

Le Collectage

Pourquoi recueillir les musiques traditionnelles ?

Clémence COGNET



Sommaire :

| | |
|--|------|
| Introduction..... | p.3 |
| I. Petite histoire de la collecte, de 1804 à 1987..... | p.5 |
| A. De 1804 à 1930. | |
| 1. Les précurseurs. | |
| 2. L'enquête Hippolyte Fortoul..... | p.7 |
| 3. Les actions qui suivront..... | p.8 |
| 4. Le Félibrige et la Fédération régionaliste française..... | p.10 |
| 5. Les Romantiques..... | p.11 |
| 6. L'apparition du phonographe-gramophone..... | p.14 |
| B. De 1930 à 1987..... | p.15 |
| 1. L'Entre-deux-guerres. | |
| 2. « La terre, elle, ne ment pas »..... | p.17 |
| 3. La science des arts populaires..... | p.19 |
| 4. Le revivalisme folk..... | p.21 |
| II. La collecte : finalités et motivations..... | p.26 |
| A. La collecte pour rassembler et éduquer. | |
| B. La collecte scientifique..... | p.28 |
| C. Collecte et idéologie..... | p.30 |
| D. La collecte comme source de renouveau..... | p.32 |
| E. Du pittoresque pour les touristes..... | p.34 |
| III. Dimension humaine, rituelle et sociale en jeu dans l'acte de collecte ; Sens dans le présent..... | p.37 |
| A. Rituel et sociabilité dans l'opération de collecte. | |
| B. Que fait-on des collections ?..... | p.40 |
| Conclusion..... | p.44 |
| Annexes..... | p.46 |
| Bibliographie..... | p.53 |
| Remerciements..... | p.55 |

Introduction :

Je pratique la musique depuis l'enfance au sein de l'association les Brayauds, CDMDT 63, pôle du collectage et de la valorisation des cultures populaires en Auvergne. En tant que joueuse de violon, une partie de ma pratique étant basée sur les répertoires traditionnels du Massif Central, j'ai, tout au long de mon parcours, entendu parler de collectage. Sans en percevoir la signification complète, j'ai compris dès le départ que la notion était étroitement liée avec le fait de jouer de la musique traditionnelle.

Ma rencontre avec des documents de collecte s'est faite pendant mon adolescence, on m'avait dit que « ça serait bien d'en écouter ». Il était certainement trop tôt pour moi et je n'ai pas perçu dans ces sons grinçants et hésitants, la beauté et la richesse dont on m'avait parlé. J'y suis revenue plus tard, touchée par des expressions contemporaines dont j'associais la beauté à une grande connaissance des documents de collecte. J'y suis revenue aussi en quête de nouveaux morceaux pour mon groupe et d'une meilleure compréhension des styles de jeu développés par des violonistes plus âgés que moi.

Au fil des années, le recours à des documents de collectes est devenu, pour moi, de plus en plus systématique. Ma pratique s'est définie en étroite relation avec eux. J'ai alors éprouvé le besoin d'en connaître davantage sur leur réalisation et leur histoire.

Je ne savais que peu de choses. On m'avait dit que la tradition de violon avait été « rattrapée par les cheveux », que tout était en perdition. Les collectages effectués par la génération de mes parents semblaient relever du sauvetage. Les documents étaient présentés de différentes manières, très paradoxales. D'après quelques-uns, ils étaient la propriété de tous et devaient être largement diffusés. Selon d'autres, ils s'apparentaient à des trésors que l'on garde, cachés dans un placard, pour des raisons qui m'étaient alors incompréhensibles.

Je me suis donc plongée dans l'Histoire de la collecte, partant de mes contemporains et remontant jusqu'au XIXe siècle.

En effet, mes questions se sont d'abord portées sur le mouvement revivaliste, dont les acteurs sont aujourd'hui des références dans le domaine des musiques traditionnelles. Je voulais comprendre les raisons qui les avaient poussés à entreprendre des démarches de collectes et les relations qu'ils avaient entretenues avec les personnes collectées. En soulevant ces interrogations, je me suis aperçue qu'elles étaient indissociables d'un questionnement bien plus large. Premièrement sur un plan épistémologique : il me fallait aborder la collecte de manière globale, avec tout ce qu'elle

suscite, ce qu'elle représente. Deuxièmement, sur le plan historique : étudier les démarches de collectes précédant celles de mes contemporains permettrait d'en éprouver les liens, les filiations, les ressemblances.

La première partie de ce mémoire sera donc dédiée à l'Histoire de la collecte, du début du XIXe siècle, à la fin du XXe. Nous décrirons les principales entreprises de collectage mises en œuvre dans cette période. Nous mettrons en regard le contexte de leur réalisation et les actions qu'elles ont suscitées. Nous avons choisi comme départ de cet historique la création de l'Académie celtique car elle semble constituer une des premières démarches collectives de recherches sur le patrimoine. Cette partie se terminera avec le mouvement revivaliste, dans les années 1980.

Nous étudierons ensuite les différentes motivations qui, au cours des siècles, ont donné lieu à des démarches de collecte. En réalisant une typologie des différents argumentaires, nous mettrons en lumière plusieurs réponses à la question « pourquoi allons-nous chercher les musiques traditionnelles ? ». Nous verrons aussi quels ont été les objectifs, les finalités de toutes ces enquêtes.

Basée sur les réponses de quarante-six personnes à des questionnaires formulés avant la rédaction de ce mémoire, notre troisième partie sera consacrée tout d'abord, à l'étude des rapports humains et de la dimension rituelle, en jeu dans la démarche de collecte. Nous verrons par la suite comment les documents de collectes sont utilisés aujourd'hui, par les musiciens-enseignants et par les structures qui les emploient.

I. Petite histoire de la collecte, de 1804 à 1987

A. De 1804 à 1930

1. Les précurseurs.

L'Académie celtique :

L'Académie celtique est née en 1804 à Paris à l'initiative de Jacques Cambry (1749-1807) alors préfet de l'Oise, Jacques Le Brigand (1720-1804) avocat au Parlement de Bretagne et Jacques Antoine Dulaure (1755-1835) archéologue et historien. Cette Académie a pour but d'étudier les langues vernaculaires, les bâtiments, les légendes, les coutumes populaires de France pour renouer avec un passé lié aux Celtes, Gaulois et Francs. Cette opération se fait officieusement dans le but de lutter contre la tyrannie du goût pour l'Antiquité gréco-romaine qui sévit à l'époque. Il s'agit d'exhumer les traditions et bâtiments antiques de France pour les hisser en symboles de la Nation. Pour cela, l'Académie Celtique va construire un réseau de correspondants provinciaux dans tout le pays, mais aussi à l'étranger (l'aire celte s'étend bien au-delà des frontières hexagonales), qui réaliseront les enquêtes, chercheront les traces de la langue celte dans tous les patois et sur tous les bâtiments, noteront compareront et décriront tous les usages, toutes les traditions en vigueur dans leurs contrées. L'Académie va aussi rédiger un questionnaire, destiné à ses correspondants, portant sur quatre domaines principaux : Usages qui résultent des diverses époques et saisons de l'année, usages relatifs aux principales époques de la vie humaine, monuments antiques, autres croyances et superstitions. Les réponses des correspondants aux 51 questions qui composent le questionnaire seront renvoyées au secrétaire permanent de l'Académie celtique. Cela sera évidemment complété par l'enquête directe, orale, de personne à personne. Sur la base de ces résultats, l'Académie publiera des mémoires annuels (6 tomes, de 1807 à 1812) faisant état de l'avancée des recherches, des dernières découvertes. On peut voir là l'ébauche d'une ethnologie endotique (contrairement à l'ethnologie exotique).

L'Académie celtique va se dissoudre en 1812, aveuglée par une « celtomanie » extrême. Elle se réincarnera en 1814 en Société des antiquaires de France, plus axée sur l'archéologie et l'ethnographie.

Théodore-Claude-Henri Hersart, vicomte de La Villemarqué et son « Barzaz Breiz » :

Né en 1815, cadet d'une famille noble de huit enfants de Quimperlé, il était encore à l'école quand sa mère recueillait déjà des textes de littérature orale bretonne. Après l'obtention de son baccalauréat et un court passage par la faculté de Droit à Paris, il s'oriente vers des études

médiévales et bretonnes et s'inscrit en 1836 à l'École des Chartes. Déjà dans sa tête germe l'idée du *Barzaz Breiz* (littéralement : *recueil de poèmes de Bretagne*). Dans cette optique, il prend des cours de breton avec l'abbé Jean-Guillaume Henry, qui sera son relecteur, son « éminence grise »¹. Pendant ses vacances, de retour en Bretagne chez ses parents, il collecte des chants bretons dont il transcrit le texte et la musique dans des carnets de collecte. En 1838, avec les encouragements du gouvernement français, Théodore de La Villemarqué prend la tête d'une délégation envoyée au Pays de Galles pour étudier l'idiome et les monuments celtiques. Il acquiert là bas une légitimité en tant que barde auprès du collège néodruidique gallois. Ils élaborent ensemble les bases du Congrès celtique international.

De retour à Paris, il rédige à ses frais - le Ministère de l'instruction publique ayant refusé sa demande de financement - Le *Barzaz Breiz, Chants populaires de Bretagne*. Il paraît pour la première fois en 1839, Théodore de La Villemarqué a alors vingt-quatre ans. C'est donc un recueil de chants populaires en breton, lyriques, historiques et religieux, et traduits en français, avec leurs mélodies. Chaque chant est précédé et suivi de commentaires sur la langue, les usages, les croyances. Le succès ne se fait pas attendre, notamment à Paris où les hommes de lettres remarquent la beauté poétique des textes, mais aussi en Bretagne où la parution de ce recueil prouve et conforte l'identité historique bretonne (même si le peuple de Bretagne reste relativement éloigné de son ouvrage, les lettrés bretonnants y sont tout à fait attachés). Le *Barzaz Breiz* sera réédité et complété en 1845, puis en 1867. Après la dernière réédition, une déferlante de critiques et de remises en causes va s'abattre sur La Villemarqué et son recueil. En effet, plusieurs auteurs et ethnographes de l'époque l'accusent d'avoir inventé une partie, voire la totalité des textes et des mélodies compulsés dans le *Barzaz Breiz*. Sa jeunesse au moment de la collecte est apparentée à une possible légèreté dans sa démarche, à une mauvaise maîtrise de la langue bretonne. Théodore Hersart de La Villemarqué meurt en 1895 et les critiques ne s'arrêteront pas de si tôt.

La vérité sera faite près un siècle plus tard lorsqu'en 1964, Donatien Laurent², alors chercheur au CNRS, va récupérer auprès des descendants de La Villemarqué, les carnets de notes rédigés pendant l'enquête. Ce sont bien des relevés de collectes, tous les chants qui sont notés proviennent d'une rencontre avec un paysan-chanteur. Il constate aussi les libertés qu'a prises le vicomte en publiant les chansons, enlevant les mots de français, arrangeant les mélodies. Enfin l'étude de ces carnets révèle que Théodore Hersart de la Villemarqué connaissait et maîtrisait parfaitement le breton. Le *Barzaz Breiz* restera un ouvrage de référence pour tous les collecteurs à venir.

¹ Jean-Louis Le floch'h, « Henry Jean Guillaume », dans Jean-Marie Mayeur, Yves-Marie Hilaire, Michel Lagrée(dir.), *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine*, Éditions Beauchesne, 1990, vol. 3

² Donatien Laurent (1935) linguiste, musicologue, ethnologue français.

2. L'Enquête Hippolyte Fortoul.

Dans les années 1850, premières années du Second Empire, Hippolyte Fortoul³, alors ministre de l'Instruction publique et des Cultes sous Louis-Napoléon Bonaparte, rédige un rapport faisant état de la richesse, de la fraîcheur des poésies populaires, mais aussi de leur déperdition en cours. Il propose dans ce rapport la réalisation d'un *Recueil des poésies populaires de la France*. Le 13 septembre 1852, Louis Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III, ordonne par décret la publication de ce recueil. Pour cela, Fortoul et ses collaborateurs créent et organisent le Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. Il comprend trois sections : philologie, histoire et archéologie. C'est à la section philologie qu'échoit la responsabilité de l'élaboration du *Recueil des poésies populaires de la France*. La première tâche est de faire paraître des instructions destinées aux correspondants du Ministère. En effet, la collecte des poésies populaires va être déléguée à des volontaires de toutes les régions de France, qu'il faut former aux techniques de l'enquête et informer du contenu recherché. La section philologie va rédiger ces *Instructions*. Il faut donc que ses membres trouvent un accord sur « le caractère des chants populaires qui sont de nature à trouver place dans le recueil »⁴. Devant l'hésitation générale que soulève cette question, la section décide de nommer une commission qui déterminera la nature exacte des chansons à faire figurer dans le Recueil et de préparer les *Instructions* accompagnées d'exemples.

Le texte des *Instructions* verra le jour en 1853, principalement rédigé par Jean-Jacques Ampère⁵, et sera diffusé principalement par voie administrative. Il se destine en effet aux notables, instituteurs, universitaires, recteurs, inspecteurs des écoles, juristes, avocats, pharmaciens, bibliothécaires, fonctionnaires, membres du clergé. Les érudits, les lettrés, sachant écrire la musique.

Le texte des *Instructions* recommande aux correspondants de chercher la poésie populaire à trois endroits différents : dans les ouvrages déjà édités, dans les manuscrits conservés en bibliothèque et enfin, dans la tradition orale. On peut se demander s'il ne faut pas voir dans l'ordre d'énonciation des sources, une hiérarchisation préalable ? En tout cas, les chansons orales recueillies par les collecteurs décriront le chemin inverse, partant de la tradition orale, consignées premièrement dans un manuscrit - celui du collecteur qui transfère à l'écrit les textes et mélodies qu'il entend - puis éditées dans le fameux Recueil des poésies populaires de la France. En effet, le texte des *Instructions* donne une indication sur le contenu du recueil : il se doit d'être composé

³ Hippolyte Fortoul (1811-1856) professeur de littérature française, nommé ministre de l'Instruction publique et des Cultes en 1851.

⁴ Joseph Daniel Guignault (1794-1876) président la première séance de la section philologie le 15 novembre 1852, cité dans Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueil, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Carnets d'ethnologie, 1986.

⁵ Jean-Jacques Ampère (1800-1864), professeur au collège de France, membre de l'Académie Française et de l'Académie des inscriptions et belles lettres.

majoritairement de poésies populaires chantées. Les correspondants devront donc « écrire à la dictée »⁶ les mélodies, au plus près de la version orale qui leur est livrée. L'usage de l'époque est d'écrire des accompagnements aux mélodies « rustiques » collectées - quelques amateurs se sont déjà adonnés à la tâche avant l'enquête nationale orchestrée par Fortoul -. Les *Instructions* commandent donc de ne pas composer d'accompagnement et de livrer les musiques dans leur simplicité originelle - rapprochant leur modalité et leur rythmique, différentes des codes en vigueur dans la musique savante de l'époque, de celles du plain-chant -.

Les *Instructions* indiquent également aux correspondants volontaires comment classer les chants, une fois collectés. Pour organiser le recueil à venir, il faut prévoir des catégories de chant, des regroupements thématiques. Les documents semblables sont peu nombreux à l'époque, il faut donc inventer un système de classification⁷. La tâche est complexe car, évidemment, les thèmes se recoupent. La proposition de classement incluse dans les *Instructions* est critiquable par sa redondance et son incomplétude : on n'y trouve aucune place pour les chansons enfantines et autres berceuses, la danse n'est pas évoquée.

Le *Recueil des poésies populaires de la France* n'a pas été publié en temps et en heure. Il aura fallu attendre cent-cinquante ans pour que sa parution, en cours à l'heure actuelle, soit effective. Les résultats de l'enquête Fortoul sont toujours consultables à la Bibliothèque Nationale sous forme de manuscrit en six parties. Entre temps, les collecteurs volontaires correspondants dans les provinces ont édité leurs trouvailles bien plus tôt. En effet, l'enquête Fortoul, faute d'aboutir à la publication du recueil national, va impulser, dans les années qui suivront, la parution d'un grand nombre de recueils de poésies et chansons populaires édités régionalement.

3. Les actions qui suivront.

Nous allons présenter ici deux exemples de ces recueils parus avant ou après la circulaire Fortoul, en tentant une analyse de leurs préfaces. Le premier et le plus ancien sera « L'Album auvergnat », de Jean-Baptiste Bouillet,⁸ édité en 1848.

« Nous ne sommes ni poète ni musicien et nous n'avons, dans cette publication, d'autre mérite que celui de compilateur. » Voilà l'incipit de l'Album auvergnat de Jean-Baptiste Bouillet. La modestie fait loi dans ces premières lignes mais on sent très vite apparaître dans la suite de la préface l'expression d'une forte nostalgie des temps passés. Il fait état de la perte de la variété du « patois

⁶ Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueil, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Carnets d'ethnologie, 1986.

⁷ Classification en annexe page 46.

⁸ Jean-Baptiste Bouillet (1799-1878) banquier, ethnographe, géologue, conservateur.

des troubadours », du déclin d'intérêt des peuples pour les poésies populaires, les costumes. Une grande partie de la préface est consacrée à la description des danses de plusieurs contrées - toujours mises en comparaison avec « *ce qui se fait* » ou « *ce qu'on peut voir à la cour* » - des costumes, jusque dans les plus infimes détails variant d'un village à l'autre, à l'explication de la graphie choisie pour les chansons en patois. Le corps du recueil est composé de bourrées (à deux temps), montagnardes (à trois temps), de chansons et de poèmes sans mélodie. Les bourrées, montagnardes et chansons sont généralement accompagnées de partitions, sinon d'une indication de timbre « sur l'air de ... ». Tous les textes et partitions sont entrecoupés de gravures de Jean-Baptiste Bouillet lui-même, représentant des scènes de danse (de bourrée généralement), de musique, de vie quotidienne associées à des localités (Riom, Mont-Dore). Les participants sont représentés en costume traditionnel.

Le deuxième recueil du genre que nous présenterons ici sera celui de Félix Arnaudin⁹, *Chants populaires de la Grande Lande*, édité en 1912.

Dans la préface du premier tome, longue de vingt-et-une pages, Félix Arnaudin présente son intérêt premier pour les musiques et danses traditionnelles qu'il considère être des amusements lors des veillées, sa démarche de collecte étant entreprise pour satisfaire son goût personnel. Il justifie et explique ensuite la classification mise en œuvre dans son recueil, tout en exprimant quelques réserves à l'égard de l'action même de classification qu'il juge trop artificielle. Là encore, la modestie est reine, Félix Arnaudin cite ses prédécesseurs :

*« Déjà tant de pages émues et charmantes, tant de magistrales études ont été consacrées un peu de tous côtés à la chanson rustique, que pour les collecteurs attardés, dont je suis, il ne reste plus grand-chose à ajouter sur ce sujet, et je m'exposerai à fatiguer le lecteur en m'y essayant ici sur de nouveaux frais. »*¹⁰

De même que chez Jean-Baptiste Bouillet, on constate chez Arnaudin une aversion pour le progrès, une grande nostalgie liée à la vie rurale, une tristesse quant à l'appauvrissement de la langue « défigurée, infestée de français ». Il procède également à une description détaillée des pas de danses, coutumes, instruments de musique, vocabulaire, versification.

⁹ Félix Arnaudin (1844-1921), poète, photographe, linguiste et historien qui se spécialisera dans l'étude des traditions populaires des Landes de Gascogne.

¹⁰ Félix Arnaudin, *Chants populaires de la Grande Lande*, Tome 1, réédition confluentes 1995.

Avec cette moisson abondante de recueils régionaux de chansons populaires, on va voir arriver une démarche toute nouvelle : l'enseignement des musiques populaires à l'école. Cette entreprise ne verra le jour qu'à la toute fin du XIXe siècle et plusieurs manuels seront proposés, notamment celui de Julien Tiersot et Maurice Bouchor, composé de mélodies recueillies par Tiersot et de paroles écrites par Bouchor¹¹.

Nous allons voir maintenant comment pour beaucoup de folkloristes de l'époque, l'amour des traditions populaires s'apparente souvent à des revendications idéologiques.

4. Le Félibrige, et la Fédération régionaliste française.

L'organisation du Félibrige a été fondée en 1854 par sept jeunes poètes provençaux : Frédéric Mistral, Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Jean Brunet, Paul Giéra, Anselme Mathieu et Alphonse Tavan, dans le but de restaurer la langue provençale et d'en codifier l'orthographe. Cette mission s'est ensuite appliquée à tous les parlers occitans, du Béarn au Limousin avec l'aide d'écrivains ralliés à la cause. La mise en valeur de la langue occitane s'applique à tous les modes d'expressions (littérature, théâtre, cinéma, musique) et tous les supports (conférences, colloques publications, congrès, festivals).

La vocation linguistique du Félibrige s'accompagne de revendications régionalistes fortes, en réaction au centralisme parisien de cette fin du XIXe. En effet, l'hégémonie culturelle et littéraire de la capitale est prise pour cible par les intellectuels provinciaux de l'époque. Des personnalités de tous bords politiques se retrouvent dans cette pensée, prônant une décentralisation des pouvoirs de Paris vers les régions. Les régionalistes proposent une division de la France en régions homogènes avec la création de centres régionaux de gestion, un enseignement à l'école adapté aux besoins de la commune, une liberté des initiatives économiques communales et régionales.

Le mouvement félibre va susciter de nombreuses filiations partout en France. On peut citer le Félibrige latin axé sur l'occitan au sens large, l'école parisienne du Félibrige qui, à l'occasion de l'affaire Dreyfus, se scindera en deux sociétés opposées : La Ligue de la Patrie Française¹² et la Ligue occitane.

¹¹ *Chansons Populaires pour les Ecoles*, poésies de Maurice Bouchor, mélodies recueillies ou composées par Julien Tiersot, Hachette, 1912.

¹² La Ligue de la patrie française est une organisation politique française, d'orientation nationaliste fondée le 31 décembre 1898 par le félibre Charles Mauras dans le cadre de l'Affaire Dreyfus, rassemblant des antidreyfusards intellectuels et mondains. Avant que l'affaire Dreyfus ne provoque un clivage au sein de la société, l'Ecole Parisienne du Félibrige réunissait ceux qui seront par la suite opposés, preuve de l'extrême diversité d'opinions politiques des penseurs régionalistes.

C'est la Ligue occitane qui se transformera ensuite en 1900 en Fédération régionaliste française¹³, avec à sa tête Jean-Charles Brun, félibre. Cette fédération va se définir comme la coordinatrice des initiatives régionalistes de France, prodiguant conseils et enseignements à qui veut bien mettre en place une logique de décentralisation. On trouve donc des délégations de la Fédération régionaliste française, partout en France, comme un large réseau de partenaires œuvrant pour donner du pouvoir aux régions et provinces. La fédération publie des communiqués (notamment *l'Action régionaliste*), réalise des conférences, des congrès dans toute la France pour expliquer la « doctrine décentralisatrice » et donner les moyens de sa mise en œuvre.

Comme nous l'avons vu précédemment, cette époque est aussi rythmée par les nombreuses parutions de poésies et chansons populaires, d'études sur la société rurale et le monde paysan. On peut supposer que ces documents serviront de socle aux régionalistes pour promouvoir leurs provinces, leur donner de l'importance sur le plan intellectuel.

Pour illustrer la diversité des personnes qui adhèrent à l'idéologie régionaliste, nous allons maintenant présenter la démarche des compositeurs et écrivains romantiques.

5. Les Romantiques.

Les romans champêtres de George Sand et la littérature romantique au XIXe siècle.

George Sand ou Amantine, Aurore, Lucile Dupin de son vrai nom, naquit à Paris en 1804. Élevée par sa grand-mère à Nohant dans l'Indre, elle connaît une enfance rurale et côtoie les enfants de Nohant dont elle comprend le dialecte. Malgré sa noblesse de naissance, elle est imprégnée de la culture populaire berrichonne. Après un séjour au couvent, elle épouse à 18 ans le baron François Casimir Dudevant, avec lequel elle aura deux enfants Maurice et Solange. Elle quitte rapidement son mari pour fuir à Paris avec son jeune amant Jules Sandeau. Ils sont embauchés ensemble comme journalistes au Figaro, et signent leurs articles du même pseudonyme J. Sand. C'est en 1832 pour la publication d'*Indiana* son premier roman en solo qu'elle adopte la signature de G. Sand qui deviendra George Sand pour les romans suivants. Poussant le rôle jusqu'à son paroxysme, l'écrivaine va prendre pour habitude de se travestir en homme, d'abord par raison pécuniaire - les vêtements d'homme étant moins chers que les vêtements de femmes à l'époque - puis pour pousser les limites des libertés accordées aux femmes. Déguisées en homme, les femmes pouvaient accéder aux fosses des théâtres, aux bibliothèques réservées, aux procès publics¹⁴. George Sand, excédée par l'idéal

¹³ Dans laquelle on retrouvera notamment Vincent d'Indy, Déodat de Séverac.

¹⁴ A l'époque la pratique du travestissement des femmes en hommes était courante.

féminin imposé par les hommes, refusait l'idée du mariage, prônait la liberté d'esprit et de mœurs ; en résumé elle était un personnage scandaleux et effrayant.

De 1846 à 1853, elle publie ses *romans champêtres*¹⁵ dans lesquels elle témoigne de son amour pour la terre natale et de sa sympathie pour les paysans qu'elle décrit pour en montrer la noblesse et même la grandeur, en réaction à des auteurs qui, comme Balzac décrivent les paysans comme des êtres grossiers et dépourvus de sensibilité. En effet, attachée aux traditions populaires, à la littérature orale, George Sand sent poindre la disparition de ces expressions pour celles d'une société moderne, industrielle, citadine. Elle entend donc lutter contre cette perte en valorisant les poésies populaires. Pour cela, elle base ses récits sur une inspiration rustique, très proche de la nature et y inclut des citations de chansons berrichonnes, de description de coutumes rurales, de danses et de musiques. Les trois romans se déroulent dans la campagne berrichonne et tous les principaux personnages sont des paysans. *La Mare au Diable* raconte l'histoire de Germain paysan veuf avec ses trois enfants qui part en voyage pour rencontrer une nouvelle femme. *François le Champi* conte la vie d'un enfant abandonné dans les champs (un Champi) qui sera rejeté puis recueilli, et qui, en grandissant, va s'éprendre de sa dernière mère adoptive. Enfin, le roman *Les Maîtres sonneurs* décrit la vie, les coutumes et les amours de nombreux personnages paysans et bûcherons autour d'une dualité entre cornemuseux du Berry et cornemuseux du Bourbonnais.

De manière globale, les artistes romantiques à l'époque de George Sand sont en guerre contre les règles classiques imposées par les Lumières et prônent un rafraîchissement des codes littéraires et poétiques. Par exemple, dans la préface de *Cromwell*¹⁶, Victor Hugo explique que, contrairement à la littérature classique qui choisit et anoblit la Nature, la littérature romantique la présente dans son entièreté, avec ce qu'elle comprend de beau, mais aussi de laid, le tragique et le grotesque, l'ombre et la lumière. Il associe les croyances, la poésie et les coutumes populaires au grotesque nécessaire pour passer du « monde idéal au monde réel », au difforme et à l'horrible qui rend la « littérature moderne » - synonyme de littérature romantique - plus pure, plus grande. L'idéologie romantique est fondée sur cette opposition, ce manichéisme qu'on retrouve dans toutes les œuvres, chez tous les écrivains de l'époque, de Shakespeare à Georges Sand en passant par Alfred de Musset. Les cultures populaires se retrouvent promues au rang d'Art véritable, d'Art malgré tout.

Cela est vrai aussi en France et dans toute l'Europe pour de nombreux compositeurs de musique « savante » qui vont s'inspirer des poésies et musiques traditionnelles. Nous verrons ensuite

15 *La Mare au Diable* (1846), *François le Champi* (1850) et *Les Maîtres sonneurs* (1853).

16 <http://lycees.ac-rouen.fr/jeanne-d-arc/romantik/ruy-blas/cromwell.html>

comment l'apparition du gramophone a permis à la musique romantique d'aller s'instruire « à l'école de la chanson populaire »¹⁷.

La musique savante à l'école de la chanson populaire.

Bien sûr, la « mode » du populaire dans le savant était en vogue chez les compositeurs français. Déjà au XVIIIe, Jean Jacques Rousseau évoquait les richesses que gagnerait la musique de l'époque à inclure en son sein les codes du plain-chant. Ce n'est qu'à la fin du XIXe qu'on constatera en France les premières entreprises de métissage musical savant-populaire. La musique écrite s'épuise et le folklore musical constitue une source d'inspiration, de renouvellement. Camille Saint-Saëns écrira une « Rhapsodie d'Auvergne », Vincent d'Indy une « Symphonie cévenole », on peut aussi citer Ravel qui puise dans le folklore basque, Canteloube dans les chants du Cantal, Debussy dans les chansons enfantines. Dans ce vaste mouvement d'intérêt pour le folklore musical, le rôle d'une institution comme la *Schola Cantorum*¹⁸ n'est pas négligeable. De nombreux musiciens-compositeurs-collecteurs vont graviter autour d'elle. Pour impulser une entreprise de collecte à l'échelle nationale, la *Schola* va se doter d'une alliée, la société « Les chansons de France » créée par Charles Bordes. Associée à la *Schola*, la jeune société va recevoir de nombreux et prestigieux patronages comme ceux de Jean-Charles Brun¹⁹, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Julien Tiersot, Frédéric Mistral²⁰. Une publication trimestrielle servira de tribune, *Les Chansons de France*, de laquelle sera lancé un appel à la collecte des chansons populaires dans toutes les régions de France, dans un but esthétique, moral et scientifique. La collecte des chants devra servir non seulement à rajeunir la musique moderne qui s'embourbe dans des codes vieux de trois-cents ans, mais aussi à créer un lien entre les classes sociales en donnant à tout le monde un fond commun de culture esthétique.

C'est sur cette même base que se construiront les différentes recherches folkloriques du début du XXe, à la différence près que les outils utilisés pour compiler les documents vont être soudainement modernisés avec l'apparition du phonographe.

¹⁷ Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueil, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Carnets d'ethnologie, 1986.

¹⁸ Fondée par Charles Bordes, Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, dans le but de revaloriser la musique religieuse grégorienne et palestrinienne pour créer une musique religieuse moderne basée sur les codes du plain-chant.

¹⁹ Jean Charles Brun (1870-1946), félibre et fondateur de la Fédération Régionaliste Française.

²⁰ Frédéric Mistral (1830-1914), écrivain lexicographe provençal, membre fondateur du Félibrige.

6. L'apparition du phonographe-gramophone.

Après de nombreuses expérimentations plus ou moins concluantes pour enregistrer des sons, le phonographe fait son apparition en décembre 1877 sous les mains de Charles Cros, poète et inventeur français. Il décrit le phonographe dans un mémoire envoyé à l'Académie française. Le principe est simple, un stylet attaché à une membrane grave les vibrations produites par la membrane sous l'effet d'un son, sur un cylindre de métal. Pour reproduire le son ainsi enregistré, il faut procéder à l'opération inverse. On fait passer le stylet attaché à la membrane vibrante dans les sillons précédemment gravés. Avant que Charles Cros ait le temps de produire un prototype, Thomas Edison, ingénieur et homme d'affaires américain, construisait et brevetait le premier phonographe. Les deux hommes n'étaient pas au courant de leurs travaux respectifs. Emile Berliner, un autre ingénieur américain va modifier ce premier modèle en remplaçant le cylindre par un disque de zinc.

Cette invention va bouleverser le petit monde de la collecte musicale. En effet, par ce procédé, la transcription graphique va être reléguée au second plan et deviendra un outil d'analyse différée. Par l'enregistrement sonore, de nouvelles données vont entrer en compte dans la compréhension des chansons populaires, comme le timbre, le grain de voix, donnée relativement ignorée par les collecteurs, centrés jusque-là sur les répertoires et les coutumes.

L'Exposition universelle de 1900 va jouer le rôle de promoteur de ce nouvel instrument qu'est le phonographe en organisant des congrès autour des questions musicales²¹. Plusieurs propositions seront faites pour inclure le phonographe dans les nouvelles dynamiques autour de la collecte. Il sera par exemple proposé de monter une société internationale de collecte phonographique et de transcription ou de mettre à la disposition des étudiants en conservatoire et en université des enregistrements de musiques « exotiques ». En effet, les bénéfices de l'apparition du phonographe vont se tourner dans un premier temps, majoritairement vers les pays extra-européens. Le goût de « l'exotique » revient en force à ce tournant de l'histoire de la collecte, et les collecteurs-compositeurs se tournent vers l'Afrique et l'Asie. Le travail de terrain ne commencera en France que vers 1911, quand l'Université de Paris se dotera d'un laboratoire d'enregistrement comprenant du matériel pour enregistrer en studio et à l'extérieur. Ces opérations de collecte, lancées dans le Limousin, le Berry et dans les Ardennes, s'interrompent durant la guerre de 1914-1918.

Avec ce nouvel outil qu'est le phonographe, de grandes entreprises de collecte vont voir le jour, notamment dans l'est de l'Europe. C'est le cas en Hongrie. Le gouvernement hongrois va impulser au début du XXe une vague de nationalisme à la recherche de symboles de l'authenticité

²¹ Congrès International d'Histoire de la Musique (juillet 1900) et Congrès International des traditions populaires (septembre 1900).

culturelle hongroise. Cela va amener à l'exploitation du fond traditionnel paysan. Les musiciens « savants » et compositeurs ²² vont donc profiter de cette dynamique - et des moyens délivrés en conséquence - pour aller enregistrer des musiques populaires hongroises. On connaît maintenant l'immense travail de Béla Bartòk et l'on remarque qu'il ne s'est pas arrêté aux frontières de son pays. En effet, ses premiers travaux, stimulés par la démarche nationaliste, concernent les campagnes de Hongrie. Très vite cependant, Bartòk va aller étudier les musiques des pays voisins et finalement de toutes les Carpates et de la vallée du Danube, pour aller jusqu'en Turquie et dans le monde arabe. Bartòk travaillera en collaboration avec un autre musicien-compositeur-collecteur roumain : Constantin Brailoiu. Ils publieront respectivement des méthodes et réflexions sur la démarche de collecte²³ et feront beaucoup pour l'institutionnalisation des pratiques dans l'Est européen.

Au même moment en France, c'est l'entre-deux-guerres, et des idées nouvelles naissent. La période du Front populaire et les différentes sociétés savantes liées au folklore vont favoriser l'avènement d'une discipline nouvelle : l'ethnomusicologie de la France.

B. De 1930 à 1987.

1. L'Entre-deux-guerres.

Pendant les premières années de cette période, la partie de l'ethnologie musicale qui est le plus développée reste tout de même l'ethnologie exotique. Le courant de recherche sur les musiques d'ailleurs bénéficie d'un enseignement en université, de plusieurs vitrines de musées, notamment le musée d'ethnographie du Trocadéro et son département d'organologie (qui prendra ensuite le nom de Département d'ethnologie musicale) ou le musée de la parole qui assure des investigations de terrain, le plus souvent hors de l'hexagone (dans les colonies). À ce moment-là, les investigations phonographiques sur le territoire français ne semblent pas relever d'une organisation systématique.

En 1928, l'hexagone voit la naissance de la Société du folklore français, sous l'égide d'André Varagnac (1894-1983). En effet, l'idée de créer en France une société savante dédiée au folklore de la France germe depuis quelques années dans l'esprit de Marcel Sambat²⁴, oncle d'André Varagnac. À sa mort, son neveu va s'emparer du projet et s'entourer de personnalités politiques amatrices de folklore pour créer cette Société. Elle publiera dès sa création la *Revue du folklore français*, qui sera

²² Les opérations de collecte les plus connues ont été effectuées par des musiciens instruits ayant reçu une formation littéraire et/ou musicale. On peut citer Zoltàn Kodàly (1882-1967) et Béla Vikàr (1893-1958).

²³ Constantin Brailoiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, 1931 ; Béla Bartòk, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?*, 1936

²⁴ Marcel Sambat (1862-1922) homme politique et ministre français.

une des rares tribunes spécialisées sur la France à l'époque. Dans cette revue, on trouve des articles traitant d'un grand nombre de sujets touchant au folklore de tous les pays de France - le mobilier, les croyances, les coutumes, les musiques, l'organologie, mais aussi l'actualité des collectes faites sur le territoire - rédigés par plusieurs associés-correspondants de la Société. Les comptes rendus des assemblées sont aussi publiés dans la Revue.

« Alors que de nombreuses sociétés ont pris à charge de sauvegarder les vestiges matériels des temps passés, aucune tentative d'ensemble n'a encore été entreprise en vue de recueillir dans toutes les régions de la France, les divers éléments de notre folklore. Telle est la tâche urgente que se proposera la Société du folklore français. »²⁵

Comme une preuve de la proximité d'idées et d'action entre les érudits amateurs de folklore et les ethnologues de l'époque, en 1932 la Société du Folklore français et la Société d'ethnologie fusionnent pour devenir ensemble la Société du Folklore français et du Folklore colonial, publiant la *Revue du Folklore français et du Folklore colonial*.

Dans la décennie 1930, les initiatives se multiplient pour compiler les différentes formes de folklore. On peut citer notamment la Commission des Recherches collectives qui participera aux collectes concernant le folklore enfantin, ou les Archives internationales de la Danse qui organiseront des expositions, des spectacles et qui ouvriront un centre de documentation consacré aux groupes folkloriques.

Avec l'arrivée du Front populaire, la recherche des musiques et cultures populaires s'associe à une démarche d'éducation des masses. Tout est fait pour rendre ces découvertes accessibles et pour que les gens s'en emparent. Le gouvernement va former des conseillers techniques qui eux même formeront les associations de folklore à la collecte. Le peuple va recevoir les outils pour aller rencontrer les savoirs nouveaux que constituent les chansons populaires. On va aussi voir la création du Musée des arts et traditions populaires, qui présentera cette nouvelle ethnologie de la France et qui sera chargé d'organiser le premier Congrès international de folklore, dans le cadre de l'Exposition universelle de 1937. On entendra par exemple dans ce congrès Constantin Brailoiu pour un exposé technique sur les enregistrements sonores. À la tête du Musée des ATP, on trouve Georges-Henri Rivière (1897-1985), muséologue qui fera beaucoup pour la propagation de l'ethnographie. Un an après le congrès de 1937, une commission nationale des arts et traditions populaires est créée. Elle sera dirigée par Jean-Charles Brun (délégué de la Fédération régionaliste française) et André Varagnac (président de la Société du folklore français). Elle sera chargée de former les différents

²⁵ Revue de Folklore Français tome 1, *Projet de création d'une Société du Folklore Français*, 1928.

groupes folkloriques à pérenniser les travaux populaires. Malgré ces initiatives, l'ethnographie hexagonale n'a pas encore tout à fait le vent en poupe et doit se battre contre le prestige de l'ethnographie exotique, ses belles collections et ses expéditions d'envergure.

La légitimation tant attendue de cette discipline arrivera et dépassera toutes les attentes avec l'appui du premier gouvernement du Maréchal Pétain sous le Régime de Vichy.

2. « La terre, elle, ne ment pas »²⁶.

Le maréchal Pétain met en place un régime autoritaire, il obtient les pleins pouvoirs à l'Assemblée en 1940. La France est divisée en deux parties et le gouvernement de Vichy régit la zone sud, la zone nord étant occupée par les Allemands²⁷ - jusqu'en novembre 1942, à cette date la France sera entièrement sous l'occupation allemande -. Outre les bases empruntées à l'extrême droite catholique et la collaboration avec l'Allemagne d'Adolf Hitler, le maréchal Pétain va établir un dogme qui vante les mérites du travail, de la famille, de la patrie et du retour à la terre. Le paysan sera le seul représentant digne des valeurs de cette « Révolution nationale ». Dans ce contexte extrêmement troublé, de nombreuses personnes vont voir dans ces nouvelles valeurs un refuge identitaire contre l'occupant allemand.

Le programme culturel du gouvernement de Vichy sera basé sur le retour aux traditions de la terre, la recherche d'un ruralisme, d'un pastoralisme glorifié. Ces thèmes ne sont pas nouveaux - on les rencontrait déjà chez de nombreux folkloristes au XIXe - ainsi valorisés par les instances de pouvoir, ils prennent un poids considérable. Le plan d'organisation du folklore présenté au gouvernement de Vichy comprend en fait deux pans. D'une part, on trouve les chantiers intellectuels et artistiques et l'enseignement, relevant de la responsabilité de la Société du folklore français, du Musée des Arts et Traditions populaires et de l'École du Louvre. Le Musée des Arts et Traditions populaires sera un élément central, entre la recherche ethnographique et l'action folklorique. Sous les auspices de l'État français, le Musée des ATP s'épanouira comme jamais. Il se réorganisera en trois sections :

- une section d'organisation des enquêtes, des expositions des congrès, de l'enseignement et des liens avec le CNRS.

²⁶ Extrait du discours du 25 juin 1940 de Philippe Pétain, il était alors président du Conseil, écrit par Emanuel Berl (1892-1976).

²⁷ Voir carte en annexe page 47.

- une section de conservation des bâtiments et objets folkloriques, des liens avec les différents musées de folklore.

- une section d'action et de rénovation folklorique de la paysannerie de l'artisanat et de l'évènementiel et qui prendra aussi en charge la propagande.

Le musée va développer un rayonnement national en établissant des collaborations avec les sociétés savantes provinciales, le Ministère de l'agriculture, les Universités, en participant à des expositions artisanales à Paris et dans toute la France. Il s'exporte même en Espagne pour des manifestations.

D'autre part on trouve l'action visant à conserver et à promouvoir les traditions des arts et métiers traditionnels, réservée au Comité national du folklore (ou Comité d'action folklorique, ou Comité de propagande par le folklore) créé en 1939. Le but était en fait de créer une Corporation nationale du folklore qui coordonnerait toutes les initiatives publiques et privées en matière de folklore. Cela va encourager une large floraison de groupes folkloriques, qui seront nombreux à voir le jour du fait de ce nouvel intérêt. L'activité des sociétés savantes va elle aussi exploser avec la création de plusieurs nouvelles sociétés en province, et un bouillonnement de réflexions touchant à la décentralisation et au régionalisme. Cette émulation autour des arts populaires ne vaut presque que pour la zone libre. En zone occupée, peu de groupes folkloriques perdureront ou seront créés, les instances établies en zone libre n'étendront pas leurs actions à la zone occupée, à l'exception du Comité national de folklore qui y établira une délégation en 1942.

Le gouvernement de Vichy dirigera bon nombre de ses actions folkloriques vers la jeunesse française, qu'il engagera dans la valorisation de la paysannerie et de l'artisanat avec comme cadre associatif Les Compagnons et Les Chantiers de Jeunesse. Il mettra aussi en œuvre une transmission généralisée des chansons populaires par le biais de recueils dédiés aux scouts et aux écoles. Les chansons sont bien sûr sélectionnées ou réécrites pour coller avec l'idéologie de grandeur paysanne.

Ce processus global de « folklorisation » de la société vichyssoise va se traduire par de nombreuses actions concrètes orchestrées par l'État ou par les sociétés de recherche et de propagande folkloriste. On peut citer, par exemple, le projet de découpage du territoire français en régions suivant un tracé basé sur des frontières culturelles, la reconstruction, après les ravages de la guerre, de l'habitat rural respectueux des traditions architecturales régionales (documentée par des enquêtes sur les habitations populaires), la fabrication de meuble en adéquation avec les traditions, les styles de vie et les ressources de chaque région, la décentralisation culturelle avec la création de « Foyers du théâtre paysan », le renouveau des fêtes agricoles et calendaires - relevant plus en

réalité de spectacles de propagande folkloristes que de manifestations festives spontanées -, une recrudescence de la piété populaire donnant lieu à un retour en force de fêtes chrétiennes à l'échelle nationale. Pour que cette « folklorisation » étendue fonctionne et soit appliquée par une majorité de la population, il lui faut l'appui de la propagande. Pour la diffuser au niveau national, tous les moyens sont bons et l'État français va tous les utiliser : la radio, les films, l'enseignement des patois, danses, chants et récits régionaux à l'école.

En 1942, la France sera entièrement sous l'occupation allemande et l'action du gouvernement de Pétain sera nettement moins vigoureuse quant à la mise en place de sa « Révolution nationale », toute notion d'identité, de retour à la terre, de régionalisme étant abandonnée, pour laisser place au culte du chef et à la domination par la terreur.

La libération va engendrer un rejet du ruralisme et du folklore pour préférer le progrès, la reconstruction, l'industrialisation. Toutefois, la formidable expansion de l'ethnographie musicale entamée jusque-là ne va pas ralentir. La discipline sera renommée, repensée, remise en question (les accusations de collaboration iront bon train envers ses principaux acteurs). Cela va la pousser vers l'autre chemin qu'est celui de l'entrée dans la haute sphère des sciences humaines. La notion de folklore sera écartée et après plusieurs reconsidérations, on choisira en 1954 le terme d'ethnomusicologie.

3. La science des Arts populaires.

L'univers de la recherche folklorique a toujours été contrasté, constitué d'érudits lettrés provinciaux ayant un intérêt pour les traditions populaires relevant plus de l'idéologie que d'une réelle démarche scientifique, mais aussi de chercheurs, ethnographes et ethnologues s'intéressant aux faits traditionnels et populaires du territoire français dans son entier. En effet, alors que les notables et instituteurs de province circonscrivent leurs enquêtes à la seule paysannerie, les ethnologues eux, font aussi des recherches sur les milieux ouvriers et urbains, en étudient les rites et coutumes, au même titre que n'importe quelle ethnie. Georges-Henri Rivière, par exemple, bien que très lié avec les milieux régionalistes et folkloristes, dirigeant le MNATP²⁸ dont la vocation principale est de recueillir les traditions locales en voie de disparition, va suivre les ouvriers dans les grands mouvements de grève de 1936 pour étudier les rites mis en place dans ce contexte.

Après la guerre, le traumatisme va laisser des traces lourdes à porter pour la grandissante ethnologie française. Georges-Henri Rivière et André Varagnac seront relevés de leurs fonctions au

²⁸ Musée National des Arts et Traditions Populaires.

MNATP, accusés de collaboration, le divorce avec le folklorisme provincial sera obligatoire, trop associé à la « Révolution nationale » de Philippe Pétain.

L'ethnographie-ethnologie française va donc devoir développer le terrain le plus éloigné de cette idéologie pétainiste, son aspect purement scientifique, comparatiste et global. En effet, les recherches qui seront effectuées à partir des années cinquante suivront une organisation systématique, et seront en confrontation permanente avec les collectes effectuées à l'étranger pour étudier les musiques populaires simples et naïves, leurs structures archaïques, à l'échelle internationale, et établir des rapprochements entre des cultures géographiquement éloignées. On parla d'ailleurs à l'époque de « musicologie comparée ». Les enquêtes s'attacheront aussi à rendre compte des contextes de production de ces phénomènes musicaux pour illustrer le lien logique entre le contenu des répertoires et leurs supports de fonctionnement usuels. On verra également l'élargissement du domaine musical au domaine sonore avec des analyses acoustiques, ou la prise en compte de l'organologie portée par des recherches sur l'instrumentarium. L'ethnographie musicale française s'ouvre et prend de toutes nouvelles directions qui vont conduire à l'utilisation d'une nouvelle appellation : l'ethnomusicologie.

Le terme est utilisé pour la première fois en 1945 par Jaap Kunst, musicologue spécialiste de l'Indonésie. Ce nouveau nom est très vite adopté par tous les ethnologues de la musique dans le monde entier et cela va contribuer à faire de l'ethnomusicologie une discipline à la pointe de la science. Cette entrée dans le domaine scientifique va aussi concourir à la rendre de plus en plus professionnelle, mais confidentielle. Les enquêtes réalisées par des amateurs en province vont s'éteindre et l'intérêt national pour les cultures populaires va considérablement décliner. Au début des années soixante, l'ethnomusicologie, comme pour réemprunter le chemin parcouru par l'ethnologie française à ses débuts, va se tourner progressivement vers des recherches hors de France et hors d'Europe, laissant les cultures populaires du territoire français à l'abandon de la science²⁹, et à l'initiative d'amateurs.

Avec la Libération, l'influence culturelle des États-Unis sur la France va croître de manière exponentielle et très vite, tous les codes du blues, du jazz, mais surtout du rock'n roll vont être adoptés et propulsés en haut des hit-parades par la jeunesse française et l'industrie musicale, et côtoieront Charles Aznavour et Gilbert Bécault.

²⁹ Hormis les recherches de personnes isolées comme Jean-Michel Guilcher qui enquêta en Bretagne puis dans le Sud Ouest ou, à un autre niveau Jean Dumas qui enregistra dans les années cinquante les chanteurs de sa région, notamment Virginie Granouillet « La Baracande ».

La plus récente des vagues de collectes à l'échelle nationale prendra elle aussi sa source aussi aux États-Unis. Dans le courant des années soixante, une révolte gronde chez une partie de la jeunesse mondiale. Une révolte contre la société de consommation, la culture de masse, la guerre. Ces jeunes sont à la recherche d'une culture alternative, plus proche de la nature, loin des valeurs commerciales. C'est le début du mouvement folk.

4. Le revivalisme folk.

Bien loin du retour à la terre prôné par le maréchal Pétain, les aspirations communes au plus grand nombre des citoyens moyens dans ce début des années soixante sont basées sur l'accès à toutes les formes de consommation et à la promotion sociale. Le quotidien se modernise, la télévision fait son apparition dans les foyers, la guerre au Vietnam crée un grand sentiment d'injustice et d'incompréhension aux États-Unis et dans le monde entier. La société est divisée en deux : ceux qui cautionnent cet ordre nouveau capitaliste, et ceux qui le rejettent. Ce manichéisme est la base des revendications exprimées par la frange contestataire aux États-Unis. Dès 1964 les révoltes étudiantes se multiplient. Sur la scène musicale, les *folksingers* adoptent un discours anticapitaliste, antimilitariste, anti-impérialiste. On peut citer parmi eux Bob Dylan ou Joan Baez. Ils refusent *l'américan way of life* et définissent leurs œuvres comme des *protest songs*. Leurs modèles et sources d'inspirations sont les *ramblingmans*, ces vagabonds qui refusent la société de consommation en parcourant le pays, guitare en bandoulière ou banjo sous le coude, pour aller à la rencontre de leurs racines musicales. Ils questionnent et partagent des moments musicaux avec les habitants des villages qu'ils traversent et notent parfois leurs découvertes. La chanson a toujours fait partie intégrante du quotidien des classes populaires des États-Unis, en particulier chez les noirs américains. Le blues exprime la dureté de la vie et du travail, l'amour, les revendications. C'est un véritable outil politique et social. Le *folksong* s'inscrit directement dans cette lignée et utilise le patrimoine musical du pays pour dénoncer les problèmes de la société. Jusque-là, la jeunesse ne s'était pas du tout intéressée à ces traditions musicales. On assiste à un véritable *revival* de la musique traditionnelle américaine dès les années 1960. Choisir de pratiquer une musique plus « authentique » plus proche du peuple signifie aussi s'exclure du système. La quête du profit dirige toutes les initiatives en matière de spectacle, sans souci d'éthique ou de qualité. Les *folksingers* vont créer leurs propres festivals et mettre en place leurs lieux de rencontre, les *folk-clubs*. On peut y voir des concerts, mais aussi participer à des ateliers de chansons populaires, d'instrument ou de danses. Ils présentent et partagent le large éventail des cultures traditionnelles américaines.

« L'esprit du folksong doit être colporté d'un bout à l'autre de la planète et contribuer à créer un monde neuf de paix, de liberté, d'égalité et de diversité. C'est dans ce contexte que certains folksingers franchissent l'Atlantique, porteurs d'un message qui ne manque pas d'interpeller la jeunesse française »³⁰.

Hugues Aufray va largement contribuer à populariser le folksong en France. Après son passage à New York où il rencontre Bob Dylan, il va entreprendre de diffuser des standards de Folksong (collectages des *ramblingman* ou reprises des *folksingers*) sur les ondes de Radio Luxembourg. Il reprendra ensuite des chansons de Bob Dylan en français. Son disque *Aufray chante Dylan* connaît un succès non négligeable et sera la première initiative de diffusion du *folksong* en France. Les stars du yéyé s'y mettront en suivant le mouvement³¹, mais l'esprit de contestation et de dénonciation sera complètement gommé et l'accueil du public restera mitigé. Cependant, la mode est lancée, et dès les années soixante, les *folksingers* vont déferler sur les scènes de France pour délivrer leur message. Avec eux arrivent de nombreux jeunes américains, sans le sou, profitant des faibles prix des avions entre les États-Unis et la France, pour atterrir à Paris et tenter l'aventure de la vie de bohème. Ils portent les cheveux longs et jouent de la guitare folk sur les bords de Seine. Cette petite communauté va se réunir une fois par mois au Centre américain pour un *hootenany*. Ce joli mot désigne un rassemblement musical d'une nouvelle génération. Abolissant les notions de public récepteur et d'artiste émetteur, le *hootenany* permet à tous les musiciens, apprentis, en herbe, ou plus aguerris de se produire sur scène pour quelques chansons. La scène est ouverte, le public est artiste et les artistes sont le public. Si l'on va au « *hoot* » en tant qu'auditoire, l'entrée est à un franc, tous ceux qui jouent un brin de musique dans la soirée ne payent rien. Bien sûr, le bouche à oreille va amener au Centre américain de nombreux jeunes parisiens, en quête d'une découverte de la contre-culture américaine. Mensuels au départ, ces rendez-vous vont devenir hebdomadaires. L'esprit contestataire plane sur le *hootenany*, c'est aussi un lieu d'échange sur l'actualité, la guerre, la société. Les jeunes Américains installés à Paris mettent en garde la jeunesse française contre l'impérialisme culturel américain, le capitalisme. Les Français qui viennent au *hootenany* comprennent aussi que pratiquer un instrument n'est pas réservé aux surdoués du conservatoire, que ça n'est pas si compliqué, qu'avec de l'intuition et de l'oreille, jouer de la guitare, du violon ou chanter est à la portée de tous.

Rapidement, les *folksingers* vont encourager les jeunes Français à se tourner vers leurs propres folklores. En effet, l'attrait pour le folk américain est de plus en plus grand, sans pour autant déclencher de démarche de collecte similaire en France. Dans cette mouvance de réprobation de la

³⁰ Valérie Rouvière « *Le mouvement Folk en France (1964-1981)* », FAMDT, MODAL, 2002.

³¹ Johnny Haliday avec « *House of the rising sun* », Claude François avec « *Si j'avais un marteau* ».

culture de masse, il faut que, dans le monde entier, les jeunes aillent à la rencontre des détenteurs de la musique traditionnelle de leurs pays.

En France le climat politique économique et social est tendu. Le chômage augmente, le général de Gaulle, au pouvoir depuis dix ans, ne fait plus l'unanimité et n'est plus en accord avec le premier ministre, Georges Pompidou, la jeunesse est en crise, les ouvriers sont mal payés, les grèves rythment le pays. En mai 1968, la répression des manifestations étudiantes par les forces de l'ordre va déclencher une révolte d'une ampleur inédite. Le Quartier Latin de Paris sera occupé par des étudiants et leurs professeurs, la Sorbonne deviendra une université populaire, cœur de la contestation, les ouvriers débaucheront et occuperont leurs usines, le gouvernement semble dépassé, c'est la première grève générale sauvage de l'histoire. La parole se libère et les générations et les origines sociales éloignées se rencontrent, échangent sur cette crise, dans la rue ou dans des bâtiments aussi improbables que le théâtre de l'Odéon.

Ce climat de révolte et de libération va pousser les jeunes Français proches des *folksingers* à se lancer dans la collecte des musiques populaires de France. Ils partent donc, seuls ou à plusieurs, enregistrer les personnes âgées chantant des chansons en patois, jouant de la vielle ou de la cornemuse, dans toutes les régions de France. Ils se positionnent en marge des groupes folkloriques (dont ils sont parfois issus) qu'ils jugent superficiels dans leur manière d'aborder la tradition et d'un niveau de danse et de musique souvent faible. Les groupes folkloriques portent encore à ce moment la marque de Vichy et l'image qu'ils véhiculent en France est assez mauvaise. Il en est de même pour le musée des ATP, encore en activité en 68, se réclamant d'une ethnomusicologie trop froide, qui se refuse à diffuser ses collectes. Les collecteurs de cette période sont tous novices en la matière et leurs premières enquêtes relèvent complètement de l'expérimentation. Ils choisissent leur territoire de recherche par affinité, définissent les personnes à rencontrer à l'aide du bouche à oreille, tout est basé sur la rencontre et l'échange. Le plus souvent, lors des entretiens le magnéto tourne sans interruption, jusqu'à la fin de la bande. Certains de ces jeunes collecteurs vont apprendre à jouer, à danser avec les musiciens et danseurs qu'ils vont rencontrer. C'est l'apprentissage par imprégnation, confrontation. Les revivalistes ne vont pas s'arrêter à la collecte.

« Si le peuple doit se réapproprier la musique traditionnelle, il faut mettre à sa disposition les clés du savoir. Aussi, les folkeux ne se contentent pas d'utiliser le collectage pour étoffer leur répertoire, ils créent également des phonothèques à usage public. C'est le cas au sein des folk-clubs le Bourdon, la Chanterelle et de l'association Folk Song International. »³²

³² Valérie Rouvière « *Le mouvement Folk en France (1964-1981)* », FAMDT, MODAL, 2002.

En effet, les *folkeux*, comme les nomme Valérie Rouvière, vont se fédérer en association et collectifs de musiciens, pour organiser la collecte et l'utilisation des répertoires recueillis. L'enseignement, la transmission sont au cœur de la pensée revivaliste, pour doter la France d'une identité propre, loin de celle imposée par le géant capitaliste venu des États-Unis. On peut citer le folk-club *Le Bourdon*, qui, créé dans le cadre du *hootenany*, passera du statut de groupe de musique folk à *folk-club* et délivrera à Paris, des cours d'instruments, de chant, organisera des concerts, des stages, des bals. Plusieurs groupements tels que celui-ci vont voir le jour, soit créés de toutes pièces, soit issus de groupes folkloriques ou d'associations d'éducation populaire préexistants.

Les revivalistes vont également devoir compter avec une nouvelle composante : la danse. La musique folk des États-Unis et celle qui prend vie en France à dans les années soixante est avant tout une musique qui s'écoute. Les Bretons de Paris ont très vite réhabilité le *fest-noz*, où l'on se retrouve pour chanter, jouer de la musique, mais aussi danser. Pour le reste du territoire français, la prise en compte de la danse par les *folkeux* va être accompagnée par la famille Guilcher. En effet, Jean-Michel Guilcher - le père d'Yvon - enquête depuis l'entre-deux-guerres sur sa région natale, la Bretagne, puis dans d'autres régions³³ en concentrant son travail sur la danse traditionnelle. Yvon suit à plusieurs reprises son père sur les enquêtes de terrain et entame ses propres recherches dès 1964, sur le même sujet. Avec ses amis du groupe folklorique Le Berry, il est le premier à danser sur des mélodies de bourrées jouées dans les soirées folk. La formule du bal est lancée. Le folk-club Le Bourdon va organiser des ateliers de danses et des stages, une dynamique nationale va suivre autour de la danse et du bal. Elle prendra vraiment forme au début des années soixante-dix, quand les festivals mettront en place des parquets pour les danseurs, proposeront des représentations de groupes folkloriques - témoins et porteurs de la diversité des danses régionales -, les groupes qui enregistrent des disques (à l'époque des 33t vinyles) vont adjoindre aux informations du livret des informations sur les danses associées aux mélodies jouées, quand les collectes filmées se systématiseront, au même titre que les enregistrements musicaux. Les *folk-songs* revendicatifs seront délaissés pour des mélodies à danser.

Le patrimoine musical découvert dépasse toutes les attentes, des centaines de musiciens livrent leurs bourrées, rondeaux, quadrilles, scottishs et autres javas aux jeunes venus les rencontrer. C'est une démarche relevant de la passion qui est en route chez les revivalistes. Ils passent tout leur temps libre et, à cette époque, leur argent dans la collecte, leurs vacances sont rythmées par les stages et les bals. Ils se définissent, en plus de leurs métiers comme « *musiciens-chercheurs-pédagogues* »³⁴ et vont entretenir avec certains de leurs « informateurs », des relations amicales, voire filiales. Certains

³³ Béarn, Pays Basque principalement.

³⁴ Françoise Etay « *La pédagogie des musiques traditionnelles françaises à l'épreuve de l'ouverture* », MORE, 2009.

vont même changer de métier pour en choisir un qui laisse plus de temps pour la collecte, qui permet une action régionale immédiate ; on trouve notamment une grande proportion d'instituteurs. Certaines régions s'avèrent plus foisonnantes que d'autres en matière de musique, notamment l'Auvergne, vers laquelle vont se diriger de nombreux Parisiens et Lyonnais en mal de musiciens populaires avec qui partager.

Très vite, cette passion pour les cultures populaires va motiver de plus grandes ambitions. En effet, jusque-là, l'enseignement des musiques et danses traditionnelles relevait d'un cadre associatif, de petite envergure et d'une relative confidentialité. Des projets d'institutionnalisation vont voir le jour au début des années 1980. Le collectif des Musiciens routiniers (autre association de collecteurs-musiciens-enseignants) va ouvrir un dialogue avec l'État, en la personne de Maurice Fleuret, à l'époque Directeur de la musique et de la danse au Ministère de la culture, pour faire entrer les musiques traditionnelles dans les conservatoires. Pour plus de visibilité, pour une démocratisation de ces pratiques, les revivalistes vont négocier avec ceux qu'ils décriaient leurs à débuts.

En 1987, les premiers CA et DE de Musiques traditionnelles sont créés pour certifier les professeurs qui seront titularisés dans les départements des conservatoires et écoles de musique réservés à leur discipline. Le milieu de l'enseignement des musiques et danses traditionnelle reste encore aujourd'hui contrasté, entre les classes en conservatoires, de plus en plus nombreuses, et un grand réseau d'écoles associatives efficaces et dynamiques.

Cet historique ne tend pas à l'exhaustif, cela n'était pas sa fonction. Il nous permet cependant de construire une vision de ce qui a suscité, accompagné et ce à quoi ont abouti les différentes entreprises de collecte à travers les siècles. Certains courants de pensée sont omniprésents dès que l'on parle de patrimoine quel que soit le siècle, d'autres sont propres à une époque donnée et à un groupe de personnes en particulier. Dans le chapitre qui suit nous allons mettre en perspective les différents argumentaires associés à la collecte, les différentes raisons qui ont poussé des centaines de personnes depuis plusieurs siècles, à partir pour recueillir, enregistrer, noter, la mémoire de l'autre.

II. La collecte : finalités et motivations.

Bien sûr, démêler les liens tissés entre les différents courants de pensée qui ont fait loi tout au long de l'histoire de la collecte n'est pas une tâche aisée et la typologie que nous proposons ci-dessous est sans doute imparfaite quant à la complexité de l'histoire. Elle nous permet néanmoins d'éclairer quelque peu la réponse à la question : pourquoi sommes-nous allés chercher les musiques et danses traditionnelles au plus profond des survivances de l'ancienne société rurale?

A. La collecte pour rassembler et éduquer.

L'éducation des masses par la culture populaire, le rassemblement d'un pays divisé autour de son patrimoine régional sont des raisons récurrentes évoquées pour justifier la collecte. Dans notre historique, on les rencontre tout d'abord, sous la forme de l'introduction de la musique à l'école, dans les actions qui découlent de l'enquête Hippolyte Fortoul, dans les années 1850. Les correspondants, forts des enquêtes menées dans leurs régions vont publier des recueils de mélodies et poésies populaires. Un questionnaire sera lancé par le ministère de l'Instruction publique pour faire paraître un livret de ces chansons destiné aux écoles. Les mélodies retenues seront celles collectées et composées par Julien Tiersot (1857-1936), les textes seront écrits par Maurice Bouchor (1855-1929). Le livret est édité en plusieurs tomes, les chansons peuvent être harmonisées ou non. Les textes de Bouchor se basent sur une histoire de France romancée et naïve, exaltant les grandes figures comme celles de Jeanne d'Arc ou Bertrand du Guesclin et faisant la promotion du travail agricole, de l'attachement et de la fidélité à son pays, contant les grandes batailles de France. On ne parle pas alors d'éducation musicale à l'école, mais d'éducation tout court. La chanson populaire est utilisée comme un outil de discipline, de patriotisme et de ferveur au travail. Les textes originels, parfois très crus, ou reflétant une vérité contraire à celle imposée à l'école, sont écartés, remplacés. Les musiques et poésies collectées sont ici utilisées pour rassembler la France autour d'une morale disciplinaire et rigoureuse.

Au XIXe siècle également, les Romantiques prônent une revalorisation de la poésie populaire dans un but d'accessibilité à tous, de fédération générale. Cette forme de littérature correspond plus à la réalité, parle à toutes les classes sociales - puisqu'elle les présente toutes- contrairement à la littérature classique qui s'adresse aux personnes les plus instruites, invoquant souvent l'antiquité grecque, faisant l'éloge du « beau » et du « tragique ». Dans la littérature romantique, la prise en compte du « laid », de l' « effrayant » ou du « comique », a pour but de rassembler les citoyens autour de valeurs communes qui leurs sont proches. Les romans champêtres de George Sand se déroulent dans le milieu paysan, ceux de Victor Hugo dans le milieu ouvrier et la misère, les pièces de

Musset mettent en scène bourgeois et domestiques. La culture populaire, les rites, les chansons, les danses entrent dans cette nouvelle littérature, dans ces nouveaux décors.

On retrouve les raisons évoquées ci-dessus, à l'époque du Front populaire, près d'un siècle plus tard. La culture appartient à tous, elle peut prendre plusieurs formes et chacun peut en être acteur en dehors de son travail. En effet, le temps de travail diminue et les temps de loisirs pour tous apparaissent. Dans un esprit d'éducation populaire, les citoyens peuvent s'instruire tout au long de leur vie, en pratiquant la musique, l'écriture, la peinture, ou en allant à des cours du soir dans les universités populaires. Les musiques et poésies traditionnelles sont promues au rang de savoir, développant l'esprit critique de la population entière. Celle-ci est encouragée à aller collecter, rencontrer les anciens des villages, à la découverte d'un patrimoine commun. Des volontaires seront formés par le Gouvernement pour aller initier les associations de folklore aux techniques de l'enquête, à l'enregistrement, à l'entretien. On les appellera les conseillers techniques et ils seront rattachés par la suite au Ministère de la jeunesse et des sports. Sous la tutelle du Ministère de la Jeunesse et des Sports, ils existent toujours en 2012 sous l'appellation « Conseillers d'éducation populaire et de jeunesse, spécialité arts et traditions populaires ».

Les acteurs du mouvement revivaliste des années 70 encouragent la pratique des musiques traditionnelles en plus de celle de la collecte, recentrant les Français sur leurs cultures régionales. Sur le modèle inventé par le mouvement d'Éducation populaire, on assiste à une prolifération de stages d'instrument, de chant et de danses, organisés par les différents folk-club et associations de collecte. La pratique de l'instrument est descendue de son piédestal, les musiciens *folkeux*, autodidactes, ont appris au contact des anciens et enseignent à qui le veut bien, sans rigueur extrême, ni examen. Dans les années quatre-vingt, après une négociation avec le gouvernement et les institutions, les musiques et danses traditionnelles entreront dans les conservatoires et écoles de musiques pour être plus visibles et accessibles à tous au même titre que les musiques savantes.

La collecte aussi se transmet et s'enseigne à la période des revivalistes. Les premiers collecteurs du mouvement folk publient des écrits qui font référence pour ceux qui suivent. L'empirisme reste de mise, mais il est enrichi de culture et de réflexion ethnomusicologique. On peut aussi assister à des stages de collecte, à des conférences sur des sujets techniques touchant parfois au domaine des sciences humaines. Le sauvetage des cultures populaires est conçu comme une action collective de sauvegarde du patrimoine. Beaucoup de jeunes répondent à l'urgence de la situation en allant faire des recherches près de chez eux pour s'emparer de leur culture et créer un réseau de collecteurs en herbe, étendu sur toute la France. Néanmoins, l'entreprise de collecte va peu à peu devenir

l'apanage de ceux qui y consacrent le plus de temps, qui vont s'inscrire dans des cursus scientifiques et qui en feront « leur œuvre »³⁵.

B. La collecte scientifique.

Les scientifiques ont beaucoup œuvré pour recueillir le patrimoine national, à toutes les époques. Suivant différentes méthodes, ils ont enquêté sur les rites, les coutumes, les musiques, la poésie des classes populaires de leurs sociétés en s'appuyant sur des questionnaires élaborés par leurs soins, ou sur des entretiens. Ils ont ensuite analysé, commenté, publié leurs résultats dans différents cadres. Les travaux de cette communauté s'organisent progressivement en discipline scientifique dès la fin du XIXe siècle, sous différentes appellations, folklore musical, musicologie comparée, ethnographie folklorique, ethnographie musicale, jusqu'à ce que le terme « ethnomusicologie », puis « ethnomusicologie » s'impose à partir des années 1950. Dès la période de l'entre-deux guerre, avec la dynamique muséologique, on voit une partie de ces démarches de collectes entreprises par des particuliers dans leurs villages, disparaître pour laisser la place à des enquêtes scientifiques professionnelles.

Dans les années 1920, la discipline ethnologique est déjà en place dans les institutions, elle est enseignée à l'université et a sa place dans les musées (le Musée du Trocadéro qui expose les trésors coloniaux, le Musée de la Parole qui entreprend des investigations de terrain), mais ses objets d'étude sont plutôt les cultures et les civilisations exotiques. Les chercheurs en ethnologie vont peu à peu orienter leurs enquêtes sur le terrain français. Peut-être ont-ils été influencés par les folkloristes entreprenant déjà des démarches de collecte à l'époque. Ils s'attacheront au monde rural, mais aussi au monde ouvrier qui présente une tradition orale. Le symbole de cette nouvelle orientation est le Musée des Arts et Traditions populaires, créé en 1937 par Georges Henri Rivière (1897-1985). Il dépend de la section « beaux-arts » du ministère de l'Éducation nationale, sous l'égide du Front populaire. C'est le premier musée dédié à la France « populaire », entendons par là, essentiellement rurale. Il sera le point central des enquêtes ethnologiques réalisées entre 1937 et 1942 sur le terrain français

Le domaine des Arts et traditions se constitue à présent comme un objet d'étude scientifique. Tout d'abord reclus au sous-sol du Musée des Monuments français - on peut y voir une preuve de la modeste ampleur qu'a l'ethnologie de la France à ses débuts -, le MATP déménage après la guerre dans le Jardin d'acclimatation du bois de Boulogne où il présentera une galerie d'étude, donnant à

³⁵ Bénédicte Bonnemasson « *Le renouveau de la musique traditionnelle en France, Le cas de la musique gasconne, 1975-1985* » thèse de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.

voir les avancées techniques et technologiques des domaines de la culture et une galerie culturelle décrivant la paysannerie et l'artisanat français.

Au départ de cet intérêt pour les cultures populaires de France, on peut supposer que les ethnologues sont animés par un esprit scientifique sans faille et un intérêt personnel pour leur sujet. Leur objet d'étude est distancié, ils ont un recul sur les résultats de leurs enquêtes et, dans leurs écrits, ils ne font mention d'aucune vocation idéologique. Cependant, coopérant avec les folkloristes amateurs, ils vont très vite être confrontés à la collecte motivée par un argumentaire politique. Dans les années 1930, l'opposition est claire, les ethnologues ont une pratique descriptive et les folkloristes sont dans une démarche d'application du résultat des enquêtes à la vie sociale, de reconstruction, de promotion.

Sous le Gouvernement de Vichy, les ethnologues vont être tiraillés entre accepter l'idéologie du gouvernement de Philippe Pétain et contribuer à sa Révolution nationale pour continuer d'exercer leur métier, ou refuser de participer à la folklorisation du pays et se voir relevés de leurs fonctions. On a vu que le jeune Musée des Arts et Traditions populaires se développe considérablement sous Vichy, travaillant en lien avec de nombreuses instances touchant au monde rural et à la culture populaire, mais aussi à la réhabilitation du folklore. L'ethnologie de la France trouve dans la révolution nationale une vitrine, un sponsor. Nous verrons qu'à ce moment de l'histoire l'esprit scientifique des « chercheurs en arts populaires » s'est accommodé de l'idéologie pétainiste.

Après la révolte de mai 1968, les sciences humaines (notamment l'histoire et la sociologie) sont complètement remises en cause. Leurs méthodes et leurs objets d'études ne semblent plus correspondre à la réalité du terrain. Jusqu'alors, seul le document écrit avait valeur de source fiable, et les statistiques étaient utilisées pour établir des vérités générales. Ces fondements ancestraux - datant du XVIIIe siècle - ne correspondent pas aux nouvelles directives de recherches sur les traditions, sur l'histoire proche et les classes populaires. Les sciences humaines vont donc inclure dans leurs sources l'histoire orale fondée sur le récit autobiographique et l'entretien. Les objets d'études sociologiques s'étendront pour comprendre aussi les gens ordinaires, dominés. Cela va favoriser le développement d'une ethnologie régionale, regroupant de jeunes linguistes, dialectologues et ethnologues autour des cultures populaires et du patrimoine oral.

Là encore, l'argumentaire n'est pas exempt de militantisme puisqu'une partie de ces chercheurs sont en même temps de fervents promoteurs de leur langue vernaculaire, et acteurs militants de la culture populaire de leur région.

C. Collecte et idéologie

Il est difficile d'étudier la nature et l'origine des démarches de collectes sans voir une idéologie associée à chacune d'entre elles. Rares sont les ethnologues ou amateurs de traditions populaires qui ont entrepris des enquêtes de terrain dans un pur intérêt scientifique, dénué de tout contexte politique, social, mercantile.

Parmi les idéologies les plus fréquentes qui ont animé les collecteurs au cours des siècles on trouve les idéologies régionaliste et nationaliste. Dans notre historique, on trouve le nationalisme en premier lieu dans les ambitions de l'Académie celtique. Rechercher dans le patrimoine les traces d'un passé celte conduit les membres de l'Académie à réaliser des collectes dirigées dans le sens de cette recherche, ne considérant que ce qui peut venir appuyer l'hypothèse de départ. En 1804, les celtisants s'insurgent contre la mode de la Grèce antique qui fait loi dans les arts à l'époque et supprime toute autre forme d'esthétisme. Les membres de l'Académie celtique se lancent dans la collecte pour trouver une alternative à ce dictat et revendiquer une identité nationale celte. Ils cherchent donc dans les écrits, les bâtiments, les rites, les coutumes, les dialectes, les chansons, les danses, en partenariat avec des organisations semblables en Angleterre ou en Écosse.

Les membres du Félibrige sont, eux, ouvertement régionalistes. Ces érudits, poètes, écrivains entendent valoriser une langue vernaculaire - le provençal au départ, puis l'occitan sous toutes ses formes - en l'imprimant à tous les modes d'expressions possibles (littérature, musique, cinéma...). En cette fin XIXe, le centralisme parisien est ressenti comme une acculturation et un étouffement des régions. Les félibréens comme beaucoup de régionalistes réclament à l'État un meilleur découpage géo-administratif de la France qui s'appuierait sur les aires linguistiques et culturelles. Ils envisagent aussi la délégation d'une partie des pouvoirs économiques, politiques et sociaux du gouvernement vers les régions. Le régionalisme n'est pas antinomique avec le nationalisme, au contraire. Particulièrement dans les années 1870, il s'agira souvent de renforcer les régions pour renforcer le pays tout entier, affirmer son identité pour avoir du poids au niveau international et reconquérir les provinces perdues. À ce moment-là, l'Alsace et la Lorraine font partie du territoire allemand, et beaucoup des revendications identitaires et régionalistes auront pour but leur sauvetage.

L'idéologie régionaliste est sous-jacente dans de nombreux mouvements de collecte et de mise en valeur des cultures populaires. À un niveau moins revendicatif, on la retrouve par exemple chez George Sand qui vante les richesses culturelles de son Berry natal dans ses romans champêtres.

Le mouvement folk va lui aussi se rapprocher du régionalisme dans certains de ses aspects. Partant d'un engouement national pour le folk-song américain, le revivalisme en France va aboutir à

une régionalisation de son action. Les collectes vont pousser certains à préférer un terroir plutôt qu'un autre, d'autres ne vont chercher qu'autour de chez eux, et certaines des actions qui découleront de ces enquêtes- on parlait plus haut d'éducation, de formation - seront organisées en direction des habitants de la commune. De nombreux revivalistes vont choisir le métier d'instituteur, justement dans cet engagement envers un terroir, pour pouvoir être au plus près des habitants, avoir une action directe de promotion de la culture locale auprès des enfants. Chez les collecteurs-*folkeux* des années soixante-dix, la valorisation de la région passe souvent par une réhabilitation de la langue régionale, l'occitan par exemple. Ils militent donc pour que l'idiome soit présent aux yeux et aux oreilles de tous ceux qui vivent dans l'aire culturelle concernée. En Provence ou en Bretagne, on peut lire les panneaux de signalisation des rues ou des villes en français et en provençal ou breton. À Toulouse, les stations de métro sont annoncées en français et en occitan. Des écoles bilingues se créent, pour redonner à la langue régionale sa place de langue maternelle, liée à l'endroit où l'on vit, au terroir.

Le courant de l'histoire le plus marqué par la récupération idéologique de la tradition reste tout de même les années 1940 -1942, sous le régime de Vichy, avec à sa tête le maréchal Philippe Pétain. En effet, après la défaite de 1940, Pétain se place à la tête de la France pour orchestrer sa « révolution nationale ». Il va définir un idéal de société vers lequel il tentera de conduire la France. Cette société parfaite est selon lui celle de la ruralité, du monde paysan dont il vante les valeurs. « Travail, famille, patrie », voilà selon lui les mots qui animent les gens des campagnes et le maréchal les place comme une devise nationale. À cette époque, la France est, bien entendu, bafouée par la défaite, mais surtout, dans les discours du maréchal, par le passage du Front populaire qui a laissé entrer la démocratie, créatrice de désordre et de perte. Le gouvernement de Vichy va donc réorienter les Français vers les seuls repères qui vaillent : les cultures populaires, la paysannerie, le travail de la terre. On peut utiliser une citation de Bénédicte Bonnemasson pour décrire l'état d'esprit de l'époque : « Ce que les folkloristes du XIXe avaient déjà postulé, est considéré comme une évidence un siècle plus tard, la paysannerie (...) est le conservatoire de la culture populaire transmise par tradition orale. »³⁶

Les collecteurs amateurs, les ethnologues, les groupes folkloriques vont être « recrutés » par le gouvernement pour aller chercher chez les paysans, les coutumes, les éléments de vie qui vont redresser la France. La culture populaire est réduite à celle du monde rural, on ne parle plus des rites

³⁶ Bénédicte Bonnemasson « *Le renouveau de la musique traditionnelle en France, Le cas de la musique gasconne, 1975-1985* » thèse de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.

des ouvriers, des chansons de lutte, de la littérature de journaux, associés au progrès et à l'industrialisation - donc à la disparition progressive de la paysannerie - ils sont passés sous silence, voire décriés. Les recherches faites sur le monde rural auront un impact direct dans le présent. Les jeunes seront, par exemple attelés aux travaux de reconstruction des habitations locales à la manière traditionnelle.

Bien sûr, ce repli sur les traditions populaires de France s'accompagne d'un rejet de l'étranger de manière générale. En effet, sous l'occupation allemande, ces valeurs pétainistes vont apparaître à un grand nombre de Français comme un refuge identitaire. Certains l'utiliseront pour s'affirmer face à l'occupation allemande, d'autres pour justifier une collaboration dénonciatrice. La révolution nationale se fait, rappelons-le, en accord avec la politique nazie et répond tout à fait à la xénophobie hitlérienne.

D. La collecte source de renouveau

Le renouvellement dont nous allons parler maintenant touche à l'aspect artistique, mais prend aussi la forme de la quête dans le passé, d'un mode de vie adaptable au présent.

Parmi les figures les plus marquantes du renouveau artistique par la collecte des répertoires traditionnels, on trouve les compositeurs Béla Bartók (1881-1945), Zoltan Kodaly (1882-1967) et Constantin Brailoiu (1893-1958). En effet, tous les trois sont partis avec leurs phonographes enregistrer les musiques des campagnes de leur pays et des pays voisins pour inclure dans leurs musiques ces nouvelles couleurs. Forts de leur solide formation classique et littéraire et encouragés par les revendications nationalistes des gouvernements de Hongrie et de Roumanie, ils vont entreprendre de vastes campagnes de collecte dont ils publieront les résultats et avec lesquels ils enrichiront leurs compositions.

À l'époque, l'exotisme est en vogue chez les compositeurs européens de musique savante. Les codes de la musique classique et romantique sont remis en question, la nouvelle génération de compositeurs cherche à sortir du cadre préexistant, notamment celui imposé par le fonctionnement tonal. Celui-ci définit à l'époque la plupart des formes de composition, basées sur la hiérarchisation des tons entre eux. Pour s'en affranchir, Ravel utilise des thèmes espagnols, Debussy va puiser dans la musique javanaise. Ils y trouvent une simplicité et une fraîcheur inédite dans le domaine des musiques écrites. Parmi eux, très peu se tournent vers les musiques populaires de leur pays.

En France, on peut tout de même citer Joseph Canteloube (1879-1957) qui adapta des chansons populaires d'Auvergne pour piano ou orchestre, ou Vincent d'Indy (1851-1931) qui, avec la *Schola Cantorum* œuvra pour une collecte des chansons populaires au niveau national et composera une « symphonie cévenole ».

On trouve aussi ce désir de renouveau par la tradition chez les écrivains romantiques, dont l'ambassadrice est George Sand. En lutte contre les codes de la littérature à l'époque, cette communauté de poètes, romanciers, dramaturges, va rechercher dans la littérature orale³⁷ une alternative aux lois instaurées par les Lumières en matière d'écriture. Les œuvres produites par ces écrivains présentent des personnages absents jusque-là de la littérature : les ouvriers, les domestiques, les paysans. Les situations deviennent comiques ou grotesques, ce qui était jusque-là totalement proscrit, les unités de temps, de lieu et d'action³⁸ sont largement contournées. Les éléments issus de collectes sont intégrés dans les histoires de manière plus ou moins importante, pour illustrer un passage en campagne ou compléter la vie d'un personnage. George Sand va, quant à elle, baser entièrement ses romans sur les coutumes populaires, ce qui donne à son œuvre cette couleur particulière, ce qui fait aussi son succès.

Enfin, les revivalistes des années soixante-dix expriment eux aussi ce désir de renouveau. Déçus et lassés par la culture de masse teintée de consommation capitaliste de l'époque, ils cherchent dans les musiques populaires un moyen de changer d'environnement musical et parfois pour changer leur mode de vie. Dès l'arrivée du *folksong* en France, ce désir de changement grandit dans l'esprit d'une partie de la jeunesse française. En rejet du monde qui les entoure, ils vont aller trouver chez les anciens, des réponses pour améliorer leur quotidien. En cherchant la fraîcheur et le renouveau, ces jeunes collecteurs vont en fait découvrir un autre monde, bien loin du leur, rencontrer des gens menant une vie qu'ils n'imaginaient pas possible, des étrangers desquels ils désirent se sentir proches. En effet, le paysan travaillant aux champs ou le sabotier sont des personnages épargnés par la modernité et le capitalisme. Les jeunes *folkeux* vont s'identifier à ses anciens, comme à des leaders charismatiques.

Les traditions qu'ils rencontrent ne sont pas toutes adaptables à la société de 1970, mais il en est une qu'ils vont très vite se réapproprier : la tradition de la fête. En effet, la société de consommation avec sa modernité et son confort semble avoir effacé toute envie de rassemblement festif dans l'esprit des gens. Le bal, la veillée, la noce, les travaux divers, dans la société rurale qui est décrite aux *folkeux*, tout est prétexte à se retrouver ensemble, chanter, danser, raconter. Cela va très vite

³⁷ Concept inventé par George Sand, regroupant les poésies et chansons populaires.

³⁸ Règle d'écriture du théâtre formulée par les Lumières, selon laquelle la pièce ne doit présenter qu'un seul lieu, qu'une seule intrigue, exposée en une seule journée.

devenir une institution dans le monde du renouveau des musiques traditionnelles, les bals, les veillées, les rencontres vont se multiplier.

L'autre aspect de la recherche du renouvellement se joue sur le plan artistique. Les musiciens collecteurs seront animés tout le long de leurs expériences d'enquêtes par l'envie « d'en savoir toujours une de plus »³⁹. L'enrichissement perpétuel du répertoire, l'amélioration de la compréhension technique font partie de la quête de fraîcheur, parfois au pris d'une relation humaine appauvrie.

E. Du pittoresque pour les touristes.

Cette dernière analyse est certainement la moins immédiate quand on parle de tradition, elle révèle néanmoins des pratiques très courantes, au XIXe siècle en particulier. On ne parle pas ici de collecte, car il s'agit en fait plus d'une mise en valeur et d'une recréation de la tradition - ou du moins des éléments connus - que de réelles enquêtes de terrain. Ces stimulations de la tradition sont parfois lancées par ceux qui la vivent au quotidien.

Pendant tout le XIXe siècle, un essor touristique touche l'ensemble du territoire national. Les classes aisées voyagent à l'étranger, mais surtout en France, à la découverte des régions lointaines et méconnues. Ces régions vont être poussées à mettre en valeur voire à faire émerger des représentations identitaires, à créer une identité régionale, principalement basée sur le monde paysan, le folklore et l'artisanat. Cela leur sera grandement profitable.

Avec l'invention du tourisme sous le Second Empire, on voit aussi grandir l'attraction des cures thermales proposées par les villes d'eaux -Vichy (03), Ax-les-Thermes (09), Plombières-les-Bains (88)-. C'est un bon moyen de parcourir la France en se faisant du bien. Les touristes vont découvrir la diversité culturelle française, tout d'abord par les costumes traditionnels. Ils seront ressortis des placards, remis en état, certaines communes organiseront des concours de costumes et « d'instruments pittoresques ». Il arrive parfois que ce soit les établissements thermaux qui mettent en place ces concours, pour divertir leurs curistes et leur faire découvrir l'artisanat local. Autour du costume on voit aussi la création de groupes folkloriques qui se donnent en spectacles avec les musiques et les danses de leur région vêtus du costume traditionnel. Ces groupes seront souvent engagés par la ville pour l'animation de fêtes et d'évènements en tout genre, destinés principalement aux touristes.

³⁹ Olivier Durif et Jean-Pierre Champeval, CD « Dans les rochers du Viallaneix », 2012.

Dans « *L'air du temps, du romantisme à la world-music* » Modal 1993, Jean-François Dutertre nous explique qu'à partir de la fin du XVIIIe et tout au long du XIXe, le tourisme thermal dans les Vosges a eu pour effet de relancer considérablement la fabrication de l'instrument typique de la région : l'épinette. En effet, comme distraction pendant la cure, les touristes arpentent les villages environnants et découvrent des paysans remarquables par leur intelligence et leur habileté : les luthiers populaires. Ils fabriquent des instruments de musique rudimentaires, inconnus à cette époque de la bourgeoisie curiste. Ces instruments sont composés d'une caisse rectangulaire munie de quatre ou cinq cordes que l'on gratte avec le tuyau d'une plume. Les touristes vont se prendre de passion pour ces fabricants d'épinette et vont faire passer le mot, recommandant la visite des ces quelques paysans luthiers et l'achat d'une épinette. Profitant de cet essor, nombreux de ces luthiers vont transformer leur habitation en commerce et en lieu de réception, de détente, pour cette clientèle portée par la vague romantique. L'un alimentant l'autre, les achats de plus en plus nombreux d'épinette des Vosges par ces touristes vont pousser les fabricants à améliorer leurs instruments, les dotant de matières précieuses - ils remplaceront les chevilles en bois par des mécaniques à tête d'ivoire par exemple - et de décorations fournies, ils réaliseront un trou dans la tête de l'instrument pour pouvoir le suspendre - malgré son succès, l'épinette reste majoritairement un objet décoratif ou de collection -. Bien qu'elle augmente de façon considérable, la production des épinettes restera uniquement populaire et artisanale.

On a là un parfait exemple de stimulation de la tradition par le tourisme thermal.

Dans les années 1850, la généralisation des voies de chemin de fer va aussi amener les touristes vers les provinces. Pour cela une publicité basée sur des images de folklore⁴⁰ associées à chaque région, sera diffusée dans toute la France par les syndicats d'initiative. Les photos sont le plus souvent posées et représentent l'artisanat local (les dentelières du Puy en Velay ou les sandaliers du Béarn), les musiques et les danses, le paysage. On trouve aussi des illustrations associant ces images de folklore à des rails de chemin de fer pour faire la publicité de la région et de la compagnie de transport à la fois.

Les phénomènes migratoires liés au travail sont également à l'origine d'un intérêt touristique pour le folklore. Par exemple, dès la fin du XVII^e siècle les migrants du Massif central ont colonisé Paris. Ils brillent dans tous les travaux durs et fatigants que les Parisiens boudent. L'eau courante n'existe pas encore et les Parisiens consomment de plus en plus d'eau : les Auvergnats leur porteront à domicile. Ils seront aussi charbonniers ou tenanciers. Les Auvergnats travaillant à Paris se regroupent en communautés et donnent des bals au son de l'accordéon et de la musette

⁴⁰ Voir exemples en annexe page 48.

(actuellement appelée cabrette) avec comme danse maîtresse, la bourrée. Observées par les citadins de la capitale, ces coutumes ont une franche saveur d'exotisme, ce qui va les amener à visiter l'Auvergne pour confirmer leurs représentations parisiennes. En Auvergne, on va donc mettre en place une stratégie de réponse à la demande. La bourrée deviendra la danse emblématique, on la verra partout, les spectacles folkloriques se multiplieront. Auvergne et bourrée deviendront indissociables.

On voit que l'intérêt pour les cultures populaires peut découler de plusieurs sources, être justifié par plusieurs argumentaires et mis en œuvre dans plusieurs buts, des sources différentes étant parfois associées au même objectif. On a donc plusieurs réponses à la question : pourquoi sommes-nous allés chercher les musiques traditionnelles - et avec elles les danses, la lutherie, les rites - ? Ces réponses se confondent entre elles, se rapprochent et s'éloignent et il devient impossible de dégager un chemin unique.

Récemment, la consécration médiatique des démarches de collectes s'est fait avec la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO. De grandes campagnes internationales sont en marche pour reconnaître, préserver et promouvoir les cultures, rites, manifestations et expressions populaires, les considérant comme vecteurs d'échange et de compréhension entre les populations. Bien sûr, ces nouvelles directives favorisent et encouragent le collectage et les enquêtes touchant aux cultures populaires. Elles le font dans un cadre très précis :

« La définition indique également que le PCI qui doit être protégé par la Convention : est transmis de génération en génération ; est recréé en permanence par les communautés et les groupes, en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire ; procure aux communautés et aux groupes un sentiment d'identité et de continuité ; contribue à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ; est conforme aux instruments internationaux relatifs aux droits de l'homme ; est conforme aux exigences de respect mutuel entre les communautés et de développement durable. »⁴¹

On retrouve encore ici quelques-uns des argumentaires évoqués plus haut : le rassemblement, le partage, la mise en valeur identitaire, le renouvellement.

La notion d'identité qui est soulevée dans cette définition est un point central des mécanismes humains en jeu dans la démarche de collecte. Comment se situe-t-on quand on collecte, qui sommes-

⁴¹ Définition du PCI (Patrimoine culturel immatériel) dans la convention pour la sauvegarde du PCI, par l'UNESCO.

nous, quelle est notre identité et que vient-on chercher dans la mémoire de l'autre, hormis le répertoire, le savoir-faire ? Ces questions sont aussi liées à celles de la légitimité. Qui peut aller collecter ? Qui peut utiliser les documents de collecte ? Par rapport à qui justifier son action ?

C'est ce sur quoi nous allons nous pencher dans le chapitre qui suit.

III. Dimensions humaine, rituelle, sociale en jeu dans l'acte de collecte ; Sens dans le présent.

Les informations et analyses qui seront développées dans ce chapitre sont basées notamment sur les réponses à des questionnaires⁴² formulés avant la rédaction de ce mémoire. Ils étaient destinés d'une part, à des collecteurs de la période revivaliste et à des ethnomusicologues de la même génération, d'autre part, à des musiciens jouant en bal et enseignant aujourd'hui, basant leur pratique sur les répertoires traditionnels, appartenant à la génération qui suit celle des collecteurs.

A. Rituel et sociabilité dans l'opération de collecte.

Tous les collecteurs interrogés ne semblent pas d'accord sur le sujet, mais il ressort tout de même de leurs réponses, l'existence un rituel de collecte. Même si certains ne le révèlent pas, il y a des étapes qui entourent l'enregistrement ou la prise en note de l'objet que l'on est venu chercher et qui se répètent à chaque nouvelle rencontre.

En rassemblant les réponses, on peut tirer les grandes lignes du déroulement type d'un collectage : le collecteur prend contact, premièrement par téléphone. Il présente la personne qui lui a conseillé d'appeler, la connaissance commune. S'il le peut, il parle dans la langue vernaculaire, il dit l'endroit d'où il vient, en citant ses parents, ses grands-parents (là encore, possibilité d'établir une connaissance commune). L'objectif implicite est d'établir une légitimité d'appartenance du collecteur à une communauté de proximité, ancienne ou présente. Ensuite, une fois que l'image donnée est satisfaisante pour la personne contactée, le collecteur explique pourquoi il aimerait provoquer une rencontre, son intérêt, l'objet qu'il recherche. Ils conviennent alors ensemble d'un rendez-vous. Cette démarche de présentation, de mise en confiance se reproduit au début de la rencontre. Beaucoup des collecteurs interrogés évoquent la nécessité de rassurer la personne que l'on vient collecter, en lui livrant une sorte de pédigrée, se recommandant de telle ou telle personne.

Une fois le pas de la porte passé, il faut parler de tout et de rien : s'enquérir de l'état de santé de la personne, de son entourage, remarquer les particularités de la maison, évoquer cultures agricoles

⁴² Voir questionnaires en annexe 4, page 50.

qui l'entourent, parler des arbres, du chien. Si le collecteur a amené quelque chose, une brioche, une bouteille de vin, c'est souvent à ce moment qu'elle est entamée.

Puis, au fil de la discussion, arrive le sujet principal de la visite, ce que le collecteur est venu chercher. On note qu'on n'arrive à cette étape qu'après un long moment. Alors il faut poser la question de l'enregistrement (audio ou vidéo), rendre le matériel le plus discret possible pour qu'il se fasse oublier. La personne chante, joue, parfois le collecteur et le collecté jouent ensemble - cela ne vaut que pour les musiciens et généralement après plusieurs rencontres-, certains collecteurs s'y refusent.

La parole tient aussi une place importante et la majorité des collecteurs interrogés affirment qu'il faut « laisser tourner la bande », sans interrompre, en relançant quand le silence s'installe. Certains regrettent de ne pas avoir procédé ainsi au cours de leurs premiers collectages, trop animés par la quête d'un objet précis.

Tous les collecteurs sont retournés voir plusieurs fois les mêmes personnes, pour diverses raisons. La personne peut avoir encore des choses à transmettre : du répertoire ou des informations sur un sujet particulier. Les visites se multiplient parfois en raison du lien d'amitié qui se tisse entre les deux partis, de la joie partagée au moment de jouer ensemble.

Nombreux sont les collecteurs questionnés qui évoquent une relation qui s'apparente à une filiation avec leurs informateurs. Elle s'installe à mesure des visites, des rencontres avec les membres de la famille de la personne collectée, des repas, des fêtes ensemble. Les informateurs deviennent « des grands-parents supplémentaires » pour les collecteurs.

Je peux aussi décrire ma propre expérience de collecte. Je suis allée filmer mon grand-père André Cognet, pour qu'il me raconte sa vie, en compagnie de Jacques Puech, un ami intéressé par l'expérience et disposant de matériel adéquat. Nous sommes donc allés manger avec mon grand-père et son amie Jeannette. Nous avons apporté le plat de résistance, eux se sont chargés de l'entrée et du dessert.

Le récit a duré tout l'après-midi, les caméras étaient posées dans deux coins de la pièce et ont tourné presque sans interruption. Nous avons beaucoup appris sur la vie d'André Cognet mais aussi sur les usages à l'école dans l'entre-deux-guerres, les métiers de l'agriculture, la place qu'avait la musique à l'armée.

Ce n'est pas le contenu du récit qui est le plus important. Ce sont les paroles dites au moment de se quitter. Mon grand-père a embrassé Jacques sur chaque joue - alors qu'il lui avait serré la main au premier contact - en lui disant : « tu reviens quand tu veux, tu fais partie de la famille maintenant. »

C'est surprenant, mais assez aisé à comprendre avec un peu de recul. On peut appliquer l'analyse à la majorité des rencontres de collecte, me semble-t-il. La personne que l'on sollicite, de qui on vient recueillir la mémoire, se livre, raconte sa vie, nous fait partager ses chansons préférées. En quelques heures le collecteur reçoit des informations que seuls les proches de l'informateur connaissent. Le collecteur devient alors, lui-même, un proche.

Selon les réponses aux questionnaires, les collecteurs sont eux aussi en demande de cette relation. Ils sont, pour la plupart, en désaccord avec la société qui les entoure et cherchent une alternative de vie dans la mémoire des anciens. Les personnes qu'ils rencontrent lors de leurs enquêtes appartiennent à un milieu épargné par la mondialisation et le capitalisme. Ils s'identifient totalement à ces figures rurales, simples, en contact avec la nature. Cependant, luttant contre la société de consommation, les collecteurs revivalistes sont aussi en lutte contre les valeurs patriarcales, la religion. Or, la vie des personnes collectées, elle, est basée sur ces valeurs. Le monde dans lequel ils vivent est en perte, il est comme parallèle à celui d'où viennent les collecteurs. Ils sont nombreux à évoquer le sentiment de découvrir un continent, d'être un pionnier. Le monde dans lequel ils arrivent est à la fois complètement palpable, mais aussi très lointain. En cherchant l'identification, la solution à leurs problèmes, et en multipliant les visites, les collecteurs découvrent le fossé qui existe entre les personnes qu'ils rencontrent et eux. Cela provoque parfois une augmentation du sentiment d'urgence : plus le fossé est large, plus il faut aller collecter, retourner voir les personnes, s'imprégner, vivre le moment présent.

Tout cela explique, pour certains collecteurs, la volonté de ne pas publier les collectes. En effet, la conscience du « morceau de vie » que la personne nous a livré, les moments que l'on a passés avec elle, cette sensation d'un monde qui s'est éteint sans qu'on ait pu le conserver entièrement, tout cela donne un aspect précieux au document de collecte, comme un objet de valeur transmis uniquement dans la famille, une relique. Pour les musiciens-danseurs des générations suivantes, désireux de s'imprégner de ces sons, ces images, pour orienter leur pratique, il faudra faire preuve de mérite, de motivation, de sérieux. Il leur faut recréer le processus de la mise en confiance que les collecteurs ont mis en œuvre face aux informateurs.

Ce n'est pas la vision de tous, d'autres collecteurs interrogés répondent qu'au contraire, leur devoir est de rendre ces documents le plus accessibles possible. Quelques-uns évoquent par exemple, la possibilité de les publier sur internet. Ils considèrent qu'étant détenteurs d'informations,

ils doivent, tel un « service public » de la musique traditionnelle, diffuser au maximum, car ces savoirs ne leur appartiennent pas, ils relèvent du patrimoine collectif, ils appartiennent à qui veut bien en user.

Cette question de la diffusion ne fait pas l'unanimité au sein des collecteurs, et beaucoup demeurent dans l'interrogation, dans la nuance, ou dans l'action au cas par cas.

Nous allons voir que malgré la complexité de la question, des musiciens, des enseignants, des artistes, utilisent à l'heure actuelle des documents de collecte pour compléter leur démarche.

B. Que fait-on des collections ?

Après les grandes opérations de collecte, les revivalistes ont fondé des associations et se sont implantés à différents endroits de France, créant des centres de ressources, écoles de musique, salle de bal et de concert. On présentera ici, deux exemples : L'association Les Brayauds, CDMDT 63 et le Centre occitan des musiques et danses traditionnelles de Toulouse-Midi Pyrénées.

Née en 1980, l'association Les Brayauds est issue de l'Amicale laïque de St-Bonnet-près-Riom. Elle se définit rapidement comme un pôle de recherche, de formation et d'expression autour des musiques traditionnelles. En appuis sur un important travail de collecte, l'association organise des stages (sur une semaine ou deux jours), des bals, des veillées, des concerts, des spectacles, des expositions. Parmi les membres, plusieurs groupes de musique se forment, avec des esthétiques et des répertoires variés. Dès le départ, une école de musique se crée au sein de l'association. Elle propose aujourd'hui des cours de violon, de vielle, d'accordéon, de cornemuse, de musique d'ensemble, d'éveil musical, de clarinette, de saxophone, de guitare, de musique d'ensemble. Les enseignants basent leurs cours sur les musiques traditionnelles, on n'y lit pas de partitions, l'apprentissage de la musique se fait d'oreille. Certains musiciens formés dans l'association deviennent à leurs tours formateurs en instrument ou en danse, intervenants dans les écoles. L'association compte quelques salariés, mais elle est surtout portée par une importante équipe de bénévoles.

Les Brayauds sont installés dans un ensemble architectural vigneron datant des XVIIe et XVIIIe siècles, qu'ils rénovent par étapes depuis leur arrivée en 1980. Il comporte un hébergement, une auberge, une salle de bal, des salles de cours, un bureau. La création d'une médiathèque où seraient rassemblés les documents de collecte disponibles est en projet. Pour l'instant, la consultation des archives se fait sur un ordinateur, sur la mezzanine de l'auberge.

Le Conservatoire occitan⁴³ de Toulouse a été créé en 1971, à l'initiative des Ballets occitans de la municipalité de Toulouse - troupe de danse, musique et chant traditionnels, à la manière des ballets russes -. C'est principalement un pôle de ressources en matière de musique, littérature orale, et danse. Le centre de documentation du COMDT est l'un des plus complets en la matière, présentant de nombreux documents de collecte (audio et vidéo) numérisés, annotés, commentés ; des ouvrages sur la musique, le conte, la danse, mais aussi l'anthropologie, l'ethnomusicologie, l'histoire de la musique, la pédagogie.

Le centre est également une école de musique, où l'on peut prendre des cours de violon, d'accordéon, de chant, de percussions, de *boha*⁴⁴, de vielle, de cabrette, de hautbois traditionnel (*aboès*). On trouve des formations d'animateurs en danses, sous la forme de stages ponctuels.

Le COMDT comprend un atelier de lutherie, où l'on peut se faire fabriquer une *boha*, une *bodega*⁴⁵ ou un hautbois. Enfin, le Centre est en relation avec le Conservatoire à rayonnement régional de Toulouse depuis l'ouverture cette année, d'une classe de préparation au DEM de musiques traditionnelles.

Le COMDT organise de nombreux concerts, conférences, spectacles. C'est une structure très organisée, avec de nombreux salariés, subventionnée par l'État.

Dans ces deux structures très différentes, on observe plusieurs manières d'utiliser les documents de collecte aujourd'hui. Ils peuvent être mis en valeur dans un centre de documentation, ou servir à la recréation d'instruments de musique. Ils peuvent être un appui à des groupes de musique pour augmenter leur répertoire ou constituer un sujet de recherche et de réflexion.

Ce qui relie ces deux pôles autour des musiques traditionnelles, c'est l'enseignement. En effet, on trouve au COMDT et chez Les Brayauds un important dispositif de transmission des savoirs. La principale discipline enseignée est la musique. Ces deux structures se présentent comme des écoles de musique standard, où tout un chacun peut venir apprendre un instrument ; seuls les méthodes et le répertoire changent. En effet, on trouve un grand nombre de cours en groupe et peu de cours individuels, pas d'enseignement du solfège, car la transmission est majoritairement orale, des pratiques d'ensemble sans chef. Les répertoires quant à eux diffèrent entre le COMDT et les

⁴³ Le Centre occitan des musiques et danses traditionnelles s'est d'abord appelé « Conservatoire occitan ».

⁴⁴ Cornemuse à anches simples, des Landes de Gascogne.

⁴⁵ Cornemuse du Lauragais, fabriquée dans la peau d'une chèvre.

Brayauds. Au Gamounet, on apprend des bourrées, des scottischs, les valse, des chansons de mai ou de Noël, le tout, généralement issu des musiques traditionnelles d'Auvergne. Au COMDT, on peut voir des morceaux issus du répertoire traditionnel gascon, mais aussi arabe, italien, bulgare ou encore, des morceaux baroques. Les professeurs viennent d'horizons très variés et la direction encourage l'ouverture vers les musiques extraeuropéennes et les musiques écrites.

Dans les deux structures, on trouve des dispositifs d'éveil musical et d'intervention dans les crèches et les écoles.

La danse est aussi enseignée. Chez les Brayauds, elle relève uniquement de stages, répartis sur toute l'année, avec des intervenants « brayauds », mais aussi venant de pratiques différentes, toujours sur les répertoires traditionnels (breton, poitevin, béarnais, etc...). Il n'y a pas d'enseignement hebdomadaire de la danse, hormis les utilisations qu'en font les professeurs de musique ou d'éveil musical. Au COMDT, un cours de danse pour adulte est délivré toutes les semaines, sur les danses de Gascogne, mais aussi les contredanses anglaises, les danses d'autres traditions françaises et européennes.

Là encore, les documents de collecte peuvent servir d'appuis aux enseignants. Certains partagent des vidéos ou des enregistrements avec leurs élèves, proposent des écoutes, dans un but de compréhension des styles, de renouvellement du répertoire, d'ouverture. D'autres s'en nourrissent personnellement sans les diffuser en cours. L'appréciation des documents de collecte n'est pas quelque chose d'immédiat et il faut savoir trouver le bon moment pour mettre l'élève en face de ces ressources. Il faut aussi l'accompagner dans la découverte des richesses cachées sous le jeu grinçant et apparemment imprécis des violoneux enregistrés, par exemple.

Dans leurs pratiques de musiciens, les personnes qui ont répondu au questionnaire⁴⁶ semblent se référer régulièrement au collectage. Beaucoup affirment que l'écoute de documents de collecte a modifié leur pratique, leur conception et leur compréhension de ces musiques, que cela a enrichi leur jeu. Sans relever de l'exclusivité, c'est une ressource qu'une majorité des musiciens interrogés semble utiliser régulièrement. On constate parfois cette utilisation jusque dans la prestation de bal ou de spectacle, où les personnes collectées sont citées. On peut entendre les musiciens présenter « la bourrée à Mouret », « une scottish collectée auprès de Dodo Roffet ». Or, ces mêmes musiciens, nés au plus tôt dans les années 1970 n'ont pas connu les personnes collectées qu'ils citent. Ils connaissent les enregistrements réalisés par la génération précédente. Et pourtant, ils rendent hommage à ces personnes inconnues en jouant leurs morceaux et en le faisant remarquer à

⁴⁶ On fait ici référence au questionnaire intitulé « Questionnaire générations suivantes ».

l'assistance -pour qui, par ailleurs, l'information n'a qu'une relative importance -. Procéder ainsi ne relève pas que du respect des sources. Cela relève également d'une entreprise de légitimation. Ces musiciens n'ont pas collecté les personnes dont ils jouent les morceaux, mais leurs « pères » oui, et citer un violoneux ou un cabrettaire prouve à ceux qui les ont précédés qu'ils se situent dans le même courant, qu'ils ont les mêmes références, qu'ils se sont eux aussi intéressés à la collecte, sous sa forme figée dans le temps. Utiliser des documents de collecte devient la clé d'une validation artistique, d'une reconnaissance. Il y en a d'autres, bien entendu, mais celle-ci n'est pas négligeable.

Claude Lévi-Strauss décrit le processus de mythification, en jeu dans l'entreprise de légitimation par les sources que nous venons de présenter. « Quand le mythe meurt, la musique devient mythique de la même façon que les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées. »⁴⁷

On peut appliquer ce concept à notre situation : c'est quand le musicien collecté meurt qu'il devient inaccessible, donc mythique. On transmet des anecdotes sur le personnage, des propos qu'il a tenus, en plus des documents enregistrés ou filmés. Les répertoires prennent alors une dimension sacrée, comme éléments de la « parole musicale » du collecté disparu, parole qu'il convient de transmettre aux générations futures. Les collecteurs prennent le statut « d'apôtres ». Ils ont connu le personnage mythique disparu, et doivent transmettre son répertoire sacré au plus grand nombre. Les jeunes générations se réfèrent aux origines des répertoires pour deux raisons paradoxales : elles se situent dans un ancrage géographique et culturel bien délimité, dans une filiation, un héritage précis, pour légitimer soit un objectif de continuité culturelle, soit une volonté de création, de modernité d'une démarche artistique enracinée dans l'archaïque.

Dans cette opération de citation des sources, le répertoire, sacralisé, prend une dimension de vérité première, de parole musicale des « grands anciens ». Jouer ces répertoires en les nommant, en indiquant la personne-source, c'est prolonger dans l'instant contemporain la musique du passé, convoquer les valeurs attribuées à l'ancienne société rurale dans notre société moderne ; la simplicité, la convivialité, la solidarité en sont les plus partagées. Le moment de la citation du nom du collecté est le rituel même de convocation du passé, et les musiciens des jeunes générations qui le pratiquent deviennent les passeurs, les médiateurs entre monde moderne et ancienne société rurale.

⁴⁷ Claude Lévi-Strauss, *L'Homme Nu*, 1971.

Conclusion :

La collecte c'est la rencontre de deux mondes, de deux époques. C'est à la fois une fin et un moyen, un fixateur et un catalyseur de tradition, une rupture et une filiation. Collecter c'est aller rencontrer l'Autre pour recevoir son histoire, tout en projetant sur lui nos envies, nos attentes, nos idéaux. Il n'y a jamais l'un qui donne et l'autre qui reçoit, c'est un échange véritable. On peut s'appuyer sur la collecte pour diviser et mettre en valeur l'élite, ou fédérer et partager les savoirs. On peut collecter pour soi-même ou pour un pays tout entier. Tous ces paradoxes sont intrinsèques à la démarche de collecte, de par son histoire et ses applications dans présent.

La collecte fait maintenant partie des attributs de nombreux acteurs du mouvement revivaliste. On les présente comme musiciens collecteurs, on consulte leur avis sur des groupes, on leur demande des conseils pour jouer la musique de leur pays. Le fait d'avoir collecté est devenu une source de prestige. Ce prestige vient notamment de l'invention d'une mémoire qui s'arrête, d'une tradition qui décède juste après qu'on l'ait recueilli. C'est un point qui réunit les collecteurs à travers les âges : leurs démarches semblent avoir été des sauvetages, s'ils n'avaient rien fait, la tradition aurait disparu. Or, de par notre historique, on constate que la mémoire ne s'est pas perdue, que les traditions de chants, de danses, de musiques, ont perduré pendant plus de deux siècles. Persuadés de l'urgence de la situation, de la mort imminente des cultures populaires et orales, les collecteurs ont eux-mêmes créé un mythe autour de la collecte. Ce mythe a engendré un abandon des démarches de collecte depuis plusieurs années. En effet, si l'on croit à la mort des traditions orales juste après les enquêtes, il ne reste plus rien à collecter aujourd'hui. Les jeunes générations ne s'y sont pas, ou peu, consacrées, faute d'encouragements et d'informations.

La mémoire est, en réalité, infinie et il y a encore des choses à collecter aujourd'hui. Dans les années 70, les collecteurs ne sont pas allés sur tous les territoires de France. Certains présentant moins d'intérêt immédiat ont été laissés sur le côté. Aujourd'hui le patrimoine local de ces territoires reste encore à découvrir. Pour les collecteurs d'aujourd'hui il faut aussi considérer plus largement les notions de collecte et de tradition. On ne peut plus retrouver les violoneux de l'Artense ou les danseurs de Gascogne. Il faut prendre en compte la diversité culturelle de la France. On peut donc aller collecter sur des sujets aussi vastes que les musiques de l'immigration et leurs contextes d'expressions, les récits de vie, le rapport au territoire, les bals clandestins pendant la guerre, l'artisanat, le conte.

Il est intéressant d'aller collecter aujourd'hui, pas seulement pour l'objet qui ressort du collectage, mais aussi pour la démarche qui, en soi, est un enrichissement. On va à la rencontre des

autres, ouvrir ses oreilles à des sons inconnus, à des histoires insoupçonnées. En allant collecter les anciens, on se familiarise avec la vieillesse, ce qu'elle représente. Une fois la collecte réalisée, il reste à trouver une utilisation aux enregistrements et autres films. Là encore les possibilités sont multiples et sont à réinventer.

Les musiques traditionnelles sont en perpétuelle évolution, recreation. Les influences qui les ont nourries ont toujours été multiples et le sont de plus en plus. Le sens du collectage aujourd'hui est certainement celui du partage des savoirs, des rencontres intergénérationnelles et interculturelles, de la curiosité et de la tolérance.

Annexes :

Annexe 1 : Classification des poésies populaires proposées par les Instructions préalables à l'enquête Hippolyte Fortoul.

- I. Poésies religieuses
 - a. Prières
 - b. Légendes, vies de saints, miracles
 - c. Cantiques
 - d. Chants pour les différentes fêtes de l'année.
- II. Poésies populaires d'origine païenne
 - a. Souvenirs druidiques
 - b. Souvenirs germaniques
- III. Poésies didactiques et morales
- IV. Poésies historiques
- V. Poésies romanesques
- VI. Chants qui se rapportent aux divers événements et aux diverses phases de l'existence, le mariage, le baptême, une première communion, une prise de voile, une mort, un enterrement.
- VII. Chants qui se rapportent aux professions actives, telles que celles de soldat, de marin, etc.
- VIII. Chants propres aux professions sédentaires, aux forgerons, aux tisserands, aux tailleurs, aux cordonniers, aux sabotiers, aux fileuses, aux menuisiers ; chansons de compagnons.
- IX. Chansons qui se rapportent aux divers travaux de la campagne : aux semailles, à la moisson, aux vendanges, à la cueillette des olives.
- X. Chansons de chasseurs, de pêcheurs, de bergers
- XI. Chansons satiriques
- XII. Chansons de circonstance, à propos d'une invention, d'une mode, d'un événement public grand ou petit qui frappe l'imagination du public.
- XIII. Chansons badines comprenant des chansons bachiques.

Annexe 2 : Carte de la France sous l'occupation.



Annexe 3 : Cartes postales d'Auvergne et du Béarn, fin XIXe, début XXe.



Annexe 4 : Questionnaires.

Questionnaire destiné aux collecteurs :

Avant le collectage :

Quel était votre parcours musical avant de réaliser vos premiers collectages ? D'où vous est venu cet intérêt pour les musiques issues de la « tradition » ?

De quelle manière avez-vous choisi le territoire sur lequel vous avez mené vos enquêtes ?

Dans quel contexte avez-vous entrepris cette démarche, étiez-vous embauché par une structure, indépendant, seul ou accompagné ?

L'opération était-elle financée ?

Comment saviez-vous où chercher, qui aller voir ?

Avez-vous sélectionné vos informateurs parmi tous ceux qu'il était possible de rencontrer, si oui, comment ?

Quelles étaient les informations préalables dont vous disposiez sur les personnes que vous avez collectées ?

Alliez-vous voir ces personnes pour obtenir des informations sur des sujets précis ? (répertoire, style)

Pendant le(s) collectage(s) :

Si vous étiez plusieurs, chaque personne avait-elle un rôle précis pour effectuer les collectages ?

Avez-vous sélectionné, parmi les informations que vous avez reçues, celles qui vous intéressaient particulièrement ?

Avez-vous joué-chanté-dansé avec les personnes que vous alliez collecter, ou vous êtes-vous défini comme observateur ?

Pouvez-vous décrire le déroulement type d'un collectage ?

Avez-vous rencontré l'entourage des informateurs (famille, amis) ?

Après :

Combien de personnes avez-vous « collecté » ?

Êtes-vous retourné voir la même personne plusieurs fois ? Si oui, pour quelles raisons ?

Avez-vous gardé contact avec les personnes collectées ?

Qu'avez-vous fait de ces enregistrements de collectes ? Les avez-vous publiés ? Comment les avez-vous réinvestis dans votre pratique de musicien ?

Si vous enseigniez ou aviez enseigné la musique à cette époque, avez-vous ou auriez-vous emmené vos élèves rencontrer les informateurs ?

Si vous enseignez aujourd'hui les musiques traditionnelles, utilisez-vous ces documents de collectages ? Si oui, comment ?

On parle aujourd'hui de numériser les documents de collectes pour les diffuser sur l'Internet, êtes-vous pour, ou contre ? Pour quelles raisons ?

On ne peut pas tout diffuser, comment choisit-on les informations publiables ?

Questionnaire générations suivantes :

Pendant l'apprentissage :

Par quel moyen êtes-vous arrivé(e) aux musiques et danses issues de la tradition ?

Comment avez-vous appris ces musiques et ces danses ?

Si vous êtes musicien, comment avez-vous choisi votre instrument ?

Durant votre apprentissage avez-vous écouté ou visionné des documents de collecte ?

Venaient-ils du professeur ? Sinon, où y avez-vous eu accès ?

Qu'en pensiez-vous à l'époque ?

Si vous preniez des cours, comment votre professeur vous a-t-il présenté ces documents ?

En autodidacte ou en cours, dans quel but écoutiez-vous ou visionniez-vous des collectages ?

Quand avez-vous joué en bal pour la première fois ?

Était-ce seul ou en groupe ?

Était-ce de votre propre chef, ou la décision émanait-elle d'un professeur ?

Sur quoi se basait votre répertoire ?

Qui le choisissait ?

Après

Composez-vous ? Si oui, comment ?

Quand vous avez arrêté de prendre des cours, avez vous écouté et visionné des collectages suivant votre propre envie ?

Pourquoi ?

Que pensez-vous de la réalisation de ces documents ? (qualité du son, de l'image, document coupé et monté ou alors en un seul morceau, etc...)

Que vous a apporté l'écoute de ces documents? Est-ce que ça a modifié votre pratique, votre conception de ces musiques, de ces danses?

Qui sont les musiciens qui vous influencent ?

Par rapport à ces musiciens « traditionnels », vous sentez-vous en rupture ou dans la continuité ? Pourquoi ?

Pratiguez-vous d'autres musiques que les musiques dites « traditionnelles » ? Si oui lesquelles ?

Que savez-vous de la démarche des revivalistes, collecteurs dans les années 70-80 ?

Qu'en pensez-vous ?

Connaissez-vous des personnes qui ont participé aux enquêtes à cette période ? Quelles relations avez-vous avec ces personnes ?

Enseignement :

Enseignez-vous les musiques et danses traditionnelles ? Si oui dans quel(s) cadre(s) ?

Utilisez-vous des documents de collecte ?

Pourquoi ?

Comment abordez-vous la notion du répertoire avec vos élèves ?

Comment présentez-vous ces « informateurs », « personnes collectées » ?

Envisagez-vous d'aller vous-même collecter ?

Pourquoi ?

Bibliographie

Ouvrages :

- **Félix Arnaud**, *Chants populaires de la Grande-Lande*, 1995, Confluences.
- **Bénédicte Bonnemasson**, *Le renouveau de la musique traditionnelle en France, Le cas de la musique gasconne, 1975-1985*, thèse écrite présentée en 2009 à l'École des hautes études en sciences sociales.
- **Maurice Bouchor, Julien Tiersot**, *Chants populaires pour les écoles*, 1912, Hachette.
- **Jean-Baptiste Bouillet**, *Album Auvergnat*, réédition 1998, Laffite Reprints.
- **Jacques Cheyronnaud**, *Mémoires en recueil, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Carnets d'ethnologie, 1986.
- **Henri Davenson**, *Le livre des chansons, ou Introduction à la chanson populaire française*, 1955, La Baconnière.
- **Luc Charles-Dominique, Yves Defrance**, *L'ethnomusicologie de la France, De l' « ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, 2009, l'Harmattan.
- **Christian Faure**, *Le projet culturel de Vichy*, 1989, CNRS.
- *Imaginaires auvergnats, Cent ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles populaires (l'exemple de Centre France)*, 1999, Modal.
- *L'air du temps, du romantisme à la world-music*, 1993, Modal.
- *Collecter la mémoire de l'autre*, 1991, Modal.

Revue :

- *MODAL, La revue des musiciens routiniers*, numéros 1, 2, 3, 4, 5, semestriels numéros 3, 4, 5, 1982-1985.
- *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 1929-1934.

Articles :

- **David Berliner** « *Anthropologie et transmission* », 2010, Maison des sciences de l'Homme, CAIRN.
- **Jean-Yves Bousier**, « *La mémoire comme trace des possibles* », 2002, socio-anthropologie.revues.org.
- **Thierry Bouzard**, « *Comment le courant folk des années 70 a bénéficié des décisions prises à Vichy en 1940* », 2008.

- **Pascal Chambriard**, « *Bals populaires à Vichy et sa région au cours du XIXe siècle* », 1987 et « *Bals « villageois » et thermalisme à Vichy à la fin du XIXe siècle* », 1990.
- **Pierre Corbebin**, « *Le billet d'humeur d'un danseur fulminant, On achève bien les rondeaux* ».
- **Yves Defrance, Luc Charles-Dominique**, « *Manifeste en faveur d'une reconnaissance de l'ethnomusicologie de la France* ».
- **Monique Desroches, Brigitte Desrosiers** « *Notes « sur » le terrain* », 1995, Cahiers d'ethnomusicologie.
- **Françoise Etay**, « *La pédagogie des musiques traditionnelles françaises à l'épreuve de l'ouverture* », 2009, MORE.
- **Ghislaine Gallenga**, « *L'empathie inversée au coeur de la relation ethnographique* », 2008, Journal des anthropologues.
- **Lothaire Mabru**, « *Propos préliminaires à une archéologie de la notion de « musique traditionnelle* », 2007, ethnographiques.org.
- **Régis Mayran**, « *Du folklore à l'ethnologie* », 2003, scienceshumaines.com.
- **Florence Weber**, « *Le folklore, l'histoire et l'état en France (1937-1945)* », 2000, Chroniques de la recherche.

Sites internet :

<http://www.garae.fr> pour l'Académie celtique

<http://armorpassion.com> pour le *Barzaz Breiz*

<http://gallica.bnf.fr> pour des informations sur le Régionalisme

<http://www.georgesand.culture.fr>

<http://www.unesco.org> pour Zoltan Kodaly

<http://www.ville-ge.ch> pour Constantin Brailoiu

<http://bcpl.ish-lyon.cnrs.fr> pour un résumé du projet culturel de Vichy

www.ethnomusicologie.net pour une définition et les origines de l'ethnomusicologie.

<http://brayauds.free.fr>

<http://www.conservatoire-occitan.org>

<http://www.portaildupatrimoineoral.org>

*En couverture, une photographie de Ferdinand Brunot (1860-1938) en collectage.

Mes remerciements vont à :

- Jean Blanchard, mon « aide-mémoire » pour son attention, son intérêt et son soutien constants.

- La formidable équipe du CEFEDM Rhône-Alpes, pour la confiance et l'autonomie qu'ils m'ont accordées.

- Rémi Baloge, Raphnin Maurel, Matiu Dufaut, Pierre Touret, Mathilde Karvaix, Martine et Christian Robert, Marithé Bach, Maider Martineau, Loïc Etienne, Laurence Dupré, Antoine et Joëlle Cognet, Jacques Puech, Joanny Nioulou, Jacques Lavergne, Eric Desgrugilliers, Elisabeth Bouchard, Daniel Detammaecker, Cyril Etienne, Basile Brémaud, Arnaud Bibonne, Adrien Villeneuve, Xavier Vidal, Sylvestre Ducaroy, Raphaël Thierry, Pierre Corbefin, Michel Nioulou, Michel Colleu, Maxou Heintzein, Gilles Lauprêtre, Jean-Jacques Le Creurer, Jacques Baudoin, Frédéric Paris, Françoise Etay, Eric Cousteix, Eric Champion, Christian Frappa, Christian Oller, André Ricros, Jean-Luc Madier, Yvon Guilcher, Philippe Berthe-Langereau, qui ont bien voulu prendre le temps de répondre à mes questions.

- Lise Augustin pour ses relectures et corrections.

- Ma famille, mes amis et mes colocataires pour leur soutien et leurs encouragements.

- Daniel Detammaecker, mon compagnon, pour sa patience, son accompagnement et son attention au quotidien.

Abstract :

Les documents de collecte ont une grande importance pour tous les artistes qui s'intéressent aujourd'hui aux musiques et danses traditionnelles. Ils donnent un cadre à ces pratiques contemporaines. Nous allons étudier l'Histoire du collectage, les différentes finalités qu'il peut recouvrir et les rapports humains qu'il suscite.

Mots clés :

Collectage, collecte, musiques traditionnelles, patrimoine, ethnologie, enquêtes de terrain, archives, collection, ruralité, paysannerie, mémoire, folklore, identité, idéologie.