

FORMATION ENSEIGNANTS 2 OCTOBRE 2019

Dispositif « Grandir avec la Culture »- Parcours « L'Europe en musique »

Nouveau Pavillon / Musique & Danse en Loire-Atlantique

Sylvain Girault, responsable pôle ressources et expertise

**LE NOUVEAU
PAVILLON**



QUELQUES ÉLÉMENTS DE DÉFINITION ARTISTIQUE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES.

1- L'ORALITÉ

C'est le principe du bouche à oreille, du téléphone arabe. L'oralité est gratuite, elle n'exige pas d'avoir accès à des ressources écrites réservées à une élite. Les musiques populaires relèvent par essence de l'oralité, même si elles connaissent des liens avec le monde écrit tout au long de l'histoire (ex. feuille volante).

L'essence orale de ces musiques implique donc que :

- il existe un frottement fécond et permanent entre la recherche du même et la recherche du différent. Il existe par exemple de nombreuses versions (variantes) d'une même chanson (ex. « Mon père a fait faire un étang », « Les prisons de Nantes »...), comme une sorte d'arborescence.
- l'oralité est consubstantielle de la notion de « timbre ». On utilise un air déjà existant pour « équiper » une poésie, un texte original.
- l'oralité implique la notion de jeu. Les musiques traditionnelles sont des musiques de la variation. Leur improvisation c'est de tourner autour de la version de chanson ou du thème instrumental d'origine.
- l'oralité facilite la migration des musiques et des chansons. On voyage, on ramène au village dans sa mémoire une nouvelle chanson ou une nouvelle manière de chanter. Le groupe accepte cette nouveauté et l'assimile à sa propre culture.
- Si l'on s'en tient à écrire sur une partition la mélodie par exemple, on perd l'essentiel de la richesse de ces musiques : la manière de timbrer la voix, la manière d'ornementer, la manière de phraser, la manière de créer de la variation autour du thème...

Conclusion : le caractère essentiellement oral des musiques traditionnelles induit donc qu'on se situe à l'opposé des notions de pureté ou d'authenticité.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- **Album Nantes en chansons- éd. Dastum44, 1997**

Roland Guillou : rond paludier

Sylvain Girault : marche pays de Redon

Robert Bouthillier, chanson acadienne

Roland Brou, mélodie du pays de Châteaubriant

Charles Quimbert, marche du pays de Redon

Mathieu Hamon, mélodie du pays de Rennes

Gaël Rolland, ronde de Loudéac

L'INCENDIE

de Coudekerque-Branche

Paroles de BERTRAND, Chansonnier populaire de Dunkerque.

Air: Nos Baisers de Vingt Ans.

1^{er} COUPLET

Au loin le tocsin sonne,
Quelle sinistre clameur,
Et le clairon résonne,
Présage de malheur.
Une fumée s'élance
Recouvrant le ciel bleu
Et tout chacun s'avance,
Criant au feu ! au feu !

REFRAIN

Ah plaignons tous ensemble
Ces victimes du malheur,
Qui a réduit en cendres
Ces braves travailleurs.
Ah plaignons tous ensemble
Ces victimes du malheur,
Qui a réduit en cendres
Ces braves travailleurs.

2^e COUPLET

Au lieu de l'incendie,
Chacun s'est transporté
Puis avec énergie,
Tout le monde a travaillé
Pour sauver les victimes :
Ces pauvres ouvriers.
Mais hélas ! quel abîme,
Quel terrible foyer.

REFRAIN

Ah plaignons etc.

Cette Chanson a été faite afin de recommander aux personnes charitables de ne pas oublier les veuves et les orphelins des victimes.

(Déposé selon la loi).

Prix : 10 Centimes

(Reproduction interdite)
H. BERTRAND.

3^e COUPLET

Quelle horrible détresse :
Ah mon Dieu quel malheur,
Il règne une tristesse,
On voit verser des pleurs.
Que reste-il sur terre,
Des veuves et orphelins
Soulageons leurs misères,
En leur tendant la main.

REFRAIN

Ah plaignons etc.

4^e COUPLET

Toute la cité entière
A bien fait son devoir,
Pour soulager les mères
Et leur donner l'espoir.
Chacun porte son obole,
Riche, comme ouvriers,
Aux victimes du pétrole,
Qu'on ne peut oublier.

REFRAIN

Ah plaignons etc.

5^e COUPLET

Enfin la foule entière
Accompagnait le deuil,
Allant au cimetière,
Escortant les cercueils ;
Car cette foule immense,
Écoute les discours
Et le curé s'avance
Les bénir tour à tour.

REFRAIN

Ah plaignons etc.

- Kjell Erik Eriksson - Polska suédoise

https://www.youtube.com/watch?time_continue=66&v=TWIJ5pRU0TO

2- LE SENS SOCIAL ALLANT SOUVENT JUSQU'À LA FONCTIONNALITÉ

La deuxième grande caractéristique des musiques traditionnelles est qu'elles sont des musiques qui font sens socialement.

Ce sens social de la musique va souvent jusqu'à un aspect fonctionnel. La musique doit servir à faire quelque chose, doit être « utile » à la communauté villageoise. Par musique fonctionnelle, on entend : musique à danser, à travailler, à marcher, à boire, à jouer, à faire pleurer la mariée... On comprend tout de suite qu'on a ici affaire à des musiques du geste, du corps, du mouvement, par opposition là encore à des musiques de l'esprit et du sacré.

Concrètement dans la musique, cela se traduit par deux éléments que doit maîtriser l'interprète dans son don à la communauté :

- la permanence, la continuité : faire en sorte que la musique ne s'arrête pas, donner le soutien à l'effort.
- la maîtrise du temps : faire en sorte de trouver le bon tempo qui conviendra au groupe au moment et dans l'espace où il se trouve (idée de musique de la contingence) mais aussi maîtriser la régularité de ce tempo.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- **Chant de doigt (comptine)**

Collectage Airvault (79) – Sylvie Chevalier

<https://www.youtube.com/watch?v=GhUkio58zrg>

- **Danse de Sardaigne par un Tenore (à partir 1'20'')**

<https://www.youtube.com/watch?v=ZvBXxdgCQkk>

- **Danse vannetaise (hanter dro) au festival du chant traditionnel de Bovel (35) (à partir 1'20'')**

par Beib Eil Tro- Gildas LE BUHÉ, Claude LE GALLIC et Ronan GUÉBLEZ

<https://www.youtube.com/watch?v=4WTlQhQJef8>

3- LA MODALITÉ, LE BOURDON

La culture traditionnelle européenne est avant tout modale et monodique.

Dans les musiques populaires européennes, la liturgie chrétienne a été un des éléments majeurs de l'environnement musical des populations majoritairement rurales de l'Europe depuis 15 ou 16 siècles.

Cette liturgie, d'origine culturelle orientale, a marqué profondément la culture musicale des populations rurales, sociétés de l'oralité, jusqu'au XIX^e siècle.

Dans cette culture européenne, on exprime, on fait sonner (bourdons de cornemuse ou de vielle) ou on fait entendre de manière sous-entendue (chant) une même note continue. Et toutes les autres se définissent par rapport à elle, dans leur intervalle avec elle, dans leur différence avec elle. Chaque degré est en interaction avec la fréquence fondamentale de la fréquence du bourdon, mais également avec chacune des fréquences harmoniques du son bourdon, qui forment elles-mêmes un « accord permanent ».

Les bourdons sont les axes de toute musique modale, même lorsqu'ils sont sous-entendus, car le musicien les situe et l'auditeur en aura donc lui-même une certaine conscience. Loin d'être une seconde voix rudimentaire, ils structurent l'espace sonore dans lequel évolue la mélodie.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- Kathryn Tickell- northumbrian pipe (à partir de 2'58'')

<https://www.youtube.com/watch?v=fBwwWFGd9qE>

QUELQUES ÉLÉMENTS DE DÉFINITION SOCIO-HISTORIQUE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES

Les musiques traditionnelles sont parfois appelées « Musique populaires de tradition orale » ou même « Musiques paysannes ».

1- DES MUSIQUES SOCIALES

Ces musiques communautaires ont un sens collectif dans l'espace et dans le temps.

Les contextes fonctionnels dans lesquels sont joués ces musiques sont : la danse, le travail, les noces, les jeux et en particulier jeux d'enfants, fêtes, déplacements... Ces musiques sont aussi en lien avec des croyances et pratiques rituelles (rites calendaires), avec le cycle de la vie (naissance, initiation, mariage, décès) et avec les saisons (récoltes, travaux des champs...).

Enfin on peut aussi rappeler qu'elles sont en lien avec la religion et l'église. L'Église catholique emprunte beaucoup d'éléments mélodiques aux cultures orales pour attirer ses ouailles. De même, les cultures populaires s'emparent et travestissent les chants d'église.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- **Briolée (ou briolage) du Berry**

chant d'appel de labour destiné à encourager le travail des animaux de trait.

Sylvain Robin, 1913 à Nohant dans l'Indre

- **La quête de mai- La Dame Blanche**

Chant rituel de quête de mai recueilli à Ligné et au Cellier en 1986

2- LA COMMUNAUTÉ VILLAGEOISE

Ces musiques sont avant tout liées à la civilisation paysanne européenne du Moyen-âge, de l'époque moderne (1492 à 1789) et de l'époque contemporaine jusqu'à la première guerre mondiale. Ce qu'on appelle « musiques traditionnelles » sont les musiques de l'ancienne civilisation paysanne européenne.

Durant cette période, les musiques et chants rythment la vie des communautés villageoises. Elles sont l'environnement musical et sonore d'une immense majorité des habitants de France et d'Europe. On les acquiert par immersion, par imprégnation. L'aire géographique pertinente pour appréhender ces cultures dans leur contexte originel n'est donc pas la nation ni même la région : c'est le village. Cela remet en cause la notion de musique régionale ou nationale.

Ces villages vivent dans une sorte de monolithisme culturel, une sorte d'autarcie. Toutefois, ces autarcies sont percutées par l'arrivée d'éléments exogènes. En effet la circulation intense des ménétriers depuis la Renaissance, la porosité entre la ville et la campagne, la communication intense entre les paysans et le petit peuple des villes- directement ou par le biais de colporteurs, soldats, marins, pèlerins – viennent modifier et les habitudes culturelles des communautés villageoises.

À partir de la guerre de 1870 et jusqu'à la première guerre mondiale, commence ce qu'Eugen Weber a appelé *La fin des terroirs* ou la civilisation d'un monde sauvage. Le chemin de fer, l'industrialisation génératrice de communication à grande échelle, l'internationalisation de l'économie, les guerres mondialisées, tout cela détériore irrémédiablement ces micro-sociétés semi-autarciques. Dès lors et jusqu'à nos jours, on assiste à un phénomène : ces musiques ne vont plus devenir les musiques du quotidien et de la vie du peuple, elles vont progressivement devenir une culture en soi, à sauvegarder et à transmettre dans des contextes prévus pour cela. Grâce à différents courants de pensée et mouvements militants, elles vont continuer de vivre dans les sociétés industrielles et post-industrielles.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- **J'ai chanté, j'ai déchanté, je rechante – Film de 1980 (à partir de 14'10'')**

Jeannette Maquignonde Ruffiac, 56

<https://www.youtube.com/watch?v=PBw2KGAokz8>

- **Pierre Burgaud, Vendée**
- **Antoinette Gouesmat**
Saint-Lyphard, Brière (44)

Renouveau et mise en lumière de ces musiques de la fin du XIXe à nos jours, ou l'invention d'un « genre » musical

Plusieurs courants de pensée idéologique différents, parfois opposés et contradictoires, vont contribuer à mettre ces cultures musicales populaires à l'honneur, à les sauvegarder, à les transmettre et à les installer dans le monde actuel en tant que « genre musical » ; ou comment une culture populaire paysanne issue d'un monde rural agricole en déclin se transforme de manière militante et volontariste pour vivre dans un monde nouveau.

1- LES PRÉMISSSES : LES COURANTS « CHAMPÊTRES » À LA COUR DE LOUIS XIV À VERSAILLES

On étouffe à Versailles. Le « champêtre » et le « plein air » deviennent à la mode. Vers le milieu du XVIIIe siècle, le « champêtre » devient un genre musical à part entière, avec composition de pièces, publication de méthodes de vieilles, etc.

De même le monde aristocrate et des grands bourgeois commence à s'intéresser aux rondes populaires, aux chansons légères, au répertoire des chansons de rue. Il y a même quelques premières collectes. Et surtout des compositions de chansons inspirées de ces cultures populaires, souvent un peu édulcorées.

Les classes sociales supérieures s'amuse à singer la paysannerie. Mais c'est plus un goût, un jeu, une pantonyme, une vision naïve de la culture et de la vie paysanne qu'un véritable mouvement culturel.

2- LA RÉVOLUTION CULTURELLE ROMANTIQUE

Les musiques traditionnelles et surtout les chansons se retrouvent au cœur du Romantisme en tant que mouvement culturel européen. Les élites culturelles recherchent un nouveau substrat culturel, renient la culture grecque et latine, se tournent vers la littérature épique, vers la poésie du Moyen-âge et vers les chansons populaires. Elles s'emparent de la chanson populaire, se lancent dans la collecte, publient leurs découvertes, réécrivent, recomposent, rêvent la chanson populaire à l'image de leur quête d'identité. Un répertoire se distingue parmi tous car il correspond aux attentes des romantiques, aux présupposés qu'ils ont ébauchés quant à la nature de l'art populaire, à leur recherche d'un monde ancien miraculeusement préservé par la mémoire du peuple : c'est le répertoire des complaintes, des chansons dramatiques et épiques. Ils vont s'approprier ce répertoire, le transformer et inventant un nouveau genre : la "ballade".

Les Allemands et les Anglais essayent d'exhumer les anciennes épopées germaniques et scandinaves, la littérature médiévale, des dieux qu'on pourrait opposer aux dieux grecs et romains.

Pour les romantiques allemands, la chanson traditionnelle sort de la bouche du peuple rassemblée, telle l'expression même de la nature. Elle est l'âme du peuple allemand. À la suite de cela, les recueils

de chansons traditionnelles se publient en nombre partout en Europe, parallèlement à la montée de nationalismes Allemands, Italiens, Polonais, Hongrois, Espagnols (romancero) qui publient à leur tour les chansons traditionnelles de leur peuple.

Théodore Hersart de la Villemarqué publie en 1837 le *Barzaz Breiz* dont l'impact est incroyable dans toute la société culturelle française. Georges Sand qualifie les chansons qu'il regroupe de « diamants ».

Nerval très proche des poètes allemands comme Goethe impulse le premier intérêt pour la chanson populaire francophone, dans leur dimension poétique (et non musicale). Comme les Allemands, il convoque la chanson afin de servir au renouvellement de la poésie savante française, qu'il juge trop classique, essoufflée et coupée du peuple. Il encourage les poètes français à s'inspirer de ces poésies naïves pour écrire des chefs-d'œuvre comme en Allemagne. George Sand publie en 1845 *Le meunier d'Angibault* et en 1853 *Les maîtres sonneurs*, roman historique qui raconte la vie des sonneurs de cornemuse à la fin du XVIIIe siècle dans le Berry et le Bourbonnais.

Le Romantisme est porteur d'une vision naïve, idéalisée des cultures populaires. Il invente le mythe d'une culture collective de création spontanée. Il accrédite aussi l'idée d'une forme de pureté. Enfin il instrumentalise ces chansons au service de visées identitaires et nationalistes.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- **Gwerz Marv Pontkalleg (à partir de 1'17")**

Chanteur : Gilles Servat

https://www.youtube.com/watch?v=t_1a-mFYhwo

3- L'ENQUÊTE AMPÈRE-FORTOUL ET LE MOUVEMENT DES FOLKLORISTES.

À partir du milieu du XIXe siècle, l'intérêt du monde savant pour la chanson populaire né du mouvement romantique, se teinte de positivisme, de recherche scientifique.

L'événement principal se déroule sous Napoléon III, entre 1852 et 1876 : c'est l'enquête officielle, connue sous le nom de ses deux principaux instigateurs, Jean-Jacques Ampère et Hippolyte Fortoul, Ministre de l'instruction publique et des cultes de Napoléon III.

L'enquête est le point de départ d'un vaste mouvement de recherches « folkloriques » partout en France. C'est la naissance du mouvement des folkloristes qui partout en France exploitent ce fonds dans leurs publications à partir des années 1860. Les « Instructions » d'Ampère jettent les bases d'une réflexion sur la chanson populaire. C'est le début d'une approche plus scientifique de la chanson populaire de tradition orale.

L'ère des folkloristes durera jusqu'à la seconde guerre mondiale.

4- DE L'ÉRUDITION À LA PRATIQUE. LA NAISSANCE DES GROUPES FOLKLORIQUES ET DU MOUVEMENT SOCIOCULTUREL DES MUSIQUES TRADITIONNELLES.

À partir de la fin du XIXe siècle, l'intérêt érudit des élites de la cultures françaises pour le monde paysan se mue en mouvement socioculturel. Il s'agit de faire vivre et/ou revivre les musiques du monde paysan. L'élément principal de ce mouvement est la naissance des groupes folkloriques, jusqu'à leur apogée dans les années 45-50.

Le problème de beaucoup de groupes folkloriques et de cercles celtiques qui naissent un peu avant la Grande Guerre mais qui explosent entre 1925 et 1936, est qu'ils s'affranchissent de la réalité ethnographique pour recréer des scènes de la vie paysanne, valoriser des exhibitions scéniques de danses et de costumes censés exalter l'identité de leur province d'origine. Les « exilés » ou « originaires de » parisiens sont souvent à l'origine de ces mouvements.

Tout ce renouveau socioculturel des musiques populaires va être traversé par cette dualité tout au long de la première moitié du XXe siècle et même après :

D'un côté on a des courants de pensée réactionnaire qui se situent dans le prolongement du romantisme : réhabiliter la "bonne chanson" du "bon" peuple, distinct de ces classes laborieuses urbaines ouvrières, dangereuses, mettre à l'honneur et essentialiser la vraie culture du terroir, affirmer que « c'était mieux avant ». C'est la naissance partout en France à la fin du XIXe siècle du mouvement régionaliste dont l'idéologie entre en convergence avec l'Action Française, mouvement politique nationaliste et monarchique d'extrême-droite créé en 1898, qui entend lutter contre la décadence nationale, qui possède son quotidien du même nom et qui disparaît à la Libération. L'idée est de susciter une vigueur nouvelle aux provinces anémiées parce que Paris absorbe le meilleur de leurs forces, afin de rendre la France plus puissante et plus illustre. C'est enfin dans les années quarante la naissance du projet culturel de Vichy fondé sur l'idéalisation d'un monde rural perdu et de la figure du paysan et de l'artisan.

De l'autre côté des courants de pensée progressiste qui se situent dans le prolongement du positivisme : redonner le moral au peuple, réclamer une égale dignité des cultures paysannes par rapport aux cultures savantes. C'est par exemple l'appropriation des danses folkloriques par les cercles de l'éducation nouvelle entre les deux guerres. On y milite pour une pédagogie aussi soucieuse du corps que de l'esprit ; plutôt que d'éducation physique ou de gymnastique, on y prône une éducation du mouvement, qu'on entend fonder en partie sur la danse populaire, notamment parce que ses formes (rondes chantées, danses à figures) peuvent servir d'initiation à la vie en société. C'est aussi la grande époque de l'éducation populaire, le développement des fédérations laïques, confessionnelles ou laïques. C'est la structuration d'une administration de la jeunesse avec la création d'un corps d'instructeurs techniques nationaux dont l'une des branches est dédiée aux chants et danses folkloriques. Ces femmes et ces hommes embrassent tous les champs du renouveau des musiques traditionnelles : ils font des enquêtes de terrain, ils multiplient les stages avec les élèves des écoles normales et des professeurs d'éducation physique et sportive, ils conseillent les groupes folkloriques quand ils n'en animent pas eux-mêmes, et parfois ils dirigent des festivals. Recrutés sous ce statut, on citera Bernard de Parades, l'un des grands noms du collectage en Bretagne et en

particulier en Loire-Inférieure. C'est enfin la création en 1937 par le Ministre de l'Instruction Publique du Front Populaire Jean Zay du Musée des Arts et Tradition Populaires (sous l'impulsion de Georges Henri Rivière) consacré à la société française traditionnelle, rurale et artisanale. L'une de ses grandes originalités fut de se constituer en musée-laboratoire, associant chercheurs et conservateurs. Il a fermé ses portes en 2005. Ses collections sont au MUCEM de Marseille. Le Musée des ATP a mené des collectes ethnomusicologiques systématiques entre 1939-1982.

On retrouve enfin cette dualité dans la naissance en Bretagne à la fin du XIXe siècle de l'EMSAV, le « mouvement breton », sorte de nébuleuse régionaliste à la fois culturelle et politique, qui œuvre pour le développement des traditions de danse, de musiques, de costumes, de coutumes religieuses et surtout pour la langue bretonne, qui fait valoir l'idée de « panceltisme » et qui accueille en son sein autant des monarchistes que des républicains. Dans cette nébuleuse de l'EMSAV, des Bretons exilés à Paris inventent dans les années 30 une fanfare, un orchestre de rue directement inspiré du Pipe-Band écossais : le bagad.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- 1934 à Châteauroux, passage d'un défilé traditionnel berrichon de la Société des Gâs du Berry avec personnes en costume et joueurs de vieille à roue et de cornemuse

<http://memoire.ciclic.fr/8930-defile-berrichon-a-chateauroux>

- Défilé des fêtes de Cornouaille à Quimper en 1950

<https://fresques.ina.fr/ouest-en-memoire/fiche-media/Region00008/les-grandes-fetes-interceltiques-et-de-cornouailles.html>

5- LE REVIVALISME ET LA NAISSANCE DU MOUVEMENT FOLK.

Du XIXe jusqu'à la deuxième guerre mondiale, la Révolution Industrielle et son corollaire le chemin de fer, puis les deux guerres mondiales, provoquent le lent délitement de l'ancienne civilisation rurale. Différents courants de pensée, parfois contradictoires, tentent à la fois de sauver les musiques de ces communautés rurales, mais aussi de continuer à les faire vivre d'une autre façon. Il y a une vraie révolution culturelle à partir des années 60-70, et surtout après 1968, clairement marquées du sceau du progressisme.

À la fin des années 60, dans le sillage du folk-song et de la contre-culture américaine, la jeunesse française et européenne redécouvre ses propres musiques traditionnelles. Paris est alors le lieu de séjour de nombreux musiciens américains, souvent en rupture avec leur pays en raison de leur opposition avec la guerre du Viêt-Nam. Ils véhiculent tout un répertoire de chansons traditionnelles et de chansons à caractère politique, les protest-songs, qui sont l'œuvre d'une école de jeunes chanteurs parmi lesquels émergent Bob Dylan ou Tom Paxton. Tous subissent l'influence de leurs aînés dans le combat politique, ces chanteurs issus du socialisme américain comme Pete Seeger, regroupés autour de la figure emblématique de Woody Guthrie qui, cloué sur son lit au Brooklyn State Hospital depuis 1956 par la maladie de Huntington, reçoit les visites de ses disciples.

Dans un même élan, ces chanteurs mêlent les anciennes chansons populaires qui racontent la vie des pionniers, le labeur harassant des cow-boys et des mineurs ou la misère des déshérités et leurs amours malheureuses avec les créations récentes qui décrivent la guerre absurde au Viêt-Nam, les luttes syndicales, les injustices et le racisme ou encore la violence politique. Les campus frémissent à l'écoute de ces textes subversifs dénonçant ces "masters of war" qui massacrent la jeunesse pour leurs intérêts immédiats. Ils ont leur madone en la personne de Joan Baez dont la voix chaude interprète aussi bien les anciennes ballades britanniques retrouvées dans le Kentucky que les derniers couplets de Dylan. Le combat politique de la jeunesse américaine se confond bientôt avec la redécouverte de la chanson traditionnelle. Dès lors, cette chanson est investie d'un parfum de révolte qui va séduire la jeunesse française en proie à l'asphyxie dans une société menacée d'un blocage social et moral total.

Les musiciens américains de Paris se retrouvent à l'American Center où Lionel Rocheman anime tous les mardis soir une sorte de scène ouverte, le hootenanny. La jonction s'opère très vite avec de jeunes musiciens français qui, bientôt regroupés autour du Bourdon, seront à l'origine du mouvement folk. La fréquentation des musiciens américains et l'exemple du développement des folk-clubs dans les îles britanniques contribuent à l'apparition d'un nouveau style d'interprètes et d'interprétation. Le bouillonnement culturel qui agite Paris dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement Mai 68 favorise la multiplication des rencontres et l'émergence des projets autour des musiques traditionnelles. La fin de 1969 voit la création à Paris du Bourdon, le premier folk-club français par le musicien anglais John Wright et sa compagne Catherine Perrier.

Dans les mois qui suivront, d'autres verront le jour et les grands festivals du début des années 70, ainsi que les réseaux de tournées qui s'ébauchent, vont propager cette musique à travers la France. Le mouvement bénéficie d'un contexte social exceptionnel. La chanson traditionnelle est d'abord perçue comme populaire. On ne s'arrête guère à son contenu, attaché avant tout à mettre en avant le fait que l'on exhume un authentique art du peuple. Cette expression populaire est d'autant plus estimée qu'elle provient de toutes les régions de France et s'oppose donc à la culture centralisatrice et "bourgeoise". Les « folkeux » partagent des valeurs politiques : écologie (lutte du Larzac, on va tisser ou élever des chèvres en Ardèche ou les Cévennes, « les musiques folk sont proches de la nature »), antimilitarisme, féminisme, liberté sexuelle, anti-consumérisme (on crée des communautés à tendance autarcique, on vend de l'artisanat), valeurs libertaires.

Le mouvement folk revendique sa distance à l'égard de l'écriture et du solfège. L'apprentissage se fait d'oreille dans la convivialité des "ateliers" et des stages. On met en avant sa facilité d'accès et de pratique. C'est enfin une vraie pratique populaire débarrassée des canons de la musique bourgeoise et de sa notation obligée. Le solfège est vécu comme un barrage à la musique. On privilégie une pratique de groupes dont les arrangements musicaux sont le produit d'une création collective revendiquée hors de l'écriture. On ne cherche pas à proposer un produit achevé et policé, bien au contraire l'exécution en concert doit absolument conserver une part d'imprévu et d'impréparé qui sera le gage de sa spontanéité. De la même façon, le concert n'est pas considéré comme une suite ordonnée de pièces musicales. Son déroulement est souvent improvisé et confié au hasard de la combinaison d'un stock de chansons et de pièces instrumentales disponibles. Le public est poussé à intervenir directement en participant aux chansons ou bien encore en dansant et ses réactions immédiates déterminent, elles-aussi, l'ordonnancement du spectacle. C'est bien une notion d'anti-concert qui prédomine, reliant ainsi le mouvement folk aux recherches du théâtre contemporain de l'époque – souvenons-nous du travail mené par le Living Theater - ainsi qu'à la mode de ces spectacles complets, les happenings, qui mélangent musique, théâtre, arts plastiques, light shows, danse et

cinéma. « *Le spectacle doit disparaître au profit de la vie, les spectateurs doivent devenir acteurs.* ». On ne danse plus sur scène...

Le mouvement folk cherche à retrouver les traces de la musique traditionnelle dans les campagnes par le biais du collectage. Cette activité est conçue à la fois comme un retour aux formes "authentiques" de l'interprétation, au travers d'une rencontre avec les anciens musiciens traditionnels, mais aussi comme une source de répertoires nouveaux. Enfin, on met l'accent sur la pratique collective. On voit alors apparaître les stages et surtout un intense développement des bals. Il n'est plus question de danser en costumes sur une scène mais bien de faire danser. Les concerts débouchent presque invariablement sur un bal et des groupes se spécialisent bientôt dans ce domaine. Mais au-delà du phénomène de mode, un travail de fond est accompli sur les répertoires et les instruments. C'est grâce à ce mouvement que resurgissent pêle-mêle, sur le devant de la scène, l'épinette des Vosges et la cornemuse des Landes, la tradition de violon en Auvergne et les cornemuses du centre de la France. Les luthiers vont perfectionner les instruments traditionnels pour répondre à une demande nouvelle en quantité et en qualité. Lorsque les flots de la mode se retireront, ils mettront à découvert un immense travail de recherches et d'innovation dont les conséquences perdurent. Les pratiques d'aujourd'hui, quoiqu'on en puisse dire, en conservent une empreinte indélébile.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- **Woody Guthrie *Blow the man down***

Chanson traditionnelle anglaise de Shantymen

<https://www.youtube.com/watch?v=ufWdpNSs3DM>

- **John Wright et Catherine Perrier en 1974**

<https://www.youtube.com/watch?v=hd433MSORWs>

- **Malicorne, *L'écolier assassin* (à partir de 0'50'')**

Album *L'almanach*, 1976

<https://www.youtube.com/watch?v=xsMjvaTE-HA>

- **Planxty- Liam O'Flynn, Andy Irvine, Donal Lunny, Christy Moore**

<https://www.youtube.com/watch?v=3Z3A5Tgy47M>

- **Reportage sur « La Potée »**

Folk-club de Bar-Le-Duc, Meuse 1976

<https://www.ina.fr/video/SXC02008264>

- **La boha, cornemuse des Landes de Gascogne**

<https://www.youtube.com/watch?v=JkxYuv1-8wg>

- **François Robin- Maraîchine**

La veuze, cornemuse du marais breton (Nord Vendée) et de haute Bretagne

<https://www.youtube.com/watch?v=sg1UgClzsDg>

- Groupe « Maslinki »

La gaïda, cornemuse de Bulgarie

https://www.youtube.com/watch?time_continue=20&v=zEt15Fku_hM

6- L'institutionnalisation : du folk aux musiques traditionnelles.

Dans les années 80, on abandonne le terme de "folk", pour le remplacer par celui de "traditionnel", inspiré par la terminologie des ethnomusicologues. Les années 80 et 90 sont celles d'une structuration et d'une institutionnalisation croissante de ces musiques.

Ce mouvement associatif appuie son identité sur la collecte, fondatrice de toute sa démarche. La collecte, en quinze ans (aussi importante, sinon plus, que toute la collecte de l'ère romantique) va asseoir la totalité des actions du revivalisme (édition, formation, facture instrumentale, pratique musicale et chorégraphique, création, etc.). Elle va lui permettre de se démarquer du folk des origines, de lui procurer un fondement identitaire fort, car ancré dans une mémoire locale et dans des espaces territorialisés. Le revivalisme, à partir des années 1980, va se marquer davantage dans le camp du régionalisme. Il va se rattacher à la notion de patrimoine, en plein essor à cette période.

La politique du Ministère de la Culture à partir de 1981, s'inscrit dans une prise en compte générale de la différence, de l'altérité, avec un soutien appuyé à des expressions musicales non-orthodoxes et qui avaient été jusque-là marginalisées. En 1983, au sein du Ministère de la Culture, est créé un Bureau des Musiques Traditionnelles. Désormais, les associations, les acteurs de ce mouvement disposent d'un interlocuteur identifié. Cela va à l'encontre de toute l'histoire du Ministère de la culture depuis sa création en 1959 avec pour objectif de « rendre accessible les grandes œuvres de l'esprit et le Patrimoine », qui concentrait ses aides uniquement sur les musiques savantes.

En concertation avec les acteurs de terrain, l'État va mettre en place une politique efficace prenant appui sur le découpage régional mais avec une organisation nationale, développant la notion active de réseau, décloisonnant les musiques traditionnelles par rapport aux autres esthétiques musicales (diplômes d'enseignement). On pourrait dire, en schématisant, que les années 1980 sont à la fois celles d'un certain désenchantement et celles de la maturation, de la structuration et du développement.

Au compte du désenchantement : retombée de l'enthousiasme de la grande vague folk des années 1970, déclin brutal des utopies post-soixante-huitardes et repli sur des valeurs individualistes ; dans le domaine des musiques traditionnelles, vieillesse ou décès des dernières « références » vivantes.

Poursuivant son action de structuration et de dynamisation, le Ministère de la Culture contribue à la création de la FAMDT en 1985. En 1987, la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture) offre aux musiciens traditionnels, pour la première fois, la possibilité d'accéder aux diplômes nationaux d'enseignement musical (Diplôme d'État, Certificat d'Aptitude aux fonctions de chef de département). La musique traditionnelle fait son entrée dans de nombreux Conservatoires et Écoles de musique en France.

Dès 1990, dans sept régions françaises, le Ministère de la Culture, à la demande des acteurs et des associations, crée les Centres de Musiques et Danses Traditionnelles en Régions, qui vont rapidement passer à onze. Cette notion de « mise en réseau » doit prendre en compte la diversité culturelle et musicale des diverses communautés installées dans les régions, au moins celles qui sont dotées de Centres.

Structuration, dynamisation du domaine des musiques traditionnelles en France, mais aussi professionnalisation de leurs principaux acteurs, telle est la politique menée par le Ministère de la Culture dans le courant des années 1980 et au début des années 1990, politique relayée par les collectivités locales.

Comme au XIX^e siècle avec l'enquête Fortoul, on s'aperçoit que la patrimonialisation musicale est étroitement dépendante du champ politique. Elle est institutionnalisation.

Le monde des musiques traditionnelles est aujourd'hui parfois tiraillé entre l'attrait de l'institutionnalisation qui lui offre des moyens plus importants et une meilleure structuration, et le retour aux valeurs alternatives de contre-culture, de décentralisation culturelle, de méfiance vis-à-vis de l'État, portées par le revivalisme folk.

RÉFÉRENCES SON ET VIDÉO

- 14 juillet 1989 : le défilé de Jean-Paul Goude pour le bicentenaire de la Révolution Française sur les Champs-Élysées.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ybbg6LVSYOI>

7- L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU COURANT. LA WORLD MUSIC.

Dans les années 80-90, le mouvement des musiques traditionnelles est alors rattrapé par la naissance d'un nouveau genre musical : la worldmusic (littéralement traduit en France par « musiques du monde »). À Londres en juin 1987, une vingtaine de personnes, une vingtaine de producteurs de disques européens définissent une nouvelle campagne marketing et s'entendent sur une nouvelle expression pour définir ces musiques afin d'ouvrir et à protéger un nouveau marché contre la musique de variété nationale et internationale.

Fer de lance de cette mode commerciale : le label Real World de Peter Gabriel.

Les musiques traditionnelles sont happées par le phénomène et se retrouvent très vite classées sous l'appellation de "musiques du monde". Cette notion encore plus hétérogène que toutes celles définies auparavant, relève d'une invention totale. Elle charrie pêle-mêle musiques ethniques et musiques traditionnelles, musiques de tradition savante extra-européennes, genres dérivés des formes traditionnelles, musiques populaires urbaines des cinq continents, variétés et chanson teintées par les traditions locales. Tout cet imbroglio musical est avant tout rangé par origine géographique ce qui favorise les tendances à la fois identitaires et exotiques de ces musiques.

Le phénomène des "musiques du monde" transporte avec lui une bonne conscience humaniste et fait 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.



Références son et vidéo

- Nusrat Fateh Ali Khan- *Allah Hoo Allah Hoo* (à partir de 7'28'')

Live at WOMAD Yokohama 1992

Label Real world

<https://www.youtube.com/watch?v=fDy-sUF7gLc>

- *Le temps des gitans* – 1990

Emir Kusturica – Goran Bregovic

<https://www.youtube.com/watch?v=1ZFAC36h1lo>

LES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN FRANCE ET EN EUROPE AUJOURD'HUI : UNE VITALITÉ PRÉCAIRE

1- LE SOCLE : LES PRATIQUES AMATEURS ET LE PATRIMOINE

Depuis les années 70 jusqu'à aujourd'hui, il y a partout en Europe une grande activité de collectage, de numérisation, d'archivage, de recherche, d'enquêtes, d'études en sciences sociales et ethnomusicologie. Ces activités sont en partie institutionnalisées, encadrées, soutenues, accompagnées et coordonnées.

Autre socle, l'éducation populaire et les pratiques en amateur ; Il y a en France et en Europe aujourd'hui des milliers de pratiquants amateurs : musique, danse, instruments... Ce mouvement est pléthorique mais parfois aussi souterrain. C'est un secteur très lié au monde associatif local, souvent atomisé en d'innombrables petites associations et petits événements (ateliers, bals folks, fest-noz, fêtes communautaires...), ce qui explique son manque de reconnaissance institutionnelle.

Le troisième socle, celui de l'éducation nationale, est très défaillant en France. Les musiques traditionnelles ont été délaissées par l'Éducation Nationale : comme on n'enseigne pas les déclinaisons locales de l'histoire nationale, on n'enseigne pas non plus aux jeunes Français comment chantaient, comment parlaient, comment jouaient, comment dansaient leurs ancêtres (qu'ils soient d'ici, du Gers ou d'Algérie)

2- UN RÉSEAU PORTEUR DES VALEURS DE DIVERSITÉ CULTURELLE

Très riche en engagement militant, le réseau des musiques traditionnelles est aujourd'hui porteur des valeurs de diversité culturelle et d'égalité des expressions artistiques et culturelles défendues par l'Unesco.

Au-delà de ça, ces musiques portent une forme de lutte contre le formatage, l'uniformisation culturelle, la marchandisation de la culture (musique du loisir, de l'amusement...).

3- UNE SCÈNE ARTISTIQUE FRANÇAISE DYNAMIQUE

Le secteur de la musique traditionnelle professionnelle est en cours de structuration. Il demeure d'économie fragile, avec un niveau technique qui a explosé depuis les années 70, une grande ouverture des musiciens sur les autres domaines artistiques (conte, théâtre, danse, vidéo...), sur les autres musiques traditionnelles, sur les autres musiques, sur les nouvelles technologies, une hybridation encore plus poussée mais aussi une meilleure connaissance de sa propre culture.

Ce secteur demeure très lié à la danse (fest-noz, baleti, bals folk), aux contextes communautaires des populations immigrées et aux festivals d'été. L'idée de création y est encore parfois controversée et souvent méconnue des élites culturelles et médiatiques.

En outre, la production discographique pléthorique jusqu'aux années 2000 qui a contribué à porter la créativité de ce secteur, a subi ces dernières années de plein fouet la crise du disque. Les artistes se tournent vers l'autoproduction, la vente directe, la création de niches marchandes (vinyle).

Enfin, la créativité des artistes de musiques traditionnelles n'est pas du tout soutenue ni même relayée par l'audiovisuel public qui ne lui accorde quasiment plus aucune place.

4- une scène artistique européenne dynamique

Il existe aujourd'hui un nouveau courant musical commun à toute l'Europe qui pose la question de la création dans les musiques populaires européennes issues de la tradition orale. L'Europe est un continent largement urbanisé et connecté au reste du monde par les nouvelles technologies. Pourtant, dans cette nouvelle mondialisation des échanges qui a tendance à tout « marchandiser », il existe de nombreux artistes qui ont intégrés et assimilés leurs propres langages musicaux hérités, pour créer de nouvelles musiques actuelles, dans le sens où elles parlent à leurs contemporains, ici et maintenant. Ce sont ces courants musicaux dont nous voulons nous faire l'écho.

Quelques exemples de courants musicaux actuels en Europe :

- scène acoustique, intimiste
- recherche de la transe et de la radicalité.
- recherche électro-acoustique
- intégration des musiques de l'immigration
- déterritorialisation, dés-identitarisation

Références son et vidéo

- **Canzoniere Grecanico Salentino (à partir 0'45'')**

Pouilles (Italie du Sud)

<https://www.youtube.com/watch?v=E-lfNJyxA8w>

- **Fleuves (à partir 1'20'')**

https://www.youtube.com/watch?v=2UDQp6x_Uil

- **Warsaw village band (à partir 1'03'')**

<https://www.youtube.com/watch?v=Q9eflI9Z46c>