés. En effet, 50,5% déclarent lire plus de 8 livres par an et 28,6% entre 4 et 8 livres par an. Au contraire, seulement 1,1% des enquêtés disent lire moins d'un livre par an. Dans le libellé, nous n'avons précisé que les pourcentages portant sur la lecture loisir. Nous n'avons donc pas pris en compte les lectures à caractère universitaires ou scolaires. Si on s'intéresse à la variable âge, les données sont assez peu significatives. Il apprait donc que l'âge interfère peu dans la consommation lectorale. Pourtant, les lecteurs les plus importants sont les musiciens de [35-44 ans] déclarant à 80% lire plus de 8 livres par an.

Nombre de livres par an	**Fréquence**
Non réponse	2,2%
Moins d'un livre par an	1,1%
Entre 1 et 2 livres par an	4,4%
Entre 2 et 4 livres par an	13,2%
Entre 4 et 8 livres par an	28,6%
Plus de 8 livres par an	50,5%

Tableau 14 : Tris à plat, nombre de livres lus par an, en %, population totale 91

[422] Une nuance doit être apportée à ces propos. Nous n'avons pas pu interroger correctement les habitudes liées à la fréquentation des bibliothèques, car les réponses obtenues ne sont pas très pertinentes ni très représentatives. En effet, nous n'avons pas pu faire de différence entre les emprunts pour les études à la Bibliothèque Universitaire et les emprunts « pour le plaisir », d'où une confusion nous obligeant à nuancer nos propos. De plus, il nous a été difficile de saisir le rapport au livre lui-même, n'ayant pas d'indicateur sur les fréquences d'achat ou d'emprunt de livres, les écarts entre ces comportements sont peu généralisables.

Âge / Fréquence	[5-14[	[15-24[	[25-34[	[35-44[	[45-54[	[55 et plus	Total
Moins d'un livre par an			3				1,1
Entre 1 et 2 livres par an	16,7	4,3	3		6,7		4,4
Entre 2 et 4 livres par an		17,4	9,1		26,7	14,3	13,2
Entre 4 et 8 livres par an	33,3	21,7	36,4	20	20	42,9	28,6
Plus de 8 livres par an	50	56,5	48,5	80	46,7	42,9	50,5
Total	100	100	100	100	100	100	100

Tableau 15 : Répartitions fréquence de lecture en fonction de l'âge, en %, population totale 91

La littérature dite « classique », qu'elle concerne les auteurs français, européens ou américains est celle qui est la plus recherchée et la plus appréciée par les musiciens traditionnels.

> *« Je lis le plus possible, mais je dirai que je lis moins que quand je travaillais. Parce que justement, la musique a pris beaucoup de temps. Et que mes lectures sont très, très variées. J'ai pas euh,… Et j'ai souvent 3, 4 choses en chantier. Par exemple euh,… en ce moment, je lis Anges et Démons de l'auteur du Da Vinci Code. Je suis plus pour la lecture documentaire quand même que pour la lecture de fiction. Mais je lis, à part quelques exceptions, je vais pas me plonger dans un bouquin euh, et ne pas m'en sortir. Très rarement, 2, 3 fois par an, je fais ça. Mais autrement, euh, je lis d'une manière un peu hachée. »*
>
> Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

> *« Pour les livres, à une époque, je lisais vraiment tout ! Maintenant, c'est sûr que ben déjà, j'ai moins de temps. Et euh, donc, j'suis obligé de sélectionner un peu. Et puis en général, quand je lis pour me détendre, je lis des trucs, que je sais que ça va me plaire. Donc en gros je relis ! Question : Et qu'est-ce qui vous plait ? Antoine : Et bien euh, y'a un écrivain, comment il*

s'appelle ? Y'a un écrivain irlandais que j'ai découvert. Je regrette de ne pas pourvoir le lire en anglais, mais dans la traduction. Euh,… après, c'est sûr que j'ai été amené à découvrir des écrivains en occitan. Ça me plait, y'a vraiment des choses que je lis pour, euh, pour le plaisir. De toute façon, en général, quand je lis pas pour le plaisir, j'arrête ! »

Arnaud, 35 ans, cabrettaïre, instituteur dans une calendreta,

« Je lis énormément, parce que je regarde jamais la télé ! Bon, ben ça se partage entre des romans, beaucoup euh,… beaucoup d'essais en rapport avec la musique ou l'identité, ou l'occitan, vous m'aviez posé la question du roman régional, c'est quelque chose que je lis pas du tout ! Voilà,… mais bon, j'ai toujours un truc en chantier à écrire, j'suis toujours en train de lire par rapport à ce que je suis en train d'écrire. J'ai fais un article dans les cahiers de la Haute-Loire sur Natalys Corda. Un gars qui écrivait des noëls au début du XVIIème siècle, mais, du coup, j'ai beaucoup bossé la musique baroque, les rapports entre la musique baroque et la musique populaire, des choses comme ça quoi. Donc, ça fait par période. Là, j'avais fait une conférence sur la cornemuse, ce matin. J'ai relu des trucs sur la cornemuse récemment, donc, y'a toujours à la fois une lecture un peu plus étude, et puis une lecture plus distraction. Plus le roman français euh, sud-américain, bon, j'aime pas tellement la littérature anglo-saxonne. »

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

En allant plus en détail dans les préférences lectorales, nous nous sommes intéressées aux magazines, aux revues et aux journaux. Il est alors apparu un fort intérêt pour la politique, puisque 45,1% d'entre eux achètent ou lisent régulièrement ce type de

presse. Les hebdomadaires ou mensuels consacrés aux sciences humaines sont cités par plus d'un enquêté sur deux (56%), les magazines féminins représentent aussi des pourcentages importants, (24,2%) mais cela est dû au fait que notre population est essentiellement féminine. L'intérêt des individus porte aussi pour une bonne part sur la musique qui regroupe (20,9%) des réponses. L'importance de l'intérêt des lectures à vocation ethnologique ou ethnomusicologique est également à souligner. Comme nous l'avons décrit précédemment, la spécialisation dans la pratique musicale transforme aussi les habitudes lectorales des musiciens, souvent à la recherche de documentaires à caractère musicologiques ou ethnomusicologiques ou de magazines et revues spécialisées dans les musiques traditionnelles. L'offre en matière de lectures spécialisées est relativement importante, des revues telles que *Trad. Magazine*[423], *l'Escargot folk* ou encore la *Gigue* ont participé à la construction d'un univers collectif de connaissance, d'échange et de mise en relation des musiciens. Ces magazines sont des outils tant pour les amateurs que pour les professionnels, leur permettant de s'insérer dans le milieu et de se tenir informés de l'état de l'évolution du milieu traditionnel, que ce soit sur le plan des instruments, des techniques que des manifestations et activités de ce courant musical.

Type de magazines	**Fréquence**
Politique	45,1%
Art de vivre	16,5%
Économique	14,3%
Sciences humaines	56%
Science et technique	16,5%
Féminin	24,2%
Non-réponse	4,4%
Autre	20,9%

Tableau 16 : Tris à plat type de magazine préféré, en %, population totale 91

Les réflexions plus personnelles menées autour de l'écologie, de l'environnement ou de la politique prennent appui sur des journaux tels que *Courrier International*, *Libération* ou *le Monde*. Faisant écho à ce qui a été dit à propos de la télévision, il

[423] Magazine qui vient de fêter ses 20 ans d'existence.

semble que les choix de la presse informative se fassent dans un rapport critique aux médias et à la communication d'information. La méfiance exprimée face aux médias télévisuels est confortée par une démarche de croisement des lectures et des sources d'archives. La presse écrite souvent soigneusement sélectionnée, est perçue comme plus fiable, sérieuse et non liée au «pouvoir politique contrairement aux journaux télévisés ou aux radios. Elles aussi facilement identifiables d'un point de vue politique.

Finalement, au travers de recherches documentaires (ethnologiques musicologiques ou historiques) et lectorales, les musiciens traditionnels semblent se positionner en tant qu'experts de leur propre pratique. La presse spécialisée, l'édition d'anthologies, sont autant d'éléments offrant aux musiciens de s'informer, de s'interroger sur leurs pratiques. Cela a déjà été relevé dans les mondes du rock ou du jazz, notamment par Fabien Hein[424] à propos des fanzines. De mélomanes à amateurs éclairés voire pour certains à érudits, les lectures spécialisées accompagnent et transforment leur manière d'être et de faire des musiques traditionnelles.

Cette démarche individuelle d'interrogation de la réalité traduit un positionnement dans l'espace social, travaillé par leurs formations scolaires, universitaires ou professionnelles. Il ne faut pas oublier le fait que notre population est constituée majoritairement d'individus diplômés de seconds cycles universitaires. Comme le souligne Ph. Coulangeon, « *La formation des habitudes et des goûts en matière de lecture procède de la rencontre entre les normes scolaires et les habitudes héritées de l'environnement social et familial des individus* »[425]. L'habitude réflexive, le retour critique tout comme le croisement des sources, sont des capacités qu'ils ont pu acquérir et développer lors de leur parcours universitaire et scolaire. Sans pour autant les réduire à cela et considérer que la formation universitaire est à l'origine de tous les comportements, nous ne pouvons oublier qu'elle oriente les pratiques culturelles et participe à la construction de leurs goûts.

A travers cette observation des liens que les musiciens traditionnels ont exprimés face à leurs pratiques culturelles, se dégage un univers culturel s'inscrivant dans un

[424] F. Hein, *op.cit.*
[425] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 44

rapport distancié et intellectualisant au monde. Il s'agit pour bien comprendre ce qui se passe, de ne pas être passif culturellement « sous risque d'être manipulé ». La capacité qu'ont ces individus à requestionner et à s'engager dans des démarches de recherches documentaires, esthétiques ou artistiques, au-delà de la musique n'est pas liée qu'aux musiques traditionnelles, mais relèvent d'une prise de position dans le monde social.

Bricoler un quotidien

Manger, se soigner, habiter sont autant d'indicateurs de façon de repérer des modalités d'inscription dans le monde. En élargissant et en problématisant la maxime : « *on est ce que l'on mange* », nous pouvons mettre en relief l'organisation d'un ordinaire, parfois empreint d'une démarche identitaire. Si on se focalise sur ce que les individus déclarent manger, sur ce qu'ils achètent et comment ils se soignent, le recours à la nature, le souci du corps est très présent.

1. Manger

À partir des discours recueillis, se détache une posture de rejet des supermarchés, une réflexion sur les manières dont on doit consommer, une réappropriation des discours écologistes et localistes. Le bien-être passe par une bonne alimentation. Consommer des aliments issus de l'agriculture biologique, réfléchir aux impacts que l'alimentation a sur le plan social et écologique, permet de saisir les stratégies d'organisation du quotidien. De Certeau dans *l'Invention du quotidien*[426], explique qu'au travers de l'analyse du choix des pratiques quotidiennes (cuisine, courses, médicaments, cosmétiques, habillement ou gestion des déchets) apparaît un « *symbolisme de l'ordinaire* ». Les choix alimentaires, sanitaires ou vestimentaires s'inscrivent le plus souvent possible dans un rapport de déconstruction de la société hyper moderne et de consommation.

Ainsi, l'achat des aliments traduit à la fois un rapport au corps, mais aussi un engagement et un sentiment de conscience, de responsabilité face à la planète et autrui. Lorsque nous avons interrogé les musiciens sur leurs préférences et leurs

[426] M. De Certeau, *op.cit.*

manières de faire les courses, les discours ont convergé vers l'idée de partage des richesses et d'échanges avec les producteurs sans rencontrer d'intermédiaires marchands. La conscience d'une nécessité de lutter contre l'hégémonie de grandes marques ou enseignes de supermarchés est très forte. Même si les moyens financiers sont une limite, surtout pour les plus jeunes, l'idée qu'il faut « *faire un effort, quitte à se priver sur d'autres domaines du quotidien* », de ne pas se laisser aller à la facilité que représentent les supermarchés, se fait pressante. Bien évidemment, il y a des variations de consommation ou d'engagement, tous les individus n'ont pas le même degré de conscience écologique. Cependant, tous s'accordent sur le fait que ces stratégies de consommation sont aussi des stratégies d'actions visant à questionner leur place dans la société et à investir autrement les modes de vie.

> *« Ah, si, je fais attention ! Si, j'fais attention. Moi, j'ai de la chance parce qu'on a un marché des producteurs le mercredi soir en bas de chez moi. Donc, euh, j'fais pas mal de courses aux marchés des producteurs. Sinon au marché le dimanche ce qui est la base pour moi pour les fruits et légumes. Euh… La viande euh, 'fin, la viande, c'est plus le mercredi, le fromage, y'a un italien qui fait du bon pain à un bon prix, donc, j'achète chez lui. Après, le euh… le reste, je peux compléter chez le boucher ou chez le poissonnier comme ça dans la semaine. Sinon, on a pareil, un super U en bas de chez nous. Donc, je vais jamais dans les supermarchés. »*
>
> Magdalena, 32 ans, programmatrice dans un théâtre, chanteuse

> *« Moi, j'achète au marché, des choses comme ça. Mais, c'est soit une démarche de qualité, soit une démarche de faire vivre socialement, soit de convivialité, parce que c'est sympa le marché. Donc euh,… On va au marché, on parle de ses problèmes… le vendeur, il nous parle de ses bêtes, de ses difficultés, des nouvelles bêtes qu'il a… C'est aussi ça… Discuter… C'est aussi la recherche d'un lien social ! D'une petite structure,… 'Fin tout ce qui est gros pour moi,… Small is beautiful. Comme disait l'autre. Mais je pense*

que dès qu'on a quelque chose de gros, c'est quelque chose qui oriente la société fondamentalement. Dès qu'on a,… J'pense que c'est un facteur important d'orientation de la société »

Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

Les différents entretiens montrent des croisements entre des modes de pensée écologiques, altermondialistes et les modes de vie des individus. Lorsque nous avons interrogé les pratiquants sur leurs habitudes alimentaires et culinaires, il est apparu que pour la majorité d'entre eux, la recherche de conservation de traditions gastronomiques. Ainsi, ils consomment régulièrement des plats habituellement associés au territoire auvergnat : lentilles, saucisson, soupe, etc.

« Ben pratiques culinaires,… J'cuisine pas beaucoup ! Mais en pratiques gastronomiques si ! [Rires] J'serais bien tenté par les spécialités locales effectivement. Mais, euh,… bon, n'empêche que,… je mange de tout, mais c'est vrai que y'a certains plats, je vais peut-être te faire peur, mais les tripes ou les fromages aux artisous[427]*, que j'aime bien quoi,… c'est clair. La charcuterie aussi. Puis, bon, c'est,… les recettes locales font souvent bon ménage avec les musiques traditionnelles. Et c'est souvent aussi que les musiciens traditionnels ont souvent tendance à rechercher ça aussi. Bon, moi ça m'est arrivé de faire des stages de musiques, et puis au moment du repas, y'en a un qui va sortir son saucisson de son sac qui puis qui,… va le partager avec tout le monde. Un jour j'étais allé faire un stage d'anchage de cornemuse, et y'a un gars il est vigneron, il a apporté 3 bouteilles de vin blanc de son crû. Et euh, bon, ça fait partie plus ou moins du lot quotidien des musiciens traditionnels. »*

Fabrice, 26 ans, enseigne l'accordéon et la cornemuse dans une ENMD

[427] Il s'agit d'un fromage traditionnel altiligérien, très populaire et souvent sujet à plaisanterie pour les « non-initiés ». Les artisous sont des micro-acariens dans lequel le fromage est roulé pour faire la croûte.

« En fait, un peu, quelque chose qui est resté. Maintenant, on l'a simplifié parce que mes grands-parents sont âgés. Et puis ma grand-mère est toute seule, tout ça. Mais, euh, en fait à l'époque, c'était la tuaille du cochon, et c'était euh, un cochon qu'on avait tué voilà. Bon, maintenant, on fait juste des saucisses, et on mange ça ! C'est vrai que c'est local ! »

Arnaud, 35 ans, cabrettaïre, instituteur dans une calendreta

« C'est-à-dire que j'aime bien manger des lentilles, mais j'aime bien manger du couscous aussi ! J'pense que c'est pas antinomique, moi, je suis partisan qu'on conserve des habitudes culinaires ou gastronomiques locales, voire même hyper locales. Mais on va pas manger tous les jours du lard et des patates, bon, hein,… puis y'a des recettes avec du lard et des patates qui sont super, mais pas tous les jours. Bon, c'est un peu l'identitaire à géométrie variable. Mais, moi je refuse pas de manger un couscous, mais j'aime autant savoir d'où ça vient. Plutôt que de tout mélanger. J'aime savoir quand je mange mon couscous ou mes lentilles, j'aime savoir ce que c'est. Si je mange le couscous sans me poser les questions que,… faut pas de poser trop de questions non, plus ! Mais sans se poser, sans savoir que le couscous c'est de tel endroit, sans savoir que les lentilles, c'est de tel endroit. J'trouve que c'est bête, c'est pas intéressant, c'est pas intéressant. »

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

On voit ici la réappropriation de pratiques alimentaires populaires, de la valorisation d'une nourriture consistante, simple, du *terroir*. Comme le note Bourdieu dans la *Distinction*[428], il existe des oppositions dans les manières de manger et dans la perception des substances nourrissantes. « *On pourrait réengendrer toutes les oppositions entre les deux manières antagonistes de traiter la nourriture et l'acte de manger à partir de l'opposition entre la forme et la substance : dans un cas la nourriture est revendiquée dans sa vérité de substance nourrissante, qui tient au corps et qui donne de la force (ce qui incline à privilégier les nourritures lourdes, grasses et fortes, dont le paradigme est le porc, gras et salé, antithèse du poisson, maigre, léger et fade) ; dans l'autre cas, la priorité donnée à la forme (du corps par exemple) et aux formes porte à reléguer au second plan la recherche de la force et le souci de la substance et à reconnaître la vraie liberté dans l'ascèse élective d'une règle à soi-même prescrite* »[429]. Cet attachement aux habitudes culinaires du terroir ou des traditions culinaires étrangères est bien souvent associé à l'idée de naturel, d'authenticité, de simplicité.

> *« Après sur St Paulien, je trouve que c'est dommage que les petits commerçants ferment. C'est ce qui va arriver dans peu de temps malheureusement. Et j'trouve qu'un village sans commerce, c'est plus un village ! Alors, j'essaie de maintenir quand même euh, mes courses chez les petits commerçants. J'aime bien le marché pour l'esprit,… pour,… En général, c'est plus pour les fruits et légumes. Question : Est-ce que vous connaissez des petits producteurs ? Fanette: Euh, quand je vais au marché de St Paulien, y'a un petit jeune. Alors, j'essaie d'aller chez lui. Je prends un peu les produits qui fait de préférence je dirai. Pourquoi pas. Autant maintenir lui qui est en place. »*
>
> Fanette, 50 ans, hôtesse d'accueil dans un office du tourisme, chanteuse

[428] P. Bourdieu, *op.cit.*p.221
[429] *Ibidem,* p.222

« On a nos poules, on a encore ici des fermes assez traditionnelles pour nous fournir en volailles, nous cultivons nos poireaux, nos pommes de terre, nos salades. On est assez favorisés hein. Mais si j'habitais en ville, je chercherais les marchés bio. Je préfèrerais manger moins de viande et peut-être plus de pommes de terre, mais que ce soit de bonnes pommes de terre. »

Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

Une volonté de se rattacher à une idéologie particulière, et notamment celle du retour à la nature, à une idée de naturel, de biologique semble alors guider leur démarche de consommation alimentaire. Bien plus qu'une simple réflexion sur les conditions de production ou de distribution des aliments, les choix alimentaires (tant dans les produits que dans les manières de les consommer) s'articulent avec des dimensions plus larges que sont celles du rapport au corps ou de la protection de l'environnement. En cherchant à la fois à protéger des « petits producteurs » en délaissant la grande distribution, en préférant les produits issus de l'agriculture biologique ou en cherchant à retrouver et découvrir des traditions culinaires, les musiciens rencontrés s'inscrivent à la fois dans une forme de contestation, tout en affirmant un souci de l'environnement. Il semble alors qu'en protégeant des producteurs, en ayant une démarche raisonnée du point de vue environnemental, les musiciens traditionnels affichent aussi un soin de leur corps. Un lien symbolique semble alors se tisser entre la prise en compte de l'impact écologique de la consommation alimentaire et le soin du corps.

2. Se soigner

En écho aux pratiques alimentaires, nous nous sommes intéressée dans cette partie aux manières de se soigner, une autre façon de prendre soin de son corps. Au fil des discours, il transparaît une peur, un rejet de la médecine allopathique qui est perçue comme dangereuse pour le corps, non saine, n'allant pas dans les intérêts du bien-être de l'individu. Ces dimensions apparaissent également au travers des pratiques médicinales et médicamenteuses des enquêtés. En effet, tous ont reconnu avoir recours à l'homéopathie, plutôt qu'à la médecine allopathique. Pour certains, cette utilisation de l'homéopathie est même exclusive dans le sens où ils vont consulter un médecin généraliste homéopathe. Par ailleurs, l'utilisation des plantes et des médecines douces est fortement valorisée, les consultations chez les rebouteux, les guérisseurs ou les ostéopathes sont préférées aux médecins généralistes ou spécialistes.

> *« Les ostéopathes, oui, homéopathes, oui, les plantes j'y crois et je suis très, très, très réservée par rapport à l'utilisation des médicaments disons,… autres. J'en ai pris un minimum je pioche plus dans l'environnement naturel, on a aussi la chance d'avoir un potager, de vivre dans un cadre qui peut nous aider quand même. Mais, tout ce qui est on va dire bio. »*
>
> Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

> *« Je me soigne par homéopathie, je vais voir des ostéopathes, et les rebouteux. Mon père fait du magnétisme, il est magnétiseur. Donc, oui, oui, je crois à tout ça. Je fais ma petite tisane tous les soirs,…Je crois beaucoup à tout ça. J'ai été élevée un petit peu à tout ça aussi ! Euh,… ma mère me soignait toujours par des tisanes,… donc, je continue. »*
>
> Bérénice, 33 ans, institutrice, accordéoniste

« L'homéopathie, oui,… les ostéopathes ! Rebouteux,… quand j'étais petite, c'est ma maman qui m'avait emmenée. Mais maintenant, c'est vrai que du côté santé, j'ai pas trop,… C'est très rare que j'aie besoin d'aller chez le médecin… Non, non ! Ouais, je fais par homéopathie,… Plus homéopathie ! »

Charlotte, 21 ans, étudiante en biologie, accordéoniste

Seuls les individus travaillant en milieu hospitalier sont plus nuancés sur ces propos. Ils ont un rapport à la médecine qui se veut plus complémentaire. Ils utilisent non seulement l'allopathie, mais aussi la médecine médicamenteuse. Boltanski[430] note que les membres des fractions dominantes ont un rapport de prévention vis-à-vis de la maladie. L'utilisation de l'homéopathie qui se donne pour but de renforcer les défenses immunitaires plutôt que de traiter les maladies, entre dans cette démarche plus globale de prise en charge du corps. On voit, grâce à ces exemples, que les musiciens traditionnels s'inscrivent dans un processus de contestation, de remise en question des effets pervers du progrès en matière de prise en charge du corps. Une réflexivité autour des questions de la santé et de l'alimentation, de conservation d'un rapport naturel au corps semble être au cœur des préoccupations quotidienne de ces individus.

Finalement, le système de croyances, auquel les individus se réfèrent pour agir, se tisse dans les réflexions autour des habitudes de santé ou alimentaires. Les extraits d'entretiens exposés ci-dessus montrent que s'alimenter, se soigner inscrivent les individus dans des dimensions plus larges, participant à l'adhésion à un rapport au corps où la naturalité, des manières « naturelles » de prendre soin de son corps sont présentes. En marquant rationnellement une préférence pour l'homéopathie, pour des produits bios et locaux, les individus marquent une volonté de prise de distance face à la modernité, le progrès technologique qui ne sont plus considérés comme indispensables.

[430] L. Boltanski, *op.cit.*

3. Habiter

En plus de l'alimentation et du soin, une autre dimension du quotidien a attiré notre attention. Il s'agit des modes d'habitat et des choix résidentiels qui permettent de comprendre un rapport à l'espace, au rural et à l'urbain en particulier. Mais ils sont aussi un moyen très efficace pour comprendre de quelle manière les individus se définissent dans un environnement[431]. C'est donc en cela qu'ils sont utiles dans la compréhension du style de vie, des valeurs auxquelles se réfèrent les musiciens traditionnels, car ils sont le produit de cadres socialisateurs. Ce qui transparait tant dans les entretiens que dans les observations est une démarche très réfléchie de choix résidentiels, où certaines formes d'urbanités sont fortement dévalorisées.

Ainsi, la majorité des interviewés, habitent ou souhaitent habiter à la campagne et dans une maison. Quant à ceux habitant en ville, le choix des quartiers est basé sur la recherche de convivialité, sur la « bonne réputation » du quartier. Par exemple, lors de notre enquête lyonnaise, les quartiers les plus prisés étaient la Croix-Rousse et la Guillotière[432].

> *« J'en ai un peu marre de la ville. Mais j'essaye de m'en échapper le plus possible. Et la semaine, j'suis à Lyon au boulot, donc, c'est pas trop la verdure là-bas ! Ni, les bonnes odeurs. J'essaie au maximum de m'échapper le week-end. »*
>
> Boris, 37 ans, ingénieur télécom, accordéoniste

[431] Nous ne pourrons aborder ici toute la complexité de ce qui constitue des modes d'habitabilité. Le lieu ici n'est pas d'exposer toute la complexité de rapports au lieu. Ce qui nous intéresse ce n'est pas toutes les façons d'habiter, mais les modalités de choix dans les lieux d'habitation, essentiellement en lien avec le rapport rural/urbain.

[432] Le Quartier de la Croix Rousse (notamment décrit par M. De Certeau dans l'*Invention du quotidien*) est un lieu emblématique de la ville de Lyon. Ancien quartier des ouvriers de la soie, les Canuts, il fut le théâtre de leur révolte. Depuis, il a été érigé en une sorte de « village » au cœur de la ville. D'un point de vue sociologique, l'histoire de la transformation de la population du quartier est particulièrement intéressante. Ainsi, à partir des années 1970, la Croix-Rousse s'est faite connaître par un tissu associatif très militant (accueillant des radios libres, la Maison de l'Ecologie, des locaux anarchistes, etc.). Les habitants y recherchent une socialisation très particulière. Quant au quartier de la Guillotière, il connaît une vague de gentrification et de rénovation depuis une dizaine d'années, transformant au fur et mesure la population.

Nous avons interrogé plusieurs personnes chez elles, dont Bérénice qui habite une grande maison dans un petit village.

> *« Moi je voulais aller à la campagne, j'ai habité toute ma vie à la ville. Donc, euh, pour moi je voulais aller habiter à la campagne, et puis je cherchais pas trop loin, et j'ai été, parce qu'aussi j'ai de la famille dans le coin, des grands-oncles, des,… grands-tantes, donc, euh, un secteur qui me plait bien. Question : Pourquoi vous avez voulu quitter la ville ? Bérénice : Oh, ben parce que, c'est l'horreur, 'fin moi j'ai envie de rentrer, de prendre mes baskets, d'aller me balader,… La ville, parce que, parce que,… Parce que la pollution, les voitures, la queue le soir pour sortir, euh,… parce que oui, pour retrouver plus ce que nos ancêtres ont vécu euh,… une vie un peu plus calme. Pour eux, je pense que c'était pas si calme, parce qu'ils avaient des choses à faire. Mais, quelque chose d'un peu plus paisible, disons, un peu plus loin du stress. »*
>
> Bérénice, 33 ans, institutrice, accordéoniste

Pour ceux qui n'habitent pas encore dans une maison, pour notamment des raisons professionnelles, nous avons pu relever un attachement important au fait d'habiter dans une maison, loin de la ville, et un attrait plus marqué pour les vieilles fermes ou aux vieilles maisons en pierre qu'il faut « retaper ». Quant à Christian, même s'il habite dans une banlieue proche du centre ville, il insiste beaucoup sur le fait que c'est pour ses enfants.

> *« Ben on préfère la campagne. On préférait habiter à la campagne pour nos enfants. […]Ah, oui, une maison quand on a la chance de pouvoir se payer une maison, vaut mieux se payer une maison, parce que t'es plus tranquille. T'as pas les voisins du dessus, du dessous. C'est bien plus simple. »*
>
> Yves, 48 ans, accordéoniste diatonique, enseigne dans une école de musique.

Enfin, même chez les plus jeunes, Charlotte et Victor, il y a une volonté de ne pas habiter dans une grande ville. Leurs stratégies professionnelles sont d'ailleurs infléchies par cette recherche d'un confort de vie, d'une « vie au calme ».

> *« Oui, la campagne,… j'aime pas trop la ville ! Encore que Clermont, c'est pas,… J'suis pas dans le centre même. Non, j'aime pas, c'est stressant, c'est bruyant, c'est… Serré. J'aime bien la campagne. »*
>
> Charlotte, 21 ans, étudiante en biologie, accordéoniste

On se rend compte au travers de ces extraits que le choix résidentiel est fortement conditionné par une envie, une idéologie reliée à la nature, au retour au monde rural. Cela se retrouve tout particulièrement chez Bernard, pour qui le plus beau compliment qu'on puisse lui faire, est de lui demander si sa maison est ancienne.

> *« C'est une maison neuve qui a été faite dans l'idée de maison ancienne, et le plus beau des compliments que l'on peut me faire, c'est de me demander si c'est une maison neuve ou pas. Donc, ce qui arrive souvent. Donc, cette maison est faite en pierre, avec des pierres de pays, beaucoup de bois etc,… euh, on a rajouté une partie, donc très ancienne quoi. C'est quand même ancien quoi. 'Fin, l'idée c'est ancien. »*
>
> Bernard, 40 ans, administratif hospitalier, accordéoniste

> *« C'est une vieille maison qu'on a aménagée maintenant en habitat. Mais nous, comme quand on s'est installé, mes parents étaient toujours là, on a construit cette maison dans une propriété familiale. »*
>
> Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

Finalement, les choix résidentiels semblent s'inscrire dans le « retour » à la nature, se couplent avec une revendication historique, avec une volonté de se rapprocher du mode de vie rural et de leurs origines territoriales et familiales, dans une démarche

aussi historique que territoriale. Une dernière remarque doit être faite à ce propos. La quasi-totalité des interviewés, (excepté Victor et Géraldine), souhaitent habiter ou habitent très près de l'endroit où ils ont grandi.

Les trois temps que nous venons de décrire constituent le cœur du quotidien des individus. Nous aurions évidemment pu multiplier les variables ou les indicateurs. Chacune des dimensions analysées touche à des éléments les plus intimes de la vie des individus. Les rapports au corps et à l'espace quotidien jouent sur les représentations du monde et inscrivent les musiciens dans des univers symboliques spécifiques. Manger, se soigner, habiter renvoient à ce qui y a de plus intime et donc de plus révélateur du quotidien des individus. Pourtant, il est apparu important de compléter notre analyse par des réflexions sur les activités de divertissement, de détente et d'engagement associatif ou politique des musiciens rencontrés.

Être avec les autres

Dans cette dernière partie, nous aborderons, à travers les manières d'être dans l'ordinaire, dans l'entre soi, les rapports à l'altérité, au collectif, au vivre ensemble. Participer à des festivals, adhérer à une association, renforce l'individu dans on attachement musical et inscrit durablement la carrière des amateurs. Cependant, même si ce sont des facteurs de réseaux sociaux, même si les associations inscrivent les musiciens dans des réalités collectives, elles sont également le lieu de diffusion et de création de valeurs ou de principes d'actions collectives. Le but d'une association d'amateurs ou de bénévoles est de mettre en place des protocoles d'action auxquels les membres vont se référer afin de défendre une cause, faire connaître un fait ou une pratique. Intégrer une association, un club, une communauté, c'est adhérer, à des degrés différents, aux idées qui sont au cœur du courant des musiques traditionnelles.

La pratique musicale bien que prédominante dans l'organisation du temps libre des musiciens n'est pas unique. Elle est complétée et se combine avec d'autres activités culturelles ou non. Les festivals, les bals ou encore les concerts (quel que soit le répertoire) sont associés souvent à la pratique instrumentale ou vocale. Les notions de partage, de convivialité ou de rêve se retrouvent au cœur des activités des musiciens. Au travers des engagements associatifs, on constate une importation d'attitudes cultivées hors du champ institutionnel de la culture. « *Ces pratiques sont aussi l'occasion de conflits qui tiennent à la confrontation de conceptions culturelles divergentes. Ces associations patrimoniales, dans les régions prisées par des citadins en quête d'authenticité ou de retour aux sources confrontent l'activisme culturel des résidants aux intérêts et aux valeurs des autochtones* »[433].

Parmi les particularités sociales des musiciens traditionnels, les liens avec le milieu associatif sont une des dimensions des plus présentes. Que ce soit dans le domaine musical ou extramusical, la quasi-totalité des individus interrogés fait partie d'une ou plusieurs associations. La croyance en la création d'un lien nommé social, au sens de « *ce qui nous rend humain* », la contestation d'une post modernité vue comme impersonnelle et pervertie par le progrès technique et technologique jugé

[433] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 84

individualisant sont les principaux arguments d'engagement des musiciens. À élaguer

Il parait aussi pertinent d'analyser les sensibilités politiques des musiciens traditionnels mais aussi de questionner leur engagement éventuel au sein d'associations. En effet, comme le fait remarquer Bourdieu « *on ne peut rendre compte complètement des pratiques ou des opinions politiques pas plus que des autres pratiques, si l'on fait abstraction de tout ce que l'on saisit à travers les indicateurs ordinaires de l'origine sociale et où il faut distinguer au moins "l'effet de la trajectoire", conduisant de la position originelle à la position actuelle. L'effet des conditionnements sociaux inscrits dans une condition particulière est spécialement important s'agissant de comprendre les prises de position politique comme prises de position expresses sur le monde social.* »[434]

Le caractère « humanitaire » des actions menées et soutenues par ces individus ne passe pas toujours par un voyage au sein de populations en difficultés. Cela se traduit par une organisation du quotidien, des habitudes de vie, des manières de faire. En ciblant un ensemble de pratiques définies comme quotidiennes et ordinaires, on peut relier des dimensions de la vie des individus dessinant des modes d'appartenance au monde plus ou moins cohérents. Les manières de cuisiner, de se soigner, de parler, d'habiter et de vivre avec les autres, ne vont pas forcément interagir de façons très cohérentes. Ce ne sont pas tant les logiques de hiérarchisation ou la conscience de mettre en place une tactique consciente qui va guider les choix d'organisation du quotidien des individus. Mais nous nous intéressons aux liens que vont bricoler les musiciens pour créer et inventer un quotidien.

[434] P. Bourdieu, *op.cit.*, p.514

1. S'engager

Le courant traditionnel est fortement ancré dans un modèle d'organisation basé sur une structuration associative. Encore aujourd'hui, les instances et les autorités décisionnelles majeures sont des associations. L'organisation institutionnelle de ce phénomène musical s'est développée à partir des pratiques amateurs et a pris appui sur les nombreuses associations existantes en les fédérant. Les politiques culturelles menées par l'État n'ont que très récemment influé sur le mode d'existence des musiques traditionnelles.

Lorsque nous avons interrogé les musiciens sur leurs autres loisirs et l'occupation de leur temps libre en complément de la musique, l'engagement associatif est devenu rapidement une récurrence. Pour la plupart, il s'agit d'adhérer à des associations de diffusion de valorisation de ces répertoires. Les groupes musicaux, les Centres de Musiques traditionnelles ou le CMTRA sont plus que des lieux où les musiciens viennent jouer et où ils apprennent. Ce sont aussi des lieux de socialisation, favorisant l'attachement et l'investissement grâce à la création des réseaux amicaux.

> *« En musique trad., y'a une association pour les fêtes du Roi de l'Oiseau. Mais je m'y investis pas énormément. Et euh,… ben ça doit être à peu près tout en fait. Si, ben sinon dans les associations, j'ai un groupe d'Irlandais sur Clermont qui sont en association, donc, évidemment, j'suis dans l'association. »*
>
> Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

> *« Je m'occupe d'une maison d'enfants, je participe au conseil d'administration, je m'occupe de la gestion de ce qui était autrefois le préventorium de Lafayette. Donc, j'ai fait l'historique de cette euh, maison qui a existé en 1918. Une œuvre au départ américaine. Et puis, je retrouve des pratiques musicales, parce qu'il y avait un mouvement scout et éclaireur qui était très fort. Avec tous les chants qui,…étaient de mise dans ce type de pratiques éducatives.*

Donc, là aussi, on rencontre quelque part des traditions musicales qui étaient liées au groupe d'enfants et à la gestion de colonies de vacances, donc voilà. Ensuite, je me suis occupée pendant près de 10 ans d'une association qui s'appelle la Fournade au cours de laquelle on a fait une fête de la musique traditionnelle. Puis, j'ai passé la main à des plus jeunes. Parce que je crois qu'il faut se dire à un moment que,… et puis, je participe à l'organisation de la Belle Journée à Langeac. Voilà. Et puis j'ai fait partie longtemps d'une association de lecture de livres pour enfants. »

Monique, 66 ans, institutrice retraitée, accordéoniste

Cela étant, leurs intérêts associatifs ne se limitent pas aux domaines musicaux, chorégraphiques ou culturels. Les musiciens traditionnels sont fortement impliqués dans ces associations à caractère historique ou patrimonial, comme nous le verrons plus largement dans la suite de cette partie. Les travaux de Guyonnet[435] rejoignent nos analyses sur ce point. « *Produit d'une certaine idéalisation de la vie rurale et du rapport à la nature, l'engouement pour l'histoire et la culture locale, comme on l'observe notamment chez les « chercheurs du patrimoine en Haute-Provence, peut alors entrer en conflit avec certaines pratiques traditionnelles des autochtones comme la chasse* »[436]. Ainsi, Bérénice et Géraldine font partie d'associations de protection de l'environnement ou des animaux.

[435] M-H Guyonnet « Chercheurs de patrimoine en Haute-Provence : une passion et ses enjeux », in C. Bromberger, *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictée*, Paris, Bayard
[436] *Ibidem*, p. 139.

« Dans l'environnement, on a fait une association par exemple sur le village là, pour le respect des sites, des choses comme ça. Voilà, Respect, je sais plus comment ça s'appelle. Association pour le Respect des sites et des cadres de vie je me rappelle plus l'intitulé exact, mes c'est des choses comme ça. […] Pour préserver notre village d'une invasion, on va dire,… En fait y'a une entreprise allemande qui voulait raser une carrière d'argile là bas derrière et d'y entreposer des déchets nucléaires. Donc, euh, c'est plus, pour dire non à toute la pollution et pour préserver justement notre cadre de vie. C'est important. »

Bérénice, 33 ans, institutrice, accordéoniste

Charlotte[437] est dans la même dynamique, se traduisant chez elle par un choix universitaire et une orientation professionnelle dans le domaine de la sauvegarde de l'environnement et des animaux.

« J'aimerais bien travailler dans les parcs naturels, ou parcs animaliers, tout ce qui à trait à la nature, aux animaux,… mais bon, faut trouver du boulot dans ces domaines et y'a pas forcément beaucoup de choses. Ouais, dans les parcs naturels et tout ça, faire découvrir. »

Charlotte, 21 ans, étudiante en biologie, accordéoniste

Cette inscription très forte de la nature dans la vie des interviewés se traduit aussi d'un point de vue politique par l'adhésion (le plus souvent moral et non pas financière) à des associations écologistes et écologiques.

[437] Depuis la fin de l'enquête, Charlotte est biologiste spécialiste des plantes et suis une formation d'herboriste. Elle est également directrice d'une des plus grosses associations départementales de diffusion des musiques traditionnelles.

« Oui, bien sûr. Proche de ces mouvements là, oui ! Euh, la LPO, la Ligue de Protection des Oiseaux,… 'Fin voilà, c'est la nature. Je sais pas comment définir ce milieu là, dans lequel je suis bien. Dans lequel je baigne, je suis bien. C'est très bucolique. Mais des fois bucolique, ça veut dire aussi utopiste. La nature, les animaux, les arbres, … Oui, voilà, tout ce qui est le retour à la nature, sans que ce soit à l'excès bien sûr. Parce que je pense que y'a des excès, parce qu'après, il faut pas bannir tout ce qui existe quoi. Mais, euh, je suis pour le développement des énergies nouvelles contre ce qu'on fait par rapport à l'effet de serre, tout ça. Oui, bien, sûr, tout ça, je l'ai dans la tête. »

Adrien, 43ans, infirmier psychiatrique, chanteur

Le plus investi dans cette association est Victor. Ce qui lui plait dans ces associations, c'est plus la dimension humanitaire que l'environnement, mais aussi la possibilité de remettre en cause l'ordre établi.

« Question: Pourquoi Green Peace?

Victor : Parce que c'est une grosse association de protection de l'environnement. Et puis, qui fait aussi dans un petit peu dans l'humanitaire. Et c'est vachement important à notre époque quoi. Pour l'écologie, tout ça. Le côté révolutionnaire un peu ! Euh,… à vouloir tout remettre en cause ! Et puis, oui,… C'est vachement important de tout remettre en cause euh,… là où ça en est maintenant quoi. Mais, y'a tout un paquet de trucs qui vont pas et y'a que les grosses associations qui peuvent euh,… qui ont le pouvoir de faire changer ce genre de choses. Et donc, c'est vachement important de les soutenir… même si c'est qu'en faisant de la donation. Ou en les aidant à envoyer quelques pétitions. »

Victor, 23 ans, étudiant en informatique, flûtiste

Adrien semble être lui aussi très impliqué dans la dimension écologique :

> *« Mais, c'est vrai que politiquement parlant, même si je suis convaincu qu'il y a pas assez de réflexion par rapport au mouvement des verts, au mouvement écologique,… Je pense que euh parfois les réflexions sont un peu simplistes euh,… et que ils donnent pas à penser qu'ils sont mieux que les autres. Mais que de toute façon, quoiqu'il en soit, j'me dis que, il faut dire qu'il faut faire quelque chose, il faut arrêter cette production à tout crin, de euh, ben de la pollution et de la dégradation de la planète qu'on est en train de faire. Et c'est vrai que ça euh, ça m'interroge beaucoup quoi. Je pense pas que je sois quelqu'un qui,…Je consomme comme une partie des gens. Mais je pense pas à l'excès et je suis prêt à plein de comment dire, pas de retours en arrières. A quelques sacrifices, en tout cas, au fait de réajuster certaines de mes pratiques euh, si on me le demande de façon. Comme disait quelqu'un que je connais bien. Mais, euh, il faut que ce soit à grande échelle pour que ça soit efficace… Si on attend tous que tout le monde réagisse, on fera jamais rien, et je sais que c'est,… vrai. Mais, je crois qu'il faut qu'on fasse quelque chose, vraiment,… vraiment sérieusement. Là, en ce moment, je prépare des personnes au concours d'entrée d'aide-soignante, à l'oral. Et on avait un sujet, sur, … c'était sur quoi ? Ah oui, c'était sur la canicule et les personnes âgées. Et bien, sûr, y'avait, oui, faut mettre de la climatisation, il faut climatiser toutes les maisons de retraite, tout climatiser. D'accord, j'suis d'accord. Je peux entendre tout ça. Mais,… c'est bien gentil, mais, climatisation, augmentation de l'effet de serre, augmentation de l'effet de serre, changement encore de température, perturbation des saisons et tout ça. Ils disaient à ben oui quoi. J'ai l'impression que les gens*

ils voient,… pas plus loin que petit problème, hop, solution juste derrière. On règle la solution. La solution essaie de régler ce problème là. Et on n'essaie pas de voir plus loin quoi. Et ça manque de réflexion à grande échelle. A grande échelle et à long terme. »

Adrien, 43ans, infirmier psychiatrique, chanteur

Il apparaît donc que l'écologie et la nature sont des valeurs auxquelles se rattachent les individus que nous avons interviewés. Cela se couple avec une remise en question de l'ordre établi, de la mondialisation, du progrès technologique qui ne s'inscrirait pas dans l'idée de conservation, de préservation d'un patrimoine et d'un environnement culturel et naturel. Ainsi, tous reconnaissent être proche des mouvements comme ATAC sans pour autant être totalement adhérent.

« Question: Et est-ce que vous êtes proches de mouvements comme ATAC, ou des associations comme ça ?

Roger : Oh, ben oui, quand même ! Un peu, mais, ce qui me gêne dans ces mouvements, bon, j'suis pas,… membre en tant que tel de ces mouvements, j'suis plutôt, sympathisant ! Mais, dans l'alter mondialisme, y'a deux visions. Une vision très jacobine des choses, voir même très, très anti-identitaire. Y'a une espèce de mondialisme de l'alter mondialisme ! Je sais pas si je suis clair au niveau concept ! Mais dans le sens où, ben y'a des mouvements alter-mondialistes qui ne veulent pas entendre parler des identités locales. Qui veulent bien défendre la langue des indiens Quechua, mais qui veulent pas entendre parler du breton ou du basque ! Et euh,… oui, y'a des mouvements de gauche et d'extrême gauche très anti-euh,… qui font toujours le lien entre euh,… le régionalisme et les bombes Et on a la même fraction, de la même nature chez les Verts ! C'est quand même eux qui soutiennent le plus les questions identitaires ou régionalistes ou autonomistes ! Le rapport à

l'identité transcende tous les groupes politiques quoi. Donc, oui, je suis de gauche, oui, je suis plus proche d'ATAC et des Verts ! »

Roger, 46 ans, directeur des services vétérinaires, enseigne la cabrette

Un autre type de groupement associatif a été fréquemment cité dans les entretiens sont les associations à caractère humanitaire.

« Pendant très longtemps j'étais engagé dans une association humanitaire pour le Vietnam. Mais, maintenant, j'y suis plus depuis un an. Ce qui veut pas dire que j'ai tout rompu avec les associations. Mais, là, c'est pareil dix ans de pratique, je voulais changer un peu. C'est lourd, parce que ça tourne toujours autour des mêmes personnes. Alors, pourquoi pas d'autres associations que les associations humanitaires. Là, je découvre la musique, et je vois le CMTRA qui est en mauvaise posture et Yann Manche posait des questions pour voir comment on peut faire pour la suite. Alors pourquoi pas m'engager dans une association musicale. Ça dépend des opportunités… C'est aussi les opportunités qui ont fait que je me suis engagé dans l'humanitaire. »

Vincent, 40 ans ingénieur, flûtiste

« À Lyon, j'ai découvert tout ce qui a trait au commerce équitable. Y'a une association dans mon école. Donc, pendant 2 ans et demi, jusqu'à ce que je parte en stage, j'étais active. On faisait des interventions dans les lycées, on a organisé la quinzaine du commerce équitable avec la ville de Lyon. On a donc organisé chaque année un marché de commerce équitable. Et l'année avant que je parte en mai, on a fait une soirée de clôture. Avec concert, conférence débat… C'était projection d'un reportage, conférence débat, conte, musique brésilienne et DJ brésilien. […]Depuis que je suis revenue, je suis en stage, en plus de mes études, je suis 2 jours en stage au réseau Alliance, paysan-écologistes-

consommateurs. Pour l'AMAP, c'est une association, donc, l'Association pour le Maintien de l'Agriculture Paysanne.»
Fantine, 20 ans, étudiante en Science politique, chanteuse

La citoyenneté et l'humanisme sont des valeurs revendiquées, au centre des actions musicales ou militantes des musiciens. L'apport des archives papiers et des ressources numériques fut véritablement bénéfique pour arriver à comprendre ces dimensions. Que ce soit les revues, les blogs, les forums ou les réseaux sociaux[438], tous ces outils nous ont permis de relever des indices fiables quant à la description de l'éthique de ces musiciens. Un site tel que Facebook, où les musiciens peuvent poster des vidéos musicales ou documentaires, commenter ou lancer des débats, rejoindre des « groupes » sont autant d'indicateurs des préférences symboliques, idéologiques, auxquels nous avons eu accès.

Le phénomène traditionnel apparaît alors comme lié aux mouvements de la décroissance, d'une forme d'écologie politique et de la citoyenneté. En effectuant des relevés quasi systématiques sur les liens proposés par les blogs ou les utilisateurs de réseaux sociaux, en confrontant les discussions et sujets de débat d'indignation ou d'adhésion nous avons tenté de saisir cet « esprit trad. ». Bien que tous ne soient pas dans une forme aussi cohérente et rationnelle d'un « nous musical », il transparait toutefois que le consensus se forme autour de ces idées[439].

Ces extraits rejoignent ce que nous avons pu dire précédemment à propos des idéologies que véhiculent les musiques traditionnelles, le partage, le respect, la convivialité, la liberté, etc. De même, l'argument de la ligne directrice de la FAMDT, selon lequel l'affirmation d'une identité locale est une ouverture aux autres cultures se situe dans la même « conception de la vie » que ce que nous avons vu plus haut dans cette partie. En conclusion, l'engagement associatif et une sensibilité politique ancrée à gauche semblent caractériser les pratiquants des musiques

[438] Nous avons utilisé plus spécifiquement Facebook, Tradzone, le forum Accrofolk, le forum de la FAMDT.

[439] Nous avons choisi de ne pas diffuser les extraits issus des pages Facebook, car même si une part est publique, partagée par les amis, tout le monde ne peut pas y avoir accès. D'un point de vue déontologique il paraît alors délicat de diffuser des informations qui appartiennent pour partie au privé. On pourrait penser que cet « esprit trad. » se cantonne à des déclarations via une page virtuelle ou à une mise en visibilité de son réseau.

traditionnelles. Évidemment, bien des partis politiques s'inscrivent dans cette construction de lien social ou de partage, de vivre ensemble. Cependant, c'est dans la manière de penser ce lien, dans la façon de se repérer dans les univers symboliques, que vont diverger les points de vue. De la même manière que nous avons distingué folklore et musiques traditionnelles, il semble que le style de vie des musiciens traditionnels se pense dans des valeurs similaires.

2. Musiques traditionnelles et discours écologiste

Des croisements semblent alors s'opérer, nous permettant d'observer des affinités entre les militants écologistes et les musiciens traditionnels, où des modes d'inscription dans des représentations du monde similaires, se dégageant d'un rapport utilitaristes à la nature et à l'humain se dessinent. « *Le profil des militants se définît de la façon suivante : il s'agit de fractions cultivées de l'espace social, diplômées de l'enseignement supérieur ou en perpétuelle (auto)-formation, qui entretiennent un détachement manifeste vis-à-vis de la fonctionnalité de la nature et de la nécessité de l'exploiter. Mais plus que sur sa simple contemplation, les naturalistes insistent sur une véritable imprégnation » de la nature. Un « sens de la nature » et même un « amour de la nature » les caractérisent, empreints à la fois de considérations esthétiques, émotionnelles et de connaissances scientifiques du milieu naturel […] L'éthique du respect de la vie qu'ils développent en parallèle ne vient que renforcer ce sentiment. On ne s'étonnera donc pas que des observateurs aussi attentifs et respectueux de la nature portent à considérer les interventions de l'homme sur le milieu comme de véritables perturbations et qu'ils défendent dès lors une vision de la protection de la nature en terme de protection-conservation »*[440].

L'écologisme, en tant que manière de raconter le monde, prend racine dans la société postmoderne réhabilitant les dimensions imaginaires de l'écologie et de la nature et se base sur des valeurs identitaires, d'universalité et de bienveillance. Ingelhart[441] observe un basculement des valeurs dans les années 1960 et ce dans tous les pays industrialisés. En dépassant les « besoins primaires » de l'après-guerre qui a entrainé

[440] C. Waldvogel, *op.cit* p.3
[441] R. Ingelhart, Modernization and Postmodernization, Princeton University Press, Princeton, 1997

le développement de « besoins secondaires », il s'agit de partager et de prendre en compte l'environnement naturel et culturel, qui nous entoure, de nos ailleurs ou plus lointains. On assiste à un basculement des valeurs vers l'écocentrisme, mouvement dans lequel les pionniers du revival des musiques traditionnelles s'engagent.

Cette dimension écologique renvoie non seulement à une volonté de protéger l'environnement naturel, mais aussi à une dimension sociale. Comme l'explique J-P Bozonnet : « *L'écologie dépasse de beaucoup le seul thème de l'environnement. Son projet central contient une dimension sociale : le retour à la nature est prôné pour sa dimension à "échelle humaine", le fameux small is beautiful, qui favorise le lien communautaire. Il refuse aussi l'extension indéfinie de la médiation technique industrielle et de la rationalité marchande, qui sont accusées de détruire les relations directes entre les individus et les liens chaleureux et personnels. Enfin, il suscite partout des mouvements sociaux qui visent à modifier tant les choix collectifs que les pratiques individuelles* »[442].

Faisant écho aux premières réflexions apportées dans ce travail, il semble que le courant des musiques traditionnelles prenne appui, ou tout du moins « entre en résonance » avec le discours écologiste. Il s'agit toutefois bien plus qu'un simple rapprochement scientifique entre des manières de faire, d'être et un mouvement politique. Ce lien bien qu'il existe essentiellement grâce à la focale grossissante de ce travail le fait exister, est observable (même rapidement et sans un dispositif complexe) dans des lieux les plus banals ou au sein de discours ayant fort peu de poids institutionnels. Ainsi, les magasins spécialisés autour de la distribution de produits issus de l'agriculture biologique, proposent des disques de musiques traditionnelles. Par ailleurs, Un parallèle peut être fait entre les musiciens traditionnelles et les militants écologistes tels que C. Waldvogel les a décrits dans ses travaux. Ainsi, sans pour autant affirmer que tous les musiciens traditionnels sont des écologistes, des traits communs peuvent être dégagés entre les deux types de population « *Le profil des environnementalistes enfin, à la fois se rapproche de celui des naturalistes et s'en distingue. Il s'en rapproche dans le sens où, comme eux, les*

[442] J-P Bozonnet, *op.cit.* p. 51

environnementalistes appartiennent aux fractions cultivées de l'espace social : plus généralement d'ailleurs aux catégories sociales supérieures ».[443]

Les idéaux écologistes prônent bien plus que la protection de l'environnement ou des injonctions à respecter des consignes de préservation d'un écosystème. En effet, le courant écologiste est bien plus transversal qu'il n'y parait. Plus qu'un parti politique ou qu'une utopie d'un monde sans progrès ou industrialisation, l'écologisme et les pensées vertes structurent le quotidien des individus. Les injonctions et valeurs issues de ces courants de pensée, décrites par J-P Bozonnet[444], prennent sens dans les pratiques et activités des musiciens associés. Dans l'utilisation faite de l'authenticité, de l'histoire, le recours aux valeurs de simplicité, de convivialité et de respect des autres, dans les discours et les activités musicales, nous retrouvons le rattachement idéologique et pratique des musiques traditionnelles à l'écologie[445].

L'articulation qui se fait entre musiques traditionnelles et idéologie permet de saisir un ensemble complexe auquel les musiciens traditionnels font référence sans pour autant être tous des militants. Cette revendication d'un *être-ensemble*, construit autour des valeurs citées précédemment, est relevé tant dans les pratiques ou les discours portés que dans les manière d'être et de se présenter. La présentation de soi des musiciens, la mise en scène de leur éthos est tout à fait remarquable. En se penchant sur les photographies présentes sur les sites internet des artistes, dans les revues ou les pressbook, les références à cet univers bucolique, champêtre et certaines formes du populaire urbain sont explicites. Contrairement aux mises en scènes d'artistes Rock où le monde urbain et industriel est omniprésent, il semble que les musiques traditionnelles renvoient à un environnement où la nature et le populaire sont le point de départ. Il en est de même, pour les musiques non occidentales, les artistes marquent leur différence par de symboles ethniques, parfois folklorisant, mais toujours en refusant la dimension technologique et industrielle. Ces deux photos issues de pressbook d'un groupe de musiciens rock (Oxylum) et d'un groupe de folk auvergnat (Los Collegas) rappellent ces différences esthétiques.

[443] C. Waldvogel, p. 1
[444] *Ibidem*
[445] Sur ce point nous retrouvons les analyses de J-L Fabiani « L'amour de la nature », in Boyer M., Herzlich G., Maresca B. (dir.), *L'environnement, question sociale. Dix ans de recherches pour le MinistËre de líenvironnement*. Paris, Odile Jacob 2001

Photographie 14 : Pressbook Oxylum, juillet 2007

Photographie 15 : Pressbook Los Collegas, avril 2011

Si on pose l'analogie entre ce que décrit le philosophe Loic Fel[446] à propos des arts plastiques et le courant traditionnel, on voit apparaître une forme d'écocentrisme. Ce qui va être au cœur des préoccupations esthétiques ou plus banales des individus ce

[446] L. Fel, *op.cit.*

sont des considérations écologistes. Ce n'est pas tellement la nature en tant que telle mise en scène et instrumentalisée, mais une mise en mot et en action de discours éthiques et esthétiques. Il expose une théorie de l'esthétique verte, englobant les nouvelles pratiques artistiques et culturelles se développant tout au long de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, autour de l'idée d'un art durable, que l'on trouve à la fois dans les arts plastiques et les musiques traditionnelles.

Ainsi, la modernité s'articule avec une nouvelle appréhension esthétique du paysage et de la nature, que ce soit dans les arts plastiques ou dans les musiques traditionnelles, on observe une rupture dans la manière de penser la nature que l'on peut rapprocher de ce que C. Waldvogel nomme un « *mode naturaliste d'appropriation de l'espace social* »[447]. Les modes de représentations habituels de la nature ne deviennent plus valides au regard de la société occidentale moderne. En croisant divers éléments théoriques ou empiriques, on retrouve, dans le quotidien des musiciens traditionnels les valeurs spécifiques liées à l'environnementalisme, des formes d'universalisme et de bienveillance.

Hervieu[448] revient longuement sur les opinions et les représentations de la ruralité, « *elle s'est libérée de ses vieilles images pour s'inventer autre : ludique, esthétique, libertaire même* »[449]. De plus en plus fréquemment, on relève dans les discours des ces individus sur la ruralité, des références à la beauté, à la liberté, à la tranquillité et à la tradition. La valeur de référence n'est plus l'urbanité, au nom du progrès et de l'innovation technologique. Dans son enquête d'opinion, Hervieu explique qu' « *il y a eu, de différents côtés, une mutation du réel et une préparation imaginaire qui non seulement transforment la réalité des campagnes surtout qui lui construisent une nouvelle histoire et un nouvel imaginaire. La reconstruction se fait, appuyée sur la culture du XIXème siècle*»[450]. Au travers de la compréhension des diverses formes d'appropriations des discours écologistes par les musiciens traditionnels, il est possible de saisir le lien, au premier abord pas si évident, entre le courant musical qui nous intéresse et l'écologie. La musique et son environnement symbolique sont des vecteurs de normes, c'est-à-dire de manière d'être, de penser, de se comporter. Sans

[447] C. Waldvogel, *op. cit.*
[448] B.Hervieu, *op.cit.*
[449] *Ibidem* p. 13
[450] *Ibidem,* p. 23

en être la créatrice, la musique devient un moyen particulièrement efficace, offrant aux individus la possibilité de se raccrocher à des idéaux de vie.

3. L'idéologie de l'authenticité : reconstruire un temps et un espace

L'urbanisme grandissant, l'individualisme revendiqué, sont autant d'images contre lesquelles les musiques traditionnelles se sont construites. La nature est, pour ces musiciens, inscrite dans une logique plus globale. Cela dépasse le côté biologique ou environnemental, dont le cœur est une recherche d'authenticité, de simplicité, d'un « home-returning ». La campagne est l'origine, le foyer le lieu refuge pour les individus. La nature n'est pas angoissante ou à maitriser, mais à protéger dans le but d'y vivre en harmonie. L'écologie devient alors un engagement tant éthique et qu'esthétique. On a pu se rendre compte que les musiques traditionnelles françaises ont particulièrement intéressé les individus des classes les plus favorisées du XIXème siècle, conservant leur image de musiques issues du monde rural. Le terme « populaire » renvoie à un *monde idyllique*, associé à la nature, *vierge de l'influence du progrès*. Dans cette conception du peuple correspond au mouvement du Romantisme où les individus issus du peuple sont « idéalisés », tel que J-J Rousseau l'a décrit à travers le mythe du *Bon Sauvage*[451]. Il semblerait, dans le cas des musiques traditionnelles, que ces discours sur le populaire renvoient à une conception populiste et paternaliste de cultures rurales, qu'elles soient infantilisées, minorées. Elles seraient associées à un «monde » où le progrès et l'industrialisation seraient absents. Il semble y avoir une fascination pour ces pratiques, car elles permettraient de retrouver les origines. Ici, le peuple renvoie au monde rural, celui d'avant la révolution industrielle. L'apparition du mouvement nationaliste en Europe produit des systèmes de représentations qui ont intégré les particularités locales (géographiques, culturelles, religieuses, etc.) ainsi que celles de modèles politiques adaptés à des images et des icônes, des lieux de mémoires. Les mouvements artistiques dits populaires contribuent, notamment à la création d'archétypes nationaux, régionaux, territoriaux ou culturels, à l'intégration réelle ou symbolique des minorités.

[451] J-J Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, Paris, 2008

Lorsque l'on entre dans le détail des entretiens, il apparaît que les musiciens relient souvent leur pratique musicale à la tradition, au populaire, à la ruralité étant ici fortement liée à celle de peuple. Nous avons indiqué que l'histoire des musiques traditionnelles les associées à un «monde » où le progrès et l'industrialisation seraient absents. « *La musique traditionnelle dont l'origine remonte au peuple, doit retrouver sa place au cœur de la société, permettre de briser l'isolement et de dépasser l'individualisme* »[452]. Ces pratiques musicales sont devenue un objet de fascination et d'intérêt car elles sont un moyen de reconstruction entre les individus et un passée qu'il s'agit de recréer, de « *retrouver les origines* ». Plus qu'une simple définition, l'authenticité devient un ressort de l'action des individus les inscrivant dans un collectif basé sur la notion de partage, d'un retour à la nature. Un écologisme social et une véritable corrélation des valeurs, un « regard sur le monde ».

Un parallèle avec le monde du conte tel que l'a décrit Soazig Hernandez[453] est particulièrement heuristique à réaliser pour la compréhension du courant des musiques traditionnelles. Car, dans les musiques traditionnelles comme dans le conte, l'idéologie de la citoyenneté et de l'universalité est souvent abordée. Lorsque les musiciens présentent leurs musiques, le recours à l'universalisme et à la dimension humaniste des répertoires locaux est fréquent. Il y a une volonté de s'adresser à « l'humanité toute entière » et non pas à une communauté spécifique. Ainsi, l'idéologie de la citoyenneté et de l'universalité se retrouve fréquemment dans les discours des acteurs de ce monde. Les musiciens traditionnels, tout comme les conteurs, se définissent volontiers comme « citoyens du monde », et ce même si leurs pratiques artistiques peuvent renvoyer à des formes communautaires ou particularistes, elles sont mises en avant en tant que « savoir-faire démocratique ».

L'affirmation des spécificités culturelles est vue par ces musiciens, comme un moyen d'exister dans un espace qu'est le monde où il s'agit de remettre au centre des préoccupations et des principes d'action la solidarité contre l'individualisme. Ce que l'on retrouve dans l'idée de « citoyenneté civile », active. L'individu s'investit dans la vie de la cité, cherche au travers de ses actions quotidiennes à donner ce sens. Le

[452] V. Rouvière, *Le mouvement Folk en France,* document de travail MODAL/FAMDT non publié. p.19
[453] S. Hernandez, *op. cit.*

recours à la pluralité culturelle, à la *multiethnicité*, ou de multiculturalisme, mêlant à la fois des questionnements régionalistes sur l'identité territoriale et sur la reconnaissance des autres peuples et des « minorités » et la découverte des « autres cultures » sont autant de « raisons » mobilisées pour expliquer l'attachement à ces musiques.

Par l'analyse des écrits institutionnels ou émanant des musiciens amateurs, nous avons pu relever un souci quasi permanent de reconnaissance de l'altérité et de valorisation des différences, des différenciations culturelles. Les mots-clés que nous avons pu repérer dans les archives ou les textes ou encore les magazines, les fly, les books, tournent autour des idées de préservation d'un patrimoine, de vivre ensemble démocratique, de respect des diversités culturelles[454]. Tous ces arguments se posent moralelment contre l'individualisme et le consumérisme. Il s'agit, au travers des pratiques « *d'agir sur le social* », de « *structurer le monde* ». De la même façon qu'être musicien influe sur la manière dont les individus vont s'ancrer dans le social, « *être conteur c'est une façon d'ordonner le monde* »[455].

Le recours à la tradition et à ses vertus d'authenticité et d'historicité permet aux musiciens rencontrés de perpétuer un idéal de société. Une sorte de « mythe du peuple » où il faut lutter contre la déshumanisation conduite par le progrès, afin de retrouver une vie « simple et saine ». On voit se dégager une sorte « d'idéologie écologiste » au sens où Bozonnet l'entend, fortement liée à la préservation de tradition vue comme un retour à une vie plus saine, plus simple, plus naturelle. La tradition telle qu'elle est mobilisée dans ce cas n'est pas que de la préservation d'un patrimoine immatériel. Dans l'analyse des valeurs associées aux musiques traditionnelles on va retrouver des références proches de l'empathie, des corrélations entre les valeurs écologistes et les traditions du peuple. Il y a des similitudes dans la prise en compte de l'Autre, perçu comme plus faible, à protéger et avec qui il faut partager. Les rapports à la ruralité traduisent l'inscription dans une reconstruction d'un mythe du peuple rural. Ce n'est pas celui qui est décrit par Alain Pessin[456] dans son ouvrage. Ici, on ne fait pas référence au peuple de la ville et des faubourgs, mais

[454] Voir les visuels en annexes.
[455] S. Hernandez, *op.cit.* p. 149
[456] A. Pessin, *op.cit.*

à celui des campagnes qui a une vie saine, bio, simple, loin de toute modernité et du progrès technologique.

En conclusion, la pratique des musiques traditionnelles s'inscrit plus largement dans un nouveau « vivre ensemble » non pas tant de contestation, mais d'alternative à un modèle perçu comme dominant et mauvais par ces individus. En analysant la place de la nature en tant que valeur centrale à laquelle s'*« y ajoute aussi l'environnement et revendique la justice sociale»*,[457] nous avons pu dégager certaines formes de logique d'action de ces individus, leur permettant d'ancrer leur système de valeurs dans un mode de vie au travers de leurs pratiques quotidiennes et culturelles. Tout au long de cette partie, nous avons décrit des manières d'être, de faire, mises en tension avec des positions sociales des musiciens pour saisir en quoi ces musiques et pratiques quotidiennes constituent des ressorts de l'action d'un vivre ensemble et pas uniquement une énumération d'un univers social. A l'instar de Bertrand Ricard[458] à propos du Rock, nous avons pu relever dans les discours sur l'attachement aux musiques traditionnelles, une volonté de s'engager dans un « art de vivre » particulier qui sera basé sur un retour à la nature, sur des façons de penser son avenir non pas comme détaché du passé mais dans la continuité.

[457] J-C Bozonnet, « Le Verdissement de l'opinion publique », in *Sciences Humaines,* Hors-série, n°49, juillet-août 2005, p. 53
[458]B. Ricard, *Rites, codes et culture rock*, l'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 2000

« L'esprit trad »

Les analyses proposées tout au long de cette partie tendent à faire ressortir plusieurs éléments relevant d'un véritable style de vie, un quotidien. La particularité de la population que nous avons étudiée relève du fait que quelque soit le domaine d'activité du quotidien choisi, nous observons des éléments plus ou moins homogènes, traduisant une inscription plus large dans un système de valeurs portées par le courant musical traditionnel. Les associations de plus en plus fréquentes et visibles, entre musiques traditionnelles et une forme de philosophie écologiste, se traduisent non seulement dans des discours institutionnels, dans les productions à visée médiatique, mais aussi dans les pratiques ordinaires des musiciens amateurs. Sans pour autant être dans un rapport mécaniste ou systématique de l'observation des pratiques musicales, il paraît tout de même important de noter qu'il y a des traits culturels transversaux. Les valeurs, les images et les pratiques qui y sont associées, traduisent ce que l'on peut nommer un « esprit trad. ». Cette expression *indigène*, empruntée aux musiciens, illustre cependant bien le fait qu'il y a un état d'esprit, une manière de se penser et d'être au monde, travaillée par un courant musical dans lesquels le quotidien de ces individus s'organise.

Le courant des musiques traditionnelles, tel que nous l'avons décrit tout au long de ce travail, participe d'un mouvement plus large initié dans les années 1970 à partir du phénomène du revivalisme. Ce mouvement, qui s'est développé dans le monde occidental à partir de cette décennie, a transformé et créé de nouveaux espaces dédiés à la diffusion de valeurs socioculturelles contestataires. Les musiques traditionnelles sont apparues dans un contexte sociétal de consommation et d'important développement économique. Fortement marqués par le rejet du consumérisme, le courant traditionnel s'apparentait à ce moment là aux idéologies d'extrême gauche, tout du moins de contestation d'une société en transformation industrielle, morale et structurelle.

Ces idéaux de collectif, de construction d'un vivre ensemble ne sont pas pour autant suivis à la lettre. Pour qu'ils soient vivables et acceptés par les musiciens, ils doivent être malléables, adaptés et adaptables en fonction des besoins, des envies des

musiciens. Plus on entre dans les détails des parcours de vie, plus on observe des bricolages, des arrangements dans les activités ordinaires, entrant alors en résonance, avec des idéaux plus larges, plus lointains ou plus nobles. Il est difficilement tenable pour un individu, à moins d'être dans des logiques d'enfermement social et psychique de suivre tout le temps une sorte de code de vie, régissant le moindre des faits et gestes. Au contraire, ici ce que l'on observe, à travers les différentes pratiques évoquées précédemment, c'est la mise en écho de croyance, de principes de vie et un quotidien. L'idée de principe de vie paraît particulièrement opérante ici, car il s'agit non seulement d'une injonction sociale suffisamment forte pour transformer ou tout du moins guider des habitudes de vie, tout en n'étant pas un précepte que les individus s'obligent à suivre quel qu'en soit le prix. Ce principe de vie s'ancre autour de valeurs souvent associées aux notions de citoyenneté et d'engagement civique. C'est justement à partir de ces dimensions que le phénomène traditionnel et revivaliste s'est développé en France et dans le monde occidental. Ainsi, l'idée de citoyenneté, de se définir comme « citoyen du monde », l'engagement civique trouve écho dans les attitudes et les discours des musiciens traditionnels. Cela est plus particulièrement visible dans les réflexions menées autour de la sauvegarde des cultures indigènes, sur l'intérêt du multiculturalisme ou sur l'ouverture au monde et le rejet simultané de toute forme d'ethnocentrisme. Les musiques traditionnelles sont pensées autour des notions de partage, d'échange, de solidarité, de respect interculturel.

Au sein de ce courant musical, nous arrivons à repérer des injonctions sociales à l'ouverture à l'altérité, sur le respect de la nature et de l'humain énoncés par toutes les catégories d'acteurs musicaux ou sociaux. Les musiciens se doivent de ne plus être ethnocentrés et d'apporter un regard particulier sur l'altérité et l'authentique, sur le proche et le lointain. C'est en cela que nous pouvons rapprocher musiques traditionnelles et écologisme. Ainsi, ces mouvements écologistes, comme le souligne Bozonnet[459], se sont mêlés puis articulés au courant plus humaniste. Nous pouvons alors faire un parallèle entre la volonté de préservation d'un écosystème et le rejet de toute forme de marchandisation des échanges interindividuels. La stylisation de la vie telle que l'a décrite Bozonnet fonctionne sur six points, que l'on peut également

[459] J-P. Bozonnet, « Le Verdissement de l'opinion publique », in *Sciences Humaines*, Hors-série, n°49, Juillet- Août 2005

retrouver de façon plus ou moins complète chez les musiciens traditionnels. Ces six points portent sur des comportements, des manières de penser ou des opinions politiques. Par exemple, cet engagement politique consiste notamment à acheter ou boycotter des produits ou des aliments pour des raisons politiques ou écologiques, mettre en place des activités de type associatif ou militant, y participer uniquement financièrement ou non, se revendiquer écologiste ou se rattacher aux systèmes idéologiques.

L' « esprit trad » se traduit dans des habitudes de faire, des manières de penser le monde et de s'y penser en interaction. Si on reprend Weber, il s'agit d'un véritable « style de vie ». Plus pertinent que l'établissement d'un simple lien entre des répertoires musicaux et un courant politique, ce qu'il faut retenir c'est une impression d'une volonté de construire de nouvelles formes de liens sociaux. Très conscients de la nécessité qu'il y aurait à préserver un certain type de lien social, les musiciens traditionnels cherchent par des démarches individuelles à repenser un monde où le collectif passerait avant l'individualisme, où le respect, la simplicité des relations, leur authenticité seraient préservés.

Sur ce point les analyses de Tamara Livingston[460] à propos des musiques populaires aux États-Unis et en Amérique Latine, nous ont permis d'inscrire nos résultats dans des mouvements sociaux plus globaux. En interrogeant plusieurs situations culturellement et géographiquement diverses, Livingston avance que « *les revivalismes musicaux peut être définis comme des mouvements sociaux visant à restaurer un système considéré en voie de disparition ou entièrement relégué au passé au profit d'une société contemporaine. A travers la re-création (recréation) d'un système de musiques du passé, les revivalistes se positionnent eux-mêmes en opposition aux aspects du courant culturel contemporain dominant, s'alignent à une lignée historique particulière et offrent une alternative culturelle dans laquelle la légitimité se fonde en référence à l'authenticité et à la fidélité historique* ».[461]

[460] T.Livingston, « Music Revivals: Towards a General Theory», *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1 1999
[461] *Ibidem*, p. 66

Finalement, de la même façon qu'au Brésil, en Amérique du Nord ou dans le monde anglo-saxon, on observe un vaste mouvement de prise de conscience écologiste, environnementaliste et de contestation d'un mode de vie guidé par la consommation de masse. Ce phénomène social trouve son ancrage idéologique pour partie dans les courants politiques anticapitalistes, mais surtout dans les idéologies vertes d'où l'idée d'authenticité, de naturalité et d'évidence de l'environnement. Cette valeur semble être devenue un enjeu majeur dans le positionnement social des individus et de leur création du quotidien. Se répercutant dans le domaine musical, l'authenticité atteint son paroxysme dans les musiques traditionnelles qui dans leur définition même la mobilisent. Être traditionnel, c'est être authentique, être simple et dans le vrai, au contraire du commercial, dénaturé, transformé, abîmé par la technologie et la culture de masse. Nous pouvons croiser nos analyses avec les résultats de T. Livingston, qui définit le courant de revival aux États-Unis, comme incluant *« the categorization of culture into modern and traditionnal, the privileging of exchange valeur over use value, the objectification commodification and rationalisation of various aspects of life participation in the « cult of consummerism », an ideology of modernity »*[462].

Il émerge, tout au long de la plongée dans le quotidien de ces musiciens, une recherche d'un ordinaire, d'une vie de tous les jours où la quête du bien-être individuel, de l'harmonie entre l'homme et la nature est, à des degrés d'engagements variables, omniprésente. C'est finalement cela « l'esprit trad», une recherche d'un bien être, d'un être ensemble dont la musique est l'axe principal. En voulant sauvegarder, ou tout du moins perpétuer des habitudes musicales, des instruments, des façons de jouer, les musiciens s'insèrent dans des logiques d'être, basées sur le respect des autres et de la nature. Les bals, les festnoz, les musiques traditionnelles sont vecteurs d'idéologies du mouvement revivaliste que sont la tolérance, l'anti-individualisme, l'anticonsumériste. Toutes ces pratiques participent à la reconstruction, sous de nouvelles formes, d'espaces d'interaction et de socialisation autrefois très présents dans les sociétés rurales. Avec le phénomène revivaliste, se mettent en place des discours normalisant le quotidien des individus qui s'y

[462] T.Livingston, *op.cit,* p. 66. « La catégorisation d'une culture dans le moderne et le traditionnel, en privilégiant plus la valeur de l'échange plus que la valeur d'utilisation, l'objectivation de l'économie et de la rationalisation de différents aspect sur la vie de participation sur le « culte du consumérisme », une idéologie de la modernité ».

rattachent. L'adhésion au discours écologique, l'engagement environnementaliste, l'aspiration des individus à maximiser le collectif semblent osciller entre utopies et pratiques quotidiennes.

Pour conclure, ce que l'on peut retenir grâce à l'analyse de toutes ces pratiques culturelles et artistiques, c'est une grande homogénéité des goûts, centrés autour des pratiques à caractère local et régionaliste, et d'un rejet d'une culture plus globalisante, unifiée et légitime. On peut faire alors un lien avec les revendications en cours à la fin des années 1960. Marie-Carmen Garcia et William Genieys à la fin de leur ouvrage « *l'Invention du Pays Cathare* »[463], expliquent que la « *génération des soixanthuitards qui ont pratiqué l'incantation du vouloir vivre au pays, qui finalement devait se traduire comme la volonté de vivre autrement face à la mondialisation de la société française.* »[464] Nous pouvons rapprocher ces analyses de la composition sociale de notre population. Comme nous l'avons indiqué en début de ce chapitre, les musiciens traditionnels amateurs appartiennent majoritairement à des professions intellectuelles supérieures, essentiellement en lien avec le soin de l'Autre, que ce soit dans le médical, le social ou l'éducatif. À la suite de Bozonnet, nos observations tendent à montrer que les individus les plus engagés d'un point de vue écologique, se recrutent essentiellement dans les classes moyennes : « *les salariés de l'État ou assimilés* ». Ce sont des individus qui disposent des ressources économiques et sociales importantes. Ainsi, O. Donnat[465] tout comme Ph. Coulangeon[466], remarquent que ce sont généralement les individus les plus diplômés, plus souvent issus des classes moyennes et supérieures (cadres et professions intellectuelles supérieures), qui composent les membres des associations défendant l'authenticité et la ruralité.

En croisant leurs origines sociales, leurs engagements associatifs et militants, on aperçoit une forte similitude avec ces enquêtes nationales[467]. « *Les néoruraux se trouvent ainsi engagés en première ligne pour la défense d'une authenticité rurale qui n'est pas nécessairement valorisée par les résidents plus anciens, plus soucieux*

[463] MC Garcia, W. Genieys, *op. cit.*
[464] *Ibidem,* p.136
[465] O.Donnat, *op.cit*
[466] Ph. Coulangeon, *op.cit.*
[467] O.Donnat, *op.cit.*

de bénéficier, dans leur environnement rural, des éléments du confort urbain moderne »[468]. Un parallèle peut être fait entre les musiciens traditionnelles et les militants écologistes tels que Carole Waldvogel les a décrits dans ses travaux. Ainsi, sans pour autant affirmer que tous les musiciens traditionnels sont des écologistes, des traits communs peuvent être dégagés entre les deux types de population « *Le profil des environnementalistes enfin, à la fois se rapproche de celui des naturalistes et s'en distingue. Il s'en rapproche dans le sens où, comme eux, les environnementalistes appartiennent aux fractions cultivées de l'espace social : plus généralement d'ailleurs aux catégories sociales supérieures ».*[469]

C'est en cela que se fait le croisement et l'articulation entre musiques traditionnelles et musiques du monde avec la question des survivances ethniques, des mouvements revivalistes de communautés en voie de disparition (le danger ici étant non pas tant la pollution environnementale, mais la société occidentale considérée aussi comme pollueur). L'éthique et le style de vie des musiciens traditionnels entrent alors en résonance avec l'idée d' « équilibre naturel », où la nature, comme les cultures rurales, sont menacées par l'homme industriel et ses multiples interventions. La stylisation du quotidien qui y est associée rend compréhensibles logiques d'action des individus. Le choix de la dimension traditionnelle et donc historique, replace les individus dans des schèmes de pensées spécifiques, renvoyant à la préservation d'entités naturelles, mais aussi ethniques, régionales ou territoriales.

[468] Ph. Coulangeon, *op.cit.* p. 85
[469] C. Waldvogel, « Trois grands modes d'appropriation de l'espace rural dans le champ associatif et leur implication militante », communication dans le cadre du colloque Les mondes ruraux à l'Épreuve des sciences sociales - Dijon, 17-19 mai 2006, p. 4

Portraits de musiciens

Tout au long de ce dernier chapitre, nous nous sommes efforcée, à partir d'un modèle typique du musicien traditionnel, de décrire et de comprendre les implications sociales, idéologiques et symboliques d'une stylisation de la vie. Partant de la description des univers culturels, puis des dimensions les plus intimes de la vie, nous avons cherché à saisir les façons d'être musicien traditionnel.

À partir de ce cadre interprétatif, il nous semble intéressant de voir plus précisément dans des histoires de vies particulières, la manière dont toutes ces dimensions se matérialisent. Pour cela, nous avons souhaité revenir sur le cas de trois de nos enquêtés. À la fois personnages emblématiques de notre population (en tant que rencontres parmi les plus marquantes de notre travail de terrain), ils incarnent chacun à leur façon, des modalités de vivre et d'être musicien traditionnel. Bien qu'ayant tous des parcours spécifiques, traversant des étapes individuelles, ces trois musiciens possèdent aussi des traits communs, des caractéristiques typiques du courant traditionnel, c'est pourquoi il faut veiller à ne pas les prendre uniquement en tant qu'idéaux-type.

Notre choix s'est porté sur Fantine, Didier et Vincent. En effet, chacun d'entre eux représente à la fois des moments et des modalités d'accès à la pratique spécifique, mais aussi des façons de vivre leur attachement musical.

1. Vincent

À travers ce portrait, nous verrons comment Vincent s'inscrit dans le courant des musiques traditionnelles, comment il a construit sa carrière de musicien amateur. Vincent est âgé de 35 ans[470], il est originaire du Cantal, mais pour des raisons professionnelles, il a déménagé dans la région lyonnaise. Vincent est ingénieur pour un grand constructeur automobile. Sa femme est également ingénieure et ils ont deux enfants en bas âge. Au moment de l'entretien, il n'avait que deux ans de pratique musicale. Ce fut d'ailleurs un objet de négociation pour l'entretien, car il ne se sentait pas suffisamment légitime pour parler correctement de sa pratique.

Vincent n'a pas, durant son enfance été fortement socialisé à la pratique musicale. Ses goûts musicaux sont très différents de ceux de ses parents. *« Quand j'étais petit, l'univers musical ne m'intéressait pas du tout. […] Mes parents ne faisaient pas de musique. Ni mes frères et sœurs. Donc, euh, j'en ai entendu un p'tit peu quand j'étais p'tit. Mais, sinon, c'est au travers des amis essentiellement qui jouent, qui pratiquent*». Ses parents écoutaient de la musique traditionnelle d'Auvergne « *Puisque mes parents sont auvergnats* ». Pour Vincent, il y a un lien de cause à effet, une forme d'évidence territoriale des pratiques musicales. « *C'est normal d'aimer les musiques de sa régio*n, *c'est naturel* ». Sa pratique musicale s'est inscrite dans une démarche de redécouverte des musiques de son enfance à l'âge adulte. Il s'est petit à petit attaché aux musiques auvergnates. Fan de rock et de musiques de variété pendant sa jeunesse, Vincent était alors fort critique face aux goûts et préférences esthétiques de ses parents. Sa découverte et son engagement dans la pratique des musiques traditionnelles constituent un véritable retour aux sources : « *Ça me rappelle des sonorités que j'ai connues quand j'étais petit avec ma famille. Ma mère m'en parle encore beaucoup* ». C'est à l'âge adulte et par les amis qu'il a développé le goût pour la pratique musicale. C'est en voyant des instruments sur scène qu'il a eu envie de faire de la musique, qu'il a eu, ce qu'il nomme, « *un déclic* ». *« Quand j'ai vu pratiquer les instruments, j'ai eu envie de pratiquer […] C'est le hasard des rencontres* ». Sa pratique musicale intervient à un moment

[470] Au moment de l'enquête en 2007

particulier de sa vie, juste après la naissance de ses enfants. Il souhaite, par la musique, sortir de son quotidien, avoir « du temps pour lui ».

Un engagement dans la pratique

La fréquentation des bals a permis à Vincent de se familiariser avec les musiques folk, puis les musiques traditionnelles. La pluralité de ses goûts chorégraphiques a travaillé ses capacités à choisir et orienter ses préférences esthétiques, mais lui a également permis d'élargir son réseau amical. Cette dimension relative au réseau amical fait ressortir l'idée du collectif, du partage, même de moments éphémères, tout au long de l'entretien. Abordée au tout début à propos du bal, elle entre en résonance avec des logiques d'action des autres domaines de sa vie et de son quotidien. Le « *faire ensemble* » est une idée prédominante chez Vincent. On le retrouve plus tard dans l'entretien quand il parle du fait de monter un groupe musical : « *J'ai connu dans des bals folk, des gens qui dansent ensemble pour se faire plaisir, des gens qui jouent pour se faire plaisir. C'est plus ça que je recherche* ». Faire plaisir, se faire plaisir, être dans une ambiance de convivialité, de partage sont autant d'arguments que l'on retrouve exprimés et approfondis tout au long de l'entretien. Son attachement pour les répertoires traditionnels s'est fixé autour de ces dimensions, le confortant dans ses envies premières. Bien plus que des considérations esthétiques, l'attachement de Vincent pour les répertoires traditionnels s'exprime au travers de réflexions plus ou moins pratiques ou matérielles.

Sa pratique musicale est un moyen de se divertir « *sans trop à avoir à travailler […]. C'est un loisir, pas forcément de l'art. Je suis là pour m'amuser* ». Mais, elle devait répondre à plusieurs critères tels que facilité d'accès à la technique musicale, la localisation des lieux de cours et la facilité de jeu en collectif. Le choix de l'instrument s'est fait en fonction du lieu de cours. Il devait ne pas être trop éloigné de son domicile, il peut y aller en vélo.

« Le répertoire irlandais me plaisait, mais à l'époque, j'étais pas fixé sur un répertoire. C'est plus la possibilité à travers cet instrument de démarrer quelque chose, qui était en plus proche. Parce qu'à l'époque j'ai eu ma 2ème fille, donc, il fallait quelque chose où j'avais pas dix kilomètres à faire ! Je voulais y aller en vélo ! C'était à la MJC, donc à côté. L'instrument me plaisait, le répertoire oui. J'dirais, qu'il me faisait plus peur qu'autre chose. Parce que c'est un répertoire, quand on entend l'irlandais y'a plein de notes ! Donc, ça me parait difficile. Et puis aussi un instrument facile à transporter. Donc, on peut pratiquer partout. Ce qui est important. Parce que sinon, euh,… Si on le pratique pas, on peut, mais c'est difficile. Donc, c'est une conjonction de choses. »

Finalement, les musiques traditionnelles sont, pour Vincent, le meilleur compromis entre ses obligations familiales, professionnelles et ses envies de divertissement. La musique en elle-même, la dimension esthétique arrive en second plan. On ne retrouve pas l'amour de la musique, au premier abord. Ce n'est pas le goût pour un répertoire qui va inciter sa pratique instrumentale. Mais c'est un ensemble de choses. Dans le cas de Vincent, on voit bien que la pratique est orientée très fortement par les aspects pratico-pratiques de la vie quotidienne. Il veut d'une pratique pour se divertir qui ne le contraint peu dans son quotidien. Il faut que cela reste dans la dimension du divertissement.

« Parce que par ailleurs, je faisais, moins depuis que j'ai des enfants… Mais, je faisais beaucoup de vélo. Euh,…J'ai d'autres centres d'intérêt. Et je voulais pratiquer ça en même temps que mes autres centres d'intérêt ! J'ai un copain qui fait du vélo et qui fait du violoncelle. Je l'ai vu une fois sur la route avec son violoncelle,…M'enfin, c'est pas,… Donc euh, la flûte au moins, j'étais à peu près sûr de pouvoir l'emmener partout. Donc, y'a ces

aspects. M'enfin, le principal aspect, c'est d'avoir des cours à côté et d'un instrument que je pensais pouvoir faire rapidement. »

Perpétuation de la pratique

Pour Vincent, la poursuite de la pratique instrumentale et la continuité de son engagement sont largement liées aux modalités d'apprentissage et de jeu. Ce sont à la fois les techniques d'apprentissage, l'apparente flexibilité des modes de jeu et de transmission, la facilité d'écoute ou de savoir-faire technique qui participent à ce processus plus général.

« J' dirais, ce qui m'a plu, c'est de prendre un certain plaisir à jouer, même si c'est d'un niveau pas extraordinaire. Et puis, y'a les cours aussi de Yann Manche qui sont très intéressants aussi. Yann Manche, je pense qu'il fait assez l'unanimité,… Il est pédagogue. Donc, euh, évidement, il fait des cours qui intéressent. Donc, y'a assez peu de gens qui ne s'intéressent pas. Donc, y'a tous ces facteurs qui ont fait que j'ai continué. »

Comme pour beaucoup de musiciens, les modalités d'apprentissage sont des éléments non pas incitateurs, mais permettant la pérennité de l'engagement musical. Fortement empreinte d'un travail à partir de l'oralité, la pédagogie mobilisée par l'enseignant des cours auxquels assiste Vincent, est essentiellement structurée autour des techniques d'écoute de disques ou de magnétophone et sur l'imitation.

« Alors, sans partition ! Parce que c'est de la musique orale… J'ai oublié de dire, ça correspondait aussi à ma façon de concevoir les choses. Et encore aujourd'hui, les partitions, je les lis un peu. Mais, comme je disais à des amis ce week-end, pour moi, c'est du chinois. J'me sens pas encore d'attaque à faire de la partition. Par contre, j'enregistre les choses d'oreille. Et là encore, c'était quelque chose de positif. Parce que pour moi, je travaillais

d'oreille. Donc les cours de Yann Manche s'organisent autour de l'écoute. Il nous donne des partitions. Mais, c'est un support pour ceux qui savent lire. Sinon, des disques et puis essentiellement une transmission d'oreille. Disons qu'il y a des travaux en groupe, des travaux en petit comité. Et du travail sur la technique, et il nous informe sur pas mal de choses. Sur la découverte de l'improvisation. Comment dire, c'est assez complet. Et ça fait presque peur au début, parce qu'on découvre qu'il y a plein de choses. Mais, ceci dit, il est assez complet et très pédagogique. Ça s'explique aussi parce qu'il est très intéressé par la pédagogie. Alors avec un point qu'il souligne et qui est très intéressant. »

Si on reprend le vocable beckerien, son enseignant est un incitateur, voire même prend une place plus importante que les répertoires eux-mêmes dans l'engagement dans sa pratique. Pour Vincent, cet enseignant est la référence à partir de qui il peut construire sa démarche artistique. Il y est très attaché, le considère comme celui qui lui permet de découvrir l'Irlande au travers de ses musiques. L'apprentissage tel qu'il est proposé dans ce cadre est bien plus qu'une simple façon de faire de la musique pour Vincent. Cela rentre en résonance avec sa « façon de voir les choses » : le travail en groupe, les cours collectifs, en petit comité, de façon solidaires, sont autant de manières de faire fortement valorisées par Vincent.

« Suivant les années, ça marche plus ou moins bien. C'est le travail en groupe. Les gens qui progressent aident ceux qui vont moins vite, tout en progressant eux même. Parce qu'en apprenant, on apprend. Donc, il nous dit qu'il donnera jamais de cours seul. Parce que pour lui, ça a moins d'intérêt et puis en groupe, c'est aussi un facteur positif. »

En ayant une pratique différente de celle proposée dans les institutions musicales, *« un peu en dehors de la société »*, Vincent revendique une posture singulière dans l'espace musical. Le vocabulaire mobilisé pour parler de sa pratique tourne autour

des idées de convivialité, de simplicité, de fête et d'altérité. Cette dernière est fortement mise en avant par Vincent « *il faut se forcer à aller vers les autres* », marquant une distinction forte avec le courant folkloriste et la critique communautariste. Se refusant de parler d'un milieu homogène,Vincent, dans une démarche militante, revendique un côté « non homogène » des publics des musiques traditionnelles. L'engagement dans la pratique des musiques traditionnelles semble être pour Vincent, au final, bien plus qu'un simple divertissement. Se dégagent par le discours sur ses façons d'apprendre, de jouer bien plus qu'un rapport à une pratique musicale, c'est cet « esprit trad », cette manière d'être au monde, développée précédemment, que Vincent exprime clairement tout au long de son entretien.

Un univers culturel homogène

Lorsque nous avons interrogé les préférences esthétiques et les pratiques ordinaires de Vincent, nous voyions se dessiner un univers culturel relativement homogène. Très sûr de ses goûts et particulièrement réfléchi dans ses démarches intellectuelles et quotidiennes, Vincent semble se rapprocher assez fortement de l'idéal-type du musicien traditionnel que nous avons dégagé précédemment.

En ce qui concerne ses goûts musicaux, il est essentiellement intéressé par les musiques traditionnelles européennes. A travers ses écoutes musicales, Vincent cherche aussi à acquérir une culture musicale, une expertise dans le domaine des musiques traditionnelles, qui dans ses écoutes musicales va de pair avec une curiosité ethnologique. Pour Vincent, les musiques sont inscrites dans un territoire, mais aussi dans une culture. Pour bien comprendre les musiques, il faut s'intéresser à la culture dont elles sont issues. « *En Bretagne, c'est devenu un référent identitaire, parce que la musique fait partie d'une culture* ». Cependant, malgré ses recherches documentaires, en particulier sur l'Irlande, il garde de forts stéréotypes culturels quant à ce pays. N'étant jamais allé en Irlande, il s'imagine des pratiques, se représente des façons de faire : « *Il paraît qu'on peut les trouver dans les pubs* ».

Pour compléter ces connaissances théoriques et se détacher des représentations, le voyage dans le pays d'origine des musiques lui semble être le meilleur moyen. C'est en s'acculturant, en s'imprégnant de la vie sur place, en se mettant dans une posture

quasi d'ethnologue que les musiciens traditionnels perfectionnent et affinent leurs connaissances et leurs regards sur les musiques. Le voyage constitue une étape particulièrement forte dans la carrière des amateurs. Préparé, rêvé pendant longtemps, il constitue un degré supplémentaire d'engagement dans la pratique. Il permet la confrontation avec les autres, avec ceux qui sont les « maitres » des musiques.

> *« Si j'y vais, c'est pour voir un peu l'Irlande. Parce que c'est quand même intéressant de les voir jouer. Il parait qu'on peut les trouver dans les pubs. Des choses comme ça ! Donc, d'aller les voir jouer… Et euh, j'pense pas aller plus au-delà. Parce que la pratique que j'ai de la musique irlandaise, c'est un peu par hasard. Donc, ça me plait, mais c'est pas forcément connaître la musique irlandaise, connaître la culture irlandaise, c'est pas ça… Donc, si j'y vais, c'est pas par référence à la musique. C'est connaître ce qui se passe là bas, et puis, c'est pas prendre des cours avec les grands maîtres de la musique irlandaise. C'est plus, quand on a travaillé une musique liée avec une culture, c'est aussi se confronter avec les images d'Epinal qu'il y a derrière. »*

Ses dégoûts musicaux sont aussi très significatifs. Ainsi, Vincent marque clairement un rejet du Hard Rock, « *trop violent, ce sont des choses trop dures* » ou des musiques commerciales. Toutefois, ce qui est intéressant à noter, c'est sa recherche de sonorités nouvelles et sa curiosité. En analysant les discours que produit Vincent sur ses goûts musicaux, on s'aperçoit de la dimension évolutive et dynamique des goûts. Il se refuse à être dans la facilité. Pour aimer certaines musiques, certains répertoires, « *on doit se forcer* ».

> *« Alors que j'avoue que depuis que je suis dans l'univers des musiques traditionnelles, j'écoute beaucoup moins le reste ! J'écoutais un peu de classique. Avant, quand j'étais jeune, j'écoutais du rock. J'ai un peu découvert le rock à l'adolescence,*

mais j'avoue que je ne suis absolument pas connaisseur. Mais depuis que j'écoute les musiques traditionnelles, j'écoute plutôt que ça. Parce que j'essaie d'acquérir un peu justement. Et c'est volontairement pour travailler. […] C'est plus un rejet, ne pas arriver à rentrer dedans ! Ouais, j'aime pas trop le jazz,… ça dépend des pratiques de jazz. Y'a des pratiques de jazz que je n'aime pas, j'arrive pas à rentrer dedans. Ou certaines musiques indiennes j'arrive pas à rentrer dedans ! Faudrait vraiment faire un effort, c'est-à-dire se forcer à rentrer dedans pour que ça… Pour commencer à aimer ! Si on se force pas,… Sur quelque chose pour lequel on n'a pas d'accroche immédiate, il faut se forcer. Donc, effectivement certaines muiques de jazz, j'aime pas. Pour rester sur l'exemple de la musique indienne, y'a des choses un p'tit peu dures,… Y'en a d'autres ! Les musiques euh,… Ouais, si je dois donner des exemples un peu caricaturaux, oui, certains jazz, euh, le hard rock ! Le rap, aller on va dire… Mais, faut le prendre avec des nuances ! J'préfère dire que ce n'est pas quelque chose que j'aime beaucoup ! Et puis la musique traditionnelle indienne. Des choses comme ça ! J'me souviens d'un raga, je sentais pas beaucoup d'action, quand est-ce que ça fini ? »

Tout au long de l'entretien les réflexions ethnologiques et ethnomusicologiques sont très présentes et étayées par ses habitudes lectorales fortement axées sur l'écologie et l'ethnologie.

« J'suis orienté vers tout ce qui est livres de,…Tout ce qui est essai, analyse du monde, écologie, etc,… Problématiques de notre temps,… J'suis très orienté sur l'analyse des problématiques. Question: Plus ethnologie ?

Vincent: Euh, en ce moment pas trop. Mais, j'en ai lu… J'aime bien les biographies sur les peuples. Mais pas trop en ce moment. Je lis plus les livres, comme par exemple : Quand le capitalisme perd la tête,… Une analyse du vice président du FMI, sur ce qui se passe actuellement. Mais ça peut être plus politique, écologique. J'lis ça ».

Ses magazines préférés sont *Politis*, *Jardin écologique* et *Courrier International*. Il lit fréquemment *Le Monde* et *Libération*, afin d'avoir *« un regard critique sur la mondialisation et comprendre notre système de société* ». Parallèlement à ces habitudes lectorales idéologiquement et politiquement ancrées, Vincent rejette totalement la télévision, que ce soit en tant que média informatif ou de divertissement. La télévision est jugée mauvaise car homogénéisante, formatant la pensée des individus.

« Non ! J'ai pas la télé ! […] C'est un peu par rejet parce que j'aime pas ce qu'on à la télé […] J'ai une image négative de la télé. Maintenant, j'ai plus du tout envie,… ça me tente plus. Et puis, ça me manque pas ! Sauf que maintenant, on a des enfants, donc on peut se poser la question. Pour dire, est-ce qu'on va pas les exclure un peu. C'est simplement que maintenant que je me pose un peu la question. C'est un peu par rejet, parce que je n'aime pas ce qu'on voit et la pratique de la télévision actuellement. Mais à la limite, je me pose plus la question. J'y pense même pas. C'est plus comme ça. Et puis, un dernier facteur. J'ai du temps libre,… et puis on est plusieurs à faire comme ça. On a peur de se faire bouffer par la télé. Bon, ben, c'est plus un peu d'opposition à la pratique télévisuelle actuelle, et puis, c'est parce que j'ai d'autres choses à faire. […] Et y'a des choses que je ressens de façon très fortement négative. Et surtout pour moi, la télévision, c'est,… On peut revenir à une des questions. C'est à la fois un facteur très

important de l'homogénéisation dans la pensée, et y'a rien qui m'obsède plus, »

Ce rejet de la télévision traduit une prise de position dans l'univers culturel. Pour Vincent, la culture n'est pas là pour uniquement se divertir, elle doit permettre aux individus de réfléchir, de développer un sens critique. Nous retrouvons cela dans sa façon d'aborder les pratiques culturelles, la manière dont il s'y inscrit est fortement liée à un positionnement idéologique, voire politique. Ses goûts en matière de lecture et le rejet de la télévision nous permettent de développer cette hypothèse. Elle est renforcée par l'analyse des préférences cinématographiques de Vincent. Ainsi, il est particulièrement sélectif en ce qui concerne les films qu'il choisit de voir. Rejetant les « grandes productions » et le cinéma réputé commercial ses goûts se portent plus des formes cinématographiques réputées « artistiques » ou difficiles d'accès.

« Nous, on a de la chance, on a l'institut Lumière à côté, on a un p'tit cinéma pas loin. Mais, j'y vais pas actuellement. Mais, j'aimais bien aller à l'Institut Lumière. »

Ses préférences pour les films d'auteur, les petites salles, les circuits de distribution cinématographique de moindre ampleur, « préférant la qualité à la quantité », sont des indicateurs pertinents, faisant écho à une façon de s'inscrire dans le monde.

Nous avons fini l'entretien en développant des dimensions plus intimes, relevant de sa façon d'organiser et de penser son quotidien. Ce qui ressort de façon très forte, c'est une volonté de préserver des formes de lien social basé sur le partage, le respect, la solidarité. Dans chacun des domaines de sa vie abordés au cours de l'entretien, ces valeurs et ces principes de vie se faisaient présents. Ainsi, que ce soit dans ses choix résidentiels ou dans ses habitudes alimentaires et de gestion du quotidien, Vincent se réfère à un système de valeurs relativement homogène. Sa manière d'être au quotidien, son style de vie prend appui non seulement sur des idéaux, mais aussi sur des pratiques.

Quelque soit le domaine envisagé, la nature et la protection de l'environnement sont mis en avant. Ainsi, il s'intéresse à toutes les formes de réflexion sur l'écologie, le développement durable, faisant le lien entre sa vie privée et son activité professionnelle d'ingénieur et cherchant à questionner la place du progrès, de la modernité et de la technologie dans les interactions sociales.

> *« J'crois pas qu'aux valeurs matérielles. Mais en tant que rationnel, j'ai une formation scientifique et tout. C'est de voir que d'un côté on consomme, le pétrole, ça va finir par, qu'on le veuille ou non,… Même si la terre était remplie de pétrole, il faudra un jour ou l'autre travailler sur ce qui est renouvelable. Donc, l'énergie fossile sera pas durable. Mais, il faudra qu'on consomme autrement… Si on veut pas en mourir. Parce que notre société est basée sur le pétrole. […] Small is beautiful. Comme disait l'autre. Mais je pense que dès qu'on a quelque chose de gros, c'est quelque chose qui oriente la société fondamentalement. Dès qu'on a,… J'pense que c'est un facteur important d'orientation de la société, mettre les choses entre pleins de mains. »*

En s'intéressant à la façon de vivre de Vincent, au sens qu'il accorde à ce qu'il fait, on voit se dessiner une morale, un sens éthique que l'on peut relier au courant écologiste. Des liens se tissent entre des domaines de la vie qui semblaient être éloignés. En effet, que ce soit pour ses loisirs ou pour sa profession, Vincent a toujours à cœur la protection de l'environnement, de mener des actions en faveur de la non-violence, toujours dans le respect des autres. Ayant été engagé pendant dix ans au sein d'une association humanitaire, Vincent s'est désormais tourné vers des structures telles que Green Peace ou ATAC.

> *« Proche oui, parce que je suis plus proche de ces sensibilités. Par contre, je ne suis pas engagé parce que euh, j'ai toujours un problème, c'est qu'on n'est pas toujours d'accord avec tout ! Et puis, j'suis intéressé par les idées qui sont véhiculées. J'aime bien prendre et en laisser. Et je serai plus sur certaines choses comme*

l'écologie. Sur certaines choses qui me tiennent plus à cœur. Plus j'avance et plus je me dis, j'aimerai me faire des synthèses,… C'est ce que j'ai écrit à Green Peace récemment. Parce que j'avais reçu un courrier. Où ils disaient qu'ils étaient les seuls à pouvoir sauver la planète… Mais, ça m'a un peu énervé… Parce que je ne veux pas m'engager, parce que je ne suis pas un militant dans l'âme. Et puis d'autre part, j'ai pas l'impression que ça passera par une association. Donc, je veux bien aider, militer, mais pas m'enfermer dans une association. Mais, j'veux bien trouver d'autres modes. Ce qui veut pas dire que je veux pas aider. Mais, sinon, effectivement, je suis plus dans ces sensibilités là ».

Cependant, pour Vincent, ces idéologies ne restent pas de l'ordre du principe, il les met à l'œuvre dans ses gestes quotidiens.

« Je vais à mon boulot tous les jours en vélo. Oui, comment on fait ? On se pose beaucoup de questions. En plus, je bosse dans le poids lourds. C'est pas évident. J'ai des amis qui ont carrément tout changé. Changer ses pratiques quotidiennes, se poser beaucoup de questions. On est comme beaucoup de gens, on est pris dans les contradictions de la société. Donc, essayer de pratiquer au quotidien. Tout ce qui peut, tout ce sur quoi on a de l'influence. Et puis la consommation aussi. Parce que je pense qu'on vote beaucoup avec son carnet de chèques. Donc, je refuse les supermarchés. Aujourd'hui, je pense qu'ils sont au même titre que la télé des facteurs d'homogénéisation de la société. Et puis dans la consommation, de plus en plus, c'est,… Bon, nous on a les moyens. Mais, si les gens qui ont les moyens ne s'engagent pas, c'est bien triste. Donc, c'est d'orienter nos achats. Donc, plus facilement les petits producteurs, le commerce équitable quand s'est possible. Les artisans, le local, etc. ça c'est un facteur

important. Donc, y'a des choses sur lesquelles on ne peut rien. Euh, donc, on peut essayer de baisser sa consommation. Mais, après, donc, là, je me considère en devoir de faire ! »

Il va même développer un véritable raisonnement sur le développement durable, sur la décroissance, sa position est très réfléchie et argumentée. Vincent insiste à de nombreuses reprises, exemples à l'appui, sur l'importance du local sur le global, reprenant plusieurs fois le slogan : « *Small is beautiful* ». Son intérêt pour l'écologie, les énergies renouvelables et le développement durable renvoie moins à un principe de vie qu'à sa curiosité scientifique. Même son choix résidentiel semble s'inscrire dans cette démarche. Bien qu'étant obligés de vivre en milieu urbain, Vincent et sa femme ont choisi un appartement dans une résidence fortement arborée et au cœur d'une banlieue lyonnaise.

« *C'est aussi parce qu'il y a de la verdure qu'on a pris cet endroit. Je ne me sentirais pas bien en ville, sans un arbre ! J'me plairais pas dans le centre ville. Donc, c'est un peu pour ça qu'on a choisi ça ! A la fois parce que c'était à mi chemin et qu'on pouvait aller au travail en vélo. Et puis d'autre part, parce qu'on a un peu de verdure. […] J'aime bien le jardinage. Mais, c'est vrai qu'il ne faut pas y voir un quelconque rapport à l'ancien ou quoi. Mais, le rapport à la terre est un facteur important des problèmes qu'on rencontre actuellement. Euh, la terre, c'est quand même ce qui nourrit l'humanité. Y'a quand même beaucoup de paysans. Et plus on s'en éloigne, et moins on prend conscience de l'interaction qu'on a avec notre milieu naturel.* »

En conclusion, on note tout au long de l'entretien un repositionnement de Vincent par rapport aux valeurs de la terre, du terroir, de la nature. « *On est en symbiose avec la terre, la terre, c'est pas un substrat* ». Revendiquant une manière d'être, un style de vie fortement empreint de réflexions écologistes (regroupant à la fois des considérations sociales et environnementales), Vincent n'est pas non plus dans une fascination face à la ruralité. Au contraire d'autres musiciens que nous avons rencontrés, il ne prône pas un retour aux sources, une rupture totale avec le monde

urbain. Son discours reste très raisonné et parfois réservé sur la ruralité qu'il associe souvent avec « *des coins reculés* ». *« Non ! Pas la campagne profonde… Et puis un village, ça pourrait être aussi bien un village, mais pas le coin reculé ! J'vois mon ami qui est agriculteur. Ah, ben, c'est super beau où il habite, mais y'a rien. C'est un peu reculé. Ça pourrait être un village, des choses plus,… C'est pour être proche de la nature, mais pas être un homme des bois.* » L'opposition entre le rural et l'urbain est encore forte chez Vincent. A la recherche d'une « démarche de qualité » tant dans les dimensions les plus matérielles de sa vie que dans les relations sociales, Vincent milite contre toute forme d'homogénéité sociétale ou d'individualisme.

2. Fantine

L'entretien de Fantine est particulièrement intéressant puisqu'elle fait partie des musiciens les plus jeunes de notre enquête, mais aussi l'une des plus engagées politiquement. Ce qui rend l'entretien marquant est l'agencement des pratiques militantes de Fantine et la façon dont elle rend cohérentes toutes ces activités dans son ordinaire. Originaire du Poitou, Fantine a grandi dans une ville de petite importance. Ses parents sont enseignants et ses grands-parents étaient des ruraux. Elle est étudiante en Sciences Politiques et avait 20 ans au moment de l'enquête.

Nous avons pu l'interviewer car elle fait partie de la chorale de chants du monde à la Guillotière au sein du CMTRA. Fantine vit en collocation avec deux étudiantes de Sciences Politiques dans le quartier de la Croix Rousse. Lorsque nous l'avons rencontrée, elle venait de rentrer d'un voyage d'étude de six mois au Pérou, au sein d'une association humanitaire. Ce voyage s'inscrivait dans le cadre d'un stage de master qu'elle devait réaliser pour son cursus universitaire. Les souvenirs et les expériences de ce voyage furent très présents tout au long de l'entretien et semblaient avoir renforcé les convictions idéologiques et politiques de Fantine.

Lorsque nous avons réalisé l'entretien, c'était sa première année de participation au sein de la chorale, mais elle n'était pas débutante dans l'activité musicale. Enfant, elle avait déjà fait partie d'une chorale et prenait des cours de piano dans une école de musique.

> *« Quand j'étais petite, j'ai fait du piano. J'en ai fait 7 ans. Mais, c'était fait de manière obligatoire, mes parents voulaient qu'on ait une éducation musicale, c'était impératif. J'ai fait de la chorale aussi, on chantait dans les églises, avec le pantalon bleu et le p'tit chemisier blanc. »*

Cette socialisation au sein de l'institution musicale marque sa façon de penser sa pratique actuelle. Refusant d'être dans un système d'apprentissage « normé et normatif » et s'estimant pas assez « douée pour faire d'un instrument » Fantine

investit d'une toute autre manière la chorale. « *Mais pour la pratique musicale, j'suis pas du tout douée. Je fais pas d'instrument et je chante pas toute seule* ».

La chorale de la Guillotière constitue une reprise de la pratique musicale totalement abandonnée à l'adolescence, dans une autre ville et dans un contexte d'apprentissage et de jeu totalement différent. C'est en changeant de ville, de cercle d'amis et dans une situation de rupture avec la culture familiale qu'elle s'est lancée dans la chorale. Par ailleurs, son voyage au Pérou a largement contribué à son investissement dans la chorale. Chanter, faire des musiques traditionnelles d'Amérique Latine est un moyen de garder le lien avec le Pérou.

> *« J'ai trouvé cette chorale par hasard. Donc, c'est pas un engagement dans la musique traditionnelle pure… Euh, c'est vraiment par hasard, j'ai vraiment tilté sur le principe, découvrir de nouveaux chants, et surtout rencontrer des gens du pays qui nous fassent partager leurs chants. Parce que j'ai une vision assez critique de la société française, qui est par rapport à l'immigration… Et d'aller à leur rencontre, moi qui suis d'un milieu on ne peut plus normé et normatif de classe moyenne française, etc,… J'me suis dis, c'est p'être l'occasion de changer ça et de découvrir de nouvelles pratiques. »*

Dès le début de l'entretien, Fantine insiste et revient fréquemment sur la nécessité de rencontrer d'autres personnes, de découvrir d'autres cultures, de partager. Son stage au Pérou, ses activités extrascolaires, sont motivés par la recherche de l'élargissement de son réseau social et amical.

> *« C'était le moyen de rencontrer des gens et de faire autre chose, hors école. Parce qu'on est dans une école fermée. J'suis à l'IEP, et c'est assez fermé, du coup, on rencontre toujours les mêmes gens. Je vis avec deux personnes qui font la même chose. Du coup, je voulais rencontrer d'autres gens ».*

L’absence de considérations esthétiques est particulièrement forte dans l’entretien de Fantine. Elle aborde la beauté des mélodies sous l’angle de la simplicité, du divertissement et de la détente. Elle est d’ailleurs assez peu impliquée dans sa pratique musicale, considérant qu’aller chanter une fois par semaine le lundi, c’est assez suffisant pour son « bien-être ». Très peu impliquée dans un travail au quotidien, Fantine insiste sur le fait qu’il faut que cela reste avant tout un loisir, sur une seule journée de la semaine. Refusant que la pratique musicale devienne une contrainte, Fantine aborde sa pratique musicale sous l’angle du dilettantisme.

> *« Je crois que c'est le truc très bête, le fait que je comprenne pas les paroles. Je le sais de toute façon, c'est pas d’une grande portée idéologique. J’suis pas mal… J’vais pas dire que je suis militante à fond, mais je suis quand même engagée dans beaucoup de choses. J’ai des lectures, j’ai des cours par rapport à ça, toujours tout remettre en question, avoir une vision très critique sur plein de choses. Et finalement quand tu me poses la question, ça m’aide p’être à me rendre compte que de faire quelque chose juste pour le côté joli, le côté ça relaxe, et pas tout transformer en quelque chose de militant. Ce qui est quand même fatiguant ! C'est quand même bien de faire quelque chose juste pour le beau et l’agréable. J’en ai besoin […] C'est quand même des chansons très gnangnan et très cucu ! Les paroles, c'est mon amour, je sais pas trop quoi. Tu prends des chansons traditionnelles françaises, c'est pas très malin non plus ! Faut arrêter de mythifier. Donc, euh, voilà, mais c'est vrai qu’on sait de quoi ça parle à peu près. Bah, elles ne sont pas toutes jolies, en plus, donc, c'est aussi d’arriver à faire quelque chose par rapport au corps. Donc, c'est aussi une perception très personnelle. Donc, d’arriver à sortir quelque chose d’harmonieux avec les autres par ton corps, finalement. »*

Cependant, même si elle pense sa pratique uniquement dans un rapport de divertissement, de détente, elle est en permanence dans la critique, dans la remise en question et la démystification des musiques ou des paroles.

Les modalités d'apprentissage : un facteur d'engagement

Pour Fantine, la place des enseignants et des modalités d'apprentissage est très importante. Les techniques d'apprentissage qu'elle considère comme non habituelles, au regard de ses expériences passées, participent pleinement de son engagement au sein de la chorale.

> *« Ouais, j'ai trouvé ça vraiment super ouvert depuis le début. Et puis, les profs qu'on a eu, je sais pas si ça compte. Boris, l'Ukrainien, c'était vraiment très spontané, il voulait vraiment qu'on y aille, quitte à chanter faux, qu'on se lâche, qu'on n'ait pas peur de la vision du groupe, ce que j'ai un peu tendance à avoir. Du coup, c'était vraiment bien de pas tomber. Et j'vois le quatrième prof qu'on vient d'avoir, j'veux pas faire de la délation, mais du coup, c'était beaucoup plus conformiste avec les groupes de voix ! Heureusement que ça a pas commencé comme ça parce que ça aurait p'être eu un côté un peu rébarbatif. Alors que là, on s'fait plaisir. »*

Dans l'entretien de Fantine, l'opposition entre différentes manières de faire de la musique en fonction des répertoires est clairement développée. Très critique face à l'enseignement musical institutionnel et scolaire qu'elle a pu connaître lors de son enfance, Fantine revendique la part « informelle» de la transmission des chants. Cette opposition entre la musique classique et les musiques traditionnelles se cristallise chez Fantine autour la dichotomie entre le travail et le plaisir dans la pratique, de l'idée contrainte ou de d'anticonformisme. Les musiques traditionnelles, considérées comme plus faciles, plus accessibles sont aussi décrites par Fantine comme un moyen de « *ne pas faire comme tout le monde* ».

Le collectif

Chez Fantine, le groupe revêt une importance très particulière. A l'instar de Vincent, sa pratique musicale se veut comme un moyen de lutte contre l'homogénéisation de la société, contre le confort social. Elle veut développer sa pratique en créant un groupe avec des membres de la chorale de la Guillotière, refusant de jouer d'un instrument toute seule ou de chanter toute seule. « *Ça m'intéresse pas d'apprendre à chanter pour apprendre à chanter. C'est plus la pratique collective* ».

Se démarquant une fois de plus de sa précédente expérience musicale dans la musique classique, Fantine se positionne contre l'image du musicien soliste, du virtuose. Le collectif, le partage et l'ouverture d'esprit caractérisent selon elle la pratique de la chorale.

> *« Ça a un côté rassurant […] j'ai un peu peur de l'individualisme […] j'ai besoin d'avoir du monde autour, de faire des choses ensemble. […] La chorale ça témoigne de la volonté de faire les choses en groupe ».*

Si on fait le parallèle entre le choix de son engagement musical et ses convictions politiques, il apparaît un lien entre la recherche d'une pratique collective et des réflexions sur un autre « *modèle de société* ». Cela se retrouve de manière très marquée lorsqu'on aborde son réseau amical. Le fait d'être dans des groupes, de partager des expériences variées dans des endroits différents lui permet de s'insérer durablement dans le milieu traditionnel. « *C'est marrant comme quoi d'aller dans des cercles, ça fait avoir des infos* ». En plus d'être un lieu de convivialité, la chorale est aussi un lieu de circulation d'informations et de connaissances.

De l'éthique dans les pratiques culturelles

Même lorsqu'on approfondit l'univers culturel de Fantine, la dimension politique est toujours aussi présente. Si l'on s'intéresse tout d'abord à ses goûts musicaux, on observe que Fantine a des jugements très sûrs et très arrêtés. Ses préférences musicales s'axent essentiellement autour des musiques du monde et de la chanson française « à texte ». Elle écoute Barbara, Brel, Ferré, les « nouvelles chansons françaises », les Ogres de Barback, Pauline Croze ou encore La Tordue. Ces « chansons à texte » sont pour elle de la bonne musique au contraire de la musique dite commerciale qu'elle juge comme étant d'une qualité nettement moindre.

> *« J'suis assez éclectique. En ce moment, j'écoute Goran Bragovitch, Bratsch, Cesaria Evora, Buena Vista Social club, j'ai un ou 2 cd de musique péruvienne que je mets quand je regarde les photos, pour me mettre dans le bain. Après euh, un Malien, c'est vrai que là, ces derniers, comme je suis allée à la chorale, j'avais plus envie de musiques de différents pays. Après j'écoute la Tordue, les Ogres de Barback,… Pauline Croze, voilà quoi. […] Tout ce qui est punk, hard rock, métal, ça je peux pas ! Tout ce qui est Dance, Techno,… Alors, ça va se limiter à quand je suis bourrée en boite et la volonté de vouloir se défouler ! […] le jazz aussi, mais pas le nouveau jazz, Electro, un tout p'tit peu, j'aime pas tout… Après jazz, j'aime bien tout ce qui est Django Reinhardt, Biréli Lagrène,… Les vieux,… jazz manouche, les vieux jazz, Ella Fitzgerald, le côté dissonant,… Fusion, non ! J'trouve ça trop dissonant, j'aime pas du tout ! J'suis assez hermétique. Mais ça va pas être en concert, c'est plus en soirée avec des potes, en musique de fond, on va le mettre. Ou pour lire, si j'me mets un bon bouquin. Ou pour bosser. Mais en concert, j'suis jamais allée en voir. »*

Ce qu'elle définit comme étant de l'éclectisme musical relève moins d'une capacité à tout aimer qu'une écoute différenciée de chacun des répertoires cités. A l'instar de ce

qu'a montré Lahire dans *la culture des individus*[471], il semble que Fantine n'investisse pas, ne consomme pas de la même manière les musiques du monde et la Techno. Les premières sont dignes d'intérêt, d'écoute et de pratique. Les secondes, quant à elles, sont là pour se défouler, prises à la légère et fortement dévalorisées.

Enfin, son dégoût des musiques traditionnelles originaires des régions françaises ne peut être mis de côté. Sa réflexion sur la notion de tradition des répertoires permet de saisir un positionnement fort face à un processus d'exotisation des musiques du monde. La tradition, venant d'un pays étranger est bien plus valorisée que celle issue de la ruralité française.

> *« Des chansons en patois, j'vais pas te la chanter parce que ça craint un peu. 'Fin, hors contexte, ça fait toujours bizarre. […] Du coup, les chants, si, on a quelques chants qu'on connaît. Mais on va les sortir, chais pas aux réunions de famille, plus pour délirer qu'autre chose. Parce que ça fait rire la vielle génération, que mes cousins, mes frangines et moi on connaisse ces chansons. […] J'écoute pas les chansons du Poitou, à part contexte familial. Familial ou associatif de village, si on est dans une fête de village et que y'a une scène ouverte, ça nous arrive de monter sur scène pour chanter une chanson, c'était rigolo, mais c'est hyper ponctuel selon le moment. »*

La musique française c'est « un truc local, régional, répétitif » pour Fantine. Ces répertoires sont uniquement de l'ordre du patrimoine, d'un héritage musical familial :

> *« Chanter aux repas de famille, je l'inclus pas dans une pratique particulière. Musique traditionnelle… Mais, j'ai plutôt tendance à, c'est sûrement très bête, d'accoler l'adjectif traditionnel pour des sociétés étrangères. Non françaises quoi. »*

Cela étant, Fantine ayant une pratique fréquente des bals traditionnels ou folk, ne délaisse pas totalement les répertoires traditionnels français. Pour elle, ces répertoires

[471] B. Lahire, *op.cit.* 2005

sont faits pour être dansés, pour s'amuser. Ils n'ont pas la même valeur à ses yeux. Pour autant, le bal est une dimension importante dans ses loisirs, qu'elle affectionne particulièrement avec ses amis.

> *« Avant que je parte, on était un groupe, on a fait tous les bals, celui de St George. etc, Le côté bistanclaque, on y va, parce qu'on sait que c'est des danses collectives. Là, on essaie de t'apprendre à danser. Ben en fait au début, c'était ça, y'avait le gars qui expliquait, vous faites ça, vous faites ça… Et la dernière fois, en octobre, le dernier qu'il y a eu. Et il donnait pas d'explication. Il disait suivez ceux qui savent faire. Mais ils étaient à l'autre bout de la salle. Du coup, ça donnait pas une espèce de cohésion ! Et ce qui était dommage. Parce que c'est l'idée que c'est des danses collectives qui se jouent. C'est pour ça aussi que j'y vais. Parce que c'est plus bonne ambiance. »*

Dans sa manière de parler de sa pratique, Fantine met en place des schèmes de représentation des musiques et de cultures qui renvoient au romantisme : une représentation particulière de la nature, une vie où on prend le temps de faire les choses.

Ses habitudes théâtrales, télévisuelles, cinématographiques et ses sorties culturelles s'inscrivent dans des logiques similaires. Ainsi, Fantine rejette tout forme culturelle susceptible d'être facteur d'homogénéisation de la pensée et des individus. Tout comme Vincent, elle est très critique sur la télévision, qualifiée de « débilité ». Par ailleurs, elle est abonnée au CNP, recherchant avant tout des documentaires, des films de réalisateurs des pays de l'est ou d'Amérique du sud.

Cependant, c'est l'analyse de ses préférences lectorales qui s'avère la plus intéressante. Ses opinions politiques sont repérables par ses habitudes en matière de journaux. En effet, Fantine est abonnée à *Charlie Hebdo* et est une lectrice régulière de *Libération*, *Courrier international* ou *Politis*. Elle se tient aussi au courant de

l'actualité « alternative » de Lyon par l'intermédiaire de Rebellyon, blog connu pour ses positions libertaires et contestataires, dans la vie lyonnaise. Par ailleurs, ses obligations universitaires rejoignent ses goûts et ses préoccupations idéologiques et politiques. Ses principales lectures portent sur le développement durable, sur les théories de la décroissance. Fortement influencée par ses recherches menées dans le cadre de son mémoire de master, Fantine a pu acquérir une culture littéraire sur ses domaines assez importante, tant quantitativement que qualitativement. Ces lectures renforcent ses convictions et lui permettent d'être beaucoup plus efficace et pertinente dans ses prises de positions.

> *« En fait cette année, lectures scolaires j'en ai jamais trop faites. Cette année, vu que j'ai un mémoire, j'suis en master 1. Du coup, j'fais des lectures, mais ça m'intéresse. C'est sur l'agriculture. J'vais faire mon mémoire dessus, le développement rural et la place des p'tits paysans. En ce moment, je lis la fin des paysans de Mendras. Des ouvrages plus sur l'évolution de l'agriculture. Ça, c'est du travail. J'ai plusieurs livres sur le feu. Serge Latouche, par rapport à la théorie sur la décroissance. Les derniers romans que j'ai lus, c'était ceux de Jean-Christophe Ruffin. C'est le gars qui a créé le mouvement des Sans Frontière avec Kouchner. J'crois qu'il est président d'action contre la faim. Donc, il a fait des essais sur le développement durable. […] Y'a eu aussi Globalia. C'est une histoire à la con, mais c'est dans le futur, et c'est un monde où y'a plus qu'une seule civilisation. Donc, ça me fait réfléchir là-dessus. J'ai lu aussi « le voyage du coton » d'Eric Orsenna. Romans, j'aimerais en lire plus, parce que c'est un autre type de lecture. Et que là, j'ai pas le temps… Par exemple en anglais, j'ai pris le roman, du coup, c'est ça en ce moment. C'est Edouard Abbay, un des premiers écologistes américains. C'est des gens qui vont dans le désert et qui vont démonter les ponts qui polluent le paysage. »*

Toutes ses lectures, articulées à son engagement musical amènent Fantine à développer une véritable démarche ethnologique et sociologique sur les musiques traditionnelles et les cultures dont elles sont issues. Ayant envie de partager la culture et l'histoire des musiciens, elle construit ses connaissances comme un référent culturel.

« *Les gens qui font de la musique comme ça, c'est quand même rattaché à la culture d'un pays* ». Elle veut comprendre la place qu'occupe la musique dans une société, quelle ampleur elle prend. En faisant le lien entre musiques traditionnelles et cultures locales, Fantine s'inscrit dans une posture militante, éthique et critique face aux politiques d'immigration en France.

Finalement en préservant, en perpétuant et en affirmant des traditions musicales étrangères en France, Fantine met en acte ses convictions idéologiques et ses principes de vie. Très engagée dans le milieu associatif et militant, nous avons pu relever les différentes « luttes » dans lesquelles est engagée Fantine. Ainsi, en plus de la chorale chants du monde, elle appartient à un collectif de désobéissance civile et altermondialiste, mène des actions anti-pub, travaille dans une association de recyclage de vélo. De façon plus ponctuelle, elle aide des amis travaillant dans le commerce équitable et dans une AMAP[472]. A l'instar de Vincent, Fantine oppose un mode de vie urbain et rural. Mais, alors qu'elle lie la nature et la campagne à des plaisirs simples, le bio au bon, elle n'est pas non plus prête à laisser tomber un mode de vie étudiant et urbain au profit de la ruralité telle qu'elle a pu être décrite par Hervieu[473].

En défendant une image très spécifique du rural comme lieu de ressources culturelles, ethnologiques et biologiques, elle se place contre un modèle de société capitaliste, où les logiques de rendement financier priment, elle associe diversité musicale et diversité des productions agricoles ou culturelles. Faisant le lien avec son expérience au Pérou, Fantine oppose les sociétés occidentales ayant perdu leur « identité traditionnelle » et les communautés Quechua qui ont su conserver la leur. Bien que ce voyage lui ait permis de déconstruire bon nombre de représentations

[472] Associations pour le maintien d'une agriculture paysanne.
[473] B. Hervieu, *op.cit.* 2000

sociales et culturelles sur ce pays et ces communautés, Fantine reste particulièrement militante sur la revalorisation des traditions.

> *« C'était une association qui mène des projets de développement avec les communautés Quechua. Donc, à 1h30 de Cuzco, qui se base sur le concept de patrimoine bio-culturel. Donc, c'est l'idée que l'homme appartient à son environnement. Et que l'homme sans son environnement n'est plus l'homme. Donc protéger la nature, c'est pas la vider de l'homme. Parce qu'au Pérou, ils ont l'habitude de faire des parcs naturels pour protéger des zones où on vire des habitants. Donc, montrer que les pratiques des Quechua, surtout par rapport à leur cosmovision est en accord avec la nature. Donc, ils font plein de projets de revalorisation traditionnelle, de retrouver des plantes traditionnelles. Que ce soit des variétés médicinales, des pommes de terre, d'autres tubercules, retrouver des techniques de tissage par exemple traditionnel, avec des couleurs naturelles. Faire des projets de revalorisation en essayant d'en faire un atout pour une activité économique, en essayant de développer leur pouvoir économique. Mais en gardant les valeurs d'échange, d'équilibre qui sont importantes. Et du coup, j'ai fait 6 mois de stage. J'suis partie un mois avant parce que je parlais pas espagnol, et pour rester 3 semaines après, un mois, pour voyager quand même. Et j'pense que ça, aussi p'être par rapport aux cultures traditionnelles, de me rendre compte du conflit qu'il pouvait y avoir entre ces communautés là, indigènes et euh,… 'Fin indiennes, et la modernité… J'mets des énormes guillemets, la civilisation occidentale, la culture occidentale. Et comment réussir à conserver leur identité traditionnelle. »*

En conclusion, toute la vie ordinaire de Fantine est orientée et travaillée par une recherche d'un mode de vie alternatif à la société de consommation. Que ce soit dans ses activités intellectuelles ou dans la gestion de son quotidien, elle se mobilise

contre une société qui selon elle est trop normée, trop homogénéisée, trop individualiste. Ses réflexions relativement poussées tant par son militantisme que par ses études, la rapprochent d'un discours écologiste.

3. Yves

Yves est un accordéoniste de 48 ans, ancien administrateur des services vétérinaires en Bretagne, il a tout quitté pour devenir enseignant de musiques traditionnelles en Auvergne, d'où sont originaires ses parents. Sa carrière de musicien d'abord d'amateur, puis de professionnel est particulièrement intéressante sur plusieurs points. Tout d'abord sa position dans l'espace musical en Haute-Loire et son implication dans le développement et la revalorisation des répertoires traditionnels au niveau local font de lui un personnage phare dans notre corpus. De plus, étant parmi les musiciens engagés depuis le plus longtemps, son histoire de vie offre une perspective longitudinale tout à fait pertinente. Enfin, son inscription au sein d'une école de musique, de manière dynamique et pérenne, ouvre notre réflexion sur la place des répertoires traditionnels dans les institutions. Fils d'un couple d'artisans boucher, ses grands-parents étaient agriculteurs, Yves est marié à une institutrice, danseuse traditionnelle en amateur et a deux filles, elles aussi musiciennes amateur.

Un début de carrière tardif

D'une façon générale, la musique et plus spécifiquement la pratique musicale n'avait pas une grande importance dans son enfance. Considérée par ses parents comme inutile, la pratique musicale d'Yves était limitée à celle dispensée dans le cadre scolaire.

> *« Mes parents voulaient pas. Ils voulaient pas que je fasse de la musique. Parce que c'était pas dans les normes de la campagne. Parce que moi j'suis issu de la campagne. Y'avait donc des activités de l'école de musique à Craponne sur Arzon, y'avait des activités de judo. Je ne pouvais aller ni faire de la musique, ni faire du judo. Parce que ça ne servait à rien. C'était pas quelque chose qui était utile. Ce qui était utile, c'était de bien travailler à l'école c'est tout. Donc y'avait quelques privilégiés qui y allaient. Mais moi j'avais pas accès à la musique. »*

Il a découvert les musiques traditionnelles tardivement. A son entrée à l'université, Yves a débuté la guitare électrique, car il était fan de rock. Plus tard, il s'est intéressé à la musique renaissance par l'intermédiaire d'une amie qui enseignait la flûte à bec. Ce n'est que vers l'âge de 25 ans qu'il a commencé à fréquenter les bals traditionnels, les Fest Noz. Sa socialisation et ses habitudes musicales sont très largement liées à son réseau amical. Ne disposant pas de goûts ou d'habitudes culturelles fortes, issues de ses pratiques familiales Yves s'est laissé guider par ses amis pour découvrir de nouveaux répertoires et participer à des activités en groupe.

Un apprentissage du goût

Son premier bal folk ne fut, selon lui, pas un bon souvenir. Peu intéressé par des musiques qu'il considérait, à l'époque, comme vieilles et fermées, Yves s'est laissé « *prendre au jeu* » face à l'insistance de ses amis. Petit à petit, il a appris à aimer ces répertoires et s'est investi de plus en plus dans le milieu associatif musical.

> *« C'est une histoire de rencontres en fait. Avant, ce que je voudrais dire par rapport aux écoles de musique, maintenant que j'y suis. C'est que je trouve que le contenu est bien. C'est pas une histoire de contenu, à mon avis c'est une histoire de manière d'enseigner. Je pense qu'il faudrait pas faire comme ça. C'est pas comme ça qu'il faudrait faire. En fait par rapport à la musique traditionnelle, le contenu ne m'intéressait absolument pas. La musique traditionnelle, c'était une musique que j'aimais pas tellement. Mais je crois que c'est surtout la manière d'aborder la musique qui m'a plu. D'abord c'était une histoire de rencontres. J'ai sympathisé avec un milieu, avec des gens. Et en plus la manière dont c'était fait, c'était pas trop académique, donc ça me convenait tout à fait. Et c'est une bonne manière d'entrer dans la musique ! »*

Yves s'est lancé dans la pratique musicale par l'accordéon, car c'était l'instrument traditionnel le plus facile d'accès et d'apprentissage. L'élément déclencheur de son engagement musical est le bal. A l'instar d'autres musiciens l'envie qu'a Yves de se

lancer dans l'apprentissage d'un instrument vient de l'expérience du bal. C'est en voyant d'autres musiciens qu'il a décidé d'apprendre l'accordéon diatonique. Par ailleurs, un de ses amis, professeur de mathématiques, enseignait l'accordéon et lui a permis de débuter dans une association.

> *« Un jour ils m'ont emmené dans un bal, euh alors eux ils appellent ça Fest-noz en Bretagne, c'est des fêtes de nuit un Fest-noz. Et la première fois que je suis allé dans un Fest Noz, je suis ressorti et j'ai dit : ça c'est pas pour moi ! Moi j'allais plutôt en boîte de nuit quoi ! Donc vraiment ça m'intéressait pas. Et puis j'avais des bons potes et ils m'ont dit, faut pas avoir cet a priori par rapport aux musiques ! C'est quoi ce truc que tu nous fais ? Moi j'ai dit : J'ai pas un a priori, mais j'aime pas ! Moi j'préfère… Moi à l'époque j'écoutais Sting, ou j'allais dans des concerts de euh… Parce qu' à l' époque y'avait pas mal de concerts de Jazz, et donc ça ne m'intéressait pas ! Puis petit à petit, je me suis mis à écouter cette musique là. Et ce qui a fait aussi beaucoup pour beaucoup, c'est que j'ai rencontré un gars qui était prof de maths un bon pote ! Et je savais pas qu'il jouait de l'accordéon diatonique. Et un jour il a joué de l'accordéon diatonique et effectivement ce qu'il a joué c'était très beau ! Et donc euh je lui ai dit écoute, euh, c'est quoi cet instrument ? [Il montre son instrument posé à côté] Je pensais pas que c'était un accordéon tu penses, il m'a dit : Non c'est un violon ! Alors pour se foutre un peu de ma figure, alors, je lui ai dit : pourquoi après tout tu m'apprendrais pas à jouer ? Donc j'ai appris à jouer avec lui, sans aucune notion musicale. Sachant que lui il était prof de maths et il était prof de musique aussi. »*

Le choix des répertoires, breton, irlandais puis auvergnat, est bien plus lié à son réseau associatif qu'à des considérations esthétiques. Pour Yves, ce n'est pas forcément parce qu'il joue des répertoires qu'il les aime. Cela est d'ailleurs

corroboré par ses goûts musicaux qui ne sont pas du tout en lien avec ses pratiques musicales. Nous y reviendrons plus tard.

De l'importance de la transmission musicale

Son apprentissage stylistique et de sa maîtrise de la technique instrumentale et stylistique se sont faits essentiellement dans le cadre associatif et de stage. Yves insiste largement sur le fait qu'il n'a jamais pris de cours en école de musique, qu'il n'a jamais suivi d'études pour devenir musicien professionnel. A l'instar de Vincent, pour Yves, la place des enseignants est primordiale dans l'orientation et la poursuite de l'activité musicale. Les relations qu'il a tissées avec les personnes qui l'ont formé sont très chargées affectivement. Si Yves s'est autant investi dans la pratique musicale, c'est aussi grâce à ces personnes clés dans son parcours. Rapidement, Yves a construit un réseau de musiciens amateurs et professionnels, variant les répertoires traditionnels et prenant des responsabilités associatives de plus en plus importantes.

Une autre particularité de son parcours est la rupture biographique liée à son activité musicale. Muté en Auvergne dans le cadre de son emploi administratif, Yves a vu son poste supprimé, il a saisi l'occasion pour se réorienter professionnellement vers la musique.

> *« J'étais technicien de service vétérinaire. J'étais attaché à l'administration. Et j'étais détaché sur la santé animale, protection animale, hygiène alimentaire. Donc, j'ai travaillé dans la santé animale. Toutes les maladies. Hygiène alimentaire, c'est toute la restauration. Protection des animaux, c'est-à-dire, faire à ce que tout se passe bien pour les animaux, et c'est du boulot. J'ai fait ça pendant une dizaine années. Mais, j'étais seul. Je me suis rapidement mis à ¾ de temps pour faire de la musique. Voilà. J'avais eu une bivalence. Et après, j'ai pris une disponibilité pour convenance personnelle. Et j'ai basculé dans la musique. A la fois pratique musicale et puis, je m'occupais du secteur associatif et puis, petit à petit, après, j'ai travaillé pour l'AMTA pendant 6*

ans. […] Le directeur des affaires régionales culturelles a décidé de supprimer mon poste. Bon j'avais passé mon DE entre temps, je faisais mon boulot ici et comme je voulais absolument valider ma pédagogie, par un diplôme reconnu de manière, reconnu par l'état, donc je suivais des cours. Alors pour passer le Diplôme d'Etat, il y avait des cours de musique, des cours de pédagogie, c'était un truc tu vois pas possible, c'était vraiment le truc casse-tête quoi, en plus y'avait pas vraiment de structuration, c'était pas fait en lien avec les écoles de musique, parce que les écoles de musique, ils ont toujours, l'école de musique fonctionnait un peu pour elle, donc c'était difficile. J'ai eu mon diplôme d'état entre temps, et B. me dit : Ben écoute, on va créer un poste à l'école de musique. Je lui ai dit Mais attends moi j'peux pas rentrer à l'école de musique, j'ai aucune notion de musique, j'suis un musicien autodidacte, j'ai euh,… Il me dit Si, si t'as un DE, t'as un Diplôme d'Etat, euh, tu dois pouvoir le faire. »

Contrairement à d'autres musiciens prônant le rejet de l'institutionnalisation des musiques traditionnelles, Yves s'investit totalement dans la valorisation des musiques au sein de l'institution musicale. Particulièrement actif, nous avons pu observer les transformations de la place des musiques traditionnelles au sein de l'école de musique. Fortement marginalisé au départ, la classe d'accordéon diatonique d'Yves occupe désormais une des positions les plus en vue de l'établissement. Au moment de notre enquête, cette classe comptait plus d'élèves que celle de piano. Ce qui marque la trajectoire musicale et professionnelle d'Yves, c'est la place de l'enseignement, de ses réflexions sur les modalités de la transmission et de l'oralité. Tout l'entretien est marqué par ses réflexions pédagogiques et ses positionnements parfois ambivalents sur la place des musiques traditionnelles dans l'institution musicale. Revendiquant à la fois un mode de transmission oral, sans partition, basé sur l'écoute et la liberté, Yves refuse pourtant de fermer ces pratiques musicales sur ces modes de fonctionnement.

« C'est-à-dire que moi j'aurais pu rentrer avec ma musique traditionnelle, et ma manière d'enseigner. Depuis que je suis rentré ici j'ai changé des choses. Parce que je me suis dit, bon. La première année, j'ai fait ce que j'avais à faire, c'est-à-dire que j'enseignais comme on enseigne traditionnellement dans les ateliers de musiques traditionnelles. […] Au bout de deux ans, Raphaël m'a dit : écoute Y., c'est pas bien ton truc, parce que tes élèves ils sont en marge des autres. Et ils se côtoient pas. Et il m'a dit à mon avis c'est pas le bon truc. Dans la progression de la pédagogie, il trouvait : Je trouve que ton boulot était intéressant, mais en formation musicale, c'est pas intéressant. Autant les mettre tous dans le même bain. Il dit : moi je ferais un peu de musique traditionnelle, je leur donnerais des trucs en musique trad., mais tout le monde va être mélangé. Et en fait, il avait raison. Donc on a créé un cursus, qui a un peu changé avec la formation musicale, qui est la même pour tout le monde, et par contre, pas de cursus à proprement dit pour mes élèves. C'est-à-dire mes élèves ont le choix, les adultes qui arrivent ils veulent apprendre, la musique d'oreille, ils apprennent la musique d'oreille. C'est-à-dire ils apprennent à écouter de la musique, à la chanter, et ils restituent la musique sur leur instrument. Par contre, je voulais que tous les musiciens aient un double accès à la musique, c'est-à-dire, euh à la fois accès à la pédagogie des musiques traditionnelles et qu'il puisse y avoir une transversalité avec les musiciens classiques. Parce que dans le système classique, moi je rejette pas tout, et puis je voulais absolument créer des liens entre les ateliers, c'est-à-dire travailler avec les clarinettes, pouvoir bosser avec les violons, pouvoir bosser avec les cuivres. Donc il faut que mes musiciens sachent lire. […] Parce que je

pense qu'il y a plusieurs pédagogies pour enseigner la musique. Mais c'est vrai que ça remettait en cause des choses ici. Mais je pense qu'on a réussi à intégrer le département de musiques traditionnelles. »

Un engagement associatif très présent, mais des pratiques culturelles peu variées.

Étant très engagé dans l'univers musical, Yves ne se laisse guère de temps pour s'intéresser à d'autres pratiques culturelles. Excepté le théâtre et le bal, Yves n'accorde que peu d'importance aux sorties culturelles du type musée, lecture ou cinéma. Cela étant, il ne s'agit pas pour lui de se déplacer au cinéma. Ce n'est pas la sortie culturelle qui prime, mais le film vu. C'est pourquoi il loue des films et documentaires mais ne se déplace que rarement dans un cinéma. Ses préférences cinématographiques se portent sur les documentaires et les films à caractère musical. Très intéressé par les reportages à caractère ethnologique ou ethnomusicologique, Yves a investi dans un abonnement à des chaines câblées pour avoir accès à ces productions.

« J'ai pas le temps d'aller au cinéma. Par contre, je suis vraiment un fan de cinéma, donc, j'ai un abonnement. Canal satellite. Donc, du point de vue cinématographique il couvre tout. Ça va du cinéma classique au cinéma le plus moderne, donc, euh, je passe par là, sinon, si vraiment j'ai pas le temps d'aller au cinéma, je loue des cassettes de films qui sont sortis y'a 2 mois, puisque maintenant on les trouve. […] je serais plutôt fan de Nicolas Hulot, Thalassa. Sur la nature, oui ! »

Essentiellement limitées au cadre familial, ses habitudes lectorales ou cinématographiques ne sont que peu significatives dans son parcours.

« Je ne lis pas de livres. Je passe mon temps à lire des partitions ! Donc, j'ai pas le temps de lire. Des partitions non, mais j'avale tous les livres de théories musicales que tu vois empilés là que tu

vois. Donc, toute la théorie musicale basique et tout ce que je sais pas. Euh, donc, il faut que j'apprenne, notamment donc un pavé qui va faire ça,… Et que je vais recevoir bientôt et qui s'appelle la musique intérieure, qui est un super bouquin sur la musique. Mais, bon, j'avale que ça. Ma lecture, c'est la lecture musicale quoi. Pas, le temps, pas le temps de lire quoi ! »

La passion musicale a véritablement pris toute la place dans sa vie. En effet, Yves a entrepris d'apprendre deux instruments non traditionnels au sein de l'école de musique dans laquelle il enseigne. Souhaitant s'intégrer au mieux dans l'institution musicale et connaître d'autres répertoires (et donc d'autres manières de faire) Yves s'est inscrit dans des cours de clarinette et de trombone. Multipliant les engagements au sein d'associations, de groupes musicaux, Yves ne varie finalement que peu ses intérêts culturels. Ce qui est alors intéressant à noter, est la prise de distance face aux répertoires traditionnels. Ainsi, bien qu'il enseigne les musiques traditionnelles auvergnates, celles-ci ne font absolument pas partie de ses préférences musicales. Au contraire, il les limite aux situations pédagogiques. Ses goûts musicaux ont beaucoup évolués depuis qu'il s'est professionnalisé. Du Rock et de la pop, Yves s'est attaché à la musique classique, au Jazz et aux musiques des pays de l'est. Ses rencontres amicales et professionnelles ont fortement orienté ses goûts musicaux. Son goût pour la musique classique est assez récent et lié à ses cours de clarinette, c'est par l'intermédiaire de son enseignant et collègue qu'il a pu acquérir une connaissance bien plus approfondie du répertoire classique. Par l'échange de disques, par le travail du répertoire traditionnel et par la fréquentation de plus en plus forte des lieux de concerts classiques, Yves a pu découvrir un répertoire qui lui était inconnu et qu'il rejetait jusque là. Son implication au sein de l'équipe pédagogique et toutes les amitiés qu'il a pu y tisser, ont fait évoluer ses représentations de la musique classique et des musiciens, favorisant une prise de distance face aux musiques traditionnelles.

« Ben mes goûts musicaux, si je parle des goûts à proprement dit, c'est par forcément la musique traditionnelle, et c'est pas forcément de l'accordéon. J'aime bien la musique jazz, j'en écoute pas beaucoup, mais, j'en écoute, moins, beaucoup moins qu'avant !

Mais, j'en écoute, et la musique jazz de clarinette, clarinette saxophone. J'aime bien la musique des cuivres. Euh,… j'écoute de la musique classique, parce que j'ai des potes qui sont là dedans, ils me filent des CD, ils me disent c'est vachement bien ! Donc, j'écoute. J'dirai pas que c'est ma tasse de thé, mais, c'est pas du à la beauté de cette musique. Je pense que ce qui me gêne le plus, je suis de la vieille époque. Et j'ai gardé l'image qu'on en a fait à une certaine époque, c'est-à-dire que la musique classique, c'était,… Celui qui écoutait pas de la musique classique, c'était le roi des cons. Donc, j'ai gardé cette image là, et grâce à des gens comme Hervé, ou des gens comme, j'veux pas citer. Mais, ils me disent, écoute ça, c'est vachement beau. Et bon, je serais plutôt tourné vers la musique plus jazz et la musique improvisée. J'aime beaucoup la musique improvisée. Après, musique improvisée, ça tient pas forcément au jazz. Donc, j'écoute beaucoup de musiques improvisées. Et surtout de la musique de clarinette principalement, j'ai beaucoup de musiques de clarinette, et après, c'est la musique des cuivres. »

La pratique musicale d'Yves est souvent liée à la pratique théâtrale. Très proche d'une compagnie locale, l'*Alauda*, dont la création artistique joue avec la mise en scène d'un mode de vie rural où l'utilisation du patois est fréquente, Yves réalise de nombreux projets mêlant musiques traditionnelles et spectacle vivant. Un des projets les plus importants auquel il participe chaque année, est les Fêtes du Roi de l'Oiseau. Ces fêtes organisées autour de l'époque de la Renaissance, donnent lieu à une semaine de manifestation dans la ville. À cette occasion, les musiciens traditionnels sont particulièrement sollicités pour ânier la ville au son des « *musiques populaires et historiques* ». Yves y est très présent multipliant les groupes musicaux, dont les répertoires ne sont plus uniquement traditionnels ou baroques, mais aussi composés pour l'occasion. Les dimensions traditionnelles et historiques sont à cette occasion réinvesties, réinterrogées.

Un mode vie « simple et authentique »

Recherchant la tranquillité tant dans sa vie professionnelle que privée, Yves a fait le choix de s'installer en dehors de la ville, dans une grande maison. Ses habitudes ordinaires s'inscrivent dans une recherche d'authenticité et de simplicité même s'il n'est pas engagé dans des associations à but politique ou militant. Limitant ses achats de viande et ayant une démarche réfléchie dans ses actes quotidiens, Yves ajuste son quotidien à son idéal de vie, où les valeurs d'authenticité dans les relations interindividuelles sont basées sur le respect et l'échange et la protection de l'environnement.

> *«C'est un choix ! J'vivais très bien en Bretagne, et j'revenais ici de temps en temps, et je trouvais que c'était dommage de ne pas revenir ici. De pas revenir dans ce pays qui est joli, qui a une qualité de vie,… qui a une bonne qualité de vie. Bon, j'avais une bonne qualité de vie en Bretagne, mais c'était pas mon pays. Ben on préfère la campagne. On préférait habiter à la campagne pour nos enfants. Mais euh pour des raisons de commodité pour nos enfants. Il a fallu qu'on adapte. Parce que nos enfants font des activités, vont au collège, une activité, voire deux, voire trois. Une activité sportive, une activité culturelle, musicale, c'est la même chose, mais bibliothèque, on pense par exemple, si je pense à mes enfants, c'est gym, danse, bibliothèque, musique, collège, et quand tu as tous ces facteurs là, tu verras quand tu auras des enfants, tu tiens bon, ça va, casse tête chinois à prendre les voitures,… non, non, c'est à pied, c'est tranquille, c'est temporaire. […] Disons que moi la ferme, ça me gêne pas, parce que j'aime bien les animaux,… ça m'aurait pas gêné d'être exploitant agricole. Mais par contre, le milieu agricole, j'aime bien. Mais, j'irais pas habiter dans une vieille ferme !»*

Cette notion de qualité de vie, décrivant une représentation spécifique de la vie à la campagne, se retrouve dans ses pratiques ordinaires telles que la cuisine ou les soins.

Appréciant les habitudes culinaires locales, Yves s'applique à utiliser des légumes et des produits locaux, vus comme étant de « meilleure qualité ». Son attrait pour la campagne ne relève pas d'une réflexion sur un mieux-être ou d'une démarche écologiques. Pour Yves, ce qui compte c'est d'être près de ses racines, d'être chez lui. La dimension territoriale est au cœur de sa professionnalisation. Voulant travailler à partir des musiques de chez lui et faire vivre sa région, Yves a orienté son activité musicale dans ce sens. En s'intéressant à d'autres répertoires de manière plus ponctuelle, il n'en reste pas mois particulièrement préoccupé par le collectage des musiques d'Auvergne et leurs modes de transmissions et de perpétuation. De même, il favorise largement les modes de médications relevant des médecines douces. Préférant l'homéopathie, les *« remèdes grand-mère »* ou l'auto-médication, Yves prend ses distances face à une médecine qu'il juge trop peu naturelle et invasive. Ce qu'il est important de retenir à travers l'analyse de l'entretien d'Yves, est la rupture observée avec la carrière de musicien amateur. En effet, l'engagement professionnel d'Yves a non seulement transformé ses habitudes culturelles, mais n'oriente pas son style de vie de la même manière que dans le cas des musiciens amateurs rencontrés. En se professionnalisant musicalement, Yves s'est totalement investi dans ce milieu, abandonnant sa formation de vétérinaire et laissant de côté d'autres activités, artistiques ou culturelles. Avec le passage à une carrière de musicien professionnel, Yves a transformé ses habitudes ordinaires et extra-ordinaires où la musique occupe tous les domaines de son quotidien, ne laissant pas la place à d'autres engagements artistiques, politiques ou militants ou à des loisirs.

A la différence des musiciens amateurs rencontrés dont l'objet de l'attachement ne conditionne pas autant le quotidien, il semble que pour Yves, la frontière entre profession et ordinaire soit floutée. Son investissement dans la valorisation et la légitimation de ces répertoires semble occuper toute sa vie. Finalement, son style de vie semble être moins marqué par des postures idéologiques autour de la construction d'un vivre ensemble que par la préservation et la diffusion des répertoires traditionnels. L'entretien d'Yves nous permet de nuancer notre idéal-type du musicien traditionnel ou tout du moins de préciser le passage du statut d'amateur à professionnel. Suivre son parcours de vie est un moyen d'éclairer autrement les carrières de musiciens en proposant une version un peu différente de ce que nous avons observé avec les musiciens amateurs.

Retour à la nature (a brand new one)[474]

J'ai tout laissé dans mon bel appartement
Un genre de loft du onzième arrondissement
Pour m'en retourner à la terre
Pour m'en retourner à la terre

J'ai quelques chèvres, des canards et des agneaux
J'fais du fromage, du foie gras et du vin bio
C'est une horrible piquette
Mais j'la vends sur internet

Je ne fume plus que la ganja du jardin
J'fais du tai-chi dans le champ de mon voisin
C'est un baba d'soixante-huit
Qui fait l'élevage des truites

L'été je loue l'étable comme gîte rural
Pour les touristes j'ai même acheté un ch'val
Je leur facture un bon prix
Une certaine qualité d'vie

Bien sûr, j'ai peur de la mondialisation
Et pour lutter j'anime une association
On démonte les pizzerias :
Au village, on n'a que ça !

Je joue en bourse, j'ai pas honte avec l'argent
Il faut bien vivre et pour vivre avec son temps
C'est dépassé, l'Occitan ;
Je parle anglais couramment :
I've left all my stuff in my fucking lovely flat !

[474] Paroles: Juliette Noureddine. Musique: Traditionnel, arrangé par Juliette Noureddine & her boy's band 2002 "Le festin de Juliette", © Polydor / Le Rideau Bouge

Conclusion générale

Par l'étude de pratiques musicales à travers la focale des amateurs, notre objectif principal était de comprendre et d'expliquer les modalités de construction du goût pour un style musical. Plus spécifiquement, nous avons interrogé les articulations se tissant entre musiques et style de vie. L'exemple des musiques traditionnelles nous a permis de remplir cet objectif en travaillant des enjeux tant épistémologiques qu'empiriques.

La place de la musique dans le quotidien des individus offre un angle d'attaque très heuristique pour décrire son organisation et les implications sociales en terme de positionnement dans l'espace social. La spécificité du courant des musiques traditionnelles tient tout à la fois à son histoire sociale et musicale, à sa relative nouveauté dans l'univers de la sociologie dont elle fait bouger les frontières.

Le point de départ de ce travail se base sur la volonté de proposer un regard sociologique sur des musiques traditionnellement jusque là « réservées » à l'ethnomusicologie, l'anthropologie ou la géographie. Courant métissé, syncrétique dont les limites internes ne sont jamais totalement définies, de manière certaine et fixe, les musiques traditionnelles interrogent également les habitudes intellectuelles de la sociologie de la musique. Par leurs spécificités esthétiques et culturelles les répertoires traditionnels nous ont amenée à mettre en place un protocole de recherche corrélant deux approches distinctes.

Dans cette nécessité de « territorialisation » de notre regard scientifique, nous avons pris le parti de déconstruire sociologiquement chacune des catégories existantes au sein du milieu traditionnel. L'apport sociologique de notre recherche a permis d'éclairer les articulations existantes entre modernité, patrimoine, histoire et territoire. L'analyse des différentes catégories fut nécessaire pour poser les limites de

notre enquête, afin de comprendre les paradoxes et les ancrages sociaux des discours sur ces répertoires.

En recourant à une histoire sociale des musiques du peuple, les évolutions sociales, politiques, idéologiques, travaillées dans toutes les époques par la question de la patrimonialisation, de l'identité territoriale et de la tradition ont pu être relevées. Souvent considérées comme des vestiges, des traces de cultures passées ou en perdition, ces pratiques musicales ont été prises en considération par les précurseurs de l'ethnomusicologie, dès le XIX^{ème} siècle, soucieux d'éviter leur possible disparition.

Devenues au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle des musiques folklorisées, objet de propagande sous le régime de Vichy, les musiques traditionnelles ont été marquées par l'étiquette du nationalisme, étant alors reléguées au rang de musiques régionalistes. Le mouvement de revivalisme initié par l'arrivée du folksong américain dans les années 1960-1970 a largement participé à la transformation de leur image sociale, permettant aux répertoires traditionnels d'être réhabilités, revalorisés, réintégrant une place plus respectable au sein de l'univers musical français. L'intérêt des musicologues, ethnomusicologues ou ethnologues pour ces musiques a été un point capital dans ce processus de reconnaissance et de revalorisation en tant que genre musical à part entière. Cela étant, cet intérêt scientifique et esthétique ne fut pas sans conséquence dans la constitution des discours et des modalités de pratiques de musiques traditionnelles.

Les transformations musicales et sociales de ces répertoires ont été pensées autour de questionnements sur la tradition. En déconstruisant cette catégorie et en la recontextualisant, nous avons pu montrer comment elle s'inscrit tout au long de l'histoire de ces musiques. Il s'agissait de comprendre en quoi la tradition, confrontée à son utilisation au sein du milieu traditionnel, devient bien plus qu'un leurre sémantique. La tradition, mobilisée en lien avec l'idée de patrimoine, d'identité territoriale et culturelle est un argument politique de définition d'un rapport au monde. Rejetant toute forme de fixation de l'histoire et des habitudes de jeu, cette utilisation de la tradition offre aux individus un moyen de se démarquer du folklore (perçu comme communautariste, voire fasciste) et de se rapprocher de

courants idéologiques ou artistiques se définissant en rapport à la modernité. Ainsi, l'appellation musiques traditionnelles est souvent associée aux qualificatifs de modernes, de « demain ».

Au premier abord, les discours sur la tradition relevés tout au long de notre travail, ne sont guère éloignés de ceux présents dans le répertoire des musiques folkloriques. Sans revenir sur le débat de la différenciation de ces deux répertoires, il semble pourtant important de souligner que c'est l'utilisation faite de la tradition et de la patrimonialisation qui est au cœur de la construction de l'un et l'autre des courants musicaux. Dans le cas des répertoires qui nous ont intéressée, la tradition est un retour aux sources permettant de « savoir d'où l'on vient » pour mieux comprendre « où l'on va ». Le recours à l'idée de tradition ne se fait pas ici pour commémorer un passé, le sanctifier, le sacraliser, connaître l'histoire d'une musique, d'une culture, d'une danse, mais pour se donner les moyens de créer en partant de l'origine.

Le processus de patrimonialisation qui travaille les sociétés occidentales depuis le XX^{ème} siècle, transforme les représentations de la tradition et de la mémoire. Pour les musiciens traditionnels, il ne s'agit pas d'enfermer les musiques dans une certitude et une stabilité des manières de faire. La conservation ne devient qu'un outil aidant à la création et à l'innovation, contrairement aux pratiques de folklorisation refusent la modification des faits culturels. Ici, l'histoire est une certitude sur laquelle on s'appuie, mais qu'on se doit de respecter. Les logiques d'action sont mues par une inscription dans une continuité historique. Interrogés sur un terrain particulier, les liens entre histoire, tradition et patrimoine, positionnent politiquement et idéologiquement les musiciens[475]. En déconstruisant les façons de définir ces répertoires, en les analysant sous l'œil de l'histoire, nous avons rompu empiriquement et épistémologiquement avec les habitudes langagières et taxinomiques de ces musiciens. Donc, une analyse des musiques traditionnelles peut permettre de comprendre des processus plus généraux à l'œuvre au sein de la société entière.

[475] Y.Lamy, *op. cit.*

En entrant pleinement dans la compréhension des façons de jouer, diffuser, aimer, les répertoires traditionnels, notre cadre théorique s'est confronté à une réalité sociale et musicale qui parfois lui a résisté. Abordant la question du goût par le recours à la notion de carrière, nous avons pu dégager un ensemble d'étapes, de moments ou de médiations. Ce choix théorique ne fut pas sans incidences sur nos résultats. Nous nous sommes pour cela appuyée sur des données empiriques croisant l'observation participante, des entretiens et des archives. Ce terrain mixte, réalisé dans deux régions différentes culturellement et historiquement, ouvre de nouvelles voies de connaissances sociologiques. Devenir musicien traditionnels amateur, c'est un processus, une carrière jalonnée de temps, de médiations, d'étapes où s'élabore et se développe par la pratique cet attachement. C'est en expérimentant la musique, les bals, les concerts, les stages, que le vécu musical devient goût ancré et permanent.

Ainsi, par sa particularité géographique, sociale et musicale, notre terrain nous a obligée à mettre en place des protocoles de recherche nécessitant d'utiliser plusieurs options théoriques et diverses techniques de recueils de données. En effet, pour saisir les modalités d'attachement à ce répertoire, nous avons dû prendre le contre-pied d'un certain nombre d'études et d'auteurs sur ce point. Habituellement, la pratique musicale va de pair avec l'amour pour le répertoire dont elle fait l'objet. Or, notre recherche pointe des éléments bousculant les réflexes de la sociologie de la culture où les pratiques artistiques et les préférences esthétiques sont pensées sous l'angle de la dichotomie savant/populaire. La composition sociale du public des musiques traditionnelles, son positionnement dans l'univers musical, les références symboliques nous amènent à dépasser l'idée que ce sont des musiques du peuple rural, accessibles au plus grand nombre.

Notre approche s'est concentrée sur la mise au jour d'un processus de carrière d'amateur en lien avec un style de vie. Ce processus débute par la découverte des répertoires et l'engagement dans la pratique instrumentale, avec une large part donnée à l'apprentissage. Puis il se poursuit dans d'autres activités sortant de la stricte pratique musicale. Dans cette optique, la musique apparaît dans sa fonction socialisatrice, engageant les musiciens amateurs dans de nouveaux réseaux amicaux, inclinant leurs orientations scolaires et professionnelles et s'inscrivant au cœur de leur ordinaire.

La pratique amateur des musiciens traditionnels incite donc le sociologue à être attentif à des indicateurs, révélateurs d'une spécificité empirique, pouvant se transposer à d'autres courants musicaux. Il serait alors intéressant de construire un schème analytique plus large proposant un regard sur les musiques populaires, moins empreint d'interrogations légitimistes.

Après avoir répondu à la question « que font les individus quand ils font de la musique traditionnelle ? », nous avons prolongé notre réflexion à des dimensions moins esthétiques, mais plus quotidiennes de la vie des musiciens traditionnels. Cherchant à répondre à l'interrogation « Qui faut-il qu'ils soient pour faire ce qu'ils font ? », nous avons choisi, en recourant à l'idéal-type, de reconstruire leurs principales caractéristiques sociales. Croisant des résultats quantitatifs et quantitatifs, nous avons pu mettre en relation des catégories socioprofessionnelles et une inscription idéologique (en tant que système de pensée) d'un style de vie, un lien affectif s'est tissé entre une certaine frange intellectuelle des classes moyennes et supérieures et les musiques traditionnelles. L'enquête statistique a montré un phénomène d'homogamie sociale entre les musiciens amateurs. Plus spécifiquement, nous avons noté une forte prédominance des individus appartenant aux professions de l'éducation (enseignants du primaire, du secondaire et du supérieur, éducateurs, etc.), de la santé (assistant(e) sociale, infirmière, médecin) ou encore de la culture. Grâce aux résultats statistiques de notre enquête par questionnaire, nous avons pu délimiter un espace des possibles des musiciens traditionnels.

Confortant cette hypothèse d'une certaine homogénéité sociale, nous avons pu reconstruire un style de vie. Il semble donc que l'attachement aux musiques traditionnelles et le style de vie qui s'en dégagent sont inscrits dans l'espace social, renvoyant à un univers symbolique où la prise en compte de l'altérité culturelle et musicale et les valeurs de l'humanisme sont au centre.

C'est dans cette dernière phase intellectuelle que prend sens toute notre problématique. En allant au plus près des habitudes culturelles, ordinaires et idéologiques de ces individus, nous avons pu montrer les articulations et les liens se tissant entre un courant musical, son histoire et des musiciens amateurs dont le quotidien s'en trouve modifié. Notre objectif ici n'était pas de chercher un rapport de

causalité entre la pratique musicale et une façon de vivre, mais de saisir les allers-retours, les résonances existantes entre les deux.

L'idée de style de vie, choisie en référence à Bourdieu[476] et à Weber[477], n'est pas réduite au quotidien des enquêtés. Nous avons élargi notre analyse à un ensemble de comportements culturels, politiques, idéologiques des musiciens, tentant d'en dégager les points communs et les variations. Croisant les valeurs développées par le courant des musiques traditionnelles de celles de l'écologisme, il apparaît des traits conceptuels communs contribuant à construire un rapport au monde similaire. Cet assemblage entre musiques traditionnelles et style de vie, inscrit sur un mode contestataire de la société occidentale moderne et de consommation où la préservation de l'environnement fait écho à la préservation de traditions culturelles ou musicales, prend parfois des formes plus ou moins forte de militantisme.

Pensée à partir de chacun des éléments étudiés au début de ce travail, cette dernière partie est à la fois une synthèse et un élargissement de nos réflexions. Partie de l'idée de fait social total pour décrire l'activité musicale, nous prenons dès lors pleinement conscience ici, de sa signification. En effet, la description et la compréhension du style de vie réalisé en fin d'enquête permettent de revenir sur chacun des points essentiels vus tout au long de ce travail. Plus particulièrement, la notion de tradition et sa construction sociale prennent une place prépondérante, éclairant les prises de positions idéologiques ou politiques dans les façons de vivre des individus. Ainsi, nous avons repéré que celle-ci était pensée dans un rapport temporel et spatial spécifique.

Dans le prolongement de cette réflexion, plusieurs perspectives de recherche peuvent être envisagées. Tout d'abord, travaillant majoritairement auprès de musiciens amateurs, un travail empirique auprès des musiciens professionnels pourrait compléter les processus de sortie de carrière d'amateurs sur lesquels nous nous sommes attardée. Proposant une analyse similaire à celle engagée dans cette recherche, il deviendrait intéressant de comprendre quels sont les effets d'une professionnalisation des musiciens sur leurs styles de vie. De la même manière que

[476] P. Bourdieu, *op.cit*. 1979
[477] M. Weber, *op.cit*, 1989

les amateurs, les musiciens devenus professionnels partagent-ils toujours les mêmes intérêts culturels et quotidiens ? Quelle place prend dans ce cas la pratique musicale ? Est-elle plus au centre de la vie des individus ? Il s'agirait de comprendre comment s'organisent les processus de professionnalisation, comment les individus passent-ils d'un statut d'amateurs à professionnels ? Ces processus de professionnalisation, abordés un peu rapidement dans notre travail constituent un enjeu important de la compréhension d'un courant musical dans sa globalité.

Une autre piste de réflexion peut être ouverte à la suite de notre travail. Il s'agit du folklore ; travailler sur ce courant musical très proche des musiques traditionnelles, au point parfois d'être confondu, apporterait un corpus de connaissances totalement nouveau en sociologique. Courant musical et chorégraphique fortement délaissé par les sociologues, peu valorisé par une partie des ethnologues, le folklore est une pratique marquée du sceau de l'indignité. Associé à « l'enferment nationaliste »[478] , au nationalisme ou au régime de Vichy, il semble que le folklore français mériterait de bénéficier d'un travail sociologique en profondeur, cherchant à comprendre ses caractéristiques sociales actuelles. Nous ne disposons, pour parler de ces pratiques musicales et chorégraphiques que du discours des musiciens traditionnels ou des spécialistes en sciences sociales et non pas des folkloristes. C'est pourquoi interroger ces musiciens et danseurs qui continuent à faire vivre leurs traditions à leur façon, pourraient sortir des écueils des positionnements politiques, et tenter de résoudre un des paradoxes de ce genre musical où l'origine territoriale détermine la respectabilité d'une musique et de ses pratiquants. La sociologie de la culture aurait donc certainement beaucoup à dire sur ce terrain.

En conclusion, notre démarche pluridisciplinaire, mêlant plusieurs approches théoriques des musiques traditionnelles a permis d'expérimenter des voies épistémologiques et empiriques relativement démarquées des acquis de la sociologie. En nous intéressant ainsi à ces musiques, nous souhaitons avoir réussi le pari d'un croisement de regards disciplinaires (externes) et sociologiques (internes) nécessaires à la compréhension d'un fait musical.

[478] L Charles-Dominique, *op.cit.,* 2010

Bibliographie

Ouvrages

ABIRACHED R., *La Décentralisation théâtrale*, en 4 vol., Actes Sud, Paris, 2005

ANCEL P., PESSIN A., *Les non-publics*, les arts en réception, l'Harmattan, coll. Logiques sociales, Tome 1 et 2, Paris, 2004

APPRILL Ch., *Les danses de couple : lieux et territoires de pratique et d'apprentissage en France*, thèse de sociologie, EHESS de Marseille, 2003

APPRILL Ch., *Sociologie des danses de couple*, l'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, 2006.

ARENDT H., *La Crise de la Culture*, Folio Essais, St Armand, 1992

ARLAUD S., JEAN Y., ROYOUX D., *Rural-urbain*, PUR, coll. Espace et territoire, Rennes, 2005

AUBERT L., *Les musiques du monde, produits de consommation ?* Colophon asbl, Paris, 2008

AUBERT L., *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu*, Musée d'Ethnographie de Genève, 2009, Coll. « Tabou », n°6, Genève

BAUBEROT A., *Histoire du Naturisme, le mythe du retour à la nature*, coll. Histoire, PUR, Rennes, 2004

BAUDRILLARD J., *La société de consommation*, Folio, Gallimard, Paris, 1996

BECKER H., *Les Ficelles du Métier*, coll. Repères, Paris, 1970

BECKER H., *Les Mondes de l'Art*, Flammarion, Paris, 1988

BECKER H., *Propos sur l'art*, l'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 1999

BELVIANES M., *Sociologie de la musique*, Payot, Paris, 1950

BENETOLLO A., *Rock et politique*, Censure, Opposition, intégration, coll. Logiques Sociales, l'Harmattan, Musique et Champ social, Paris, 1999.

BESSON M., VIDAL B., *Journal d'une communauté*, Éditions Stock, Paris, 1976,

BILLARD F., ROUSSIN D., *Histoires de l'accordéon*, Climats, INA, Paris, 1991

BLANC JC., « D'un siècle à l'autre ou l'influence du mouvement orphéonique sur les musiques de bal », in *Entre l'oral et l'écrit*, FAMDT, coll. MODAL, Actes du colloque de Gourdon, 20 septembre 1997,

BLANCHET A., GOTMAN A., *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Nathan, Coll. 128, Paris, 1992

BORDES Ch., *Archives de la tradition basque*, fac-similé Saint-Sébastien, Elkar, 1982

BOURDIEU P., *Esquisse d'une théorie de la Pratique*, coll. Essai, Paris, 1972

BOURDIEU P., *Langage et pouvoir symbolique*, coll. Essai, Paris, 1991

BOURDIEU P., *La Distinction*, Critique Sociale du Jugement, coll. Le Sens Commun, éditions de Minuit, Paris, 1979

BOURDIEU P., *Le Sens Pratique*, éd. De Minuit, Paris, 1980

BOURDIEU, P., *Notes d'une esquisse de la pratique*. Paris: Seuil, Points Essais, 2000.

BOURDIEU P., *Questions de Sociologie*, éd. De Minuit, Paris, 1998

BOURDIEU P., *Science de la science et réflexivité*, Cours au collège de France 2000-2001, Raisons d'agir, Paris, 2000

BOURDIEU P., CHAMBOREDON JC., *Le Métier de Sociologue*, Mouton, Paris 1973

BOURDIEU P., PASSERON JC., *La Reproduction*, éd. De Minuit, Paris, 1970

BRENEL E., *Le Monde du flamenco : entre pratiques amateurs et professionnelles. Socio-anthropologie d'une culture artistique*, UFR des Sciences du Langage, de l'Homme et de la Société, Université de Franche-Comté, 2004

BRUNEL S., *La planète Disneylandisée*, Sciences Humaines éditions, Paris, 2006,

BRIL J., *À Cordes et à cris*, Origines et symbolisme des instruments de musique, bibliothèque des signes, Clancier-Quenaud, Condé sur Noireau, 1980

CAUQUELIN A., *Les théories de l'art*, coll. Que-sais-je ?, PUF, 1998

CHANET JF., *L'École Républicaine et les petites patries*, Aubrier, coll. Aubrier/Histoires, Paris, 1996

CHAPOULIE M., *La tradition sociologique de Chicago*, Seuil, Paris, 2001

CESTOR E., *Les musiques Particularistes*, L'Harmattan, Paris

COOK N., *Musique, une très brève introduction*, trad. Nathalie Gentili, Paris, Allia, 2006.

COULANGEON Ph., *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical,* l'Harmattan, Paris, 1999

COULANGEON Ph., Les *pratiques culturelles,* coll. Repères, Paris, 2005

COULON A., *l'École de Chicago,* Que sais-je ? PUF, Paris, 1992

DARMON M., *Devenir anorexique,* éd. La Découverte, coll. Textes à l'appui, Paris, 2003

DARRE A., *Musiques et Politique, les répertoires de l'identité,* PU de Rennes, Rennes, 1996

DAVALLON J., MICOUD A., TARDY C. : *Vers une évolution de la notion de patrimoine?* Réflexion à propos du patrimoine revalorisé, 1997

De CERTEAU M, JULIA D., REVEL J., *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire,* Paris, Gallimard, 1975

De CERTEAU M., *La Culture au pluriel,* coll. 1018, Paris, 1974

De CERTEAU M., *L'invention du quotidien,* coll. Folio, Gallimard, Paris 1990

De SINGLY F., *l'Enquête et ses méthodes, le Questionnaire,* coll. 128, Nathan Université, 1992

De QUEIROZ J-M., *L'interactionnisme symbolique,* Presses Universitaires de Rennes 2, Rennes, 1994.

De la VILLEMARQUE Th. , *Barzhaz-Breizh,* éd. De Charpentier, Paris, 4ème édition, 1846

DEREZE G., *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques. Médias, quotidien et 3ème âge,* Louvain-la-Neuve, CIACO, 1994.

DESESQUELLES A-C, *L'expression musicale,* PUE, Peter Lang, Wien, 1999

DONNAT O., *Les Français face à la Culture,* de l'exclusion à l'éclectisme, éd. La Découverte, Paris, 1994

DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français à l'heure du numérique,* La Découverte, Paris 2009

DUBOIS V., *L'Invention de la Politique Culturelles, genèse d'une catégorie d'intervention publique,* Belin, Saint-Germain du Puy, 1999

DUTERTRE J-F., *L'air du temps, du romantisme à la World Music,* coll. MODAL, FAMDT, Parthenay, 1993

DUTHEIL-PESSIN C., *La Chanson Réaliste, sociologie d'un genre*, l'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2004

DURKHEIM E., *Le Suicide*, Coll. Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris, 2007

ELIAS N., *Logiques de l'exclusion*, Fayard, 1991

ELSENER E., Éditorial de la Feuille d'Hiver de l'AMTA, 2004.

ESTIVAL J-P., *Du folklore aux musiques traditionnelles*, Culture et Recherche, n° 116-117, Ministère de la culture, printemps-été 2008

EYERMAN R., JAMISON A., *Music and social contest*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

FABRE D., *L'Europe entre culture et nations*, Actes du Colloque de Tours, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1996

FAURE C., *Le renouveau du folklore et de l'ethnologie pendant le régime de Vichy*, in Bulletin du Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise, Lyon, n°1, 1983

FAURE S., *Corps, savoir et pouvoir, Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001

FAURE S, *Apprendre par corps*, La Découverte, Paris, 2000.

FAURE S., GARCIA M-C., *Danses des villes et danses des écoles*, GRS, Université Lyon2, 2002

GARCIA M-C., *L'identité catalane*, Analyse du processus de production de l'identité nationale en Catalogne, l'Harmattan, 1998

GARCIA M-C, *Analyse du processus de production de l'identité nationale en Catalogne*, thèse de doctorat en Sociologie et Sciences Humaines à l'Université Lyon II, 1994

GARCIA M-C., GENIEYS W., *L'invention du Pays Cathare*, Questions contemporaines, l'Harmattan, Paris, 2005

GARFINKEL H., *Recherches en ethnométhodologie*, Quadrige, PUF, Paris, 2007

GLASER B., STRAUSS A., *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research.* Chicago: Aldine Publishing Company, 1967.

GOTMAN, A., BLANCHET A., *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien.* Édité par Collection 128. Paris: Nathan, 1992.

GORE O., « L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne » Septembre 2005

GOODY, J., *La Raison Graphique*, Domestication de la Pensée Sauvage, éd de Minuit, 1979

GOODY, J., *Logiques de l'écriture, aux origines des sociétés humaines*, Paris 1986

GREEN A-M. (sous la direction de), *Musique et Sociologie*, enjeux méthodologiques et approche empirique, l'Harmattan coll. Musiques et Champ social, 2000

GREEN A-M., *L'accès des femmes à l'expression musicale*, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société, IRCAM, l'Harmattan, Paris, 2005

GRIGNON Cl., PASSERON J-C., *Le Savant et le Populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Le Seuil, Paris, 1989

GUIBERT G., *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France Genèses, structurations, industries*, alternatives. Paris, Irma/Séteun, 2006

GUIBERT G., *Les nouveaux courants musicaux, Simples produits des industries culturelles ?* Nantes: Mélanie Seuten, 1998.

GUILCHER J-M, *Danses traditionnelles et anciens milieux ruraux français*, L'Harmattan, Ethnomusicologie et anthropologie de l'espace français, Paris, 2009

GUIU C., *Territoires et Identités en Catalogne méridionale : une géographie de la folklorisation.* Doctorat de géographie, Paris: Paris Sorbone IV, 2007

GUILLOT G., « Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France », doctorat de musicologie, sous la dir. J-M Chouvel, Université Paris Sorbonne, Mai 2011

GUMPLOWICZ Ph., *Les travaux d'Orphée, 150 ans de la vie musicale amateur en France*, Aubier, Paris, 2001

HAVELOCK E., *Aux Origines de la Civilisation écrite en Occident*, petite collection Maspero, Paris, 1981

HALBWACHS M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, éd Mouton, Paris, 1925

HALBWACHS M., *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997

HENNION A., *Comment la musique vient aux enfants*, Economica, Sociologies, Paris, 1990

HENNION A., *Figures de l'Amateur*, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, la Documentation Française, Paris, 2000

HENNION A., MIGNON P., *Rock, de l'histoire au Mythe*¸ coll. Vibrations, Ed, Anthropos, 1983

HEIN, F., *Le monde du Rock, ethnographie du réel.* Paris: Mélanie Séteun/Irma, coll. Musique et Société, 2006.

HEINICH N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, 1998

HERNANDEZ S., *Le monde du Conte*, L'Harmattan, Paris, 2006

HERVIEU B., VIARD J., *Au bonheur des campagnes (et des provinces)*, Ed. de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2005

HERVIEU B., HERVIEU-LEGER D., *Le Retour à la nature, au fond de la forêt,… l'État*, éd. L'Aube, Coll. Poche Essai, Le Seuil, Paris, 2005

HOBSBAWN E., RANGE T., *The Invention of Tradition,* Cambridge University Press, Cambridge, 1986

LAHIRE B., *Cultures Écrites et inégalités scolaires*, Sociologie de l'échec scolaire à l'école primaire, PUL, Lyon, 1993

LAHIRE B., *L'Homme Pluriel, les ressorts de l'action*, Nathan, Paris, 2001

LAHIRE B., *La Culture des Individus*, éd. La Découverte, Paris, 2004

LAHIRE B., *L'Esprit Sociologique*, La Découverte, Paris, 2005

LAMY Y., *L'alchimie du patrimoine, discours et politique,* MSHA, 1996

LAPLANTINE F., *La Description ethnographique*, coll.128, Nathan Université, 1996

LEFEBVRE H., *Du rural à l'urbain*, 3ème édition, Anthropos, Lassay-les-Châteaux, 2001

LE BART CH., *Fans des Beatles sociologie d'une passion*, PU Rennes, Rennes, 2000

LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie Structurale.* Paris: Pocket, 1997.

LE MENESTREL S., *Les musiques populaires, catégorisations et usages sociaux.* Édité par revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines, Institut de sociologie Civilisations. Vol. vol.LIII, n°1-2. Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 2006.

LEHMANN B., *l'Orchestre dans tous ses éclats,* Ethnographie des formations Symphoniques, la Découverte, Paris, 2002

LIVINGSTON T., *Choro : A Social History of a Brazilian Popular Music,* Indiana University Press, 2005

LORD A., *The Singer of the Tals*, Cambridge, Mass.1960

MAINGUENAU D., *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive,* Hachette, Paris, 1991

MARCUS G., *Lipstick Traces, une histoire secrète du XX^{ème} siècle,* éd. Allia, Paris, 1998

MAUSS M., *Essai sur le don,* l'Année Sociologique, seconde série, 1923-1924.

MENDRAS H., *La fin des paysans,* Essais, Paris, 1993

MEYRAN R., Du folklore à l'ethnologie 1936-1945, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2009

MISTRAL F., *Lou pouèmou dou Rose,* ARREMOLUDAS, Pyremonde, Cressé, 2006

MISTRAL F., *Miréo,* enco de Charpentier, Avignon, 1868

MILNER, J-C., *Introduction à une science du langage.* Paris, le Seuil, 1989

MORIN E., *L'esprit du temps 1, Névroses,* Grasset, Paris, 1989

MORVAN F., *Un monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*. Arles, Actes Sud, 2002

MOULINIER P., *Les Politiques Publiques de la Culture en France,* PUF, coll. « Que Sais-je ? », 1999

NORA P., *Lieux de mémoire,* Gallimard, Quarto, Paris, 1997

PASSERON JC., *Le Raisonnement Sociologique,* l'espace non poppérien du raisonnement scientifique, Nathan, Paris, 1996

PECOUT R., *La musique folk des peuples de France*, éditions Stock 2, Paris, 1978

PERRENOUD M., *Les musicos,* éd. La Découverte, Paris, 2003

PESSIN A., *Le mythe du peuple, la société française au XIXème siècle,* PUF, Paris, 1992

POCHE B., *L'espace fragmenté,* éléments pour une sociologie de la territorialité, l'Harmattan, Paris, 1996

POIRRIER Ph., RIOUX J-P., *Affaires Culturelles et Territoires,* sous la direction de, La Documentation Française, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2000

POIRRIER Ph., *Les enjeux de l'histoire des politiques culturelles,* coll. Essai, Paris, 2003

POIRRIER Ph., VADELORGE L. (dir.), *Pour une histoire des politiques du patrimoine,* La Documentation Française, Paris, 2003

POUILLON J., « Tradition : transmission ou reconstruction », *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, 1975, 155-173

PREVOST-THOMAS C., BIZZONI L., *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008.

QUIVY R., VAN CAMPENHOUDT L., *Manuel de Recherche en Sciences Sociales,* 2ème édition, DUNOD, Paris, 1995

RAUTENBERG M. (dir.), *Campagnes de tous nos désirs*, Mission du patrimoine ethnologique, coll. Ethnologie de la France, cahier n°16, éd. De la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2000

ROSTER D., *Les Femmes et la création musicale, les compositrices européennes du Moyen-âge au milieu du XXème siècle,* l'Harmattan, Bibliothèque du Féminisme, Paris, 1998

ROUSSEAU J-J, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, Paris, 2008

SAND G., *La mare au diable,* Folio, Classique, Paris, 1999

SCHNAPPER, D. , *La compréhension sociologique.* Vol. Quadrige. Paris: PUF, 2005.

SELLIER G., VIENNOT E., *Culture d'élite, culture de masse et différence entre les sexes,* l'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, Paris, 2004

SEGALEN V., *Essai sur l'exotisme,* Montpellier, Fata Morgana, 1978

SILBERMANN Alphons, *Les principes de la sociologie de la musique*, Genève, Droz, IRESCO, 1968

SOLOMOS M., SOULEZ A, VAGGIONE H., *Formel/informel, musique et philosophie,* L'Harmattan, Paris, 2003

SUPICIC I., *Musique et Société, Perspectives pour une sociologie de la musique,* Institut de Musicologie, Académie de Musique, Zagrheb,1971

TOUCHE M., *Mémoire Vive,* Centre d'Ethnologie Française, CNRS, juin 1998

TRAÏNI C., *La musique en colère,* Les Presses de sciences politiques, coll. Contester, Paris, 2008

URFALINO Ph., *l'Invention de la Politique Culturelle*, La Documentation Française, 1996

VAN GENNEP A., *Folklore de l'Auvergne et du Velay,* GP Maisonneuve, Paris, 1942

VASSAL J., *Folksong,* Albin Michel, coll.Rock and Folk, Paris, 1971

VEITL A, DUCHEMIN N., *Maurice Fleuret, une politique démocratique de la musique,* Ministère de la Culture et de la Communication, Turriers, 2000

WASQUERIEL E., *Le Dictionnaire des Politiques Culturelles depuis 1959,* sous la direction de, Larousse, 2000

WEBER M., *Essais sur la théorie de la Science,* Agora, Plon, 1992, p.183

WEBER M., *Économie et société*, Poche, Paris, 1999

WEBER M., *l'Éthique protestante et esprit du capitalisme*, Pocket, coll. Agora, Paris, 1989

WEBER M., *Sociologie de la musique,* les fondements rationnels et sociaux de la musique, coll. Leçons de choses, éd. Métailié, Paris, 1998

WEBER M., *Sociologie des religions*, Gallimard, Paris, 1996

BENSIGOR F., « Musiques du monde ou " World music", ni une mode, ni un genre : une réalité », document de l'IRMA, CIMT ressources, 2000

BERGER P-L. , « Towards a sociological understanding of psychoanalysis », *Social research*, vol 32 n°1, 1965, p. 32

BOLTANSKI L., « Les usages sociaux du corps », in *Annales ESC*, vol. 26, 1971, pp. 205-233

BOURDIEU P., « La métamorphose des goûts, la production de la croyance, contribution à une économie de biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977

BOSSIS B., « Louis-Albert Bourgault-Ducoudray et la Bretagne : du collectage à la composition », in *Musique en Bretagne : images et pratiques, Hommage à Marie-Claire Mussat*, textes réunis par Daniel Leloup et Marie-Noëlle Masson, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003

BOZONNET J-P., « Le Verdissement de l'opinion publique », in *Sciences Humaines*, Hors-série, n°49, Juillet-Août 2005, p. 50-53

BRAIOLIU C., « Esquisse d'une méthode de folklore musical », *Les archives de la Société des Compositeurs roumains*, in Revue de Musicologie, n°40, Librairie Fischbacher, Paris, 1958

BROMBERGER Ch., « Ethnologie, patrimoine, identités : y a-t-il une spécificité de la situation française ? », in D.Fabre (ed.), *L'Europe entre culture et nations*.

BUSCATTO M., « Chanteuse de jazz n'est point un métier d'homme. L'accord imparfait entre vois et instrument », in *Revue Française de Sociologie*, 44-1, Janvier 2003

CAGIAO y CONDE J., « Stéréotypes et construction identitaire dans Cantares Gallegos de Roalia de Castro : le "nous" galicien face à l'autre castillan », Université François Rabelais de Tours, Séminaire du CIREMIA, non publié, 2004

CHARLES-DOMINIQUE L., « Les emblèmes instrumentaux régionaux du revival français », colloque Université de Poitiers Musique, Langue, identités, 2007 (article livré, à paraître).

CHARLES-DOMINIQUE L., « Folklore et enfermement national », L'ethnomusicologie européaniste de Brailoiu à l'épreuve de l'exotisme, in Laurent AUBERT (ed.), *Mémoire vive*. Hommages à Constantin Brailoiu, Genève, Musée d'Ethnographie de Genève, 2009 (Coll. « Tabou », n°6), pp. 105-125

CHARLES-DOMINIQUE L, DEFRANCE Y., « L'Ethnomusicologie de la France. De l' "ancienne civilisation paysanne" à la globalisation », *Actes du colloque de Nice*, nov. 2006, Paris, L'Harmattan, 2008 (Collection Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français), pp. 119-155

COULANGEON Ph., « La Stratification des Goûts musicaux », in *Revue Française de Sociologie*, 44-1, Janvier 2003

DA LAGE-PY E., « Le public, ce tiers légitimant », in *La légitimité culturelle en Questions*, sous la direction de Sylvette Giet, éd. Presses Universitaires De Limoges, Limoges, 2004,

DAVALLON J., « Comment se fabrique le patrimoine ? », in *Sciences Humaines*, Hors Série n°36, mars-avril 2002

DUTERTRE JF. et KRÜMM P., « Les Nouvelles Musiques Traditionnelles », *Chronique de l'AFAA*, Paris, 1997

DUTERTRE J-F., « Musique traditionnelle et modernité », IRMA, http://irma.asso.fr, CIMT ressources, mise en ligne avril 2006

ESQUENAZI J-P., « Les non-publics de la télévision », in *Réseaux*, n° 112-113, 2002/2-3

ESTIVAL J-P. , « Du folklore aux musiques traditionnelles », *Culture et Recherche*, n° 116-117, Ministère de la culture, printemps-été 2008

FABIANI J-L, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in *Sociologie de l'art*, Actes du colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985, sous la dir. R. Moulin, l'Harmattan, Paris, 1999

FABIANI J-L, « L'amour de la nature », in Boyer M., Herzlich G., Maresca B. (dir.), *L'environnement, question sociale. Dix ans de recherches pour le Ministère de l'environnement*. Paris, Odile Jacob 2001

FAURE C., « Le renouveau du folklore et de l'ethnologie pendant le régime de Vichy », in *Bulletin du Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, Lyon, n°1, 1983

GARCIA M-C., « Histoire identitaire et histoire locale dans la construction du Pays Cathare », in *Espaces et Société*, n° 113-114, décembre 2003, p. 183-196

GLEVAREC, H., «La tablature des goûts musicaux, un modèle de structuration des préférences et des jugements.» Revue Française de Sociologie, 2009/3.

GORE, O., «L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne », *ESO* Rennes, 2004.

GUYONNET M-H., « Chercheurs de patrimoine en Haute-Provence : une passion et ses enjeux », in *Passions ordinaires*. Du match de football au concours de dictée (C. Bromberger, éd.), Paris, Bayard.

JAMIN A., « La place de l'autre, construction et manipulations des figures de l'autre à travers les usages de son espace », in *Esprit Critique*, Volume 6, n°1

JAUJOU N., « Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique», in *Cahiers des études africaines*, éditions de l'EHESS, 168, XLII-4, 2002

LAHIRE B., «Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances », in *La Dialectique des rapports hommes-femmes,* sous la direction de T. Blöss, PUF, Paris, 2001

LEDRUT R., « Méthode ou méthodes », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXXI, 1981

LENCLUD G., « La tradition n'est plus ce qu'elle était », in *Terrain*, Habiter la maison, n°9, 1987

LEVY A., « L'interprétation des discours », in *Connexions*, n°11, Tome I, 1974

LIVINGSTON T., « Music Revivals: Towards a General Theory», in *Ethnomusicology,* Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999), pp. 66-85

LÖWY M., « Le concept d'affinités électives chez Max Weber », in *Archives de Sciences sociales des Religion*, 2004

MAIGRET E., MACE E., « Pourquoi parler de médiacultures? » *Sciences Humaines*, Avril 2004

MALLET J., « World Music, une question d'ethnomusicologie ?», in *Cahiers des études africaines*, éditions de l'EHESS, 168, XLII-4, 2002

D-C MARTIN, « Le myosotis, et puis la rose… Pour une sociologie des « musiques de masses », in *L'Homme*. Vol. n°177-178. 2004.

MAUSS M., FAUCONNET P., «*Sociologie*», in *l'Année sociologique*, vol 30, 1901

MONOD-BEQUELIN A., « La tradition orale n'est plus ce qu'elle était ! », in *Sciences Humaines,* Avril 2005, n°159

MORAND K., « Apprendre à chanter, essai sur l'enseignement du jazz vocal », *l'Homme,* n°177-178, 2006, p. 112

PASSERON J-C., « Quel regard sur le "Populaire" ? in *Ville, Ecole Intégration-Enjeux*, Culture(s) entre Fragmentation et recomposition, n°133, Juin 2003

PASSERON J-C, MOULIN R. et VEYNE P., « Entretien avec JC Passeron. Un itinéraire de sociologue », in *Revue Européenne des Sciences Sociales*, Tome XXXIV, n°103, 1996

PELLOUX D., DESLANDRES G., *L'enseignement des musiques traditionnelles en France*, Dossier formation pour la FAMDT, avril 2006

PINÇON-CHARLOT M. et GARNIER Y., « Enseigner la musique ? L'exemple d'un conservatoire municipal », in *Les Cahiers de l'Animation*, III, 1985, n°51

PREVOST-THOMAS C., « La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques, fonctions », *Les Cahiers de l'Observatoire Musical Français*, Sociologie des Faits Musicaux et Modèles Culturels, Université de Paris-Sorbonne, n°6, décembre 1998

RAVET H., « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », in *Travail, genre et sociétés*, n°5, 2003

RAVET H., « Sociologies de la musique », in *l'Année Sociologique*, 2010, 60, n°2

RAIBAUD, Y., « Les musiques du mondes à l'épreuve des études postcoloniales » *Musique et post-colonialisme*, 2008.

ROUEFF O., LIZE W., « La fabrique des goûts », in *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, mai 2010

ROUVIERE V., « Le mouvement folk », *Document de travail FAMDT/MODAL*, mis en ligne http://www.famdt.com, p. 5

RULHES C., « Les terrains de la musique », in *Sociétés* no 85 –2004/3, Pratiques musicales

SZABOLCSI, B., « Pourquoi et comment recueille-t-on la Musique populaire », in Bartók, sa vie et son œuvre, édition en français réalisée en coédition par Corvina, Budapest et Boosey et Hawkes, 1968, Paris.

TASSIN, D., « A la fois musicien et sociologue : retour sur une enquête de terrain » *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2005.

UZEL J.Ph., « Kant et la socialité du goût », in *Sociologie et Société*, 2004

VASSAL J., *Rock & Folk* n°63, avril 1972

VIDAL X., « Collectes de chansons populaires en Quercy depuis cent ans », in *Quercy recherche*, 1989, n°65-66

WALDVOGEL C., « Trois grands modes d'appropriation de l'espace rural dans le champ associatif et leur implication militante », communication dans le cadre du colloque *Les mondes ruraux à l'Épreuve des sciences sociales* - Dijon, 17-19 mai 2006.

« De l'écriture d'une tradition orale, à la pratique orale d'une écriture », *Actes du colloque de Clamecy (58), les 26 et 27 Octobre 2000*, Premières Rencontres autour de Achille Millien, *Coll. Modal, FAMDT*, Courlay, 2001

« Entre l'oral et l'écrit, Rencontre entre Sociétés Musicales et Musiques Traditionnelles », *Actes du colloque de Gourdon, 20/09/1997*, FAMDT éd. 1998

« Les musiques et danses traditionnelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'État », Enquête du Ministère de la Culture, Année 1999-2000.

« Imaginaires Auvergnats, 100 ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles populaires, l'exemple du Centre France », *Actes du colloque organisé à Riom* en 1996, coll. Modal, AMTA-FAMDT, St-Jouin-de-Milly, 1999

« L'air du Temps, du Romantisme à la World Music », coll. Modal, FAMDT éditions, 1998

« L'art de la recherche, essais en l'honneur de Raymonde Moulin », la Documentation Française, Nancy 1994

« Les musiques du Monde en Question », *l'Internationale de l'imaginaire*, n°11, Actes Sud, Coll. Babel, maison des cultures du Monde, 1999

« Musiques d'en France », *Guide des Musiques et Danses Traditionnelles*, éd. les guides du CENAM, 1988

« POM, POM, POM, Musiques et cætera », textes réunis par F. Borel, M-O, Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr, Musée d'ethnographie, Besançon, 1997

« Sociologie de l'art », *Actes du Colloque de Marseille de 1985*, sous la direction de R Moulin, l'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 1999

« Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? » CNRS éditions, coll. Hermès, Paris, 1997

« Le poids des musiques du monde », étude Zone Franche, 2001, disponible sur http://www.zonefranche.com/

Discographie Indicative

Alan Stivell, *The Best Of*, Mercury Universal, 1999

Aligot Element, *Les Révoltés du Pounti*, Modal Edition, 2000

Bob Dylan, *Nashville Skyline,* Columbia, 1969

Bob Dylan, *Blood on the Tracks*, Columbia, 1975

Bombes 2 Bal, *Danse avec ta grand-mère*, Tôt ou Tard, Warner, 2004

Buena Vista social Club, *Lo mejor de la voa*, Night and Day, 1999

Claude François, *Si j'avais un marteau*, Texte Claude François, Musique Lee Hays & Pete Seeger, Philips, novembre 1963

Cesaria Evora, *Best Of*, RCA, BMG, 1998

Chansons grivoises d'Auvergne, Fusion, AMTA, 2011

Choro Contemporain 1978-1999, FREMEAUX & ASSOCIES, 2000

Compay segundo, *Lo mejor de la voa*, East West, 1998

Cuarteto Cedron, *La Tipica*, Gotan, 2001

Dan Ar Braz,Mor, *Stations*, Tempel, Spalax Music,1973

Dan Ar Braz, *douar nevez,* AZ, 1975

Elis regina, *Elis*, Universal Music Ltda, 2009

Emir Kusturica and the No Smoking Orchestra, *Live is a miracle in Buenos Aires*, WM France, 2005

Fabulous Trobador, *On the linha imaginot*, Mercury, 1998

Fabulous Trobador, *Duel de Tchatche*, WM France, 2003

Femmouze T, *Tripopular*, Shaoline Music, 2005

Georges Cziffra, *10 Rhapsodies Hongroises Lisz*t, EMI Classic,2001

Gilberto Gil, *Aquele Abraco*, Iris Music,2006

Gilberto Gil, *Refavela*, WM Brazil, 2006

Gilberto Gil, *Unplugged*, WEA Brazil, 2008

Gilles Apap, *Who?*, Sony,1996

Gilles Apap, *Friends*, Apapasis, 2008

Gilles, Jules et Jean, *S'il y avait*, GLL, 1972

Gnawa Diffusion, *Bab el Oued Kingston*, Musisoft, 1999

Gora Bregovic, *Le temps des Gitans*, Universal music Oy, 2002

Ibrahim Ferrer, *Buena Vista Social Club*, Night and Day, 1999

Inti Illimani, *Amar de Nueavo*, Xenophile Records, 1999

Inti Illimani, *Anthologia*, WEA Int'l, 2004

Itzhak Perlman, *Danses Slaves, Pablo de Sarasate*, EMI Classic, 2002

Juliette, *Le festin de Juliette*, Polydor, Le Rideau Bouge, 2002

Johnny Clegg, *Human*, EMI Pathé Marconi, 2010

Johny Clegg and Ladysmith black Mambazo, *Cologne Zulu Festival*, World Network, 1981

Juan José Mosalini, *Live tango*, Harmonia Mundi, chant du Monde, Label Bleu, ,2000

Juan José Mosalini, *la Ciudad triste*, Label Bleu, 2001

Juan José Mosalini, *Bordoneo Y900*, Harmonia Mundi, chant du Monde, Label Bleu, ,1990

Jukula,*Ubuhle Bemvelo*, Rhythm Safari Virgin,1982

La Machine, *Il est encore Temps*, l'Autre distribution, 2007

La Tipica, *Nocturno*, Acqua, Sam et Cie, 2003

Lhasa de Sela, *La Ilorona*, Tôt ou Tard, Warner, 1998

Madredeus, *O paraiso*, EMI, 1997

Malicorne, *Pierre de Grenoble*, Le roseau Sony Music, 1973

Mariza, *Em Mim*, EMI Music Portugal, 2011

Mariza, *Terra*, EMI Music Portugal, 2008

Massilia Sound System, *Oai e libertat*,World Village, 2007

Massilia Sound System, *Occitanista*, Rocker Promocion, 2007

Massilia Sound System, *Commando Fada*, Rocker Promocion, 2005

Ney Matogrosso, *Beijo Bandido Ao Vivo Live 2010*, EMI Brazil, 2010

Orchestra Baobab, *A Night at Club Baobab*, Oriki Music, 2008

Orchestre Philarmonique de Vienne, Claudio Abado, *Danses Hongroises, Brahms*, Deutsche Grammophon, 2008

Orquestra Do Fubà, *Forroleïsdoscope*, Hélico, 2006

Patrick Bouffard Trio, *Force Mineur*e, Modal Edition, 2011

Patrick Bouffard, *Transept*, Modal, 2005

Quilapayun, *Best of*, EMI France, 1998

Quilapayun, *Basta*, WEA Warner, 2003

Rokia Traoé, *Tchamantche*, Universal music, 2008

Rokia Traoré, *Mouneissa*, Label indigo, 1991

Salif Keita, *Anthology*, Classics Jazz France, 2011

Salif Keita, *M'Bemba*, Classics Jazz France, 2006

The Weavers, *If I Had a Hammer*, Texte et musique Lee Hays & Pete Seeger, 1949.

Tram des Balkans, *Shtirip'Tour*, Les Entetes Production, 2008

Tri Yann, *Ar Gwellan gant*, Podis, Polygram, 1999

Trio Esperenza, *Nosso Mundo*, Mercury Universal, 1999

Vadim Repin, *Danses roumaines Bartok*, Erato, 2001

http://www.famdt.com/

http://lafeuilleamta.fr/

http://www.cdmdt43.fr/index.php/cms/Accueil/10

http://brayauds.free.fr/

http://www.lameitat.org/

http://www.dastum.net/

http://trad78.free.fr/

http://www.metive.org/

http://www.conservatoire-occitan.org/

http://www.hauteloiremusiquesdanses.fr/

http://www.canardfolk.be/tradcan/index.html

http://www.tradzone.net/forum/

http://www.musictrad.org/accueil/index.php

http://www.tradmagazine.com/

http://www.accrofolk.net/

http://www.facebook.com

http://fr.myspace.com/

http://www.irma.asso.fr/

http://www.irma.asso.fr/-CIMT-

http://www.letransfo.fr/

http://www.crmtl.fr/

http://www.ariam-idf.com

http://www.musiquesdumonde.org

http://www.cmtra.org

http://www.arcade-paca.com

http://www.conservatoire-occitan.org

http://www.musicorsica.com

http://www.trobar.fr

http://www.planetesmusiques.fr

http://prehistoiredufolk.free.fr/index.htm

http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00022

Index

Index des sigles

AFIJMA : Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles

AMAP : Associations pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne

AMTA : Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne

CA : Certificat d'Aptitude

CDMDT : Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles

DMDTS : Direction de la Musique de la Danse, du Théâtre et du Spectacle Vivant

CNR : Conservatoire National de Région

CNSMD : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse

CRD : Conservatoire à Rayonnement Départemental

CRI : Conservatoire à Rayonnement Intercommunal

CRR : Conservatoire à Rayonnement Régional

DE : Diplôme d'État

DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles

EDMD : École Départementale de Musique et de Danse

ENM : École Nationale de Musique

FAMDT : Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles

FEDUROCK : Fédération de lieux de musiques amplifiées / actuelles

FFFM, Fédération Française des festivals de musique

FRMJC : Fédération Régionale des Maisons de Jeunes et de la Culture

FSJMI : Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées

IRMA : Information et Ressources en Musiques Actuelles

SNEP : Syndicat National de l'Edition Phonographique

Photographies

Photographie 1 :Les Maîtres Sonneurs du Bourbonnais. Extrait « Imaginaires Auvergnats, Cent ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles populaires». FAMDT éditions, AMTA, MODAL, 1999 ... 67

Photographie 2 : Vitrine d'un disquaire finlandais, copyright C. Brizard 2008 120

Photographie 3 : Concert du groupe les Javeiros, 1973, copyright Javeiros 1973 129

Photographie 4 : Chorale de la Guillotière, 21 juin 2008, copyright CMTRA. 205

Photographie 5 : Chorale de la Guillotière, 21 juin 2008, copyright CMTRA. 206

Photographie 6 : Lors d'un stage février 2006, copyright Liogier 2006 233

Photographie 7 : Un concert du groupe Natchipoy été 2009, Copyright Natchipoy 2009 238

Photographie 8 : Bal du nouvel an en Haute-Loire, décembre 2009, copyright F.Lacombat 2010 .. 238

Photographie 9 : Bal du nouvel an en Haute-Loire, décembre 2009, copyright F.Lacombat 2010 .. 239

Photographie 10 : Bal de fin de stage en Haute-Loire, mars 2008, Copyright Liogier 2008 240

Photographie 11 : Séance d'enregistrement Haute-Loire Juillet 2010, copyright B.Chenu 2010..... 244

Photographie 12 : Séance d'enregistrement 2, Haute-Loire Juillet 2010, copyright B.Chenu 2010 245

Photographie 13 : Plaquette de présentation, l'Âne ou le jugement des niais. 300

Photographie 14 : Pressbook Oxylum, juillet 2007 333

Photographie 15 : Pressbook Los Collegas, avril 2011 333

Photographie 16 : Accordéon Diatonique 419

Photographie 17 : Cabrette auvergnate 419

Photographie 18 : Hautbois 419

Photographie 19 : Charango 420

Photographie 20 : Bombo 420

Photographie 21 : Cavaquinho 420

Photographie 22 : Cymbalum 421

Photographie 23 : Oud 421

Photographie 24 : Derbouka 421

Photographie 25 : Congas 422

Photographie 26 : Harpe Celtique 423

Photographie 27 : Harpes andines 423

Photographie 28 : Scène de Bal 1, copyright F.Lacombat, 2010 ..... *454*

Photographie 29 : Scène de bal 2, copyright F.Lacombat, 2010 ..... *455*

Photographie 30 : Scène de bal 3, copyright F.Lacombat, 2010 ..... *455*

Revue

Revue 1 : Couverture de l'Escargot Folk, octobre 1977 ..... *87*

Revue 2 : Couverture de l'Escargot Folk, décembre 1977 ..... *87*

Revue 3 : TradMag, Juillet/Aout 2000 ..... *463*

Revue 4 : TradMag, Mars/Avril 2002 ..... *463*

Revue 5 : La Gigue, n°8, Mars 1975 ..... *468*

Revue 6 : La Gigue, n°9, Juin 1975 ..... *468*

Tableaux statistiques

Tableau 1 : Tris à plat, répartition selon les instruments *164*

Tableau 2 : Tris à plat, répartition selon l'âge *170*

Tableau 3 : Tris à plat, incitateurs de la découverte *171*

Tableau 4 : Choix de l'instrument en fonction des incitateurs sociaux *172*

Tableau 5 : Tris à plat selon la profession, %, population totale 91 ..... *276*

Tableau 6 : Tri à plat, Filière étudiant en %, population totale 91 ..... *277*

Tableau 7 : Tris à plat, genre écoutés, %, population totale 91 ..... *284*

Tableau 8 : Tris à plat, fréquence télévision en %, population totale 91 ..... *291*

Tableau 9 : Tris à plat chaîne préférée, en %, population totale 91 (variable recodée) *292*

Tableau 10 : Tris à plat, fréquence cinéma en %, population totale 91 ..... *294*

Tableau 11 : Tris à plat, genres cinématographiques en %, population totale 91 ..... *295*

Tableau 12 : Fréquence sortie au musée, en %, population 91 ..... *301*

Tableau 13 : Tris à plat, type d'expositions en %, population totale 91 ..... *302*

Tableau 14 : Tris à plat, nombre de livres lus par an, en %, population totale 91 ..... *303*

Tableau 15 : Répartitions fréquence de lecture en fonction de l'âge, en %, population totale 91 ..... *304*

Tableau 16 : Tris à plat type de magazine préféré, en %, population totale 91 306

Articles de Presse

Article de presse 1 : Le Progrès, 16/11/2003 463
Article de presse 2 : L'Eveil, Juillet 2005 464
Article de presse 3 : L'Eveil, Août 2006 465
Article de presse 4: L'Eveil, Juillet 2006. 466
Article de presse 5 : l'Eveil Août 2006 466

Disques

Disque 1 : Gilles Servat, compilation, 45 Tours, indépendant, 1976 80
Disque 2 : Compilation, Québec 200 ans de résistance, Vendémiaire VDES 016, 1977 81
Disque 3 : Contr'Eurovision 79, 33 Tours, Philips 1979 81
Disque 4 : Pochette de l'album Los Chacos Revival – South American Music In Paris, Arion, 1970 ..... .130
Disque 5 : Gilles, Jules et Jean, S'il y avait, GLL, 1972 473
Disque 6 : Aligot Elements, Les révoltés du Pounti, Modal, 2000 473
Disque 7 : Planètes musiques, édition 2008, Modal, 2008 474
Disque 8 : La Machine, Il est encore Temps, l'Autre distribution, 2007 474
Disque 9 : Patrick Bouffard, Transept, Modal, 2005 475
Disque 10 : Rokia Traoé, Mouneïssa, Label Bleu, 1998 475
Disque 11 : Tram des Balkans, Shtirip' Tour, Les Entetes Production, 2008 476
Disque 12 : Gnawa Diffusion, Bab el Oued Kingston, Musisoft, 1999 476

Documents divers

Document 1 : Répartition des départements de musiques traditionnelles au sein des établissements d'enseignement musical, contrôlés par l'État. 103

Document 2 : Extrait des questionnaires relevés dans le cadre de notre enquête statistique 289

Document 3 : Extrait des questionnaires relevés dans le cadre de notre enquête statistique 289

Document 4 : Présentation de la pièce l'Âne ou le jugement des niais. 299

Document 5 : Répartition des établissements d'enseignement musical disposant d'un département musiques traditionnelles, source Ministère de la Culture, 2002 456

Document 6 : État des lieux de l'offre d'enseignement en Rhône-Alpes, CMT Rhône-Alpes, source FAMDT, 2005 457

Document 7 : Document de présentation de l'AMTA, automne Hiver 2005 458

Document 8 : Répartition des associations membre de la FAMDT, document FAMDT 2006..... 460

Document 9 : Le poids des musiques du monde dans la production discographique, ... 461

Document 10 : Le poids des musiques du monde dans la production discographique, enquête Zone Franche, 2001 462

Document 11 : Affiche Stage et Bal..... 469

Document 12 : Affiche Stage..... 469

Document 13 : Affiche Bal 1 470

Document 14 : Affiche bal 2..... 471

Document 15 : Affiche Bal 3 472

Annexes

Photographie 16 : Accordéon Diatonique

Photographie 17 : Cabrette auvergnate

Photographie 18 : Hautbois

Photographie 19 : Charango

Photographie 20 : Bombo

Photographie 21 : Cavaquinho

Photographie 22 : Cymbalum

Photographie 23 : Oud

Photographie 24 : Derbouka

Photographie 25 : Congas

Photographie 26 : Harpe Celtique

Photographie 27 : Harpes andines

Thème

1) **Quelle(s) est (sont) votre (vos) activité(s) musicale(s) actuelle(s)?** (plusieurs réponses possibles)

□ Instrumentale (précisez)
……
□ Vocale (précisez)……
□ Autre……... □ Non Réponse □ Ne sait pas

2) **Comment qualifieriez-vous votre pratique musicale ?**

□ Traditionnelle □ Du Monde
□ Autre…….
□ Non réponse □ Ne sait pas

3) **A quel type de répertoire vous rattachez-vous ?**
.....
.....

4) **Depuis combien de temps pratiquez-vous ces musiques?**
.....

5) **A quel âge avez-vous commencé votre principale activité musicale ?**
.....

6) **Comment avez-vous découvert cette activité ?**

□ Famille □ Amis □ Frères ou sœurs
□ Média □ Autre……... □ Non Réponse
□ Ne sait pas

7) **Dans quel cadre pratiquez-vous votre ou vos activité(s) musicale(s) ?** (plusieurs réponses possibles)

□ Conservatoire, école de musique □ Seul
□ Cours particulier □ Dans un groupe
□ Autre……. □ Non Réponse
□ Ne sait pas

8) **A quelle fréquence travaillez-vous votre instrument ou votre voix ?**

□ Plus de 2 heures par jour
□ Autre…..……
□ Entre ½ heure et 2 heures par jour □Non Réponse
□ Quelques heures par semaine □ Ne sait pas
□ Moins de quelques heures par semaine
□ Moins de quelques heures par mois

9) **Quel(s) genre(s) musical (aux) écoutez-vous ?** (plusieurs réponses possibles)

□ Classique
□ Rap, Rn'B, Ragga
□ Variétés françaises
□ Variétés internationales
□ Musiques du monde, musiques traditionnelles
□ Rock (Métal, grunge, ska**,** hard,…)
□ Electro (techno**,** house**,** danse, trip-hop,...)
□ Disco, funk
□ Jazz
□ Reggae
□ Autre.....…….
□ Non Réponse
□ Ne sait pas

10) **Y a-t-il un artiste ou un groupe que vous admirez particulièrement ?**.....

Thème 2 : Parlons un peu de vos loisirs,…

11) **Vous arrive-t-il d'aller au cinéma ?**

□ Jamais
□ 1 à 2 fois par an
□ 1 fois tous les 3 mois
□ Non réponse
□ 1 fois tous les 2 mois
□ 1 fois par mois
□ Autre……..
□ Ne sait pas

12) **Quel(s) genre(s) de films aimez-vous regarder ?** (plusieurs réponses possibles)

□ Comédies
□ Action, aventure
□ Drames
□ Documentaires
□ Historiques
□ Animation, dessins animés
□ Epouvante, horreur
□Science fiction, fantastique
□ Films musicaux
□ Policiers, thrillers
□ Courts métrages
□ Films d'auteurs
□ Autre……..
□ Non réponse
□ Ne sait pas

13) Quel est le dernier film que vous êtes allé voir ?……

14) Vous arrive-t-il d'aller au théâtre ?

□ Jamais
□ 1 à 2 fois par an
□ 1 fois tous les 3 mois
□ Non réponse
□ 1 fois tous les 2 mois
□ 1 fois par mois
□ Autre……..
□ Ne sait pas

15) Quel(s) genre(s) de pièces aimez-vous voir ? (plusieurs réponses possibles)

□ Comédie Classique
□ Tragédie classique
□ Contemporain
□ Match d'improvisation
□ Autre……..
□ Ne sait pas
□ Non réponse

16) Appartenez-vous à une troupe théâtrale ?

□ Oui
□ Non réponse
□ Non
□ Ne sait pas

17) A quelle fréquence allez-vous au musée ?

□ Jamais
□ 1 à 2 fois par an
□ 1 fois tous les 3 mois
□ Non réponse
□ 1 fois tous les 2 mois
□ 1 fois par mois
□ Autre……..
□ Ne sait pas

18) Quel(s) type(s) de musées visitez-vous ? (plusieurs réponses possibles)

□ Beaux-arts
□ D'arts contemporains
□ Autre…….
□ Non réponse
□ Muséum d'histoire naturelle
□ Du patrimoine
□ Ne sait pas

19) Allez-vous à des expositions ?

□ Oui
□ Non réponse
□ Non
□ Ne sait pas

20) Si oui, de quel type ? (si non, passer à la question 21)
……

21) Hors étude et obligation scolaire, vous arrive-t-il de lire :

□ Moins d'1 livre par an
□ Entre 1 et 2 livres par an
□ Plus de 8 livres par an
□ Non réponse
□ Entre 2 et 4 livres par an
□ Entre 4 et 8 livres par an
□ Aucun
□ Ne sait pas

22) Quel genre littéraire appréciez-vous particulièrement ?……

23) Vous arrive-t-il de lire des magazines : (plusieurs réponses possibles)

□ Politique
□ Art de vivre
□ Economique
□ Science et technique
□ Féminin
□ Masculin
□Sciences Humaines (Psychologie, sociologie, histoire)
□ Non réponse
□ Ne sait pas
□Autre

24) Allez-vous à la bibliothèque :

□ Jamais
□ 1 fois tous les 2 mois
□ 1 fois par mois
□ Moins d'une fois par an
□ Non réponse
□ 1 à 2 fois par semaine
□ 1 fois tous les 15jours
□ 1 fois tous les 6 mois
□ Autre……..
□ Ne sait pas

25) Si vous fréquentez une bibliothèque, quels types de lecture empruntez-vous le plus souvent ?
.....

26) A quelle fréquence regardez-vous la télévision ?

□ Jamais
□ Entre 1 h et 2 h par jour
□ Plus de 4 heures par jour
□ Non réponse
□ Moins d'1 heure par jour
□ Entre 2 h et 4 h par jour
□ Autre……..
□ Ne sait pas

27) Quelle est votre émission ou votre programme préféré ?.....

28) Quelle chaîne regardez-vous le plus souvent ?.....

29) Quel âge avez-vous ?
□[5-14]
□[15-24]
□ [25-34]
□ [35-44]
□ [45-54]
□ [55 et +

30) Que faites-vous dans la vie ?

□ Collégien si oui, en quelle classe ?.....
□ Lycéen si oui, en quelle classe ?.....
□ Etudiant si oui, en quelle année, et quelle discipline ?.....

□ Etudiant travailleurs au moins à mi-temps (année et discipline)……
Ayant un emploi (sans être étudiant)
□ Sans activité professionnelle
□ Retraité
□ Autre (précisez)……..
□ Non réponse

Si vous êtes collégien, lycéen, étudiant (non travailleur), passez à la question 32.

31) Quelle est ou a été votre profession ?
.....

32) Concernant vos études, quelle est :

La dernière classe fréquentée (scolaire ou universitaire)…….....
Votre diplôme le plus élevé……..

33) Avez-vous éventuellement d'autres « diplômes » non délivrés par le système scolaire ?

□ Oui □ Non □ Non réponse □ Ne sait pas

Si oui, le(s)quel(s) ?.....

34) Êtes-vous :

□ un homme □ une femme

35) Quelle est [ou a été] la profession de vos parents ? (Etre le plus précis(e) possible)

□**Père :**……
□ **Mère:**……..

36) Quelle était :

□**La dernière classe fréquentée par votre père ?**
.....
□**La dernière classe fréquentée par votre mère ?**
…….....

37) Quel est :

□ **Le diplôme le plus élevé de votre père ?**
.....

□ **Le diplôme le plus élevé de votre mère ?**
.....

Grille d'entretien

Consigne : Pourriez-vous me dire de quelle manière vous avez commencé à faire de la musique traditionnelle ?

I La Pratique

Ma première question serait de savoir comment vous avez débuté la musique traditionnelle et dans quelles circonstances ?

- Quelle année avez-vous débuté ?
- Quel âge aviez-vous
- Comment vous y êtes-vous investi ? (beaucoup, pas beaucoup) [rapport entre pratique et autres activités de la vie quotidienne]
- Comment s'est effectué le choix de ce répertoire ?

Comment êtes-vous venu-e à ces musiques? Famille, seul, avec des pairs, en imitant quelqu'un, avec un professeur ? Et pourquoi ?

Est-ce que vos parents écoutaient ce type de musique ?

Jouez-ils d'un instrument ?

Que représentent pour vous les musiques traditionnelles ? Idem pour les musiques du monde et pour le folklore.

Au début, qu'est-ce qui vous a le plus attiré dans cette musique?

- La musique ou la danse elle-même, les techniques d'apprentissage, de jeu…
- L'esprit
- La culture

Actuellement, pourquoi continuez-vous cette musique ? investissement par rapport au début de la pratique

Vous intéressez-vous à des musiques « traditionnelles » autres que celles que vous jouez ? (comment est venu ce goût ?)

Quand vous- y êtes-vous intéressés ? Avant ou après avoir débuté votre instrument ou pratique vocale?

Avez-vous des pièces appartenant à d'autres musiques du monde dans votre répertoire ? faire détailler les raisons

Vous intéressez-vous à la culture du répertoire que vous jouez. ? Si oui, de quelle façon ?

Est-ce important pour vous de mieux connaître la culture qui se rapporte à cette musique ? Allez-vous à des bals folk ou traditionnels ?

II. Les autres pratiques culturelles ou artistiques

Quels autres styles de musique écoutez-vous ?
Quels sont ceux que vous n'aimez pas ?
Allez-vous à des concerts ? Type concert, lieux,…
Allez-vous au cinéma ? Fréquence ?
Préférez-vous louer des films?
Quels genres de films allez-vous voir de préférence ? Comédies, drames, films d'action, d'auteur, documentaires, films historiques ?
Regardez-vous la télé ? Fréquence, type de programme, si pas de télé, faire détailler.
Pouvez-vous me dire combien de livres vous lisez par mois, environ ?
Quels types de livres lisez-vous le plus souvent?
Lisez-vous des romans ou des ouvrages d'auteurs étrangers?
Quels journaux ou revues lisez-vous plus particulièrement ?
Comment vous informez-vous ?
Allez-vous au théâtre ? Fréquence, type de pièce
Allez-vous au musée ? Fréquence, type de musée
Allez-vous à des expositions ? Fréquence, type d'expos
Quels sont vos principaux loisirs mis à part la musique ?faire détailler.
Sortez-vous souvent ? Quelles sont vos principales sorties ?

III. Engagement associatif

Êtes-vous engagé dans une association ? Faire détailler les raisons de l'engagement, le statut dans l'association

Êtes vous proche de mouvements à connotation politique ? Quels qu'ils soient ?

Type protection de l'environnement, proche d'un candidat à l'élection ?

Quelles sont les valeurs ou les causes pour lesquelles vous verriez prêt (e) à vous engager ?

Quelles sont les valeurs les plus importantes pour vous? Dans quoi vous reconnaissez-vous le plus ?

Quelles sont les valeurs qui ne vous correspondent pas ?

Vous arrive-t-il de voyager ? où ? De quelle façon ?

Apprenez-vous une langue étrangère ? Laquelle, découverte de al langue, modalité d'apprentissage, qu'est-ce que la personne recherche au travers de l'apprentissage de cette langue ?

IV. Pratiques quotidiennes

Avez-vous des habitudes alimentaires particulières ?

Où allez-vous faire vos courses ? Marché, supermarché, discount, marché bio…

Qu'est-ce qui vous plait ou vous déplait selon les différents lieux d'achat…

Vous soignez-vous par homéopathie, automédication, ostéopathes, à la médecine des plantes ?

Au quotidien, êtes vous attentif (ve) à l'écologie ? ou au développement durable ?

Utilisez vous des cosmétiques naturels, issus d'autres cultures ? Faites-vous attention à cela ?

Que pensez-vous des fast food ?

Quel type de cuisine préférez-vous ?

Où habitez-vous ? Faire décrire le lieu de résidence et les modalités d'habitation.

Si étudiant ou si résidence non définitive, où souhaiteriez-vous habiter ?

Enfant, alliez-vous à des cours d'éducation religieuse ? Qu'en pensez-vous ?

V Histoire de l’enquêté

Pouvez-vous me raconter votre parcours scolaire et professionnel ?

Quel est votre métier actuel ?

Quel âge avez-vous ?

Y a t’il un lien avec le choix de votre activité artistique et culturelle (à poser sauf si l’enquêté est musicien professionnel) ?

Pouvez-vous me dire ce que faisaient vos parents ?

Avez-vous des frères et sœurs ? Que font-ils ?

Vivez-vous avec quelqu’un ? Et que fait-il ?

Entretien Vincent

SOCIOLOGUE: Ma première question, ça serait de savoir comment vous avez débuté la musique traditionnelle, comment vous l'avez découverte, apprise ?

VINCENT: Ben, en fait, petit, j'en ai entendu, parce que mes parents avaient des disques. Mais, quand j'étais jeune, l'univers musical ne m'intéressait pas du tout. Mes parents ne faisaient pas de musique. Ni mes frères et sœurs. Donc, euh, j'en ai entendu un p'tit peu quand j'étais p'tit. Mais, sinon, c'est au travers des amis essentiellement qui jouent, qui pratiquent. Donc, j'ai commencé par danser un peu avec ma femme quand on s'est connu. Euh, pas du tout du traditionnel, du jazz, du rock, par l'intermédiaire des amis, on s'est mis à danser. Ensuite moi, quand j'ai vu pratiquer les instruments, j'ai eu envie de pratiquer. Donc, c'est un p'tit peu par le fait que j'ai connu ça jeune. Donc ça m'était resté et puis ensuite par hasard des rencontres et de la pratique ensuite de la danse.

SOCIOLOGUE : Et petit, c'était quoi comme musique que vos parents écoutaient ?

VINCENT : C'était de la musique d'Auvergne, puisque mes parents sont auvergnats. C'était euh, la musique d'Auvergne,… Mais, c'est tout hein, pas plus que ça. C'est quelques disques qui font que quand j'ai retrouvé ces sonorités, ça m'a pas déplut.

SOCIOLOGUE : Et justement, vous alliez à des bals folk, ou trads ?

VINCENT : Des bals folk, mais, pas jeune, parce que j'étais pas jeune quand,… j'ai commencé assez tard, vers 30 ans à danser. Comme j'disais du rock, du jazz. Et puis, ensuite en connaissant certains amis, on a fait pas mal de bals folks. Mais, pas par opposition au rock ou jazz, mais, parce que ça se pratique en groupe. C'est ce qui me plaisait, c'est l'univers. C'est un univers un peu particulier, un ensemble de personnes qui sont bien intéressées par les musiques traditionnelles. Et puis par d'autres. Et puis bon, à voir jouer, ça m'a donné envie. Quand on voit les musiciens ça donne envie. 'Fin moi en tout cas,…

SOCIOLOGUE : Et qu'est-ce qui vous plaisait dans ces instruments là ?

VINCENT : Ben, c'est les sonorités, et ensuite, ben pas simplement les instruments en eux-mêmes. C'est la fascination, quand on n'est pas musicien de voir les instruments en direct. C'est aussi le son en direct. Parce quand on est en bal folk, c'est en direct, y'a pas de disque. Et… c'est fascinant d'entendre le son. D'entendre les

musiciens jouer,… Pour, soit jouer entre eux, soit un bal folk pour faire plaisir aux gens. Donc, ça, ça me faisait envie, même si ça paraissait inaccessible. SOCIOLOGUE : Et du coup, qu'est-ce qui vous a décidé à prendre des cours,… VINCENT : Alors, une conjonction de choses. J'avais envie. Mais, j'avais aucun bagage musical. Comme je savais manipuler un p'tit peu la flûte, je me suis dit que c'était plus accessible. Donc, pourquoi pas. Et par hasard à Bron, j'ai cherché à Bron ce qui pouvait y avoir à la MJC,… où tout était complet. Et par hasard j'ai trouvé le CMTRA à Bron, y'a une branche où ils font des cours de musique irlandaise. Donc, ça correspondait à la fois à un instrument qui me paraissait accessible, et à la fois à une musique qui m'attirait quand même. Même si en écoutant la musique irlandaise, je me disais, c'est pas possible, j'y arriverait jamais. Et la flûte était un des instruments qui me paraissait le plus accessible. Alors à l'époque, comme j'étais complètement novice, et toujours encore quelque part. Y'a des instruments, je sais même pas comment on peut jouer de ça ! Et maintenant encore ! SOCIOLOGUE : lesquels par exemple ? VINCENT : Euh, ne serait-ce que de l'accordéon, quand il faut jouer 2 choses à la fois,… ça me parait incroyable. Ou même plus simple. Je suis pas du tout rythmique. Donc, la batterie, les choses comme ça, ça, je me dis, c'est incroyable ! Ça me parait inaccessible ! SOCIOLOGUE : Et donc, la flûte, c'est le répertoire irlandais qui vous plaisait ou c'est plus euh,… VINCENT : pas que ça ! Le répertoire irlandais me plaisait, mais à l'époque, j'étais pas fixé sur un répertoire. C'est plus la possibilité à travers cet instrument de démarrer quelque chose, qui était en plus proche. Parce qu'à l'époque j'ai eu ma 2ème fille, donc, il fallait quelque chose où j'avais pas 10 Km à faire ! C'était à la MJC, donc à côté. L'instrument me plaisait, le répertoire oui,… J'dirais, qu'il me faisait plus peur qu'autre chose. Parce que c'est un répertoire,… quand on entend l'irlandais y'a plein de notes ! Donc,…ça me parait difficile. Et puis aussi un instrument facile à transporter. Donc, on peut pratiquer partout. Ce qui est important. Parce que sinon, euh,… Si on le pratique pas,… on peut, mais c'est difficile. Donc, c'est une conjonction de choses. SOCIOLOGUE : Oui, d'accord. Et pourquoi vous n'êtes pas allé vers des instruments classiques ? Ça vous semblait trop difficile ? VINCENT : Non,… c'était vraiment parce que la flûte j'avais l'impression que je pouvais y arriver. Et puis euh, par ailleurs, un instrument que je puisse emmener, soit pour jouer avec d'autres, soit pour travailler l'instrument. Je peux l'emmener en vacances. Parce que par ailleurs, je faisais, moins depuis que j'ai des enfants… Mais, je faisais beaucoup de vélo.

Euh,…J’ai d’autres centres d’intérêt. Et je voulais pratiquer ça en même temps que mes autres centres d’intérêt ! J’ai un copain qui fait du vélo et qui fait du violoncelle. Je l’ai vu une fois sur la route avec son violoncelle,…M’enfin, c'est pas,… Donc euh, la flûte au moins, j’étais à peu près sûr de pouvoir l’emmener partout. Donc, y’a ces aspects. M’enfin, le principal aspect, c'est d’avoir des cours à côté et d’un instrument que je pensais pouvoir faire rapidement.

SOCIOLOGUE : D’accord. Et une fois que vous avez commencé, qu’est-ce qui a fait que vous avez continué les cours ? VINCENT : Alors euh, j’dirais, ce qui m’a plut, c'est de voir qu’on progresse petit à petit. Euh, de prendre un certain plaisir à jouer, même si c'est d’un niveau pas extraordinaire. Et puis, y’a les cours aussi de Yann Manche qui sont très intéressant aussi. Yann Manche, je pense qu’il fait assez l’unanimité,… Il est pédagogue. Donc, euh, évidement, il fait des cours qui intéressent. Donc, y’a assez peu de gens qui ne s’intéressent pas. Donc, y’a tous ces facteurs qui ont fait que j’ai continué. Bon, c'est comme toute pratique après. Soit on s’accroche, soit on laisse tomber rapidement. Mais, comme je sentais des progressions, j’ai continué. Et puis, j’en fais tous les jours. Et c'est aussi un dérivatif par rapport à certaines choses que je pratique moins. Parce que j’ai des enfants, et y’a des choses que je ne peux plus faire. Donc, je me trouve d’autres centres d’intérêt.

SOCIOLOGUE : D’accord. Et les cours, ils se passent comment ?

VINCENT : Alors, sans partition ! Parce que c'est de la musique orale… J’ai oublié de dire, ça correspondait aussi à ma façon de concevoir les choses. Et encore aujourd’hui, les partitions, je les lis un peu. Mais, comme je disais à des amis ce week-end, pour moi, c'est du chinois. J’me sens pas encore d’attaque à faire de la partition. Par contre, j’enregistre les choses d’oreille. Et là encore, c'était quelque chose de positif. Parce que pour moi, je travaillais d’oreille. Donc les cours de Yann Manche s’organisent autour de l’écoute. Il nous donne des partitions. Mais, c'est un support pour ceux qui savent lire. Sinon, des disques et puis essentiellement une transmission d’oreille. Disons qu’il y a des travails en groupe, des travails en petit comité. Et les travails sur la technique, et il nous informe sur pas mal de chose. Sur la découverte de l’improvisation. Comment dire, c'est assez complet. Et ça fait presque peur au début, parce qu’on découvre qu’il y a plein de choses. Mais, ceci dit, il est assez complet et très pédagogique. Ça s’explique aussi parce qu’il est très intéressé par la pédagogie. Alors avec un point qu’il souligne et qui est très intéressant. Suivant les années, ça marche plus ou moins bien. C'est le travail en groupe. Les

gens qui progressent aident ceux qui vont moins vite, tout en progressant eux même. Parce qu'en apprenant, on apprend. Donc, il nous dit qu'il donnera jamais de cours seul. Parce que pour lui, ça a moins d'intérêt et puis en groupe, c'est aussi un facteur positif.

SOCIOLOGUE : Et c'est de groupes de flûtistes ou tous les instruments sont mélangés ?

VINCENT : Alors ce sont des groupes de flûtistes. Sauf actuellement, ils cherchent à mettre en place des échanges. Mais, pour l'instant c'est des groupes de flûtistes.

SOCIOLOGUE : D'accord. Et est-ce que vous avez intégré un groupe ? VINCENT : Alors, non, mais au bout de4 ans, j'aimerai bien… J'ai des amis avec qui j'ai un peu pratiqué. Maintenant, ça va ! Je commence un peu à m'en sortir. Donc, on a décidé de faire un p'tit quelque chose le 23 juin. Mais, au départ, c'est vrai que c'est ce qui manque à la musique en dehors du groupe, ou dans un groupe avec que des flûtes,… c'est pas… C'est pour ça que je m'accroche pour progresser. Et,… alors, j'ai d'autres amis qui en font. Donc, il faut trouver l'opportunité de jouer. Et puis trouver le répertoire. Donc, pur le moment, j'ai pas pu intégrer de groupe. Mais à terme, j'aimerai bien. Alors, on va faire une p'tite tentative pour la fête de la musique. Donc, pour le moment, pas de groupe, mais c'est la prochaine étape.

SOCIOLOGUE : Et vous souhaitez faire que du répertoire celtique ou irlandais ?

VINCENT : Alors, non ! Pour le moment, c'est celui que j'connais. Mais à terme, j'pense pas forcément rester que sur celui là. Parce que pourquoi pas découvrir d'autres instruments. Pourquoi pas la cornemuse… Euh, ou d'autres instruments. Mais, pas forcément que rester sur le répertoire irlandais. Euh, non, non,….j'suis pas que, c'est un répertoire que j'aime bien. Mais pas forcément à rester dessus. Faire p'être quelques échanges avec d'autres musiciens. J'vois mes amis qui sont plutôt classique ou du jazz,… L'irlandais ils connaissent pas ces sonorités, donc, pour jouer ensemble, c'est pas facile. Donc euh, élargir ne me gêne pas du tout. SOCIOLOGUE : Et vous voulez rester sur le traditionnel français ? VINCENT : Oui, pourquoi pas ! Oui, parce que je parlais de l'auvergnat, pourquoi pas… ou euh,… mais, français, parce que c'est celui que je connais le mieux d'oreille. Et puis aussi, parce que y'en a qui me paraissent encore plus inaccessible ! Le répertoire de l'est ! Oulà ! Déjà que j'ai du mal avec la rythmique à 2 temps ou à 3 temps ! Mais, oui, pourquoi pas, le répertoire français ! Mais, ça, ça sera avec le temps. Et puis la musique celtique, je pense pas abandonner ça !

SOCIOLOGUE : D’accord. Et du coup dans la musique traditionnelle qu’est-ce qui vous plait vraiment dans ce milieu là ? Qu’est-ce qui vous attire vraiment ?
VINCENT : C'est bizarre, parce qu’on parle de milieu. Donc, on a l’impression que c'est homogène, alors que maintenant que je pratique un peu, j’ai l’impression qu’on retrouve un peu des caractéristiques, mais que c'est pas homogène. J’ai des amis qui sont complètement euh, dans un milieu plutôt un peu en dehors de la société… Moi, j’suis ingénieur. Donc, ils sont ingénieurs, mais qui maintenant agriculteurs ! Alors que d’autres sont complètement dans la société. C'est pas vraiment homogène. Je parlerai pas vraiment de milieu. Mais, c'est vraiment les sonorités qui me parlent le plus. J’exclus pas du tout les autres musiques. Mais, c'est des sonorités qui me parlent le plus. Bon, et puis, ça peut à titre de pratique. On peut trouver une pratique vivante malgré tout. Ça peut se trouver dans d’autres musiques… Mais, on peut trouver des gens qui jouent,… Et maintenant, je suis plus impliqué là dedans, donc, c'est plus facile de trouver des gens qui ont les mêmes affinités. Donc, c'est plus euh, j’dirais des sonorités et puis après la facilité de trouver des gens. Donc, je pense plus rester dans ce contexte.
SOCIOLOGUE : Oui… Parce que tout à l’heure vous m’avez dit retrouver des gens qui étaient assez,… Que c'était des choses assez conviviales,… Est-ce que vous pouvez préciser ?
VINCENT : Sur l’aspect convivial… Je pense qu’on peut le trouver ailleurs. Mais, c'est le fait de se retrouver en groupe, de faire un peu la fête, euh,… D’une manière très simple… Bon, effectivement, autant la danse, c'est facile, autant l’instrument c'est plus difficile ! Parce que pour le moment, ma pratique est assez solitaire ! Donc euh,… J’parlais de la danse pour le groupe. Mais ma pratique musicale elle est strictement solitaire. Mais, j’espère trouver rapidement comme dans la danse, retrouver une pratique plus conviviale.
SOCIOLOGUE : Et votre pratique musicale, vous la définissez comment ? De traditionnelle, du monde ?
VINCENT : Ben, Yann Manche nous a donné des définitions. Donc, ça se rapporte à des définitions pour moi. Euh,… traditionnelle pour moi, maintenant, ça veut dire se référent à quelque chose d’oral, mais pas figé. Par opposition au folklorique où là, euh, on se réfère à l’ancien. Et musiques du monde, ça veut dire plus commercial ! Donc, c'est un peu rigide, mais, dans ma tête, ça s’est fixé comme ça. C'est un peu schématique, parce que c'est comme ça que ça s’est intégré. Donc, pour ma pratique,

je dirai traditionnel parce que c'est surtout des sonorités. Pas dans le sens de l'origine ! Parce que quand on écoute de l'irlandais, y'a de tout. Y'a des choses qui se veulent être d'un son purement irlandais. Et des choses beaucoup plus modernes. Moi, j'préfère pas l'un à l'autre. Et ça plait, ça plait pas. C'est traditionnel au sens d'un lien, mais pas forcément d'une pratique se référent à un code, etc,… Plus des sonorités d'instruments des choses pas forcément très compliquées, mais où y'a le chant dans la tête,… des choses comme ça.

SOCIOLOGUE : D'accord. Est-ce que vous avez fait des recherches en lien avec la culture irlandaise ? VINCENT : Non ! Pas beaucoup ! J'ai une fois essayé, mais non… ça me plairait d'aller en Irlande. Parce qu'on m'a dit que c'était une musique encore vivante là bas. Mais non, non, j'ai pas fait de recherches particulières. Chais pas,… Euh, c'est pas du tout par référence à la musique celtique ! J'suis intéressé par les musiques bretonnes, mais, c'est pas par référence à une celtitude, ou je ne sais quoi ! Donc euh, j'suis intéressé, mais pas plus qu'à d'autres cultures.

SOCIOLOGUE : Et vous écoutez d'autres musiques traditionnelles ?

VINCENT : Oui ! J'écoute pas mal de musiques de l'est. Mais, j'écoute pas beaucoup. Parce qu'actuellement, je me focalise sur l'irlandais, plutôt qu'autre chose. Mais, c'est plus parce que je veux progresser. Mais sinon, les musiques de l'est ou du centre France. Moins les musiques du sud,… Pas forcément toutes les musiques traditionnelles,… Centre France, Breton, j'écoute les musiques de l'est,… Qu'est-ce que j'écoute ? Les musiques des alpes aussi, les rigaudons… J'en écoute pas énormément en plus des musiques irlandaises, parce que je veux progresser ! Et comme je pratique les musiques irlandaises, j'écoute… SOCIOLOGUE : Et les musiques d'Amérique du sud ? VINCENT : Un peu,… très peu,… Mais j'écoute pas vraiment en dehors de l'Europe… Et après, c'est pas forcément par rejet ou par manque d'intérêt… Mais si y'a pas quelqu'un qui fait écouter ou qui introduit à quelque chose, bon, c'est tellement vaste… J'suis allé à la médiathèque de Bron,… Mais, y'a tellement de choses qu'on se dit qu'est-ce que je vais prendre ? Alors, d'Afrique j'aime bien… Mais, quand on s'attaque à des musiques franchement différentes, y'a de passerelles ou des,… Ou certains mixes… Y'a des approches entre les musiques celtiques et les musiques du moyen orient qui sont chouettes et qui permettent de mieux concilier les sonorités. Parce que ce ne sont pas des sonorités vraiment faciles quand on n'a pas l'habitude ! Voilà…. J'pense que j'ai du couvrir un peu ce que j'ai !

SOCIOLOGUE : Ok. Tout à l'heure, vous m'avez dit que ce sont des musiques vivantes ! Qu'est-ce que vous entendez par musiques vivantes ?

VINCENT : Bon, ben,… musiques vivantes ce qu'on peut jouer danser,… On peut trouver des gens qui les pratiquent régulièrement. C'est p'être pas le propre de la musique traditionnelle, mais on peut trouver des gens qui la pratique et qui la jouent dans le cadre de bals folk, c'est-à-dire pour accompagner notre pratique. Faire danser,… en bal folk, on préfère avoir un p'tit ensemble…

SOCIOLOGUE : et la musique folklorique, est-ce que vous vous y êtes intéressé ?

VINCENT : Ben au sens traditionnellement, non, non pas trop !pas par rejet, mais, c'est pas forcément ce qui m'intéresse… C'est pas la référence à un standard,… Parfois, ça peut même être franchement désagréable. Euh,… Non, c'est pas,… même si j'y suis un peu sensible et que je suis originaire du Cantal et que j'ai assisté à des choses comme ça. Mais maintenant, non,… parce que j'ai connu des bals folks, des gens qui dansent ensemble pour se faire plaisir, des gens qui jouent pour se faire plaisir. C'est plus ça que je recherche.

SOCIOLOGUE : Et pour les musiques auvergnates c'est par rapport à votre famille ?

VINCENT : Oui ! Parce que ça me rappelle des sonorités que j'ai connues quand j'étais petit avec ma famille. Ma mère m'en parle. Et puis des,… Pour certains instruments que j'aimerai bien pratiquer comme la cornemuse.

SOCIOLOGUE : Et vous pensez que c'est important de les garder, de les valoriser ces mus là ?

VINCENT : Euh, oui,… J'ai envie de dire que c'est dommage,… J'les trouve très absentes du paysage audio… j'les trouve très absentes, et c'est dommage, parce qu'elles sont des musiques comme les autres. Et quand on voit la qualité de certains musiciens qui font du trad, on est un peu apitoyé par le fait qu'ils ne jouent que dans un certains milieu… Mais, c'est pas pour dire il faut garder ça ! Parce que les musiques irlandaises du début du siècle ça a rien à voir avec maintenant, ça évolue ! C'est pas pour dire y'a une tradition,… Mais, c'est plus parce que c'est une pratique et c'est dommage de la perdre. Après, y'a aussi la transmission ! Parce qu'une fois que c'est perdu,… c'est perdu,… Et c'est,…

SOCIOLOGUE : Et vous pensez que ces musiques là, elles font partie intégrante d'une culture ? VINCENT : Aujourd'hui non ! Plus tellement, parce que j'ai l'impression que les gens qui écoutent ça, c'est un peu des dinosaures. Mais, pas trop… ça me rassure. 'Fin, j'pensais être un dinosaure. Mais, pour beaucoup de gens,

c'est,… Ils connaissent pas du tout… Donc euh,… C'est très peu connu comme musiques… 'Fin, faudrait revenir aux questions… SOCIOLOGUE : En France, ces musiques là ont beaucoup décliné, mais dans d'autres pays, elles sont encore très présentes. Est-ce que ça devient à votre avis un référent identitaire ?

VINCENT : Certainement. Dans les pays,… Mais, chais pas à quel point d'ailleurs ! Parce qu'on dit, en Irlande, c'est encore pratiqué, mais dans quel but c'est devenu un référent identitaire ? Ça j'en sais rien… Euh, mais en tout cas, oui, c'est certainement, en Bretagne, pas exemple, ça devient certainement un référent identitaire. Dans un sens c'est bien, parce que la musique fait partie d'une culture. Donc, d'avoir une musique comme référent, c'est assez logique. C'est comme d'avoir d'autre…. Ceci dit, ça évolue ! Donc euh,… J'dirais qu'il ne faut pas que ça reste comme ça dans une culture. Le référent identitaire, c'est pas figé, les cultures évoluent. Voilà ! C'est toujours bon de savoir d'où vient une culture et d'avoir comme référent une musique….

SOCIOLOGUE : Et si vous allez en Irlande, c'est dans quel but ? Pour apprendre avec les musiciens ? Voir comment ils jouent ? Ou,…

VINCENT : Non, si j'y vais, c'est pour voir un peu l'Irlande. Parce que c'est quand même intéressant de les voir jouer. Il parait qu'on peut les trouver dans les pubs. Des choses comme ça ! Donc, d'aller les voir jouer… Et euh, j'pense pas aller plus au-delà. Parce que la pratique que j'ai de la musique irlandaise, c'est un peu par hasard. Donc, ça me plait, mais c'est pas forcément connaître la musique irlandaise, connaître la culture irlandaise, c'est pas ça… Donc, si j'y vais, c'est pas par référence à la musique. C'est connaître ce qui se passe là bas, et puis, c'est pas prendre des cours avec les grands maîtres de la musique irlandaise. C'est plus, quand on a travaillé une musique liée avec une culture, c'est aussi se confronter avec les images d'Epinal qu'il y a derrière.

SOCIOLOGUE : D'accord. Et outre les musiques traditionnelles, vous écoutez quoi comme musique ?

VINCENT : Alors que j'avoue que depuis que je suis dans l'univers des musiques traditionnelles, j'écoute beaucoup moins le reste ! J'écoutais un peu de classique. Avant, quand j'étais jeune, j'écoutais du rock. J'ai un peu découvert le rock à l'adolescence, mais j'avoue que je ne suis absolument pas connaisseur. Mais depuis que j'écoute les musiques traditionnelles, j'écoute plutôt que ça. Parce que j'essaie d'acquérir un peu justement,… Et c'est volontairement pour travailler,… Mais la

musique euh, la musique classique,…. C'est un peu trop… ça devient quand on écoute des musiques traditionnelles ou d'autres,… ça devient un peu trop rigide ! On finit par perdre l'habitude d'écouter euh, de la musique trop rigide, trop,… Euh, j'perds un peu l'habitude, j'ai moins envie d'en écouter !

SOCIOLOGUE : D'accord. Et les musiques que vous ne supportez pas, c'est quoi ?

VINCENT : Bonne question ! J'allais dire le rap, mais, c'est même pas vrai ! Même pas vrai, parce qu'à force, on finit par,… Quand vous dites vous ne supportez pas, c'est plus des,…. C'est pas accéder à … C'est plus un rejet, ne pas arriver à rentrer dedans ! Ouais, j'aime pas trop le jazz,… ça dépend des pratiques de jazz. Y'a des pratiques de jazz que je n'aime pas, j'arrive pas à rentrer dedans. Ou certaines musiques indiennes j'arrive pas à rentrer dedans ! Faudrait vraiment faire un effort, c'est-à-dire se forcer à rentrer dedans pour que ça… Pour commencer à aimer ! Si on se force pas,… Sur quelque chose pour lequel on n'a pas d'accroche immédiate, il faut se forcer. Donc, effectivement certaines mus de jazz, j'aime pas. Pour rester sur l'exemple de la musique indienne, y'a des choses un p'tit peu dures,… Y'en a d'autres ! Les musiques euh,… Ouais, si je dois donner des exemples un peu caricaturaux, oui, certains jazz, euh, le hard rock ! Le rap, aller on va dire… Mais, faut le prendre avec des nuances ! J'préfère dire que c'est pas quelque chose que j'aime beaucoup ! Et puis la musique traditionnelle indienne,… Des choses comme ça ! J'me souviens d'un raga, je sentais pas beaucoup d'action, quand est-ce que ça fini ? Bon, y'en avaient plein qui attendaient qu'une chose, c'est que ça se termine ! Ça bougeait pas. Mais, c'est un peu caricatural ce que je viens de dire.

SOCIOLOGUE : D'accord. Et est-ce que vous allez aux bals folks ?

VINCENT : Non, plus beaucoup. Mais, ça, c'est du au fait qu'on a des enfants. Donc, on a moins l'opportunité de,… Euh, maintenant, le bal folk, ça complique les choses, mais pourquoi pas repratiquer ! Euh,… Mais, il faut bouger, il faut avoir l'opportunité, on pratique moins.

SOCIOLOGUE : Et qu'est-ce que vous aimez dans ces danses ?

VINCENT : Ben, c'est le fait de danser en groupe ! C'est pas que j'aime pas danser à 2,… Et encore, je danse pas bien du tout. Mais, danser en groupe, sans prétention ! Et ça, c'est à la limite, c'est vraiment marqué. Dans les bals bretons, c'est là où on se fait plaisir. Et puis, ça force à aller vers l'autre. Moi, qui suis pas très à l'aise rien que pour prendre la main, faut se forcer. Et puis petit à petit, on se lâche un peu.

SOCIOLOGUE : D'accord. On va changer un peu de thème… J'aimerai savoir ce que vous lisez, hors obligation professionnelle…

VINCENT : Alors, je lis souvent,… Tous les jours. Alors, qu'est-ce que je lis ? Euh, des revues,… Et sinon, j'suis orienté vers tout ce qui est livres de,…Tout ce qui est essai, analyse du monde, écologie, etc,… Problématiques de notre temps,… J'suis très orienté sur l'analyse des problématiques…

SOCIOLOGUE : Plus ethnologie ? VINCENT : Euh, en ce moment pas trop,… Mais, j'en ai lu… J'aime bien les biographies sur les peuples… Mais pas trop en ce moment. Je lis plus les livres, comme par exemple : Quand le capitalisme perd la tête,… Une analyse du vice président de la FAMI, sur ce qui se passe actuellement, ça peut être plus politique, écologique,…. J'lis ça…Mais, ça m'arrive hein, l'été dernier j'ai pris le temps de lire les Misérables,…. Mais, c'est moins les romans. Je laisse plus ça pour les vacances.

SOCIOLOGUE : D'accord. Et pour les périodiques, les revues ? VINCENT : C'est plus des journaux,… Politis, je suis abonné… J'ai plus beaucoup d'abonnements en ce moment,… Si, j'ai jardinage écologique. Parce que j'ai un p'tit bout de jardin.

SOCIOLOGUE : D'accord. Est-ce que vous lisez les quotidiens ? VINCENT : Non, pas trop… Un p'tit peu en ce moment le monde. Mais sinon, non,… Il m'arrive d'acheter un journal le week-end. SOCIOLOGUE : Et ça sera quoi ? VINCENT : Plutôt le Monde et Libé…

SOCIOLOGUE : Et pour les infos ? Vous regardez plus la télé ?

VINCENT : Non ! J'ai pas la télé ! 'Fin, sinon, je vais à la bibliothèque. Et à la bibliothèque, je peux prendre des revues, ça, ça arrive ! Alors, toute sorte, photos, etc,… Mais, c'est pas dans le cadre de choses récurrentes…

SOCIOLOGUE : Et la télé, c'est par choix ?

VINCENT : Euh, ça fait très longtemps que je l'ai pas. Maintenant, j'ai plus du tout envie,… ça me tente plus. Et puis, ça me manque pas ! Sauf que maintenant, on a des enfants, donc on peut se poser la question. Pour dire, est-ce qu'on va pas les exclure un peu. C'est simplement que maintenant que je me pose un peu la question. C'est un peu par rejet, parce que je n'aime pas ce qu'on voit et la pratique de la télévision actuellement. Mais à la limite, je me pose plus la question. J'y pense même pas. C'est plus comme ça. Et puis, un dernier facteur. J'ai du temps libre,… et puis on est plusieurs à faire comme ça. On a peur de se faire bouffer par la télé. Bon, ben, c'est

plus un peu d'opposition à la pratique télévisuelle actuelle, et puis, c'est parce que j'ai d'autres choses à faire. C'est clair ! J'ai pas assez de temps.

SOCIOLOGUE : Et justement, quelle image vous avez de la télé ? Est-ce que c'est quelque chose de négatif ? VINCENT : Ouais, j'ai plutôt une image négative de la télé. C'est-à-dire effectivement, on peut,… y'a des points intéressants et on pourrait faire le tri. Et y'a des choses que je ressens de façon très fortement négative. Et surtout pour moi, la télévision, c'est,… On peut revenir à une des questions. C'est à la fois un facteur très important de l'homogénéisation dans la pensée, et… y'a rien qui m'obsède plus, quand je vois l'immeuble là, et quand je vois la télévision, qu'est-ce que je vois ? Plusieurs milliers de personnes qui regardent la même chose. Alors, que quand chacun a son bouquin, chacun lit son bouquin… et en plus, chacun séparément, donc, c'est encore pire…Alors, quand je vois ça le soir,… J'me dis, c'est pas possible, alors que chacun pourrait être dans une pratique différente. On est tous euh,… On a tous des possibilités d'imagination, de la pensée, de euh,… Des idées…Donc, j'ai quand même une vision négative de la télévision. Voilà ! Ceci dit, j'ai des bons souvenirs de télévision quand j'étais jeune. Tout ce qui est documentaire,… Y'a aussi des choses bien,… Y'a certainement des choses positives. Des choses bien pour les enfants. Alors, il faut prendre les chaînes câblées, les choses comme ça. Et ça devient compliqué, j'ai pas envie de me compliquer la vie !

SOCIOLOGUE : D'accord. Et est-ce que vous allez souvent au cinéma ?

VINCENT : Plus très souvent en ce moment. Disons oui, avant on allait régulièrement au cinéma ! Toujours,… Et ça change la vie d'avoir des enfants. On les a eu assez tard. Euh,…Et donc, on n'est pas encore revenu à un rythme,… On emmène les enfants. Mais non,… Pas très régulièrement en ce moment. Pas très souvent.

SOCIOLOGUE : Et vous aimez aller voir quoi ? VINCENT : Ah… J'crois pas avoir des orientations particulières pour le cinéma,… J'suis pas forcément ni pour les films d'auteurs,… Ni pour les grandes productions, 'fin ça dépend lesquelles ! Euh, c'est plus par rapport à la violence, des choses comme ça. Ben, par exemple, le dernier que je suis allé voir, c'est le dernier Clint Eastwood, Lettres d'Iwo Jima. Euh, voilà ! Non,… j'pense pas avoir d'a priori. Le film, c'est souvent… Quand on me dit, tiens, va voir celui là ! C'est souvent parce qu'on me dit,… Quand on y va pas souvent, on aime bien avoir des tuyaux dessus ! Bon,… on est plus enclins… ça dépend quel type de film… Nous, on a de la chance, on a l'institut Lumière à côté, on a un p'tit cinéma

pas loin. Mais, j'y vais pas actuellement. Mais, j'aimais bien aller à l'Institut Lumière. Donc, assez peu de films actuellement.

SOCIOLOGUE : Et est-ce que vous allez au théâtre ?

VINCENT : Non ! Je connais très peu le théâtre. C'est un domaine où je suis,… Moi, j'y suis jamais allé, parce que j'accroche assez peu. Je suis pas tenté, j'ai jamais trop aimé le théâtre. Je préfère nettement le cinéma.

SOCIOLOGUE : Et tout ce qui est expo, musée…. VINCENT : Pas régulièrement, et pas de manière systématique. Mais, on va y aller, parce que quelqu'un va nous dire que c'est bien. Je vais pas y aller de moi même. Je suis pas tellement musée de moi même. Sinon, non, j'suis pas très musée. Il faut qu'on me dise que tel ou tel musée est bien pour que j'y aille, et encore… Euh, pas trop musée…SOCIOLOGUE : et ce que vous allez voir le plus ? VINCENT : Euh, j'suis allé une fois au musée contemporain,… et j'dois dire, là aussi, il faut se le coltiner. Euh,… pffff,…. Difficile de dire quand on y va pas souvent… C'est plus les musées sur certains thèmes, et puis euh, pas forcément des grands musées, des p'tits musées,… Bah, quand on tombe sur un p'tit musée, on a envie d'y aller… J'ai pas en t^te un exemple ! Ça sera pas forcément peinture ou art,… ça sera plus muséum ou chais pas,… Le musée Ampère. C'est à la fois pas des centres d'intérêt, par des opportunités,… J'y vais pas spontanément au musée.

SOCIOLOGUE : Et mis à part la musique, quels sont vos loisirs ?

VINCENT : Le vélo, et l'hiver pas mal de ski et de randonnées. Voilà. Donc, partir le week-end à vélo, les vacances à vélo,… Ou l'hiver, on fait des week-ends à ski ou des vacances à ski… Donc, c'était beaucoup orienté vers ça…

SOCIOLOGUE : Et c'est le rapport à la nature qui vous plait ? VINCENT : Oui, la nature, parce que je suis pas très urbain, et puis, quand on partait à vélo, c'était très simple l'été ! Les vélos, un sac à dos,… L'aventure,… C'est cet aspect là qui me plait,… Donc euh, bon, l'aspect un peu sportif aussi, parce que j'aime ça ! Pas faire du vélo, pour faire du vélo, pas la compétition. C'est vraiment découvrir euh, à vélo parce que ça permet de prendre son temps, un certain temps, et puis un peu l'imprévu par rapport à l'année où tout est planifié. Parce qu'à vélo, on ne peut pas prévoir le temps qu'on va mettre. En fait, c'est plus le fait de générer des surprises, parce qu'à vélo, on ne peut pas dire à quelle heure on arrive. Et puis le fait de vivre à l'improviste alors que toute l'année on a un planning… On a pas du tout planifié, le

soir, on va pas savoir où le vent nous pousse,… On peut aller moins vite, faire des rencontres,…

SOCIOLOGUE : Et vous partez où ?

VINCENT : On va à l'étranger,… en Ecosse, sinon, en France, on fait pas mal en France. Et puis, sinon les week-end, on fait la région. Parce qu'ici il y a beaucoup de variété. Et sinon, en ski, on fait plutôt la randonnée, ski nordique. Donc, dans le Vercors, le Jura. Parfois dans les Alpes,… C'est plus des randonnées à ski qu'à pied. Sinon, on a fait pas mal de randonnées dans les pays nordiques. Soit en semi autonomie, soit en autonomie totale. Dans les pays scandinaves,… Là, c'est différent, découvrir des paysages très sauvages. Etre dans un univers engagé,…Quand on se retrouve loin de toute base en autonomie, c'est différent. Maintenant, c'est différent, c'est plus orienté autour activités des enfants. C'est plus calme. On continue le vélo, mais différent. Valérie pratique le vélo,… et elle apprécierait pas que je parte tout seul. Donc, on se débrouille, l'été, on fait en sorte que ça soit un peu du vélo pour se faire plaisir et un peu pour les enfants. Donc, c'est différent, ça a changé en pratique.

SOCIOLOGUE : d'accord. Et est-ce que vous êtes engagé dans une association ?

VINCENT : Actuellement non. Mais, pendant très longtemps j'étais engagé dans une association humanitaire pour le Vietnam. Mais, maintenant, j'y suis plus depuis un an. Ce qui veut pas dire que j'ai tout rompu avec les associations. Mais, là, c'est pareil 10 ans de pratique, je voulais changer un peu. C'est lourd, parce que ça tourne toujours autour des mêmes personnes. Alors, pourquoi pas d'autres associations que les associations humanitaires. Là, je découvre la musique, et je vois le CMTRA qui est en mauvaise posture et Yann Manche posait des questions pour voir comment on peut faire pour la suite. Alors pourquoi pas m'engager dans une association musicale. Ça dépend des opportunités… C'est aussi les opportunités qui ont fait que je me suis engagé dans l'humanitaire.

SOCIOLOGUE : Et vous faisiez quoi dans cette associaiton ?

VINCENT : J'ai commencé par travailler dans le dentaire,… Avec un ami dentiste qui était vietnamien, et qui a monté un dispensaire à Ho Chi Minh. Il a réalisé ça. Et ensuite, j'ai travaillé avec une chaîne suisse. Avec une personne qui a fait le tour du monde et qui est tombé à Ho Chi Minh, elle a trouvé un enfant des rues. Et de fil en aiguille, elle a fondé un foyer où y'a 50 personnes où elle s'occupe de 100 ou 200 personnes qui travaillent. Et récemment elle a ouvert un centre de formation. Donc, on l'a aidée à,… Sur Lyon on l'aidait à trouver des fonds… Mais, surtout à trouver

des dessins textiles qui sont des spécialités lyonnaises et sur lesquelles les handicapés peuvent travailler. Donc, pour de la formation. Donc, c'était plus une association qui s'est créée pour aider cette fille. Et puis après, on l'a aidée à faire d'autres choses.

SOCIOLOGUE : D'accord. Et est-ce que vous êtes proche de mouvements comme Green Peace ou ATAC ?

VINCENT : Oui, et non ! J'suis pas militant. Proche oui, parce que je suis plus proche de ces sensibilités. Par contre, je ne suis pas engagé parce que euh, j'ai toujours un problème, c'est qu'on est pas toujours d'accord avec tout ! Et puis, j'suis intéressé par les idées qui sont véhiculées. J'aime bien prendre et en laisser. Et je serai plus sur certaines choses comme l'écologie. Sur certaines choses qui me tiennent plus à cœur. Plus j'avance et plus je me dis, j'aimerai me faire des synthèses,… C'est ce que j'ai écrit à Green Peace récemment. Parce que j'avais reçu un courrier. Où ils disaient qu'ils étaient les seuls à pouvoir sauver la planète… Mais, ça m'a un peu énervé… Parce que je veux pas m'engager, parce que je ne suis pas un militant dans l'âme. Et puis d'autre part, j'ai pas l'impression que ça passera par une association. Donc, je veux bien aider, militer, mais pas m'enfermer dans une association. Mais, j'veux bien trouver d'autres modes. Ce qui veut pas dire que je veux pas aider. Mais, sinon, effectivement, je suis plus dans ces sensibilités là.

SOCIOLOGUE : D'accord. Et l'écologie, ça a l'air d'être important pour vous. Qu'est-ce que vous faites concrètement ?

VINCENT : Je vais à mon boulot tous les jours en vélo. Euh,… oui, comment on fait ? On se pose beaucoup de questions. En plus, je bosse dans le poids lourds… C'est pas évident. J'ai des amis qui ont carrément tout changé. Changer ses pratiques quotidiennes, se poser beaucoup de questions. On est comme beaucoup de gens, on est pris dans les contradictions de la société. Donc, essayer de pratiquer au quotidien,… Tout ce qui peut, tout ce sur quoi on a de l'influence. Et puis la consommation aussi. Parce que je pense qu'on vote beaucoup avec son carnet de chèques. Donc, je refuse les supermarchés. Euh,… Aujourd'hui, je pense qu'ils sont au même titre que la télé des facteurs d'homogénéisation de la télé. Et puis dans la consommation, de plus en plus, c'est,… Bon, nous on a les moyens. Mais, si les gens qui ont les moyens ne s'engagent pas, c'est bien triste. Donc, c'est d'orienter nos achats. Donc, plus facilement les petits producteurs, le commerce équitable quand s'est possible. Les artisans, le local, etc,… ça c'est un facteur important. Donc, y'a des choses sur lesquelles on ne peut rien. Euh, donc, on peut essayer de baisser sa

consommation. Mais, après, donc, là, je me considère en devoir de faire ! Même si ça me gêne, même si ça demande parfois à se bouger un peu,…

SOCIOLOGUE : Et au niveau des courses, de l'alimentation, pourquoi vous faites attention ?

VINCENT : C'est à la fois pour l'hygiène de vie et pour des questions de consommation. Ecologie sociale,… Moi, j'avoue quand même si je suis sportif, c'est pas forcément que ça. Moi, c'est plus le domaine social et écologique. Je suis assez bien placé en étant dans le transport ! A savoir que euh,… je pense que c'est par nos pratiques et un changement de société qu'on va pouvoir changer les choses et pas par la technologie. Faut pas attendre des miracles de ce genre de choses. Après, en dehors de mes comportements,… J'pense que d'une part notre société sera obligée de changer ses comportements et baisser son niveau de vie. Mais, réduire les échanges matériels et d'énergie. Moi, j'pense que même si j'y travaille dedans, le monde des poids lourds sera obligé de baisser, de faire marche arrière. Euh, et j'suis pas pour tout,… Faut relocaliser ce problème d'énergie. Mais, je pense qu'il faudra des actions à un autre niveau. Consommer moins pour chacun… Mais ça veut pas dire être malheureux,… ça veut pas dire retourner à la bougie ! On a quand même plus de savoir que nos ancêtres. Donc,… On va revenir à la bougie. Mais, la société sera condamnée tôt ou tard à consommer moins d'énergie.

SOCIOLOGUE : Donc, c'est vraiment au niveau de la société de consommation…

VINCENT : Mais, c'est pas vraiment la condamnation de la société de consommation,… C'est pas forcément que matériel. J'crois pas qu'aux valeurs matérielles. Mais en tant que rationnel, j'ai une formation scientifique et tout. C'est de voir que d'un côté on consomme, le pétrole, ça va finir par, qu'on le veuille ou non,… Même si la terre était remplie de pétrole, il faudra un jour ou l'autre travailler sur ce qui est renouvelable. Donc, l'énergie fossile sera pas durable. Mais, il faudra qu'on consomme autrement… Si on veut pas en mourir. Parce que notre société est basée sur le pétrole… Voilà….

SOCIOLOGUE : Tout à l'heure, vous m'avez dit que vous aimiez jardiner….

VINCENT : Ben, j'en fais pas beaucoup. J'aime bien le jardinage. Mais, c'est vrai qu'il ne faut pas y voir un quelconque rapport à l'ancien ou quoi. Mais, le rapport à la terre est un facteur important des problèmes qu'on rencontre actuellement. Euh, la terre, c'est quand même ce qui nourrit l'humanité. Y'a quand même beaucoup de paysans. Et plus on s'en éloigne, et moins on prend conscience de l'interaction qu'on

a avec notre milieu naturel. Parce qu'on est en complète interaction. La vérité, c'est ça, on est dans un milieu fermé… Mais, on est, pour moi, on est en symbiose avec la terre. C'est avec ce genre de contact qu'on en prend conscience. La terre, c'est pas un substrat, ça vit… C'est très intéressant. Et moi, ça m'intéresse. Parce que je suis pas du tout jardinier. J'trouve que c'est vraiment compliqué… C'est plus facile d'être ingénieur. Mais, c'est important de garder le contact. En tout cas, c'est certainement quelque chose qui manque à notre société. Faut pas être méprisant avec les paysans. Mais, moins on ressent le fait que c'est,… Que c'est quand même un point incontestable,… C'est des choses issues de la terre.

SOCIOLOGUE : Et vous avez gardé au niveau de la cuisine,… VINCENT : Oui,… mais, c'est parce qu'on dit que c'est meilleur ou que parce que c'est socialement marqué. Moi, j'achète au marché, des choses comme ça. Mais, c'est soit une démarche de qualité, soit une démarche de faire vivre socialement, soit de convivialité, parce que c'est sympa le marché. Donc euh,… On va au marché, on parle de ses problèmes… le vendeur, il nous parle de ses bêtes, de ses difficultés, des nouvelles bêtes qu'il a… C'est aussi ça… Discuter… C'est aussi la recherche d'un lien social ! D'une petite structure,… 'Fin tout ce qui est gros pour moi,… Small is beautiful. Comme disait l'autre…. Mais je pense que dès qu'on a quelque chose de gros, c'est quelque chose qui oriente la société fondamentalement. Dès qu'on a,… J'pense que c'est un facteur important d'orientation de la société, mettre les choses entre pleins de mains.

SOCIOLOGUE : Donc, vous refuser une société qui serait homogène !

VINCENT : Ben, ça serait dommage d'avoir une société homogène ! Ça me parait un peu triste. Mais, c'est plus dans l'idée que quand on a des grosses multinationales, le pouvoir est concentré entre quelques mains. On a reproché aux sociétés socialistes d'avoir donné le pouvoir à l'Etat. Mais, maintenant, il est à ces sociétés. Donc, si on maintenait, je sais pas par quelles politiques, des petites structures, euh,… les choses s'équilibreraient mieux.

SOCIOLOGUE : Donc, pas une mondialisation,…VINCENT : J'pense que les choses vont redevenir plus locales ! ET on peut avoir le local… et on peut être bio et pas du tout social ! Y'a pas que le fait d'être localisé, y'a pas que le fait de manger bio,… y'a p'être un p'tit quelque chose de plus,… J'suis mal placé, parce que je travaille dans une multinationale. Mais, le fait qu'il y ait des grosses structures, ça oriente la société, ça pousse notre société pas toujours dans le bon sens,… On a vu le

tout état,… Et euh,… Qu'on revienne un jour vers des choses plus,… Des dimensions plus petites,…

SOCIOLOGUE : D'accord. Et pourquoi vous avez choisi de vivre ici ?

VINCENT : Parce que c'est pas très loin de mon lieu de travail. Déjà parce que j'ai pas envie d'aller au travail en voiture. Valérie non plus. Donc, on s'est mis à mi chemin de nos travails respectifs. Euh, deuxièmement, ça fait passer beaucoup de temps… Je l'ai fait un temps, on habitait à l'Isle d'Abeau. Et je passais beaucoup de temps en voiture. Et troisièmement, ça serait en contradiction ! Si on se dit écologique et qu'on utilise sa bagnole tous les jours,… Par contre, c'est aussi parce qu'il y a de la verdure qu'on a pris cet endroit. Je ne me sentirais pas bien en ville, sans un arbre ! J'me plairais pas dans le centre ville. Donc, c'est un peu pour ça qu'on a choisi ça ! A la fois parce que c'était à mi chemin et qu'on pouvait aller au travail en vélo. Et puis d'autre part, parce qu'on a un peu de verdure…

SOCIOLOGUE : Et si vous aviez la possibilité, est-ce que vous aimeriez habiter à la campagne ?

VINCENT : Non ! Pas la campagne profonde… Et puis un village, ça pourrait être aussi bien un village, mais pas le coin reculé ! J'vois mon ami qui est agriculteur. Ah, ben, c'est super beau où il habite, mais y'a rien. C'est un peu reculé. Ça pourrait être un village, des choses plus,… C'est pour être proche de la nature, mais pas être un homme des bois. Ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, parce qu'on a fait beaucoup de bals folk avec cet ami, que le fait d'être à la campagne,…De recréer le réseau qui se perd en habitant à la campagne…C'est impressionnant,… Je suis assez surpris de ce qui se passe parfois dans des coins qui me semblent un peu reculés… On se dit qu'il doit pas se passer grand-chose, mais, il se passe plein de choses.

SOCIOLOGUE : Et vous allez plus du côté de Grenoble, de l'Isère ?

VINCENT : Non ! Parce qu'il était plus sur le côté beaujolais, etc.,… Mais, c'est plus un coin qu'on connaît.

SOCIOLOGUE : Vous n'allez pas du côté de l'Auvergne ?

VINCENT : Si, on y va, mais pas… J'y vais en vacances… Mais pas régulièrement… On va pas faire 100km pour un bal…

SOCIOLOGUE : Est-ce que vous pouvez me raconter votre parcours scolaire et universitaire ?

VINCENT : En fait, j'ai fait un Bac C, et ensuite, j'ai intégré les écoles préparatoires et ensuite les écoles d'ingénieur. Euh,… et ensuite, j'ai arrêté l'école d'ingénieur

pour me faire embaucher. Par contre, l'orientation, c'était une époque où la musique, ça m'intéressait pas du tout… J'allais pas au bout… j'avais pas de connaissances qui m'avaient introduit. J'étais plus intéressé par le sport… Et c'est encore des questions d'opportunité ! Et comme quand j'étais jeune, dans ma famille, y'avait pas de pratiquants… Euh, du coup, la danse, c'était encore un domaine que je connaissais pas. J'étais plus axé sur les pratiques sportives.

SOCIOLOGUE : Et du coup, toutes ces réflexions sur l'écologie, c'est venu après ou avant la musique ?

VINCENT : un peu avant,… parce que là, c'est plus un parcours scientifique, dans le sens où quand on réfléchit aux problématiques d'énergie, on applique à l'énergie les lois de la thermodynamique,… Qu'est-ce qu'on fait quand elle se dégrade. Petit à petit, on se pose des questions, on commence à lire, on s'y intéresse… On comprend aussi ce qui se passe dans le boulot. Quelles sont les limites de l'activité. Donc, c'est plus par ce biais là ! Et puis par contre, comme y'a beaucoup d'interactions entre l'écologie et le social… Parce que s'il y avait un désastre écologique, au niveau social, ça le serait aussi. P'tit à petit, on commence à aller vers d'autres voies. Et j'étais plus intéressé sur ces questions là d'énergie. Et après, on dévie vers l'écologie au sens plus euh, vers la sensibilité des,… Comment dire, des milieux naturels, donc l'écologie telle qu'on l'entend. Et puis après, y'a toutes les questions de social pour lesquelles j'étais toujours sensible… Arrière fond catholique… Mais, euh,… au début, c'est plus scientifique, c'est quand même les interactions, c'est quand même intéressant, comme ça interagit…

SOCIOLOGUE : D'accord ! Et vos parents, ils faisaient quoi ?VINCENT : Mon père était ingénieur et ma mère infirmière. Milieu social pas très élevé, parce qu'on était nombreux. On n'a pas été élevé,… On a toujours fait attention aux sous,…

SOCIOLOGUE : D'accord. Est-ce que vous voyez des choses à rajouter ?

VINCENT : Non,… J'pense qu'on a tout abordé. Sinon,… En fait ma pratique, j'suis parti de zéro, contrairement à d'autres au CMTRA qui arrivent avec d'autres pratiques musicales… Donc, ça, c'est un point important à mon avis, parce que ça marque. Euh,… Bon, après, je sais pas du tout quelle sera ma pratique demain. Mais, j'm'accroche, et j'espère que ça sera une pratique que je continuerai. Je sais pas comment elle évoluera. J'aime bien les choses suivies, pas tellement zappées. Par contre j'ai aucune idée d'où je vais arriver. Voilà !

Tableau Récapitulatif des enquêtés

Thèmes / Enquêtés	Âge	Activité professionnelle principale	Origine sociale	Instrument(s) pratiqué(s)	Âge du début de la pratique
E1 Dorothée	50	Responsable de la programmation à l'AMTA.	Parents d'origine populaire certainement agriculteurs.	Accordéon diatonique, et chanteuse	15 ans .
E2 Bernard	40	Administratif en milieu hospitalier	Ouvrier/ commerçante	Accordéon diatonique, saxophone	19 ans
E3 Fabrice	27	Assistant spécialisé dans l'enseignement musical	géomètre aux cadastres/ Hôtesse d'accueil dans un office du tourisme	Accordéon diatonique, clarinette, cornemuse	17 ans
E4 Victor	23	Étudiant en licence d'informatique .	Instituteur/ Institutrice	Flûte traversière, violon traditionnel	7 ans
E5 Louis	26	Infirmier psychiatrique.	Apiculteurs	Orgue, chant, un peu de vielle	Danse 11 ans Chant 25 ans
E6 Bérénice	33	Institutrice.	Origine populaire	Accordéon diatonique et piano	7 ans
E7 Monique	66	Institutrice à la retraite.	Agriculteurs	Accordéon diatonique	54 ans
E8 Roger	46	Directeur des Services vétérinaires de la Loire.	Ingénieur/ Sans emploi	Cabrette, Cornemuse, Clarinette	17 ans
E9 Boris	35	Technicien dans les télécoms.	Néant	Accordéon diatonique	18 ans
E10 Fanette	53	Hôtesse d'accueil dans un office du tourisme, et donne des cours de danse	Origine populaire	Chants	25 ans
E11 Charlotte	21	Etudiante en licence de biologie.	employé de banque/ assistante sociale	Accordéon diatonique et piano	12 ans
E12 Adrien	43	Formateur à l'IFSI du Puy	Administratif hospitalier	Chant	17 ans

E13 Arnaud	35	Instituteur dans une calendreta	Agriculteurs	Cabrette	25 ans
E14 Yves	48	Musicien	Bouchers-charcutiers	Accordéon diatonique, clarinette, trombone	25 ans.
E15 François	45 ans	Musicien	Enseignants	Vielle à Roue	15 ans
E16 Benoit	40 ans	Musicien	Artisans	Violon	14 ans
E17 Anne	45 ans	Musicienne	Musiciens	Alto	6 ans
E18 Florent	20 ans	Etudiant en LEA	Ingénieur/ Assistante sociale	Accordéon diatonique	8 ans
E19 Hervé	30 ans	Musicien	Artisan/secrétaire médicale	Accordéon chromatique	6 ans
E20 Jean-Karim	28 ans	Musicien	Enseignants	Accordéon diatonique	8 ans
E21 Morgane	20 ans	Etudiante en musicologie	Responsables Immobiliers	Chant	19 ans
E22 Danielle	45 ans	Orthophoniste	Commerçants	Chant/piano	10 ans
E23Vincent	40 ans	Ingénieur	Ingénieur/Infirmière	Flûte	35 ans
E24 Sylvie	46 ans	Artisan	Chef de chantier	Chant	43 ans
E25 Véronique	45 ans	Manager	Commerçants	Vielle à Roue	44ans
E26 Pauline	20	Etudiante musicologie	Enseignants	Guitare chant	6 ans pour la guitare, 19 ans pour la chorale
E27 Jean-Michel	50 ans	Enseignant	Employés	Kena, bongos	7 ans
E28 Magdalena	30 ans	Administratirce Théâtre	Enseignants	Chorale, flûte de pan	10 ans
E29 Richard	30 ans	Contrebassiste	Médecins	Contrebasse	8 ans
E30 Fantine	20 ans	Etudiante en sciences politiques	Artisan/ Enseignante	Chant piano	7 ans
E31 Jean-Bernard	50 ans	Enseignant au collège	Musicien	Charango/ guitare	6 ans
E32 Jeannick	25 ans	Assistante sociale	Agent SNCF/ Infirmière	Violon	6 ans
E33Nathalie	30 ans	Cadreuse vidéo	Artisans	Violon	10 ans
E34 Clotilde	30 ans	Enseignante Art Plastique	Enseignants	Chant piano	10 ans
E35 Solenne	25 ans	Chargée de mission patrimoine	Technicien informatique/ Technicienne laboratoire	Violon, chant	7 ans
E36 Gérald	36	Ingénieur	Ingénieur/ Conservatrice musée	Percussions latines	16 ans

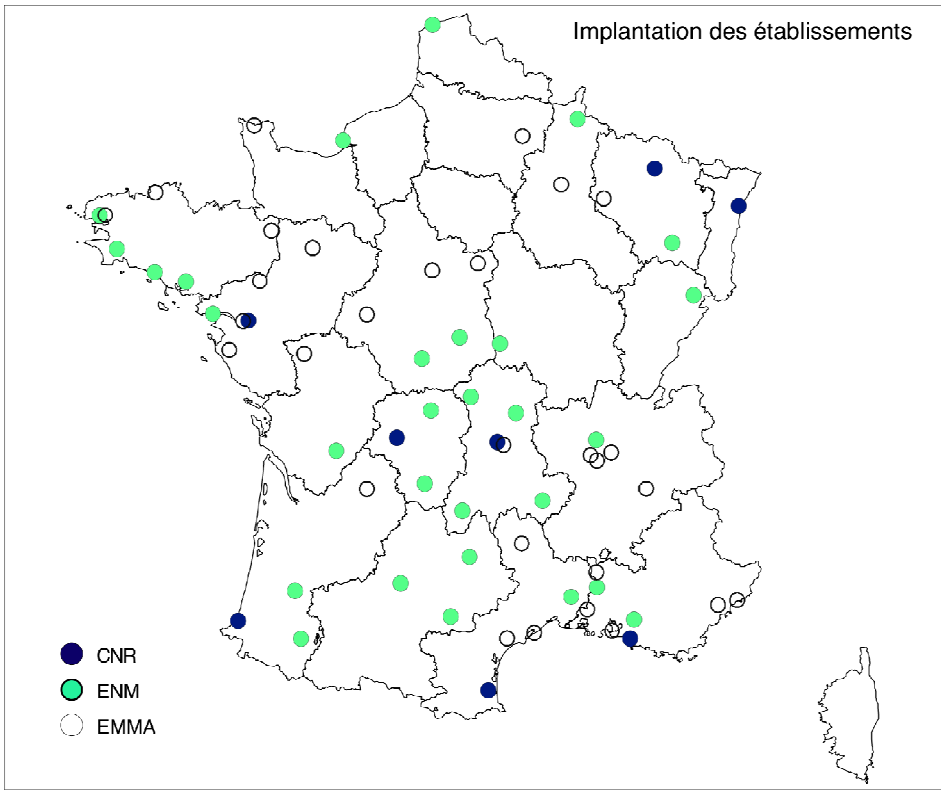
E37 Mathilde	27	Chargée de développement culturel	Médecin/ enseignante	Accordéon/ chorale	25 ans
E38 Chloé	25	Etudiante architecture	Kinésithérapeute/ orthophoniste	Chorale	23 ans
E39 Laëtitia	24	Assistante sociale	Agriculteurs	Chorale	20 ans
E40 Sébastien	24	Musicien	Musicien/ assistante sociale	Percussion	7 ans
E41 Benoït	23	Ingénieur	Ingénieur/ Psychologue	Percussions latines	10 ans
E42 Jérôme	26	Graphiste chargé de communicatio n	Formateur /restauratrice	Percussions	16 ans
E43 Jean	17	Lycéen	Chorégraphe/ Assistante sociale	Kena et Congas	8 ans
E44 Sandra	27	Enseignante Guitare	Électricien/ chômage	Guitare, bombo, Kena	10 ans
E45 Rémy	26	Chargé de mission développement durable	Ingénieur/ Professeur	Charango	15 ans
E46 Ludivine	25	Professeur en collège	Infirmier/ Infirmière	Saxophone Chant	10 ans
E47 Brune	15	Lycéenne	Aide soignante	Flûte, Kena, Siku	9 ans
E48 Christiane	55	Professeur en lycée	Ingénieur/ Secrétaire médicale	Charango, Siku, Bombo	16 ans
E49 Colette	54	Animatrice petite enfance	Agriculteurs	Flûte de pan, Kena, Chants	15 ans
E50 Didier	53	Ingénieur	Cadre	Vielle à Roue	52 ans

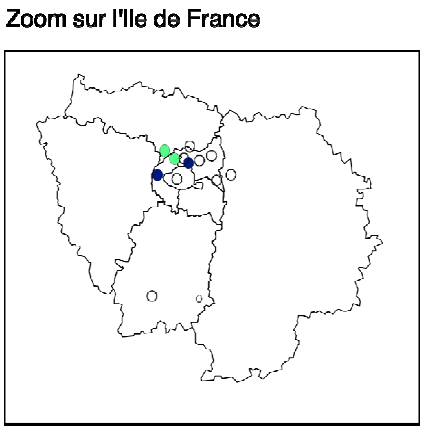
Photographie 28 : Scène de Bal 1, copyright F.Lacombat, 2010

Photographie 29 : Scène de bal 2, copyright F.Lacombat, 2010

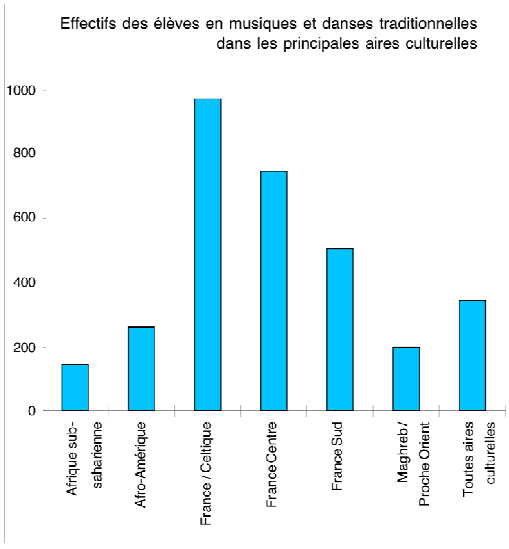
Photographie 30 : Scène de bal 3, copyright F.Lacombat, 2010

MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES



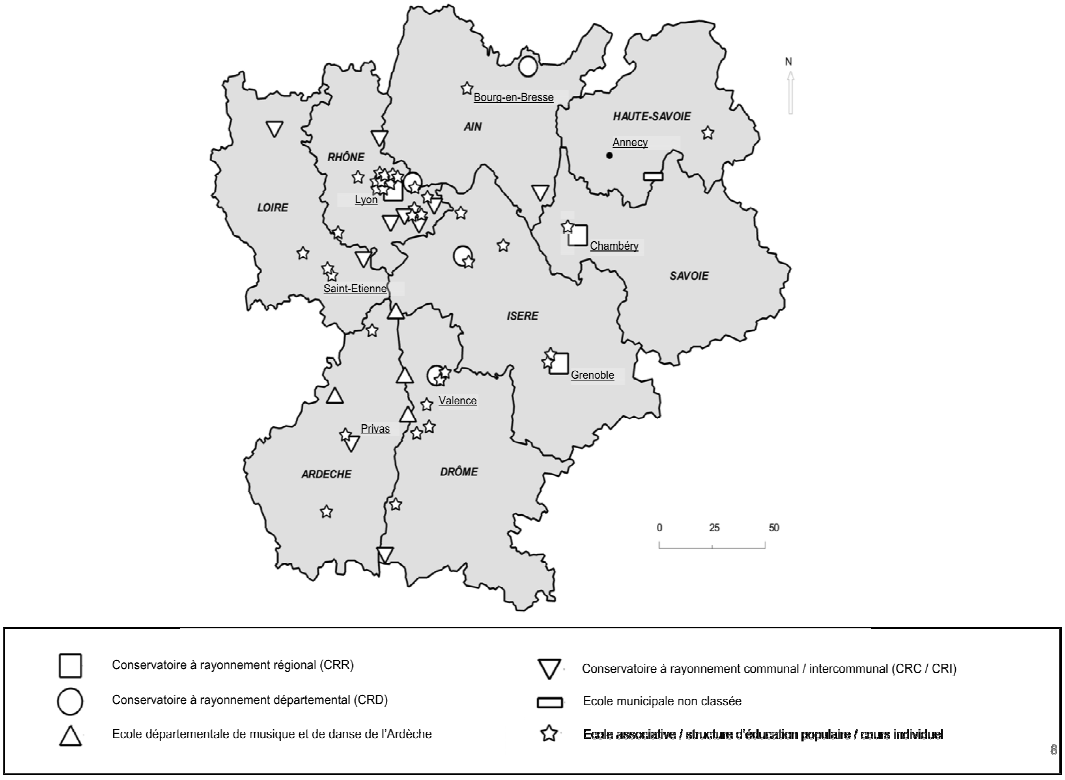


Source : enquête sur l'enseignement des musiques et danses traditionnelles dans les écoles contrôlées par l'Etat - Année 1999-2000



Document 5 : Répartition des établissements d'enseignement musical disposant d'un département musiques traditionnelles, source Ministère de la Culture, 2002

Les structures d'enseignement des musiques traditionnelles en région Rhône-Alpes



Document 6 : État des lieux de l'offre d'enseignement en Rhône-Alpes, CMT Rhône-Alpes, source FAMDT, 2005

AMTA

AGENCE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN AUVERGNE

"Les Musiques du Paysage"

Fortement liées aux cultures locales, les musiques traditionnelles permettent, tout à la fois de valoriser la notion d'identité et de favoriser notre volonté d'ouverture, conjuguant affirmation de soi et dialogue avec les autres. Inscrites dans le temps présent et à l'écoute de la nouveauté qu'elles assimilent, les musiques traditionnelles sont avant tout une formidable matière première devant servir de tremplin à des expériences innovantes.

Dans ce contexte et en appui sur les **C**entres **D**épartementaux de **M**usiques et **D**anses **T**raditionnelles (CDMDT) de l'Allier, du Cantal, de la Haute-Loire et du Puy-de-Dôme, les forces vives associatives (Brayauds, Chavannée, IEO, Jimbr'tée,...) et les musiciens professionnels et amateurs de la région, l'Agence des **M**usiques **T**raditionnelles en **A**uvergne (A.M.T.A.) organise son travail autour d'un cahier des charges fixé avec le Ministère de la Culture, le Conseil Régional et la ville de Riom.

La mission de **mise en réseau** des acteurs de terrain est l'une des principales priorités et demeure, nous semble-t-il, la seule voie possible d'un développement culturel. Elle permet de fédérer les énergies, de valoriser les savoirs faire particuliers et de développer des synergies évitant ainsi concurrence et gaspillage d'énergies. Elle contribue à ressourcer et à améliorer une large pratique ; ouverte aux autres genres artistiques, elle est aussi un outil de décloisonnement et de rencontres.

La préservation et la valorisation de la mémoire collective de la région est un des fondements essentiels qui a pour objet la prise de conscience (et de confiance) des potentialités qu'ont les habitants de ce territoire. Pour ce faire, l'AMTA rassemble tout type de documents écrits, iconographiques ou sonores et se charge de l'inventaire du patrimoine musical régional grâce à des collectages édités dans les collections "Musiques du Canton", "Atlas Sonore" et "Portrait de Musicien". Ce travail de collecte est mis à disposition pour être immédiatement réutilisé et réapproprié.

Dans le domaine de la **formation,** l'A.M.T.A. s'attache à soutenir toutes les initiatives des institutions compétentes (associations, écoles de musique...) en assurant l'information et la communication des lieux d'enseignement, des stages existants... et initie toutes formes de concertations pour l'ouverture de nouveaux lieux d'enseignement. Par ailleurs, l'A.M.T.A. met en place un programme de formation continue pour les enseignants et les musiciens et prépare au diplôme d'état et certificat d'aptitude de professeur de musique.

Un parc d'instruments d'étude (vielles, accordéons diatoniques, cabrettes, cornemuses violons) est mis à disposition des enseignants et des adhérents et des outils pédagogiques (méthodes instrumentales, cahiers de répertoire, partitions...) sont régulièrement édités.

L'A.M.T.A collabore avec de nombreux partenaires (festivals, diffuseurs, Service Universités Culture, Ville de Riom...). et a pour préoccupation permanente que les musiques traditionnelles soient programmées en tous lieux – de la scène nationale aux cafés –

Pour faire connaître au plus grand nombre la pluralité d'expressions rattachées à ce secteur l'Agence a choisie **d'organiser ou de coproduire** des spectacles et de développer sa politique éditoriale (CD, livres, films...). Ces actions menées depuis une dizaine d'années ont permis de renforcer l'émergence et la reconnaissance de ce genre musical.

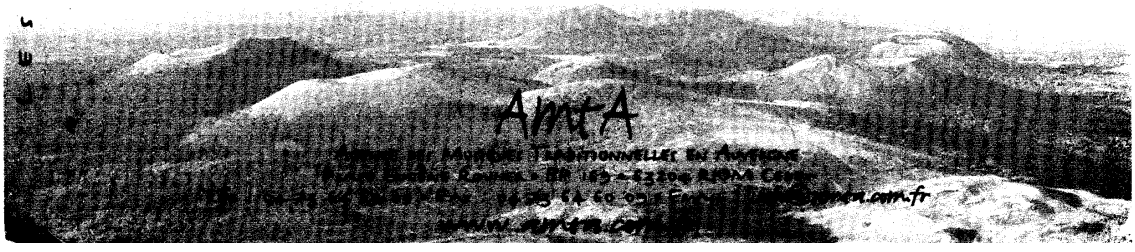
CENTRES DÉPARTEMENTAUX

CdMDT 15
27, rue du Collège
15100 Saint-Flour
Tél : 04 71 60 58 36

CdMDT 03
Le Bourg
03360 Valigny-le-Monial
Tél : 04 70 66 60 01

CdMDT 43
Ecole Jules Ferry
23, rue Raphaël
BP 49
43002 Le Puy Cedex
Tél : 04 71 02 32 53
Fax : 04 71 09 71 02

CdMDT 63
LES BRAYAUDS
Le Gamounet
63200 St-Bonnet -près-Riom
Tél : 04 73 63 36 75
Fax : 04 73 63 53 50



Document 7 : Document de présentation de l'AMTA, automne Hiver 2005

Manifeste de l’AMTA

L'AMTA appartient à un réseau national représenté par la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (F.A.M.D.T.). Elle est également centre de ressources (information, site internet, conseils, conférences...) et met à disposition de ses adhérents un studio d'enregistrement, une salle de répétition, ses documentaires...

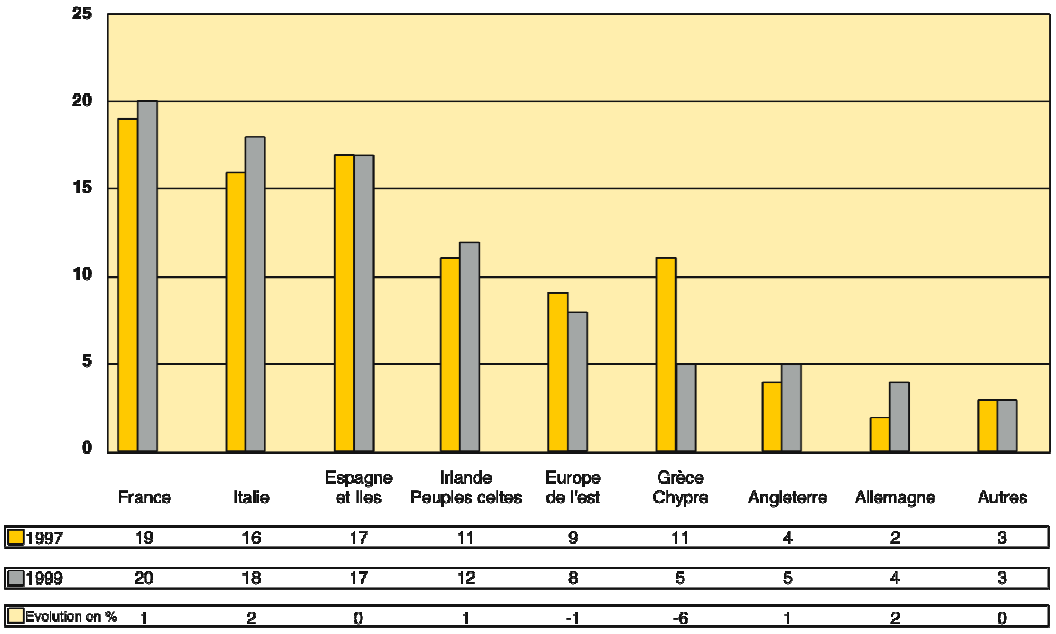
En résumé, l'Agence se doit de mettre ses compétences au service de la musique et d'offrir le maximum de facilité aux acteurs locaux en développant et soutenant des initiatives en matière de créations musicales.

Depuis sa création en 1985, l'Agence s'est fixée pour mission de comprendre faire connaître les "musiques et les gens du pays". Cette mise en valeur devient, au fil des années, objet d'un large consensus local et constitue la base d'une mobilisation et d'une motivation d'où émergent de nouveaux projets. Cette démarche, plus près des artistes et des publics, joue un rôle culturel important aussi bien les centres urbains qu'en milieu rural nous plaçant sur le terrain essentiel de l'aménagement du territoire".

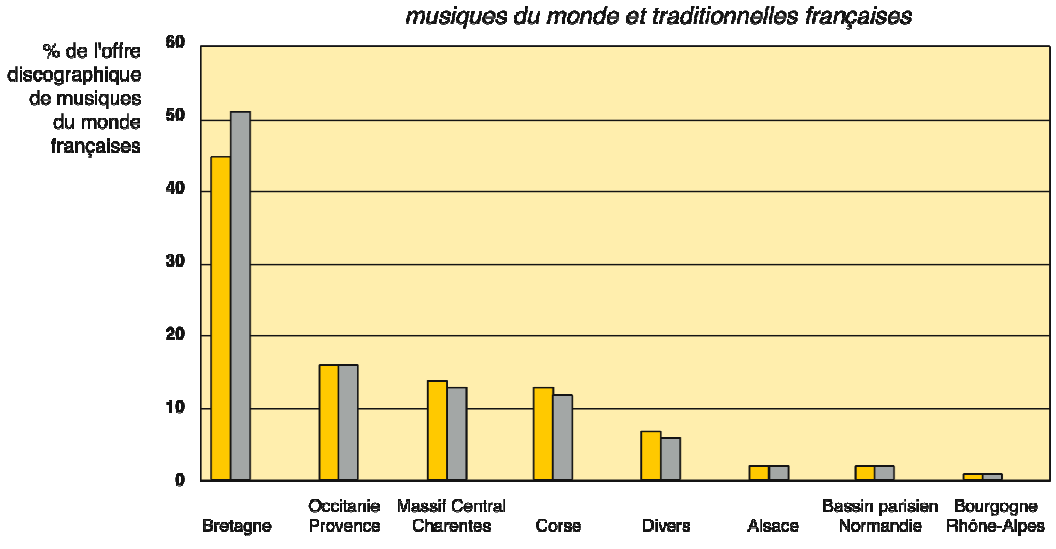
C'est avec détermination et volonté d'entreprendre et de surprendre, que les musiques traditionnelles souhaitent s'ouvrir sur le temps de demain.

Document 8 : Répartition des associations membre de la FAMDT, document FAMDT 2006

Provenance des musiques du monde dans la discographie disponible en France en 1997 et 1999



	France	Italie	Espagne et Iles	Irlande Peuples celtes	Europe de l'est	Grèce Chypre	Angleterre	Allemagne	Autres
1997	19	16	17	11	9	11	4	2	3
1999	20	18	17	12	8	5	5	4	3
Evolution en %	1	2	0	1	-1	-6	1	2	0



	Bretagne	Occitanie Provence	Massif Central Charentes	Corse	Divers	Alsace	Bassin parisien Normandie	Bourgogne Rhône-Alpes
1997	45	16	14	13	7	2	2	1
1999	51	16	13	12	6	2	2	1
Evolution en %	6	0	-1	-1	-1	0	0	0

Document 9 : Le poids des musiques du monde dans la production discographique, Enquête Zone Franche, 2001

Document 11) La part des musiques du monde dans les tops de vente de compilations ...

Styles de musique	1997		1998		1999	
Dance	45	18,44%	31	12,11%	22	10,05%
Non identifi és	51	20,90%	60	23,44%	47	21,46%
Vari étés françaises	32	13,11%	44	17,19%	22	10,05%
Rock	23	9,43%	18	7,03%	15	6,85%
Pop	16	6,56%	21	8,20%	29	13,24%
Soul	8	3,28%	14	5,47%	13	5,94%
Musiques électroniques	20	8,20%	20	7,81%	21	9,59%
World	19	7,79%	16	6,25%	21	9,59%
Rap	12	4,92%	8	3,13%	8	3,65%
Classique	7	2,87%	10	3,91%	4	1,83%
B.O.F.	5	2,05%	5	1,95%	8	3,65%
Autres	4	1,64%	5	1,95%	5	2,28%
Jazz	1	0,41%	1	0,39%	1	0,46%
Rock Fran çais	1	0,41%	1	0,39%	1	0,46%
Enfants	0	0	2	0,78%	2	0,91%
Humour	0	0	0	0	0	0
Concepts	0	0	0	0	0	0
TOTAL	244	100%	256	100%	219	100%

© Observatoire du Disque

Document 10 : Le poids des musiques du monde dans la production discographique, enquête Zone Franche, 2001

Le succès incontesté du patois

Delphine, Hugo, Joan et Yves Becouze ont joué quelques morceaux de musique traditionnelle.

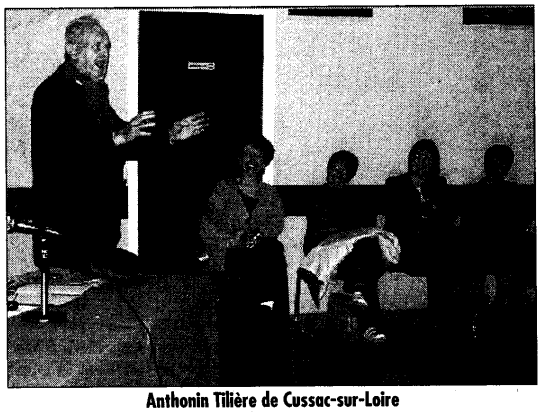
VENDREDI SOIR, l'association Vals A Voir et la commission culturelle de la mairie ont organisé une soirée sur le thème du patois dans le hall du centre culturel.

Depuis 1998, date de sa création, elle connaît un franc succès et de plus en plus de spectateurs y participent, cette année ils étaient environ cent cinquante. Antonin Tilière, Florentin Crespy, Jean Perre, Robert Sanial, l'association Velay Patois de Chadrac ont tour à tour raconté des histoires, des poèmes et même chanter et tout ça en patois pour le plus grand plaisir des spectateurs, qui pour certains avaient les larmes aux yeux tellement ils riaient.

Delphine, Hugo et Joan, trois jeunes musiciens de l'École nationale de musique et de danses traditionnelles ont également participé à cette soirée accompagnés d'Yves Decouze.

Florentin Crespy d'Yssingeaux a interprété avec l'aide du public une chanson du XIII[e] siècle intitulée *Lou Bouie* (le bouvier, pour les non initiés) : « *Quan lou bouié vé dé laoura, plonto soun aduhlado, trobo sa fenno i pè di fio, tristo inconsolable, sé siéi malaouto di ou mé, té faréi en paoutadgé...* », les amoureux de cette langue d'antan ont pu comprendre sans aucun problème, pour les autres un peu d'initiation n'est pas de reste.

A l'issue de la soirée, Michèle Condemine, présidente de l'association Vals A Voir invite le public et les intervenants à partager le verre de vin rouge et à déguster du saucisson et du fromage.



Anthonin Tilière de Cussac-sur-Loire a raconté des histoires à faire rire aux larmes.

Le hall du centre culturel était comble à l'occasion de la soirée sur le thème du patois.

Article de presse 1 : Le Progrès, 16/11/2003

Coup d'envoi du festival des Nuits basaltiques

Les nombreux spectateurs ont pu s'initier à la Mazurka.

Le festival de musiques traditionnelles Les nuits basaltiques a débuté ce mercredi en soirée place Cadelade avec un bal d'ouverture animé par plusieurs musiciens du Centre départemental de musiques et danses traditionnelles (CDMDT).

Trois groupes locaux étaient à l'affiche : Trifol (Yssingeaux), Iramioulada (Le Puy,Saint-Paulien), Abribus (Le Puy, Saint-Paulien, Le Chambon-sur-Lignon).

Christian Frappa, membre du CDMDT, nous donnait quelques précisions concernant ces groupes de musique traditionnelle vellave : « *C'est la deuxième édition du festival Les nuits basaltiques et ce soir les spectateurs pourront danser au son de l'accordéon, de la vielle à roue, de la cornemuse, de la clarinette, de l'accordéon diatonique. De plus, les personnes qui le désirent pourront s'initier à la danse avec Danielle Goupil, vice-présidente du CDMDT* ».

Elodie Aulagne et Marie-Eve Chalendard du groupe Trifol.

Cette association, créée en 1992 est composée de 200 adhérents et propose tout au long de l'année des formations musicales en complément des cours dispensés par l'Ecole nationale de musique et des formations de danse aux ateliers de Polignac, Saint-Jeures et Saint-Pal-de-Mons, en partenariat avec des associations à but culturel (Maisons pour tous).

La programmation du festival des Nuits basaltiques se poursuivra sur l'esplanade Claude-Nougaro du centre Pierre-Cardinal et en cas d'intempéries, les prochains spectacles se dérouleront au foyer bar.

Article de presse 2 : L'Eveil, Juillet 2005

Le succès grandissant des musiques et danses traditionnelles

Le 2 avril se tenait l'assemblée générale annuelle du Centre Départemental de Musiques et Danses Traditionnelles de la Haute-Loire dans les locaux de la MJC d'Espaly. Cette association, créée en 1991, regroupe aujourd'hui quelque 200 adhérents. Elle est gérée par des bénévoles tant au niveau administratif que financier.

Cette assemblée a été l'occasion de rappeler les différentes actions menées par le CDMDT 43 au cours de l'année 2004 dans le but de promouvoir les musiques et danses traditionnelles de Haute-Loire et plus largement d'Auvergne. Pour ce qui est de la formation des élèves, des stages suivis de créations ont permis de découvrir différents formateurs et différentes méthodes d'enseignement. Quatre stages ont été organisés : un stage de formation pour deux groupes de jeunes musiciens de la Haute-Loire sous la direction d'un musicien professionnel et en collaboration avec l'ADDAMC; un stage de danses de Vendée; un stage de chants à danser et un stage de danses auvergnates. Les créations ont quant à elles été particulièrement prolifiques: l'orchestre du CDMDT, encadré par Fred Pouget et Stéphane Méjean, a créé un spectacle intitulé «La Forge», réunissant 18 musiciens mêlant instruments traditionnels et cuivres. Par ailleurs, 17 chanteurs ont travaillé sous la direction de Laurent Cavalié autour des chants traditionnels de Noël de la Haute-Loire en occitan, pour créer «Concerts Chants de Noël», en collaboration avec l'ADDAMC et le CAPA. Un troisième spectacle intitulé « A la poursuite de la Bourrée» a également été initié en 2004 dans la perspective d'une représentation en juin 2005. Cette création s'est faite avec l'aide de Hervé Koubi, chorégraphe contemporain. Enfin, le CDMDT a valorisé « La Luna Leva», création de l'année 2003, qui réunit l'Harmonie d'Yssingeaux, des musiciens traditionnels et un trio de musiciens professionnels. Toutes ces créations ont été réalisées avec l'aide d'artistes professionnels. Les responsables du CDMDT insistent sur le fait que leur travail ne consiste pas à faire revivre le passé mais à s'en servir pour créer quelque chose de contemporain. Pour l'année 2005, l'association prévoit de nombreux stages, dont un stage de rythme à destination des danseurs et musiciens et un stage de danses du Bourbonnais. Elle continuera son travail sur les créations de 2004: « La Forge», «Concerts Chants de Noël» et «A la poursuite de la Bourrée».

L'assemblée générale se tenait dans les locaux de la MJC d'Espaly, où devait se dérouler un ciné-concert le soir même.

Le CDMDT promeut par ailleurs les musiques et danses traditionnelles dans le domaine de l'enseignement. En 1999 ont été créés deux emplois jeunes afin de développer l'enseignement des musiques traditionnelles. Leurs contrats ayant pris fin le 15 septembre 2004, comme convenu, ils ont été directement employés par les différentes écoles de musique du département. En effet, le CDMDT travaille désormais en collaboration avec ces écoles de musique, les élèves étant trop nombreux. L'association soulève à ce propos le problème de la prise en charge financière des élèves de musique traditionnelle qui ne relèvent géographiquement d'aucune école de musique. Ce problème sera discuté au cours de l'année 2005.

En 2004, le CDMDT a organisé près de 12 concerts, présenté 130 artistes dont la moitié de professionnels, 13 animations et bals et touché 4000 spectateurs. Toujours dans le but de promouvoir les musiques traditionnelles, le CDMDT diffuse en effet en collaboration avec différentes structures du département des spectacles vivants avec des musiciens professionnels d'horizons et de de sensibilités différents. Une saison de concerts, de bals et de veillées est également prévue pour 2005: «Entremodes» à Polignac, «Vielles» à Rosières, «Je vous réfléchis», ciné-concert à Espaly et bien d'autres animations encore.

Depuis une dizaine d'années, le CDMDT organisait fin juillet un «stage d'été», à savoir deux journées et demie de stages d'instruments traditionnels, de chants et des concerts en soirée. En 2004, le «stage d'été» est devenu le « Festival de Musiques traditionnelles». Pas moins de 72 stagiaires venus de toute la France et d'Europe ont participé aux différents ateliers. Les concerts organisés en soirée ont attiré quelques 800 spectateurs. Le projet sera donc reconduit à l'été 2005 pour un festival intitulé «Les Nuits Basaltiques», du jeudi 28 juillet au dimanche 31 juillet au centre Pierre Cardinal. Il débutera par un bal traditionnel sur la Place Cadelade le mercredi 27. Neuf ateliers seront proposés aux stagiaires: 3 d'accordéon diatonique, 1 de chant, 1 de cabrette, 1 de cornemuse, 1 de vielle, 1 de violon et 1 de danse. Trois concerts seront au programme: «D. C. A.» le jeudi 28; «Cosmic Drôme» le vendredi 29 et « Transept Bouffard» le samedi 30.

Didier Boire, président de l'association (au centre sur la photo), entouré des membres du bureau.

Article de presse 3 : L'Eveil, Août 2006

Nuits basaltiques : les accents contemporains de Cosmic Drone

Le festival de musiques traditionnelles les " *Nuits basaltiques* " s'est poursuivi jeudi et vendredi soir au centre Pierre-Cardinal avec selon l'habitude des concerts suivis de bals animés par les groupes invités de la soirée, D.C.A. jeudi et Cosmic Drone vendredi.

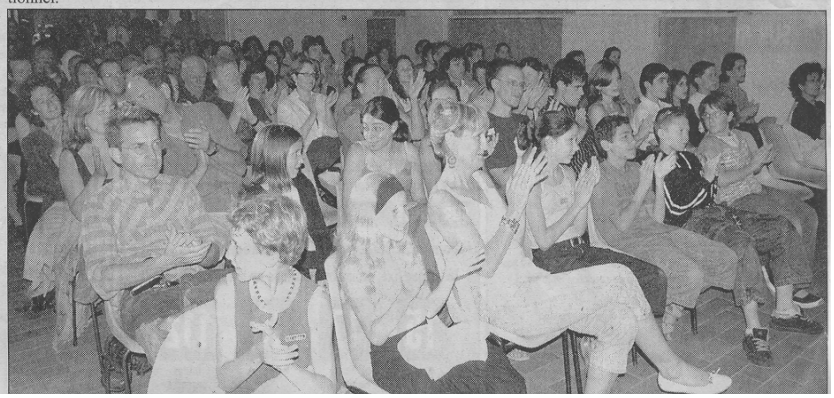
Le Trio D.C.A. a proposé une musique auvergnate très stylisée qui doit son efficacité à l'autorité du cabrettaïre Dominique Paris, à la complicité magique et précise d'Hervé Capel et son accordéon chromatique complètement décomplexé et aux voilages virevoltants de la vielle d'Anne-Lise Foy qui donne élan et légèreté à cette musique.

Cette troisième soirée toutefois avait déserté l'esplanade Claude-Nougaro pour un repli vers la salle du foyer, en raison d'une météo orageuse durant la journée de vendredi. Pleuvra, pleuvra pas ? Après plusieurs consultations à la station Météo-France et quelques hésitations, les organisateurs décidaient de jouer la carte de la prudence en organisant le rapatriement du spectacle à l'intérieur du centre Cardinal. Dans ces cas-là, la règle est incontournable : si les musiciens décident de jouer à l'intérieur, il ne pleuvra pas. Donc, naturellement, il n'a pas plu.

Sur scène donc Cosmic Drone, un groupe qui s'oriente résolument vers une démarche contemporaine avec une musique métissée de nombreuses influences : rock, funk, jazz. Une soirée chaude avec la vielle de Stéphane Durand qui enflammait la salle. Stéphane Durand est l'un des chefs de file des joueurs de vielle d'aujourd'hui, utilisant une technique très aboutie et inventive, à la recherche de nouveaux horizons musicaux pour cet instrument.

Les Nuits basaltiques devaient se poursuivre samedi avec une animation matinale au marché et le soir à 21 heures avec le concert du " *Transept Patrick Bouffard* " suivi d'un bal traditionnel.

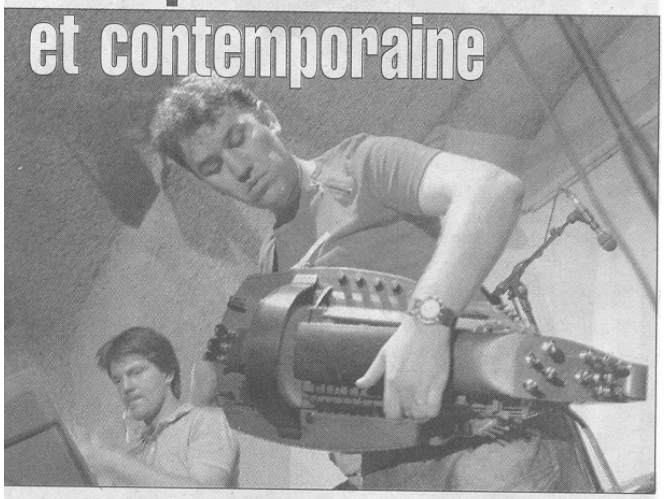
Le concert de vendredi avec le groupe Cosmic Drone.



La météo incertaine avait contraint à un repli à l'intérieur du centre Cardinal.

Article de presse 4: L'Eveil, Juillet 2006

Musique « trad » et contemporaine



Le festival des Nuits basaltiques s'est poursuivi vendredi soir avec Cosmic Drone, une musique traditionnelle qui s'oriente vers une démarche contemporaine. ☛ 8

Article de presse 5 : l'Eveil Août 2006

Revue 3 : TradMag, Juillet/Aout 2000

Revue 4 : TradMag, Mars/Avril 2002

Revue 5 : La Gigue, n°8, Mars 1975

Revue 6 : La Gigue, n°9, Juin 1975

Document 11 : Affiche Stage et Bal

Document 12 : Affiche Stage

SAINT-PRIVAT
Vendredi 08 Mai

Salle des fêtes

BAL TRAD

avec

MUSIQU'A DEUX

15h à 18h : Stage d'initiation aux danses pratiquées dans les Bals Trad *(Gratuit)*

19h : Possibilité de repas tiré du sac sur place

21h : BAL TRAD *(Entrée gratuite)*

Rens. et org. : Les Amis de la Bourrée - 19220 St-PRIVAT - Tél. 05-55-28-28-31
Contact Musiqu'à Deux : Myriam et Jean-Yves Lameyre, 19 160 Lamazière-Basse
Tél. : 05.55.95.94.49 //06.88.82.03.32 - yves.lameyre19@wanadoo.fr - http://www.musictrad.org

Document 13 : Affiche Bal 1

L'association *Vivre en Comminges* propose…

BAL TRADITIONNEL

Musique à danser
Répertoire de Gascogne et d'ailleurs

avec

Youshka

Trio de musiciennes multi-instrumentistes

SAMEDI 28 JUIN

à 21h Saint-Frajou

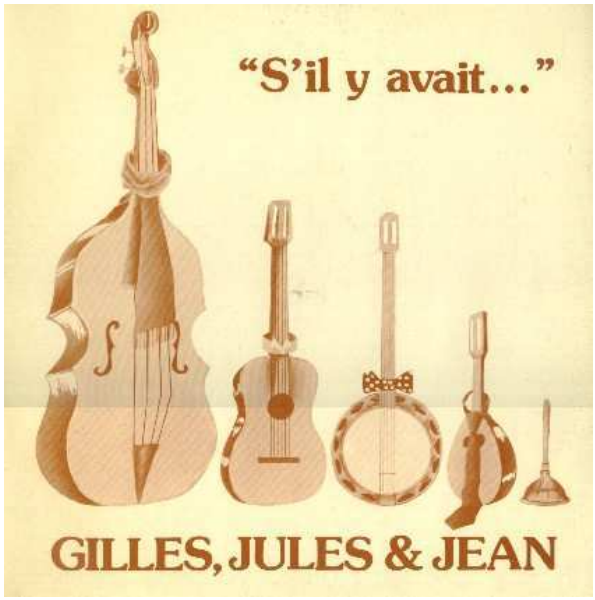
5km au sud de l'Isle-en-Dodon
45km au nord de Saint-Gaudens

Participation libre buvette crêpes

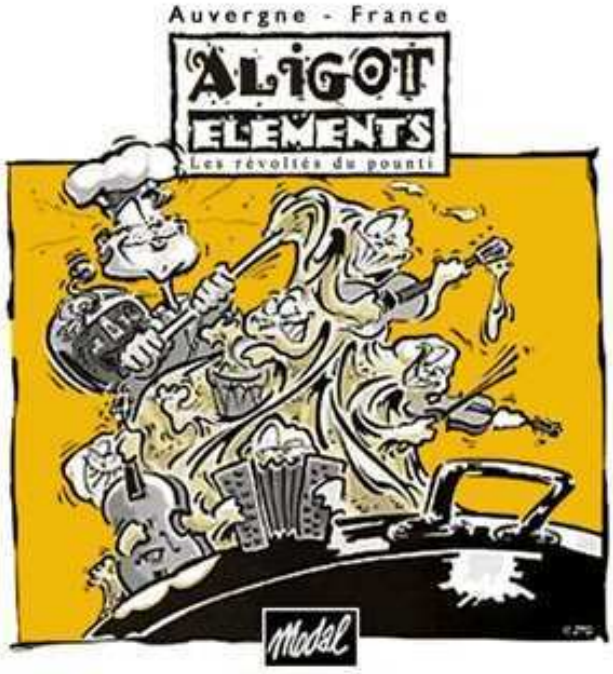
Renseignements : www.vivreencomminges.org 05 61 98 96 75
I.P.N.S. sur papier recyclé Ne pas jeter sur la voie publique

Document 14 : Affiche bal 2

Document 15 : Affiche Bal 3



Disque 5 : Gilles, Jules et Jean, *S'il y avait*, GLL, 1972



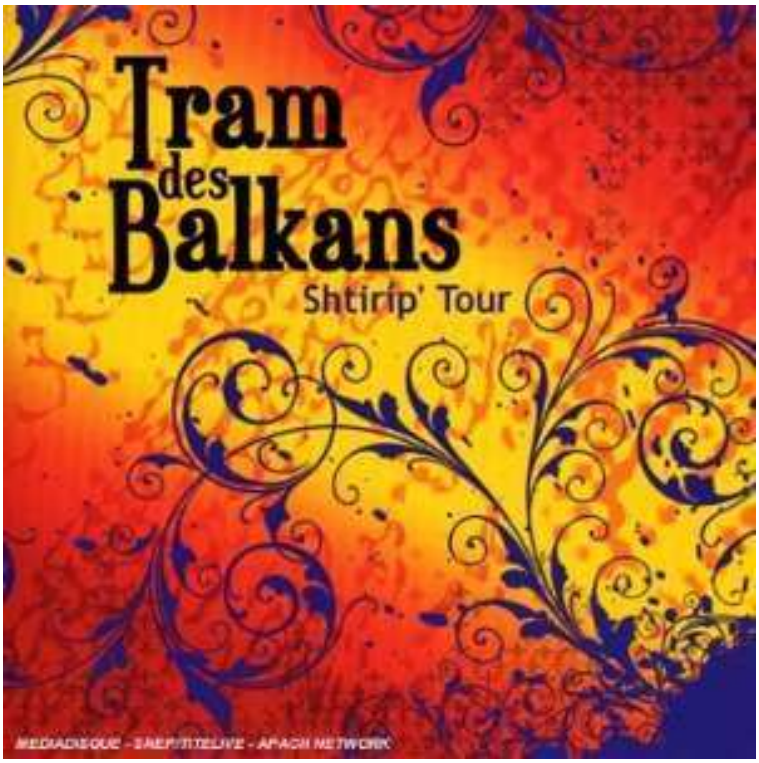
Disque 6 : Aligot Elements, *Les révoltés du Pounti*, Modal, 2000

Disque 7 : *Planètes musiques*, édition 2008, Modal, 2008

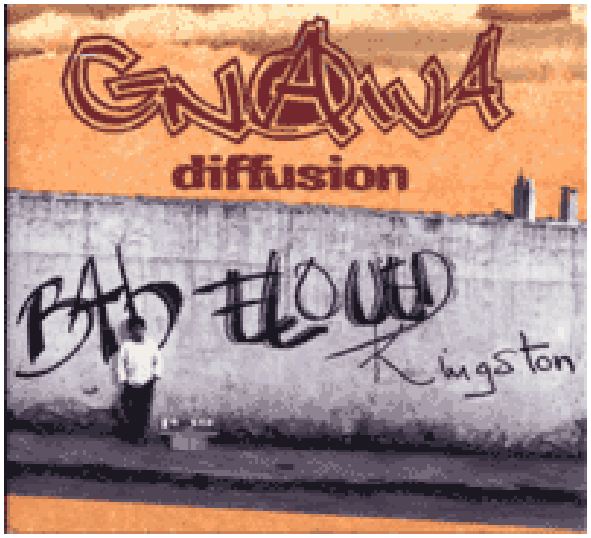
Disque 8 : La Machine, *Il est encore Temps*, l'Autre distribution, 2007

Disque 9 : Patrick Bouffard, *Transept*, Modal, 2005

Disque 10 : Rokia Traoé, Mouneïssa, Label Bleu, 1998



Disque 11 : Tram des Balkans, *Shtirip' Tour*, Les Entetes Production, 2008



Disque 12 : Gnawa Diffusion, Bab el Oued Kingston, Musisoft, 1999

Table des matières

Introduction Générale 10

Approche sociologique d'un fait musical 11

Musicienne et sociologue 16

Construire un regard sociologique 18

Musique et sociologie : quelle approche sociologique ? 23

Méthodologie 28

Réaliser l'enquête 30

Construire la population : des choix et des nécessités 31

Le choix des lieux d'enquête 32

Construction de l'échantillon 33

Les différents types de discours 35

La production des discours : la situation d'entretien 37

L'observation 39

L'enquête statistique 41

Les diverses sources d'archives 43

Limites et biais 47

Approche Socio-historique d'un courant musical ... 50

300 ans d'intérêt pour les musiques du peuple ... 51

Des musiques du peuple au folklore ... 53

1. Du « champêtre » au mouvement romantique ... 54
2. Les chansons et les musiques populaires en milieu rural au XIXème siècle ... 58
3. Des transformations chorégraphiques aux évolutions musicales ... 60
4. Le rôle des folkloristes ... 64
5. Le XX^{ème} siècle, un contexte social particulier entre nationalisme et cultures régionales ... 69

1960-1970 : Le mouvement revival, l'ère du folk ... 73

1. Précisions sur le folk ... 74
2. Un courant musical à résonance politique : contester en musique ... 77
3. La situation française : structuration d'un courant ... 83
4. À l'assaut des campagnes : le collectage et l'ethnomusicologie ... 88
5. Collecter et patrimonialiser ... 89

Des années 1980 à nos jours, vers une « reconnaissance en dignité » ... 92

1. Pour une politique de toutes les musiques ... 93
2. L'organisation institutionnelle de l'enseignement ... 96
3. Cartographie de l'enseignement institutionnel actuel ... 99
4. Répartition territoriale de l'apprentissage institutionnel des musiques traditionnelles ... 102
5. Le réseau associatif ... 105

Jouer les musiques traditionnelles ... 110

1. Les festivals ... 110
2. Les salles de spectacles ... 113
3. La production discographique ... 115

Les discours sur les musiques traditionnelles ... 124

Modes de catégorisations et définition des musiques traditionnelles ... 125

De la nécessité de définir ... 126

La dimension identitaire en question ... 128

1. Identité territoriale et mise en scène de l'appartenance territoriale ... 131
2. Entre exotisation et reconstruction territoriale ... 134
3. La musique de l'autre : musiques d'ici et de là-bas ... 137
4. Des musiques « disneylandisées » ... 139

Les enjeux sociaux de la tradition: du folklore au traditionnel ... 141

1. La tradition en question ... 143
2. Pratiques de patrimonialisation ... 150

Devenir musicien traditionnel ... 154

L'entrée dans la carrière ... 160

Penser le goût ... 160

Le choix de l'instrument ... 163

1. Des différenciations sexuées ... 166
2. Des variations selon l'âge ... 169

Des médiations familiales ... 171

Les réseaux amicaux ... 176

S'engager dans la pratique ... 180

1. Les héritiers militants ... 182
2. Les « bébés trads » ... 189
3. Les nouveaux venus ... 191

Une pratique sans goût ... 194

L'objet disque ... 198

La chorale, un cas particulier ... 202

Maintenir sa pratique ... 207

Entre oralité et écriture ... 209

Maitre ou guide : quelle place pour l'enseignant ? ... 220

Les effets de l'institutionnalisation ... 223

1. Rappel historique ... 224
2. Une approche pédagogique particulière ... 228

Apprendre avec le corps ... 231

Apprendre avec les autres : expériences de jeu ... 234

1. Le bal ... 236
2. Les stages ... 240
3. Former un groupe ... 242

Improvisation et ornementations ... 248

Construire son propre style ... 254

Une sortie possible de carrière : la professionnalisation ... 257

Être musicien traditionnel ... 266

Les musiques traditionnelles : un style de vie ... 268

Idéal-type du musicien traditionnel ... 271

Qui sont les musiciens traditionnels ? ... 275

Univers culturels des musiciens traditionnels ... 279

1. Les goûts musicaux ... 283
2. La Télévision ... 288
3. Le Cinéma ... 293
4. Le théâtre ... 297
5. Le musée ... 301
6. La lecture ... 303

Bricoler un quotidien ... 308

1. Manger ... 308
2. Se soigner ... 314
3. Habiter ... 316

Être avec les autres ... 320

1. S'engager ... 322
2. Musiques traditionnelles et discours écologiste ... 330
3. L'idéologie de l'authenticité : reconstruire un temps et un espace ... 335

« L'esprit trad » ... 339

Portraits de musiciens ... 341

1. Vincent ... 346
2. Fantine ... 360
3. Yves ... 372

Conclusion générale ... 384

Bibliographie 392

Ouvrages 393

Articles et Travaux Collectifs 402

Discographie Indicative 407

Principaux sites Internet mobilisés 410

Index 412

Index des sigles 413

Photographies 414

Revue 415

Tableaux statistiques 415

Articles de Presse 416

Disques 416

Documents divers 416

Annexes 418

Instrumentarium non exhaustif 419

Questionnaire 424

Grille d'entretien 429

Entretien Vincent 433

Tableau Récapitulatif des enquêtés 451

Scènes de Bal 454

Documents institutionnels 456

Articles de presse 463

Couvertures de magazines 467

Visuels Bals et Stages 469

Visuels Albums 473