

CREER LA TRADITION, PARTAGER DU COMMUN

Du passé, faisons table pleine.
Chris Marker

Qu'est-ce qui définit aujourd'hui le *commun* des musiciens qui se réclament, en France, des anciennes musiques traditionnelles ? Est-ce en premier lieu le rapport à une lointaine tradition, comme c'est le cas du musicien classique, qui doit polir pendant des années le répertoire qui convient à son instrument ? Non. L'instrumentiste de 15 ou 20 ans qui tombe à pieds joints dans cette marmite se raccroche à la recette qui prévaut autour de chez lui, ou dans les albums stockés dans sa discothèque physique ou virtuelle. Il va tomber en amour pour un instrument, un groupe ou un répertoire. Il ira au bal folk, puisque c'est là que se pratique cette musique, qu'elle s'enseigne, se transforme et fait société. Il se référera au *Centre de Musique Traditionnelle* de sa région. Il apprendra à danser, suivra des stages, rejoindra l'association d'amateurs passionnés la plus proche. Fera la tournée des festivals, choisira des luthiers. Jusqu'à peu à peu se trouver à l'aise sur son instrument, improviser, inventer, composer. Sans forcément en posséder le vocabulaire. Et puis un jour il se dira : mais d'où vient ce que je joue, qu'est-ce qui, au-delà des 40 années écoulées, se rattache à cet instrument, à cette culture ? Le voilà mûr alors pour l'ethnomusicologie, et l'étude de l'histoire des sociétés.

Ainsi la génération qui pratique aujourd'hui ces musiques qui bouillonnent de plus en plus dans les marges d'une Europe de l'Ouest accusée de tous côtés de pertes de repères, cette génération est la 3e depuis que les fondateurs du mouvement *folk français* ont repris ces matériaux des mains des groupes folkloriques et des mouvements d'éducation populaire, sans filiation directe avec les anciennes musiques populaires paysannes auxquelles la guerre de 14-18 avait porté un arrêt fatal.

Suivons un instant la chronologie : après le mouvement folk français (1969-1981), vint la génération *néo-trad* des années 1990-2000, qui sut s'emparer pleinement du formidable champ créatif ouvert par ses aînés, et réinterpréter les racines artistiques à travers d'autres outils : ceux du jazz et de l'improvisation, des musiques classiques, des musiques du monde.

La génération d'aujourd'hui entretient un rapport décomplexé aux outils d'apprentissage et de transmission. L'oralité n'est plus sacralisée mais conciliée avec l'écriture. La lutherie a enregistré de fulgurants progrès. La MAO permet d'enregistrer ensemble à des musiciens situés aux 4 coins de la planète. La formation intègre, peu à peu, l'institution. Surtout, cette génération réconcilie les audaces de fusion des années 80 avec un vrai souci de retour aux fondamentaux, aux caractéristiques des anciens répertoires campagnards : recherche sur les tempéraments, la modalité, la texture sonore... Bref, chaque tentative de confrontation à d'autres genres musicaux se doit de faire jaillir d'abord une pluie d'étincelles. Non, jouer de la musique traditionnelle n'est ni naturel, ni facile, ni donné ; et non, cela ne se mélange pas n'importe comment, ni avec n'importe quoi.

Ainsi, pour qui tend l'oreille, un objet nouveau se taille, se dessine, se sculpte. Qui emprunte tout autant aux mélismes campagnards d'avant 1914 qu'à la musique répétitive américaine des années 60, comme hier on empruntait aux musiques populaires exotiques, au rock français ou au free jazz. Qui se travaille et se remixe via des banques sonores minutieusement collectées, fabriquées et stockées grâce à des outils informatiques de plus en plus performants. Le son de l'instrument se perd-il, la pertinence artistique se noie-t-elle comme parfois naguère dans un appareillage envahissant et nivelant ? C'est le contraire : la technologie sert aujourd'hui à rapprocher l'oreille d'un *paysage sonore perdu*. Qui conjugue, aux oreilles non initiées, la proximité, la familiarité de l'ancien musicien populaire, avec le pouvoir de sidération de sons proprement inouïs : une inquiétante étrangeté sonore. De celles qui paralysent une fraction de seconde, puis font s'ébrouer l'oreille, enfin grandir l'homme, hier encore étranger, à la rencontre de cet autre qu'est lui-même en son ascendance.

Postmoderne donc ? Sans doute, mais de cette postmodernité qui ne supporte la perfusion. Qu'on soit assuré que ces musiques se fabriquent, s'entretiennent, se partagent et se transforment grâce à d'incessants allers-retours entre la chambre et le parquet, de l'individuel au collectif, portées par un réseau qui transmet sans étouffer, qui promeut sans niveler. Qu'elles se déploient dans cette « *tension du pluriel et de l'unitaire* » nécessaire à une culture dynamique, dont parle le philosophe François Jullien. (1)

Il semble en fait que nous sommes aujourd'hui en train d'échapper à un paradoxe : de nombreux musiciens, amateurs ou professionnels, pendant des décennies, ne se sont pas senti le droit d'accéder à un *processus créatif*, du fait d'un rattachement sclérosant à une culture mal connue, niée à l'échelon national, pour tout dire fantôme, dont ils ne possédaient pas les codes. Au bout d'une chaîne de transmission à laquelle il manquait des maillons. « *Nous ne sommes pas paysans, donc nous ne pouvons pas jouer cette musique que nous jouons quand même* ». Cette musique, qui n'était plus traditionnelle - tous les contextes ayant disparu - n'en était pas pour autant nommée ; d'où malaise, tiraillements, schizophrénie.

Chacun sait que l'absence criante des musiques du patrimoine dans le paysage musical et mental français, pan de culture entier refoulée sous le tapis, vient avant tout de la capacité confondante des élites de ce pays, à mesure de sa construction, de sa centralisation et de son institutionnalisation, à instrumentaliser, à chaque étape, les coutumes de ses composantes régionales, à les absorber et les observer, les muséifier et les déifier, les préserver et les détruire en même temps. Jamais depuis qu'on a commencé à noter les répertoires et à remarquer la disparition des anciens socles paysans à la faveur de l'exode rural, lui-même lié à la révolution industrielle et en particulier au développement des moyens de transport et à l'émergence du prolétariat, jamais les acteurs directs de cette culture n'auront eu l'opportunité de se voir offrir les moyens de la préserver eux-mêmes. Ces choix, ces stratégies, d'autres les auront développés à leur place. Tout se passe comme si les porteurs de ces expressions musicales, à différents stades de l'histoire de ce pays, avaient été chargés des attributs du sacré dans les sociétés primitives : enviés mais redoutés dans l'imaginaire collectif, sacrifiés sur l'autel de la modernité, enfin gommés

de la mémoire populaire. Ainsi sommés de s'adapter ou disparaître, les porteurs de langues et de traditions se sont muséifiés ou ont rejoint les rangs de ceux qui ont voulu, à divers moments, les persuader que la République était seule la cause de leur effacement.

Pour le violoniste et compositeur Jean-François Vrod, « *dans les constituants de l'identité française de l'après-2e Guerre Mondiale, les éléments issus d'une culture populaire ont été soigneusement écartés.*

Pourtant, accepter ces traditions, reconnaître qu'elles puissent inventer des objets en lien avec leur temps, ce serait dénouer un noeud qui, en se serrant de plus en plus au cours de notre histoire contemporaine, nous a momentanément coupés d'un certain nombre de fondamentaux. » (2)

Grâce à une évolution rapide ces 20 dernières années, une culture se propose enfin. Elle pose la question : « *Faisons-nous partie d'un monde musical qui fonctionne comme les autres, ou travaillons-nous uniquement sur de la reconstitution ?* » Et dit en substance qu'« *un musicien de quelque famille que ce soit, n'est jamais aussi bon que quand il joue ce qu'il est, quand il témoigne de son monde, de sa vie, de ce qu'il a traversé.* » (JF Vrod) Le musicien qui se dirige aujourd'hui vers cet univers a joué du métal à 16 ans, étudié Camus au lycée, et titubé sous l'effet de nourritures plus ou moins spirituelles. Peut-être l'acte de décès du folklore, à cet égard, est-il une chance : ces musiques, ces chants, ces répertoires, nous pouvons aujourd'hui, par choix individuel, nous publics et praticiens, les réinvestir, les réinventer, remplacer la croyance par l'étude : bref, dans l'Histoire remettre *des* histoires, les assumer comme *fictions*, les intégrer à la palette de nos racines imaginaires.

Arrêtons là le panorama : oui, les « *nouvelles musiques traditionnelles* » tiennent pleinement leur rôle au sein des musiques actuelles dont elles sont censées être partie prenante depuis 1997. Non, le musicien qui évolue aujourd'hui dans ce champ n'a rien à envier en terme de légitimité au musicien de jazz - esthétique musicale qui, elle aussi, descend d'une expression populaire qui a su essaimer dans le monde entier, marquer l'histoire de la musique d'un sceau brûlant, universaliser l'expérience du peuple noir américain et faire que chaque amateur partout dans le monde peut se dire aujourd'hui : « *je me reconnais dans l'expression musicale inventée par ces gens-là et je m'en servirai, sans prétendre la copier, pour inventer ma façon d'être au monde, j'en prolongerai les audaces avec mes outils d'ici et maintenant.* »

Quelle expression traditionnelle de fabrication occidentale peut prétendre à un tel destin ? Pour l'heure, les musiques d'expression dite *celtique*. En partie pour des raisons de mode et de marketing bien conduit.

Mais sans aller jusqu'à prétendre envahir et monopoliser les feux de la rampe, on constate que bien des freins existent encore, qui empêchent les musiques issues des terroirs français d'être ainsi acceptées d'une part et revendiquées de l'autre.

Peut-on tenir pour un de ces accidents dont l'Histoire a le secret, que ces expressions musicales aient survécu envers et contre tout ? C'est en tout cas un pied de nez à l'idée de continuité, un camouflet à l'idée même de « *tradition naturelle* » (dont le meilleur

représentant en France dans le domaine musical est bel et bien aujourd'hui la musique classique). Ce simple constat devrait renvoyer chacun à la complexité du devenir historique, à questionner jusque dans ses fibres le concept même d'identité.

Mais ne nous leurrions pas : ces musiques sont cantonnées, pour une immense part, dans des marges culturelles qui finiront par se refermer sur elles. On peut avancer plusieurs raisons pour lesquelles elles ne s'inscrivent pas dans le *patrimoine mental* de l'homme de la rue ; comme si les « *musiques du monde* » n'étaient pas d'abord des « *musiques d'ici* » (Jean Blanchard).

- Manque de formations diplômantes. N'importe quel musicien de jazz aujourd'hui passe par un cursus où on lui enseigne les canons du jazz depuis le blues ou le gospel jusqu'au free. Canons au sein desquels il s'orientera et fera les choix qui lui correspondent. Rien de tel dans nos esthétiques : le musicien qui veut jouer de la musique bretonne *et* de la musique auvergnate sera soupçonné d'éparpillement, de déracinement, tant il semble aller de soi encore qu'il *faut* vivre en Dauphiné pour pleinement appréhender les mystères du rigodon.

Or le nombre va croissant de dramaturges, de créateurs, de metteurs en scène intégrant à leurs oeuvres une réflexion sur la mémoire, les racines, la transmission dans une perspective ouverte, ludique, dans laquelle la préservation folklorique et l'affirmation d'une *identité* pour laquelle il s'agirait de se battre, ne tiennent plus aucune part. Comme l'affirme le compositeur et metteur en scène Christophe Rulhes : « *Si tous ces efforts de classement entre musiques amplifiées, actuelles, électroniques, improvisées, etc, et les grands partages qui les accompagnent, savant/populaire, original/commercial, légitime/illégitime, création/imitation, individu/communauté ne cessent d'apparaître, c'est que la musique de notre temps est particulièrement complexe à penser.* » (3)

Et : « *(Les musiciens trad) sont les maillons de cette longue chaîne d'artistes pluridisciplinaires, qui tout au long de l'histoire de l'art rêveront du spectacle total.* » (Jean-François Vrod)

- Manque de formation intellectuelle des journalistes culturels et des personnels politiques en charge de ces esthétiques. Non seulement de culture musicale, mais des outils pour appréhender ces musiques : historiques, artistiques, sociologiques. Où sont, sur les chaînes de service public, les émissions qui font la part belle aux *nouvelles musiques traditionnelles* ? D'où s'expriment les Alan Lomax, les Daniel Caux d'aujourd'hui ? Où sont les Frédéric Lodéon, les Alex Dutilh du trad européen ?

- Manque d'inscription dans les lieux officiels de diffusion. Le *milieu trad* français repose encore sur la vitalité de quelques festivals qui cachent un réseau ramifié mais financièrement exsangue, et une poignée d'organisateur-amateurs passionnés, qui ne peuvent répondre à la demande d'un vivier de musiciens professionnels toujours plus actif. Le problème du financement des équipements culturels en France déborde certes la question des esthétiques et il ne s'agit pas de monter celles-ci les unes contre les autres. En attendant, force est de constater que la méconnaissance des programmeurs de centres culturels, de scènes nationales (et leur tendance au repli sur du déjà connu), recoupe à cet égard celle des journalistes. Comment repérer les Ibrahim Maalouf, les Erik Marchand, les Michel Portal de demain sans lieux pour qu'ils se produisent ?

- Enfin et surtout, manque de prise en charge des artistes, à chaque étape du processus de

création, par des lieux et équipes dédiés. Les lieux subventionnés à même de proposer aujourd'hui un plateau et des possibilités de résidence de création à des musiciens dans ce champ esthétique, se comptent en France sur les doigts d'une main. Comme s'il était admis, implicitement, que le processus de création ne peut être financé qu'à partir d'un niveau de notoriété considérable ; et qu'en deçà, il n'existe pas, n'est pas reconnu comme « travail ». A cela, une solution : la *labellisation*.

Pour en finir, l'incertitude politique et l'inquiétude sociale qui serrent aujourd'hui la gorge de l'Europe mettent les musiques du patrimoine vivant en danger d'être récupérées, instrumentalisées, et mises en avant par les promoteurs d'« identités nationales » qui ne reposent que sur des fantasmes, mais qu'on jettera aux peuples pour leur fabriquer à peu de frais une fierté toute neuve. Tant « *le commun qui n'est plus porté par l'universel se renverse en son contraire : le « communautarisme* », et « *le défaut d'intégration en intégrisme* » (F. Jullien).

Et le philosophe d'ajouter : « *la démocratie consiste d'abord à traiter les autres en sujets (d'initiative et de liberté, comme tel donc égal à soi), à promouvoir autrement dit une communauté des sujets.(...) Encore faut-il se souvenir que le commun n'est pas le semblable.* » Cette communauté s'appuie justement non sur la carte d'une identité figée, morte, tamponnée une fois pour toutes, mais sur des « *ressources* » à disposition, prêtes à être réactivées, partagées et à faire sens dans un espace et un temps donné. Non comme un simple loisir, mais comme un élément essentiel au vivre-ensemble, à l'élaboration d'une culture poreuse, ouverte, en devenir.

Nos musiques ont un rôle de premier plan à jouer pour contribuer à la réappropriation par les citoyens (d'une Europe en laquelle beaucoup ne croient plus), d'une partie de leurs fondamentaux. Encore faut-il qu'on leur en donne les moyens.

Christophe Sacchetti
Novembre 2016

(1) François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Coll. Cave Canem, L'Herne, 2016

(2) Jean-François Vrod, *Les champs de la création*, communication aux 1^{er} Assises du CPMDT (Collectif des Professionnels des Musiques et Danses Traditionnelles), 2004

(3) Christophe Rulhes, *Les terrains de la musique, les classements à l'épreuve du vécu* in *Sociétés* n°85, 2004.

Cité par Morgane Montagnat, « *Univers de pratiques musicales et chorégraphiques traditionnelles / Essai d'approche globale d'un fait social et culturel aux frontières de l'Isère et de la Savoie* » (Mémoire Master 1, 2016, p.147)