



## “ Les mondes du trad, un projet de connaissance négocié ? ”

Morgane Montagnat

### ► To cite this version:

Morgane Montagnat. “ Les mondes du trad, un projet de connaissance négocié ? ”. Atelier doctoral Fabrique de Thèses #3, Atelier des doctorants en Danse, Sep 2018, Lyon, France. hal-02059011

**HAL Id: hal-02059011**

**<https://hal.science/hal-02059011v1>**

Submitted on 28 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Les mondes du *trad*, un projet de connaissance négocié ?

Morgane Montagnat, doctorante

Au travers d'un objet sensible (pratiques de musique et danse) au fort potentiel affectif et mémoriel (pratiques dites de tradition), cet article souhaite observer comment la recherche peut se faire, se dire et rendre compte de la complexité du réel en ménageant les craintes de fixation et de confiscation de l'expertise. Dans un premier temps, il s'agira de voir comment une pratique de danse saisie initialement par le prisme de l'implication et ne présentant *a priori* aucun obstacle au projet de connaissance, met à l'épreuve la recherche et son élaboration, dans un jeu constant d'adaptations et réajustements. Ensuite, les enjeux de l'engagement du chercheur seront explorés au sein de la situation du bal révélant, dans un troisième temps, le statut ambivalent du savoir et de la réflexivité au sein de l'univers souterrain des pratiques actuelles des musiques et des danses dites traditionnelles.

### Un objet de proximité

L'expression « mondes du *trad* » désigne un ensemble de pratiques actuelles de musique et de danse qui se réclament d'une certaine tradition, c'est-à-dire qui se rattachent symboliquement et de manière souvent diluée aux pratiques communautaires associées dans nos imaginaires collectifs aux sociétés rurales préindustrielles. Ces pratiques lient étroitement musique et danse et se sont développées en France et en Europe dans les années 1970 dans le prolongement de la démarche culturelle et artistique, des revendications politiques et sociales du *folk song* américain<sup>1</sup>. L'ambition des revivalistes français-e-s était alors de (re)donner vie à des corpus musicaux, chorégraphiques, à des instruments et occasions de pratique pensés en termes d'héritage afin d'alimenter leurs processus créatifs. Depuis, ces pratiques n'ont cessé de se recomposer, de se renommer<sup>2</sup> et de reformuler

1

Face à une société de plus en plus libérale, inégalitaire et hégémonique, le « protest song » ou « folk song » devient, pour beaucoup de jeunes américain-e-s des années 1960-1975, un espace sonore pour exprimer leur désaccord quant à la politique américaine et pour s'exprimer autour de sujets alors sensibles (ségrégations multiples, droit à l'avortement, reconnaissance des minorités, guerre du Vietnam). Paradoxalement, dans la brèche ouverte par Mai 1968 en France, la génération des baby-boomers reprend précisément les marqueurs musicaux et culturels développés par les acteur-rice-s du folk américain (Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez) dans le but de contester d'une part l'hégémonie culturelle américaine et d'autre part, la sclérose de la société libérale française. En France comme aux États-Unis donc, le folk s'inscrit dans un phénomène plus global de contre-culture, qui milite pour repenser la société. Les pionnier-ère-s du *folk* français investiront dans un premier temps les répertoires anglo-saxons et il faudra attendre l'injonction de Pete Seeger en 1972 pour que les répertoires issus de l'hexagone soient appropriés.

2

Le terme de « musique folk », utilisé consensuellement dans les années 1960-1975, commence à être remplacé par celui de « musique traditionnelle » avant que l'appellation « musique trad » ne se généralise à partir de la fin des années 1980.

3

Voir Damien Tassin, 2005, « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Volume !*, n° 4, p. 11-24.  
<http://journals.openedition.org/volume/1667>  
 DOI : 10.4000/volume.1667

4

Le but étant moins d'affirmer qu'un tel projet ne puisse se dérouler sans implication que de rendre compte de ma trajectoire personnelle de recherche.

5

Voir Gérard Althabe et Valeria A. Hernandez, 2004, « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n° 98-99, p. 15-36.  
<http://journals.openedition.org/jda/1633>  
 DOI : 10.4000/jda.1633

toujours tacitement les conditions de leur déploiement. Elles s'offrent aujourd'hui sous des formes hybrides au carrefour du social, du culturel, du patrimonial, de l'artistique et des loisirs en proposant, en dehors de la logique du spectacle et de la représentation, des expériences vivantes et collectives dont le bal (*folk*, *trad*) est l'exemple peut-être le plus frappant, visible.

Les rares travaux universitaires portant sur ces pratiques confidentielles, peu médiatisées et relativement invisibles du point de vue des politiques publiques, se sont appuyés sur une implication systématique du chercheur. C'est également par ce prisme initial de la pratique que j'ai abordé à mon tour ce qui s'est peu à peu construit en objet d'étude. Mes questionnements ont émergé de ces rétroactions constantes entre pratique et réflexivité<sup>3</sup> de telle sorte que mon implication au sein des mondes du *trad* ne se pose pas seulement comme un levier d'accès au terrain mais bien comme une modalité préalable<sup>4</sup> au projet de connaissance, un outil de sa co-élaboration, une condition de son articulation avec les réseaux d'acteur·rice·s localisés et globalement comme un observatoire de tout ce qui se joue au cœur et à l'entour de la recherche.

### Le bal comme piège et révélateur

Parmi les occasions d'observation fertiles mais délicates en terme d'engagement du chercheur, le bal tient une place toute particulière : espace-temps privilégié de pratique collective et combinée (musique/danse), il s'agit de la part « émergée » et éminemment dynamique des pratiques actuelles. On y observe différentes sphères d'acteur·rice·s qui ne se côtoient parfois que dans ce cadre (musicien·ne·s, danseur·euse·s, amateurs, professionnel·le·s, novices, confirmé·e·s, organisateur·rice·s, jeunes, vieux, etc.). Malgré sa dimension éphémère (le bal ne dure quelques heures), cet événement s'est imposé comme un marqueur spatial durable rythmant le temps et l'espace vécus de ses participant·e·s.

Cette situation dense et privilégiée d'observation de la spatiation et de l'articulation des échelles individuelles et collectives de pratiques, s'affranchit par ailleurs du projet de connaissance : en exigeant l'implication de l'observateur·rice dans un jeu dont il·elle ne détient pas toutes les règles<sup>5</sup>, à un degré dont il·elle n'a pas la maîtrise, la recherche est diluée dans les jeux d'acteurs à l'œuvre. C'est d'abord mon engagement corporel qui est requis au bal : pour les acteur·rice·s rencontré·e·s au cours d'enquêtes ou pour celles et ceux qui m'ont repérée en tant qu'apprentie-chercheuse, mon entrée en danse fait figure d'une réelle attente. Pour les premier·ère·s, il s'agit de sceller le pacte énoncé en entretien, renouvelé et validé dans l'expérience partagée de la danse : danser, c'est alors ne pas trahir notre rencontre. Pour les second·e·s, le bal consiste en le lieu d'appréciation par

excellence du degré d'initiation et de maîtrise de l'entre-soi du *trad* : danser, c'est alors prouver sa légitimité à exister dans un monde régité tacitement par de nombreux régimes d'évaluation. L'enjeu du bal est donc double : danser et « savoir » danser.

Mais en prêtant attention aux discussions résonnant autour des parquets et aux échanges relayés sur les réseaux sociaux, on remarque qu'un point crucial d'identification des danseur-euse-s se joue précisément au bal. Ces discours décrivent schématiquement deux esthétiques qui dirigent l'exécution des pas : une plus sobre, stricte et une plus libre, improvisée, sensuelle. Cette distinction communément faite entre deux expériences possibles de pratique, désignées respectivement sous les termes de *trad* et *folk*, s'exprime de manière prégnante dans la danse représentée au bal. À ces styles sont associés des référentiels de valeurs volontiers opposés : les *tradeux-euses* s'inscriraient dans une relative continuité quant aux « sources » historiques de pratique et dans une approche porteuse d'un ancrage territorial fort alors que les *folkeux-euses* développeraient une démarche plus détachée, hybridée, syncrétique<sup>6</sup>. C'est donc au bal que se mettent en scène ces pratiques vécues comme profondément différenciées, que se négocient les porosités entre elles, que la participation se mue en injonction et que le dilemme « participer/ne pas participer » devient caduc. Le risque réside ici dans l'interprétation *a posteriori* des modalités de ma participation : en étant identifiée, via ma danse, comme *tradeuse* ou *folkeuse*, ma place dans l'écosystème de pratique s'élabore aussi dans ce piège chorégraphique, au risque de m'attirer plus tard la sympathie ou la méfiance de certains<sup>7</sup>.

### Les entrechocs des « savoirs » du *trad*

Cet exemple du bal esquisse déjà les rapports ambigus des pratiques à la norme, au regard-sanction, en somme à tout ce qui prend la forme d'un « savoir » établi. Après tout, c'est bien les imbrications/rétroactions constantes entre une dynamique de pratique/création et une activité centrale de collecte déclinée dans la construction d'une érudition interne qui semble caractériser les mondes du *trad*, bien plus que leur supposée quête de traditionnalité. Dès les prémices du *revival folk*, les musiciens sont devenus collecteurs mais aussi penseurs de leurs pratiques<sup>8</sup>. C'est à travers l'infusion de leur réflexivité dans les réseaux amateurs qu'une vision notamment historicisée de la pratique s'est imposée de telle sorte que les pratiques apparaissent encore, même dans leurs formes les plus récréatives, comme un loisir intrinsèquement lié au regard savant, propice au foisonnement d'expertises développées par les acteurs eux-mêmes<sup>9</sup>. Cet attrait pour l'érudition couplé à une appréciation de l'acte de la collecte<sup>10</sup> comme source de la pratique artistique et comme activité de démocratisation de la « recherche », provoque une sorte de banalisation du projet de connaissance. Ici, le-la chercheur-euse

6

Il ne s'agit pas d'entériner cette catégorisation binaire souvent perçue par les acteur-ice-s comme une artificialisation. Mais force est de constater que ces dernier-ère-s s'efforcent sans cesse de se situer dans ce gradient « plus ou moins *trad/folk* ». Plus que des idéaux, ces archétypes servent ainsi de repères au sein d'une réalité plurielle de pratiques peu cristallisées.

7

Une analyse plus fine révèle des issues à cette impasse de l'entrée en danse du-de la chercheur-euse : plusieurs danses semblent moins propices à une différenciation marquée *folk/trad*. Pratiquées par tous, elles se situent dans un entre-deux partagé par les *folkeux-euses* et *tradeux-euses* et s'offrent comme des occasions de danse limitant les effets « à retardement » de l'implication.

8

Certains de ces musiciens-collecteurs-chercheurs (essentiellement des hommes) ont intégré le monde académique. D'autres mènent une activité de recherche (entendue comme l'étude approfondie de certains corpus dans une perspective le plus souvent historico-musicologique) hors institution. Le statut de chercheur, souvent octroyé au sein des mondes du *trad*, reflète donc des contextes de production du savoir très variés.

Voir Luc Charles-Dominique, 1996, « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 9, p. 275-288.

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1257>

9

Même si les travaux académiques sont rares, on constate la prolifération de rapports, mémoires, articles, monographies, etc. Les événements de diffusion de ces savoirs élaborés par les acteur-ice-s à destination des acteur-ice-s sont également fréquents (conférences adjointes aux stages par exemple).

10

Voir Florence Descamps, 2006, « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin de l'AFAS*, n° 28, p. 2-13.

<http://journals.openedition.org/afas/1514>

DOI : 10.4000/afas.1514

11

Voir Béatrice Collignon, 2010, « L'éthique et le terrain », *L'Information géographique*, n° 1, p. 63-83 et Camille Lacoste-Dujardin, 1977, « La relation d'enquête », *Hérodote*, n° 8, p. 31-34.  
<https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2010-1-page-63.htm>  
 DOI : 10.3917/lig.741.0063

ne mène pas la danse : le savoir du *trad* se trouve du côté de celles et ceux qui pratiquent, développent une intelligence collective et des codes d'évaluation qui leurs sont propres.

Cette question de l'articulation des régimes de savoirs se décline dans une attitude méfiante vis-à-vis de la figure de l'universitaire. Cette dernière cristallise de fait un triple soupçon : fixer, normaliser des pratiques revendiquant leur fluidité/hétérogénéité ; réduire des expériences corporelles transcendantes à des analyses auxquelles le sensible échapperait ; confisquer le savoir du *trad* élaboré et détenu collectivement. En tant qu'apprentie-chercheuse également identifiée comme participante, mon projet de recherche connaît ainsi un accueil souvent bienveillant mais toujours feuilleté : noyé dans cette culture érudite *trad*, il passe d'ordinaire inaperçu mais soulève parfois incompréhension et déception auprès d'acteurs en attente de travaux davantage historiques. En outre, mon identité se trouve fréquemment écartelée par les rôles successivement attribués par les acteurs : je suis ainsi tour à tour renvoyée au rang d'initiale/profane, d'experte/novice, de témoin/évaluatrice, de disciple/perturbatrice. Ces paires d'oppositions, aussi frustrantes soient-elles, me projettent au cœur des rapports stratifiés au légitime, à l'illégitime, à ce qui fait débat et limite dans le *trad* : à l'entour de ma personne s'élaborent ainsi les modalités de détention de la connaissance dans un univers où le savoir semble à la fois rare et omniprésent, anarchique et savamment évalué.

### Des mises en tension productrices d'intégrité

Ces diverses mises en tension du projet de recherche contiennent toutes leur part de dépassement : marges de manœuvre, points d'ancrage et autres leviers se sont entretissés dans ce récit d'expérience autour d'un objet de proximité affective. Au-delà de ce que les danseur-euse-s disent d'eux-mêmes, ces ambivalences nous donnent à voir ce qu'ils font de leur rencontre avec le-la chercheur-euse. La contradiction entre intérêts de recherche et postures multiples, changeantes, parfois limites, souvent d'entre-deux et jamais satisfaisantes dans lesquelles les acteurs me placent se révèle productrice d'appropriation mutuel, de stratégies affinées de compréhension de la mécanique humaine du *trad* mais aussi d'une éthique et intégrité de la recherche solide<sup>11</sup>. Dès lors, la négociation du projet de connaissance, suggérée par le titre de cet essai, laisse la place à son articulation aux réseaux d'acteurs-collaborateurs pour plus de fluidité et de partage d'un savoir recomposé.

---

Morgane Montagnat est doctorante en géographie sous la direction de Claire Delfosse (laboratoire d'Études rurales) et a suivi une formation pluridisciplinaire à l'université Lumière Lyon 2. Musicienne depuis l'enfance, elle travaille sur les interactions entre les pratiques actuelles des « mondes du *trad* » et la fabrique des territoires, de leurs représentations/appropriations dans un contexte d'interconnexion croissante.