



**HAL**  
open science

**Anne-Cécile Nentwig. “ Jouer son monde. Sociologie des musiciens traditionnels amateurs ”,**

Yves Raibaud

► **To cite this version:**

Yves Raibaud. Anne-Cécile Nentwig. “ Jouer son monde. Sociologie des musiciens traditionnels amateurs ”,. L’Information géographique, 2018, Revue L’Information Géographique, Géomusique (82), pp.141-146. hal-02277356

**HAL Id: hal-02277356**

**<https://hal.science/hal-02277356>**

Submitted on 3 Sep 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.

**Anne-Cécile Nentwig. « Jouer son monde. Sociologie des musiciens traditionnels amateurs »,  
L'Harmattan, 2016, 371 p.**

*L'Information géographique 2018/4 Vol 82, p.141 à 146*  
*Yves Raibaud, Université Bordeaux Montaigne, Passages*

Anne-Cécile Nentwig est enseignante à l'école d'Art et de Culture de Lyon. Son livre publié en 2016 est issu de sa thèse de sociologie. « Jouer son monde » indique les intentions de l'auteur. Comme elle le revendique dans son introduction, c'est la notion proposée par Howard Becker dans « Les mondes de l'art » (Becker, 1988) qui guide son enquête, associée à une autre, compatible, qui définit la musique comme un fait social total (Marcel Mauss, *in* Anne-Marie Green, 1988). Les amateurs qu'elle décrit ne sont pas que musicien.ne.s, elles et ils inscrivent leurs pratiques dans un style de vie qui mêle loisirs collectifs, engagement associatif, opinions politiques, alimentation, habitat etc. Leur goût pour la musique est donc le produit d'interactions multiples dont le centre est le partage d'un même répertoire musical et des instruments (y compris la voix) qui y sont associés. Ce goût musical n'est pas inné, ni même obligatoirement hérité. Il est le produit d'une carrière propre à chaque personne. Les monographies réalisées par Anne-Cécile Nentwig suivent scrupuleusement la méthode sociologique choisie pour nous montrer la diversité des itinéraires, jusqu'à leur rencontre vers des pratiques collectives. Même si la sociologue s'intéresse avant tout aux pratiques musicales, il n'est pas anodin que celles-ci soient très majoritairement orientées vers le bal plus que le concert. Ainsi la sociologie des musiques traditionnelles est elle consubstantiellement liée à celle de la danse, par le cadre imposé des rythmes (bourrées, mazurkas ou scottish) d'une part, par l'attente des danseuses et danseurs qui suivent les groupes et apprécient le savoir-faire-danser des artistes d'autre part.

Après avoir présenté sa méthode et son terrain, l'auteur fait référence aux travaux antérieurs. La première séparation qu'elle questionne est la distinction entre musiques savantes et musiques populaires. On sait que les premières, écrites, ont été valorisées comme étant des pratiques supérieures liées aux classes auxquelles ces musiques étaient attachées. On sait également que les pratiques populaires ont perduré, le plus souvent sous la forme de tradition orale, et que leur permanence et leur diversité ont été une source d'inspiration continue pour les compositeurs depuis la Renaissance. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'intérêt des artistes et des écrivains se penche sur ces cultures rurales. Avec le romantisme commence le collectage des chants et danses dans une nouvelle Europe des Nations, au sein de laquelle les cultures rurales figurent souvent comme l'âme des peuples. La permanence des cultures rurales doit, de ce fait, autant à leur vivacité propre (en 1945 près de 45 % de français vivent encore de l'activité agricole) que de l'attention ambiguë qui leur est portée par les classes dominantes et les pouvoirs locaux.

Anne-Cécile Nentwig rappelle dans son état de l'art la montée du folklorisme (à la fois mise en spectacle des traditions rurales et défense de celles-ci face au déclin des langues et cultures locales), la mauvaise réputation qui lui est faite après la seconde guerre mondiale par ses accointances présumées avec les soutiens régionaux du gouvernement de Vichy, puis sa ringardisation, à l'heure de l'action culturelle et d'André Malraux : les véritables cultures populaires ne seraient-elles pas, au XX<sup>ème</sup> siècle, les cultures ouvrières ?

On aurait pu penser que le rock et les musiques amplifiées submergeraient les musiques traditionnelles. Le livre rappelle la résistance venue des courants folk américains (Pete Seeger), coïncidant avec la montée de la revendication contre la guerre du Vietnam et le refus de la société de consommation (Joan Baez, Bob Dylan), provoquant un revival des musiques françaises traditionnelles portées par des musiciens régionaux à fort rayonnement international (Alan Stivel,

Joan Pau Verdier). Enfin la tardive reconnaissance des musiques traditionnelles, parfois mélangées aux musiques du monde (musiques traditionnelles du monde, dans une version post-coloniale de la mondialisation musicale (Raibaud, 2008), mais aussi affirmées dans les politiques publiques de la musique à partir des années 1980 et les lois de décentralisation (apparition des musiques et instruments traditionnels dans les conservatoires nationaux de région et les écoles de musique agréées). En reprenant plusieurs acceptions du terme tradition dans les corpus, Anne-Cécile Nentwig montre le compromis possible autour de l'adjectif traditionnel, à la fois transmis par les anciens musiciens et traduits par les nouveaux. Mais au fait qui sont les musiciens traditionnels aujourd'hui ? Quel sens donnent-ils à ce qu'ils font ? « *Qui faut-il qu'ils soient pour faire ce qu'ils font* » ?

Pour cela l'auteur s'applique dans la deuxième partie à décrire les processus mis en œuvre dans la construction du goût pour les musiques traditionnelles. À travers les itinéraires de ces musiciens ordinaires, il s'agit de comprendre ce qui permet leur agrégation dans un courant musical (Guibert, 1998), leur attachement et leur engagement dans des réseaux de sociabilité qui participent à l'élaboration d'un style de vie. Il faut d'abord entrer dans la carrière. Cela peut venir de médiations familiales (ma grand-mère me chantait des chansons en patois, mes parents m'amenaient au bal), de réseaux amicaux (une amie m'a fait connaître l'école de musique, la chorale) ; l'aspect collectif des musiques traditionnelles (notamment dans les méthodes d'enseignement) favorise rapidement l'attachement à un groupe. Pour d'autres, c'est l'instrument et le son qu'il produit qui provoquent l'adhésion. En rupture avec un univers sonore standard proposé par les médias, le son de la cabrette, de la cornemuse (leur « fausseté » relative) ou de l'accordéon diatonique peut provoquer une passion immédiate et soudaine.

Dans l'enquête réalisée auprès d'élèves des classes de musiques traditionnelles Anne-Cécile Nentwig relève des différences sexuées dans les goûts musicaux : les hommes seraient plus portés vers les musiques régionales françaises, les femmes plus tournées vers les musiques du monde. À travers les lignes qui suivent, on peut découvrir d'autres standards liés au genre, mais peut-être pas assez explorés : des hommes plus instrumentistes que danseurs ou chanteurs par exemple. Le tri par classes sociales s'avère moins convaincant. Dire que les musiciens traditionnels sont plutôt issus des classes moyennes et supérieures que des professions agricoles n'est pas une surprise lorsqu'on sait que celles-ci ne représentent que 3 % de la population active en France. Le fait que l'enquête ait été faite sur des lieux de pratiques organisées par l'enseignement plutôt que dans des bals est également un biais, mais l'auteur apporte à ce questionnement des réponses méthodologiques qui restreignent la portée de ces critiques potentielles.

Plus intéressante est la typologie proposée pour ces carrières : les héritiers.e.s militant.e.s dont les parents allaient au bal, possédaient des instruments traditionnels, chantaient en patois ; les bébés trads, enfants de parents de la génération 1970 et du *revival* des musiques traditionnelles ; celles et ceux qui ont été converti.e.s par une rencontre, une sonorité ou simplement le besoin de faire une activité de loisir conforme à leur mode de vie. Pour certain.e.s, l'entrée dans la carrière peut aller jusqu'à la professionnalisation. Si la musique traditionnelle draine des publics très importants dans les bals, les écoles, les associations, les festivals elle ne représente pas un marché suffisant pour créer facilement un emploi d'artiste intermittent. Ainsi l'inscription dans un cadre d'emploi se fait plus souvent par l'enseignement de l'instrument, dans un cadre associatif ou un établissement public, souvent en complément d'une autre activité professionnelle. Les musiques traditionnelles étant considérées comme des musiques orales, leur apprentissage se fait par imitation. En opposition avec les méthodes d'apprentissage de la musique dite « classique » (solfège obligatoire, technique standardisée), elles se transmettent donc principalement par l'oreille et le reste du corps. On est plus proche de l'enseignement de la danse (Raibaud, 2016),

même si les supports enregistrés (comme cela a été montré pour les musiques amplifiées) ont aussi un rôle déterminant dans les apprentissages solitaires.

Les musiques traditionnelles ne sortent pas indemnes de leur passage en conservatoire : la bienveillance avec lesquelles elles sont accueillies (liées en général à des politiques publiques décentralisées encourageant les expressions régionales comme c'est le cas en Bretagne) va de pair avec une double injonction : ne pas être savantes (donc rester orales), se distinguer du folklore considéré comme « dépourvu de vie, hors du champ de la création ». On voit que les frontières sont loin d'être abolies... Mais la particularité des musiques traditionnelles n'est elle pas le bal ? Anne-Cécile Nentwig traite ce sujet avec justesse dans un trop court paragraphe, alors que cette question est probablement centrale dans le cas des musiques traditionnelles. La production des musiciens traditionnels est toujours orientée ou au moins conditionnée par les formes rythmiques du bal. Une mazurka de Chopin n'est pas dansable, celle des musiciens doit obligatoirement l'être. Le concert est l'exception (ce n'était pas le cas dans les années 1970) et la présence des danseurs impliquée eux aussi dans des pratiques changent totalement l'interaction entre les musiciens et leur public, ce qui constitue probablement la véritable différence avec les musiques dites classiques ou actuelles, exceptées peut-être celles qui sont l'expression d'une danse chorégraphiée (tango, salsa) . Ceci explique également le caractère plus limité de l'improvisation : même si chaque musicien s'écarte de la version originale pour broder, moduler ou orner son art, il n'y a pas de commune mesure avec l'injonction à l'improvisation des musiques d'influence jazz. Le temps de la danse est mesuré, les cadences sont imposées et il faut toujours retomber sur ses pieds. On voit également le profit qu'aurait eu la thèse à se poser la question de l'agrégation des musiques traditionnelles dans la catégorie musiques actuelles, au côté du jazz et des musiques du monde.

La troisième partie se penche la question de savoir ce qu'est « être musicien traditionnel ». L'ensemble des matériaux recueillis par Anne-Cécile Nentwig montre une grande homogénéité des styles de vie. Au contraire des travaux sur les publics du rap ou du rock, qui notent une grande diversité des socio-styles, la majorité des entretiens évoque la même méfiance pour les médias de masse, le goût pour des pratiques culturelles distinctives, des façons de s'alimenter (bio, végétarien), d'habiter (à la campagne, proche de la nature) de se soigner (médecines douces) proches des idéaux écologistes. Ce qui est surprenant n'est pas cette existence d'une communauté de goût (qui va jusqu'au partage d'engagements politiques dans l'écologie, l'altermondialisme, la protection de la nature, contre la souffrance animale) que la critique qui en est faite et dont le livre se fait le relais, sans qu'on puisse savoir si les points de vue critiques sont partagés par l'auteur. Les socio-styles des musiciens traditionnels sont présentés comme étant spécifiques des classes moyennes et supérieures : est-ce une surprise quand on sait que les classes moyennes représentent à elles seules plus des 2/3 des Français ? Le fait que cet amour des cultures autrefois rurales seraient portées par des urbains n'est pas non plus un argument très probant si l'on accepte l'idée assez généralement répandue que la France est urbanisée dans ses modes de vie. Même incertitude dans l'association « musiques traditionnelles génération post soixante huit » (encore une fois, et pour peu de temps encore, cela représente la majorité des Français). Ne peut-on pas voir dans cette critique (une autocritique si l'on se réfère au positionnement de la chercheuse) un reflet actualisé de la disqualification des cultures populaires par les élites ? La disqualification des cultures rurales (le passé) par les cultures urbaines (la créativité, l'avenir) ? La disqualification des valeurs des classes moyennes par l'économie néolibérale ? Cette opposition aurait été utile pour souligner, à l'inverse, la communauté de valeurs qui s'exprime à travers les pratiques musicales, les bals, les réseaux associatifs issus de l'éducation populaire et des méthodes actives d'enseignement et qui irrigue également la diffusion de nouvelles pratiques concernant l'alimentation, la santé la défense de l'environnement. Le dernier

chapitre (être musicien traditionnel), conforte les informations données précédemment dans les enquêtes et les entretiens sur l'importance du phénomène.

Ce livre est important est donc important par son sujet, pratiquement inconnu dans la recherche universitaire. Comme pour le monde des chorales (1 million et demi de choristes en France), des thés dansants ou de la randonnée (plus d'1 million d'adhérents aux diverses fédérations), des pratiques sociales très importantes sont ignorées et mal connues. Leur invisibilité est peut-être fortuite ; elle est aussi la marque de leur invisibilisation permanente. Important socialement ? Le rock, le rap, les cultures urbaines. Pas important, ringard, démodé ? La musique trad, les chorales, les bals. De quoi nous parlent-elles ces musiques traditionnelles, à travers les parcours de leurs amateurs ? De pratiques ordinaires de lien social, de leur ancrage dans des territoires bien réels (l'espace de l'atelier, du bal, de la commune, des espaces non urbanisés où subsistent et se perpétuent de très nombreuses pratiques de sociabilité qu'on prétend disparues). La thèse de Anne-Cécile Nentwig nous montre au contraire comment se récrée partout, et de façon très vigoureuse, ces espaces de sociabilité enraciné dans des cultures anciennes et des paysages dont l'environnement est encore largement préservé. Il suffit pour cela de suivre les grands festivals trad de l'été (Gennetines et Saint Gervais en Auvergne, les grands bals de l'Europe au Portugal, Italie, Belgique...) pour se rendre compte de cette importance des musiques traditionnelles aujourd'hui, ainsi que leur capacité à agréger et diffuser de façon pragmatique les bonnes pratiques nécessaires à l'adaptation à de futures conditions de vie dont les tendances se dévoilent peu à peu. On attend donc à l'avenir d'autres recherche sur ces sujets, ouvertes sur des comparaisons régionales et européennes et d'autres musiques populaires non amplifiées. On ne peut donc que féliciter Anne-Cécile Nentwig d'avoir apporté sa lecture sociologique des territoires musicaux avec ce matériau insuffisamment exploité.

Becker, H.-S., 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.

Green Anne-Marie (dir.), 2000, *Musique et sociologie:enjeux méthodologiques et approches empiriques*, L'Harmattan, Paris.

Guibert, G., (1998), *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?* Nantes, Irma/Mélanie Séteun.

Raibaud Y., 2008 (dir.), *Géographie musique et postcolonialisme, revue Volume n° 6*, Angers, Mélanie Séteun.

Raibaud Y., 2006, *Les fêtes de la musique : expérience de la ville et performativité*, *Géographie et cultures n° 59*, p. 87-104, L'Harmattan.

Raibaud Y., 2016, *Jalons pour une géographie de la danse*, *Géographie et culture n° 96*, p.16-24, L'Harmattan.