

World Library of Folk and Primitive Music. France.

Compiled and edited by Alan Lomax. Rounder Records. 2002.

La publication systématique sur support numérique des archives sonores d'Alan Lomax se poursuit ici avec la réédition récente de ce volume consacré à la France, publication que l'on doit, avant tout, au travail d'Yves Defrance. Ce document, dont le contenu est à la fois assez bien réparti sur plusieurs aires culturelles françaises et renvoie à une période assez ancienne (principalement les années 1950), constitue une référence de tout premier plan, soit que certaines traditions musicales évoquées dans cet album aient aujourd'hui totalement disparu, soit qu'elles aient, entre temps, évolué de façon notable, permettant ainsi d'évaluer les changements stylistiques ou éventuellement contextuels transgénérationnels.

Issu d'une famille très tôt investie dans l'enregistrement de terrain (dès 1933), Alan Lomax, après avoir enregistré de nombreux chanteurs et musiciens de *blues*, décide d'entreprendre la réalisation d'une sorte d'atlas sonore des musiques traditionnelles du monde¹. Fort du soutien du président des disques Columbia, Goddard Lieberson, à qui il propose cette idée en 1949, il part peu de temps après pour l'Europe enregistrer, en collaboration avec les ethnomusicologues les plus éminents, une multitude de chanteurs et de musiciens traditionnels. Diego Carpitella dira en 1990, à propos de cette expérience commune avec Lomax : « En 1954-55, nous avons réalisé la première exploration sonore systématique sur le territoire italien, en parcourant ensemble l'Italie en long et en large pendant près d'une année ; le résultat de ce voyage consista en deux disques microsillons qui furent publiés aux États-Unis en 1957 et ne parurent en édition italienne que seize ans plus tard. »² Les relais européens de Lomax furent également institutionnels : la BBC, le Musée de l'Homme, etc., s'associèrent financièrement et logistiquement à l'opération. Gilbert Rouget se souvient qu'« Alan Lomax [s'était] installé au Musée [de l'Homme] pour de longs mois de travail en commun »³. De ce travail international de collecte naîtra la *World Library of Folk and Primitive Music*, qui demeure le plus important travail de publication et de compilation de musiques traditionnelles du monde sur disques vinyle, avec, pour ce qui est de l'Europe, des volumes sur l'Ecosse, l'Irlande, l'Espagne et l'Italie... Lomax publia dix-huit des quarante volumes initialement prévus. Beaucoup de ces enregistrements sont restés inédits jusque dans les années 1980.

Concernant le domaine français, le disque vinyle paru il y a environ quatre décennies était composé d'enregistrements de Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) et Marguerite Pichonnet-Andral provenant de leurs propres enquêtes menées sur plusieurs régions dans les années 1950-60 et réalisées dans le cadre du Musée National des Arts et Traditions Populaires. Cette matière sonore constitue évidemment l'ossature de cet album qu'Yves Defrance a néanmoins décidé de compléter par quatorze documents d'archives restés à ce jour inédits (certains datent du début du XXe siècle) et quatre pièces beaucoup plus récentes interprétées par des musiciens actuels de Bretagne ou de Gascogne, acteurs du *revival*. Ce n'est sans doute pas le moindre intérêt de ce disque que de proposer à l'auditeur une approche culturelle très diachronique, avec la mise en perspective de documents émanant de

¹ Voir ROBERT Arnaud, « Chasseur de blues. Alan Lomax, pionnier de l'enregistrement de terrain », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°15, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie-Georg ed., 2002, pp. 171-176.

² AGAMENNONE Maurizio, « Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°4, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie-Georg ed., 1991, pp. 231-232.

³ BOREL François, « Entretien avec Gilbert Rouget », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°1, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie-Georg ed., 1988, p. 179.

quatre générations successives d'interprètes, chanteurs et musiciens, l'objectif étant, selon Yves Defrance, « d'attirer l'attention sur les récentes évolutions des musiques traditionnelles au cours du dernier demi-siècle. »

L'album est composé de quarante-quatre pièces réparties dans une classification mêlant à la fois des grandes aires culturelles et linguistiques de France (ce sont souvent les provinces de l'Ancien Régime : Berry, Bretagne, Auvergne, Provence, Dauphiné, Gascogne, Pays Basque, Alsace, Normandie, Vendée, Corse), des sous-ensembles linguistiques (Béarn), des aires administratives (Ariège, Vosges), mais aussi Paris et les Antilles (Guadeloupe). Cette aréologie renvoie avant tout à la localisation des enquêtes : c'est ainsi qu'il faut comprendre le classement dans « Paris » de la bourrée auvergnate « *Para lo lop* », collectée visiblement au sein des associations d'Auvergnats émigrés dans la capitale. Par ailleurs, deux petites erreurs sont à signaler dans cette répartition géo-culturelle : aucune pièce, semble-t-il, n'a été collectée en Ariège ; quant à la pièce 28, très énigmatique sur laquelle je vais revenir, elle a été enregistrée à Argelès-sur-Mer, dans les Pyrénées-Orientales et aurait donc justifié l'apparition d'une aire « Catalogne » ou éventuellement « Roussillon ». Pour terminer avec cet index géographique, signalons que la carte localisant l'origine de toutes les pièces en page 3 du livret, comporte elle-aussi au moins deux erreurs : la pièce 27, que j'interprète et sur laquelle je ne dirai donc rien, est placée dans les Pyrénées gasconnes alors que le thème interprété (un rondeau) est issu du répertoire d'un violoneux de Lusignan-Grand, petit village de la région agenaise ; la pièce 28, toujours elle, est placée en Ariège, alors qu'Argelès-sur-Mer se situe au bord de la Méditerranée à proximité de la frontière espagnole. D'autre part, cette carte, réalisée selon le découpage régional administratif actuel, mélange les noms historiques et culturels (linguistiques) des provinces (Gascogne, Auvergne, etc.) et administratifs des régions françaises (Rhône-Alpes). Peut-être cet ordonnancement, par ailleurs très utile, aurait-il mérité davantage de rigueur lorsque l'on sait que cette superposition aréologique des terroirs, des provinces et des régions administratives est extrêmement difficile à réaliser de façon satisfaisante (problème épineux et récurrent de tous les thesaurus en ethnologie française) et a fait l'objet d'un certain nombre de colloques et publications en ethnologie. Cela dit, l'un des principaux mérites d'une telle cartographie est de faire immédiatement apparaître le déséquilibre flagrant de la provenance des enquêtes : l'aire bretonne a été largement investiguée, tout comme la Gascogne pyrénéenne et l'Auvergne, la Corse également. Mais, pour le reste, de grandes zones sont quasiment ou totalement absentes de ce disque : Languedoc, Poitou, Limousin, et pratiquement tout le quart nord-est de la France. Ce n'est pas le lieu de le faire ici, mais il ne serait sans doute pas vain de s'interroger sur l'inégalité de cet intérêt scientifique que les ethnomusicologues des années 1950-60 ont porté aux différentes régions de France. Dans un autre domaine, Jacques le Goff a écrit : « Il faut, je crois, aller plus loin, questionner la documentation historique sur ses lacunes, s'interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l'histoire. Il faut faire l'inventaire des archives du silence. Et faire l'histoire à partir des documents et des absences de

documents. »⁴

Je ne me livrerai pas ici à une présentation de ce disque pièce par pièce. La matière est beaucoup trop vaste et riche. Je vais donc essayer de synthétiser mes observations selon plusieurs grands thèmes.

Tout d'abord, même si je suis par nature très circonspect face aux affirmations catégoriques selon lesquelles « l'ancienne civilisation traditionnelle » française a totalement disparu, force est de constater, lorsque l'on écoute cet album dans son déroulement, que nous sommes face à une perception globale du sonore très différente de celle qui a cours actuellement. Outre certains chants qui n'ont plus aucune raison d'être aujourd'hui tout simplement parce que leur fonction et leur contexte sont devenus obsolètes ou désuets (chants de labours, chant de compagnonnage, cris de métiers, joutes poétiques improvisées du Pays Basque ou de Corse, etc.), certaines pièces attestent une volonté délibérée d'inscrire le quotidien dans une esthétique du sonore sans cesse alimentée et réinventée : qui songerait aujourd'hui à annoncer les scores d'un jeu traditionnel comme la pelote basque en chantant ? Cela dit, au moins deux de ces pièces enregistrées en 1951 et 1947 (respectivement les cris de métiers à Bayonne et le *toulouhou* à Sare), ne le sont pas en contexte et participent d'un processus de remémoration : elles sont déjà probablement à cette époque-là tombées en désuétude.

Un autre choc, qui n'a pourtant rien de spécifique à cet album, réside dans une vocalité absolument extraordinaire — et très émouvante —, quelle qu'en soit la provenance. Sans doute les chants de labours nous restituent-ils de la façon la plus évidente ces voix d'un autre âge, très sonores et fortement timbrées, amples, parfaitement adaptées aux chants longs dont les phrases se concluent par des sons interminables placés sur des souffles puissants. La première plage, berrichonne (1913), trouve un écho naturel dans la pièce 34, « Tribbiera », de Rusio, Corse (1948). Ces fameuses « briolées », comme on dit en Centre-France, que l'on trouve également en Morvan, Nivernais, Dordogne, Poitou, mais aussi dans les Antilles et d'une façon plus générale dans le monde méditerranéen et dans le Proche-Orient, ont même fait l'objet de concours dans le Berry à la fin du XIXe siècle ! Tous les timbres vocaux de ce disque sont parfaitement typés et viennent servir une technique traditionnelle que l'on trouve aussi dans des chants décontextualisés (répertoires sentimentaux, par exemple) interprétés *a cappella* par des chanteurs solistes (par exemple la plage 9, chantée par une femme de Bretagne, ou la 10, toujours de Bretagne). A plusieurs reprises, notamment dans le domaine méridional (Pays Basque et Corse), on entend cette vocalité à la fois puissante, timbrée nasalement et assez aiguë, que l'on a ailleurs qualifié de « claire » et dont l'étude a fait récemment l'objet d'un colloque spécifique⁵ (voir les joutes poétiques enregistrées en Corse à Col de Prato en 1948 ou à Saint-Jean-Pied-de-Port, Pays-Basque, en 1947 ; ou encore l'annonce chantée des scores d'une partie de pelote basque, enregistrée en 1947 à Sare). Dans certains cas, cette vocalité « claire » débouche sur le cri suraigu, comme l'*irrintzina*, ce cri spécifique au Pays Basque, enregistré ici à Alos en 1947 (plage 40). Cette tendance des hommes du Sud à chanter dans des registres aigus est souvent contrebalancée par celle des femmes à utiliser des registres graves. Ainsi, dans une berceuse enregistrée à Asco en 1949 (pièce 35), une femme utilise une belle voix grave, illustrant de la sorte cette androgynie

⁴ LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*. Edition italienne : Einaudi, 1977. Éditions françaises : Paris : Gallimard, 1986, 1988.- 409 pages, pp. 299-302.

⁵ CHARLES-DOMINIQUE Luc, CLER Jérôme (éd.), *La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du colloque international de La Napoule, 2-3 mars 2000, Parthenay, FAMDT-Modal, 2002. Sur une définition de la voix claire, voir ma communication « De la voix "claire" à la "belle voix" : histoire et survivance d'une esthétique du timbre vocal en Pays d'Oc », pp. 25-40.

vocale constatée à de maintes reprises dans un espace plus large réparti tout autour de la Méditerranée. Je ne crois pas que cela soit dû, en l'occurrence, à une certaine austérité que l'on prête volontiers aux Corses, mais plutôt à la concrétisation de processus complexes que, seule une anthropologie globale, sociale, culturelle, historique et surtout religieuse, pourrait expliquer. Le chant à danser est également présent dans cet album, provenant de Bretagne avec la technique de tuilage du *kan ha diskan* (page 12), d'Auvergne avec une bourrée chantée relancée par des notes quasiment criées dont le timbre est proche du son instrumental (page 19), ou encore de Bretagne (page 14) avec un chanteur qui, grâce à une succession de syllabes sans signification, semble imiter le jeu instrumental de la bombarde, notamment les attaques produites par les coups de langues rapides des sonneurs et un jeu spécifique d'appogiatures. Enfin, la dimension polyphonique traditionnelle n'est pas absente de ce disque, tout d'abord avec une superbe *paghjella* enregistrée à Rusio (Corse) en 1949, et aussi un chant masculin béarnais interprété en diaphonie de tierces que vient soutenir le jeu de la flûte à une main et du tambourin à cordes que sonne François Casabonne-Trey, fameux ménétrier dont parle souvent le folkloriste béarnais Robert Bréfeil dans son ouvrage sur la vallée d'Ossau⁶. C'est sans doute dans le domaine de la voix, dans celui de la technique mais plus encore dans celui du timbre, que l'évolution stylistique est la plus frappante dans une perspective analytique transgénérationnelle. Si certains répertoires se sont maintenus, si la création a fait son entrée dans la pratique vocale traditionnelle, si certaines régions connaissent aujourd'hui une représentation emblématique avec des chanteurs ou des chœurs bien identifiés, à peu près dans tous les cas, en l'espace de deux générations, on assiste à un appauvrissement timbrique et technique qui tend à uniformiser la pratique vocale.

Vingt-six plages de ce disque sont réservées à des traditions instrumentales, généralement dans des répertoires à danser : vielle à roue (bourrée du Berry, page 2), accordéon chromatique (bourrée d'Auvergne, 4), diatonique ? (maraîchine vendéenne, 8), clarinette (marche de noces, Vendée, dont le son et le jeu évoquent de façon saisissante ceux du hautbois traditionnel, 6), violon (Vendée, 7 ; bourrée d'Auvergne, 17 ; rigaudon du Dauphiné, 23 ; rondeaux de Gascogne, 27 ; Corse, 33), couple de sonneurs de bombarde et *biniou* de Bretagne (11, 13), *bagad* (15), cornemuse d'Auvergne *cabreta* (20), cornemuse gasconne *boha* (25), flûte à une main *galoubet* et tambourin de Provence (21), flûte à une main *xirula* et tambourin du Pays Basque (41), flûte à une main béarnaise et tambourin à cordes (29), fifre provençal (22), hautbois catalan *grall de pastor* (28), épinette des Vosges (43). Un beau panel, donc. Dans ces pièces, en particulier celles qui proviennent d'enregistrements anciens, on note toujours la recherche d'une qualité de son, d'une énergie dans le jeu, dans les attaques, d'une utilisation fréquente des bourdons dans le jeu du violon, bref d'une efficacité bien réelle. On regrettera parfois que cette réédition augmentée ait fait l'impasse sur certains musiciens emblématiques de référence, comme Jeanty Benquet, dernier ménétrier de cornemuse gasconne, dont l'enregistrement réalisé en 1939 n'a été publié qu'il y a sept ans, dans un album de la collection Ocora consacré à cette tradition française de cornemuse⁷. Mais cela n'enlève rien à la qualité des pièces proposées ici, ni au plaisir que l'on a à les écouter. Entendre le violon vendéen de Joachim Poitevineau entrecoupé de ses annonces de pas et de chorégraphies, ou encore celui, auvergnat, de Michel Tournadre, c'est tout bonnement superbe et cela complète de façon très intéressante les publications qui ont été réalisées entre deux et trois décennies plus tard sur les mêmes traditions de violon en

⁶ BRÉFEIL Robert, *Images folkloriques d'Ossau*, Pau, Marrimpouey Jeune, 1972.

⁷ « France. Landes de Gascogne. La cornemuse. » Ocora Radio-France, Cd, juin 1996, C 560051.

Poitou et Auvergne ⁸. Concernant le rigodon joué par le violoneux dauphinois Émile Escale — rétablissons ici son véritable prénom : Émile et non Étienne, comme c'est écrit dans le livret —, une petite précision s'impose. Ce musicien qui vécut à Molines, dans la région de Saint-Bonnet, en Champsaur, de 1900 à 1987, fut enregistré en 1976 et publié peu de temps après dans un disque vinyle intitulé : « Violoneux et chanteurs traditionnels du Dauphiné » ⁹, disque qui connut partiellement une réédition en Cd en 1994, chez le label Silex ¹⁰. Dans ces deux disques, le rigodon que l'on peut entendre ici porte le titre « Rigodon de Selon » (lieu-dit de Molines) et a été enregistré au cours de l'hiver 1976. Or, dans cet album, l'enregistrement date du 2 mai 1973 et a été réalisé par Brigitte Cardon. On peut constater effectivement qu'à trois ans et demi d'intervalle, le jeu de cette même pièce est très différent : il est plus énergique dans l'enregistrement de 1973, utilise plus systématiquement les bourdons et est interprété dans une tonalité plus grave que dans l'enregistrement de 1976. Là aussi, il aurait été utile de renseigner les circonstances de l'enregistrement de Brigitte Cardon et de faire une notice comparative (d'autant qu'Émile Escale a également été collecté par Charles Joisten et Bernard Lortat-Jacob...). La plage 33, enregistrée en 1948 à Castiglione (Corse), constitue un témoignage extrêmement précieux car quasiment unique dans la discographie ethnomusicologique française de la tradition corse de violon, magnifique tradition qu'il m'a été donné de découvrir à travers les enregistrements de Félix Quilicci présentés le 21 septembre dernier au Musée de la Corse à Corte, à l'occasion d'un hommage rendu à ce grand collecteur (auteur de toutes les pièces sur la Corse dans ce disque) en présence de ses descendants. Dans cet enregistrement, deux musiciens sont associés, un violoneux et un chanteur de la génération précédente. Le résultat obtenu m'évoque très fortement le jeu du *rabel* castillan, petit violon pastoral à deux cordes, à la différence que cet instrument accompagne des chants interprétés par le joueur de *rabel* lui-même. Dans les deux cas, on a ce bourdon harmonico-rythmique très caractéristique (un jeu en double-cordes) qui scande le chant sur toute sa durée et qui l'entrecoupe parfois de petites ritournelles. Tout aussi fort est l'intérêt que suscite la plage 30, consacrée au *toulouhou* des Pyrénées centrales, ce tambour à friction tournoyant, utilisé seulement dans des occasions rituelles (ce n'est pas un hasard si cette pièce s'appelle Le Diable) et dont le jeu était l'objet de certains tabous. A travers deux petits extraits mis bout à bout, on découvre des différences de timbres et de rythmes qui sont autant de formules musicales différentes. Par la même occasion, on parvient — enfin ! — à mettre un son référentiel sur la fameuse étude de Claudie Marcel-Dubois relative à cet instrument « des Ténèbres ». Autre intérêt fort de ce disque : cette plage 28 qui n'est pas sans m'interpeller. Elle est intitulée « Castagno » et a été enregistrée à Argelès-sur-

⁸ « Danses et chants du Poitou : La Marchoise. Aimé Bozier, violoneux, joue... » La Marchoise, 86 Gençay, 1973, LM 008. (disque 33 tours vinyle).

« Chants et musiques populaires du Haut-Poitou », Enquêtes ethnographiques et réalisation : Michel Valière, Geste Paysanne, UPCooP, 008. (disque 33 tours vinyle).

« Les violoneux de Gâtine », Geste Paysanne, UPCooP n°23. (disque 33 tours vinyle).

« Violoneux et chanteurs traditionnels en Auvergne. Cantal », Collection « Anthologie de la musique traditionnelle française », Volume 2 (production Jean-François Dutertre), Chant du Monde LDX 74635. (disque 33 tours vinyle).

« Violoneux corréziens », Musiciens Routiniers, MR201. (disque 33 tours vinyle).

⁹ Enregistrements Jean-Paul Autin, Michel Doyard, Patrick Mazellier, Jean-Pierre Simonnet. Collection « Anthologie de la musique traditionnelle française », Volume 4 (production Jean-François Dutertre), Chant du Monde LDX 74687. (disque 33 tours vinyle).

¹⁰ « Le violon traditionnel en France. Dauphiné : les Pays du Rigodon. Champsaur, Gapençais, Beaumont. Enregistrements historiques 1939-1977 », Silex, collection Mémoire (réf. Y225110), 1994.(CD).

Mer, en Roussillon (Catalogne) en 1963. Or, cette danse et cette mélodie sont totalement inconnues du répertoire de cette province, alors qu'elles sont très bien connues dans une région nettement plus occidentale, le Couserans, petit ensemble de dix-huit vallées des Pyrénées gasconnes. Ma première réaction a été de penser qu'il y avait une erreur dans la notice de Claudie Marcel-Dubois, d'autant que cet air est localisé en Couserans sur la carte de la page 3 du livret. Mais, ma curiosité aidant, une joueuse de hautbois catalan, Guylaine Ceilles, à qui j'ai fait part de cette interrogation, s'est renseignée auprès de l'état-civil de la mairie d'Argelès-sur-Mer, qui lui a répondu que ce musicien, Narcisse Castello, avait bien résidé à Argelès, où il était décédé en 1971, qu'il était berger et connu encore trente-deux ans après pour avoir joué du *grall de pastor* (du hautbois de berger). A-t-il participé à des transhumances qui l'auraient amené en Couserans, a-t-il appris cet air de bergers pyrénéens de Gascogne ? Il est bien difficile de le dire. Mais, alors qu'il n'existe pas d'enregistrements de référence du hautbois traditionnel du Couserans, l'*aboès*, sans doute n'est-il pas exagéré de considérer que l'on a affaire là au premier document référentiel de ce hautbois des Pyrénées gasconnes, dans lequel le jeu, le son et le style seraient assez voisins de ceux de l'*aboès* (pour terminer avec cette pièce, notons que la photographie de ce musicien publiée en grand format dans le livret, montre un instrument qui, plutôt qu'une *gralla*, semble être un pied de cornemuse catalane, le *sac de gemecs*. Cela dit, je trouve très forte la ressemblance de ce *grall de pastor* avec le *clarin*, petit hautbois de Bigorre, ce que confirme, d'une façon générale, Marcel Gastellu-Etchegorry). Enfin, dans ce corpus instrumental, mes collègues Laurent Bigot, Pierre Crépillon (biniou et bombarde), Bernard Desblancs (cornemuse gasconne), mais aussi le Bagad de Quimper n'ont pas démerité, même si de nombreux autres musiciens actuels, tout aussi talentueux, auraient pu prétendre participer à l'enregistrement et prouver ainsi la qualité du jeu instrumental des acteurs français du *revival*.

Pour compléter le tout, quelques enregistrements de volées de cloches ou de sonnailles de troupeaux viennent prolonger cette fresque sonore environnementale que les chants de labour avaient ouverte.

Ce disque est agrémenté d'un livret fort copieux, rédigé en anglais par l'infatigable Yves Defrance, dans lequel l'auditeur peu averti trouvera de nombreuses informations qui le guideront dans la compréhension des contextes de ces enregistrements. A regretter toutefois quelques coquilles malencontreuses, ainsi que des notices lapidaires en introduction du commentaire de chaque morceau, rééditions fidèles de celles que Claudie Marcel-Dubois avait rédigées dans l'édition originale. Je ne sais pas si elles existent mais il aurait été utile d'avoir plus d'informations, pourquoi pas certaines notes d'enquêtes de Claudie Marcel-Dubois et Marguerite Pichonnet-Andral ou de Félix Quilicci. Cela aurait peut-être permis de répondre à certaines interrogations et aurait apporté à l'ensemble un éclairage particulier que les seules mentions de la date et du lieu de l'enquête et des personnes collectées ne livrent pas.

Il n'en demeure pas moins que ce disque est un document inestimable, absolument indispensable à tout amateur éclairé mais aussi à tous les formateurs, conférenciers, etc. Il contribue à nous révéler magistralement une part de la mémoire musicale des régions de France, une mémoire parfois encore bien inaccessible.

A l'heure où toute collecte consacrée aux traditions instrumentales des régions de France est désormais quasiment impossible, où les collectes de chants traditionnels sont de moins en moins envisageables, la publication ou la réédition des archives sonores devient une nécessité. D'une part les archives qui ont constitué les « monuments » de la discographie ethnomusicologique de l'ère vinyle (à quand, par exemple, une réédition de la magnifique collection *Albatros* de Roberto Leydi ?), d'autre part les archives qui ont été réalisées par le mouvement de collecte du *revival* français dans les décennies 1970-80, enfin, celles, antérieures, qui ont été l'émanation de grands musées nationaux, de grandes institutions

nationales, de certains ministères ou de la radio d'Etat. Désormais, c'est dans les dépôts d'archives qu'il faut aller « re-collecter » cette mémoire, l'analyser, la renseigner au maximum, la débarrasser des outrages du temps (nettoyer les documents) et la publier. Cette tâche, entreprise localement par des associations de musique traditionnelle (Dastum en Bretagne, La Talvera dans l'Albigeois...) ou par certains Centres régionaux de musiques et danses traditionnelles, doit être poursuivie et systématisée, en particulier par les grandes institutions de sauvegarde de la mémoire orale. C'est là une priorité absolue, urgente même, si l'on veut que les sources soient prises en compte dans la pratique et dans la création musicales traditionnelles contemporaines. Cette publication, à laquelle le Musée National des Arts et Traditions Populaires a apporté son concours d'une façon déterminante, répond de la façon la plus parfaite à cette exigence, à ce « devoir de mémoire ».

Luc Charles-Dominique.