

LES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN FRANCE : HISTOIRE ET RÉALITÉ D'UN OBJET SCIENTIFIQUE COMPLEXE

LE XIX^e SIÈCLE EUROPÉEN : « PRÉ-HISTOIRE » DE L'ETHNOMUSICOLOGIE

L'ethnomusicologie, comme toutes les branches disciplinaires de l'ethnologie, est une science synchronique dont l'histoire se confond avec celle des sciences humaines et sociales du XX^e siècle. Cela explique l'absence générale de regard rétrospectif à son égard et le fait que les rares auteurs à s'y être risqués, aient situé ses débuts au tournant du XIX^e et du XX^e siècles. En effet, soit l'on considère 1884 – année où Alexander John Ellis introduit la notion de *cent*, centième partie du demi-ton – comme l'année zéro de l'ethnomusicologie mondiale¹, soit l'on présente d'emblée les trois « Écoles » fondatrices de l'ethnomusicologie – l'américaine, celles de Berlin et d'Europe de l'Est –, dont l'ancrage le plus ancien serait l'utilisation du phonographe chez les Amérindiens, par Jesse Walter Fewkes en 1890.

Pendant, comment considérer que l'École d'Europe de l'Est, incarnée par Bartók et Brailoiu, soit apparue *ex-nihilo* et ait pu se passer du rôle précurseur joué, au XIX^e siècle, par l'Europe occidentale, et notamment la France ? Certes, Bartók et Brailoiu prennent leurs distances avec les « considérations d'ordre esthétique » des « collectionneurs » romantiques de chansons populaires (Bartók²) ou avec la « sentimentalité inopérante [romantique] d'autrefois » qui a laissé la place à un « changement radical d'intention » (Brailoiu³). Mais Bartók reprend à son compte certaines observations formulées précédemment par des folkloristes français ou européens, par exemple celle de la variabilité exposée par Jean-Jacques Ampère dans ses fameuses *Instructions* de 1853⁴. Ce lien entre ethnomusicologie européeniste du début du XX^e siècle et collectes romantiques européennes du XIX^e siècle, dont Bartók estime qu'il réside dans « l'éveil du sentiment national » en Europe à cette époque⁵, est tout à fait évident dans l'œuvre méthodologique des deux fondateurs de l'École d'Europe de l'Est, dans leurs observations et recommandations.

• Contexte et organisation des collectes en France au XIX^e siècle :

En France, le mouvement de collecte a connu une histoire particulière dans la mesure où il fut pensé et organisé de façon très centralisatrice, à l'initiative du pouvoir politique, et qu'il ne put faire l'économie de positionnements méthodologiques successifs, dans lesquels il n'est pas exagéré de lire, non seulement les fondements pré-historiques de l'enquête ethnomusicologique de terrain, mais plus largement ceux de l'empirisme ethnographique. De Emmanuel Crétet de Champmol, Ministre de l'Intérieur de Napoléon I^{er}, qui rédigea en 1807 une circulaire recommandant de « rassembler les monuments des idiomes populaires de l'Empire », à Hippolyte Fortoul, Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes, qui signa le 13 septembre 1852 le fameux décret ordonnant la publication d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*, en passant par Narcisse-Achille de Salvandy, Ministre de l'Instruction Publique, qui créa, en 1845, une *Commission des chants religieux et historiques de la France* chargée de recueillir et publier les chants populaires, le XIX^e siècle fut émaillé d'initiatives politiques, motivées par l'urgence à sauvegarder des cultures estimées en déclin,

¹ NATTIEZ, BOILÈS, 'Petite histoire critique de l'ethnomusicologie', 28.

² BARTÓK, 'Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?', 165.

³ BRAILOIU, 'Le folklore musical', 92.

⁴ CHEYRONNAUD, *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, 96.

⁵ BARTÓK, 'Recherche folklorique et nationalisme', 188.

visant à promouvoir et structurer une politique nationale de collectes de chants « populaires », notion qui ne sera explicitée que beaucoup plus tard par Patrice Coirault.

Ce mouvement s'inscrit dans la longue histoire de l'éveil d'une sensibilité européenne à l'exotisme et aux cultures de l'oralité, déjà perceptible dans de nombreux récits de voyages et textes autobiographiques à caractère ethnographique, dès le XVI^e siècle, toujours présente dans des publications de chants populaires exotiques dès 1750, et que le succès fulgurant des poèmes d'Ossian, en 1760, souligne assez. Mais, pour bien la comprendre et l'étudier, une telle histoire doit être replacée dans celle, beaucoup plus large, de la découverte, par les sociétés occidentales, d'un exotisme « de l'intérieur » qui allait contribuer à l'édification des sciences sociales et humaines. En France, ce contexte est particulièrement prégnant, dès 1790, avec l'enquête de l'abbé Grégoire sur les langues régionales ; en 1799, avec la création de l'éphémère (-1804) *Société des Observateurs de l'Homme* dans laquelle il faut replacer la publication, par Joseph-Marie de Gérando, en 1799, des *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, véritable traité d'ethnographie ; en 1804, la création de l'*Académie Celtique* (-1813, prolongée par la *Société royale des antiquaires de France* jusqu'en 1830), inventrice du questionnaire en Sciences humaines et sociales⁶ ; en 1839, la création de la *Société ethnologique de Paris* (-1848), remplacée en 1859, par la *Société d'ethnographie de Paris* ; en 1887, le lancement, par le ministre de l'Instruction publique, des *Monographies communales* rédigées par les instituteurs ; durant tout le XIX^e siècle, l'émergence et la structuration nationale de la notion de *patrimoine* et des politiques afférentes ; mais surtout la formidable histoire de la *Statistique départementale*.

Instaurée en 1800, placée sous l'autorité des préfets nouvellement institués, cette statistique prend, entre autres, la forme d'une immense description ethnographique dans laquelle « les arts, les mœurs et les usages des habitants des départements », c'est-à-dire la vie paysanne, les traditions populaires vont constituer un volet important. Par ailleurs, il est remarquable, de constater que l'organisation de cette statistique, vers 1800, correspond exactement à celle qui sera mise en place par l'enquête Fortoul en 1852 ; d'autre part, de lire, sous la plume de ces préfets-ethnographes, tous les tâtonnements empiriques que connaîtront les collecteurs de chants populaires quelques décennies plus tard⁷.

Les enquêtes du XIX^e siècle, en France, surtout après 1852, se caractérisent par le grand décalage social et culturel entre enquêteurs et enquêtés, qui va contribuer à renforcer les dichotomies problématiques savant/populaire et oralité/écriture. En effet, dans le *Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France* institué par Fortoul, se trouve la *Section de philologie* chargée du *Recueil des poésies populaires* : elle est composée de douze membres, issus de l'Académie française ou d'autres académies, de l'École des Chartes, de cabinets ministériels. D'autre part, ce *Comité* s'appuie sur un réseau national de deux cent douze correspondants régionaux, membres du clergé, fonctionnaires et notables, hommes de loi, archivistes, bibliothécaires, plus rarement compositeurs. Ces collecteurs découvrent l'univers insoupçonné de l'oralité et l'inaptitude des outils de l'écriture à en rendre compte fidèlement (l'impossibilité d'écrire correctement une musique de tradition orale, constatée par Bartók⁸, a été développée depuis longtemps par les folkloristes romantiques dans les préfaces de leurs anthologies⁹). Pour autant, l'enquête Fortoul a généré de très nombreuses publications, sources inestimables de l'ethnomusicologie de la France, remarquablement homogènes malgré un contexte si profondément empirique.

• *La paysannerie au cœur des collectes* :

⁶ BELMONT, *Aux sources de l'ethnologie française : l'Académie celtique*.

⁷ BOURGUET, *Déchiffrer la France*.

⁸ BARTÓK, 'Pourquoi et comment', 171.

⁹ CHARLES-DOMINIQUE, 'De Rivarès à Canteloube'.

Dès les premières collectes, l'espace social et culturel de l'enquête se concentre sur la paysannerie. Bien avant les recommandations de Bartók et de Brailoiu en la matière, les collecteurs français cherchent leurs « primitifs de l'intérieur », illettrés, ignorant la mobilité, à la culture déclarée non seulement ancienne, mais immuable, naturellement (théorie dite « des climats ») voire biologiquement déterminée. Mais pouvait-il en être autrement à l'époque des premières spéculations évolutionnistes et à celle des débuts de la colonisation, cette dernière ayant engendré une pensée sur l'altérité culturelle et ethnique destinée à singulariser les différents peuples et à penser la différence sur le mode du retard¹⁰ ? Les deux phénomènes sont concomitants et interdépendants. Ce multiculturalisme que la France met à jour dans ses colonies, en Afrique, et qu'elle veut anihiler, elle le découvre aussi à l'intérieur de ses frontières : soit au sein de minorités ethniques ou religieuses présentes sur le sol français, soit dans la paysannerie, dont l'altérité est renforcée par l'oralité et une antiquité culturelle présumée. D'une certaine manière, cette fabrication d'un « Autre » paysan, s'inscrit de plain-pied dans la théorie romantique de la stigmatisation d'un « peuple » spontanément créateur ; elle est à considérer aussi comme le miroir intérieur du colonialisme.

XX^E SIÈCLE : L'ÈRE DE L'ETHNOMUSICOLOGIE INSTITUTIONNELLE ET UNIVERSITAIRE DE LA FRANCE

• Le cas unique d'une structuration bipolaire en France :

Quoi qu'il en soit du rôle précurseur du XIX^e siècle dans l'apparition de l'ethnomusicologie, cette dernière ne débute son histoire institutionnelle française qu'à partir des premières décennies du XX^e siècle. Or, phénomène unique dans l'histoire mondiale de la discipline, l'ethnomusicologie se structure en France de façon bipolaire, selon que les terrains d'investigations sont français ou extérieurs à la France.

Le *Musée d'ethnographie*, fondé par Ernest Hamy en 1877, et installé dans le Palais du Trocadéro en 1879, est dirigé en 1928 par Paul Rivet qui s'adjoint la collaboration de Georges-Henri Rivière (1897-1985). À eux deux, ils transforment ce musée d'ethnographie en *Musée de l'Homme*. Georges-Henri Rivière, pour le domaine musical, fait appel à André Schaeffner qui crée, en 1929, un *Département d'organologie musicale*, devenu *Département d'ethnologie musicale* en 1932, aujourd'hui *Département d'ethnomusicologie*¹¹. Face à cette institution, qui prend en compte le champ culturel des musiques non françaises et surtout extra-européennes, Rivière crée, en 1937, tout d'abord au sein du Musée de l'Homme, puis de façon autonome, le Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP), explicitement voué à une « ethnographie folklorique » du domaine français, même si son opposition avec une ethnologie (et une ethnomusicologie) « des lointains » est relativisée, au début. En effet, Rivière entretient les meilleures relations avec des ethnologues comme Malinowski qu'il invite à visiter la « mission d'ethnographie folklorique » de Sologne ou encore Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss et André Leroi-Gourhan. Rivière confie à Claudie Marcel-Dubois la dimension ethnomusicologique de ce nouveau musée : elle fonde, en 1944, un *Département d'ethnomusicologie de la France et du domaine français*. Ce partage institutionnel ne souffre aucune exception. Bernard Lortat-Jacob, à son égard, parle de « partage de Yalta ». Cet ethnomusicologue français, qui a fait ses premiers terrains en France (Aubrac, Col de Tende, Berry, Ile d'Yeu, Corse) de 1965 à 1968, est appelé au Musée de l'Homme par Gilbert Rouget qui lui déclare que cette nouvelle affectation l'empêchera,

¹⁰ AMSELLE, *Vers un multiculturalisme français*.

¹¹ 'La recherche et l'enseignement de l'ethnomusicologie en France'. ROUGET, 'Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Maison mère de la discipline en France et dispositif en péril'.

désormais, de travailler sur la France¹².

Plusieurs phénomènes peuvent expliquer cette étonnante bipartition. Notamment, le fait que cette « pré-histoire » européenne de l'ethnologie et de l'ethnomusicologie s'inscrit en grande partie, au XIX^e siècle, dans l'éveil du sentiment national, ce dernier, au XX^e siècle, tournant à l'ultranationalisme, dont Bartók estimait, en 1937, qu'il « fait actuellement plus de mal que de bien »¹³.

• « *Musicologie comparée* » et « *ethnomusicologie* » versus « *folklore musical* » :

Ce partage géo-culturel entre la France d'un côté et le reste du monde de l'autre, dans la tradition ethnomusicologique française, va se traduire par le recours à une terminologie duale. Les ethnomusicologues de la France et, par extension, la quasi totalité de ceux travaillant sur l'Europe, à la différence de leurs collègues des domaines exotiques et dans le sillage des collecteurs du XIX^e siècle, sont qualifiés de « folkloristes », leur discipline relevant alors du « folklore musical » cher à Bartók et Brailoiu. À une époque où le terme « ethnomusicologie » n'existe pas encore, Brailoiu se réfère à cette notion¹⁴ en s'inscrivant dans une tradition européeniste, mais avec une indéniable approche scientifique dans le recueil et l'analyse, objectivée en cela par l'usage d'outils techniques fiables. Alors que les fruits de son œuvre sont universels et constituent aujourd'hui les fondements théoriques de la discipline, les écrits présentant l'ethnomusicologie et son histoire éprouvent quelques difficultés à reconnaître, à part entière, ce champ européeniste, surtout occidental. Gilbert Rouget, s'il n'exclut pas l'Europe du domaine universel de l'ethnomusicologie, écrit que Brailoiu « était avant tout musicologue et [que] la plus grande partie de son œuvre doit être vue comme une contribution majeure à la musicologie. [...] En définitive, il faisait ce qu'il faudrait appeler de la musicologie générale »¹⁵. Dans les (rares) histoires francophones de l'ethnomusicologie, l'Europe de l'Ouest est tout simplement absente. Ainsi, dans la « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie » de Jean-Jacques Nattiez et Charles Boilès (1977), ou dans le *Précis d'ethnomusicologie* de Simha Arom et Frank Alvarez-Péreyre (2007).

Avant que le terme « ethnomusicologie » ne s'impose dans les années 1950, c'est celui de « musicologie comparée » – « science de la musique exotique » selon Gilman (1909) – qui a marqué, dans les premières décennies du XX^e siècle, la rupture avec le « folklore musical » européen, même si Bartók, en véritable comparatiste, estimait que le but des études monographiques locales (ce qu'il appelait le « folklore musical descriptif ») était de céder « la place au folklore musical comparé ». Brailoiu déplora cette dualité « qui faillit [...] coûter cher et dont les résidus [furent] lents à se dissiper » entre les « anciens folkloristes » (ceux qui travaillent sur l'Europe, dont Brailoiu et Bartók sont issus) et les tenants de la « musicologie comparative » qui « résolurent de se détourner de toute musique européenne, quelle qu'elle fût, en s'assignant l'étude de toute musique extra-européenne, aussi bien savante que populaire ». Pour Brailoiu, cette « méfiance de l'Europe [provenait] d'une part de la certitude [qu'elle] n'avait plus rien à nous donner ; de l'autre, de la médiocre confiance qu'inspiraient aux représentants de la nouvelle science ceux qui s'étaient occupés de notre continent avant eux »¹⁶. Rappelons, pour terminer, que la fondatrice de l'ethnomusicologie du domaine français, Claudie Marcel-Dubois, qui suivit les cours d'anthropologie de Marcel Mauss et fut engagée par André Schaeffner (disciple de Curt Sachs, évolutionniste et comparatiste) au Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1934 pour s'occuper de la phonothèque, travailla

¹² ISNART, TRUBERT, *Musique du Col de Tende*, 19.

¹³ BARTÓK, 'Recherche folklorique et nationalisme', 192.

¹⁴ BRAILOIU, 'Esquisse d'une méthode de folklore musical', 2.

¹⁵ ROUGET, 'Préface', in BRAILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, XI.

¹⁶ BRAILOIU, 'Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui', 129-30.

également avec Constantin Brailoiu, ce qui lui valut, aux yeux des ethnomusicologues « des lointains », une filiation définitive avec le « folklore musical ». En 1977, Nattiez et Boilès pouvaient encore écrire qu'elle « se consacre [...] à l'étude du folklore musical français »¹⁷ !

• *Les grandes collectes institutionnelles sur le domaine français :*

L'un des traits caractéristiques des collectes « folkloristes » en France, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, fut le recours quasi exclusif à la copie sous la dictée, les collecteurs ignorant dans l'ensemble le phonographe dont l'usage fut tout à fait occasionnel à cette époque reculée en dehors des grandes campagnes institutionnelles¹⁸. Le premier à s'en être servi de façon systématique et scientifique fut le grammairien et philologue Ferdinand Brunot dans le cadre des Archives de la Parole qu'il créa en 1911, à partir de la donation faite par Émile Pathé, à la Sorbonne, d'un laboratoire destiné à l'enregistrement de la parole, le *pathéphone*. Les collectes de Brunot avaient pour but de recueillir les diverses expressions dialectales françaises. Il organisa trois missions successives : en 1913 dans les Ardennes (66 phonogrammes de chants et parlers dialectaux), en 1914 dans le Berry (62 enregistrements de chants de mariage, de bergers, de labours, satiriques ou saisonniers, d'airs joués à la vielle ou à la cornemuse), toujours en 1914 dans le Limousin (chants de bergers et de paysans, un chant de la Passion). Cette pratique nouvelle de l'enregistrement, si prompt à susciter l'émulation des informateurs comme le constata Bartók, Ferdinand Brunot l'appliqua même à Guillaume Apollinaire qui enregistra trois de ses poèmes en 1913 (*Le Voyageur*, *Le Pont Mirabeau*, *Marie*), fondant ainsi le concept de « poésie sonore ».

Ces *Archives de la Parole* devinrent, en 1932, le *Musée de la Parole et du Geste*, puis la *Phonothèque Nationale* en 1938, enfin l'actuel *Département audiovisuel* de la Bibliothèque nationale de France. Roger Dévigne, son premier directeur en 1938, réalisa plusieurs « moissons phonographiques » en 1939 (Alpes, Provence, région niçoise), en 1941 et 1942 (Languedoc et Pyrénées¹⁹), en 1946 (Normandie et Vendée).

Dès 1939, « le Musée National des Arts et Traditions Populaires prit [...] l'initiative de missions de folklore musical, poursuivies après la deuxième guerre mondiale par des enquêtes directes d'ethnographie musicale française. Ces missions et ces enquêtes recherchèrent systématiquement et enregistrèrent phonographiquement la musique populaire d'une province donnée en observant ses incidences dans des domaines connexes (tels que, en premier lieu, celui de la linguistique) ainsi que dans leur contexte socioculturel »²⁰. Ces missions conduisirent Claudie Marcel-Dubois en Basse-Bretagne (1939), dans les Pyrénées (1947), dans les Landes (1965), à Bayonne (1951), dans l'Aveyron (1964-1966), en Haute-Loire (1946, 1959, 1962), dans le Cantal (1959), en Aubrac, de 1963-1965, dans le cadre de la campagne menée par le CNRS, à laquelle participèrent, entre autres, Jean-Michel Guilcher, Jean-Dominique Lajoux, Francine Lancelot, Maguy Pichonnet-Andral.

Signalons, par ailleurs, un certain nombre de grandes collectes sur le domaine français, institutionnelles, universitaires, ou non : Marc Leproux, instituteur, qui collecta en Charente limousine de 1939-1946 ; Pierre Panis, en Berry à partir des années 1950, sur la danse traditionnelle, tout comme Jean-Michel Guilcher, dès 1941, en Bretagne et Pays-Basque, et à

¹⁷ BOILÈS, NATTIEZ, 'Petite histoire critique', 41.

¹⁸ On connaît un cylindre de cire gravé vers 1890, ce qui en fait le témoignage européen le plus ancien, par l'abbé Privat de Mur-de-Barrez (Nord-Aveyron), présentant un chanteur anonyme de Cros-de Ronesque (Cantal) (*Cantal, Musiques traditionnelles*, coffret-cassettes édité par l'Agence des Musiques Traditionnelles d'Auvergne). Par ailleurs, la chanteuse bretonne Marc'harid Fulup de Pluzunet (Côtes-d'Armor, 1837-1909) a été enregistrée en 1900 par François Vallée.

¹⁹ Après 1940, une partie de la Phonothèque Nationale est installée en zone libre, à Toulouse. Pour Christian Faure, « cette décentralisation forcée explique les enregistrements folkloriques et linguistiques qu'elle réalise de 1941 à 1943 dans le Languedoc, le Quercy, le Rouergue, le Bigorre, le Vallespir et le Couserans dans le cadre de la mission "Languedoc-Pyrénées" » (*Le projet culturel de Vichy*).

²⁰ CHAILLEY (ed.), *Précis de musicologie*, 57.

partir de 1955, dans le cadre du CNRS, dans d'autres régions ; Félix Quilici, dans le cadre du MNATP et du CNRS en Corse ; Michel Valière, dès 1965, en Poitou, dans le cadre de l'Université de Poitiers.

• *Années 1960-70 : l'éclosion du folk-revival en France :*

Dès le début des années 1970, parfois plus tôt selon les endroits, l'Europe occidentale découvre l'univers des musiques traditionnelles, qui possèdent parfois encore une réalité sociale tangible. Cet élan pour une culture musicale que l'on estime plutôt rurale, correspond, en France, à la volonté d'inverser le cours de ce que Henri Mendras a appelé la « fin des paysans », soit la disparition définitive des dernières traces de l'ancienne civilisation paysanne. D'autre part, il s'agit de se démarquer de la culture urbaine de consommation, de la modernité occidentale, d'inventer un nouveau modèle social utopique réhabilitant la ruralité et renouant le lien entre des générations censées s'opposer depuis les années 1960. Enfin, ce mouvement *folk* des origines, alternatif dans son fonctionnement, insiste particulièrement sur l'autodidaxie, le partage de la musique et de la danse à travers la fête, la désacralisation du musicien et des conditions de sa prestation. Instauration de nouveaux rapports sociaux, réinventer la ville pour en faire un espace d'animation ouvert, organiser des festivals, fêtes de village, stages et veillées, égayer le quotidien, inciter à la création, vivre l'utopie, légitimer le rêve et la folie, le premier *folk-revival* des années 1960-70 correspond à un choix de vie et de société. D'autant qu'en France, il rencontre alors des mouvements sociétaux de grande ampleur : féminisme, anti-militarisme, écologie et aussi régionalisme dont le mode d'expression politique se démarque alors fondamentalement de la tradition conservatrice française des divers régionalismes apparus depuis la seconde moitié du XIX^e siècle (félibrige en Pays d'Oc, divers mouvements bretons, plus largement le *Programme de Nancy* en 1865, qui fixe le cadre politique du nouveau régionalisme français). En France, ce régionalisme des années 1970, particulièrement vigoureux, s'appuie sur les spécificités culturelles régionales, au premier rang desquelles figurent, outre la langue, les expressions musicales et chorégraphiques. « L'Europe des ethnies se fera par la musique », car, « parmi les identificateurs à forte portée communautaire, la musique et le chant occupent aujourd'hui le premier rang »²¹.

• *L'ampleur des collectes revivalistes en France :*

Dans la plupart des régions françaises (Bretagne, Poitou-Vendée, Auvergne, Limousin, Gascogne, Languedoc...), dès le tournant des années 1960-70, apparaissent de grandes structures associatives qui se donnent pour objectif premier la collecte, celle-ci venant alimenter la pratique musicale et chorégraphique, la formation, l'édition, etc. Dans les décennies 1980 et 90, sous l'impulsion conjointe du Ministère de la Culture et des musiciens et collecteurs revivalistes, les musiques et danses traditionnelles se structurent, tout d'abord nationalement avec la création de la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles en 1985, puis régionalement avec l'apparition, dès 1990, des Centres régionaux de musiques et danses traditionnelles. Or, toutes ces structures sont liées à l'État par une convention d'objectifs leur stipulant de mener des actions régionales et nationales dans les domaines de la recherche et de la documentation.

Le résultat est impressionnant : en quinze ans, la France va vivre une campagne de collectes plus importante que celle du XIX^e et du début du XX^e siècles. En 2000, un rapport commandé par le Ministère de la Culture chiffre, de façon assez partielle, les fonds

²¹ BROMBERGER, MEYER, 'Cultures régionales en débat', 357-8.

audiovisuels constitués par ces collectes revivalistes et gérés par les principales associations, à 22 500 heures²² ! Ces centres documentaires possèdent, en outre, des dizaines de milliers d'ouvrages édités et manuscrits, de photographies, de partitions, d'objets divers (instruments de musique anciens, etc.). Leur gestion, exemplaire, a abouti à une méthodologie commune qui fait aujourd'hui référence, y compris auprès des grandes institutions²³.

Ces collectes ont permis de recenser les derniers musiciens traditionnels français encore en vie, de les enregistrer et de les filmer, d'appréhender une partie de leur répertoire et de recueillir leurs témoignages grâce à de nombreux récits de vie. Mais aussi de filmer les grands types chorégraphiques traditionnels régionaux et de recueillir des instruments (cornemuses, hautbois, flûtes, vielles à roue...) qui sont devenus autant d'archétypes aux mains d'habiles facteurs qui ont contribué à les faire rejouer.

• *L'apparition d'une ethnomusicologie revivaliste de la France :*

Alors que les premières collectes revivalistes sont essentiellement utilitaires (on veut sauver une culture menacée, on cherche à s'en imprégner, à amasser du matériel musical pour mieux le restituer), une approche plus scientifique de la collecte se dessine peu à peu, notamment en raison de l'inscription de plusieurs chercheurs dans des cycles d'études universitaires et doctorales (notamment les enseignements d'ethnologie de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales). Une ethnomusicologie revivaliste du domaine français se constitue progressivement²⁴ et finit par trouver sa place à l'Université, grâce, entre autres, au soutien du Ministère de la Culture.

L'une des particularités de cette ethnomusicologie est d'être pratiquée par des chercheurs qui furent d'abord des acteurs culturels (et qui le sont généralement restés) avant de devenir des chercheurs, parfois universitaires, ce qui inverse singulièrement la question de l'« observation participante » comme méthodologie classique de l'ethnologie et de ses composantes, puisqu'ici, nous sommes dans le cas contraire d'une « participation observante ». Ce n'est pas là le moindre des apports de cette ethnomusicologie de la France et plus largement de l'Europe à l'ethnomusicologie mondiale.

• *Complexité du paysage français :*

En France, les musiques et danses traditionnelles, vues sous l'angle de la recherche, composent un paysage stratifié et complexe.

Tout d'abord le mouvement folklorique, apparu vers la fin du XIX^e siècle, très éloigné de toute préoccupation de recherche, a effectué dans certains cas exceptionnels (Ballet Poitevin en Poitou, Ballets Occitans à Toulouse), dès les années 1960, des recherches qui allaient se révéler localement déterminantes, bien que déconnectées de l'ethnomusicologie institutionnelle dont nous avons parlé plus haut. Cette dernière ne rencontra pas non plus les collecteurs revivalistes, tout au moins au début, ceux-ci faisant alors grief aux institutions de confisquer la mémoire musicale orale. Mais cette méconnaissance était mutuelle : Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral ont ignoré aussi bien l'ethnomusicologie revivaliste que les collectes romantiques du domaine français.

Ces menées parallèles dénotent une multiplicité d'enjeux culturels et d'approches, depuis les militantes et patrimoniales jusqu'aux universitaires. Avant de devenir objet scientifique, ce champ musical fut d'abord enjeu culturel, et l'est resté.

²² BOUTHILLIER, LODDO, *Les archives sonores en France*.

²³ BONNEMASON, GINOUVES, PERENNOU, *Guide d'analyse documentaire du son inédit*.

²⁴ CHARLES-DOMINIQUE, 'Les dimensions culturelle et identitaire'.

REGARD ÉPISTÉMOLOGIQUE SUR L'ETHNOMUSICOLOGIE DE LA FRANCE

• *Le « domaine français » et son évolution :*

Dans le sillage des romantiques français, les recherches menées dans le cadre des grandes institutions nationales (Archives de la Parole, Phonothèque nationale, MNATP) s'appuient exclusivement sur la ruralité, ce choix s'inscrivant dans la lignée de Bartók et aussi de Brailoiu dont l'influence est grande sur Claudie Marcel-Dubois. Comme ce dernier, elle travaille de manière intensive (quatre vingts informateurs collectés dans trente-six villages dans le cadre de la mission « Centre-France » en octobre 1959) et ne choisit que des informateurs « analphabètes musicaux (parfois analphabètes complets) », le matériau recueilli (six mille documents de 1945 à 1959) lui permettant de mettre en évidence des « vestiges de protohistoire musicale » dans les campagnes françaises, des « expressions musicales plus que médiévales ou même qu'antiques », grâce à une étude approfondie de certains rituels musicaux. De la sorte, elle espère gommer « l'image de divertissement champêtre au style suranné, léger ou même paillard » que l'on se fait alors des musiques traditionnelles en France²⁵. Pour elle, l'une des conditions de cette recherche est le caractère autarcique de ces sociétés rurales, confirmé ici par l'analphabétisme recherché des informateurs. Dans les années 1970, les revivalistes vont poursuivre cette tradition méthodologique vieille de plus d'un siècle et demi, en localisant l'essentiel de leurs recherches dans la ruralité.

Pour autant, cette notion de « sociétés à horizon limité », d'« interconnaissance », commune à Maurice Agulhon, Henri Mendras et Jean-Michel Guilcher (ce dernier parle de « collectivités locales »), si elle est indéniable, se doit d'être nuancée. Car les processus de désenclavement de ces zones rurales sont nombreux et anciens : migrations temporaires et saisonnières (agricoles) ou sur la longue durée (déplacement à Paris des musiques auvergnates), métiers de l'itinérance (scieurs de long, ramoneurs, colporteurs, marchands, musiciens), conscription, développement des transports, exode rural, influences diverses des villes sur les campagnes (diffusion des phénomènes de mode, etc.). L'anthropologie musicale historique nous apprend que, parallèlement aux répertoires locaux, singuliers et aux formes et modalités de jeu qui leur sont liées, il existe une véritable uniformité européenne, du Moyen Âge à l'Ancien Régime, dans certains types instrumentaux, dans les formes orchestrales qui en découlent, voire jusque dans la pratique musicale et dans l'organisation sociale des musiciens « populaires ». Ce qui oblige à introduire une dialectique du local et du global, une dynamique des interférences et à se départir d'une vision trop statique de la ruralité.

En réalité, on se demande jusqu'à quel point ce postulat des sociétés autarciques n'épouse pas la vision romantique d'une société compartimentée en classes socialement et culturellement étanches, d'autre part ne porte pas la marque d'un discours implicite sur l'autochtonie. De même que Bartók définit son objet comme « art musical hongrois autochtone »²⁶, évoque l'« influence regrettable des Tziganes »²⁷ (Tziganes qu'il occulte d'une longue énumération de facteurs acculturants en Hongrie²⁸), il y a tout lieu de s'étonner de l'absence d'études concernant l'influence qu'ont pu avoir les Tziganes sur les diverses formes de musiques et danses en France, alors que leur trace est attestée depuis le début du XV^e siècle, ou encore du peu d'intérêt qu'ont suscité chez les ethnomusicologues du domaine français, jusqu'à une époque récente, certaines communautés émigrées, comme, par exemple,

²⁵ MARCEL-DUBOIS, 'Ethnomusicologie de la France 1945-1959', 114.

²⁶ BARTÓK, 'La recherche des chansons populaires en Europe orientale', 186.

²⁷ BARTÓK, 'Pourquoi et comment ?', 178.

²⁸ BARTÓK, 'Pureté raciale et musique', 196.

les Italiens dans le Sud-Ouest de la France, ou les Hmong dans le Gard, dans le courant du XX^e siècle.

Aujourd'hui, en plein repositionnement de ses objets, enjeux et terrains de recherche, l'ethnomusicologie de la France étudie de plus en plus les expressions musicales et chorégraphiques multiculturelles, communautaires ou non, dont les cadres sont plus largement urbains ou suburbains ; de même, les territoires français d'outre-mer, dans lesquels Claudie Marcel-Dubois avait enquêté à la fin de sa carrière, sont aujourd'hui totalement concernés, tout comme la francophonie en général. Parce que l'interculturalité est désormais une réalité, une certaine forme d'anthropologie dynamique vient se substituer à des formes plus classiques d'anthropologie sociale, culturelle ou structurale, venant, de la sorte, repositionner le questionnement épistémologique de la discipline.

• *Synchronie ou diachronie ? La nécessaire transdisciplinarité :*

Nous ne souhaitons pas introduire ici le débat épistémologique des liens de l'histoire et de l'ethnomusicologie qui s'est focalisé, en partie, sur la dichotomie classique oralité-écriture. L'Europe, société de l'écrit, dans sa tradition ethnologique, et malgré le champ oral qui caractérise cette discipline, ne peut ignorer l'histoire et l'apport des sources écrites²⁹.

Dans le domaine de l'ethnomusicologie de la France, les seules sources écrites encore récemment utilisées étaient les écrits produits au XIX^e siècle par les collecteurs et autres statisticiens. C'est la raison pour laquelle nous avons mené une recherche d'anthropologie musicale historique sur le « ménétrier » (*minstrel*) en France – musicien que l'on qualifierait aujourd'hui de « populaire » ou « traditionnel » – son mode d'organisation sociale, son statut, ses cadres d'interventions, sa pratique musicale collective et polyvalente, ses instruments... Les ménétriers, apparus en France vers la fin du XIII^e siècle, sont professionnels dans les plus grandes villes, organisés alors en corporations, passant du violon au hautbois qu'ils jouent en *bandes*, présents jusqu'à la cour du Roi. Leur musique, en pleine ascension jusqu'au XVII^e siècle, déclinera statutairement rapidement ensuite pour être éliminée du cadre professionnel et urbain à la fin du XVIII^e siècle. Cette première recherche³⁰ fut complétée par une seconde³¹, plus anthropologique, destinée à éclairer l'histoire de ces pratiques musicales à partir d'une analyse structurale des formes symboliques du sonore et de leur évolution à travers l'histoire. Il s'agissait de mettre en évidence l'influence déterminante du clivage religieux-profane dans l'apparition progressive d'une dichotomie esthétique sur la base de la très complexe relation populaire-savant, du Moyen Age à l'âge baroque, en France.

Cette recherche globale a permis de reconstituer le passé de ces musiques populaires et traditionnelles, en France, et de mieux comprendre leur marginalisation progressive à partir du XVIII^e siècle, mais aussi de mieux décrypter leur réalité actuelle, mise à jour par quinze années d'enquêtes ethnomusicologiques revivalistes. Grâce à la taxinomie symbolique historique des formes et des fonctions du sonore qu'elle a permis d'établir, elle apporte aujourd'hui une explication crédible, entre autres, aux fonctions identitaires des musiques traditionnelles et aux choix musicaux opérés par le *folk-revival* en ce domaine.

L'ethnomusicologie de la France se situe au carrefour de plusieurs disciplines : l'ethnologie et l'anthropologie – sociale, politique, religieuse –, la musicologie, bien sûr, mais aussi l'ethnolinguistique, l'ethnochoréologie, la sociologie, l'histoire, à plusieurs niveaux : celle des sociétés françaises et européennes, de la littérature, des deux disciplines mères, l'anthropologie (notamment les courants évolutionniste et diffusionniste) et la musicologie dans toutes ses dimensions sociales et culturelles. Quant à celle des collectes, elle nécessite

²⁹ FABRE, 'L'Ethnologue et ses sources', 8.

³⁰ CHARLES-DOMINIQUE, *Les ménétriers français*.

³¹ CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires*.

une solide connaissance sociale, politique, économique, culturelle de la société française du XIX^e siècle.

ACTUALITÉ ET DEVENIR DE L'ETHNOMUSICOLOGIE DE LA FRANCE

Après deux siècles de pré-histoire romantique et d'histoire institutionnelle et scientifique, revivaliste et universitaire, l'ethnomusicologie de la France éprouve aujourd'hui le besoin de repenser ses thèmes, objectifs et méthodes de recherche³², et de fédérer l'ensemble de ses chercheurs. En 2006, s'est tenu à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis un colloque fondateur, « L'Ethnomusicologie de la France », que nous avons co-organisé avec Yves Defrance, et qui a contribué à la création en 2007 d'une société nationale centrée sur le domaine français, le CIRIEF (Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France). Précisons que la France dont il est question ici est envisagée comme un laboratoire de la modernité et de l'interculturalité, avec des prolongements territoriaux et culturels multiples, mais aussi avec tout le passé fortement connoté que nous avons évoqué ci-dessus, qui en fait toute la spécificité et qui la légitime.

La modernité des problématiques que l'on décèle aujourd'hui en France et dans tous les pays industrialisés, présente un terrain de recherches quasi inépuisable : musiques urbaines, identités régionales ou de communautés, mutations esthétiques, syncrétismes culturels contemporains, mondialisation, émancipation féminine dans les pratiques musicales, émergence de nouvelles pratiques, développement de nouveaux modèles esthétiques, extraordinaire vitalité du *revival*, etc.

L'ethnomusicologie revivaliste, à l'origine, a collecté, observé, découvert une réalité insoupçonnée. Inscrite dans une problématique d'urgence, elle fut surtout préoccupée par la constitution d'une mémoire et la publication d'un corpus d'une infinie richesse et variété : son approche fut essentiellement monographique et l'est encore, en grande partie. Mais le stade de la description va se trouver rapidement dépassé, en raison de la multiplicité actuelle des champs d'études et de leurs angles d'approche. Ainsi, l'interdisciplinarité entre ethnomusicologie, musicologie, anthropologie et histoire, au-delà d'études spécifiques, est susceptible de déboucher sur des théorisations de portée universelle. D'autre part, les formes musicales et chorégraphiques de cultures exogènes et leur rencontre avec d'autres formes culturelles, au-delà du fait qu'elles constituent des terrains assez peu explorés et non menacés d'extinction, apportent une contribution à l'anthropologie de l'universalité des cultures. Par ailleurs, le mouvement revivaliste, déjà vieux de trente-cinq ans, constitue un terrain fécond pour une étude anthropologique des phénomènes de patrimonialisation. Car ce courant culturel, même s'il s'en défend, est engagé dans des processus patrimoniaux et a fait des choix de réhabilitation. Or, les matériaux instrumentaux, musicaux (répertoires, styles, structures et formes) et chorégraphiques sélectionnés ont été élevés au rang d'emblèmes, soit régionaux, soit d'un mouvement culturel et social. En tout état de cause, il y a eu construction de référents identitaires dont l'analyse anthropologique est sans doute riche d'enseignements aujourd'hui dans les sociétés occidentales, et dans d'autres sociétés en mutation dans le monde.

Alors que les sciences humaines et sociales envisagent aujourd'hui leur objet de plus en plus transversalement, notamment à partir des questions d'identité, d'interculturalité et de globalisation, il pourrait paraître quelque peu incongru d'introduire ici une dimension spatiale (culturelle) et territoriale (administrative et politique) dans une problématique de type ethnomusicologique. En réalité, nous ne cherchons pas à opposer ce que l'on pourrait percevoir, à tort, comme deux visions antagonistes de la discipline. Nous souhaitons

³² CHARLES-DOMINIQUE, DEFRANCE, 'Réhabiliter, repenser, développer l'ethnomusicologie de la France'.

seulement présenter un domaine de recherche dans toute sa spécificité et aussi dans toute sa complexité.

L'ethnomusicologie de la France, en raison de sa profondeur historique, de son aspect protéiforme, de sa quête identitaire permanente, mais aussi de la précocité de la disparition de la plupart de ses terrains d'enquêtes, a dû constamment redéfinir sa stratégie scientifique. C'est peut-être cette expérience qu'elle est à même d'offrir aujourd'hui à l'ethnomusicologie mondiale, elle-même contrainte de repositionner son questionnement et sa méthodologie car universellement confrontée aux conséquences de la modernité et de la globalisation.

Luc CHARLES-DOMINIQUE
Maître de Conférences en Ethnomusicologie
à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis,
Président du CIRIEF.

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE, J.-L., *Vers un multiculturalisme français : l'empire de la coutume*, Paris: Flammarion, 1999.
- AROM, S., ALVAREZ-PÉREYRE, F., *Précis d'ethnomusicologie*, Paris: CNRS, 2007.
- BELMONT, N., *Aux sources de l'ethnologie française : l'Académie celtique*, Paris: CTHS, 1995.
- BONNEMASON, B., GINOUVES, V., PERENNOU, V., *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place de banques de données*, Paris-Parthenay: Afas-Famdt, 2001.
- BOURGUET, M.-N., *Déchiffrer la France : la statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris: Les Archives contemporaines, 1988.
- BOUTHILLIER, R., LODDO, D., *Les archives sonores en France, Rapport d'étude présenté à la Mission du Patrimoine Ethnologique (Direction du Patrimoine et de l'Architecture, Ministère de la Culture et de la Communication)*, Saint-Jouin-de-Milly: Modal, 2000.
- BRAILOIU, C., *Problèmes d'ethnomusicologie*, ROUGET, G. (ed.), reprint, Genève: Minkoff, 1973.
- 'Le folklore musical', 63-118.
- 'Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui', 121-133.
- 'Esquisse d'une méthode de folklore musical', 5-39.
- BROMBERGER, C., MEYER, M., 'Cultures régionales en débat', *Ethnologie Française*, 3 (2003), 465-73.
- CHAILLEY, J. (ed.), *Précis de musicologie*, réédition, Paris: PUF, 1984.
- CHARLES-DOMINIQUE, L., *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris: Klincksieck, 1994.
- *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris: CNRS, 2006.
- 'Les dimensions culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français', *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 9 (1996), 275-88.
- 'De Rivarès à Canteloube : le discours et la méthode des 'folkloristes historiques' languedociens et gascons, d'après les préfaces de leurs anthologies', in PIC, F. (ed.), *Cyprien Despourrin (1698-1759)*, Pau: Marrimpouey-Institut Occitan, 243-76.
- CHARLES-DOMINIQUE, L., CLER, J., *La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Parthenay: Modal, 2002.
- CHARLES-DOMINIQUE, L., DEFRANCE, Y., 'Réhabiliter, repenser, développer l'ethnomusicologie de la France', *Musicologies*, 4 (2007), 49-63.
- DEFRANCE, Y., 'La musique celtique, réponse à des imaginaires contemporains', in DEFRANCE, Y. (ed.), *Imaginaires en Bretagne*, Rennes: Institut Culturel de Bretagne, Rennes, 1993, 22-39.

- ‘L’emprunt, facteur de renouvellement musical dans les pays celtiques’, in *Liber amicorum Isabelle Caizeaux*, NY: Pendragon Press, 2005, 5-18.
- CHEYRONNAUD, J., *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, Paris: CTHS, 1997.
- FABRE, D., ‘L’Ethnologue et ses sources’, *Terrain, Carnets du Patrimoine Ethnologique*, 7 (1986), 3-14.
- FAURE, C., *Le projet culturel de Vichy. Folklore et Révolution nationale (1940-1944)*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- ISNART, C., TRUBERT, J.-F., *Musique du Col de Tende. Les archives de Bernard Lortat-Jacob, 1967-1968*, Nice: Adem 06, 2007.
- LORTAT-JACOB, B. (ed.), *L’Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris: Selaf, 1987.
- MARCEL-DUBOIS, C., ‘Ethnomusicologie de la France 1945-1959’, *Acta Musicologica*, 32, 2/3 (1960), 113-21.
- NATTIEZ, J.-J., BOILÈS, C., ‘Petite histoire critique de l’ethnomusicologie’, *Musique en jeu*, 28 (1977), 26-53.
- ‘La recherche et l’enseignement de l’ethnomusicologie en France’, *Revue de Musicologie*, LIX (1973), 18-37.
- ROUGET, G., ‘Le Département d’ethnomusicologie du Musée de l’Homme. Maison mère de la discipline en France et dispositif en péril’, *L’Homme*, 171-2 (2004), 513-25.
- SZABOLCSI, B. (ed.), *Bartók, sa vie et son œuvre*, Budapest: Corvina, 1956.
- ‘Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? (Législation du folklore musical)’, 165-85.
- ‘La recherche des chansons populaires en Europe orientale’, 186-7.
- ‘Recherche folklorique et nationalisme’, 188-92.
- ‘Pureté raciale et musique’, 195-7.