



HAL
open science

Les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques trad. Enquêtes en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste.

Morgane Montagnat

► To cite this version:

Morgane Montagnat. Les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques trad. Enquêtes en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste.. Géographie. Université Lumière Lyon 2, 2021. Français. NNT: . tel-03131082

HAL Id: tel-03131082

<https://hal.science/tel-03131082>

Submitted on 6 Sep 2024

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.



Thèse de doctorat de l'Université de Lyon

réalisée au sein de l'Université Lumière Lyon 2

École doctorale 483 Sciences Sociales

Discipline : **Géographie**, aménagement et urbanisme

Préparée au Laboratoire d'Études Rurales,
soutenue publiquement le 26 janvier 2021 par

Morgane MONTAGNAT

Les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques *trad*

Enquêtes en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée
d'Aoste

Devant le jury composé de :

Directrice

M^{me} Claire DELFOSSE Professeure de géographie Université Lumière Lyon 2

Rapporteur.trice.s

M^{me} Monique POULOT Professeure de géographie Université Paris Nanterre

M. Cyril ISNART Chargé de recherche en anthropologie CNRS

Examineur.trice.s

M^{me} Claire GUIU Maîtresse de conférence en géographie Université de Nantes

M^{me} Marina CHAULIAC Anthropologue Ministère de la culture

M. Christian MONTÈS Professeur de géographie Université Lumière Lyon 2

M. Dominique CROZAT Professeur de géographie Université Montpellier 3

Preamble

Le présent document est une version relue et anonymisée (dans la mesure du possible) de la thèse, suite à sa soutenance en janvier 2021. Il conserve l'architecture globale et l'argumentation propre à la production et à la présentation d'une thèse de doctorat en géographie. À noter que les annexes initiales de la thèse, comprenant les listes détaillées et tables de correspondance des enquêtes réalisées (entretiens semi-directifs, enquêtes filmées, observations, enquêtes informelles), ne sont pas accessibles dans cette version de la thèse. Même si cela tend à affaiblir la solidité des arguments scientifique en rompant le lien entre certaines analyses et leurs sources, cette absence s'explique par la nécessité de préserver au maximum la confidentialité des personnes ayant participé par leurs témoignages à ce travail.

Au cours et à la suite des trois années qui ont permis sa réalisation, ce travail a fait l'objet d'autres valorisations, sous la forme de publications individuelles ou collectives, d'articles scientifiques ou à destination d'un public plus large (articles vulgarisés), de présentations orales dans le cadre de conférences, colloques, journées d'études, séminaires et autres événements scientifiques, ou lors de journées de formation, de temps forts associatifs, de débats, de festivals, etc.

D'autres améliorations et projets de valorisation de ce travail ont été envisagés (ouvrage, documentaire audio, cartographie sensible, etc.), notamment pour rendre le contenu de la thèse plus accessible et plus utile aux premier.es concerné.es, mais n'ont pas vu le jour... faute de temps ! Toutefois, je reste à l'écoute de toute proposition visant à partager, actualiser et faire dialoguer ce travail.

Bonne lecture.

Remerciements

Mes premiers remerciements se dirigent vers Claire Delfosse, ma directrice de thèse, pour la bienveillance et la confiance qu'elle m'a témoignée depuis notre rencontre un peu en amont de la thèse, alors que je n'étais pas géographe et que je me passionnais pour l'étude de cet objet singulier des « mondes du *trad* ». Je la remercie pour l'ouverture géographique qu'elle m'a apportée en connectant mon objet d'étude à d'autres questions plus transversales, pour sa compréhension et pour ses encouragements à assumer mes choix et ma pensée. Je tiens également à remercier Pierre Cornu, qui a joué un rôle déterminant dans mon parcours du master au doctorat, ainsi que dans la rédaction de mon projet de thèse. Merci pour sa confiance première qui me surprend encore, pour sa curiosité et son agilité intellectuelles toujours contagieuses, et pour son attention aussi discrète que sincère, jusqu'aux dernières heures de la rédaction. L'un.e comme l'autre m'ont accueillie au sein du Laboratoire d'Études Rurales où mon intérêt pour le *trad* a gagné en perspective, et où j'ai pu vivre une expérience de croissance personnelle et intellectuelle auprès d'autres chercheurs/ses et doctorant.es.

Je tiens à remercier ensuite l'ensemble des membres du jury, Claire Guiu, Marina Chauillac, Dominique Crozat, Christian Montès et tout particulièrement Monique Poulot et Cyril Isnart qui ont accepté d'être les pré-rapporteurs/trices de ma thèse. Je suis honorée de faire de ma thèse l'occasion d'entrer en discussion avec elles et eux, ainsi qu'avec leurs travaux. Merci également à tous les chercheurs/ses « bienveillant.es » qui m'ont permis de me sentir partie prenante d'un réseau scientifique. Certain.es ont « veillé » sur moi pendant le doctorat, d'autres m'ont permis de « tester » ma réflexion en train en discutant ou en échangeant par écrit, d'autres encore ont accepté de relire mes propositions de publications.

Merci à l'ensemble des doctorant.es du LER pour avoir fait de mon doctorat une expérience collective et joyeuse, pour avoir partagé leurs conseils, leurs forces et aussi leurs incertitudes. A Lionel pour sa sagesse, pour m'avoir convaincue qu'il fallait que je me mette à écrire et pour les soirées jeux. A Pierre pour son humour, pour m'avoir fait boire (un peu) du café, et pour ses conseils cartographiques. A Hélène pour m'avoir prouvé que faire une thèse en trois ans, c'était possible, et à Pierre-Marie pour m'avoir assurée que la faire avec passion, c'était mieux. A Adrien pour son expérience de doctorat inspirante, pour sa bienveillance, pour sa relecture de mon introduction et pour son aide sur L^AT_EX. A Charlène pour notre passion commune pour la botanique. A Sénia, Mathilde et Lucas pour nos discussions que je n'oublierai pas. Je regrette que les huit derniers mois, pendant lesquels j'ai terminé la

rédaction de ma thèse, se soient passés sans elles et eux.

Ma plus sincère gratitude va ensuite à l'ensemble des musicien.nes, des danseurs/ses que j'ai rencontré.es en en amont et pendant la thèse. Qu'ils/elles m'aient accordé cinq minutes, quelques heures ou plusieurs jours, tous/tes ont contribué à l'avancement de mon travail en acceptant de me partager leur expérience vécue de la musique et de la danse. Une pensée particulière à celles et ceux qui sont devenus de véritables partenaires de recherche (ils/elles se reconnaîtront) et avec qui j'ai continué à échanger par mail ou téléphone, le long des pistes de danse, dans la voiture et à la buvette, tout au long du doctorat (note : et encore des années plus tard!). Je garde de nos rencontres des souvenirs émus, et de nos relations autant musicales qu'intellectuelles, une certaine fierté. J'ai conscience de la chance que j'ai eue de rencontrer un intérêt sincère du « terrain », et d'avoir pu faire de ma recherche une expérience dialogique interrogeant la manière dont se produit le savoir entre praticien.nes et chercheurs/ses.

Dans le prolongement de cette expérience partagée du doctorat, merci à l'ensemble des administrateurs/trices et des salarié.e.s de l'AMTA, de la FAMDT et plus particulièrement du CMTRA pour m'avoir sollicitée et permis de m'impliquer dans leurs structures. Mon doctorat a grâce à eux été une expérience de recherche-action ancrée dans l'actualité, les besoins et les objectifs du réseau fédéré des musiques et danses traditionnelles en France, et je les en remercie. Merci au Musée Savoisien, et tout particulièrement à Sandrine Vuilletmet et à Marie-Anne Guérin, pour leur intérêt et leur soutien.

D'autres personnes ont directement contribué à la réalisation technique de ma thèse et je tiens à les remercier. Erwane Breton pour la mise à disposition des données d'Agenda-Trad sur lesquelles j'ai pu construire mon travail d'inventaire cartographié des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes. François, pour notre amitié et notre compagnonnage cartographique sur QGIS. Avec beaucoup de respect, je remercie l'ensemble des personnes qui contribuent à développer les logiciels libres qui m'ont exclusivement permis de rédiger et d'illustrer ma thèse : L^AT_EX, Inkscape, QGIS, Libre Office, Linux. Merci de permettre au savoir d'être produit et de circuler librement, en dehors de toute logique monétaire et de tout monopole.

Avec beaucoup d'émotion, je remercie ma famille pour sa confiance à toute épreuve. A mes parents, Liliane et Yves, pour leur soutien sans faille, pour leur compréhension et pour m'avoir appris très jeune, et en dehors de tout académisme, la valeur de l'esprit critique et de l'autonomie tant matérielle qu'intellectuelle. A notre amour commun du monde vivant et des paysages, qui a finalement toujours nourri un intérêt géographique que je ne soupçonnais pas. A mes frères et sœurs, Chloé, Johan et Camille pour m'avoir conseillée, écoutée, inspirée, fait rire et changé les idées. A mes six nièces, qui s'étonnent que je sois encore « à l'école », et qui m'apprennent des choses à chaque fois que je les vois. A Marie-Claude, ma grand-mère, pour sa détermination transmissible ; à Maurice, mon grand-père, à qui je dois ma passion pour le débat et les idées, même quand elles ne tiennent pas (encore ?)

debout. A Agnès, Bruno et Pascal pour leur attention. A Marie-Pierre et à Jean-Marie, pour m'avoir accueillie dans leur famille et tout près d'eux. A Robin, pour son sens de la discussion. A Françoise, qui voulait toujours comprendre, qui m'a éduquée et qui aurait aimé être là. A ma mère, Cécile, à qui j'aurais aimé parlé de musique, de danse et de poésie. Un grand merci à mes ami.es qui m'ont accompagnée et motivée. A Nathalie pour notre amitié « historique » et si précieuse : vive nos thèses en miroir, à un bout et à l'autre des sciences ! A Édith, Adrien, Annaïg et Gérard pour la musique. A Katerina pour être là. A Antoine et Valérian, pour les soirées ludiques, pour nos discussions politico-géographiques enflammées et pour les voyages à vélo.

Mes derniers remerciements vont à Tanguy, sans qui cette thèse n'aurait jamais débuté et ne se serait jamais finie. Merci d'avoir eu l'idée de cette recherche et de m'avoir répété que j'en étais capable. Merci de m'avoir soutenue quotidiennement, de m'avoir parfois suivie sur le terrain, et de m'avoir permis de mettre un point, à la fin. A notre complicité musicale, géographique, à notre rencontre au détour d'une valse, et à l'immense privilège de partager son quotidien.

Résumé - Abstract

Les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques trad.
Enquêtes en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste

Mots-clefs : pratiques culturelles – revivalisme – folk – loisirs – sociabilités – rural – musique traditionnelle – danse traditionnelle – région

Cette thèse s'intéresse aux pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste d'un point de vue spatial. Ces pratiques, qui découlent du mouvement politique, social et culturel du *revival folk* des années 1960-1970, se trouvent au cœur de plusieurs tensions qui renouvellent le paradigme géographique. Elles interrogent les rapports entre rural et urbain, les resignifications de la campagne et la cohérence des découpages administratifs dans un contexte de recompositions spatiales. Elles se développent entre mobilité et ancrage, entre recherche de proximité et globalisation, et questionnent plus largement le rôle des pratiques sociales, culturelles et de loisir dans les phénomènes de représentation et d'appropriation spatiales.

Cet objet singulier, total et souterrain est interrogé au travers d'une méthodologie multifocale, pluridisciplinaire et d'une approche géographique croisée. Quatre niveaux d'enquête permettent d'accéder tant au fond symbolique des pratiques qu'à leur dimension vécue, quotidienne et localisée : une enquête par entretiens doublée d'observation participante cible les parcours individualisés d'acteurs/trices ; une observation filmée du bal questionne la construction de cet espace de représentation collective, ainsi que sa variation dans l'espace ; un inventaire statistique et cartographié des événements organisés en Auvergne-Rhône-Alpes rend compte de la structuration des réseaux d'acteurs/trices et de leur répartition spatiale ; enfin, une expérience de veille en ligne renseigne sur la création et la circulation des références spatiales au moyen des outils numériques. L'enquête se déploie dans un espace trans-régional en proie à des enjeux de reconfiguration (fusion régionale en Auvergne-Rhône-Alpes) ou de légitimation de leur statut politico-administratif (Vallée d'Aoste) choisi pour ses contrastes. Les pratiques de musiques et danses dites traditionnelles n'y bénéficient pas toujours d'une forte visibilité et leur participation à la cohérence culturelle des régions ne fait pas consensus.

Cette thèse propose un état des lieux de pratiques culturelles et sociales peu visibles des politiques publiques qui se développent dans une confidentialité recherchée. Elle met au jour les parcours et motivations des acteurs/trices des musiques et danses dites traditionnelles,

leurs dynamiques de structuration collective, leurs représentations spatiales et leurs effets, tant sur eux-mêmes que sur leurs pratiques et les espaces qui les accueillent. Déclencheur de sentiments d'appartenance, support de requalifications, d'actualisation de catégories spatiales et de fabrique de mémoire localisée, l'objet d'entre-deux des « mondes du *trad* » dessine des formes contemporaines d'occupation du temps et de l'espace qui témoignent d'un besoin d'articuler cohérence, ancrages et circulations. Dans un contexte de mutation structurelle et symbolique des espaces et d'éclatement des références collectives, les pratiques des musiques et danses dites traditionnelles révèlent nos stratégies d'adaptation à travers le champ culturel et social : elles exposent le lien singulier entre culture, individu et espace et apparaissent comme un bon indicateur des interactions et incidences spatiales de la mondialisation culturelle. L'archipel mouvant du *trad* constitue un laboratoire d'observation privilégiée des effets spatiaux des dynamiques culturelles, depuis l'échelle des corps en mouvement jusqu'à celle des arbitrages entre le singulier et l'universel dans la nouvelle économie spatiale de la globalisation. En tant que pratiques du quotidien, elles permettent une approche des espaces au-delà de leurs fonctions économiques, productives, administratives et politiques. Elles donnent accès au vécu invisible des espaces, à leur mise en récit, à leurs appropriations et à leur fonctionnement systémique.

Contemporary traditional dance and music practices.

A geographical study in Auvergne-Rhône-Alpes (France) and Vallée d'Aoste (Italy)

Key-words : cultural practices - revival - folk - leisure - sociabilities - rural - traditional music - traditional dance - region

This thesis takes a geographical interest in current dance and music practices, described as traditional, in Auvergne-Rhône-Alpes and Vallée d'Aoste. These practices, stemming from the 1960's and 1970's political, social and cultural folk revival, are enlightening the geographical paradigm. In a context of multiple spatial shuffles, they question the connection between rural and urban spaces, they redefine the perception of countryside, they interrogate the continuity of administrative districts. These practices are taking place, nowadays, between mobility and integration, between proximity desire and globalization. They question the role of social, cultural and leisure practices regarding spatial perception and assimilation.

This singular and confidential subject is studied through a multi-level and multidisciplinary methodology. Four observation levels allow the access both to the symbolic dimension of *trad* practices and to their locally lived and embodied dimension. First, a series of interviews as well as a participant study reveal the musicians and dancers experiences. Then, a filmed observation of a series of balls shows how this activity has built up itself and suppo-

sedly varies in space. Furthermore, a statistical survey of events in Auvergne-Rhône-Alpes gives an insight on traditional dance and music practices spatial distribution and structuring effects. Lastly, an observation of social networks gives access to the references elaborated and put into circulation online. The study takes place in a trans-regional context facing reconfiguration (Auvergne-Rhône-Alpes) or legitimization of its political and administrative status (Vallée d'Aoste) issues. There, traditional music and dance practices are not always visible, and the role they play towards cultural regional coherence is not consensual.

This thesis offers a description and an analysis of confidential practices, often invisible from the public policies point of view. The thesis reveals the experiences and motivations of musicians and dancers nowadays. It shows their collective dynamics, their perceptions of space and their effects on them, on their practices and on the locations in which they take place. So called traditional music and dance support senses of belongings and local memory fabrication. They update the spatial categories through which the geographer perceive the world. Therefore, they suggest contemporary form of spatial and temporal occupation which articulates a need for coherence as well as for assimilation and mobility. In a context of structural and symbolic space reconfigurations and of explosion of shared references, they reveal our adaptation strategies through cultural, social and leisure practices. They display the peculiar link between human, culture and space. Therefore, they appear as good indicators of the dynamics and effects of cultural globalization. As daily practices, they allow a deep understanding of spaces beyond their economical, productive, administrative and political functions. They give an insight into the personal and invisible lived dimension of spaces, into their narratives and their systemic functioning.

Liste des sigles utilisés dans la thèse

- ADAMI : Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes
- AEADT : Association Européenne des Amoureux de la Danse Traditionnelle
- AEPEM : Association d'Étude, de Promotion et d'Enseignement de la Musique traditionnelle
- AID : Archives Internationales de la Danse
- AMTA : Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne
- AMTRAD : Association pour la Musique Traditionnelle
- AVAS : Association Valdôtaine des Archives Sonores
- BNF : Bibliothèque Nationale de France
- BREL : Bureau Régional pour l'Ethnologie et la Linguistique
- CA : Certificat d'Aptitude
- CCO : Centre Culturel Œcuménique
- CDMDT : Centre Départemental de Musiques et de Danses Traditionnelles
- CEFEDM : Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique
- CEMEA : Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active
- CENAM : Centre National d'Action Musicale
- CIAP : Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine
- CIMT : Centre d'Information sur les Musiques Traditionnelles
- CMDTA : Carrefour des Musiques et Danses Traditionnelles en Aquitaine
- CMT : Centre de Musiques Traditionnelles
- CMTRA : Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes
- CNGFF : Confédération Nationale des Groupes Folkloriques Français
- CNM : Centre National de la Musique
- CPMDT : Collectif des Professionnels des Musiques et Danses Traditionnelles
- CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique
- COMDT : Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles
- CRC : Conservatoire à Rayonnement Communal
- CRD : Conservatoire à Rayonnement Départemental
- CRI : Conservatoire à Rayonnement Intercommunal
- CRMTL : Centre Régional des Musiques Traditionnelles en Limousin
- CRR : Conservatoire à Rayonnement Régional
- DATAR : Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale
- CTV : Comité des Traditions Valdôtaines
- DE : Diplôme d'État
- DEM : Diplôme d'Études Musicales
- DLA : Dispositif Local d'Accompagnement
- DMD : Direction de la Musique et de la Danse
- DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, des Théâtres et des Spectacles

- DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles
- DUMI : Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant
- EIMD : École Intercommunale de Musique et de Danse
- EMMA : École Municipale de Musique Agréées
- ENM : École Nationale de Musique
- FAMDT : Fédération des Acteurs.trices des Musiques et Danses Traditionnelles
- FAMDTA : Fédération des Ateliers de Musique et de Danse Traditionnelles en Ardèche
- FEDELIMA : Fédération des Lieux de Musiques Actuelles
- FEDER : Fonds Européen de Développement Régional
- FIC : Fonds d'Intervention Culturelle
- FNGFF : Fédération Nationale des Folkloriques Français
- FOL : Fédération des Œuvres Laiques
- FRJEP : Foyer Rural de Jeunesse et d'Éducation Populaire
- IEO : Institut d'Études Occitanes
- INSEE : Institut National de la Statistique et des Études Économiques
- IRMA : Centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles
- LCAP : Loi relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine
- LER : Laboratoire d'Études Rurales
- MJC : Maison des Jeunes et de la Culture
- MNATP : Musée National des Arts et Traditions Populaires
- MPE : Mission du Patrimoine Ethnologique
- NOTRe : Loi portant Nouvelle Organisation Territoriale de la République
- ONG : Organisation Non Gouvernementale
- PCI : Patrimoine Culturel Immatériel
- PNR : Parc Naturel Régional
- SACEM : Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
- SMAC : Scène de Musiques Actuelles
- UFISC : Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles
- UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture
- UPCP : Union Pour la Culture Populaire en Poitou-Charente et Vendée
- ZAD : Zone A Défendre

Sommaire

Introduction générale	1
I A la recherche du <i>trad</i>	9
1 Cadrages : approche, méthodologie, posture et terrains	13
2 Musiques et danses traditionnelles, de la fascination pour le « Peuple » à la critique d'une construction sociale : élaboration croisée de pratiques et d'un objet d'étude	85
II Les archipels du <i>trad</i>	157
3 Les acteurs des « mondes du <i>trad</i> » : une mosaïque d'expériences musicales, chorégraphiques et sociales	161
4 Les lieux du <i>trad</i> : associations, lieux d'accueil, structures et réseaux	215
5 La présence spatiale des « mondes du <i>trad</i> » en Auvergne-Rhône-Alpes	289
III Les espaces du <i>trad</i>	347
6 Du déplacement de l'authenticité des pratiques dans le champ spatial à la mise en tension des imaginaires : le <i>trad</i> entre rural, local et global	351
7 Une relation étroite entre homme et lieux : des pratiques qui nourrissent des trajectoires entre ancrages et circulations	421
8 Qualifier des espaces en transition : le <i>trad</i> entre adaptation et mise en cohérence de l'espace vécu	469
Conclusion générale	535

Introduction générale

« Penser qu'on puisse venir dans au mode dans un endroit qu'au début on n'aurait même pas su nommer, qu'on voit pour la première fois et que, dans cet endroit anonyme, inconnu, on puisse grandir, circuler jusqu'à ce qu'on en connaisse le nom, le prononcer avec amour, qu'on appelle un foyer, où on enfonce ses racines, y abriter ses amours, si bien que chaque fois qu'on en parle, c'est à la façon des amants, en chants nostalgiques, en poème débordant de désir. »

(Goyen, 1982), p.67.

Aperçu de l'objet : des pratiques confidentielles au carrefour des loisirs, de la culture, des arts, des sociabilités et du patrimoine

Les pratiques de musique et de danse qualifiées de traditionnelles connaissent un renouveau en France et en Europe depuis les années 1970. Dans le prolongement de la démarche politique, artistique, sociale et culturelle du *folk revival* américain, ainsi que d'autres initiatives contemporaines de valorisation des « cultures locales », de nombreux musicien.nes puis danseurs/ses cherchent à se saisir de répertoires, de techniques instrumentales, vocales et corporelles, de contextes de pratiques, perçus entre autres comme des rémanences des coutumes emblématiques des sociétés rurales préindustrielles. Depuis leur effervescence dans les années 1970, ces pratiques n'ont eu de cesse de se recomposer : elles s'offrent aujourd'hui sous des formes qui déconcertent l'observateur/trice. Confidentielles, peu médiatisées et relativement invisibles des politiques publiques, elles déclinent une multitude de savoir-faire musicaux et chorégraphiques dont l'hétérogénéité ne permet *a priori* pas de distinguer un modèle dominant. Elles se présentent comme des interfaces dans lesquelles référentiels de valeurs et modalités de légitimation des acteurs/trices se déclinent continuellement, tacitement et s'adaptent aux enjeux que rencontrent les musicien.nes et danseurs/ses dans leurs espaces de vie, de pratique, de projection. *Folklore, folk, néo-folk, trad, néo-trad, musiques de tradition ou revivalistes*, etc. : toute une palette de dénominations est développée pour rendre compte de démarches musicales et chorégraphiques variées, de manières d'ancrer, de se représenter et de présenter la pratique, tout comme de sphères d'acteurs/trices à la fois apparentées et en quête de distinction les unes par rapport aux autres. De fait, l'essentiel des pratiques pratiques actuelles et repérables de musiques et de danses dites traditionnelles reposent sur un lien étroit entre musique et danse, quio s'élabore en dehors de la logique du spectacle. Les pratiques sont notamment visibles au travers de l'activité largement partagée du bal, où elles apparaissent à première vue comme une forme de loisirs à la croisée des champs culturel, social, artistique et patrimonial. Pour autant, elles

existent plus confidentiellement et se déclinent sous bien d'autres formes, et selon d'autres modes et codes sociaux, qui pluralisent leurs appropriations et fonctions auprès de leurs acteurs/trices. Quoiqu'il en soit, jouer de la cornemuse ou de la vielle à roue, pratiquer des danses aux noms aussi exotiques que désuets (scottisch et mazurka, valeses et quadrilles, rigodons et bourrées), chanter des polyphonies en langue régionale, aller au bal, écouter des extraits d'archives sonores, sont des activités sociales, festives, ludiques. Elles n'ont cependant rien d'anodin : elles esquissent des formes contemporaines d'occupation du temps et de l'espace qui semblent aller au delà des loisirs et déboucher sur un rapport au monde et aux autres plus complet (Nentwig, 2011 ; Goré, 2004 ; Crozat, 1998).

Unies autour d'une volonté de faire l'expérience du groupe, à travers la musique, la danse, le chant et plus largement la fête, ces pratiques apparaissent comme marquées par de nombreuses dualités. Ces dernières leur confèrent une valeur heuristique. La musique et la danse dites traditionnelles ne sont alors pas que des épiphénomènes : elles émettent un certain nombre de signaux faibles qui nous renseignent sur l'actualité du rapport homme/espace dans nos sociétés contemporaines, sur le rôle de la culture et de ses resignifications dans cette relation, et sur l'articulation des savoirs et savoir-faire dans notre mise en intelligibilité du monde. Qui sont les acteurs/trices actuel.les de ces pratiques souterraines qui se qualifient de populaires ? Se revendiquant comme issues d'une « ruralité » révolue, dans quels espaces se déploient-elles aujourd'hui ? A la fois ancrées dans les lieux du quotidien et dans des réseaux internationaux, comment se négocient en leur sein les rapports entre leurs acteurs/trices et les espaces qui les entourent ? Comment se conjugue la référence à la tradition avec la diversité d'expériences, et l'immense liberté musicale et chorégraphique, qui frappent à première vue l'observateur/trice ? Les ancrages symboliques et spatiaux des pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles, que j'observe dans le cadre de ma thèse, se construisent dans ces allers-retours constants, et parfois contradictoires, entre différentes échelles d'analyse et de référence.

Un objet d'entre-deux révélateur des recompositions spatiales, culturelles et sociales

Ces antagonismes dans lesquels émergent les pratiques singulières des musiques et danses dites traditionnelles fournissent une opportunité pour s'interroger sur les effets spatiaux des pratiques culturelles et sociales.

En effet, ces pratiques se déploient aujourd'hui dans un contexte marqué par de multiples recompositions. En premier lieu, les territoires administratifs sont réagencés. Dans une temporalité similaire à ma thèse, la fusion des régions semble avoir mis en tension les espaces vécus et perçus par les acteurs/trices des pratiques de musiques et de danse dites traditionnelles. La cohérence territoriale, sociale, culturelle et symbolique de ces espaces est mise à l'épreuve et on peut se demander dans quelle mesure elle peut trouver des éléments de consolidation au sein de ces pratiques. En outre, l'interconnexion des espaces, la porosité et parfois la confusion entre les échelles spatiales du local au global inscrit ces

pratiques, qui reposent sur un imaginaire de la stabilité, dans un contexte de circulations. L'expansion des espaces urbains et la mutation des espaces ruraux, sensible autant par le renversement des courants migratoires que par la diversification de leurs activités de production et des populations, sans oublier l'évolution des représentations de la campagne, complète le contexte spatial dans lequel se déploient les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles. Dans ce paysage en chantier des spatialités administratives et vécues, les pratiques étudiées proposent une focale d'observation originale. En tant que pratiques du quotidien, supports et créatrices d'appartenances et d'habitudes de mobilité, elles permettent une approche des espaces au-delà de leurs fonctions économiques, productives, administratives et politiques. Vectrices « de l'expérience des lieux » (Crozat, 2016), elles donnent accès au vécu des espaces, à leur mise en récit, à leurs appropriations et à leur fonctionnement systémique. Peu formalisées, elles révèlent en filigrane la dimension invisible des espaces et permettent de comprendre comment l'espace peut se transformer en territoire et comment l'humain, au travers de ses projections, de ses sociabilités, et de ses pratiques culturelles, choisit de l'investir et de s'y investir.

D'autre part, dans un contexte où la mondialisation culturelle se présente comme un phénomène inhérent, sinon caractéristique, de la globalisation, les pratiques actuelles de musiques et de danses que les acteurs/trices décrivent comme traditionnelles semblent participer d'un besoin collectif de mémoire (Nora, 1984) et de resignification des traditions (Dimitrijevic et Hobsbawm, 2004) et, plus largement, de la culture. De ce point de vue, elles s'inscrivent dans ce que Damien Tassin (2005b) qualifie, en reprenant la réflexion de Michel De Certeau *et al.* (1980), de « bricolages du quotidien, ces arts de faire qui participent à une forme de lutte contre l'hypermodernité de notre société, ces espaces de résistance où les formes de sociabilité sont moins structurées par les lois généalogiques, les normes institutionnelles ou les exigences de la rationalisation et de la productivité ». Elles ont à nous apprendre sur la diversité et le rôle des pratiques culturelles, sociales, festives et mémorielles dans les processus individuels et collectifs de « réagencement » et d'articulation des espaces de vie, vécus et sociaux (Frémont, 1999).

Dans ce contexte feuilleté, marqué par la mutation structurelle et symbolique des espaces administratifs et vécus, ainsi que par l'éclatement des références culturelles, historiques et sociales, les pratiques peu formalisées des musiques et des danses dites traditionnelles révèlent des stratégies d'adaptation spatiale au moyen des sociabilités et du fait culturel. Perçues comme souterraines, voire ringardes (Raibaud, 2018) et insignifiantes, s'effaçant devant d'autres univers artistiques plus médiatisés, elles se présentent comme un observatoire privilégié du maintien ou de la fabrique des sociabilités, des continuités ou des discontinuités spatiales, des attachements. Elles permettent de prolonger la réflexion sur les effets de qualification de l'espace au moyen des pratiques culturelles (Delfosse, 2003 ; Chauveau, 2017), artistiques (georges2017) et patrimoniales, tout en suggérant que le rôle de la culture dans le vécu spatial est plus complexe et échappe aux tentatives contemporaines de rationalisation du vécu, des espaces et de la culture.

Leur étude ne consiste de fait pas à observer des pratiques culturelles génériques : les pratiques que j'observe illustrent les tensions latentes qui traversent les recompositions spatiales, culturelles et sociales actuelles, notamment les reconfigurations des rapports entre humain et espace, entre identification (Di Méo, 2008 ; Kaufmann, 2010) et ouverture, entre local et global, rural et urbain, enracinement et circulation. Elles offrent à leurs acteurs/trices une configuration intermédiaire, entre une veine folkloriste facteur de repli et de réification du passé comme des campagnes, et une dilution des cultures et des modes de vie liée à la globalisation, dont elles révèlent les incidences spatiales.

De ce point de vue, l'intérêt du/de la chercheur/se rejoint les questionnements des acteurs/trices : comment les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles arbitrent-elles les relations humain-lieux ? Participent-elles à valoriser leur potentiel culturel et social ou témoignent-elles d'un rôle plus secret, plus nuancé ? En milieu rural comme urbain, à l'échelle globale comme locale, les pratiques questionnent notre environnement socio-spatial et l'évolution de nos représentations.

Cheminement de recherche : de la pratique à la recherche, de la recherche à la discussion

Dans le cadre de ma thèse, j'aborde les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles comme un objet total au carrefour du champ des loisirs et de la culture, des arts et du patrimoine, du social et du politique. Mon travail s'ancre dans une approche de géographie humaine et culturelle. Je cherche à interroger les interactions entre le fond symbolique (imaginaires, représentations) des pratiques et leur dimension vécue, quotidienne et performative sur les trajectoires d'acteurs/trices et sur leurs espaces de déploiement. En cela, j'opère un pas de côté disciplinaire, dans la mesure où l'objet des musiques et danses dites traditionnelles a jusqu'à présent été abordé, le plus souvent, par l'histoire, l'anthropologie, la musicologie, l'ethnomusicologie.

Mon travail s'appuie sur une approche qualitative multifocale menée au sein de deux espaces régionaux : la région Auvergne-Rhône-Alpes en France et la Vallée d'Aoste en Italie. Il s'inscrit surtout dans un cheminement de la pratique à la recherche, car au fondement de cette thèse se trouve ma pratique personnelle et amateur de la musique et de la danse. Un cheminement aussi du master au doctorat, qui m'a permis d'affiner ma méthodologie, de réorienter mes questionnements de recherche, et surtout de les partager de plus en plus avec les musicien.nes et danseurs/ses rencontrés dans le cadre de ma recherche. Mes premières expériences de master m'ont permis de commencer à observer en apprentie-chercheuse, et à penser théoriquement cet univers de pratiques. Elles ont fait apparaître l'intérêt de penser les implications spatiales et la singularité des pratiques dans l'espace, qui n'étaient pas initialement au cœur de mes objectifs de travail. Ces expériences ont souligné la pertinence d'une approche des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles au travers de leurs rapports aux lieux, qu'il s'agisse de ceux dans lesquels elles se déploient, qu'elles qualifient, qu'elles contribuent à convoquer mentalement ou encore des références spatiales et

partagées qui dessinent une géographie symbolique impactant les trajectoires spatiales des acteurs/trices et les représentations collectives de l'espace. Lors de l'écriture de mon projet de thèse, j'ai donc fait le choix d'approcher ces pratiques au travers de leurs relations aux lieux, plutôt que de les étudier du point de vue de leur lien, continuellement reconstruit et fondamentalement ambigu, au passé. Plutôt que de retracer leur généalogie et d'évaluer leur « traditionnalité » au travers d'un filtre historique, il s'est agi pour moi de voir ce que réalise cette « traditionnalité » énoncée des pratiques, quels en sont les fondements, les effets, de quoi est-elle construite et ce qu'elle construit à son tour.

Mon travail s'inscrit au sein de l'axe 4 du Laboratoire d'Études Rurales, intitulé « Vivre le rural », qui m'a permis de le mettre en continuité méthodologique et épistémologique avec d'autres travaux de géographie rurale qui partagent une approche pluri-disciplinaire, combinée, ainsi qu'une pratique de l'enquête au plus près des acteurs/trices. Ce rattachement institutionnel m'a permis de confronter mon objet d'étude à des enjeux spatiaux et sociaux plus vastes que ceux envisagés préalablement : par exemple, la mutation des espaces ruraux et leurs re-significations actuelles, les phénomènes d'adaptation des sociabilités et des pratiques de loisirs, culturelles et artistiques, les stratégies de choix des lieux de résidence, les effets de la culture en milieu rural, l'évolution des rapports entre villes et campagnes. Ces mises en résonance de mon objet et de mes questionnements se sont prolongées dans diverses structures dédiées ou intéressées par la thématique des musiques et des danses dites traditionnelles et tout particulièrement au Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA), à l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA), à la Fédération des Acteurs.trices des Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT) ou encore au Musée Savoisien. De l'expérience à la réflexivité, mon parcours s'est dirigé vers une mise en discussion croissante de mes observations et de mes analyses avec les musicien.nes et danseurs./ses rencontrés.es, ainsi qu'avec différent.es professionnel.les, qui m'ont conduite à envisager les musiques et danses dites traditionnelles comme le terrain d'élaboration de savoirs et de savoir-faire imbriqués, jamais dominés par la science universitaire, et où la parole et la connaissance des acteurs/trices ont plus que jamais droit de cité.

Un questionnement de la portée spatiale des pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles

Ma thèse propose ainsi de réactualiser des questionnements fondamentaux pour la géographie humaine au travers d'un objet peu abordé par la littérature scientifique : quel rôle les pratiques culturelles, sociales, mémorielles jouent-elles dans l'appropriation, la légitimation voire l'instauration des espaces ? Comment leur étude nous permet de repenser les notions-mêmes de pratique et de culture ? Par l'exemple singulier et confidentiel des pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles, il s'agit d'observer l'évolution du rapport intime et complexe de l'humain à l'espace.

Ma réflexion se fonde sur le postulat que les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles alimentent un rapport privilégié à l'espace et qu'elles témoignent d'une certaine

performativité sur les plans culturel, social et spatial. En ce sens, je suppose préalablement à l'enquête qu'elles contribuent à définir, à borner, à condenser et à construire l'espace. A partir de ce postulat, la finalité générale de ma thèse consiste à comprendre, à travers l'exemple des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles, ce que les pratiques culturelles, sociales et *a priori* liées à un enjeu de mémoire créent, modifient et confortent en termes de représentations et d'appropriations de l'espace. Cette ambition première vise à identifier les rapports et les effets de réciprocité, tant individuels que collectifs entretenus par les acteurs/trices musicien.nes et danseurs/ses, à travers leurs pratiques, à l'espace. Elle s'est progressivement affinée autour d'une **problématique** qui interroge d'une part **le(s) rôle(s) que jouent les pratiques de musique et de danse dites traditionnelles dans l'appropriation, la re-signification et la qualification de spatialités reconfigurées et interconnectées** et, d'autre part, la manière dont ces pratiques nous invitent à **repenser les notions de pratique et de culture** tout comme une série de **catégories plus propres au domaine géographique**, ainsi qu'à **revoir l'articulation entre savoirs académiques et savoirs expérientiels, entre recherche universitaire et société civile**.

Cette problématique se traduit en **trois hypothèses de travail** qui sont envisagées de manière transversale dans ce travail. Des éléments de vérification (ou d'infirmité) de chacune d'entre elles sont apportés tout au long de la thèse.

La première envisage un apport épistémologique de l'objet au savoir géographique : les pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles et les imaginaires collectifs qui les animent requalifient les notions de rural, d'urbain, de local et de global et enrichissent ainsi les catégories spatiales du géographe. En ce sens, l'étude des pratiques actuelles ne se propose pas simplement comme un état des lieux circonstancié des pratiques revivalistes. Elle propose aussi de voir ce que font ces pratiques hybrides, au carrefour du vernaculaire et du savant, aux catégories et à la négociation du savoir sur l'espace.

La **deuxième considère les effets des pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles sur les espaces dans lesquels elles se déploient ou qu'elles évoquent symboliquement**. Plusieurs incidences sont postulées, qu'il s'agit moins de vérifier que d'explicitier : effets de qualification/valorisation spatiale, effets d'appropriation, effets de réaménagement des frontières et d'appropriation de l'ordre administratif, effets de resignification des représentations. Ce questionnement plus « concret » invite à se pencher sur ce qu'est finalement une « pratique » et à interroger ses rétroactions spatiales.

Enfin, la **troisième** hypothèse détaille la précédente et postule **le rôle des pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles dans l'élaboration et l'alimentation de sentiments d'appartenance** propres aux acteurs/trices.

Pour répondre à cette problématique et mettre à l'épreuve ces hypothèses, ma thèse se structure en trois parties.

La première décrit le cadre et les implications de mon expérience de recherche. Il s'agit tout

d'abord de préciser mon approche en tenant compte des apports de la littérature scientifique déjà existante, la méthodologie élaborée, de retracer le processus de construction de l'objet d'étude, ainsi que de décrire l'ensemble des données et les deux terrains dans lesquels l'enquête s'est déroulée (Chapitre 1). Le second chapitre propose un retour sur la manière dont les musiques et les danses dites traditionnelles se sont construites, depuis la fin du XIX^e siècle progressivement et simultanément comme un objet de culture, de société, de loisirs, comme un enjeu de mémoire et comme un objet de connaissance disputé puis partagé entre différentes disciplines. Ce retour historiographique éclaire ma posture et les héritages dans lesquels s'inscrit ma recherche, et permet d'entrevoir l'objet d'étude comme un objet social intrinsèquement pétri de réflexivité.

La seconde partie de ma thèse est composée de trois chapitres et se présente comme une description des trajectoires d'acteurs/trices (Chapitre 3), de leur organisation au travers d'un réseau d'associations, de lieux plus informels (Chapitre 4), et de la répartition spatiale des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes (Chapitre 5). Ce volet descriptif est primordial dans la mesure où il vient combler un manque de la littérature au sujet de l'actualité et de la présence spatiale des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles.

Après avoir décrit les acteurs/trice, ainsi que leur occupation de l'espace en Auvergne-Rhône-Alpes, la troisième partie se compose de trois chapitres qui explorent les référents spatiaux des pratiques et leurs effets sur les acteurs/trices et leurs espaces de déploiement. Le sixième chapitre est consacré à l'analyse de la géographie symbolique des musiques et des danses dites traditionnelles et à la centralité des notions de « rural » et de « local » dans les expériences des acteurs/trices et dans la redéfinition de la « traditionnalité » des pratiques dans le champ spatial. Ces imaginaires de la stabilité s'articulent à la dimension mobile et globalisée des pratiques qui diversifient les imaginaires propres aux pratiques. Les deux derniers chapitres observent les effets de ces référents sur les acteurs/trices, leur légitimité, leurs choix et appropriations de leur espace de vie, et l'alimentation de leurs sentiments d'appartenance (Chapitre 7), ainsi que sur les espaces ruraux, urbains, intermédiaires et régionaux qui accueillent les pratiques (Chapitre 8).

Première partie

A la recherche du *trad*

Cette première partie expose le cadre, les enjeux et les fondements sur lesquels s'est construite mon expérience de recherche. Les deux chapitres qui la composent servent et contextualisent les parties et chapitres suivants. Le premier situe ma recherche par rapport aux apports scientifiques précédents, décrit l'approche hybride (pluridisciplinaire et au croisement de différentes thématiques géographiques), l'objet et la méthode adoptée et présente les terrains d'enquête choisis. Suite à cette entrée en matière, le deuxième chapitre permet au moyen d'un retour historique, de mieux comprendre les héritages et les présupposés qui sont ceux de ma thèse. Il met au jour une des caractéristiques fondamentales des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles qui est celle de leur hybridité entre pratiques de loisirs et d'érudition. Cette première partie propose donc de décrire le cadre construit de la présente recherche, dans une logique d'héritage et de déplacement vis-à-vis des expériences passées d'étude des enjeux sociaux, culturels et scientifiques des pratiques de musique et de danse dites traditionnelles.

Chapitre 1

Cadrages : approche, méthodologie, posture et terrains

« Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue miienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. »

Maurice Merleau-Ponty (1952), pp.8-9.

Ce chapitre présente le cadre dans lequel s'est effectuée ma recherche. Dans un premier temps, il s'agit de la situer dans la filiation d'une géographie sociale, culturelle, rurale et plus récemment attentive aux phénomènes sonores et chorégraphiques. L'objet observé, celui des pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles résumé dans l'expression « mondes du *trad* », qu'il s'agira de décrire, se situe au croisement de plusieurs thématiques transversales abordées par la géographie : les pratiques culturelles, les loisirs et les sociabilités, la mémoire, les mobilités, les tensions entre villes et campagnes. Ces dernières permettent de renouveler l'analyse spatiale, en la décloisonnant. Il s'agit ensuite de détailler la méthodologie pluridisciplinaire et multi-focale élaborée tout en identifiant les enjeux de posture, entre engagement et distanciation, entre recherche et pratique, qui ont façonné mon expérience de recherche. Enfin, une dernière section resitue mon travail dans son cadre géographique en présentant les différents terrains concernés, ainsi que l'approche, davantage croisée que comparative, qui a orienté leur observation.

1.1 Vers une approche géographique d'un phénomène musical et chorégraphique

1.1.1 Musique et danse : des objets singuliers qui mettent à l'épreuve la géographie

« « La musique! ? Mais tu ne faisais pas géographie ? ». Ces exclamations peuvent résumer les réactions à l'annonce de son sujet par un géographe qui s'intéresse au phénomène musical. Il est effectivement rare, à l'extérieur du monde universitaire, de rencontrer des visions de la géographie qui la rendent compatible avec la question musicale (...). Ainsi, si certains sont surpris de voir le sujet exister, d'autres sont surpris de le voir aborder de telle ou telle manière. » (Canova, 2012) (pp123-124)

Cette citation introductive à la thèse de Nicolas (Canova, 2012) fait part d'un étonnement fréquemment formulé quant à la pertinence et au sérieux de l'étude de la musique (et de la danse) en géographie. A cet étonnement premier répond une seconde surprise, souvent exprimée par les acteurs/trices des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles que je rencontre : « *géographie ? ! Mais tu ne travaillais pas sur la musique ?* ».

Au demeurant, il n'est évident pour personne, universitaire, musicien.ne ou danseur/se, de travailler sur le fait musical ou chorégraphique en géographie. Cet étonnement double révèle d'une part l'idée d'une réunion peu évidente entre musique, danse et géographie et, d'autre part, un décalage entre l'expérience qui peut être faite (de la recherche en géographie ; de la musique et de la danse) et les représentations attachées au projet de recherche (de géographie ; sur la musique et/ou la danse).

Une évidence de l'intérêt de la musique et de la danse en géographie ?

Malgré cet étonnement premier, l'intérêt de la musique et de la danse du point de vue de leurs spatialités est continuellement affirmé par les géographes et autres chercheurs/ses en sciences humaines et sociales, jusqu'à être placé sous le signe de l'évidence.

Ces derniers mettent en avant la dimension productrice d'espace (lieux de pratiques, mouvement) de la pratique musicale et chorégraphique, ses effets spatialisants (mobilités, diffusion), ainsi que ses incidences sur les représentations individuelles et collectives de l'espace. La dimension spatiale de la danse semble d'autant plus forte que la pratique chorégraphique repose sur une dimension corporelle et visuelle. Musique et danse sont donc considérées comme des pratiques révélatrices et productrices d'espace à part entière. Claire Guiu (2006a) souligne ainsi que « les associations fréquentes de termes géographiques et musicaux dans le paysage lexical évoquent une relation socialement admise entre musique et territoire. Ne parle-t-on pas de « musiques régionales » ou « nationales », de « musiques du monde », musiques urbaines, rurales ou encore de « musiques du paysage » ? ». De fait, musique et danse se trouvent l'origine de nouveaux questionnements en géographie : « quel est le rôle de la musique dans la création, singularisation et promotion de territoires, d'espaces virtuels et de frontières ? Dans quelle mesure la musique peut-elle devenir l'instrument de légitimation, d'affirmation, ou de contestation de territoires politiques ? Comment participe-t-elle à la géographie de nos parcours quotidiens ? » (Guiu, 2006b).

Le constat d'un « retard » de l'étude de la musique et de la danse en géographie

Malgré cette apparente évidence du potentiel géographique de la musique et de la danse, de nombreux auteurs/trices continuent à parler d'un « retard » autant que d'un manque de travaux autour de ces objets en géographie.

Effectivement, ce sont les artistes qui sont à l'origine des premières réflexions sur le son et la musique en lien avec l'espace et l'environnement (Faburel *et al.*, 2014). Pour Lily Kong (1995), il s'agit d'ailleurs d'un paradoxe pour la géographie : la musique, de plus en plus présente dans notre quotidien et dans les espaces qui nous entourent est pourtant peu

abordée. Claire Guiu (2006a) souligne que ce constat est encore plus patent pour ce qui concerne les musiques dites « traditionnelles » ou « populaires ». Ces dernières subissent selon l'auteur une double peine : en tant que phénomènes musicaux liés au domaine sonore, elles remettent en question les modes de connaissance de la géographie basés essentiellement sur la vue et l'observation¹ ; en tant que phénomènes « vernaculaires », elles pâtissent également d'un manque d'intérêt des géographes, plutôt fascinés par les cultures des élites (Guiu, 2006a).

De fait, en géographie, c'est moins l'intérêt de la musique et de la danse qui est mis en doute que leur place comme objet légitime au centre d'une méthode d'analyse rigoureuse. Nicolas Canova (2012, 2014) évoque la difficulté inhérente à la discipline géographique d'accepter la part de subjectivité liée à l'objet musical. Il met en évidence d'autres blocages : l'inscription de la musique dans le domaine de l'ouïe², la superposition de différentes approches parfois en opposition au sein de la discipline,³ ainsi qu'une inertie disciplinaire liée à la prévalence d'une logique quantitative et d'objets renvoyant à des structures plus qu'à des « épiphénomènes ». La musique et la danse bousculent les modes institués de connaissance et d'élaboration du savoir en géographie, et il n'est pas anodin de constater que jusqu'aux années 1970, les sons sont le plus souvent envisagés du point de vue de la pollution et de la nuisance (Kong, 1995 ; Zittoun et Laroche, 2014). Parallèlement, pour Yves Raibaud (2009) et Hélène Marquié (2014), la faible place que tient l'étude de la danse en géographie s'explique par une « mise à distance » du corps au sein de la discipline. Le corps, renvoyé à sa dimension sexuée est dévalorisé dans la pensée rationnelle et philosophique française : il est associé au non sérieux, au divertissement et est perçu comme un obstacle à la connaissance. Le mouvement sur lequel repose la danse, sensible et éphémère, est en outre difficile à décrire et s'efface devant d'autres pratiques préférées des chercheurs/ses, comme la musique et le sport.

1. A moins que cela ne soit le cas pour l'ensemble des sciences sociales : David Breton (2007), Bastien Gallet (2016), ainsi que l'introduction à l'ouvrage collectif *Soundspaces* (Faburel *et al.*, 2014) (pp7-16) se référant aux travaux de Sterne et de Levin, déroulent les liens très étroits entre acte de connaissance et analyse visuelle. Cette relation entre vue et savoir apparaît comme un paradigme constitutif du savoir occidental, plus qu'une réelle spécificité de la discipline géographique.

2. Qui fait écho à celle de la danse dans celui du toucher.

3. Certaines ont fait l'objet de polémiques fournies, comme celle rapportée par Nicolas Canova (2012, 2014) entre Laurent Grison et Augustin Berque, autour de l'œuvre de Pierre Boulez. A travers une série d'articles publiés en 2000, ils proposent deux manières d'envisager les liens entre musique et espace qui traduisent plus largement deux conceptions de la géographie. Laurent Grison soutient l'idée que le/la musicien.ne et le/la géographe interprètent l'espace de manière similaire, et s'attache à faire émerger la géographicit  de l'œuvre de Pierre Boulez en se concentrant sur la localisation des points d'émissions et de réceptions sonores. Selon lui, la musique est régie par les lois qui gouvernent l'ensemble des pratiques spatiales et leur diffusion. Augustin Berque rétorque que la musique ne se résume pas à l'acoustique et prône une approche radicale des phénomènes musicaux, autrement que par l'angle de la mesure et du quantifiable.

Des objets liés aux sens et au plaisir qui échappent aux cadres du savoir géographique

Dans les deux cas, si musique et danse ont relativement peu de place en géographie, c'est aussi parce qu'elles « s'échappent » des cadres théoriques et des dispositifs méthodologiques habituels en faisant appel à des modalités d'étude plus empiriques (Canova, 2012), de fait moins légitimantes. La difficile appréhension de leurs réalités sensibles, malaisément saisies par les canaux classiques de l'investigation microsociale, entraîne un certain scepticisme quant à la rigueur des chercheurs/ses qui les observent et de leurs protocoles méthodologiques. Une double méfiance plane sur les travaux de ces dernier.es. D'un côté, la hiérarchie et la moralisation des sensorialités tend à renvoyer tout projet de connaissance du/par le son dans le champ de l'interprétation et de la subjectivité (Gallet, 2016). De l'autre, c'est la dimension presque systématiquement transdisciplinaire de ces entreprises qui met en doute leur crédibilité disciplinaire (Kong, 1995).

Dès lors, le doute plane sur le sérieux, la légitimité et la rigueur critique de qui veut étudier la musique ou la danse en géographie. Selon Nicolas (Canova, 2012, 2014), cette suspicion se trouve renforcée par la posture défensive des géographes de la musique qui ont tendance à nier l'aspect ludique, social et lié au plaisir de leur objet et de leurs démarches.

Ma thèse m'a projetée au cœur de cette ambivalence de la place de la musique et de la danse en géographie. J'ai été confrontée aux ambiguïtés découlant des régimes de valeurs différenciés attribués tour à tour à l'objet musical et chorégraphique, d'une part par le monde académique et, d'autre part, par les acteurs/trices, musicien.nes et danseurs/ses, rencontré.es. Le monde académique a longtemps placé la musique et la danse du côté de l'insaisissable et de l'oisiveté. Du côté des pratiques des pratiques de musiques et de danses traditionnelles, ces objets sont pourtant une affaire très sérieuse et réfléchie. Les productions musicales, les récits d'expériences, les ambiances sonores, tout comme les gestes qui structurent ou entourent les pratiques sont indissociables d'une émotion collective s'inscrivant dans un élargissement plus général de la sensibilité patrimoniale (Poulot, 2006). Musique et danse ne sont pas que des sons et des gestes : elles ont le statut de « *traces* », de « *sources* », de « *témoignages* », parfois d' « *archives vivantes* » qui permettent aux acteurs/trices de créer et de se situer, plus ou moins en continuité ou en décalage, mais toujours en perspective vis-à-vis des origines supposées de la pratique. C'est par la musique et de la danse, que se négocient les ancrages temporels et spatiaux, les légitimités des acteurs/trices, ainsi que les valeurs et les critères d'évaluation des pratiques.

A la croisée de la géographie et des pratiques revivalistes, au cœur de la dimension immersive des sons (Torgue, 2014) et de la danse, deux référentiels de valeurs s'entrechoquent : entre sons douteux/trompeurs pour le/la géographe et sons témoins/valeurs pour l'acteur/trice, quelle place peut être accordée aux sons et au mouvement, non comme focale de l'étude, mais comme enveloppe et moyen d'interrogation de pratiques hybrides et actuelles ? Quels outils la géographie a-t-elle développé pour une compréhension sensible et

rigoureuse des phénomènes sonores et chorégraphiques, ainsi que des pratiques sociales et culturelles actuelles qu'ils entourent ? Comment les sons et les gestes du *trad* peuvent renseigner notre lecture des « territoires » ?

1.1.2 Un objet au croisement de différents champs géographiques : les apports de la géographie culturelle et sociale, de la géographie rurale et de la géomusique

Malgré cet étonnement et l'apparent « retard » de la musique et de la danse en géographie, leur étude est nourrie par différents types de géographie qui abordent ces objets directement ou bien par le biais d'autres thématiques transversales. Dans le cas précis des musiques et des danses dites traditionnelles, même si les travaux sont rares, ils profitent directement des apports de la géographie sociale et culturelle, de la géographie rurale et de ce qui pourrait être un sous-courant disciplinaire plus récent (Canova, 2012, 2014), la géomusique.

Cette sous-section présente l'apport de ces géographies à l'objet des musiques et des danses dites traditionnelles. Elle s'appuie largement sur des synthèses déjà réalisées : celles de Paul Claval (1981) pour la géographie culturelle et sociale, celles de Claire Delfosse (2003) et Pierre-Marie Georges (2017) pour la géographie rurale et enfin celles de Claire Guiu (2006b,a), Lily Kong (1995), Nicolas Canova (2012, 2014) et Yves Raibaud (2009, 2015) pour la géomusique. Il ne s'agit pas de dresser un état de l'art complet de l'histoire et des apports de chacune de ces familles géographiques mais bien de montrer comment ces dernières ont rencontré et étudié la musique et la danse.

Ce bref état de l'art se concentre sur l'étude de la musique en géographie et délaisse un peu celle de la danse. Plusieurs raisons expliquent cette dissymétrie : d'une part la dimension (encore) plus timide et moins structurée des travaux de géographes portant sur la danse ; d'autre par l'absence de travail de synthèse épistémologique rendant compte de ces travaux en sciences humaines et sociales ; enfin, l'impossibilité de différencier dans les travaux de nombreux géographes travaillant sur des phénomènes combinés de musique et de danse, ce qui relève de l'étude de la danse et de la musique.

La géographie culturelle et sociale : une approche décroisée de la musique et de la danse par le biais de la « culture », des loisirs, des sociabilités et du quotidien

L'étude de la musique et de la danse profite des apports tant méthodologiques que conceptuels du renouveau de la géographie culturelle et sociale dans les années 1970. Ce type de géographie n'aborde pas directement les phénomènes musicaux et chorégraphiques : elle les envisage en tant que faits de société, reliés à d'autres. Elle les étudie du point de vue des représentations de l'espace et des effets spatialisants que ces objets cristallisent.

Le renouveau de la géographie culturelle et sociale

Mise à mal par l'avènement de la culture technique et dans les suites de la Seconde Guerre mondiale, l'étude des relations entre les hommes et leur environnement par l'intermédiaire de leurs pratiques et de leurs représentations, connaît un renouveau dès les années 1970. Dans le prolongement du *cultural turn* des sciences humaines et sociales, une approche plus phénoménologique de la géographie se développe et connaît un véritable âge d'or dans les années 1980 et 1990 lorsque les effets de la mondialisation incitent les géographes à penser la diversité humaine, culturelle, ainsi que la complexité du rapport entre homme et espace. Paul Claval fonde en 1992 la revue *Géographie et Culture* et publie de nombreux ouvrages et articles fondateurs (Claval, 1973, 1981, 1990, 1999, 2012) pour une approche renouvelée de la géographie. Il est suivi par Joël Bonnemaïson (2000, 2005) et Jean-Robert Pitte (2006). Ce renouvellement se caractérise par un regain d'intérêt des chercheurs/ses pour les faits sociaux et culturels, autant que pour des méthodologies plus empiriques et qualitatives. La réorientation des objets, des questionnements et des méthodes d'une partie des géographes communique avec les objets musicaux et chorégraphiques : ces derniers sont abordés par l'intermédiaire d'autres thématiques transversales.

Une approche décloisonnée de la musique et de la danse au travers de la culture, des loisirs et des sociabilités

C'est autour de la notion de culture, repositionnée au centre des débats scientifiques, que l'approche de la musique et de la danse en tant qu'activités sociales, liées aux loisirs, se structure. Les géographes s'approprient ce concept, qu'ils partagent avec d'autres chercheurs/ses de sciences humaines et sociales (notamment les anthropologues) au sein d'approches variées⁴.

La « culture » désormais au centre de l'intérêt des géographes, est d'ailleurs plurielle (Cuhe, 2016). Tout à tour envisagée comme un ensemble d'éléments distinguant les sociétés les unes des autres, comme un mode de perception et de compréhension du monde spécifique à un groupe ou à une époque, comme un système de communication, comme un processus de mise en conformité de l'humain avec un modèle (l'homme cultivé) ou comme relevant du domaine de l'acquis (en opposition à l'inné) et de la création (en opposition à la nature), elle ne fait pas l'objet d'un consensus⁵ : « le mot culturel est le même, mais le concept, lui, renvoie à des réalités fort différentes » (Grésillon, 2008). Elle condense leur volonté de se pencher sur des épiphénomènes, des objets liés au domaine du banal et du quotidien afin

4. Il ne s'agit pas de me lancer dans une synthèse des travaux qui ont pu être menés, jusqu'à ce jour, par des géographes se revendiquant les tenants d'une géographie culturelle, sociale ou humaine mais simplement de montrer comment ce renouvellement disciplinaire a conduit certains.es d'entre eux/elles à observer, souvent indirectement, la musique et la danse.

5. Les acceptions de la notion diffèrent en sciences humaines et leur synthèse ne fait pas l'objet de ma thèse. C'est toutefois autour de ce concept polysémique et « piège » (Cuhe, 2016) que s'organisent, à partir des années 1970, une partie des travaux de géographes.

de mieux comprendre nos sociétés, dans un contexte de mondialisation. Les géographes organisent leur réflexion autour de l'observation de « pratiques » (culturelles, sociales, de mobilité, etc.), et de l'analyse des représentations individuelles et collectives de l'espace afin de mettre au jour les rapports singuliers, évolutifs et intimes entre humains et espace. Dans la mesure où ils façonnent un rapport au monde, les « faits de culture » sont considérés comme des objets d'importance, structurants et sont reliés à d'autres thématiques géographiques : les géographes étudient alors les loisirs (Dienot, 1983 ; Barbaza, 1983 ; David, 2010, 2014) et le sport (Augustin, 2007), la fête (Di Méo, 2001a,b, 2005 ; Di Méo et Pendanx, 2009 ; Crozat et Fournier, 2005), les sociabilités (Cahagne, 2015), ainsi que les croyances, les idéologies et les pratiques du quotidien (De Certeau *et al.*, 1980 ; Di Méo, 1996, 1999).

Du côté de la danse, un renouvellement disciplinaire intervient dans les années 1980 avec la centralité croissante de la question du corps en anthropologie (Guilbert, 2014) préfigurant l'émancipation de l'objet dans les années 1990⁶.

Par l'intermédiaire de ces thématiques, qui communiquent les unes avec les autres, les géographes se penchent rarement exclusivement sur la musique et la danse : ils les abordent indirectement comme des faits sociaux et culturels imbriqués dans d'autres. C'est donc un décloisonnement des objets qu'apporte la géographie culturelle et sociale (Gori, 2016), qui intègre l'étude de la culture à une interrogation plus globale des interactions entre humain et milieu et des modes de vie contemporains.

La musique et la danse comme activités humaines localisées et contextualisées

En ce sens, l'étude de la musique et des phénomènes sonores se fait dans un croisement permanent de ces objets avec les contextes politiques, économiques, culturels et sociaux dans lesquels ils sont produits. L'expansion des activités de loisirs depuis les années 1960, amène par exemple les géographes à se pencher dans les années 1990 sur la question des lieux dans lesquels se déroule la musique, sur les interactions entre échelles spatiales et sur la dimension événementielle de la culture et de la musique (Baumann, 2001 ; Crozat, 2004 ; Garat, 2005 ; Canova, 2009). Celle-ci permet d'approcher la question des réseaux, des circulations, des identifications, ainsi que des phénomènes de fabrication et de développement territorial (Fournier *et al.*, 2012 ; Canova, 2007, 2008 ; Augustin et Lefebvre, 2004) notamment en milieu rural (Delfosse, 2003 ; Georges, 2017 ; Chauveau, 2017 ; Guiu, 2007 ; Regourd, 2007 ; Bonerandi et Hochedez, 2007). C'est une géographie attentive aux perceptions et axée sur les représentations, l'imagination, le sensible, le vécu des lieux et la mise en images de ces derniers (Guiu, 2006a) qui se structure. En France, la parution

6. Notons que si les thèmes du corps et de la performance sont devenus depuis incontournables en anthropologie, l'étude de la danse a fait l'objet d'un lent processus d'acceptation et repose aujourd'hui encore sur une petite minorité de chercheurs/ses (Cervellati *et al.*, 2014 ; Clamens *et al.*, 2014).

de plusieurs thèses (Crozat en 1998, Roulier en 1998, Vitrac en 2002, Raibaud et Laman-tia en 2003, Goré en 2004, Boutouyrie en 2006) contribue à identifier la musique, et plus anecdotiquement la danse, comme des objets géographiques permettant l'interrogation des liens entre pratiques musicales, chorégraphiques et phénomènes de territorialisation, de développement spatial et de valorisation de l'espace local⁷.

La géographie rurale : le rôle de la culture dans les modes d'habiter et dans les rapports entre villes et campagnes

L'objet des musiques et des danses dites traditionnelles apparaît également en filigrane dans le champ de la géographie rurale et plus largement des études rurales. Cet intérêt pour la musique et la danse de la part des chercheurs/ses ruralistes gravite autour du qualificatif « traditionnel », qui suggère un lien entre musique, danse et sociétés rurales préindustrielles.

L'identification des « cultures rurales » et des particularismes locaux

La notion de culture et tous les éléments (parmi lesquels la musique et la danse) la constituant est essentielle à la structuration de la géographie rurale et des études rurales durant la première moitié du XX^e siècle.

Les géographes organisent leur réflexion autour des concepts de « milieu », de « civilisation », de « genres de vie » dans le but de décrire les interactions entre les faits humains et les milieux naturels. Leur volonté d'analyser les phénomènes d'adaptation des humains à leur espace de vie les conduit à s'intéresser aux habitudes de vie, aux « coutumes », aux mentalités et à tout ce qui compose pour eux/elles les « cultures » du monde rural. Les différences de mode de vie perçues entre les villes et les campagnes, les intériorisation de frontières entre régions, pays et terroirs façonnent un « être rural » et identifient les campagnes comme un objet support de culture, menacé par la modernisation et l'urbanisation. La géographie rurale comme d'autres disciplines des études rurales (l'anthropologie, la sociologie, l'histoire) s'attache à identifier, au moyen de monographies essentiellement régionales (Ozouf-Marignier, 2003), les variations des modes de vie internes au monde rural, ainsi qu'entre villes et campagnes. Les « faits culturels » sont envisagés de manière totale dans les réflexions des « hommes/femmes de terrain » que sont les ruralistes (Delfosse, 2003), qui s'efforcent de décrire le rural par sa dimension vécue. Ces dernier.es observent les paysages et les types d'habitats mais également les pratiques festives, linguistiques, alimentaires, agricoles, la toponymie, les légendes, les sociabilités, la musique, la danse, etc. Tous ces éléments sont observés avec intention, celle de mettre au jours des particularismes locaux permettant d'identifier des « genres de vie » et de différencier des « civilisations ».

7. C'est ce qui conduit Claire Guiu (2006a) à parler d'une spécialisation, à partir des années 1990, des travaux des géographes français, y compris dans le champ de la culture et par extension de la musique et de la danse, autour de la notion de territoire.

Des liens de la géographie rurale avec l'anthropologie

Les géographes partagent leurs terrains d'observation, leurs méthodes d'investigation et leurs concepts avec l'ethnologie et les études folkloriques qui aspirent également à l'étude des « cultures locales » (Delfosse, 2003 ; Georges, 2017 ; Chiva, 2004 ; Robic, 2004). Les années 1930 sont marquées par l'apogée des études rurales (Weber, 1989). Géographes et ethnologues questionnent ensemble les découpages de l'espace, les frontières culturelles et développent une approche localisée de la culture, pensée sur le temps long⁸. Ils/elles observent une « culture » toujours qualifiée de populaire et exclusivement observée dans les campagnes. Toutefois, on note une répartition des objets entre ethnologues et géographes. Les premier.es se concentrent sur les faits « folkloriques », parmi lesquels la musique et la danse, et opèrent le lien avec la notion de patrimoine, tandis que les second.es s'en tiennent à une observation de faits plus matériels, structurels parmi lesquels l'habitat, l'agriculture, la mobilité.

Dans le domaine de la danse par exemple, c'est l'histoire culturelle (Guilbert, 2014) puis l'ethnologie qui précèdent la géographie. L'étude de la danse « populaire » ou « traditionnelle » a succédé, en termes de temporalité et de parti pris méthodologique, à celle de la musique. Comme l'ethnomusicologie, l'ethnologie de la danse des années 1960 se concentre surtout sur la réalisation d'inventaires de pratiques dansées. Le but est de « répertorier ces observations comme des jalons d'une histoire de la danse dans une perspective évolutionniste » (Raibaud, 2009) donnant parfois lieu à une « reconstruction ethnocentrique et linéaire du passé » (Guilbert, 2014). Il s'agit également de cartographier la danse, d'identifier ses variantes dans l'espace et la manière dont elles caractérisent des communautés localisées. Cette vision régionalisée et évolutionniste de la danse se retrouve dans les travaux de nombreux folkloristes tout comme dans ceux de Jean-Michel et Yves Guilcher (1963, 1994, 1998, 2009), les deux collecteurs se définissant comme ethnochoréologues⁹ les plus renommés en France. Leur travail, fondé sur une approche ethnohistorique propose une histoire de la danse sur le temps long (et linéaire). Il a marqué durablement les manières de penser et d'observer la danse dite traditionnelle au sein du monde académique et dans l'univers contemporain des acteurs/trices des musiques et danses dites traditionnelles. Aujourd'hui encore, il semble difficile de s'émanciper des théories de ces chercheurs qui « analysent par exemple le passage de la ronde à la chaîne, puis au quadrille et enfin à la danse de couple et à la danse « individuelle » comme une évolution marquée par l'avènement progressif d'une société de l'individu, signalant la rupture des anciennes solidarités paysannes » (Raibaud, 2009).

8. Ce point les rapproche également des historien.nes.

9. L'ethnochoréologie prend pour objet les répertoires chorégraphiques supposément issus des populations rurales préindustrielles.

La culture comme clé de voûte d'un renouvellement de la géographie rurale autour de la dialectique villes-campagnes

La seconde moitié du XX^e siècle se présente comme une période charnière pour la géographie rurale qui se différencie de plus en plus de l'ethnologie et de l'histoire (Delfosse, 2003). Elle se dirige vers une dimension plus économique, accompagne l'urbanisation, la modernisation des campagnes et la reconstruction de la France d'après-guerre. Elle est liée à des enjeux opérationnels et ses travaux portent essentiellement sur les stratégies d'adaptations des espaces et des sociétés à ces bouleversement (Georges, 2017). Dans un contexte où l'apparence et la structure des campagnes évolue rapidement, les notions de « civilisations paysannes » et de « genres de vie », renvoyant à une perception trop statique de la ruralité, sont nuancées et progressivement abandonnées.

La fin de la société traditionnelle telle qu'elle est décrite par André Varagnac et Henri Mendras en 1967 traduit l'idée d'une intégration des sociétés rurales à la société en voie d'urbanisation. La pensée des géographes vis-à-vis des espaces ruraux s'organise désormais autour du nouveau paradigme des rapports entre villes et campagnes (Delfosse et Poulot, 2019b ; Rieutort, 2011)¹⁰. La thématique de la culture et des re-significations de la ruralité qui est associée à partir des années 1970 à une image de plus en plus positive, sert de focale pour interroger ces rapports entre rural et urbain tout au long des années 1980-1990. Les « cultures identitaires » (Delfosse, 2003 ; Jousseau *et al.*, 2007) mises au jour par les premiers ruralistes sont actualisées au sein de fêtes et d'un mouvement associatif réhabilitant les cultures régionales et les manifestations collectives en milieu rural. Dans les années 1990, alors qu'il devient de plus en plus difficile de distinguer les pratiques culturelles des urbains et des ruraux (Delfosse, 2003), c'est une véritable patrimonialisation et « mise en désir » (Delfosse, 2003 ; Hervieu et Viard, 2005 ; Rautenberg *et al.*, 2000a) des campagnes, de produits ou faits localisés que les géographes ruralistes repèrent et accompagnent tout à la fois.

La culture au cœur des recompositions du rural

Plus récemment, des travaux développés en géographie rurale, et tout particulièrement au sein du Laboratoire d'Études Rurales (LER), placent les pratiques culturelles et artistiques au cœur des recompositions actuelles des espaces ruraux (Delfosse et Poulot, 2019b,a ; Pouzenc *et al.*, 2020 ; Rieutort, 2011, 2012). La culture, pensée comme intrinsèquement liée aux pratiques de loisirs, aux sociabilités et aux représentations spatiales, se trouve au cœur des parcours de vie des habitant.es (Delfosse et Georges, 2013 ; Georges, 2017 ; Chauveau, 2017), de leurs processus d'identifications (Jousseau *et al.*, 2007) et de leurs mise en réseau (Delfosse, 2018). Elle offre une focale privilégiée pour observer les inégalités

10. Pierre-Marie Georges (2017) souligne toute l'heuristique de cette dialectique qui permet de ne pas penser les espaces ruraux comme isolés du reste de la société française, ni comme de simples dilutions de l'urbain. Il met également en avant l'aspect dichotomique de cette dialectique qui repose sur l'association du rural à l'archaïque et de l'urbain à la modernité et à l'universel.

territoriales entre villes et campagnes, ainsi qu'entre différents types de ruralités (Delfosse, 2011b, 2015 ; Delfosse et Chauliac, 2015 ; Delfosse *et al.*, 2016 ; Delfosse, 2019 ; Rieutort, 2011). Enfin, elle apparaît parfois comme un levier de développement local alternatif (Landel *et al.*, 2008 ; Delfosse, 2011a). Par cette dernière thématique, les géographes ruralistes, et notamment ceux/celles du Laboratoire d'Études Rurales, opèrent un lien avec la notion de patrimoine, autrement peu travaillée par les géographes, alors qu'elle se trouve centrale pour l'anthropologie et l'ethnologie. C'est précisément l'imbrication de ces thématiques (la culture, les loisirs, la mobilité, les sociabilités et le patrimoine) qui caractérise l'approche des pratiques culturelles par les tenant.es d'une géographie rurale renouvelée et adaptée aux enjeux contemporains des ruralités.

La musique et la danse au centre de l'objectif : la géomusique, un sous-courant disciplinaire entre émancipation et éparpillement

Enfin, un champ plus spécifique de la géographie, directement influencé par le *cultural turn* des sciences humaines et sociales et par l'essor de la géographie culturelle et sociale, s'intéresse depuis les années 1970 aux phénomènes sonores et musicaux sans les aborder par l'intermédiaire de notions englobantes (la culture, le patrimoine).

L'émergence d'une géographie diffusionniste et quantitative des phénomènes musicaux dans les années 1970 : l'école de Berkeley

Selon Claire Guiu (2006a,b) le « retard » de la musique et de la danse en géographie tel qu'il a été évoqué plus haut, peut être nuancé. Quelques travaux sont repérables, bien que peu connus des géographes eux/elles-mêmes, dans la première moitié du XX^e siècle¹¹. C'est toutefois au cours des années 1970 que l'intérêt des géographes ou d'autres chercheurs/ses de sciences humaines et sociales abordant la musique sous l'angle des spatialités, connaît un véritable essor¹². Le son, bien avant la musique, émerge comme un objet géographique à l'orée des années 1970 aux États-Unis¹³ au sein d'échanges interdisciplinaires et dans le cadre de la communauté des géographes de Berkeley. La musique n'est plus abordée indirectement, au détour d'autres questions ou objets de recherche : elle consiste en l'objet principal des géographes. Les travaux menés s'inscrivent dans une géographie quantitative à dimension régionale qui se concentre sur les phénomènes d'organisation et de diffusion spatiales de la musique. Ils prennent presque tous comme objet et terrain les pratiques

11. L'autrice cite notamment ceux de Paul Ladmirault (1914) et de Georges De Gironcourt (1932), ainsi que ceux, plus tardifs, de Jean-Pascal Vauchey (1987 et 1988).

12. Entre 1968 et 2006, Claire (Guiu, 2006a) recense près de 140 travaux portant sur le domaine du sonore. Elle souligne que 69% de ces travaux consistent en des articles publiés dans des revues disciplinaires, le reste étant composé d'ouvrages spécialisés, de thèses et de chapitres d'ouvrages. Elle souligne également qu'avec la multiplication et la pluralisation des travaux dans les années 2000 et 2010, cette estimation pourrait être rehaussée.

13. Dans le monde anglo-saxon, Claire Guiu (2006b,a), Lily Kong (1995) et Nicolas Canova (2012, 2014) mentionnent les travaux de Peter Nash (1968), de Larry Ford (1971), de George O. Carney (1974 et 1978), de Douglas Meyer (1973) et de Richard V. Francaviglia (1978) comme étant pionniers.

musicales des populations amérindiennes dans le cadre d'une approche diffusionniste et quantitative. Ces travaux prennent la forme d'inventaires et de cartographies tendant à circonscrire des « aires culturelles » et à identifier des processus de diffusion de la musique à partir de ses « foyers » originels. Progressivement, d'autres pôles d'études du sonore et du fait musical émergent en Angleterre, en France et en Océanie et apportent un renouvellement des perspectives et des thèmes de recherche.

La diversification des objets, des questionnements et des méthodes des années 1980 aux années 2000

Dans les années 1980, profitant de l'essor de la géographie culturelle et sociale, les approches géographiques du sonore et de la musique se structurent au sein des *sound studies*. Ce champ scientifique s'organise notamment autour de la notion de *soundscape*, qu'on pourrait traduire par « paysage sonore », introduite en 1977 par Robert Murray Schafer. Elle entérine un changement de paradigme : la musique et le son ne sont plus envisagés comme des objets autonomes mais comme des points de départ d'approches plus systémiques (Gallet, 2016) permettant d'observer des contextes et dynamiques territoriales plus complexes (Guiu, 2006a).

Entre les années 1980 et 2000, une diversification des types de phénomènes musicaux observés et des questionnements qui orientent les recherches des géographes est repérable¹⁴, à l'instar d'une émancipation progressive vis-à-vis des méthodes quantitatives de l'école de Berkeley. Dans les années 2000, les chercheurs/ses s'intéressent de plus en plus aux effets producteurs d'espace (Lévy, 1999), d'émotions, de sensations, de sens, de récits, de vécus, d'images de la musique et des sons. La question des liens et des distinctions entre musiques « populaires » et « savantes » se pose également. En outre, les constructions mémorielles, identitaires tout comme les enjeux économiques et de pouvoir liés à la musique sont abordés et la musique apparaît comme un objet déterminant dans les processus de reconnaissance de groupes sociaux dominés (Guiu, 2006a ; Raibaud, 2009). Enfin, le domaine des mobilités et des circulations (de la musique comme de ses acteurs) s'impose comme un nouveau centre d'intérêt.

Les travaux témoignent d'approches et de cadres théoriques variés (Raibaud, 2009) : la musique est appréhendée à travers l'analyse de la localisation, de la circulation des pratiques et de leurs acteurs ainsi que par le biais d'une géographie des pratiques sociales qui envisage la création de « territoires de musique ». Yves Raibaud (2009) identifie ainsi cinq paradigmes, souvent combinés, par lesquels est envisagé le fait musical en géographie : ce dernier est

14. Ainsi, si Lily Kong (1995) identifiait au milieu des années 1990, six thèmes jusqu'alors dominants dans l'étude de la musique en géographie (les liens entre musique et enseignement de la géographie ; la distribution spatiale des formes musicales ; l'identification des foyers musicaux et des logiques de diffusion qui en émanent ; l'étude des textes chansonniers qui décrivent des espaces ; ou qui évoquent des problématiques environnementales), elle propose à son tour trois axes à développer à partir des années 1990 : les phénomènes d'élaboration, de partage et de consommation des significations et valeurs symboliques de la musique ; le domaine des politiques culturelles et des relations de pouvoir à l'œuvre dans la musique ; et enfin les processus de constructions identitaires qui irriguent les pratiques musicales.

considéré comme un « géo-indicateur » (Romagnan, 2000), c'est-à-dire comme un « un élément de description et de decryptage des réalités sociospatiales » (Raibaud, 2009), comme un facteur de circulation entre échelles spatiales (du local au global) ou référentielles (tradition / modernité), comme un fixateur d'appartenances pérennes (régionales, paysagères) ou plus éphémères (festives, événementielles), comme un support d'images territoriales et, enfin, comme un mode de gouvernance territoriale. Les approches se diversifient mais se rejoignent toutes autour de l'idée que la musique est investie d'une fonction sociale déterminante pour les individus et les groupes. C'est à partir de cette dimension sociale que se ramifient ses effets spatialisants (Raibaud, 2009).

Dans une temporalité proche, le nombre de travaux de géographes abordant la danse explose. Ces travaux se multiplient dans les années 2000-2010 alors même que les questionnements d'ordre spatial sont appropriés par des chercheurs/ses abordant la danse dans le cadre d'autres disciplines. Yves Raibaud (2009) identifie trois directions principales pour l'étude de la danse du point de vue des spatialités : la question des rapports entre pratiques de danse et territorialités ; celle des rapports entre danse et géopolitique ; la thématique des circulations et hybridations chorégraphiques découlant de la mondialisation. Cette dernière piste de travail lui semble particulièrement connectée au questionnement et renouvellement des paradigmes géographiques dans le sens où elle suppose la mise au jour d'une tension cruciale dans la danse, entre ancrage et mobilité (Raibaud, 2015).

Une géographie de la musique et de la danse pluridisciplinaire

Au-delà de la diversification des questionnements, les années 2000-2010 sont marquées par la pluralisation des postures de recherche et par un décloisonnement disciplinaire¹⁵. Celles et ceux qui abordent la musique et la danse recourent plusieurs types de profils : certains font du domaine musical ou chorégraphique leur champ d'étude principal ; d'autres ont publié quelques textes sur la question tout en travaillant principalement à d'autres thématiques¹⁶ ; d'autres encore font figure d'« électrons libres » (Canova, 2012) et témoignent d'une autonomie tant du point de vue de leur thématique de travail que de leur méthode¹⁷. D'autres disciplines rejoignent la géographie sur le terrain des spatialités musicales et chorégraphiques. Des sociologues (Apprill et Dorier, 1998 ; Apprill, 2005, 2018 ; Imberty et Escal, 1997) s'intéressent aux liens entre musique/danse et espace social (Imberty et Escal,

15. Claire Guiu (2006a) rappelle cependant que dès la fin des années 1970, plusieurs recherches sur le son, le bruit et les paysages sonores (elle cite notamment le projet mondial World Soundscape Project mené en 1971 par Robert Murray Schafer) s'inscrivent dans une démarche transdisciplinaire mêlant acoustique, écologie, esthétique. En miroir, Lily Kong (1995) souligne dans sa synthèse au milieu des années 1990 l'importance de ne pas isoler les géographes des « non-géographes » dans l'étude des spatialités musicales. En appelant à une interdisciplinarité méthodologique féconde, sinon nécessaire, elle préfigure déjà la diversification des approches à partir des années 2000.

16. C'est le cas de Christian Montès (1993), de Guy Di Méo (2005) ; Di Méo et Pendaux (2009) ou encore d'Olivier Soubeyran (Canova *et al.*, 2014).

17. Nicolas Canova (2012) identifie ainsi Boutouyrie (2006) ; Goré (2004) ; Leroux ; Grésillon ; Dubus ; Rérat ; Aussague.

1997). Claire Guiu (2006a) souligne que des historien.nes se penchent sur les thématiques des paysages et ambiances sonores. Des musicologues questionnent aussi les lieux d'écoute, de création, ainsi que les lieux de vie des artistes. Au-delà de ces profils académiques, la musique et la danse (Guilbert, 2014) sont de plus en plus abordées de manière réflexive par des danseurs/ses, des musicien.nes ou des « acteurs/trices de terrains » qui combinent leur identité de chercheurs/ses à d'anciennes carrières ou de précédents engagements.

Géomusique : une communauté scientifique éparpillée et en quête de légitimité

Nicolas Canova (2012) souligne que le point commun de tous ces travaux qui abordent la musique et la danse du point de vue de leur dimension spatiale repose sur leur effort permanent et disproportionné de justification¹⁸. Selon lui, la rhétorique justificative procède et conforte à la fois l'enfermement de la réflexion sur la musique dans une sorte de démarche. Il remet dès lors en question l'existence d'un sous-courant disciplinaire qui, par analogie avec le terme de *geomusic* largement employé dans la sphère anglo-saxonne, pourrait prendre le nom de géomusique. Des tentatives de mise en cohérence des travaux géographiques sur la musique sont toutefois repérables¹⁹ et appellent à une mise en synergie de la géographie de la musique anglo-saxonne autant qu'à une réflexion plus épistémologique sur les modalités d'étude du domaine musical et sonore en géographie. En France, la décennie est marquée par l'organisation d'une première journée d'étude thématique, « Musique et Géographie : quelles perspectives ? » à Paris, qui témoigne d'une volonté de fédérer un mouvement collectif, ainsi que d'élargir encore les horizons de questionnements (Canova, 2012, 2014 ; Guiu, 2006b). Cette dynamique se poursuit en 2007 (« Comment la musique vient au territoire » à Bordeaux), en 2009 (« Musique, territoire et développement local : les rencontres de Grenoble » à Grenoble) et en 2016 (« Musique et attachements :

18. Cela dit, mes lectures, qui ont également puisé dans les références anthropologiques et ethnomusicologiques, ont montré que cette application à l'auto-justification de l'objet musical (d'autant plus s'il est qualifié de « traditionnel » ou de « populaire ») et de la démarche scientifique, est partagée en anthropologie. Bernard Lortat-Jacob et Olsen (2004) débute leur article « *Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire* » en regrettant le fait que la musique ne soit plus (ou pas) un objet anthropologique à part entière, alors même qu'elle se trouve à l'origine de la discipline avec la création du département d'ethnomusicologie du Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP), haut-lieu de la recherche anthropologique au XX^e siècle. L'article gravite autour d'une finalité : montrer que la musique fait pleinement partie du champ d'intérêt de l'anthropologie et que se (re)mettre à l'étude et à l'écoute des phénomènes musicaux et de leur réalité structurelle consiste en une possibilité de renouvellement disciplinaire à part entière. La même observation est faite par Hélène Marquié (2014) quant aux travaux portant sur la danse, qu'ils s'inscrivent dans une démarche d'histoire culturelle, d'anthropologie, d'ethnoscénologie, d'esthétique et beaucoup plus rarement de géographie. Cette position défensive des études en danse est due pour Laure Guilbert (2014), qui reprend ici la réflexion de l'historienne Marion Kant, à une hiérarchisation des sciences entre elles et des objets artistiques Guilbert (2014)

19. A partir des années 2000, Claire Guiu (2006b) et Nicolas Canova (2012, 2014) constatent une croissance significative du nombre de travaux collectifs, d'édition d'ouvrages spécialisés, de numéros spéciaux de revues parmi lesquels un numéro de *Géocarrefour* et de *Espaces et sociétés* en 2003, un de *Culture et Géographie* en 2006, un de *Volume!* et de *La GéoGraphie* en 2009 et enfin deux de *L'Information Géographique* en 2017 et 2018. Des efforts de synthèse et de nombreux articles programmatiques sont écrits à l'orée des années 2000.

lieux, scènes et territoires musicaux » à Bordeaux) avec l'organisation de trois événements scientifiques au cours desquels l'étude de la musique en géographie apparaît, sinon comme un mouvement coordonné, comme un faisceau de démarches fécondes.

1.1.3 Une approche hybride, humaine et spatiale d'un objet total et construit : les « mondes du *trad* »

Mon travail se situe au croisement des apports de la géographie culturelle et sociale, de la géographie rurale et de la géomusique. De la géographie culturelle et sociale, je retiens l'imbrication des pratiques musicales et chorégraphiques dans un rapport complexe et nuancé à l'espace, reposant sur l'imbrication des représentations et des pratiques de loisirs, de sociabilités, du quotidien. De la géographie rurale, je retiens les apports méthodologiques d'une proximité avec la discipline anthropologique, ainsi que la pertinence de l'observation de la musique et de la danse dans la reconfiguration des rapports entre villes et campagnes. De la géomusique, je retiens enfin la volonté de ne pas traiter musique et danse comme des faits sociaux et culturels génériques et de mettre en avant leurs effets spécifiques en termes de représentation, d'appropriation et de valorisation spatiales.

Une géographie combinée, attentive aux recompositions spatiales et tournée vers la pluridisciplinarité

Une approche de la musique et de la danse comme phénomènes sociaux totaux

Ma thèse se fonde sur une approche globale et combinée des pratiques de musique et de danse dites traditionnelles. Il s'agit de voir comment ces pratiques, ainsi que les systèmes de valeurs qui leur sont associés nous renseignent sur l'organisation des lieux et des activités humaines dans ces lieux (Raibaud, 2009).

Je considère la musique et la danse *trad* comme un ensemble de « géo-indicateurs » (Romagnan, 2000), de marqueurs et acteurs actifs de la construction des espaces et de leurs appropriations. Cette position s'écarte du statut généralement accordé aux musiques et aux danses dites traditionnelles tant par leurs acteurs/trices actuelles que par les universitaires qui les ont étudiées. En effet, je ne considère pas la musique et la danse de manière sectorielle dans le cadre d'une analyse musicologique, ethnomusicologie, chorégraphique ou même historique : les musiques et les danses que j'observe ne sont pas des sources, des témoins révélateurs d'un passé et de son évolution, des reflets amoindris de pratiques originelles. A l'instar d'Anne-Cécile Nentwig (2011), ce sont moins les contenus et les formes musicales et chorégraphiques qui m'intéressent que leur fonction, leurs univers de sens, ainsi que l'ensemble des dynamiques d'ancrages et de circulation qu'elles encadrent. En cela, l'approche que je propose est transversale, et se distingue de celle des ethnomusicologues et ethnochoréologues pour qui l'étude de la pratique ne peut se faire sans l'analyse de

la matière musicale, chorégraphique²⁰. Je considère les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles comme un ensemble de pratiques sociales actuelles, hybrides, questionnant l'articulation entre les pratiques culturelles, sociales et l'expérience des lieux.

Dans ce travail, musique et danse ne sont pas séparées mais étudiées conjointement comme participant à une même réalité combinée et totale. Leur relation, fondamentale au sein des pratiques actuelles, fait l'objet d'une négociation permanente.

Une géographie culturelle, sociale et rurale fondée sur l'humain

Mon travail s'ancre dans la lignée de la géographie culturelle et sociale et dans une approche des pratiques musicales et chorégraphiques résolument humaniste. Martin Simmard (2018) précise que la « géographie humaniste s'intéresse aux territoires à partir du vécu des populations ou des visions de celles-ci prévalant dans la société » : c'est cette démarche inductive, alliant le fonctionnel et le symbolique que je me suis efforcée de conduire. Les expériences des musicien.nes et danseurs/ses que j'ai pu rencontrer sont considérées comme un matériau premier, plaçant l'humain, ses valeurs et ses univers de sens au centre de l'analyse (Neveu, 1996). Cette géographie de la « résonance », (Brosseau, 2018), attentive au rôle des pratiques culturelles, sociales et des loisirs dans les parcours habitants a pour but de faire émerger les rapports entre musique, danse et « pratiques des lieux »²¹.

D'autre part, si mon rattachement au Laboratoire d'Études Rurales a mis du temps à prendre sens pour moi, la rédaction de ma thèse m'a permis de retracer les héritages conceptuels et méthodologiques qui m'ancrent dans le sillage des études rurales.

A première vue, l'ancrage de l'objet dans le domaine des études rurales est aussi évident que trompeur : les acteurs/trices des musiques et danses dites traditionnelles revendiquent une continuité de leurs pratiques vis-à-vis de pratiques plus anciennes pensées et décrites comme caractéristiques des sociétés rurales paysannes préindustrielles. Pourtant, ce lien construit et rhétorique au rural apparaît comme un ensemble d'imaginaires dont la finalité est d'apporter une cohérence essentiellement symbolique à des pratiques plurielles, aujourd'hui présentes en ville comme à la campagne, à l'échelle locale comme internationale. Dans ce cadre, le rural apparaît moins comme un environnement déterminant que comme un arrière-plan symbolique au sein duquel s'expriment les valeurs des acteurs/trices et les enjeux des espaces qui sont les leurs. En conséquence, cette entrée du rural ne m'a jamais semblé être la première, ni la seule entrée possible pour l'étude des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles.

J'envisage toutefois de deux manières l'inscription de mon travail dans une géographie ru-

20. Je conçois tout l'intérêt de ces approches « micro » des contenus musicaux et chorégraphiques. Toutefois, elles mobilisent des compétences dont l'apprentissage ne me semblait pas compatible avec le cadre temporel du doctorat.

21. L'expression a émergé à partir des travaux de Michel De Certeau *et al.* (1980) : par le biais des pratiques de mobilité, d'ancrage, de fixation et de voyage, le lieu devient un espace pratiqué (Georges, 2017).

rale renouvelée. Dans un premier temps, même si la ruralité ne correspond pas au cadre exclusif de déploiement des pratiques observées, sa prégnance dans les imaginaires des acteurs/trices ne permet pas de l'évacuer. Les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles apparaissent au contraire comme un observatoire privilégié des reconfigurations structurelles et symboliques des espaces ruraux. On serait tenté.es d'opposer la dimension imaginaire/imaginée du rural qui entoure les pratiques à leur organisation aujourd'hui globalisée, urbanisée, circulatoire²². Cette dimension *révée* du rural traduit pourtant une diversité de vécus de l'espace. Elle revêt une dimension performative en faisant partie intégrante de la diversification des fonctions et de la re-signification actuelle des campagnes. Toutes ces réflexions sont au cœur de l'axe 4 du Laboratoire d'Études Rurales, intitulé « Vivre le rural ». Mon héritage vis-à-vis des études rurales est aussi méthodologique : je m'inscris dans une conduite de l'enquête au plus près des acteurs/trices, attentive à leur vécu, à leur propre réflexivité, à leur implication et à leur appropriation du processus scientifique, ainsi qu'à tout ce qui déborde des cadres cognitifs englobants (dichotomie centre/périphérie, urbanité, mondialisation). Dans le prolongement des géographes ruralistes, mon travail repose sur deux convictions : celle de la diversité des espaces et de leurs enjeux actuels, à rebours de l'affirmation de plus en plus commune de leur indifférenciation ; celle, parallèle, de la non généralité des pratiques culturelles, sociales et spatiales et du rôle des pratiques musicales et chorégraphiques *trad* dans la reconfiguration des rapports entre villes et campagnes.

Un ancrage pluridisciplinaire

L'inscription de ma démarche dans un cadre pluridisciplinaire contribue aussi à inscrire mon travail dans l'héritage des études rurales (Chiva, 2004) et du Laboratoire d'Études Rurales.

Ma thèse est avant tout une thèse de géographie. Mais très vite, l'objet choisi est apparu comme un objet partagé, limite, frontière, mettant à l'épreuve l'autonomie des disciplines (Morin, 1990). Mon observation des pratiques actuelles de musique et de danse dites traditionnelles s'est inscrite dans le rapprochement de la géographie, de l'anthropologie et de l'histoire. Cette dernière discipline m'a permis de penser les pratiques sur le temps long et de les envisager comme des occasions cycliques d'élaboration collective de mémoire. A l'instar d'Olivier Goré (2004), face aux réalités multiples de mon objet d'étude, seule une pensée également complexe et décloisonnée me semble pouvoir en rendre compte fidèlement. Mes premières enquêtes menées en master m'ont convaincue de la pertinence du questionnement pluridisciplinaire des pratiques des danses et des musiques dites traditionnelles. Mon premier essai d'analyse (Montagnat, 2016b) mobilisait ainsi des regards à la fois historique, géographique, ethnologique et sociologique pour construire ce qui se voulait être une première observation globale du *trad* aux frontières de l'Isère et de la Savoie. Dans

22. Certains passages de ma thèse sont d'ailleurs structurés autour de cette tension : cela s'explique par un effort de décomposition de ces binarités plus que par une volonté de les valider.

le cadre de mon master 2 (Montagnat, 2017), j'ai souhaité recentrer mes questionnements autour de la portée proprement géographique des pratiques dans un espace caractérisé par un hiatus entre leur vitalité constatée et la faiblesse des représentations territoriales (Savoie, Isère et Rhône). Dans les deux cas, j'ai combiné des enquêtes de terrain telles qu'on peut les pratiquer en anthropologie à des questionnements géographiques et à des recours ponctuels à l'histoire, à l'ethnomusicologie et à la sociologie lorsque ces disciplines pouvaient supporter et enrichir l'analyse.

En ce sens, mon travail s'inscrit dans une approche décloisonnée des sciences sociales, ainsi que la lignée du renouvellement de l'ethnomusicologie « revivaliste » liée au « domaine français », amorcé dans les années 2000 (Charles-Dominique, 2007 ; Charles-Dominique et Defrance, 2009a,b). Face à des objets complexes et protéiformes liés à différents enjeux sociaux, culturels, politiques, les tenants de cette discipline en appellent à davantage d'ouverture en termes d'objets et de méthodes. Ils/elles préconisent davantage de croisements entre ethnomusicologie, anthropologie, géographie et histoire (Charles-Dominique, 2009b,a, 2007 ; Aubert et Charles-Dominique, 2009). Ils/elles appellent aussi à la déconstruction et au dépassement de notions ambiguës et clivantes (« musiques traditionnelles », « domaine français ») pour mieux comprendre les enjeux diachroniques de multiculturalité, de circulation et d'hybridation du fait musical. Une piste de travail de cette ethnomusicologie recomposée consiste, pour Luc Charles-Dominique (2007), en ses liens avec l'ensemble des acteurs/trices localisé.es musiques et des danses dites traditionnelles. Selon moi, un autre enjeu de ce champ scientifique consiste en l'élargissement de sa focale d'étude des contenus musicaux et chorégraphique vers celle des pratiques vécues²³ par leurs acteurs/trices actuel.les, vers leurs univers de sens, leurs sociabilités, et plus largement vers ce qu'Eric Neveu (1996) qualifie de « boîte noire » de la recherche.

De ce point de vue, ma thèse s'ancre dans une expérience qualitative du terrain fondée sur la rencontre et la collaboration avec les acteurs/trices localisé.es des musiques et des danses dites traditionnelles et sur une posture *émique* partagée tant par la géographie que par l'ethnologie (Olivier de Sardan, 1995). La méthode mise en œuvre fait appel à des matériaux encore peu conventionnels en géographie (enquête filmée, discours en ligne) évoquant davantage les dispositifs des anthropologues. Toutefois, d'un point de vue conceptuel, c'est une réflexion sur les lieux et sur les effets spatialisants des pratiques qui est déroulée. La question de leur profondeur temporelle et mémorielle, davantage associée à la discipline historique, est prise en compte dans le but d'expliquer la réalité des pratiques actuelles et d'encadrer le risque de « chosification », c'est-à-dire d'oubli de la dimension construite, de l'objet (Morin, 1990).

23. C'est également à cela qu'appelle Jeanne Drouet (2014) dans sa thèse portant sur la performance contée en proposant un déplacement de l'étude du texte du conte à celle du « conte en contexte » (p40).

Délimitation de l'objet : les « mondes du *trad* » comme catégorie construite d'observation des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles

« Musiques et danses traditionnelles » : une notion plurielle, des réalités foisonnantes

Maude Georges (2015), Anne-Cécile Nentwig (2011) et Olivier Goré (2004) relèvent dans leurs travaux une absence de consensus vis-à-vis de la terminologie à adopter quant aux pratiques de musiques et de danses qu'ils/elles observent sur leurs terrains respectifs²⁴. Dans les faits, une multitude de termes sont employés pour qualifier les pratiques musicales et chorégraphiques qui sont au centre de ma thèse : les acteurs/trices comme leurs observateurs/trices parlent de musiques et danses *traditionnelles*, *populaires*, *folk*, *trad*, *néotrad*, *néofolk*, *de tradition* ou encore *issues de la tradition*, etc.

Ces dénominations émaillent les récits des acteurs/trices pour traduire tout à la fois une hétérogénéité cultivée de ces pratiques, et pour qualifier subtilement leurs expériences les unes par rapport aux autres, dans un effort de distinction. Régulièrement révisées, ces appellations multiples et déclinables permettent d'articuler un désir de spécification des expériences des un.es et des autres à un besoin de cohérence, de rattachement de ces expériences singulières à un « tronc commun ». Elles sont en outre sujettes à une évolution du vocabulaire des /trices au cours du temps. Ainsi, l'emploi du terme *folk*, central pour la période du *revival* des années 1960 puis 1970, a été supplanté par celui de *trad* à la fin des années 1980, performant un passage des pratiques dans de nouveaux enjeux (ouverture esthétique, professionnalisation, revendication de leur légitimité artistique, rhétorique patrimoniale, etc.). En théorie donc, les appellations se succèdent : les pratiques d'abord *folkloriques* sont devenues *folk*, puis *traditionnelles* et enfin *trad* jusqu'au prochain changement de paradigme et de priorité. La réalité est moins linéaire et si des tendances terminologiques sont identifiables au cours du temps et traduisent des ordres de priorité et de significations propres à certaines époques ou « moments du *trad* », les appellations se superposent également, au moins actuellement. D'un côté, elles sont chargées de significations, renvoient à un type d'ancrage spatial et temporel spécifique, témoignent d'une intention de pratique particulière et de fortes implications sociales (Nentwig, 2011). De l'autre, elles sont interchangeable : les acteurs/trices ne savent pas toujours comment nommer leur pratique et jonglent, parfois à regret, entre ces diverses appellations. Les extraits d'entretiens ci-dessous donnent un aperçu de ces stratégies de mises en mots de la pratique, marquées par la nécessité d'identifier l'expérience de chacun au sein d'un écosystème plus vaste et de la rendre intelligible, tout comme d'une réticence partagée par les acteurs/trices à l'idée de « normer », même par les mots, leurs pratiques.

24. La difficulté à nommer consensuellement les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles s'inscrit dans ce que Christophe Rulhes (2004) identifie comme la complexité du fait musical et son incapacité à rentrer efficacement dans les « cases » que l'industrie musicale construit. L'insatisfaction liée à la diversité des appellations est partagée au-delà de l'univers restreint des musiques et danses dites traditionnelles (Mignon, 1996).

Dans les verbatims ci-contre, seul le terme *folklorique* dispose d'un sens bien solidifié pour les acteurs/trices rencontrés. Il renvoie pour eux/elles à un contexte, à un contenu et à une intention de pratique clairement identifiés : ceux des groupes folkloriques mettant en scène et en costumes des pratiques musicales et chorégraphiques qu'ils disent hériter généralement du XIX^e siècle dans une finalité patrimoniale. Les autres « noms du *trad* » s'imposent en revanche comme des catégories idéologiques évolutives. L'emploi de l'un ou de l'autre traduit des volontés de s'inscrire dans différentes filiations musicales (par exemple, celle des mondes paysans préindustriels, celles des pionniers du *revival folk*), espaces et modes de légitimité.

« Pendant longtemps j'employais le mot folk mais les gens disent « le folk, le folklorique, c'est quoi ? ». Donc maintenant je parle de musique traditionnelle comme ça, ça englobe tout. C'est vrai qu'on passait des heures à expliquer la différence entre le folk et le folklorique. Pour pas mal de gens (...), si on parle de musique folk, ils voient tout de suite l'Auvergnat avec les sabots. » (D-27, Loire)

« Pour moi les musiques traditionnelles (...) ce n'est pas une esthétique, c'est un processus. C'est le fait de s'emparer d'un élément patrimonial pour pouvoir en faire son propre langage, de l'exprimer de la manière dont on a envie. (...) Du coup tu peux faire de la musique traditionnelle avec une esthétique électro, une esthétique hip-hop (...), jazz, plein d'esthétiques différentes en fait ! Ce qui est important c'est la démarche, c'est ce que je travaille à la base, là d'où je pars. » (D-20, Puy-de-Dôme)

« On dit musiques traditionnelles mais nous ça ne nous va pas en fait, ce terme. C'est compliqué parce qu'on ne fait pas de la musique traditionnelle, parce qu'on n'est pas attachés à une tradition en particulier. Ou alors, on pourrait dire de tradition orale parce que ce sont des choses qui se transmettent plutôt via l'oralité, et pas dans une école, etc. Mais nous, on joue beaucoup de compositions de gens qui ont composé dans un esprit traditionnel. En fait, pas vraiment, parce que c'est toujours le même problème : on ne sait pas de quelle tradition c'est. Du coup c'est dur à définir. » (D-13, Ardèche)

« Moi, si je garde le mot traditionnel, c'est que je n'en ai pas d'autre. (...) Et pour moi, ça me permet de distinguer du rock, du jazz, du classique. » (D-16, Allier)

« Il faudrait qu'on trouve un autre terme que danse folk ! (...) Par ce que tout de suite les gens nous disent « mais qu'est-ce que c'est que la danse folk ? ». On dit traditionnel mais traditionnel... Trad, ça fait un peu plus jeune que traditionnel (rires) ! » (D-49, Drôme)

« Moi, l'appellation trad, je ne sais pas vraiment ce que ça veut dire. Je l'adopte rarement. Je ne fais pas de musique trad, je ne fais pas d'instrument trad : je dis que je fabrique des cornemuses du Centre parce que ça permet de voir quel type d'instrument, quel type d'organologie je travaille (...). Après, les esthétiques, c'est autre chose. Les instruments que je fabrique sont souvent liés, la plupart du temps, à des esthétiques qu'on retrouve depuis plusieurs générations ici, depuis un siècle ou deux. Mais entre l'objet (...), sa fonction et ses possibilités, ce sont deux mondes différents. » (D-64, Puy-de-Dôme)

Cette diversité et instabilité terminologique laisse entrevoir la multiplicité des pratiques. Elles sont aujourd'hui le fait de femmes et d'hommes, de professionnel.les et d'amateur.es, de musicien.nes, de chanteurs/ses et de danseurs/ses, de jeunes et de plus âgé.es, de néophytes et de confirmé.es, de ruraux/ales comme d'urbain.es. Elles prennent la forme de loisirs, d'activités « musicalistes » (Estival, 1995) de divertissement et parfois d'un véritable « mode de vie » (Nentwig, 2011). Elles encadrent de multiples « quêtes de racines » tout comme d'importants phénomènes de mobilité. Elles ont lieu dans des espaces disparates où elles côtoient autant les sphères musicales des musiques actuelles que des musiques

du monde, le milieu de l'éducation populaire que celui de l'érudition locale hérité des sociétés savantes. Les productions artistiques qui voient le jour sont diverses, difficiles à qualifier et par là-même à commercialiser. Enfin, elles sont liées à des statuts qui fluctuent pour chacune : « certains pensent que les musiques traditionnelles sont héritées et qu'il faut donc les jouer et les collecter. D'autres pensent que ce sont des objets nouveaux, à créer. Et d'autres familles font les deux en même temps »²⁵. Le foisonnement non consensuel des discours qui s'évertuent à orienter, à nommer, à rationaliser et à penser la pratique révèle des pratiques hétérogènes et autodéclaratives (Mignon, 1996). La sortie du documentaire-fiction *Le Grand Bal* de Lætitia Carton (octobre 2018) a réactivé cet enjeu central de l'auto-définition. Centré sur une expérience festivalière²⁶, celle de la réalisatrice, ce film a autant permis de rendre visible une expérience de la musique et de la danse partagée et singulière auprès d'un public non initié, qu'à observer collectivement les distinctions entre les expériences des un.es et des autres et le choix des mots employés pour les qualifier. De fait, beaucoup de musicien.nes et danseurs/ses ne se sont pas reconnus dans la description et les choix terminologiques du film.

Les « mondes du trad » : objet construit, tentative d'approche d'un phénomène mouvant

Pour trouver un point d'ancrage dans cette diversité de formes et de noms que se donnent les pratiques, j'ai choisi de créer une catégorie construite d'observation permettant de questionner et de rendre compte de leur singularité tout en la connectant à des enjeux plus englobants. Les « mondes du trad » dont il est question dans ma thèse²⁷ se présentent comme un objet construit²⁸ et comme le point de convergence d'expériences hétérogènes associées à des qualificatifs variés. Je n'ai pas procédé au tri des formes et des noms des pratiques pour déterminer la « bonne » terminologie ou la réalité la plus partagée. J'ai plutôt cherché à voir de quoi ces catégories de rationalisation du vécu musical et

25. Extrait de l'allocution du président du Collectif des Professionnels des Musiques et Danses Traditionnelles (CPMDT) lors des Journées de rencontre « La création dans les musiques traditionnelles d'aujourd'hui » organisées par les 12-13 décembre 2018 par la Fédération des Acteurs/trices de Musiques et Danses Traditionnelles (FADMT), le CPMDT et le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) à l'Opéra de Lyon.

26. Ce film prend pour cadre le festival « Le Grand Bal de l'Europe » à Saint-Gervais-d'Auvergne (Puy-de-Dôme, jusqu'en 2017) et à Gennetines (Allier), rassemblant chaque année des milliers de passionnés de danse traditionnelle. Lors d'une réunion consultative (le 30 juillet 2017), le fondateur du festival souligne que le terme de *traditionnel* a disparu officiellement de la communication du festival depuis 1996. Cependant, il reste bien présent dans les discours plus informels.

27. Jusqu'à présent, j'ai veillé à employer majoritairement l'expression « musiques et danses dites traditionnelles » pour désigner mon environnement d'étude afin de ne pas désorienter le/la lecteur/trice. Désormais, la catégorie des « mondes du trad » sera plus fréquemment mobilisée, par souci d'efficacité. Toutefois, les termes de *folk*, de *trad*, de *traditionnel* et parfois de *revivaliste* cohabitent au sein de ma thèse, tant pour restituer des points de vue (d'acteurs/trices) que pour voir dans le détail ce que ces termes révèlent en termes de références et de vécus différenciés de la pratique.

28. La formule « les mondes du trad » n'avait pas de réalité en amont de l'enquête. Les acteurs/trices ont leur manière, peu harmonisée, de se désigner et l'expression n'était pas employée en tant que telle. Je constate qu'elle l'est parfois aujourd'hui : conséquence du passage du/de la chercheur/se sur le terrain ?

chorégraphique sont les révélateurs.

La catégorie d'observation des « mondes du *trad* » évoque ainsi, sans la valider, celle de « *milieu trad* »²⁹, fréquemment employée par les acteurs/trices. Aborder les pratiques par le biais d'une nouvelle catégorie, non déterminée à l'avance mais connectée à celles des acteurs/trices par l'emprunt de l'abréviation *trad*³⁰, répond au besoin de rassembler en un seul regard des pratiques perçues par les acteurs/trices comme disjointes : celles des passionné.es de bals européens et celles, en apparence plus « patrimoniales » d'associations développant un discours sur l'ancrage spatial de leur pratique, par exemple. L'objet des « mondes du *trad* » fournit un cadre d'observation à la fois ciblé (les acteurs/trices rencontrés s'y reconnaissent) et englobant (son contenu n'est pas arrêté et les acteurs/trices situent plus finement leurs expériences dans des « sous-ensembles » de pratique). Il s'offre comme un compromis entre la nécessité de me faire comprendre par les musicien.nes et danseurs/ses, de restituer le plus justement leur parole, et de faire progresser l'enquête.

Caractériser le *trad* : entre affirmation de spécificité et insaisissabilité d'un fait social total

L'objet des « mondes du *trad* » me sert à rendre compte d'un ensemble de pratiques actuelles de musique et de danse qui se réclament au moins rhétoriquement d'une certaine « tradition ». Ces pratiques se rattachent symboliquement et de manière souvent plus ou moins diluée, aux sociétés rurales paysannes préindustrielles. Déclinées depuis le *revival folk* qui s'est déployé en France et en Europe au cours des années 1970, ces pratiques s'offrent aujourd'hui sous la forme de pratiques hybrides, confidentielles et invisibles du point de vue des politiques publiques. Leur cohésion tient à une manière de penser la pratique comme inscrite dans « quelque chose de plus grand que soi » et dans l'idée d'une profondeur historique qui situe les acteurs/trices actuelles comme les héritier.es de gestes et de sons élaborés ailleurs (dans les campagnes) et pratiqués auparavant : malgré leur diversité, « leur point de rencontre semble se situer dans une tendance à se référer à un fond ancien, à des origines communes, plus ou moins bien définies » (Defrance, 1996) (p4).

En outre, la « traditionnalité » des pratiques, dont je cherche dans ma thèse à identifier les fondements, s'exprime dans un ensemble de marqueurs relatifs aux contextes de pratiques, aux instruments, aux répertoires choisis, ainsi qu'à l'« intentionnalité » des ac-

29. Le choix de ne pas reprendre à mon compte cette expression s'explique par une volonté de ne pas prendre pour acquis les dynamiques d'entre-soi, ainsi que le lien singulier entre humain et espace à la fois condensé et presque naturalisé par les acteurs/trices au moyen du terme « milieu ».

30. La référence au terme de *trad*, plutôt qu'à celui de *folk* ou de *traditionnel* qui cohabitent, s'explique de deux manières. D'une part, par son emploi largement partagé depuis une vingtaine d'années qui témoigne d'une acceptation polysémique mais relativement consensuelle de cette catégorie par les acteurs/trices. D'autre part, par sa dimension plus ample que ce lui de *folk* qui renvoie, pour beaucoup, à une époque précise et cruciale pour les pratiques (celle des années 1960-1970). Enfin, reprendre à mon compte celui de *traditionnel* aurait pu donner trop de crédit au modèle créé plus que retrouvé de la « tradition » au sein des pratiques actuelles.

teurs/trices, qui leur permettent de s'identifier comme faisant partie d'une communauté musicale et chorégraphique. Au cours de mon expérience de recherche, ces dernier.es m'ont fréquemment interpellée afin de leur permettre de trancher lesquels parmi ces marqueurs étaient les garants de la « traditionnalité vraie » de leurs pratiques. Lors d'un entretien, un musicien intervenant en milieu scolaire que je connaissais en amont de l'enquête, rend audible son attente : « *alors, est-ce que toi, tu vas enfin pouvoir répondre à la question qu'on se pose tous : c'est quoi la musique traditionnelle ?* » (D-67, Isère). En miroir, un facteur de cornemuse m'interpelle et se questionne tout à la fois : « *C'est quoi ? Qu'est-ce qui la rend traditionnelle cette musique ?* » (D-64, Puy-de-Dôme).

Ci-après, il ne s'agit pas de proposer une nouvelle caractérisation des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles pour déterminer lesquelles sont plus ou moins « traditionnelles ». L'identification de ces marqueurs intériorisés par les acteurs/trices permet toutefois de donner quelques repères, mêmes déconstructibles, au/à la lecteur/trice afin d'entendre et de visualiser ce que la musique et la danse *trad* peuvent être.

Un premier marqueur consiste en l'investissement de répertoires ayant fait l'objet de collectes et apparaissant comme des « héritages » des sociétés rurales préindustrielles. Le rôle déterminant de la collecte et de son interprétation n'est pourtant ni exclusif ni systématique. Certain.es acteurs/trices ne s'y réfèrent pas du tout, d'autres de manière anecdotique, d'autre encore de manière plus symbolique qu'opérante dans leur pratique musicale. La totalité des musicien.nes rencontré.es associe dans leur pratique des répertoires qu'ils décrivent comme « proprement traditionnels » (dans le sens où ils seraient issus de collectes) et des compositions (les leurs ou celles d'autres musicien.nes). La distinction entre ces deux provenances des répertoires est d'ailleurs complexe, souvent peu signifiante. En effet, de nombreuses musiques et danses « standards » du *trad*, apprises et jouées/dansées par tous, sont en réalité des compositions des acteurs/trices du *revival folk* ou des générations suivantes. Leur homogénéité musicale/chorégraphique vis-à-vis des répertoires collectés, ainsi que leur popularité, ont fait oublier au plus grand nombre leur statut de création. Il ne s'agit pas d'entériner ici ce grand partage entre ce qui a été collecté et ce qui a été composé, entre ce qui est « vraiment *trad* » et ce qui ne le serait pas, mais plutôt de considérer ces repères pour ce qu'ils sont : des balises dans un horizon musical et chorégraphique jamais vraiment segmenté, toujours traversé par des dynamiques d'interprétation et de circulation qui rendent caduque la dichotomie tradition/invention à l'endroit même où elle s'élabore.

Dans un deuxième temps, c'est le choix d'instruments qualifiés d'« anciens » et de « populaires » qui est à noter : en affichant un goût pour différents types de cornemuses, pour la vielle à roue, pour le violon, et de manière plus anecdotique pour différentes percussions, hautbois, flûtes, c'est autant une originalité de timbres qu'un exotisme instrumental et temporel qui est recherché. Bien plus, ce ne sont pas la musette de cours et la viole de gambe qui sont placées sur le devant de la scène du *trad* : le discours sur l'ancienneté se double d'une recherche de « vernacularité ». D'autres instruments, plus récents mais

évoquant le charme de l'ancien (comme l'accordéon diatonique, perçu comme plus « historique » que l'accordéon chromatique par exemple) peuvent également être choisis dans la mesure où ils sont spontanément associés (voire restreints) à un univers musical « traditionnel » comme l'évoque ce jeune accordéoniste professionnel : « *cet instrument, l'accordéon diatonique, conditionne de toutes façons ce que tu vas faire. Pour moi, le choix de l'instrument, je l'ai fait au départ en ayant déjà choisi le type de musique que je voulais faire. (...) C'est à dire que c'était lié, déjà, à ma pratique de bal* » (D-7, Rhône). Les choix d'instrumentation s'inscrivent plus globalement dans une recherche de singularité sonore (modalité, polyphonie), de techniques interprétatives (ornementations, modulations, variation) et de formes chorégraphiques emblématiques (faiblesse des formes chorégraphiées, importance des formes collectives, spontanéité dans les danses de couple).

Ensuite, l'alliance étroite entre musique et danse constitue un marqueur de premier plan et une caractéristique extérieure de la scène musicale *trad* (Raibaud, 2018). Cette interdépendance des activités musicales et chorégraphiques, même à l'origine d'insatisfaction³¹, continue à être revendiquée à l'échelle des acteurs/trices localisé.es comme au sein du réseau fédéral, comme en témoignent de nombreux compte-rendus de réunions du CMTRA, de l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA) et de la FAMDT. Parler du caractère entremêlé de la musique et de la danse va plus loin que dresser le constat d'une musique dont la fonction serait de faire danser ou d'une danse qui n'existerait pleinement que lorsqu'elle est performée en présence de musicien.nes. Les acteurs/trices revendiquent le fait que c'est la danse qui permet à la musique d'exister, et la musique qui permet à la danse d'avoir lieu. En outre, les acteurs/trices sont majoritairement tous.tes, à des degrés de maîtrise divers, musicien.nes-danseurs/ses : la plupart du temps, les activités de la musique, du chant et de la danse se combinent, débouchent les unes sur les autres et se rejoignent dans l'expérience commune du bal.

Enfin, la relation de complicité entre musiques et danses dites traditionnelles et ce que les acteurs/trices qualifient d'eux/elles-mêmes de « *territoires* », semble un marqueur fondamental, moins traité par l'ethnomusicologie. Cette relation souvent exacerbée entre musiques et lieux, déjà mise en évidence par d'autres observateurs (Defrance, 1994 ; Dutertré et Krümm, 1998 ; Estival, 1995 ; Mabru, 2007 ; Montbel, 2014 ; Salini, 2009 ; Canova, 2012, 2014 ; Goré, 2004 ; Guiu, 2007 ; Apprill et Dorier, 1998), se trouve au centre de mon travail³². Les pratiques observées semblent avoir besoin de lieux et se singularisent par leur relation symbolique à eux. Elles sont fréquemment décrites par les lieux qu'elles évoquent. Au sein des « mondes du *trad* » actuels, on distingue ainsi différents « sous-ensembles » : les amateurs/trices de musique « bretonne », « irlandaise », du « Sud-Ouest », « auvergnate »,

31. Des frustrations deviennent sensible à partir des années 1980 au moment de l'essor de l'activité du bal et de la danse : un certain nombre de musicien.nes regrette le manque d'autonomie de la musique vis-à-vis de la danse alors que certain.es danseurs/ses déplorent une musique qui s'émancipe de plus en plus des besoins rythmiques de la danse.

32. Par conséquent, ce marqueur est seulement suggéré, et non développé, ici.

« basque », etc.

D'autres marqueurs découlant de ceux évoqués pourraient être évoqués³³. Aucun de ces points de cristallisation de la « traditionnalité » de la pratique n'est inattaquable : c'est dans leur fragilité, souvent pointée par les acteurs/trices, que réside l'originalité des propositions artistiques et l'intérêt des pratiques sociales. La question qui se pose donc pour l'observateur/trice est celle de la fabrication des « limites du domaine : en d'autres termes, qu'est-ce qui est traditionnel et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Selon quels critères ? Et surtout, qui est juge en la matière ? » (Aubert, 1995). Les raisons musicales et chorégraphiques évoquées ne suffisent pas à expliquer pourquoi les acteurs/trices et leur public prennent les musiques et danses traditionnelles pour traditionnelles. Les jeux et trajectoires d'acteurs/trices, les figures mythiques des collecteurs/ses et des collecté.es, les histoires associatives se trouvent en revanche au centre de la fabrication de la « traditionnalité » du *trad*.

Ce qui ne « rentre pas » dans le *trad* : les limites de l'objet

Les « mondes du *trad* » s'offrent comme une catégorie englobante regroupant des expériences diverses. Pourtant, j'ai choisi d'en exclure certaines pratiques et réseaux d'acteurs qui pourraient légitimement faire partie de l'enquête, dans un souci de faisabilité. Ainsi, j'ai fait le choix d'exclure toute une série de pratiques parfois parallèles à celles des acteurs/trices des « mondes du *trad* » : groupes de patoisant.es, réseaux des musiques et danses « anciennes » (« médiévales », « renaissance »), des danses récréatives (country) ou de salon, réseaux communautaires liés aux diasporas, notamment. Toutes ces pratiques mobilisent la rhétorique de la tradition et interrogent des questions communes. Elles sont cependant perçues par les acteurs/trices des « mondes du *trad* » comme « autres » et répondent à des logiques de structuration, de sociabilités et à des finalités différenciées. A chaque fois, c'est la perception d'une fracture dans les réseaux d'acteurs/trices qui m'a permis de faire la distinction entre les pratiques qui font partie intégrante des « mondes du *trad* » et celles qui sont davantage annexes. Parmi cette constellation de pratiques connectées et différenciées, deux univers ont cependant appelé à davantage de réflexion de ma part quant au fait de les exclure de l'enquête.

Tout d'abord, j'ai fait le choix d'exclure les pratiques des groupes folkloriques³⁴. Pour le/la néophyte, il n'existe probablement pas de différence entre un.e membre d'un groupe folklorique et un.e musicien.ne ou un danseur/se *trad*. Tout au plus, on remarque que l'un.e porte un costume et que l'autre non. Dans la conversation courante, l'expression « musique et danse traditionnelle » renvoie systématiquement à la pratique folklorique à la fois régio-

33. La question de la transmission est décrite comme centrale par les acteurs/trices qui revendiquent la dimension orale de leurs pratiques et se trouve au cœur des travaux ethnomusicologiques sur la question.

34. Que j'ai en revanche pu étudier en Savoie et Haute-Savoie dans le cadre d'un stage de master 1 (Montagnat, 2016a) effectué au Musée Savoisien.

nalisée et patrimonialisée. Les connexions de ces groupes vis-à-vis des « mondes du *trad* » à proprement parler sont ambiguës : aujourd’hui en marge, ils se trouvent à l’origine de toute une partie du réseau associatif dédié aux musiques et aux danses dites traditionnelles aujourd’hui. Malgré ces liens de filiation, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » comme celles et ceux du folklore perçoivent une rupture très nette dans leurs pratiques : ils/elles ne s’identifient pas les un.es aux autres et disent défendre des « démarches » bien distinctes, voire opposées. A partir de matières (chorégraphiques et musicales) et de vocations en apparence similaires, ils/elles proposent des modalités tout à fait différentes de se saisir d’éléments dits de tradition. Les groupes folkloriques s’inscrivent dans une démarche patrimoniale assumée, centrée sur la représentation en costume de danses et de musiques associées à un « territoire » (région, vallée, village, terroir), ainsi qu’à une époque historique précise (la référence faisant globalement consensus est celle des sociétés rurales préindustrielles de la deuxième moitié du XIXe siècle). Pour ces ancrages, leur activité de démonstration et de reproduction jugée « passéiste », ces groupes sont très souvent méconnus, voire méprisés tant par les acteurs/trices amateur.es et professionnel.les des « mondes du *trad* » que par les structures institutionnelles dédiées aux patrimoines musicaux vernaculaires. Entre *trad* et folklore, les réseaux d’acteurs/trices se croisent donc très peu et répondent à des logiques propres.

Un autre point délicat dans cet effort de délimitation des « mondes du *trad* », a consisté en la question de leurs relations avec la scène des « musiques du monde ». Cette appellation pose autant question que celle des musiques et des danses dites traditionnelles (Nentwig, 2011 ; Montbel, 2014) : les « musiques du monde » ont-elles une réalité autonome, autre que rhétorique et commerciale ? Les musiques traditionnelles ne sont-elles pas, comme toutes les autres, du monde ? Par ailleurs, l’argument principal de vente des musiques dites du monde n’est-il pas leur caractère (fanstasmé, fabriqué, exploité) traditionnel ? A l’instar des « mondes du *trad* », la catégorie des « musiques du monde » est un objet construit, renvoyant à une mosaïque d’acteurs/trices et de pratiques hétérogènes, et aux impératifs de commercialisation de la musique. Elle trouve une cohérence dans le fait de donner à entendre des musiques issues de lieux et de « cultures » sous-représentées et ont par là-même longtemps été assujetties à différents fantasmes exotisants et ethnicisants (Montbel, 2014 ; Staszak, 2008). Dans ce cadre, et d’autant plus que les deux univers partagent une activité de fabrique de lieux, est-il pertinent de distinguer les « musiques du monde » des « mondes du *trad* » ? Ma décision de laisser de côté les réseaux de pratique liés aux « musiques du monde » n’a eu aucune motivation théorique de principe et n’a pas eu pour but d’entériner idéologiquement le compartimentage des scènes musicales et chorégraphiques, ni de renforcer les logiques de segmentation culturelle. Elle s’est en revanche fondée sur les phénomènes de reconnaissance et d’éloignement entre acteurs/trices et réseaux que les entretiens ont fait ressortir. A l’instar des groupes folkloriques, les réseaux du *trad* et des « musiques du monde » se croisent finalement très ponctuellement. Des rencontres existent : elles sont fréquentes et fertiles pour les acteurs/trices professionnel.les et prennent souvent

comme point de départ l'intérêt pour un répertoire ; elles sont plus anecdotiques mais non moins déterminantes pour les acteurs/trices amateur.es. Dans l'ensemble, ces connexions sont individuelles et ne prennent pas part à des effets de structure des « mondes du *trad* ».

Ma thèse s'inscrit dans une « étude des interfaces », des phénomènes de connexions et de déconnexions des réseaux d'acteurs/trices œuvrant théoriquement dans des univers qu'il serait intellectuellement absurde de dissocier mais témoignant aussi de ruptures, d'absences de contacts, de porosités et plus rarement, de rejets. La circonscription de l'objet des « mondes du *trad* » n'a eu d'autre finalité que celle de permettre à l'enquête d'avancer. Ses frontières se situent là où les acteurs/trices cessent de se reconnaître comme appartenant à un même « commun ».

1.2 Une méthode qualitative et multi-focale, entre distance et engagement

Pour étudier l'objet des « mondes du *trad* » en lien avec les questionnements exposés en introduction, j'ai choisi de m'appuyer sur une méthodologie qualitative, multi-focale et pluridisciplinaire. Plusieurs volets d'enquête s'articulent et si certains dispositifs d'enquête (enquête filmée, veille en ligne) peuvent surprendre en géographie, chacun d'entre eux a été élaboré dans une volonté de cohérence entre l'objet et les moyens de la recherche. Les recoupements des différents plans de l'enquête permettent de cerner un objet résistant aux codes de l'observation géographique et ethnographique habituelle : face à cette résistance de l'objet, et pour contrebalancer la familiarité première qui est la mienne quant à ce dernier, il m'a fallu créer de nouveaux outils d'observation et dispositifs de distanciation. La section suivante rend compte de cette méthode, qui a résulté d'une série d'essais, d'adaptations, voire de « bricolages » et non procédé d'un cadre de travail hypothético-déductif pensé au préalable de l'enquête (Guyot, 2008 ; Bertaux, 1997). L'imbrication des plans d'observation et des outils méthodologiques a fait l'objet d'une première élaboration et expérimentation en master 2 avant d'être affinée tout au long de la thèse dans des allers-retours constants avec le terrain pour accueillir « l'imprévisible » et pour faire davantage qu'enquêter sur les *tradeux/ses* : pour me « mettre en recherche avec elles/eux » (Drouet, 2014).

1.2.1 Enjeux de posture

Les travaux académiques portant sur les pratiques de musique et de danse traditionnelle existants se sont le plus souvent appuyés sur une implication première du/de la chercheur/se. C'est par le prisme initial de la pratique que j'ai à mon tour abordé ce qui s'est peu à peu construit comme objet d'étude. Ma pratique de la musique et de la danse *trad* imprègne tous les temps de ma recherche : à la fois raison d'être du projet, condition de sa réalisation, motivation pour le continuer, instrument d'investigation et d'arbitrage de la recherche en train de se faire.

Les « mondes du *trad* » mettent à l'épreuve la distinction habituelle entre l'extériorité du/de la chercheur/se et l'engagement de l'acteur/trice (Nowak, 2018 ; Olivier de Sardan, 1998). L'interpénétration de longue date entre le regard savant et les pratiques (Chapitre 2) appelle une approche conjointe de ces dernières et des univers de sens qui les entourent, de leur dimension incorporée et individualisée, de leurs spatialités mais aussi de leur réflexivité propre. L'objet du *trad*, produit par plusieurs décennies de pratique combinée de musique, de danse et d'érudition rend de fait caduque l'hypothèse d'une science détachée, observatrice extérieure des pratiques. Cette imbrication entre pratique et réflexion fait que les dimensions expérientielle et réflexive, impliquée et distanciée, cohabitent toujours chez les acteurs/trices rencontrés.es. Elle impose, plutôt que de définir une position scientifique idéalement extériorisée, de penser les interactions, les rétroactions entre pratique et recherche au sein des pratiques actuelles.

Affirmer l'hybridité ontologique de l'objet et en appeler à une approche scientifique décomplexée ne me décharge pas de l'examen minutieux des fondements et impacts de ma posture d'apprentie-chercheuse impliquée. En reprenant les notions identifiées par Norbert Elias, Luc Albarello (2004) replace la question de la place du/de la chercheur/se sur un gradient qui le fait évoluer entre engagement et distanciation. Plus qu'un positionnement d'un côté ou de l'autre de ce gradient, ce sont les allers-retours entre engagement et distanciation tout au long de la mise en œuvre du projet de recherche qui sont à souligner et à replacer dans le cadre de nombreux échanges avec des acteurs/trices, d'autres chercheurs/ses, ainsi que des lectures déterminantes.

Musicienne et apprentie-chercheuse : retour sur une trajectoire entre engagement et distanciation

Ma posture s'est progressivement précisée de manière double (Tassin, 2005a ; Nowak, 2018), et complémentaire : en tant que musicienne amateur d'une part et apprentie-chercheuse d'autre part. Comprendre ma place et ma légitimité à traiter dans le cadre d'un travail de recherche d'un sujet qui m'était si proche a été au centre d'une réflexion méthodologique aussi inconfortable que fertile. Mes questionnements ont germé dans des rétroactions constantes entre pratique et réflexivité (Tassin, 2005a) de telle sorte que mon implication dans l'objet ne se pose pas seulement comme un levier d'accès au terrain mais bien comme une modalité préalable³⁵ au projet de connaissance, comme une condition de son articulation avec les réseaux d'acteurs/trices localisés.es et comme un observatoire de tout ce qui se joue au cœur et à l'entour de la recherche (Fournier *et al.*, 2018).

La construction de stratégies de distanciation : une condition à l'élaboration du projet de recherche

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

Mon implication première dans l'objet a nécessité, pour mener à bien comme pour bien vivre le projet de recherche, de consolider mes capacités de distanciation vis-à-vis d'un univers de pratiques dont je pensais connaître les subtilités mais dont les éléments saillants m'échappaient souvent. Retrouver l'étonnement dont parle Jeanne (Hersch, 1993) (à propos d'une discipline toute autre, la philosophie) est passé par la déconstruction de ma familiarité première pour voir et entendre d'un œil et d'une oreille nouveaux les discours et comportements qui s'imposaient à moi comme évidents alors qu'ils ne le sont pas. La construction de ce qui devenait un terrain et un objet a pris la forme d'un processus filé tout au long de mon parcours de recherche et non pas d'une soudaine « conscientisation » qui m'aurait permis, d'un coup d'un seul, de me distancer du *trad* et de voir enfin des pratiques apparaître « clairement ». Mes premières enquêtes m'ont permis d'ouvrir ma propre « boîte noire » (Olivier de Sardan, 1995) et de déplier la connaissance sensible du terrain dont je faisais déjà l'expérience afin de passer de cette expérience vécue à l'élaboration d'un objet d'étude (Lortat-Jacob, 1995). Cet effort de distanciation n'a pas eu pour but un idéal d'objectivité : comme le dit Riccardo Canzio (1995), « le terrain n'est jamais neutre, l'analyse des données non plus ». De bien des façons, ma pratique et ma connaissance personnelle des réseaux d'acteurs/trices a nourri cette thèse. Mon but a été de l'envisager de manière critique et de faire de ma propre subjectivité un outil pour l'enquête. Convaincue que la recherche « peut et doit se faire avec chaleur et engagement de la personne du chercheur » (Bouvier *et al.*, 1980) (p8), j'ai choisi de continuer à pratiquer et d'accueillir, comme le dit Pascal Desmichel³⁶, la capacité de mon terrain à m'interroger et à « m'affecter ». Cette proximité m'a permis, je l'espère, de construire une approche respectueuse et compréhensive des acteurs/trices.

Faire état de ma place dans le monde : l'expérience et la subjectivité comme outil critique pour l'enquête

Un premier temps crucial dans la construction d'une posture distanciée a consisté en l'identification de tout ce qui conditionnait ma propre place au sein de l'objet. Avant même de devenir apprentie-chercheuse, quelle était ma place au sein des « mondes du *trad* » ? Quelles images et valeurs projetais-je moi-même sur la pratique ? Quelles étaient les références, les goûts que j'avais construits au fil de ma pratique et au gré des rencontres (Chauvier, 2003) jusqu'à ne plus les percevoir comme tels ?

Il s'est agi de « prendre conscience que mon regard faisait aussi partie du « décor » visuel et sonore du terrain de recherche, qu'il n'en était pas isolable » (Drouet, 2014) (p80). Déplier mon expérience antérieure et située d'enfant, de jeune fille puis de jeune femme musicienne (et dans une moindre mesure danseuse) amateur, initialement formée à la musique classique en conservatoire, m'a permis de comprendre ma place, et celle d'autres acteurs/trices, au sein de l'écosystème du *trad*.

36. Intervention de Pascal Desmichel lors du séminaire organisé au sein du LER le 7 Janvier 2017.

Penser l'impact et les enjeux de ma présence sur le terrain

Dans un second temps, il a été nécessaire de penser l'impact de ma posture d'apprentie-chercheuse vis-à-vis de mes interlocuteurs/trices (Althabe et Hernandez, 2004). Quel a été mon rôle de production de données dans le cadre de mes rencontres avec les musicien.nes et danseurs/ses *trad* (Lacoste-Dujardin, 1977 ; Collignon, 2010 ; Guyot, 2008 ; Olivier de Sardan, 1995) ? Qu'ont-ils/elles fait de leur rencontre avec moi ?

A première vue, l'impact de ma présence en tant qu'apprentie chercheuse sur le terrain du *trad* semble mineur : les acteurs/trices des « mondes du *trad* » ont témoigné de préoccupations, de contraintes et d'opportunités qui me dépassaient largement. Ma présence est souvent apparue comme un évènement parmi d'autres, ni spécifiquement perturbateur ni particulièrement enthousiasmant, d'autant que de nombreux acteurs/trices sont beaucoup plus habitués.es à la présence et au discours de la recherche que ce que j'avais envisagé initialement. J'ai donc été à la fois surprise et rassurée de voir que ma présence ne mettait pas en danger les pratiques que je proposais d'observer et ne bloquait pas les discours de mes interlocuteurs/trices. J'ai été amenée à « démystifier » la place du/de la chercheur/se et à relativiser son impact perturbateur (Olivier de Sardan, 1995) : mon irruption au sein des « mondes du *trad* » n'a modifié ni la structure ni les finalités des pratiques observables, ces dernières témoignant d'une autonomie incontestable.

Pourtant, certains épiphénomènes, réactions spontanées ou au contraire jugements latents, m'ont permis d'entrevoir ce que changeait implicitement la présence du/de la chercheur/se. Certain.es acteurs/trices ont choisi d'éviter, de prolonger ou d'exploiter leur rencontre avec moi. J'ai fréquemment été sollicitée dans le cadre de l'élaboration de certains projets associatifs. On m'a proposé d'animer des temps de conférence, de débat et de formation et j'ai été invitée à participer à divers conseils d'administration. D'autre part, même si la plupart des acteurs/trices interrogés.es dans le cadre de cette thèse m'ont rencontrée en tant qu'apprentie chercheuse, d'autres me connaissaient auparavant, en tant que musicienne. C'est dans le cadre de ma relation avec elles et eux que j'ai pu observer ce que « devenir » chercheuse changeait, bousculait ou au contraire, ne perturbait pas dans le *trad* : quelles discussions n'avaient plus lieu (ou plus de la même manière) en ma présence ? quelles précautions (lexicales) étaient prises à mon égard ? Quelles incompréhensions, marques de scepticisme quant à la finalité et la légitimité de mon projet pouvaient être formulées ? Comment cela mettait mon identification nouvelle en tant que chercheuse et la production même d'un savoir ni clairement endogène ni purement exogène, en question ? A travers ces expériences, je me suis rendue compte qu'au sein des « mondes du *trad* », le/la chercheur/se n'est pas un.e « méta acteur/trice » extérieur.e et surplombant.e : il/elle est partie prenante de l'élaboration des pratiques et doit se plier aux mêmes régimes de légitimation et de vérité qui s'appliquent aux autres acteurs/trices.

Enfin, penser ma place dans l'objet a exigé de faire état de ce que j'investissais, attendais et projetais sur « mon terrain », « mon objet » et sur mes relations d'enquête. Passer outre

les affects profonds qui émaillent le projet de connaissance empêche de considérer ce qui est présenté comme des résultats pour ce qu'ils sont : des produits de situations d'interaction et de négociation des identités du/de la chercheur/se et de l'acteur/trice rendant la notion de participation observante parfois trop faible (Mesager, 2018). Dans mon cas, quel statut, voire quelle reconnaissance, attendais-je que les acteurs/trice du *trad* me donnent ? Comment étudier les « mondes du *trad* » était aussi pour moi une manière d'en faire partie ? Ne cherchais-je pas à avoir une place dans l'objet, dans la vie des acteurs/trices ? De la recherche à l'aspiration (Lortat-Jacob, 1995), il n'y a qu'un pas et c'est de cette vulnérabilité dont témoigne avec force Mélanie Mesager (2018) à propos de sa recherche sur des chorégraphes. Moi même, ayant choisi de ne pas faire de ma pratique musicale mon activité professionnelle, qu'étais-je pour ces artistes professionnel.les et amateur.es que je rencontrais ? Ce sont moins les réponses concrètes (il n'y en a pas eu) à ces questions posées à moi-même que le fait d'avoir pris en compte mes propres attentes lors des rencontres qui ont importé.

Un projet de connaissance négocié ? Articuler les savoirs du/de la chercheur/se et de l'acteur/trice

En observant aujourd'hui les « mondes du *trad* », on est marqué.e par les rapports ambigus des pratiques à tout ce qui prend la forme d'un savoir établi. Ici, le/la chercheur/se 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 principes d'évaluation qui leurs sont propres. Travailler sur les « mondes du *trad* » implique de plonger au cœur de la fabrique de ce qui se présente comme un savoir, et de mettre en partage ses certitudes de chercheur/se face à la connaissance des acteurs/trices.

Des pratiques insaisissables par la recherche académique ? La mise à distance du/de la chercheur/se

Cette question de l'articulation de différents régimes de savoirs (ceux du/de la chercheur/se, ceux des acteurs/trices) au sein des « mondes du *trad* » se décline dans une attitude parfois méfiante des musicien.nes et danseurs/ses vis-à-vis du/de la chercheur/se. Même s'il/elle fait partie du paysage, sa présence cristallise 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 élaboré et détenu collectivement. Ce dernier point est verbalisé par un de mes interlocuteurs, un musicien amateur également enseignant dans le secondaire, qui s'est penché sur l'histoire des pratiques musicales traditionnelles dans le cadre d'un travail universitaire : « *il y a un rapport au savoir qui est complexe. Les experts, on a peur qu'ils soient trop experts et qu'ils freinent* » (D-73, Allier). Il rend compte d'une tension, dont j'ai pu faire l'expérience tout au long du doctorat : les musiques et danses dites traditionnelles constituent un monde

dont on ne peut pas parler lorsque l'on est « extérieur.e » ; mais si l'on est « intérieur.e », en parler se rapproche dangereusement d'une trahison. Ce que ces rapports circonspects au monde de la recherche académique expriment, c'est la revendication d'une irréductibilité des pratiques aux cadres cognitifs de la « science ». C'est le manque de sensibilité et d'empathie, garantes d'une compréhension fine de l'objet qui est reprochée au/à la chercheur/se qui pense, mais qui ne vit pas et qui n'adapte pas son savoir à « *la réalité des pratiques* ». C'est un travail académique qui se prend trop au sérieux, sans servir une meilleure intelligibilité des pratiques actuelles, qui est critiqué. Un musicien acteur du *revival folk* estime ainsi que ce n'est pas « *l'observation juste, l'historicité des faits* » qu'il faut viser mais une réhabilitation des « *connaissances d'ancien régime : tout ce monde que l'histoire républicaine a balayé d'un trait et qui est en train de ressurgir (...), à la marge tout le système scientifique et qu'on n'arrive pas à analyser parce qu'on (...) n'a pas les outils. (...) Ces savoirs de musiques traditionnelles, ils ont survécu à tout et (...) du coup, on ne doit pas les interpréter avec des clés scientifiques* » (D-68, Rhône/Corrèze). Ce musicien reformule la tension entre mémoire et histoire explorée par Pierre Nora (1984). Il suggère que la science n'est pas à même de rendre compte de pratiques relevant de savoirs non asservis à l'académisme moderne, républicain, laïque, jacobin et qu'au contraire, elles font appel à des formes de savoirs plus anciens, plus intériorisés. Ce qui est rejeté ici, c'est l'idée d'une science qui se penserait « au-dessus » de l'objet et non en co-construction avec lui, d'une science qui ne pense pas ses outils et ses cadres d'analyse et qui projette sur les pratiques un certain nombre de présupposés. C'est aussi l'idée d'une démarche, rigide plus que rigoureuse, qui tenterait de faire entrer le réel dans des cadres d'analyse réducteurs. C'est l'idée, finalement, d'un asservissement de la musique et de la danse à une logique froide, éloignée, inébranlable.

La valorisation des savoirs endogènes

Cette idée d'une science qui ne comprendrait pas, voire qui paralyserait les pratiques (Montbel et Ricros, 2017), se retrouve dans de nombreuses discussions que j'ai pu avoir avec les acteurs/trices actuelles des « mondes du *trad* », que ces dernières soient issues du *revival folk* ou des générations suivantes. Nos discussions ont régulièrement été émaillées de réflexions tendant à appuyer la distinction entre le/la « chercheur/se », sorte d'« intellectuel.le » aussi suffisant.e qu'engourdi.e et l'acteur/trice « de terrain ». Un musicien-collecteur du *revival folk* déclare qu'il n'est « *pas tout à fait un expert, j'étais surtout quelqu'un qui connaissait bien le terrain* » (D-68, Corrèze/Rhône). Une chanteuse professionnelle de la même génération dit ne pas être « *ethnomusicologue, même si je connais pleins de choses. Je ne suis pas une universitaire qui a travaillé sur un sujet en particulier. Moi je me suis intéressée au répertoire chanté pour la pratique. Mon premier intérêt ce n'était pas de faire une analyse de toutes les chansons de bergères* » (M2-12, Rhône). Avec beaucoup d'admiration, elle décrit un de ses compagnons d'armes, d'abord musicien puis formé à l'ethnologie avant de devenir le premier directeur du CMTRA, aujourd'hui enseignant au sein du Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique (CEFEDM) de Lyon : « *Il a été autodidacte au*

départ, il a approfondi ensuite. Il a fait les hautes études, il a passé le CA [Certificat d'Aptitude]. Il a vraiment eu les mains dans le cambouis pour avoir toutes ces connaissances, elles ne lui ont pas été livrées » (M2-12, Rhône). Dans tous ces propos, on retrouve une opposition entre le terrain et l'expertise, entre la passion et l'analyse, sous-tendue par le fait que la légitimité se situe du côté des acteurs/trices autodidactes. Cette mise en avant parfois artificialisée de l'autodidaxie s'inscrit dans une dynamique diachronique de revendication d'un droit au savoir et à la reconnaissance de son propre savoir au sein des réseaux liés aux musiques et aux danses dites traditionnelles.

La pluralité des expertises du *trad* : le/la chercheur/se parmi d'autres chercheurs/ses

Parallèlement à la méfiance ou la déception que peut entraîner l'irruption d'un projet de recherche au sein des « mondes du *trad* », les acteurs/trices filent un discours sur la recherche académique et sur la fabrication du savoir.

Le statut de chercheur/se, volontiers octroyé au sein des « mondes du *trad* », reflète des contextes de production du savoir très variés : il peut qualifier l'universitaire qui travaille sur les répertoires ou les pratiques elles-mêmes. Il peut également désigner la première génération de collecteurs/ses qui ont été reconnues par les suivantes comme les plus compétentes dans la constitution et l'exploitation des corpus sonores qu'ils ont édifiés. Enfin, il peut désigner tout musicien.ne ou danseur/se témoignant d'une pratique engagée sur le plan intellectuel que ce/cette dernier.e soit enseignant.e (en musique, en danse), qu'il s'agisse d'un.e amateur.e ayant dans le cadre de ses études réalisé un travail d'initiation à la recherche (mémoire, dossier, monographie) ou de toute personne identifiée par les autres comme porteuse d'un savoir. Derrière cette prolifération des « expertises endogènes du *trad* » est défendu le fait que tout acteur/trice est en droit de porter un discours sur sa pratique et que cette dernière lui confère une expertise. Pourtant, l'expertise des un.es recoupe rarement celle des autres et certain.es acteurs/trices témoignent de beaucoup d'ironie quant à « l'auto-proclamation du savoir qui règne dans le *trad* » (D-73, Allier) :

« [Untel] avait écrit que le branle des chevaux existait encore en Auvergne, qu'il l'avait vu danser chez les Brayauds en 1977. En l'occurrence, je connais bien la situation puisque c'est nous qui l'avons réintroduit dans le bal folk, le branle des chevaux (rires) ! Il y avait de quoi rigoler ! (...) C'était moi qui jouais ce soir-là, mais on disait : « le branle des chevaux s'était maintenu depuis la Renaissance en Auvergne. » (D-68, Rhône/Corrèze)

A travers cette anecdote, ce musicien tourne en dérision des pratiques de réflexivité autoproclamées, qui se prennent parfois trop au sérieux. Il va plus loin, en dénonçant les « guerres d'expertises » qui ruinent selon lui l'univers du *trad*.

Faire de l'entre-deux une posture éthique

Cette quête de « savoir » repérable au sein des « mondes du *trad* » nourrit un rapport très singulier au projet de connaissance académique. Ce dernier fait à la fois l'objet d'une attente (les acteurs/trices s'effarent régulièrement en ma présence que leurs pratiques n'intéressent pas davantage les scientifiques) et d'une méfiance (ils/elles n'envisagent pas que le/la chercheur/se puisse les comprendre et être « autre » qu'eux/elles mêmes).

Mon projet de recherche a par conséquent connu un accueil bienveillant mais toujours feuilleté : noyé dans cette culture érudite *trad*, il est parfois passé inaperçu, faisant figure d'un « mémoire de plus » sur la question. Plus rarement, il a été l'objet de rapports soutendus de rivalité me plongeant au cœur de la négociation des expertises du *trad*. Il a aussi entraîné une certaine déception des acteurs/trices quant à la nature des questionnements et des méthodes que je proposais. J'ai été confrontée à l'inconcevabilité, plus qu'à l'incompréhension, quant à la nature non historique du travail que je me proposais de réaliser. Effectivement, pour beaucoup, ce qu'il y a à révéler des « mondes du *trad* » c'est leur genèse et leur profondeur historique à articuler avec leur présence actuelle. Les acteurs/trices attendent du/de la chercheur/se qu'il/elle établisse la généalogie des pratiques et qu'il/elle les remette « dans leur contexte », des origines rurales au *revival*. Au cœur de ces attentes, un travail de géographie sur les « mondes du *trad* » ne va pas de soi (d'autant plus qu'il ne s'est pas agi pour moi de valider les découpages géographiques qui occupent les acteurs/trices actuels comme les ethnographes et folkloristes avant eux/elles) et parfois même, déçoit.

En outre, l'idée d'une non coïncidence entre les objectifs de la recherche (visant la connaissance critique d'un objet) et les attentes qu'ont les acteurs/trices (visant l'amélioration des pratiques (Tassin, 2005b)) a pu être formulée à demi mots. Les acteurs/trices rencontrés.es m'ont souvent interpellée autour de questions théoriques et sémantiques qui les insatisfaisaient dans leur pratique : pouvais-je donner, une fois pour toutes, la « vraie » définition des musiques traditionnelles ? Pouvais-je les orienter vers les « bons » termes à poser sur leurs pratiques ? Face à ces attentes, qui traduisent un besoin de cohérence et de rationalisation des pratiques, ma posture de principe consistant à accueillir leur parole sans proposer une strate supplémentaire et artificielle d'érudition a souvent déçu. Le projet de connaissance dirigé vers l'observation de la manière dont sont activées, construites, voire reconstruites, ces catégories et dénominations et non pas vers leur objectivation en tant que catégories autonomes a souvent désarçonné : mais à quoi sert le/la chercheur/se s'il/elle ne sait/veut pas faire la différence entre *trad* et *folk*, s'il n'aide pas à poser les bons mots sur la pratique ? Mon identité de musicienne apprentie-chercheuse s'est trouvée écartelée par les rôles successivement attribués par les acteurs/trices : j'ai tour à tour été renvoyée au rang d'initiée/profane, d'experte/novice, de témoin/évaluatrice, de disciple/perturbatrice. Ces paires d'oppositions, aussi frustrantes soient-elles, m'ont projetée au cœur des rapports stratifiés à la légitimité : à l'entour de ma personne, j'ai pu observer les modalités de détention de la connaissance dans un univers où le savoir semble à la fois rare et omniprésent, anarchique

et savamment évalué. Cette multiplicité des postures (Volpin, 2018 ; Nowak, 2018) d'entre-deux et jamais complètement satisfaisantes dans lesquelles les acteurs/trices me placent se révèle productrice d'appropriation mutuel, de stratégies affinées de compréhension de la mécanique humaine du *trad*, ainsi que d'une éthique de la recherche solide (Collignon, 2010). Ce décentrement permanent induit par la « pluralité de places qui varient en fonction des interlocuteurs et des événements » (Althabe et Hernandez, 2004) m'a permis de trouver une certaine efficacité.

Créer les situations : une recherche engagée dans la relation

Concilier pratique amateur et projet de recherche : négociation avec soi-même et enjeux de la recherche embarquée

Dans ce contexte de recherche embarquée, l'observation participante et la tenue rigoureuse d'un carnet de recherche a été un outil de premier plan pour moi. Même si j'ai tenu à respecter une période relativement bien délimitée de « terrain » (de novembre 2017 à mai 2019) pendant laquelle ont été réalisés les entretiens qui constituent la matière principale de ma thèse, mon parcours s'est émaillé d'autres « temps faibles » (Drouet, 2014) d'enquête qui font le propre de l'observation participante, ou plutôt de la participation observante. J'ai de fait été présente régulièrement lors d'événements (bals, concerts, festivals, ateliers), j'ai combiné mes entretiens à des visites plus informelles, j'ai participé en tant que musicienne et parfois organisatrice à différents temps de partage musicaux (sessions, bœufs, festival, ateliers). Les discussions informelles que j'ai pu avoir avec de nouvelles rencontres comme avec des acteurs/trices devenu.es partenaires de recherche ont eu une importance considérable dans la maturation de mon travail. J'ai participé au cours de la thèse à plusieurs projets musicaux sans avoir comme objectif initial d'en faire des situations d'observation privilégiée. Ces expériences se sont souvent transformées en espaces-temps d'investigation et d'auto-analyse.

Cette déclinaison informelle de l'enquête pose, comme le remarque Magali Chatelain (2018), la question de l'articulation entre les pratiques de loisirs amateur et les pratiques de recherche :

« A quel moment une activité de loisir peut-elle se transformer en expérience de participation observante, pouvant faire l'objet d'un questionnement, voire d'analyses, dans le cadre d'une recherche ? Comment une activité extérieure au travail de thèse peut-elle progressivement se transformer en activité connexe, c'est-à-dire qui se produit en relation étroite avec elle ? Enfin, comment manifester auprès des personnes principalement intéressées, c'est-à-dire les danseurs professionnels auprès de qui ces expériences sont menées, l'évolution de sa posture, qui n'est plus uniquement celle d'une participante ordinaire à leur projet, mais qui devient progressivement celle d'une chercheuse ? » (Chatelain, 2018)

Au sein de ces différentes situations d'observation et de participation, ma posture de jeune chercheuse s'est mise en place selon des temporalités variées : parfois en amont d'un temps d'observation, au cours d'une situation ou bien après elle. Dans mon cas, ce

que Jean-Pierre Olivier de Sardan (2003, 1995) identifie comme deux temps bien identifiables d'observation participante (pendant laquelle le/la chercheur/se est témoin de faits) et d'interaction (lorsque qu'il/elle a un statut de co-acteur/trice) a eu une réalité souvent télescopée. Cette confusion a régulièrement fait l'objet de cas de conscience : après tout, qu'est-ce qui faisait vraiment partie de la thèse ? Qu'est-ce qui en débordait, et aurait davantage trouvé sa place dans ce que Mélanie Mesager (2018) définit comme la « contre-thèse » ou dans la sphère de mes loisirs ? Comment pouvais-je être bien sûre que j'étais en train de travailler ? La question de la « délimitation de l'action » (Volpin, 2018) s'est posée fréquemment³⁷. En ce sens, l'utilisation de mes carnets de terrain s'est révélée bénéfique pour retrouver une certaine distance et pour reconnaître que ma pratique et le plaisir sont à l'origine et structurent mon projet de recherche. Mon investissement, rationalisé par l'usage du carnet de terrain, s'est révélé précieux afin de repérer et d'approfondir avec les musicien.nes et danseurs/ses de nombreux sujets difficiles à aborder en entretien (rapports entre acteurs/trices, goûts musicaux, tensions), ainsi que de déjouer les « discours de façade ». Mon implication m'a permis de prendre la mesure du décalage entre une dimension discursive très élaborée et la réalité plus désordonnée et contradictoire des « mondes du *trad* », et de faire progresser les questionnements scientifiques, de les ajuster le plus finement à ce qui se joue « sur le terrain ».

Une recherche engagée dans la relation

Cette thématique de l'engagement du/de la chercheur/se se retrouve au niveau des responsabilités et engagements que j'ai choisi de prendre aux côtés des acteurs/trices tout au long de la thèse.

Cet engagement dans la relation (Collignon, 2010) s'est traduit par des échanges au long court avec mes interlocuteurs/trices. Beaucoup sont devenu.es de véritables partenaires co-chercheurs/ses et nos discussions ont largement dépassé le cadre des entretiens, se prolongeant sur les bords des parquets de bals, dans le hall des salles de concert, sur nos boîtes mail et dans la voiture lorsque nous covoiturons pour nous rendre à un évènement. Je me suis appliquée à inscrire mon travail dans une économie du don et du contre-don Mauss (2007) qui place la réciprocité au centre du contrat social que représente le fait de mener une enquête de terrain au plus près des acteurs/trices, en répondant aux sollicitations que ces dernier.es formulaient aussi à mon égard.

J'ai aussi cherché à développer différents dispositifs d'enquête dialogique qui me permettaient tant d'observer les pratiques que de fournir aux acteurs/trices une occasion de s'appropriier ma recherche et de la faire évoluer. Certains de ces dispositifs n'ont pas vu le

37. Dans certains cas, j'ai eu comme première attitude de chercher à cloisonner les temps faisant « vraiment » partie de l'enquête et ceux, évoquant davantage de plaisir ou d'engagement de ma part, qui me semblaient moins directement liés à l'enquête. A moins que je n'eusse ainsi cherché à protéger ces temps de pratique, à les garder « pour moi » et à ne pas les mettre en partage (ainsi que la place que j'y occupais) et en jeu, dans la recherche.

jour³⁸, mais le fait de les avoir envisagés, souvent dans le cadre de discussion avec des musicien.nes et danseurs/ses, a au moins eu comme avantage de stimuler ou de provoquer la rencontre et l'échange avec elles et eux. C'est dans ce cadre que j'ai construit et animé un temps de débat mouvant dans le cadre du festival Comboros, à Saint-Gervais-d'Auvergne en Août 2019. Sollicitée initialement pour animer une « *conférence sur la question de la territorialité dans les musiques et les danses traditionnelles* », j'ai préféré laisser de côté ce format (qu'on retrouve dans presque tous les festivals *trad*) pour construire un temps d'échange et de croisement des savoirs et des expériences autour de la manière dont ces musiques et ces danses nous parlaient des lieux qui nous entourent. Plutôt que restituer ma démarche de jeune chercheuse, j'ai cherché à co-construire et à redistribuer les codes du savoir sur les « mondes du *trad* » et à travailler l'articulation science/société autour de la thématique du « territoire ». Cette expérience m'a permis de « provoquer » le débat autour de ce thème à la fois omniprésent et impensé au sein des « mondes du *trad* » tout en donnant accès aux acteurs/trices à mes matériaux de recherche, en mettant en discussion mes premiers résultats et en leur fournissant un espace d'expression de leur propre intelligibilité. Sans instrumentaliser le débat, ce dernier est devenu un formidable observatoire des représentations de l'espace et de la recherche.

En outre, au fil de l'enquête, plusieurs musicien.nes et danseurs/ses sont venus observer et filmer le bal avec moi. A chaque fois, ces temps de travail en commun m'ont autant servi à observer les pratiques, qu'à rendre compréhensible mon travail pour mes interlocuteurs/trices, à leur permettre de m'observer et de s'appropriier à leur tour mes questionnements et mes méthodes de recherche, quitte à les faire évoluer (Drouet, 2014).

Enfin, j'ai pu participer à divers conseils d'administrations associatifs qui m'ont permis de prendre la mesure des modalités d'existence et d'action des associations de pratiques amateur des musiques et des danses dites traditionnelles en région Auvergne-Rhône-Alpes (gouvernance, relations avec les collectivités locales, stratégie d'activité, valeurs, choix de programmation, attraction des adhérent.es). Mon investissement a parfois été d'un autre type, en contribuant à créer des situations : j'ai ainsi participé à la création de sessions musicales à Lyon qui se sont révélées de formidables lieux de pratique et d'enquête me permettant de visualiser plus finement l'organisation des réseaux d'acteurs/trices lyonnais, les rivalités entre les différentes associations en présence, les stratégies de placement des musicien.nes professionnel.les, ainsi que les phénomènes d'exclusion ou d'auto-exclusion de certains acteurs/trices amateur.es. Parmi ces engagements associatifs ou plus informels, les plus fertiles pour l'enquête et les plus épanouissants pour moi ont été ceux au sein des conseils d'administration du CMTRA (depuis juin 2017 puis membre du bureau depuis juillet 2018) et de la FAMDT. Au CMTRA, je me suis familiarisée avec l'histoire et la position ambiguë de cette structure vis-à-vis des acteurs/trices localisé.es, avec la manière dont

38. Mes carnets de recherche répertorient plusieurs idées laissées de côté : par exemple, un dispositif de recueil de témoignages de bals au moyen d'une petite cabine inspirée de l'expérience de Jeanne Drouet (2014), un projet d'enquête collaborative et photographique des lieux de pratique au moyen d'une plateforme en ligne, etc.

y était fabriquée un type de recherche-action et toute une série de notions (comme celles des « musiques migrantes » et du « patrimoine de l'oralité ») devenues des objets d'étude, d'action autant que des concepts théoriques et opérationnels, et surtout avec les enjeux (éthiques, philosophiques mais aussi économiques et politiques) liés à la mise en œuvre du projet scientifique de l'association dans le cadre de son label Ethnopôle. Cet engagement au CMTRA a débouché sur d'autres : la représentation du CMTRA au sein du conseil d'administration de l'AMTA (ce qui m'a permis de me familiariser avec cette structure *alter ego* du CMTRA en Auvergne, de voir comment certains thèmes, enjeux, méthodes s'y retrouvaient ou non) et au sein de celui de la FAMDT (avant d'y être élue en 2019 en tant que personnalité qualifiée associée au conseil d'administration). Ces engagements m'ont permis de reconnecter les enjeux perçus à l'échelon régional aux préoccupations et aux dynamiques de structuration nationales.

1.2.2 Une enquête multifocale

La méthodologie développée dans le cadre de ma thèse repose sur une boîte à outil pluridisciplinaire. Quatre volets d'enquête sont mis en relation et correspondent à quatre niveaux de déploiement des pratiques : le plan de la pratique individuelle des acteurs/trices rencontrés ; celui de leur pratique collective dans le cadre du bal ; celui de l'organisation des réseaux régionaux de pratique ; enfin, celui de la production et de la mise en circulation de discours et de références sur les réseaux sociaux.

Cette méthodologie, ébauchée en master et adaptée pendant la thèse, a été pensée comme un dispositif dialogique et global mettant en relation des situations d'enquête, des outils, des questionnements et des types de sources variés (récit d'expérience, observation, film, données statistiques, discours et références dématérialisées). L'entrecroisement de ces sources et des différents plans de l'enquête permettent de ré-évaluer, tout au long de l'enquête, la cohérence du cadre d'analyse avec la réalité des pratiques. La réalité des « mondes du *trad* » est plurielle, mouvante, désorganisée, elle laisse le/la chercheur/se déconcerté.e et déconstruit la fixité de ses analyses. Ma méthodologie en apparence disparate, repose sur le croisement des volets d'enquête et sur la combinaison de différents outils d'observation permettent à la fois la convergence de données disparates (Loison-Bouvet, 2017), et le dialogue rapproché avec les acteurs/trices. A chaque échelle d'observation correspondent des questionnements, une focale d'observation et des outils méthodologiques dédiés, synthétisés dans le tableau ci-contre.

Cette méthodologie en apparence « bricolée » a été élaborée dans un impératif d'adéquation entre techniques d'enquête et interrogations théoriques. Les quatre plans de l'analyse n'ont pas été conçus comme une série de « tests » successifs qui permettraient de vérifier la validité d'un fait observable dans chacun des niveaux d'enquête. Ils se présentent plutôt comme des moyens de ré-équilibrer l'observation, de rendre compte des « stratifications du réel social » et complexe du *trad* (Olivier de Sardan, 1995). Par addition plus que par

vérification, ils comblent les angles morts les uns des autres.

PLAN DE L'ANALYSE	OBJECTIF	DISPOSITIF D'ENQUÊTE	CORPUS
<u>Parcours de pratique individualisée</u>	Identifier le rôle de la pratique dans la perception, le vécu, l'appropriation, la qualification de l'espace ainsi que dans les habitudes de déplacement des acteurs.	Entretiens semi-directifs Observation / observation participante	73 entretiens (thèse) + 24 entretiens (Master 1 et 2) 49 situations d'observations informelles
<u>Pratique collective et mise en scène au sein du bal</u>	Identifier le mode d'organisation du bal comme lieu de pratique collective, comme espace de représentation et comme objet transrégional.	Enquête filmée	44 films de bal (thèse) + 6 films de bal (Master 2)
<u>Organisation régionale et transrégionale des pratiques</u>	Caractériser la répartition spatiale des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes et son articulation aux représentations spatiales des acteurs.	Inventaires régionaux cartographiés	Plus de 4500 événements répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes
<u>Pratique dématérialisée</u>	Identifier les phénomènes de production et de mise en circulation de discours, de normes, de représentations, d'images et de références en ligne.	Veille en ligne (groupes thématiques Facebook)	Collection de publications « éclairantes »

Tableau 1.1 – Une méthodologie multifocale : imbrication des plans d'analyse, des objectifs et des dispositifs d'enquête

Une première entrée par la pratique individuelle : l'enquête par entretiens ou la « recherche « en direct » sur la vie » (Frémont, 1999) (p77)

Le principal volet de mon dispositif méthodologique consiste en une enquête qualitative par entretiens semi-directifs. Ces derniers ont eu pour objectif l'accès aux parcours de vie d'acteurs/trices aux profils variés afin de repérer la façon dont leur pratique musicale et/ou chorégraphique intervient dans leurs manières de percevoir, de qualifier, de s'approprier et de se déplacer dans l'espace. La conduite des entretiens a poursuivi un double but : faire apparaître et décrire les pratiques elles-mêmes dans le cadre d'un discours modal ; faire émerger les représentations personnelles et partagées liées aux pratiques dans le cadre de discours plus référentiels (Blanchet et Gotman, 1992). Les entretiens ont cherché à provoquer ces deux types de discours et à les combiner dans l'analyse pour contribuer à une connaissance fine du système de pratiques *trad*.

Mobilisation et choix des acteurs/trices : entre effort de diversification et impératif de convergence

Ma proximité vis-à-vis des « mondes du *trad* » m'a permis une mobilisation rapide et spontanée de mes interlocuteurs/trices. En plus de gagner du temps, elle m'a parfois permis de me passer des introductions et recommandations habituelles, d'un.e acteur/trice à un.e

autre, très fréquentes dans tous les univers marqués par une forte interconnaissance. Sans complètement délaisser ce type de rencontres introduites (qui m'ont permis de prendre meilleure mesure des « ramifications », des proximités et parfois des déconnexions des acteurs/trices entre eux/elles), il m'a la plupart du temps été bénéfique me présenter seule lors une nouvelle rencontre afin de ne pas la « connoter ». J'ai ainsi évité de m'inscrire involontairement dans des relations parfois ambivalentes entre acteurs/trices et ai pu minimiser mon rôle dans les phénomènes de légitimation ou d'exclusion des acteurs/trices entre eux/elles.

Pour ce qui est du « choix » de mes interlocuteurs/trices à proprement parler, confrontée à l'impossibilité de caractériser la « population mère » du *trad*, j'ai rapidement abandonné l'idéal de représentativité sociologique. Les acteurs/trices eux/elles-mêmes témoignent de cette difficulté à « se compter » : « *personne ne sait combien on est, d'ailleurs (...) ça doit être par milliers* » (D-26, Rhône). De premiers éléments caractérisants ont été apportés par Anne-Cécile Nentwig (2011) mais seraient à approfondir dans un cadre dépassant celui de ma thèse. Plutôt que de construire un échantillon faussement représentatif, j'ai préféré assumer le parti pris d'une enquête non-représentative³⁹. A l'instar de Christopher Rulhes (2004), j'ai souhaité replacer l'expérience individuelle des acteurs/trices au centre de mon questionnement et ne pas conditionner leur valeur (tant sociale que scientifique) à leur potentielle représentativité. C'est ainsi à partir d'une « collection » de trajectoires singulières que j'ai cherché à dégager la mécanique d'ensemble (Bertaux, 1997) des « mondes du *trad* ».

Le travail ne s'est toutefois pas déroulé « à l'aveugle ». L'enjeu a été de construire un panel d'interlocuteurs/trices et d'expériences suffisamment divers pour rendre compte de la diversité des pratiques et des significations qui leur sont associées, et suffisamment convergent pour en faire émerger les points de cristallisations principaux, les tendances et phénomènes englobants. Pour répondre à ce double objectif, le « choix » de mes interlocuteurs/trices a été arbitré autant par des critères conventionnels que par des critères plus circonstanciés. Concrètement, j'ai veillé à diversifier au maximum les profils rencontrés selon leur âge, sexe, profession, l'ancienneté et le type (amateur ou professionnel, régulier ou plus épisodique) de pratique. Un certain nombre d'acteurs/trices ont aussi été approché.es parce que j'entrevois chez eux des « points de vue », des vécus saillants, contrastés permettant de « tester le modèle » tout au long de l'enquête. En outre, un critère principal de choix des acteurs/trices a consisté en leur disponibilité pour me rencontrer, et leur volonté de prendre part à l'enquête. C'est par la combinaison de critères « classiques » de choix des interlocuteurs/trices à une intuition construite comme un outil épistémologique (Nordera, 2017 ; Olivier de Sardan, 2003), que j'ai envisagé rendre compte du « foisonnement » des « mondes du *trad* » tout en résistant à la tentation de leur mise en cohérence artificielle et en

39. A ce propos, Alain Blanchet et Gotman (1992) font la différence entre les composantes représentatives et les composantes caractéristiques (non représentatives) d'un corpus d'entretiens. C'est ce second type de composantes qui a été visé par l'enquête.

identifiant un certain nombre de réalités partagées. L'enjeu principal a été de construire un corpus d'entretiens au sein duquel les « cas limites »⁴⁰ soient suffisamment nombreux pour être exploitables, et suffisamment exceptionnels pour permettre une certaine convergence et saturation des matériaux.

Faire ou ne pas faire les entretiens : les « personnalités » du *trad*

Dans le cadre de mes premières enquêtes de master, j'avais cherché à rencontrer plusieurs acteurs/trices identifié.es comme particulièrement « important.es » (des « pionnier.es » du *revival folk*, des enseignant.es et/ou artistes reconnu.es, ayant souvent eu des fonctions administratives au sein des associations structurantes des réseaux *trad*), perçu.es par les autres acteurs/trices comme ayant une place centrale dans l'histoire et l'actualité des « mondes du *trad* ». Cette attraction vers les « personnalités » du *trad* était provoquée chez moi autant par une volonté d'apprendre de leur expérience et de leur réflexivité que par un souhait moins avoué de reconnaissance, de validation de mon projet de recherche. Ces rencontres, qui m'ont effectivement permis de profiter de la connaissance construite par ces acteurs/trices ressource et de me « mettre au travail » avec elles et eux, m'ont aussi confrontée à des discours souvent trop maîtrisés. Certain.es de mes interlocuteurs/trices ne parlaient plus d'eux/elles, de leur vécu, de leur pratique. Leur parole prenait un sens général, artificiellement logique et collectif, trompeusement chronologique et surtout normatif. Ces entretiens étaient sous-tendus, tant pour mes interlocuteurs/trices que pour moi, par l'enjeu de ne pas « perdre la face » (Chaxel *et al.*, 2014). Les acteurs/trices justifiaient ce que les pratiques devaient être mais ne me parlaient de leur réalité concrète (Bertaux, 1997 ; Beaud, 1996). Leur vision et leur vécu propre était occulté (Hennion, 2003). La discussion prenait systématiquement une tournure « intellectualisée » et me laissait continuellement insatisfaite. Quelques jours après avoir mené un entretien que j'ai longtemps considéré comme « raté » avec une de ces « personnalités », je reviens sur cette expérience dans mon carnet de terrain :

Jeudi 1^{er} Février 2018,

(D-15, Rhône) est peut-être une des figures les plus emblématiques du trad français : pionnier du folk dans les années 1970, il assiste aux tous débuts du folk club de La Chanterelle à Lyon et fait partie de ces Lyonnais de la Croix-Rousse qui se lancent dans la collecte. Je l'ai croisé à plusieurs reprises (concerts, bals, conférences). Il ne me reconnaît pas. Je le soupçonne de faire exprès. Il m'impressionne.

J'attends depuis plusieurs années cet entretien. Je ne me suis jamais sentie prête. Il va bien falloir que je le rencontre : comment faire ma thèse « sans lui » ? Je récupère son adresse mail (...) et lui propose une rencontre. J'appréhende. J'ai beaucoup remis en question mes questions : vont-elles être assez intéressantes ? Je me prépare à défendre mon projet de recherche, à parer à tout scepticisme, à toute réserve. Étrange manière de préparer un entretien !

Sur place, impression d'être une étudiante en faute. J'attends son approbation. Je pensais être venue pour lui poser des questions mais il n'y répond pas et je ne fais que me justifier. Impossible de le faire parler de lui, il n'y a pas de place pour un « je ». Fluidité, aisance orale. Ce n'est plus un entretien, c'est une joute, un combat entre maître et élève. Il fixe son ordinateur, le projet de thèse que je lui ai envoyé. (...) C'est lui qui termine l'entretien, qui dit qu'on en a fini pour aujourd'hui. Il dit qu'on se reverra quand j'aurais avancé.

40. Si Alain Blanchet et Gotman (1992) rappellent que la limite entre la diversification et la dispersion est parfois très fine et subtile, la confrontation à certains cas « perturbateurs » s'est révélée bénéfique et a permis de construire, d'évaluer, voire de repousser les limites des analyses (Beaud, 1996 ; Beaud et Weber, 2010) en train de se solidifier (Becker, 2002).

Cet entretien a été aussi fertile qu’embarrassant. Il m’a révélé peu de choses du vécu de la personne rencontrée et m’a plongée au cœur de ce qui se jouait dans la rencontre entre une jeune chercheuse et un « pionnier », un « spécialiste » du *trad*. Comment l’entretien peut-il être le lieu privilégié d’une mise en ordre de la réalité désorganisée des « mondes du *trad* » ? Comment se négocie le savoir et la légitimité entre la chercheuse et l’acteur à ce moment précis ? Petit à petit, j’ai choisi de me détacher de ces personnalités (trop) centrales. Sans les éviter complètement, j’ai tâché de diversifier les profils d’acteurs/trices rencontrés pour ne pas minimiser les expériences des amateur.es témoignant d’une pratique de loisir, souvent moins « convaincante », mais riche et partagée.

Un corpus d’entretiens hétérogène et à taille humaine

En termes quantitatifs, 73 entretiens semi-directifs ont été menés⁴¹. A ce corpus est venu s’ajouter une série d’entretiens menés en master également exploitables. Tous ces entretiens ne sont pas considérés de manière autonome, indépendamment les uns des autres : leur construction en corpus, leurs résonances, leur complémentarité (certains développent les zones d’ombres laissées par d’autres) et leurs disparités font tout leur intérêt (Bertaux, 1997).

Ils sont de durées diverses : les plus courts ont duré une heure, les plus longs, une demi-journée. Certains ont été organisés et préparés en avance, d’autres ont eu lieu de manière très spontanée, au gré des occasions. Certains se sont déroulés au domicile des acteurs/trices, d’autres dans un bar, un lieu associatif, en extérieur. Malgré la dimension individualiste de ce mode d’enquête (Fabre *et al.*, 2010), qui contribue à considérer le sujet pour lui seul, certains des entretiens ont été réalisés avec plusieurs acteurs/trices⁴².

Au sein du corpus, il est possible d’identifier différents types d’entretiens qui s’inscrivent dans différents temps de l’enquête et qui remplissent plusieurs fonctions⁴³.

Certains entretiens, principalement ceux menés en master, ainsi que les premiers entretiens menés dans des espaces que j’ai découverts dans le cadre de cette thèse, ont eu une fonction exploratoire. Ils m’ont permis de prendre de premiers contacts et de visualiser les réseaux d’acteurs/trices en présence. D’autres ont eu un but d’approfondissement : je suis parfois retournée voir certains acteurs/trices pour prolonger notre discussion, pour préciser certaines informations. D’autres encore ont pris la forme de consultation : j’ai rencontré des enseignant.es et directeurs d’établissements d’enseignement artistique, quelques « pionnier.es » du *revival folk*, des directeurs (ou anciens directeurs) de centres régionaux, pour les questionner sur des thèmes précis (la place des musiques dites traditionnelles dans les établissements d’enseignement artistique ; la genèse et l’histoire de leur pratique ; le processus de création de ces structures, entre autres) qui enrichissaient la compréhension des données que je collectais lors des autres entretiens ou sous d’autres formes (Blanchet et

41. A cette matière première s’ajoute de nombreuses discussions informelles.

42. Cela s’est produit dans le cas où la pratique de la musique et de la danse est une activité profondément inscrite dans un cadre collectif (couple, famille, groupe d’ami.es) ou, tout simplement, lorsque la situation ou l’occasion l’appelait (rencontre avec une association, avec un groupe d’adolescent.es, par exemple).

43. Cette déclinaison des entretiens n’a pas fait l’objet d’une théorisation en amont mais s’offre plus comme une observation, en aval de l’enquête.

Gotman, 1992 ; Olivier de Sardan, 1995). La majeure partie des entretiens réalisés a pris la forme de récits d'expériences, voire de récits de vie⁴⁴. Dans ceux-ci, plutôt que de solliciter les acteurs/trices sur des points précis, je leur ai demandé de me raconter librement leur expérience vécue liée à leur pratique musicale et/ou chorégraphique.

Somme toute, les entretiens ont pris des tournures différentes selon les interlocuteurs/trices (Blanchet et Gotman, 1992). Pour les guider, j'ai élaboré un guide d'entretiens. Toutefois, le but n'a pas été le recueil et la comparaison systématique des expériences de chaque acteur/trice. Au contraire, c'est vers un principe d'articulation de ces discours entre eux, que j'ai tendu pour mieux comprendre la réalité du *trad*.

L'exploitation des entretiens

Travailler avec la matière narrative, sensible et personnelle des entretiens n'est pas toujours aisé. On a notamment souvent reproché aux récits de vie / d'expérience de n'être que des reconstructions subjectives et trompeusement cohérentes (Bertaux, 1997 ; Pineau et Le Grand, 1993) engendrées par le contexte de l'entretien, par la présence du/de la chercheur/se et par toutes les médiations de la perception, de la mémoire, et de la réflexivité. Des recompositions et productions parfois artificielle de sens (Fabre *et al.*, 2010 ; Bourdieu, 1986) existent indubitablement entre ce que quelqu'un vit et ce qu'il retient et choisit de partager. Toutefois, j'ai choisi de faire confiance aux acteurs/trices (Bertaux, 1997) pour le récit qu'ils me faisaient de leurs expériences musicales, vocales, chorégraphiques et de considérer ces récits comme des produits communicationnels (Althabe et Hernandez, 2004 ; Beaud, 1996 ; Chaxel *et al.*, 2014 ; Olivier de Sardan, 2003, 1995 ; Pineau et Le Grand, 1993) individuels reliés à une logique collective⁴⁵. Envisager ces entretiens de manière cumulative, m'a permis de ne pas faire de leur subjectivité inhérente un obstacle à la connaissance. En les croisant⁴⁶, des expériences et des représentations communes donnant à voir le fonctionnement des « mondes du *trad* » dans leur globalité et ne se référant pas qu'à la psychologie intime de chacun.e (Bertaux, 1997), ont émergé. Tous ces entretiens ont délivré des informations d'ordre variable, allant de la description des pratiques et des habitudes des acteurs/trices à des réflexions plus abstraites sur la manière dont ils/elles développent une sorte de « philosophie » du *trad*.

44. L'expression est introduite en France dans les années 1970 et remplace le terme auparavant plus usité d'histoire de vie, qui avait l'inconvénient de ne pas marquer la distinction entre l'histoire vécue et le récit qui peut en être fait (Bertaux, 1997). Notons que si tous les entretiens n'ont pas pris la forme complète d'un récit de vie, la grande majorité d'entre eux a comporté des moments narratifs prenant systématiquement la forme d'un récit (la rencontre avec les « mondes du *trad* » par exemple).

45. Freddy Raphaël (1980) distingue deux aspects du récit de vie : d'une part son aspect construit et parfois idéal (correspondant à la réalité d'un individu se repenchant sur son parcours) et d'autre part son aspect imbriqué dans une logique de groupe, de mémoire mais aussi dans un contexte (social, politique, culturel) collectif.

46. Ce travail sur les entretiens a été enrichi par de nombreuses données collectées au fil de l'enquête permettant de mieux comprendre le contenu de l'entretien ou de mieux le préparer. J'ai prêté une attention particulière aux productions écrites des acteurs/trices en amont et en aval des entretiens : sites internet, blogs, réseaux sociaux mais aussi écrits personnels qui ont pu m'être confiés.

L'exploitation des entretiens s'est appuyée sur leur transcription systématique. Ces transcriptions m'ont permis de dégager des thèmes transversaux aux entretiens et de mettre en valeur les éléments de langage propres aux acteurs/trices (Bertaux, 1997 ; Beaud, 1996). Des extraits de ces entretiens émaillent le manuscrit. Parfois intrigants, perturbateurs, réorienteurs d'hypothèses ou explicatifs d'un fonctionnement proposé par les acteurs/trices (Bertaux, 1997), ils ont joué des rôles variés pendant l'enquête, que j'ai essayé de restituer dans l'écriture. Plus formellement, ils sont identifiés par un code unique entre parenthèses. Ce code est toujours construit de la même manière : par exemple, l'entretien (D-14, Ardèche) indique le quatorzième entretien réalisé au cours du doctorat avec une personne résidant en Ardèche⁴⁷. Certains verbatims sont présentés dans le corps de texte lorsqu'ils alimentent, orientent mon propos ou rendent compte d'une situation individuelle. D'autres sont présentés sous forme de planches que j'invite à appréhender comme des planches photographiques. Ces planches exposent des sélections de verbatims choisis pour leur complémentarité, leurs résonances ou leurs dissonances. Ces derniers ne sont alors pas à envisager un à un mais comme un ensemble. Enfin, dans la transcription de ces extraits, le signe (...) indique une sélection dans le discours des acteurs/trices (certaines phrases sont éludées) tandis que le signe // indique un montage (une phrase évoquée plus avant ou plus après dans l'entretien mais éclairant le propos présenté est insérée).

Une entrée par la pratique collective au sein de l'espace micro-social du bal : l'expérimentation filmique

A cette matière apportée par les entretiens s'ajoute une enquête filmée autour du bal. Même si le bal n'est pas le seul espace-temps de représentation et de pratique au sein des « mondes du *trad* » *trad*⁴⁸, il se présente comme une activité visible et rassembleuse de profils et d'expériences variées.

Observer le bal : intérêt et difficultés

L'observation filmée du bal que je propose découle d'un constat déjà identifié par Dominique Crozat (1998). Le bal, en apparence simple, stéréotypé et immuable est pourtant lié à une réalité complexe, multifonctionnelle et adaptable. Il s'agit d'un espace de rassemblement et de représentation central pour les acteurs/trices tout comme pour le/la chercheur/se qui peut y observer des phénomènes qui dépassent le cadre du bal. Il est le

47. Cette identification des acteurs/trices par leur département de résidence est à prendre comme un outil pratique de lecture. Ces dernier.es témoignent de trajectoires résidentielles parfois mobiles. Beaucoup d'entre eux/elles expriment également des sentiments d'appartenance vis-à-vis d'espaces dans lesquels il ne résident pas toujours. Pour ces raisons, entre autres, cette mention du département de résidence n'apparaît pas toujours comme la plus juste du point de vue des récits d'expériences. Mais, même imparfaite, il s'agit de la plus pratique du point de vue de la lecture, la mention de la région étant trop lâche, celle de la commune de résidence trop étroite et celle enfin des sentiments d'appartenance trop difficile à résumer.

48. (Certain.es acteurs/trices rencontré.es sont d'ailleurs agacé.es par l'ampleur et l'exclusivité de ce phénomène. Ils/elles militent pour d'autres espaces de pratique et d'expression comme le concert par exemple.

lieu où les pratiques se mettent en scène, où se fabriquent les entre-soi des musicien.nes et danseurs/ses, leurs goûts, où se rencontrent les amateur.es et les professionnel.les, les néophytes et les confirmé.es et où se négocie la place de chacun.e en fonction de systèmes de valeurs et d'évaluation tacites et partagés. Le bal est aussi une situation où s'élaborent des discours sur les lieux, sur la régionalité de la danse et de la musique, sur l'« identité » des répertoires, des acteurs/trices et des espaces de pratique.

Ce volet méthodologique se propose ainsi comme un prolongement des travaux de géographie menés sur le bal par Dominique Crozat (1998) et Olivier Goré (2004). Il s'agit d'apporter un contrepoint plus qualitatif à ces enquêtes⁴⁹. Mon travail se distingue cependant de ces thèses, et notamment de celle de Dominique Crozat (1998), dans le sens où la méthode, l'ampleur du terrain et l'objet de la recherche diffèrent : le bal n'est pas l'objet central et unique de ma thèse⁵⁰. Il est une focale d'observation par laquelle l'analyse globale des « mondes du *trad* » peut se faire. Mon travail ne vise pas à comprendre exhaustivement le fonctionnement du bal dédié aux musiques et aux danses dites traditionnelles : son observation, croisée à d'autres volets d'enquête, me permet en revanche de mieux comprendre les pratiques des « mondes du *trad* » fonctionnent dans leur ensemble.

L'élaboration d'un protocole filmique pour rationaliser l'observation, rendre compte du sensible et explorer la variation du bal dans l'espace

La situation dense du bal pousse celui ou celle qui veut en être l'observateur/trice aux limites de l'observation : comment conjuguer mon implication, faisant figure d'une réelle attente pour les acteurs/trices, et observation ? Comment observer lorsque que physiquement aucun recul n'est possible et que l'œil ne perçoit qu'un fragment du bal ? Comment rationaliser l'ensemble des renseignements collectés tant par l'observation que par l'expérience sensorielle du bal ? Une partie de ces informations pose le problème de leur construction en données et de leur exploitation. Comment faire de ces données sensibles les matériaux d'une critique scientifique rigoureuse ?

Filmer le bal, dans le cadre de ma thèse, a été un moyen de donner un statut à mes observations : le film a fonctionné comme un aide-mémoire et un catalyseur pour pouvoir décrire et analyser le bal. Comme l'explique Odile Risoan (2004) au sujet d'un objet d'une

49. Dans le cadre de ma thèse, j'observe des bals qui, par leur caractère autoproclamés de « traditionnels », échappent aux données statistiques produites par l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), le ministère de la Culture et la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) sur lesquelles s'appuie le travail de Dominique Crozat (1998). Dans le cadre des bals dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles, ces données se révèlent peu pertinentes dans la mesure où les répertoires qui y sont proposés relèvent en grande partie du domaine public. Les événements ne sont donc pas systématiquement signalés à la SACEM et sont de fait plus difficiles à repérer. C'est pour cette raison que j'ai privilégié d'autres sources d'information et de communication, plus spécialisées, moins officielles et sans doute moins exhaustives.

50. A ce point se rajoute le fait que, contrairement à Dominique Crozat (1998) qui étudie le phénomène global du bal en France à la fin des années 1990, je n'observe qu'un type de bal : celui dédié aux musiques et aux danses dites traditionnelles. Du point de vue de la recherche de Dominique Crozat (1998), ce type de bal consiste en un événement clos, privé (associatif) et ne correspond pas au modèle du bal public à l'origine de sa réflexion.

expérience d'enquête toute autre (portant sur les trajectoires d'étudiant.es dans l'enseignement supérieur), l'enquête filmée m'a permis de trouver une certaine distance et d'exploiter toutes les données parallèles du bal, à la fois essentielles à l'enquête et difficilement objectives. Devant la diversité des formes, des contextes et des discours sur le bal, je me suis efforcée d'établir un protocole filmique le plus systématique possible afin de disposer d'une grille d'analyse similaire pour chaque situation observée.

Cette méthode d'investigation du bal par le film a répondu à deux enjeux. D'une part me permettre de retrouver la bonne distance (du point de vue de l'engagement comme du recul physique) pour observer le bal de manière critique en me donnant la possibilité de l'observer de nouveau en différé, dans un espace moins en tension et de manière comparative. L'enquête filmique a ainsi contribué à construire mon regard vis-à-vis de la situation riche et déroutante du bal. D'autre part, cette enquête comparative m'a permis de mettre à l'épreuve l'hypothèse de la variation du bal dans l'espace, souvent affirmée par les acteurs/trices mettant en avant l'aspect « régional » de certains bals ou argumentant la différence entre les bals « ruraux » et les bals « urbains ». Sans pouvoir confirmer ou infirmer fermement cette hypothèse, l'enquête m'a permis de comprendre comment se construisent les discours sur la territorialité du bal et de les mettre en discussion : l'existence du bal « auvergnat » a-t-elle une réalité visuelle, sonore qui peut être captée par une caméra ? Ou s'exprime-t-elle autrement, invisiblement ?

Plus concrètement, j'ai choisi de tirer parti d'une première enquête filmée expérimentée en master tout en l'assouplissant⁵¹. Le principe initial est simple : réaliser méthodiquement un plan fixe d'ensemble du bal, tendant à englober la majorité des espaces et des activités qui s'y déploient (danse, écoute, repos, scène, buvette), pendant quelques minutes (entre 3 et 7). A cette première matière filmique se sont souvent ajoutés quelques compléments : un plan panoramique lorsqu'il n'était pas possible de « faire rentrer » l'ensemble de la scène du bal dans un plan fixe ; un deuxième plan d'ensemble fixe (effectué à un autre moment de la soirée, lors du passage d'un second groupe musical et/ou sur un autre type de danse - collective ou de couple - afin d'observer le rôle de ces variables sur le comportement du bal) ; un plan fixe des musicien.nes sur scène ; et de nombreux clichés photographiques. Cette observation filmée et systématique⁵² du bal m'a permis de constituer une « collec-

51. Le protocole initialement mis en place dans le cadre de mon mémoire de master 2 prévoyait la réalisation de six plans filmés par bal, tous réalisés au moyen d'un pied photographique : un plan fixe depuis le centre de la piste de danse pendant une danse collective, un second pendant une danse de couple, un autre plan fixe réalisé depuis la périphérie de la piste de danse, un plan fixe de la scène, un autre de la buvette et de ses alentours et enfin un plan panoramique de l'ensemble de l'espace du bal. Dans le cadre de ma thèse, le nombre de plan a été revu à la baisse afin de ne pas être submergée de données exigeant un temps de traitement considérable. Certains plans ont été totalement abandonnés (ceux réalisés depuis le centre de la piste de danse et ceux filmant la buvette et ses alentours, beaucoup trop invasifs, voire physiquement irréalisables). L'usage du pied photographique a été plus épisodique en raison de la nécessité de m'adapter aux différents contextes organisationnels et spatiaux du bal.

52. Certaines manifestations à caractère privé, auxquelles j'ai pu assister n'ont cependant pas pu être filmées. Dans ces cas-ci, c'est mon intuition qui m'a permis de sentir si la caméra serait acceptée ou non. Dans le cas contraire, j'ai du me référer à mes observations consignées dans mon carnet de terrain uniquement.

tion » de films que j'ai pu visionner de manière comparative. Dans le cadre de cette thèse, 44 situations de bals ont pu être filmées auxquelles se sont ajoutés 6 autres déjà filmées en master. Comme pour les entretiens, un code a été assigné à chaque film réalisé : l'identifiant (FD-4, Rhône) désigne par exemple le quatrième film réalisé dans le cadre du doctorat. Ce bal a eu lieu dans le département du Rhône. Aucune discrimination n'a été faite en amont de l'observation sur les bals filmés : qu'il s'agisse d'évènements qualifiés de bals *trad* ou *folk*, de *festou-noz*, de bals organisés en ville, à la campagne, le soir ou pendant l'après midi.

A l'instar de l'enquête par entretien, ce second volet méthodologique ne se revendique pas représentatif : il n'a pas été question de filmer tous les bals organisés en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste, de circonscrire le bal sous une forme ou une appellation précise et d'en donner à voir un échantillon. Le seul critère sur lequel je me suis fondée pour filmer ou non un bal a été la possibilité pour moi de m'y rendre. Toutefois, puisque une des finalités de cette enquête est de tester l'hypothèse de la variation du bal dans l'espace, j'ai veillé dans la mesure du possible à observer des bals dans des contextes spatiaux variés.

Exploiter les « films de bals »

L'enquête filmée correspond à une construction de la donnée soumise à une réalité toute physique : celle du champ de la caméra qui limite l'observation, qui inclus ce qui est dans le champ et exclus ce qui est hors champ. Elle opère une sélection dans le réel (Rissoan, 2004 ; Drouet, 2014). Dans le cadre de ce travail, la reconstruction des données a pris la forme de fiches descriptives pour chaque situation de bal filmé que j'ai ensuite pu confronter en visionnant comparativement les films de bals. Pris un à un, ces derniers présentent un intérêt très relatif. Au début de ma thèse, j'ai sollicité quelques danseurs/ses et enseignant.es en danse particulièrement engagé.es dans leur pratique pour visionner ces films avec moi afin de confronter nos analyses. A chaque fois, le même retour m'était formulé : « *mais... on ne voit pas bien les pieds des danseurs/ses!* ». Davantage intéressé.es par la danse et par son appréciation dans une perspective d'amélioration, mes « films de bals » se révélaient souvent décevants pour ces danseurs/ses car peu esthétiques et non conçus comme un outil de documentation, voire d'optimisation, de la pratique. Là où je voyais des indications sur l'organisation de l'espace du bal et sur l'articulation de ses différentes fonctions sociales, mes interlocuteurs/trices cherchaient davantage à y repérer styles et « niveaux » (la notion fait débat) de danse. Pour ces raisons, je n'ai pas reconduit ces séances de travail pour chaque bal filmé. Cependant, constitués en corpus, ces films m'ont fourni des informations visuelles (répartition, structuration, occupation et négociation de l'espace de la scène, de la piste de danse, des espaces de repos, de la buvette, comportements, mise en scène et habitudes des participant.es) et sonores qui permettent de mieux comprendre comment se construit et se pérennise le bal (lieu d'accueil, gestion des ambiances lumineuse et sonore, public, occupation et circulation entre les espaces du bal). Même si l'ampleur de cette enquête ne peut permettre de tirer des conclusions bien solidifiées, le type de données pro-

duites m'a permis d'identifier le bal comme un espace de pratique transterritorial reposant sur des savoir-faire transposables mais également comme un lieu d'expression privilégié des ancrages collectifs et individuels des musicien.nes et danseurs/ses *trad*.

Une entrée par l'organisation des réseaux d'acteurs/trices en région : la visualisation de la répartition spatiale des pratiques au moyen de l'inventaire évènementiel cartographié

Le troisième volet d'enquête, plus quantitatif, propose un aperçu de la répartition spatiale des événements dédiés aux musiques et danses dites traditionnelles à l'échelle de la région Auvergne-Rhône-Alpes au moyen d'un « inventaire cartographié »⁵³. Cette entrée dans les pratiques par le biais de l'évènement s'explique par le fait que l'inventaire des acteurs/trices individuel.les et associatifs/ves n'a pas été possible, faute de données déjà disponibles et organisées⁵⁴. Le détour par l'évènement s'offre comme une possibilité, dans le temps du doctorat, de contourner ce problème de l'invisibilité des acteurs/trices individuel.les et associatifs/ves, pour rendre compte de l'empreinte des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes.

La construction de l'inventaire cartographié : volet quantitatif

Pour rendre compte de l'organisation spatiale des « mondes du *trad* » à l'échelle régionale, j'ai choisi de réaliser un inventaire cartographié des événements organisés à partir de deux calendriers collaboratifs en ligne. Cet instrument de visualisation a été pensé comme un outil de mise en perspective de mes propres certitudes et de la vision parcellaire et personnelle que j'avais déjà des réseaux localisés, ainsi que comme un moyen d'accès aux façons dont les acteurs/trices qualifient et annoncent leur pratique en ligne.

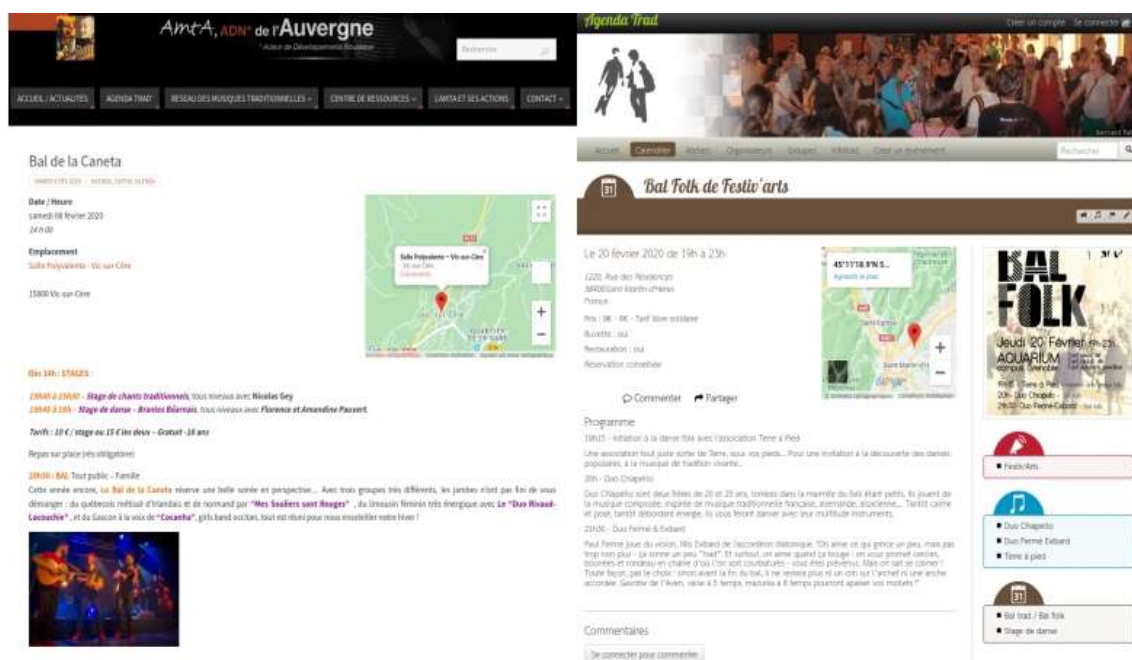
J'ai exploité les données du site AgendaTrad.org⁵⁵ et de l'AMTA⁵⁶ qui proposent tous deux, entre autres fonctions, un calendrier sur lequel n'importe quel. le acteur/trice peut créer une fiche annonçant un prochain évènement.

53. Ce type d'enquête a déjà été développé par Olivier Goré (2004) qui s'est livré dans le cadre de sa thèse de géographie à un travail d'inventaire à partir d'affiches, de la presse locale et des agendas collaboratifs, des *festou-noz* et concours en Bretagne.

54. Aucun document ou structure n'est aujourd'hui capable d'évaluer finement l'ampleur numérique de ces pratiques ni leur portée économique. Aucun inventaire associatif, répertoire de professionnel.les (dont les statuts sont variés, compliquant leur repérage) n'est aujourd'hui disponible.

55. <https://agendatrad.org/>

56. <https://lafeuilleamta.fr/>



Photographie 1.1 – Fiches événements sur AgendaTrad.org et Lafeuillemta.fr : matière première de l’inventaire cartographié des pratiques

La différence entre ces deux sites concerne leur couverture spatiale : le site AgendaTrad.org répertorie des événements à l’échelle nationale tandis que celui de l’AMTA se consacre aux événements localisés en Auvergne⁵⁷. C’est pour cette complémentarité géographique que j’ai choisi d’utiliser les deux sites⁵⁸. Les données ont été extraites de ces sites : pour celles d’AgendaTrad, une extraction automatique pour les régions Auvergne et Rhône-Alpes a été faite par le développeur du site, suite à ma sollicitation pour la période 2010-2019 ; pour le site de l’AMTA, il m’a fallu recourir à un relevé manuel des fiches événements. Quelques doublons et données non essentielles pour l’enquête ont été écartés, faute de modération préalable sur ce site. Par exemple, de nombreuses fiches événements renseignées sur le site de l’AMTA concernent des pratiques qui dépassent le champs des « mondes du *trad* » tel qu’il a été défini plus haut. Elles renvoient à une conception large de la « culture populaire » dans laquelle s’insèrent musiques, danses mais aussi conte, langue régionale, alimentation, etc. La présence de ces thématiques est intéressante car elle atteste d’une non segmentation des pratiques dans l’esprit des utilisateurs/trices de l’outil en ligne : les musiques et danses traditionnelles appartiennent alors à un « grand tout ». Il ne fait aucun doute que ces façons dont se nomment et se connectent les pratiques au sein des plateformes numériques événementielles aurait pu être davantage exploitée. Le volet quan-

57. D’autres sites similaires existent à l’échelle nationale. J’ai choisi de n’utiliser que ceux-ci dans la mesure où ce sont les plus utilisés en Auvergne-Rhône-Alpes et ceux présentant la meilleure antériorité des données.

58. De nombreux événements se recoupent d’un site à l’autre mais certains ne sont signalés que sur l’un d’entre eux, élargissant ainsi la sélection d’événements envisagés.

titatif pourrait de fait être approfondi : il est utilisé ici comme un outil de visualisation de la répartition spatiale des pratiques mais pourrait déboucher sur un objectif plus qualitatif d'accès à l'auto-définition collective du *trad*. Malgré cet intérêt des plateformes en ligne, j'ai fait le choix d'exclure ces événements lorsqu'ils ne comportaient aucune dimension chorégraphique et/ou musicale pour ne pas trop « diluer » l'objet de ma thèse. Ensuite, l'ensemble des données a été organisé dans un tableur en assignant à chaque événement une date, un lieu (code commune), lorsque cela était possible un.e organisateur/trice et un type/format unique parmi les suivants : événement long (festival, stage long, fête) ; bal ; stage de musique et/ou de chant ; stage de danse ; concert ; autre (animation scolaire, de plein air, conférence, spectacle, etc).

Ce travail a permis de répertorier plus de 4500 événements organisés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019. Malheureusement, aucun inventaire similaire n'a pu être mené pour la Vallée d'Aoste où aucun site comparable n'existe.

Limites et biais

Plusieurs réserves peuvent être formulées quant à ce volet plus statistique d'enquête. De manière générale, l'hétérogénéité et la fluctuation de la précision des données sont à noter pour nuancer la lecture des cartes présentées plus loin. Ces dernières permettent de visualiser des pratiques confidentielles peu visibles en dehors de leurs réseaux de connaissance mais ne prétendent pas à l'exactitude et à l'exhaustivité. Sur les neuf années prises en compte dans le cadre de cet inventaire⁵⁹, on remarque déjà une asymétrie dans l'accès aux données : les données du site de l'AMTA ne sont disponibles qu'à partir de 2015. En outre, seuls les événements signalés sur les deux plateformes choisies ont été pris en compte : les cartes ne rendent de fait pas compte de nombreux événements non annoncés ou signalés ailleurs (sur les réseaux sociaux notamment) qui existent bel et bien mais qui restent intraquables. Ma propre pratique m'a révélé de nombreux événements non signalés pourtant bien réels. Elle m'a montré combien, au sein d'une association de pratique amateur organisatrice d'événements, l'habitude d'annoncer ces derniers sur les plateformes dédiées en ligne est une habitude fragile et tributaire de renouvellements d'administrateurs/trices inégalement sensibilisés à ces outils⁶⁰.

Les cartes témoignent donc autant des événements qui sont organisés et signalés dans les espaces concernés par l'enquête que de toute une réalité plus invisible de pratiques. Elles sont assujetties à la variation du taux d'utilisation de ces outils en ligne au cours du temps⁶¹. En cela, elles permettent moins de définir des vides de pratique (là où aucun

59. Entre le 7 mai 2010 (date de création du site AgendaTrad.org) et le 31 décembre 2019 (fin de l'enquête).

60. Certains événements habituels (bals, stages, festivals) ne sont jamais renseignés pour cette raison. D'autres échappent également à l'inventaire : ceux organisés spontanément au dernier moment (comme les bals sauvages) ou destinés à un public autre que celui des « mondes du *trad* » peu habitué à la consultation de ces sites spécialisés (c'est le cas de certains concerts organisés dans des structures culturelles ou artistiques).

61. En 2010, seulement 25 événements sont signalés sur AgendaTrad.org. Leur nombre double en 2011,

événement n'est signalé ; là où on observe qu'au fil du temps, les événements semblent avoir « disparus ») que d'attester du déroulement incontestable d'un événement à un endroit, en un temps donné. Ce travail n'échappe donc pas à la production de « vides » artificiels que l'observation *in situ* des réseaux d'acteurs/trices permet toutefois de contrebalancer. Il n'évite pas non plus la sur-représentation de certains espaces où quelques acteurs/trices particulièrement actifs/ves signalent « tout », y compris des activités qui ne sont pas signalées ailleurs⁶².

Enfin, cet inventaire cartographié est tributaire d'informations renseignées sur des fiches événements par les acteurs/trices dont la précision est variable. Les deux sites présentent des formulaires différents : les mêmes informations ne sont pas toujours demandées. Par exemple, le site AgendaTrad.org impose d'attribuer un « type » au moins à chaque événement : il peut s'agir d'un festival, d'un bal, d'un stage, etc. Celui de l'AMTA ne l'exige pas. Afin de pouvoir ordonner les données, j'ai procédé à une harmonisation des types d'événements soit en choisissant le type que je considérais comme principal parmi ceux proposés, soit en créant un nouveau type en cumulant plusieurs (événements longs), soit en attribuant un type à un événement qui n'en avait pas. En outre, les deux sites proposent mais n'obligent pas le renseignement de l'organisateur/trice de l'événement. J'ai parfois pu retrouver cette information par d'autres moyens (recoupement avec une affiche, un autre site internet) mais dans certains cas, cela n'a pas été possible et l'information est restée manquante.

Une dernière entrée par les pratiques et discours dématérialisés : la veille sur les réseaux sociaux du « *trad* en ligne »

Le dernier volet d'enquête consiste en une observation des espaces de discussion en ligne appropriés par les acteurs/trices des « mondes du *trad* ». Plus précisément, j'ai cherché à développer une veille en ligne sur plusieurs groupes thématiques Facebook mettant en lien des acteurs/trices autour de leur intérêt partagé pour la musique ou la danse dites traditionnelles. Même si son exploitation se trouve limitée, ce volet d'enquête avait initialement comme objectif la compréhension des processus de normalisation de la pratique et de mise en circulation de discours, de valeurs, d'images et de sons qui se déploient en ligne et qui

progresses encore en 2012 (84 événements signalés) et ne connaît une véritable expansion qu'à partir de 2013 et 2014 (environ 300 événements signalés pour chacune des années). A partir de 2015, le nombre d'événements croît encore (d'autant qu'à partir de cette année, les données issues du site de l'AMTA, sont incluses dans l'inventaire) et atteint 570 fiches événements répertoriées. On note une stabilisation à partir de 2016 avec un nombre d'événements identique (776) en 2016 et 2017 puis légèrement croissant (865 puis 820) en 2018 et 2019. Une lecture hâtive de ces données conduirait à affirmer un développement prononcé des pratiques *trad* en Auvergne-Rhône-Alpes. En réalité, même si leur dynamisme est sans doute croissant, cette évolution du nombre d'événements signalés est davantage le résultat d'une utilisation de plus en plus systématique des outils de communication numérique par les acteurs/trices (bien qu'on note une forte concurrence des réseaux sociaux et notamment de la fonctionnalité « Événements » de Facebook, qui n'a pas pu être exploitée dans le cadre de cette thèse pour des questions de temps).

62. C'est le cas, par exemple, du Cantal où énormément d'événements non signalés ailleurs (animation sur le marché par exemple) sont signalés, révélant une véritable organisation et structuration des pratiques autour de moments moins formels de pratiques.

peuvent être à l'origine de la solidification de références et expériences communes potentiellement territorialisantes.

L'émergence d'espaces dématérialisés de pratique *trad*

Depuis l'expérience pionnière de l'historique forum TradZone⁶³, qu'Anne-Cécile Nentwig (2011) avait déjà identifié comme un espace dématérialisé crucial pour les pratiques des « mondes du *trad* », d'autres espaces numériques de discussion et parfois de confrontation ont émergé.

Les acteurs/trices ont de plus en plus recours à internet pour se documenter, échanger autour de leurs expériences vécues et s'informer des actualités musicales qu'ils/elles relayent parfois à leur tour. Certain.es se forment directement derrière leurs écrans grâce à l'abondance des ressources textuelles, de blogs, de vidéos pédagogiques⁶⁴, de forums, etc. Le phénomène n'est en rien spécifique aux « mondes du *trad* » mais ce déplacement d'une partie des pratiques vers une dimension dématérialisée interroge alors même que l'*in situ* est revendiqué comme caractéristique essentielle par les participant.es aux « mondes du *trad* ». Anne-Cécile Nentwig (2011) à propos du *trad*, comme Bostjan Kravanja (2019) à propos de la danse swing, remarquent que l'appropriation des technologies numériques et notamment l'usage des réseaux sociaux par les acteurs/trices a profondément changé les pratiques en elles-mêmes dans la mesure où c'est en ligne que s'élabore et que se diffuse l'idéologie, que se maintient la cohésion de la communauté internationale et que se réalise son ouverture à d'autres publics. Les interfaces du *trad* en ligne dépassent dès lors le statut de complément à une pratique située : ils s'imposent comme de véritables espaces de pratique, d'apprentissage et d'impulsion de nouveaux usages et langages réinjectés ultérieurement dans la pratique localisée.

Aujourd'hui, le forum TradZone, abondamment utilisé dans les années 2000 n'est plus l'espace de discussion le plus utilisé et dynamique. Les échanges se sont déplacés avec l'essor des réseaux sociaux. De nombreux groupes thématiques Facebook se sont créés au cours des années 2010 et ce sont eux que j'ai choisi d'observer dans le cadre de cette thèse. Que ce soit donc pour donner corps à des communautés virtuelles transnationales unies autour d'un intérêt commun pour la pratique musicale et/ou chorégraphique *trad* ou pour fédérer et valoriser des réseaux de pratiques plus localisés (autour d'une agglomération, d'un

63. <https://forum.tradzone.net/>

64. YouTube regorge d'extraits vidéos de stages et master-class mais aussi de contenus « faits maison » dédiés à la démonstration d'un élément de répertoire, d'une technique instrumentale, vocale ou chorégraphique généralement proposée par des amateur.es aux niveaux extrêmement hétérogènes mais toujours dans un but de transmission. Ces contenus viennent alimenter des trajectoires d'apprentissages qui allient la plupart du temps enseignement formel et ponctuel (stages, ateliers), mise en situation (bals, festivals) et pratique autodidacte. D'autres supports audiovisuels sont également réalisés professionnellement : Mus-TraDem (un collectif d'artistes basé à Grenoble) a par exemple récemment investi la production de vidéos pédagogiques autour de pratiques instrumentales variées (clarinette, accordéons chromatique et diatonique, harmonie).

département, d'une vallée, d'une région par exemple), ces nouveaux espaces du « *trad* en ligne » témoignent d'usages pluriels que leur observation a permis de mettre en évidence. Dans un premier temps, ils permettent d'informer la communauté proche ou éloignée des évènements organisés, des sorties discographiques, des activités associatives : ils témoignent d'une fonction communicationnelle d'information et de promotion qui m'a permis de mieux comprendre la manière dont les réseaux d'acteurs/trices se structurent et communiquent sur leurs pratiques.

Dans un second temps, se dégage une fonction plus discursive liée aux échanges et débats sur la pratique en train de se faire. Sur les réseaux sociaux, les acteurs/trices s'expriment sur leurs habitudes, leurs préférences musicales et/ou chorégraphiques (groupes appréciés, choix des partenaires, astuces relatives à l'exécution de certains mouvements, par exemple), partagent leurs observations de moments musicaux et le plus souvent de scènes de bal. Ils/elles s'interpellent autant sur des questions d'ordre « pratique » (visant à trouver la « meilleure » manière de gérer une situation délicate, comme faire face à une attitude déplacée dans le cadre du bal par exemple) que plus « théorique » (relatives à l'histoire de la danse et de la musique ou à des enjeux définitionnels de ces dernières) qui traversent leurs expériences.

On repère alors un glissement de ces échanges vers une dimension plus normative : les acteurs/trices tentent d'appréhender collectivement les « bonnes pratiques » (ou les « mauvaises ») en danse comme en musique (comportement vis-à-vis des autres danseurs/ses, écoute et accentuation musicale, relation musicien.ne / danseur/se). Plutôt que d'élaborer un code établi des lignes de conduite à suivre⁶⁵, les discussions déclinent dans des tentatives jamais vraiment abouties de définition, les références tacites mais partagés de la pratique. De nombreuses références musicales et plus largement sonores (timbres, ornements, styles) ou visuelles (exécution d'un pas, organisation de la danse) deviennent progressivement des référents communs pour les utilisateurs/trices éparpillés de ces plateformes dématérialisées du *trad*. La matière réflexive, idéologique développée en ligne s'est ainsi avérée d'autant plus précieuse qu'elle ne se trouvait pas conditionnée par le cadre de l'entretien.

La mise en œuvre d'une veille en ligne

Ce volet d'enquête s'est traduit par une observation « au fil de l'eau » des discussions et publications de différents groupes thématiques Facebook tout au long de la thèse.

Une première étape a constitué en leur repérage : j'étais déjà membre de certains à titre personnel et je me suis inscrite à d'autres (publics et privés) au cours de la thèse. Malgré mes efforts, je n'ai pu mettre en place un véritable dispositif de veille systématique permettant de répertorier et de traiter rigoureusement les données accessibles en ligne. Il m'a fallu consulter régulièrement chaque groupe et tenter de ne pas perdre le fil des discussions

65. Comme cela peut être le cas de manière plus assumée dans d'autres univers musicaux/chorégraphiques : dans le champ de la danse swing, de nombreux billets, flyers et affiches résument et instituent l'étiquette du/de la danseur/se (Kravanja, 2019)

qui s'y déroulaient.

La matière dégagée par ce volet d'enquête s'avère ainsi complémentaire aux autres et insuffisante en elle-même. En outre, l'exploitation de ce qui peut être dit sur les réseaux sociaux à des fins académiques pose un problème éthique et juridique. Pour des raisons de temps et de protection de la vie privée des acteurs/trices, cet axe d'enquête revêt une importance moindre que les autres et s'offre davantage comme un complément, une mise en perspective des données pouvant être collectées au sein des autres volets d'enquête. Toutefois, cette observation du « *trad* en ligne » a permis d'éclairer un certain nombre de questionnements : qu'est-ce qui fait débat au sein de la communauté des musicien.nes et danseurs/ses ? Quelles sont les « bonnes » pratiques de musique, de danse ? Comment se construit l'étiquette du bal ? Quels discours et images sur la régionalisation des répertoires et des acteurs/trices sont alimentés et documentés en ligne ? Quel rôle jouent les réseaux sociaux dans la construction des goûts des acteurs/trices ? L'observation de ces espaces dématérialisés du « *trad* en ligne » m'a également permis de « suivre » celles et ceux que j'avais pu rencontrer lors des entretiens ou de rencontres plus informelles *in situ*.

1.3 Une approche croisée du *trad* en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste

Pour achever la présentation du cadre et des moyens de la recherche, cette dernière section introduit les différents espaces dans lesquels l'enquête s'est inscrite. Cette présentation des terrains de la thèse est succincte, l'enquête portant moins sur ces espaces en tant que tels, que sur les acteurs/trices localisé.es des « mondes du *trad* ».

1.3.1 Choisir les terrains : espace construit et continu, espaces différenciés et « indéterminés »

Contrairement à ce que l'annonce du cadre géographique de ma thèse (Auvergne-Rhône-Alpes, Vallée d'Aoste) laisse penser, la délimitation de ces terrains ne répond pas à une logique exclusivement administrative, régionale et comparative. Les espaces étudiés, choisis dans une volonté d'élargissement de mes premières explorations de master, présentent la particularité d'être continus dans l'espace tout en offrant des contextes géographiques, politiques, sociaux, économiques et culturels très variés.

Le terrain ou l'espace construit par les pratiques : continuités et contrastes en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste

Le terrain ou l'espace des pratiques *trad*

Dans un premier temps, les espaces concernés par l'enquête apparaissent moins comme « un terrain entendu au sens canonique de la discipline, c'est à dire un fragment d'espace que j'étudie » (Calbérac, 2011) que comme l'ensemble des espaces, tant physiques qu'idéels, que les acteurs/trices investissent et/ou convoquent dans le cadre de leur pratique. Ma démarche, comme celle de Yann Calbérac (2011) vise « à abandonner le fait que l'espace est un donné mais au contraire à le considérer comme ce qui est construit par des pratiques. Dès lors, le terrain n'apparaît plus seulement comme une pratique ou un espace, c'est à la fois une pratique et un espace, ou plutôt une pratique qui crée de l'espace. Le terrain est donc ce qui fait tenir ensemble ». En partant du postulat que les processus d'identifications spatiales s'élaborant au cœur des pratiques des « mondes du *trad* » ne sont pas évidents, je n'ai pas cherché à circonscrire un terrain dans le but d'en avoir une connaissance exhaustive et dépassionnée. Mon but a été d'observer au sein de différents terrains, à la fois contrastés et connectés, l'enchevêtrement des références et des effets spatialisants des pratiques. Cette approche, qui met l'accent sur la perpétuelle construction du terrain (Collignon, 2010 ; Guyot, 2008) plutôt que sur son évidence par nature, me semble particulièrement appropriée pour interroger la non-évidence des espaces et des représentations spatiales des acteurs/trices du *trad* et l'articulation, au sein de la pratique, de plusieurs échelles spatiales : l'échelle locale (renvoyant aux habitudes et lieux de pratique régulière, d'apprentissage) ; l'échelle régionale (cadre de déplacements plus occasionnels mais aussi espace support d'appartenances) ; l'échelle globale (des grands déplacements, des artistes, de la communauté internationale de musiciens et de danseurs/ses). C'est dans cet enchevêtrement des espaces de références que j'ai cherché à étudier les « mondes du *trad* » comme ensemble de pratiques de représentation et d'appropriation spatiales.

Un terrain de compromis : homogénéité et contrastes

La délimitation des terrains d'étude a ainsi été orientée par les pratiques elles-mêmes. Deux variables l'ont également guidée : d'une part la volonté d'observer des pratiques répondant à une même logique d'ensemble, s'apparentant à une réalité partagée et, d'autre part, celle de faire varier les « contextes » spatiaux dans lesquels elles se déploient afin d'identifier leurs invariants et leurs singularités dans l'espace.

Une condition et un objectif de l'enquête est d'observer des pratiques marquées par une certaine continuité. En Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, même si les discours des acteurs/trices insistent sur les différences et les variations des pratiques dans l'espace, les « mondes du *trad* » s'observent dans des réalités proches. Les réseaux sont marqués par une large interconnaissance et par des habitudes de mobilité régulière. L'activité du bal est

observable sous une forme partagée. Les pratiques observables en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste sont donc apparentées.

Cette géographie du proche, fondée sur l'observation d'un terrain continu, fait cependant intervenir des espaces marqués par des différences sensibles en termes de caractéristiques territoriales (dominantes rurales et urbaines, centralité des agglomération, types d'activité et de développement économique, relief, mobilités) et culturelles (identités partagées, sentiments d'appartenance). J'ai cherché à questionner, par l'intermédiaire des « mondes du *trad* », ces cadres régionaux qui semblent exister, trompeusement et indépendamment de l'enquête, plutôt que prendre pour acquis leur dimension supposément immuable (Lortat-Jacob, 1995).

Les terrains choisis ont donc été pensés comme espace de commun et, en même temps, de disparités. Je me suis efforcée de voir, dans un espace marqué par une continuité spatiale et par la circulation des pratiques, quels effets de continuité et de rupture, quelles stratégies de distinction ou bien de mise en cohérence sont identifiables au sein des « mondes du *trad* » et ont un effet sur leurs espaces d'inscription.

Un entre-deux fertile : des espaces régionaux *a priori* « indéterminés » et sous tension

Une interrogation sur la région plus qu'une géographie régionale

Même si le terme de région intervient fréquemment au cours de ma thèse, mon travail ne consiste pas en une étude de géographie régionale à proprement parler. Les terrains choisis, que par commodité je désigne par le terme de régions, ne sont pas des circonscriptions étanches qu'il s'agit d'étudier exhaustivement par le biais d'une monographie. Les acteurs/trices sont mobiles et les pratiques traversent l'espace en même temps qu'elles contribuent parfois à le délimiter.

Les terrains d'étude sont à considérer comme un « compromis » entre une approche spatialisée de pratiques musicales et chorégraphiques en mouvement mobilisant des espaces à la fois vécus, perçus, rêvés, un impératif de faisabilité et de contextualisation de l'enquête et une volonté d'appréhender la dimension performative des pratiques sur les lieux (et réciproquement).

Je considère donc l'espace régional comme un découpage de premier ordre à l'intérieur de l'espace national (David, 1981) et comme un cadre d'interrogation « pratique ». Le choix de la région n'a pas été motivé par la volonté de tester sa pertinence administrative, ni pour y mener une approche diffusionniste. La région se présente comme une échelle géographique pertinente (ni trop grande, ni trop petite) pour l'observation. Elle se propose comme une entité spatiale traversée par des phénomènes de continuités et de ruptures potentiellement actualisés et réinventés par la pratique *trad*. Les rapports entre la région comme espace vécu (Frémont, 1999), comme entité administrative infra-nationale et comme cadre d'enquête s'inscrivent dans des itérations permanentes au sein des discours auxquels j'ai pu

avoir accès. Comment les appartenances régionales sont-elles travaillées ou bien laissées de côté dans les espaces concernés par la thèse ? Comment plusieurs types de discours sur la région peuvent-ils s'imbriquer au sein des « mondes du *trad* », déconstruisant l'archétype du discours régional identitaire ?

Étudier le *trad* à la marge de l'identité régionale

Le choix de l'espace transrégional et transfrontalier de la nouvelle grande région Auvergne-Rhône-Alpes et de la Vallée d'Aoste a également été motivé par la volonté d'étudier les pratiques du *trad* dans des espaces *a priori* peu typés, aux identités régionales contrastées et peu consensuelles. A l'annonce de mon projet de recherche, un certain étonnement a pu m'être adressé, tant par les acteurs/trices actuels des « mondes du *trad* » que par d'autres chercheurs/ses : quel intérêt à travailler sur l'Auvergne et, encore plus, la région Rhône-Alpes ? Le cas de la Bretagne, où les pratiques semblent plus saillantes, ne serait-il pas plus intéressant dans un objectif de comparaison ? Mon souhait est d'étudier les pratiques du *trad* dans des espaces peu mis en avant dans les travaux d'ethnomusicologie. Quel contrepoint aux études et aux représentations de régions bien identifiées comme la Bretagne, la Corse, le Pays Basque, peut-être offert par des espaces dont les identités régionales semblent ne pas tomber sous le sens ? C'est cette non détermination des pratiques dans des espaces en recomposition et en crise de représentation d'eux-mêmes qu'il m'a semblé pertinent d'interroger. J'ai préféré faire un pas de côté et les envisager sous l'angle de la marge et de l'entre-deux plutôt que dans leurs espaces archétypaux de prédilection. Alors que dans d'autres régions, les pratiques revivalistes de danse et de musique ont joué un rôle explicite dans la construction d'une identité territoriale, ces processus semblent moins évidents en Auvergne-Rhône-Alpes et même contestés en Vallée d'Aoste. Les éléments chorégraphiques et musicaux considérés comme locaux, décrits ailleurs comme des « preuves » ou des condensateurs de leurs identités culturelles, ne participent pas ici de manière évidente à un sentiment d'identité territoriale partagé, à l'affirmation d'une culture locale ou régionale.

Trois profils régionaux en crise de représentation

Chacun à leur manière, les deux espaces régionaux envisagés présentent des profils « en crise ».

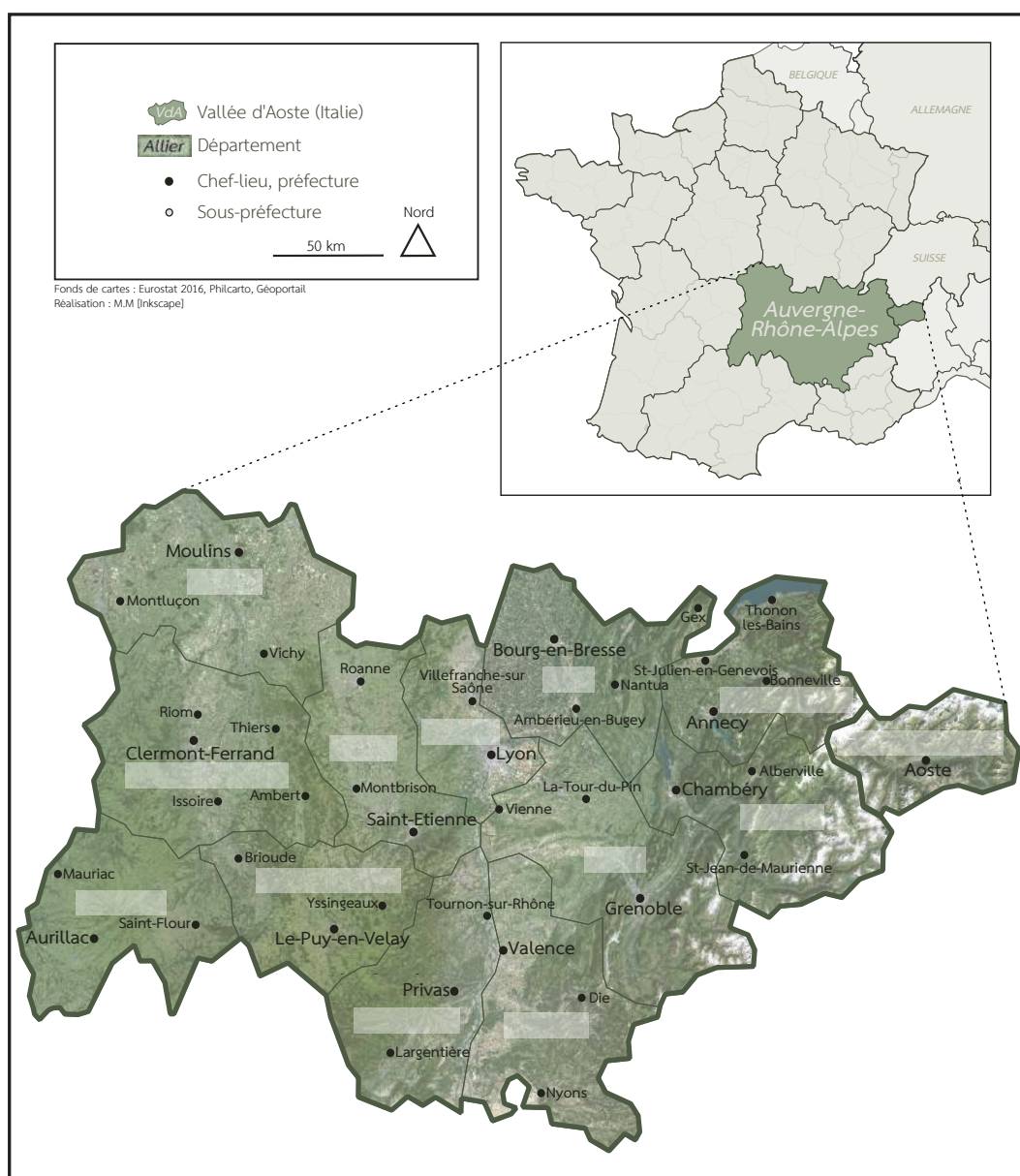
Le côté rhônalpin de la grande région Auvergne-Rhône-Alpes est fréquemment placé, par les acteurs/trices du *trad* autant que par l'ensemble de l'opinion publique, sous le signe de l'indéfinition et du manque d'identité. En miroir, la fusion régionale récente tout comme la course au développement économique et territorial impacte le côté auvergnat : quelle place pour l'Auvergne, constamment définie sous l'angle du retard, dans cette grande et compétitive région ? Dans cette mise en concurrente croissante des territoires, c'est une image d'authenticité culturelle et patrimoniale que l'Auvergne souhaite renvoyer. En Vallée

d'Aoste, au moment où le statut exceptionnel de l'autonomie régionale est plus que jamais remis en question, la mise en avant d'une identité linguistique, sociale et culturelle spécifique semble s'inscrire dans une stratégie plus complète de légitimation politique (Guérin, 2004). En outre, ces espaces sont chacun à leur tour décrits par les acteurs/trices comme des zones d'interfaces : la région Rhône-Alpes comme un espace de migration, de passage ; la région Auvergne comme une terre d'aller-retour dans le cadre des exils des travailleurs/ses à Paris et de leurs retours au pays ; la Vallée d'Aoste comme une entité transfrontalière imbriquée dans une « aire culturelle » partagée entre Italie, Suisse et France.

Ces trois espaces sont donc en prise avec des enjeux de recomposition. Les deux premiers ont récemment été confrontés à une réorganisation administrative mettant à l'épreuve tant leur fonctionnement administratif et politique que leur modes de représentation. Le troisième voit son statut d'autonomie de plus en plus critiqué, conférant à son attachement à la francophonie et à la « culture traditionnelle » un pouvoir de résistance. Ce sont ces processus de remise en ordre de régions à la fois vécues et rêvées que j'ai voulu observer de manière détournée à travers l'exemple des « mondes du *trad* », plutôt qu'observer les pratiques dans des espaces où elles font déjà, de manière incontestable, partie du paysage.

1.3.2 Les terrains du *trad* : Auvergne-Rhône-Alpes, Vallée d'Aoste

Ma thèse porte donc sur l'ensemble de la nouvelle grande région Auvergne-Rhône-Alpes qui continue de conserver, du point de vue de la pratique *trad* et des représentations des acteurs/trices, deux visages bien distincts, ainsi que sur la région autonome de la Vallée d'Aoste en Italie⁶⁶.



Carte 1.1 – Localisation des terrains : Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste

66. Le projet initial de recherche prévoyait également des enquêtes en Suisse romande (cantons de Genève, de Vaud et du Valais). Certains entretiens ont été réalisés en Suisse mais j'ai rapidement fait le choix d'abandonner ce terrain pour des questions de faisabilité et d'apport à l'enquête. Les entretiens réalisés sont ponctuellement utilisés ou mentionnés dans cette thèse mais n'ont pas été approfondis.

Auvergne-Rhône-Alpes : immense région, terre de contrastes ?

Le premier terrain d'enquête correspond à la nouvelle région Auvergne-Rhône-Alpes instituée par la réforme territoriale de 2015 à partir de la réunion des deux anciennes régions Auvergne et Rhône-Alpes.

Cette région regroupe douze départements, ainsi que la métropole de Lyon au statut de collectivité territoriale⁶⁷, et se caractérise par une grande diversité, tant du point de vue des caractéristiques topographiques et paysagères, que de celui de son économie et des représentations culturelles associées aux espaces infra-régionaux. L'ancienne région Rhône-Alpes apparaissait déjà, avant la réforme de 2015, comme un espace extrêmement contrasté. La région Auvergne jouissait quant à elle de davantage de cohérence culturelle, linguistique et paysagère, autant d'aspects qui font sens pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* ». Sans surprise, le grand ensemble mis en place dès décembre 2015 est souvent perçu par les ces dernier.es comme incohérent (Ozouf-Marignier et Verdier, 2013) : la région est de fait souvent décrite comme la juxtaposition malencontreuse de deux entités disparates.

Cette immense région de près de 70 000 km² (soit 13% de la superficie française) se présente comme une sorte de carrefour, de connexions et comme un espace de contrastes et de disparités à tel point qu'il semble difficile d'en parler de manière générale. Cette diversité interne, également repérable à l'échelle départementale, relativise l'opposition commune et stéréotypée entre l'est et l'ouest de la région.

Centralité des pôles urbains

Du point de vue de son organisation, la région Auvergne-Rhône-Alpes se structure autour de ses principaux pôles urbains.

La métropole lyonnaise y joue un rôle majeur mais n'éclipse pas les 21 autres aires urbaines⁶⁸ de plus de 50 000 habitants qui jouent un rôle également structurant. Elles représentent près de la moitié de la superficie régionale et accueillent, en 2012, près de 85% de la population régionale⁶⁹. Les bassins lyonnais, stéphanois, le Genevois français, l'aire clermontoise et la basse vallée du Rhône témoignent d'une urbanisation dense d'un du tissu urbain et périurbain continu. Le système polycentrique lyonnais (englobant Lyon,

67. Depuis le 1^{er} janvier 2015, la métropole lyonnaise dispose d'un statut unique cumulant les compétences d'un département et du Grand Lyon sur son territoire.

68. Une aire urbaine se compose d'un pôle urbain d'au moins 1 500 emplois. On distingue les grands pôles urbains qui accueillent plus de 10 000 emplois, les pôles moyens qui en accueillent entre 5 000 et 10 000 et les petits pôles (entre 1 500 et 5 000 emplois). Autour de ces pôles se déploient des couronnes urbaines dans lesquelles au moins 40 % de la population active travaille dans le pôle urbain. Les communes entourant ce pôle et composant l'aire urbaine à proprement parler témoignent d'une attraction vis-à-vis de ce pôle et de mobilités fortes, quotidiennes entre le pôle et ses couronnes. Dans certains cas, les communes appartenant à une aire urbaine peuvent être multipolarisées lorsqu'au moins 40 % de la population active travaille dans plusieurs aires urbaines (sans qu'aucune de ces aires ne polarise, à elle seule, cette proportion de population).

Source : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c2070>

69. L'aire urbaine de Lyon, rassemble à elle seule 2,2 millions d'habitant.es, soit près d'un tiers de la population régionale (source : Insee et Agence d'urbanisme Auvergne-Rhône-Alpes (2015)). Il s'agit de l'aire urbaine la plus peuplée de France, après celle de Paris.

Saint-Etienne, Valence, Bourg-en-Bresse, Roanne) occupe une place prépondérante dans l'organisation territoriale de la région, mais d'autres polarités se distinguent également. Grenoble s'affirme comme une autre centralité régionale appuyée sur le développement de son pôle universitaire et scientifique. L'agglomération Genève-Annecy-Chambéry-Annemasse, dont le chapelet urbain est tourné vers la Suisse, démontre un développement largement autonome vis-à-vis de Lyon. L'ouest de la région s'organise toutefois de manière plus monocentrique autour de Clermont-Ferrand-Vichy. A la fois connecté et autonome vis-à-vis de Lyon, ce pôle influence les villes voisines (Moulins, Aurillac, Montluçon), même si certaines restent en marge.

L'organisation des déplacements et des mobilités rejoint l'organisation polarisée de la région. Les grandes agglomérations (Lyon, Clermont-Ferrand, Grenoble, Saint-Etienne, et la proximité de Genève) s'offrent comme autant de portes d'entrées depuis et vers l'ensemble du territoire français et le reste de l'Europe. Structurée par le couloir rhodanien, colonne vertébrale des déplacements, et par un réseau routier développé en étoile, reliant Lyon aux autres grandes agglomérations, la région s'impose comme une plaque tournante de premier plan en France. Des axes transversaux est-ouest complètent ce maillage, même si on peut noter une couverture de transport moins développée pour la partie ouest entraînant un déséquilibre des mobilités.

Cette organisation territoriale, ainsi que la diversité de paysages et de réalités géographiques souvent soulignée comme une caractéristique régionale, se prolonge dans une inégalité forte des habitant.es en termes d'accès aux services de proximité. Ces écarts, en partie liés au relief, font que certains espaces des Monts du Cantal, des massifs du Puy-de-Dôme (Combrailles, Cézallier, Livradois), du Forez, du Vercors, du Diois, du Vivarais, du Bugey, de l'Oisans, des hautes vallées alpines, ainsi que de certaines périphéries urbaines comme celles d'Aurillac, de Montbrison, d'Issoire, d'Annonay, de Montluçon, de Tournon-sur-Rhône, d'Oyonnax et d'Aubenas, font partie des territoires les plus éloignés des services courants en France.

Un dynamisme démographique et économique inégal

Démographiquement, Auvergne-Rhône-Alpes est la deuxième région la plus peuplée de France avec près de 7,7 millions d'habitant.es en 2012 soit 12% de la population française (source : Insee et Agence d'urbanisme Auvergne-Rhône-Alpes (2015)). Elle se caractérise par une croissance démographique régulière et prononcée en raison d'une addition d'un solde naturel et d'un solde migratoire positifs.

Ce dynamisme global ne cache pas de fortes disparités internes : la croissance démographique concerne principalement les aires urbaines et les zones limitrophes aux aires urbaines témoignant de fortes dynamiques d'étalement urbain et de périurbanisation⁷⁰. Le

70. Entre 2007 et 2012, la Haute-Savoie est le département français qui connaît la croissance démographique la plus rapide, notamment en lien avec le développement de ses agglomérations (Annecy, Genevois français) et de leurs périphéries. L'Ain se trouve en quatrième place de ce classement national et le Rhône

taux régional de densité moyenne (de 109 habitant.es par km² soit légèrement inférieur à la moyenne nationale et européenne) témoigne de ces disparités de peuplement. La région est autant composée de zones urbaines très peuplées que de zones rurales très peu denses avec de nombreuses situations intermédiaires⁷¹. Selon la typologie européenne, deux millions d'habitant.es de la région vivent dans des communes caractérisées par une forte concentration urbaine, où la densité moyenne est de 3 159 habitants au km² (source : Insee et Agence d'urbanisme Auvergne-Rhône-Alpes (2015)). Toutefois, une proportion toute aussi significative (2,2 millions d'habitant.es) réside dans une commune en zone de montagne, espace de faible densité par excellence, notamment dans la partie de la région couverte par le Massif Central et des Alpes⁷².

Les disparités démographiques se retrouvent plus finement. La région présente un profil plutôt jeune mais cette jeunesse se concentre autour des métropoles lyonnaise, clermontoise et du bassin franco-genevois. En revanche, la population est vieillissante dans les espaces ruraux peu denses du Massif Central, des Alpes tout comme dans les départements de la Drôme, de l'Ardèche et de l'Allier (source : Insee et Agence d'urbanisme Auvergne-Rhône-Alpes (2015)).

Ce contraste démographique trouve son pendant dans l'organisation du marché de l'emploi. Ce dernier connaît une expansion dans l'est : le pôle lyonnais rassemble près d'un quart des emplois de la région alors que la dynamique ralentit fortement dans les Alpes et le Massif central en raison de la mutation des secteurs d'activités (sortie du « tout neige » dans les Alpes, faible renouvellement des populations dans le Massif Central). Plus qu'une stagnation de l'emploi, c'est la modification de sa structure qui est repérable : les fonctions de production sont en déclin à l'instar des activités agricoles alors que les activités liées à la recherche, à la gestion, au commerce, au tourisme (de la montagne été comme hiver, du thermalisme, de luxe et d'affaires en ville) et celles qui s'adressent directement aux résident.es (éducation, services de proximité, santé, distribution, action sociale, administration publique) sont en plein essor. De la même manière, la région Auvergne-Rhône-Alpes, souvent présentée comme une région riche en raison de son niveau de vie moyen parmi les plus élevés en France et de son taux de pauvreté moyen inférieur à la moyenne nationale, présente de nombreux contrastes du point de vue de son profil économique. Les revenus y sont plus élevés dans les grandes aires urbaines mais des inégalités sont repérables dans les villes-centres et certaines banlieues en raison d'une pression immobilière croissante. L'endettement immobilier et les problématiques d'inégalité dans l'accès au logement sont prégnants dans la partie est de la région, en particulier autour de Lyon. La pauvreté urbaine touche alors en priorité les jeunes et les familles monoparentales ou nombreuses. En outre,

en neuvième position.

71. A titre d'exemple, le département du Rhône comptabilise en 2015, 1 763 000 habitant.es; celui du Cantal, 147 000.

72. Les communes très peu denses (où le taux de densité moyenne équivaut 11 habitant.es au km²) couvrent ainsi 35% de la superficie et accueillent 4% de la population régionale (source : Insee et Agence d'urbanisme Auvergne-Rhône-Alpes (2015)). La tendance est au mieux à la stabilisation de cet effectif, au pire à sa baisse dans les zones rurales et montagneuses du Massif Central : l'Allier et le Cantal comptent tous deux moins d'habitant.es aujourd'hui qu'en 1982.

le niveau de vie diminue avec la taille des pôles d'emplois et dans les espaces ruraux, la précarité concerne davantage les personnes seules, âgées. A ces contrastes pôles/périphéries, grandes villes/villes moyennes se superpose à nouveau le grand partage est/ouest de la région.

Une offre culturelle développée

Pour ce qui est de la vie culturelle de la région, le rapport de Vincent Guillon et Saez (2017) met en avant une qualité et une densité de l'infrastructure, une vitalité du tissu associatif et une diversité des lieux de sociabilité accueillant les pratiques culturelles. Les auteurs indiquent que les financements à destination de projets ou de politiques culturelles proviennent surtout des communes et intercommunalités (à 66%), des départements (à 19%), de l'État (à 10%) et en dernier lieu de la région (à 5%) (Guillon et Saez, 2017). Ils remarquent également que la région accueille environ 10% de tous les emplois culturels en France.

Au-delà de ce bilan de « bonne santé », ils identifient des caractéristiques propres au secteur culturel en Auvergne-Rhône-Alpes : l'importance de l'activité festivalière dans tous les départements, la vitalité et l'originalité des projets culturels itinérants, l'existence de longue date de projets de coopération culturelle avec la Suisse et l'Italie frontalières, ainsi qu'une « articulation intelligente entre patrimoine, tourisme et environnement » (Guillon et Saez, 2017).

Néanmoins, les auteurs identifient certaines inégalités en termes de développement culturel : certains départements parmi les moins peuplés disposent de peu de structures à rayonnement régional et national et de peu d'équipements (Drôme, Allier, Cantal, Haute-Loire). D'autres témoignent d'une répartition territoriale très inégale des ressources et d'une pénurie d'ingénierie culturelle. Ils soulignent le manque de coopération entre les collectivités publiques et le recul progressif des financements des collectivités territoriales (notamment des Départements), ainsi que le manque de lisibilité des politiques publiques culturelles. Enfin, un certain nombre de facteurs entravant le développement culturel régional sont identifiés parmi lesquels la gestion des distances et des mobilités dans les territoires enclavés, un sentiment d'éloignement des lieux de décision, le vieillissement des équipements existants et le manque de valorisation des ressources et sites patrimoniaux.

Vallée d'Aoste : micro-terrain, région par excellence ?

En comparaison, la Vallée d'Aoste apparaît comme un espace régional à la fois microscopique et singulier du fait de son statut politique et de sa position de carrefour entre les frontières françaises (Savoie et Haute-Savoie), suisses (Valais) et italiennes (Piémont).

Un statut politique et administratif très particulier

La Vallée d'Aoste est, aux côtés de la Sicile, de la Sardaigne, du Trentin-Haut-Adige et du Frioul-Vénétie-Julienne, une des cinq régions italiennes bénéficiant d'un statut spécial d'autonomie. Ce statut, accordé à ces régions pour leurs spécificités linguistiques, fait l'objet d'une loi constitutionnelle en Vallée d'Aoste depuis 1948. Il lui confère une indépendance législative, budgétaire et décisionnelle alors que les régions italiennes à statut ordinaire n'exercent que des fonctions strictement administratives. Le plein pouvoir législatif de la région s'étend ainsi à différents domaines relevant habituellement de l'État central : santé publique, éducation, formation, emploi, transport et réseau routier, gestion des ressources naturelles énergétiques, agriculture, langue, urbanisme, artisanat, protection du paysage, tourisme.

Son organe législatif, le Conseil de la Vallée d'Aoste, compte 35 conseiller.es élu.es pour cinq ans et procède à l'élection de la junte régionale. Cette dernière représente le gouvernement de la Vallée d'Aoste et dispose d'une large autonomie financière : depuis 1981, 90% des impôts perçus en Vallée d'Aoste sont en effet conservés à l'échelle régionale sans rejoindre les perceptions de l'État central⁷³. Cette autonomie se trouve de plus en plus remise en question à l'échelle nationale à mesure que les inégalités de développement deviennent de plus en plus prégnantes en Italie. Une autre particularité de la région est de n'être composée que d'une seule province, elle-même constituée des 74 communes maillant le territoire. Les pouvoirs administratifs propres aux provinces (planification territoriale, police locale et service de lutte contre les incendies, régulation des transports) sont réunis et s'adjoignent à l'administration régionale.

Une région très peu dense et peuplée

Cette toute petite région de 3 263 km² est très peu peuplée. En comptant 126 000 habitant.es, il s'agit de la région la moins peuplée et la moins dense (avec une moyenne de 39 habitant.es par km²) d'Italie. De plus, sa population décroît chaque année depuis cinq ans, en raison de la baisse du taux de natalité, non compensée par les flux migratoires. La répartition spatiale de la population suit une logique polarisée : un tiers est concentré à Aoste ou dans les communes limitrophes (source : Ceccarelli (2019)) tandis que les hautes vallées sont très peu peuplées et concentrent essentiellement les activités liées au tourisme et aux sports d'hiver. Cette forte polarisation de la population et des activités autour d'Aoste implique que la ville est la seule à rassembler plus de 10 000 habitant.es⁷⁴.

73. L'État conserve le droit de récupérer la part du budget non dépensé de la Vallée mais ce droit relève d'une dimension surtout théorique car la région valdôtaine a pris l'habitude d'investir les surplus dans des investissements ambitieux dans le champ de la culture, de l'instruction publique, sociale, de la santé (Guérin, 2004).

74. Après elle, trois communes s'approchent de 5000 habitant.es (Saint-Vincent, Châtillon et Sarre), 17 comptabilisent entre 2000 et 5000 habitant.es, 14 entre 1000 et 2000 et enfin 42 moins de 1000 (Source : Ceccarelli (2019)).

Cette répartition à la fois éparse et polarisée s'inscrit dans des enjeux de mobilités prégnants, marqués par l'omniprésence de l'environnement montagnard et par la contrainte du relief. La région, composée de quatorze vallées latérales, s'organise autour d'un axe routier central (route nationale et autoroute) qui la traverse depuis la frontière française. Économiquement, malgré un taux de chômage en progression (en moyenne de presque 7% en 2018 d'après Dario Ceccarelli (2019)), la région reste une des régions au plus fort taux d'emploi d'Italie.

Une région tournée vers ses frontières suisse, italienne et française

Malgré ces contraintes imposées par le relief, la Vallée d'Aoste est largement tournée vers ses frontières, notamment suisse et française. D'importantes et historiques dynamiques d'échanges (familiaux, économiques, travail) lient la vallée aux zones frontalières suisses et françaises ainsi qu'aux villes de Genève et de Paris. Des mouvements d'émigration se sont développés dans les années 1920 au moment de l'implantation, dans le cadre du processus d'italianisation forcée de la région, de l'usine sidérurgique de Cogne. Développée dans le but d'exploiter les mines de Cogne et de La Thuile, cette activité industrielle a provoqué d'importantes arrivées de populations (notamment d'ouvriers calabrais et véniciens) en Vallée d'Aoste. En retour, de nombreux Valdôtains ont quitté la vallée pour les capitales francophones que sont Paris et Genève.

Une vie culturelle tendant à valoriser la particularité de la région

D'un point de vue culturel, la Vallée d'Aoste se caractérise par un plurilinguisme remarquable. La constitution de 1948 reconnaît deux langues officielles : l'italien et le français. La langue française est rendue officielle aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale mais son usage est globalement attesté depuis 1536, soit trois ans avant l'ordonnance de Villers-Cotterêts qui impose en France d'écrire tous les actes publics en français. Même si son usage et sa maîtrise diminue, le français est obligatoirement enseigné au cours du parcours scolaire des Valdôtains, depuis la maternelle, et presque dans les mêmes volumes horaires que l'italien. Pour postuler à n'importe quel emploi de l'administration régionale, il faut pouvoir attester de sa maîtrise du français.

Le valdôtain, variation régionale du francoprovençal, est parlé par une proportion importante de la population : d'après une enquête socio-linguistique menée par la Fondation Chanoux en 2003, 67,4% de la population valdôtaine dit le connaître, 81,8% affirme le comprendre et enfin 45,8% le parle couramment (source : (Chanoux, 2003)). Ces chiffres sont à manipuler avec précaution et les observateurs/trices locaux/les notent un recul progressif de son usage notamment chez les nouvelles générations. Toutefois, le « patois »⁷⁵ reste un

75. Le terme n'est en aucun cas utilisé de manière dépréciative. Son usage ici se justifie par le fait que c'est ainsi que les Valdôtains désignent leur langue plus qu'au moyen des termes préférés en France de langue régionale ou de dialecte.

marqueur social et culturel primordial, parlé encore un peu partout (à la radio, dans la rue, au sein de l'administration) et enseigné (même sous formes d'initiation) dans le milieu scolaire. Cette mixité linguistique, certes mise à mal par la politique d'italianisation menée par Benito Mussolini, continue à faire partie de la manière dont les Valdôtain.nes, et notamment les musicien.nes et danseurs/ses *trad*, se définissent. La plupart d'entre eux/elles, sans remettre totalement en question leur appartenance italienne, témoignent d'une sensibilité et d'un attachement très prononcé à la francophonie et à leur pratique de la langue valdôtaine. Les origines françaises de la région, intégrée à l'Italie à partir de l'unification en 1860, auparavant (et depuis 1536) rattachée aux États de Savoie puis à la France en tant que telle au tout début du XIX^e siècle, sont fréquemment rappelées et valorisées.

Du point de vue des pratiques et représentations culturelles, Marie-Anne Guérin (2004) repère un décalage : aujourd'hui largement ouverte sur la société italienne tant sur les plans social, économique, politique que culturel, la région cristallise de nombreuses passions du point de vue de son histoire, de sa culture. Ces dernières s'expriment individuellement et collectivement au sein d'une multitude d'associations linguistiques, culturelles, patrimoniales, dédiées au maintien et à la célébrations des « traditions » régionales. Une partie de ces associations sont directement soutenues par l'administration régionale qui investit son ingénierie et une partie conséquente de son budget dans le champ de la culture et du patrimoine.

1.3.3 Une analyse croisée : les « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste, entre comparaison et contrepoints

Ma thèse s'inscrit dans un exercice d'observation croisée des réalités des « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste et non dans une approche comparative à proprement parler. Les terrains considérés n'ont pas eu la même place ni la même importance pendant l'enquête et l'écriture. La comparaison n'est pas envisagée ici comme une fin en soi : il s'agit moins de faire apparaître des modèles spatiaux bien circonscrits que de se servir de l'observation « en miroir » (Vigour, 2005) de différents espaces, vécus par les acteurs/trices comme particulièrement contrastés, pour découvrir ce qu'il y a de transversal ou de singulier dans l'objet observé et d'en faire émerger les facteurs de variation. Mon enquête s'est articulée autour de cette tension entre le général et le particulier, le singulier et le partagé (Vigour, 2005) et s'inscrit dans le prolongement d'un renouvellement de la géographie comparative depuis le début des années 2000 (Fleury, 2008).

Les apports de l'approche croisée : dépasser l'exceptionnalité du terrain et couper court à l'essentialisation des pratiques

Accepter la comparaison, dépasser l'exceptionnalité du terrain

Au cours des discussions que j'ai pu avoir avec les acteurs/trices des « mondes du *trad* », j'ai remarqué que les observations dont ils/elles me faisaient part concernant leur vision

personnelle des différents réseaux *trad* mobilisait souvent un regard comparatif. Cela était particulièrement sensible lorsque ces dernier.es évoquaient le développement inégal des pratiques dans différents espaces qu'ils avaient pu fréquenter. La comparaison fait partie, dans la vie de tous les jours comme au sein des « mondes du *trad* », de notre manière spontanée d'observer, de qualifier et de rendre compte de ce que nous observons.

Pourtant, initialement, il m'était très difficile d'envisager les pratiques de musique et de danses dites traditionnelles sous cet angle. Toute généralisation et mise en ordre (sous forme de typologie par exemple) des « mondes du *trad* » me semblaient les trahir, les réduire : parler des pratiques en général c'était en quelque sorte participer à leur uniformisation, ce que les acteurs/trices qui me faisaient face refusaient en bloc. Dans mes premières expériences de recherche, il m'était donc impossible de dépasser le constat d'une singularité, observée (et revendiquée par les acteurs/trices) à tous les niveaux des « mondes du *trad* ». L'impossibilité de dépasser l'exceptionnalité du premier terrain, et la difficulté à monter en généralité faisaient que j'avais de plus en plus de mal à parler des pratiques et de mon travail de recherche.

Construire des « comparables » pour ne pas essentialiser les pratiques

Ouvrir mon projet de thèse à d'autres terrains tout en reconnaissant la dimension construite, continuellement activée et non fataliste de la comparaison, s'est révélé d'autant plus indispensable que les données produites par l'enquête se sont révélées hétérogènes. Observer les « mondes du *trad* » par le prisme de leurs différences spatiales m'a permis d'ordonner mes données, de proposer des modèles partiels de fonctionnement des pratiques et de commencer à pouvoir en parler intelligiblement. Aller et venir entre ces espaces aussi contrastés que sont l'Auvergne-Rhône-Alpes et la Vallée d'Aoste m'a permis de tester la réalité de l'objet du *trad* tout comme celle d'un certain nombre de catégories d'analyses par lesquelles je l'ai appréhendé (rural, urbain, loisirs, culture) (Fournier et Sabot, 2001). L'approche croisée a constitué autant en un outil d'intelligibilité qu'en un levier dialogique, pour prendre confiance et arriver à parler du projet de recherche. Elle m'a aussi permis de ne pas essentialiser les pratiques observées. Les acteurs/trices, en parlant de leur pratique personnelle de la musique et/ou de la danse mobilisent abondamment le champ sémantique du hasard, de l'individualité et de la rencontre. Ils la placent du côté de la diversité, de l'ouverture, de la pluralité, de la singularité et insistent sur l'impossibilité de « généraliser » à propos du *trad*. Ils mettent fréquemment en avant l'idée d'une variation et d'une détermination des pratiques par l'espace, par des contextes ultra-locaux et par des individualités et acceptent difficilement celle qu'on puisse retrouver un schéma d'explication globale des pratiques. Après avoir pris conscience de cette conception des pratiques dont j'avais en partie hérité par ma pratique personnelle, l'approche croisée m'a semblé la plus à même de comprendre cette rhétorique de la diversité et de la détermination des pratiques sans pour autant les naturaliser (c'est-à-dire ramener toute analyse au constat d'un contexte spatial, politique, économique, social et culturel spécifique rendant impossible l'énonciation

d'une logique d'ensemble). En ce sens, la comparaison, qui repose sur le refus de considérer les entités (spatiales ou thématiques) pour elles-mêmes et indépendamment les unes des autres, permet de sortir d'une simple juxtaposition d'études de cas et de mieux capter la réalité multidimensionnelle et symbolique des « mondes du *trad* » (Fleury, 2008).

Une approche asymétrique : terrains familiers, terrains principaux, terrains contrepoints

Dans les faits, mon expérience des espaces auvergnats, rhônalpins et valdôtains s'est révélé inégale. L'approche comparative a été menée « en miroir » : elle n'a pas donné lieu à la comparaison exhaustive de différents terrains mais plutôt à l'observation d'un même phénomène dans des espaces différents.

Des terrains inégalement travaillés : le prisme rhônalpin

Résidant et pratiquant depuis toujours au sein de la région Rhône-Alpes, ma connaissance empirique et ma familiarité vis-à-vis de ce terrain supplante tous les autres. Il a été primordial de faire état de ce lien particulier au terrain afin de pouvoir le mettre en rapport avec d'autres.

En ce sens, le recours à une approche comparative des « mondes du *trad* » a consisté en un moyen pour prendre davantage de recul par rapport à l'« exceptionnalité » de ce premier terrain académique et expérientiel. Voir comment les analyses formulées suite à l'observation et à la pratique au sein des réseaux rhônalpins se confrontent, se vérifient ou ne se retrouvent pas dans d'autres terrains a été une condition primordiale à une tentative de montée en généralité de l'analyse dans le cadre de cette thèse. Confronter le terrain rhônalpin à une altérité toute proche m'a également permis de retrouver un certain étonnement et de mieux discerner ce qui, dans le développement spatial des « mondes du *trad* », dépend des contextes locaux et des expériences singulières et ce qui répond à une logique plus globale.

Tirer parti d'une comparaison asymétrique *a priori* impossible : la Vallée d'Aoste

Dès lors, la comparaison n'a pas pris la même ampleur dans tous les terrains rencontrés : c'est dans un premier temps à l'échelle de la région Auvergne-Rhône-Alpes que le regard comparatif a pu être dirigé. Les deux visages auvergnat et rhônalpin de la région ont pu être comparés en raison de leur continuité administrative, du nombre relativement égal d'enquêtes, d'observations et d'entretiens que j'ai pu y mener et de leur fréquente mise en rapport par les acteurs/trices eux/elles-mêmes.

En revanche, la Vallée d'Aoste est apparue comme un espace *a priori* impossible à étudier comparativement. Lorsque l'on se penche sur l'organisation des réseaux dédiés aux mu-

siques et des danses dites traditionnelles, sur leurs manières de se déplacer, d’ancrer leur pratique et surtout sur l’argumentaire et l’imaginaire qu’ils déploient autour d’elles, la comparaison avec la région Auvergne-Rhône-Alpes semble vouée à l’échec. Sous une apparence de proximité, les « mondes du *trad* » n’ont ni la même histoire, ni les mêmes références, ni la même place et les mêmes enjeux que de l’autre côté des Alpes. C’est justement par le prisme de cette impossibilité de la comparaison (Baxmann, 2017) que j’ai choisi d’observer ce terrain : dans sa proximité géographique et affective avec la France, qu’a-t-il à nous dire sur le déploiement des pratiques *trad* en Auvergne-Rhône-Alpes ? La Vallée d’Aoste se présente donc comme un contrepoint aux enquêtes auvergnates et rhônalpines.

Une adaptation de la méthodologie aux différents terrains

Les méthodes d’investigation se sont adaptées à ces différents degrés de familiarité du terrain. En Vallée d’Aoste, là où ma connaissance des réseaux d’acteurs/trices était la plus réduite, les entretiens formels ont été moins nombreux et systématiques car plus difficiles à organiser et moins fertiles que les temps de rencontre plus informels. Me familiarisant avec les réseaux en présence et devant m’adapter à des types de sociabilité et d’organisation différents, j’ai préféré « suivre » les acteurs/trices dans leurs activités quotidiennes. J’ai également choisi (ce qui n’a pas été le cas, de manière aussi prolongée, en Auvergne-Rhône-Alpes) de résider pendant mes périodes de terrain dans une famille de musicien.nes. Cette immersion dans un cadre familial m’a permis d’avoir accès à un certain nombre de moments de vie beaucoup plus riches que les entretiens.

Le regard croisé s’est inscrit dans différentes temporalités du doctorat. Dans un premier temps, il a été exercé pendant l’enquête : les rencontres avec les acteurs/trices m’ont amenée à comparer leurs récits, leurs perceptions au fil des entretiens, même de manière incomplète. De premières analyses comparatives ont commencé à germer en allant et venant d’un terrain à un autre. En outre, ma participation au conseil d’administration de la FAMDT m’a mise en contact avec les administrateurs/trices de la fédération venant de l’ensemble du territoire national. Lors de nos échanges, j’ai pu saisir les enjeux, les caractéristiques et les transversalités identifiées entre les différentes régions et ainsi comparer mes terrains privilégiés d’enquête avec les perceptions et récits d’expériences des autres. Plus qu’un véritable travail de comparaison, ces échanges m’ont permis d’aiguiser mon regard et de me poser certaines questions qui ne m’étaient pas venues lors de l’observation de « mes » terrains. Par exemple, la question de la professionnalisation de la danse m’est toujours parue comme très annexe en Auvergne-Rhône-Alpes et comme inexistante en Vallée d’Aoste alors qu’il s’agit d’un enjeu et d’une réalité centrale partagée par les administrateurs/trices des associations basques présent.es au CA de la FAMDT.

Dans un second temps, la comparaison s’est faite de manière très ciblée autour d’une thématique précise ou d’un volet d’enquête. C’est le cas de l’enquête filmée que j’ai effectuée sur le bal : le protocole filmique a été élaboré dans l’optique de la comparaison de différentes situations entre elles de telle sorte que c’est avec cet objectif comparatif en tête que j’ai

observé et que j'ai analysé ultérieurement le bal.

Enfin, c'est le travail d'écriture de la thèse qui a donné tout son volume à l'approche croisée (Giraud, 2012 ; Boas, 2012). En écrivant, j'ai réussi à comprendre la place qu'avait l'enquête en Vallée d'Aoste dans mon travail : jusqu'alors envisagée de manière presque « déphasée » par rapport à mes enquêtes auvergnates et rhônalpines, l'écriture a fait apparaître le rôle de contrepoint de ce terrain.

Conclusion du chapitre

Ma thèse propose une approche géographique d'un phénomène musical et chorégraphique ayant fait l'objet de peu de travaux scientifiques. En croisant les apports de la géographie culturelle, sociale, rurale et de la géomusique, je propose d'aborder les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles du point de vue de leurs rapports aux lieux et de leurs effets spatialisants.

La catégorie construite d'observation et d'analyse des « mondes du *trad* » me permet d'aborder des pratiques musicales et chorégraphiques souterraines, au croisement des loisirs, du champ culturel, social et patrimonial toutes liées par un intérêt pour la requalification d'éléments expressifs anciens et populaires. Je les appréhende comme un fait social total mettant à l'épreuve l'autonomie des disciplines, les codes du savoir académique et des politiques publiques de la culture tout comme la dichotomie habituelle entre pratique et recherche, engagement et distinction. Je les aborde également comme des « géo-indicateurs » révélateurs de dynamiques territoriales et de vécus de l'espace feuilletés. Mon travail s'est appuyée sur une méthodologie pluridisciplinaire, qualitative et multifocale visant à replacer les pratiques des « mondes du *trad* » et les représentations qui leur sont associées dans un contexte global de recompositions spatiales et tout particulièrement de reconfigurations du rural (Kayser, 1990, 1992 ; Bontron, 1996 ; Rautenberg *et al.*, 2000a ; Delfosse, 2003 ; Hervieu et Viard, 2005 ; Rieutort, 2012 ; Pistre, 2012 ; Poulot, 2015b ; Pouzenc *et al.*, 2020). L'enquête, menée au plus près des acteurs/trices et en relation avec eux/elles, s'est déployée à travers quatre niveaux de pratique, d'observation et d'analyse : celui des parcours individuels des acteurs/trices saisi par une série d'entretiens ; celui de leur regroupement dans l'espace-temps singulier du bal observé dans le cadre d'une enquête filmée ; celui de l'organisation régionale des réseaux d'acteurs/trices en Auvergne-Rhône-Alpes appuyé sur un travail quantitatif (inventaire cartographié) ; enfin, celui de la présence des pratiques en ligne captée au moyen d'une veille sur les réseaux sociaux. Ce travail s'est effectué dans le cadre d'une approche croisée, plus que comparative, des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste. Ces terrains régionaux, continus dans l'espace présentent des contextes territoriaux différents et sont liées à des représentations inégales : ils présentent un entre-deux fertile pour l'étude des « mondes du *trad* » dans des espaces en recomposition, aux identités régionales faiblement cristallisées.

Le cadre de ma recherche étant précisé, il s'agit dans le chapitre suivant d'identifier les héritages intellectuels dans lesquels elle s'inscrit. Depuis la fin du XIX^e siècle, les musiques

et les danses dites traditionnelles font l'objet de pratiques culturelles, sociales et réflexives. Retracer l'évolution des pratiques comme objets de société et d'étude est nécessaire pour comprendre d'où vient ma recherche et sur quels présupposés elle se fonde.

Chapitre 2

Musiques et danses traditionnelles, de la fascination pour le « Peuple » à la critique d'une construction sociale : élaboration croisée de pratiques et d'un objet d'étude

« De l'extrême droite à l'extrême gauche, en passant par Pétain et le Parti Communiste, par l'Action Française et Mai 68, par le régionalisme occitan et par l'écologie participative, les musiques traditionnelles sont un objet fascinant que chacun veut garder pour son seul usage. Une lampe d'Aladin dont tous espèrent qu'il sortira un génie poétique capable de changer le monde. »

(Montbel et Ricros, 2017), p.7.

Ce deuxième chapitre propose revenir sur les manières dont les musiques et danses dites traditionnelles ont fait l'objet, depuis le XIX^e siècle, à la fois de pratiques sociales, culturelles, de loisirs et de pratiques réflexives au centre de l'institutionnalisation des sciences humaines et sociales. Ce retour historique s'explique par la nécessité de prendre en compte les pratiques actuelles des « mondes du *trad* » comme étant inscrites dans le temps long de l'évolution des organisations sociales et de la psychologie collective. Les pratiques observables aujourd'hui découlent d'une longue chaîne de sédimentation de pratiques musicales, chorégraphiques et savantes, ainsi que dans une lente évolution des regards portés sur la ruralité.

Dans ce chapitre, je ne cherche ni à répondre à la question de savoir à quand remontent les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles, ni à « prouver » leur continuité ou discontinuité vis-à-vis des objets de fascination des folkloristes du XIX^e siècle. Mon but est de les mettre en rapport avec les cadres cognitifs qui les ont étudiées et façonnées de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1980. Les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles ne sont pas le produit d'une longue évolution historique qui les aurait fait « passer » d'une culture paysanne rurale monolithique aux « mondes du *trad* » actuels par

le prisme intermédiaire du folklore et du *revival*. Elles ont fait l'objet d'une étude et d'un investissement social construit et intentionnel, inscrit dans des contextes qui marquent encore les manières dont les acteurs/trices les perçoivent aujourd'hui.

Ce chapitre a été écrit différemment des autres. Il se fonde avant tout sur une revue bibliographique mêlant les références historiques, anthropologiques et ethnomusicologiques. Des éléments issus de mes enquêtes complètent ces lectures, notamment pour les deux dernières sections. Ils concernent les représentations des acteurs/trices actuelles des « mondes du *trad* » concernant l'historicité de leurs pratiques, ainsi que leurs expériences vécues liées à la période du *revival folk* des années 1970. Le chapitre est structuré en trois périodes chronologiques : le « temps du folklore » (1804-1964), le *revival folk* (1964-1981) et le moment des « musiques traditionnelles » et de leur institutionnalisation (1980-1990). Ces trois périodes, d'ampleurs temporelles inégales¹, correspondent à trois moments charnières pour la compréhension des pratiques actuelles. Elles sont suivies par une nouvelle période, des années 2000 à aujourd'hui, qui n'est pas développée ici dans la mesure où elle est étudiée tout au long de la thèse.

2.1 1804-1964 : le temps du folklore

Un premier temps d'activation de l'intérêt pour les musiques et les danses dites traditionnelles se dégage entre le XIX^e et la première moitié du XX^e siècles. Cette longue période² s'offre comme un moment de découverte et de fascination pour le « folklore ».

2.1.1 Le XIX^e siècle et l'activation d'un intérêt pour les musiques « du Peuple »

Un intérêt pour la « culture » et les « arts populaires » est repérable dès le XVIII^e siècle en France. Toutefois, c'est au cours du XIX^e siècle, alors que les élites s'inquiètent de la mutation rapide des sociétés paysannes préindustrielles et de l'effacement des traditions régionales, que cet intérêt se concrétise.

D'un côté, il est lié à une finalité intellectuelle : les élites cherchent à mieux connaître les coutumes du « peuple »³ par l'intermédiaire desquelles ils espèrent retrouver les origines oubliées de la civilisation française. Cette entreprise de connaissance aboutit à une célébration, une formalisation puis une folklorisation des « arts et traditions populaires ».

1. Pour cette raison, le plan adopté dans ce chapitre n'est ni purement chronologique ni thématique. Pour la première section du chapitre, qui couvre la période la plus longue (1804-1964), la réflexion s'organise chronologiquement. Pour les deux sections suivantes, j'ai adopté une approche plus thématique, centrée sur les enjeux de ces périodes.

2. Qu'il ne s'agit pas de résumer, ni de présenter de manière homogène. Entre le début du XIX^e siècle et la première moitié du siècle suivant, les contextes politiques, économiques, sociaux, culturels et internationaux ont fait l'objet de profondes et multiples mutations.

3. Le terme s'inscrit pendant toute la période dans une forte opposition de classes. Le « Peuple » dont il est question apparaît comme une entité ambivalente ou plutôt comme un « concept social discriminant » (Julliard, 1992) dans lequel les masses prolétaires urbaines en plein essor ne semblent pas entrer. Ses coutumes sont perçues comme l'expression directe d'un sentiment national, c'est-à-dire, selon Benedict Anderson (2016), d'invention par l'imagination de liens communautaires.

De l'autre, il prend une dimension politique en précédant et en nourrissant à la fois la construction des identités nationales.

Première moitié du XIX^e siècle : les prémices du romantisme, de l'Académie Celtique et du mouvement folklorique

L'Académie Celtique

L'Académie Celtique, créée en 1804, joue un rôle de premier plan dans l'organisation de premières enquêtes qui préfigurent celles des futur.es folkloristes et des premier.es ethnographes. Ces initiatives se nourrissent et enrichissent à leur tour les productions de poètes, philosophes et intellectuels. Au carrefour du romantisme et des prémices de l'ethnologie, les érudit.es de l'Académie Celtique contribuent à éveiller un intérêt plus global quant aux pratiques vernaculaires en France.

Ils/elles se livrent à un travail d'inventaire des usages, coutumes, traditions, dialectes et monuments liés aux sociétés paysannes dans le but d'avoir accès aux origines mythiques de la France. Ils/elles se penchent, entre autres, sur les « chansons populaires » dans le but de mettre au jour des principes de filiation vis-à-vis des héritages celtes et gaulois (Belmont, 1995) de la France⁴. Musique, danse et chants sont perçus comme des rémanences de rituels antiques porteurs de l'essence du peuple français. Au moyen d'un réseau de correspondant.es, plusieurs enquêtes de grande envergure sont menées à l'échelle de la France, dans le but d'inventorier pratiques linguistiques, religieuses, chorales, festives, notamment.

Influences romantiques

Dissoute en 1813⁵, l'Académie échoue à son but premier. Sans parvenir à prouver l'origine gauloise et celte de la culture française, elle témoigne toutefois d'une influence durable sur les romancier.es romantiques français/ses (Gérard de Nerval, Georges Sand, Charles Nodier, François-René de Chateaubriand, Victor Hugo) qui célèbrent dans leurs romans l'« authenticité » des coutumes paysannes et des espaces ruraux⁶. Ces auteurs/trices sont intéressé.es par la manière dont la « chanson populaire » régénère la poésie. Ils/elles mêlent dans leurs ouvrages descriptions ethnographiques des milieux paysans du XIX^e siècles et imaginaires médiévaux (Murail-Zimmermann, 2019). A travers leurs œuvres, ils/elles affirment l'idée d'une adéquation totale entre le chant populaire et son environnement⁷ et se livrent à la production de pastiches, de « vraies fausses » complaintes populaires. Le sens

4. Cette pensée s'inscrit dans une réaction vis-à-vis d'une autre pensée, selon laquelle l'origine du peuple français est exclusivement liée à l'antiquité gréco-romaine.

5. Elle survit temporairement dans la Société Nationale des Antiquaires de France, en activité jusqu'en 1830.

6. Parallèlement à cette effervescence littéraire se développe la peinture de paysages en France qui représente les campagnes françaises comme des espaces mystérieux d'escapades, de rêverie, de villégiature (Cachin, 1984).

7. Ce qui est particulièrement le cas dans les romans de George Sand qui se déroulent dans le Berry, un espace champêtre magnifié par le sentiment d'appartenance de l'autrice.

lyrique et ludique des auteurs/trices romantiques, à la fois écrivain.es et historiographes de pratiques qu'ils/elles cherchent à décrire et à sauvegarder, s'offre comme un contraste surprenant à la rigueur du XIX^e siècle marqué par sa foi en le progrès et la science.

Orane Murail-Zimmermann (2019) souligne l'impact qu'ont eu ces auteurs/trices sur de nombreux/ses musicien.nes durevival folk des années 1970, notamment sur le groupe Malicorne qu'elle étudie. Pour ma part, j'ai remarqué que leur littérature est connue d'un certain nombre d'acteurs/trices actuels des « mondes du trad ». Certains entretiens menés à domicile ont révélé que les acteurs/trices cultivant une certaine érudition sur leurs pratiques (et notamment sur leur histoire) comptent souvent sur leurs étagères les romans de George Sand. Son ouvrage, *Les Maîtres Sonneurs* est par exemple souvent cité par les joueurs/ses de cornemuses « du Centre France » pour décrire et évoquer leur instrument auprès d'un public peu connaisseur.

Raisons d'être des groupes folkloriques : occupation du temps libre et nostalgie régionale

La fascination des intellectuels, folkloristes, érudits et membres de la bourgeoisie libérale pour les traditions populaires s'articule rapidement au champ des pratiques culturelles et sociales. Les tous premiers groupes folkloriques se développent dès la fin du XIX^e siècle partout en France (Duflos-Priot, 1995). Certains voient le jour en province comme Les Gars du Berry, un des premiers groupes à être fondé en 1888 (Montbel et Ricros, 2016). Il connaît un franc succès lors de l'exposition universelle de 1889 et se présente comme un modèle pour de nombreux groupes émergents. La majorité des groupes folkloriques créés à la fin du XIX^e siècle naît toutefois à Paris autour de communautés de provinciaux.

Tous ces groupes, qu'ils soient impulsés par un groupe d'ami.es se réappropriant les costumes appartenant à leurs familles, issus de sociétés savantes, d'associations patrimoniales ou d'amicales de provinciaux, ont pour vocation la célébration des « petites patries ». Ils participent également à l'occupation du temps libre et à l'encadrement des sociabilités. Leurs membres investissent chants, musiques et danses issues de leur région natale et s'inscrivent dans une démarche organisée et idéologisée de patrimonialisation⁸ de « pratiques musicales sensées caractériser la ruralité » préindustrielle (Charles-Dominique, 1996). Localement, ces groupes investissent et légitiment le territoire (Gasnier, 1992) et en deviennent des emblèmes identitaires⁹.

8. Au sens de production, codification, restitution puis de mise en scène.

9. Particulièrement en Bretagne où les cercles celtiques prolifèrent en créant leurs propres fédérations (War'l Leur et Kendalc'h) sans se rattacher aux fédérations folkloriques nationales. Cette régionalisation de l'organisation folklorique s'inscrit dans la montée en puissance des discours culturels régionalistes qui aboutiront, politiquement, au Mouvement Breton en tant que tel.

Seconde moitié du XIX^e siècle : l'émergence du folklore, des enquêtes ethnographiques nationales et la solidification de la notion de patrimoine

Au milieu du XIX^e siècle, la quête des « chantre[s] de l'authenticité culturelle et de la pureté paysanne » (Bouvier *et al.*, 1980) (p12) principalement issus de l'élite citadine ou des notables ruraux (Fabre, 1992b), trouve une certaine cohérence autour de la notion de « folklore ». Le terme apparaît en 1846 et est proposé par l'anglais William John Thoms. Littéralement « science du peuple », le folklore devient un objet frontière : il constitue le domaine des folkloristes qui se distinguent de l'ethnologie émergente. Alors que les ethnologues s'intéressent, dans une démarche nationale, occidentale et coloniale, à l'observation des « sociétés traditionnelles de l'ailleurs », les folkloristes proclament leur intérêt pour les altérités du proche (Cuisenier et Segalen, 1986 ; Segalen, 1989). Ils se penchent sur des espaces métropolitains en mutation, auxquels ils se sentent souvent appartenir. Là où l'ethnologie nourrit le « mythe de l'unité culturelle occidentale et plus spécifiquement nationale » (Bouvier *et al.*, 1980) (p13), le folklore s'évertue à faire état et à valoriser les mosaïques régionales comme éléments constitutifs des nations.

Impulsions de collectes nationales

Cette imbrication des discours sur la nation et des intérêts pour la région se retrouve dans la publication du *Barzaz Breizh* en 1839 par Théodore Hersart de la Villemarqué (Guiomar, 1992). Ce recueil de chants en breton recueillis principalement au Pays de Galle sert de base à l'affirmation ultérieure d'une identité culturelle régionale bretonne. Il marque le début d'une importante phase de collectes de grande ampleur menées à partir du deuxième tiers du XIX^e siècle. La description des « faits populaires » quitte le giron des sociétés savantes et des érudites folkloristes et s'inscrit dans des initiatives coordonnées à l'échelle nationale.

Le *Barzaz Breizh* apparaît aujourd'hui comme un point de commencement des entreprises de collecte¹⁰ de grande ampleur de contes, de musiques et surtout de chants¹¹ qui sont organisées jusqu'au XX^e siècle dans les campagnes françaises.

10. Des initiatives antérieures sont à souligner comme la circulaire d'Emmanuel Crétet, alors ministre de l'Intérieur, en 1807 et l'enquête initiée par l'Abbé Grégoire en 1790 sur les langues régionales. Cette dernière vise à mieux connaître et homogénéiser les pratiques linguistiques et donne lieu à de multiples commentaires et recueils de chants.

11. Orane Murail-Zimmermann (2019) évoque la praticité du chant dans une optique de collecte : les enquêteurs/trices considèrent le contenu textuel comme particulièrement révélateur de l'âme du peuple tandis que la restitution textuelle permet de pallier à leurs éventuelles lacunes en matière de transcription musicale.

Pour une meilleure connaissance des territoires administrés : l'articulation des discours sur la région et sur la nation

En 1845, Narcisse-Achille de Salvandy, alors ministre de l'Instruction Publique, crée une « Commission des chants religieux et historiques de la France » dont le but principal est le recueil et la publication de chants populaires (Charles-Dominique, 2007). La date de 1852 est également déterminante : elle coïncide avec la publication d'un décret de Louis-Napoléon-Bonaparte, conseillé par son ministre de l'Instruction Publique, Hippolyte Fortoul, qui s'inquiétait quelques années plus tôt de la disparition des chants populaires en France. Ce décret officialise la volonté de créer un recueil national de chants populaires. Même si les résultats de l'enquête Fortoul n'ont pas été publiés intégralement, elle donne lieu à une réflexion approfondie sur les méthodes de collecte (publication d'instructions à destination de tous les correspondants régionaux, proposition de techniques de classement des chants populaires). Elle impulse, jusqu'en 1914, un mouvement global d'enquêtes ethnographiques en direction des campagnes et contribue à dissocier l'intérêt pour les sociétés paysannes du giron des auteurs/trices romantiques (Murail-Zimmermann, 2019).

Toutes ces entreprises de collectes, qu'elles soient initiées directement par L'État, par des sociétés savantes, des intellectuel.les isolé.es ou des écrivain.es romantiques sont menées dans une volonté d'exhaustivité et de production d'histoire locale (Gasnier, 1992). Elles se déroulent dans l'Europe entière, chaque nation profitant des travaux réalisés ailleurs. Elles proposent de décrire et d'expliquer les productions des sociétés rurales en insistant sur leur histoire et sur leur lien (ou leur absence de liens) avec la culture qualifiée de « savante ». Avec elles s'impose une nouvelle scientificité pour l'étude du fait populaire et régional, bien différente de l'appropriation esthétique des auteurs/trices romantiques et marquée par une opposition forte entre monde urbain et monde rural¹². Sorte de contrepoint à la statistique départementale depuis la fin du XVIII^e siècle (Charles-Dominique, 2009b), elles s'inscrivent dans une volonté de mieux connaître les territoires administrés et d'œuvrer à l'inclusion des multiples régionalités à la grande nation. Les publications auxquelles elles donnent lieu se proposent comme des monographies régionales¹³ qui valorisent les sentiments provinciaux tout en les articulant au processus d'unification de la nation.

Ces collectes participent ainsi au « dogme fondamental de l'unité et de la diversité » (Gasnier, 1992) (p463), caractéristique des débuts de la III^e République et du mouvement de création des États Nations européens (Thiesse, 2001)). Musiques, chants et danses « populaires », dont les observateurs/trices soulignent la diversité régionale, deviennent les marqueurs sonores et visuels d'un espace national en quête d'unité¹⁴. L'intérêt pour les

12. Cette opposition est en outre renforcée par le décalage en termes de capital culturel et social entre enquêteurs/trices et enquêté.es (De Certeau, 1993 ; Charles-Dominique, 2007).

13. Peuvent être cités, à titre d'exemple, *Chants populaires des Flamands de France* par Edmond de Coussemaker en 1856 et *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest : Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois* par Jérôme Bujeaud en 1866.

14. Ce lien entre musique et politique est d'ailleurs très ancien : Luc Charles-Dominique (2007) explique qu'au XIV^e siècle, dans un contexte de développement des contre-pouvoirs, les élites politiques à la recherche d'une représentation symbolique impactante de leur pouvoir ont fait de la musique et des musiciens les

cultures du « Peuple » nourrit un sentiment patriotique. Le folklore est pensé comme un « grand tout » englobant la musique, les danses, les savoir-faire artisanaux, les coutumes vestimentaires par l'intermédiaire desquels est célébré le génie national (Thiesse, 2001). Cette idée de nation ne revêt pas un sens homogène au XIX^e siècle : elle laisse place et est fondée par des aspirations avant tout régionales liées aux mutations de la sensibilité bourgeoise, à la fois fascinée par les régions et résolument républicaine (Agulhon, 1992). Les collectes visent ainsi à faire reconnaître la richesse culturelle et ancestrale de chaque « province française » tout en l'articulant à une identité nationale encore en construction (Guérin, 2004 ; Charles-Dominique, 2013). Ces entrelacements des registres nationaux et locaux dans les expériences folkloristes du XIX^e siècle créent une image une et indivisible de la nation française tout en étant nourrie par les spécificités régionales (Gasnier, 1992). L'appartenance à la nation et celle à la région, présentée comme une sorte de seconde nature, sont vues comme conciliables. S'attacher à la région devient un moyen de s'identifier à la nation (Weber, 2000) qui procède de cette fédération d'espaces disparates (Gasnier, 1992). La célébration des particularismes locaux et des cultures de « terroirs », se fait en parallèle d'une affirmation de l'organisation centraliste de la III^e République qui uniformise l'espace politique et culturel français (Bromberger et Meyer, 2003b ; Meyer, 2003 ; Agulhon, 1992). L'engouement social, politique et culturel envers le folklore nourrit le mythe national (Thiesse, 2001) et rejoint des enjeux politiques de contrôle des territoires et des populations éloignées du pouvoir central.

Une recherche « d'exotisme de l'intérieur »

Les entreprises de collectes nationales qui se déploient après 1852 sont également motivées par un sentiment d'urgence lié à la crainte de la dissolution des cultures rurales paysannes d'ancien régime. Plus ces dernières apparaissent en décalage avec la société contemporaine, plus elles attirent l'intérêt des observateurs/trices. Cet « exotisme de l'intérieur » (De Certeau, 1993) naissant repose sur une redécouverte de l'oralité (Charles-Dominique, 2007 ; Monod-Becquelin, 2005) et sur une vision des paysannes comme des « primitifs de l'intérieur » (Charles-Dominique, 2007), immobiles, illettrés et déterminés par leur environnement. Le « peuple » devient un objet de connaissance alors même que les pratiques par lesquels on le définit, comme celle des langues régionales et du colportage, sont réprimées (De Certeau, 1993). Cette pensée s'inscrit dans une déclinaison de l'exotisme européen depuis le XVI^e siècle, dans la percée des premières théories évolutionnistes, ainsi que dans les tous débuts de la colonisation (Charles-Dominique, 2007).

L'élan général autour des « cultures populaires » s'inscrit ainsi à la fois dans une « hypertrophie mémorielle » (Candau, 1998) et dans la solidification de la notion de patrimoine apparue pendant la Révolution (Poulot, 1993, 2006), qui prend une dimension politique au XIX^e siècle. L'angoisse de la perte et celle de ne rien avoir à transmettre (Jeudy, 2008)

« blasons sonores » de leur autorité.

provoque une production frénétique de « traces » dont les observations des folkloristes et les collectes nationales en direction des campagnes sont une manifestation. Cette rhétorique donne une légitimité à ces initiatives : en déclarant la vulnérabilité de leurs objets, les folkloristes organisent leur sauvetage (Charles-Dominique, 2013). Un mouvement plus général d'inventaire et de protection de ce qui est perçu comme des biens communs constitutifs de l'identité nationale se développe au cours du XIX^e siècle, bien au-delà du champ de l'étude des musiques et des danses dites traditionnelles par les folkloristes. Les entreprises de collectes nationales se déploient parallèlement à la mise en place de l'inventaire des monuments historiques (Poulot, 1985, 1993), symbole de l'unité et de l'universalité de la nation française et au développement d'administrations et de législations patrimoniales. Les enquêtes ethnographiques sur les coutumes musicales, chorales et chorégraphiques croisent celles portant sur l'habitat rural. Elles s'inscrivent dans un essor du « patrimoine rural » (Gasnier, 1992 ; Poulot, 2015a) qui bénéficie de la mise en avant des pensées régionalistes dans la vie politique de la fin du XIX^e siècle.

2.1.2 Les années 1930 et la reformulation de l'intérêt pour le folklore : entre science, politique, pédagogie et loisirs

Les enquêtes ethnographiques, la constitution de corpus folkloriques et l'intérêt pour les « cultures rurales » se prolongent dans les premières décennies du XX^e siècle. La notion de folklore s'enrichit : elle désigne autant la science que l'objet (Le Gonidec et Calogirou, 2014) et englobe un ensemble de pratiques savantes mais aussi sociales, musicales et chorégraphiques, en plein essor.

L'institutionnalisation du folklore en tant que discipline scientifique

Le premier tiers du XX^e siècle est marqué par une reformulation de l'intérêt populaire et par une pluralisation des acceptions du folklore, entre folklore érudit des sociétés savantes, structuration des études folkloriques, folklore appliqué des régionalistes et des hommes politiques, folklore social des groupes folkloriques et prémices d'un folklore commercial servant le tourisme (Laferté, 2014).

La structuration du folklore pendant l'entre-deux-guerre

L'entre-deux-guerre est marqué par la constitution du folklore comme discipline scientifique (Cuisenier et Segalen, 1986). Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le folklore fait principalement l'objet de quelques sociétés savantes (Weber, 2000). Les folkloristes pâtissent d'un manque de cohésion de leur travaux et d'un déficit de légitimité scientifique.

Une tension règne d'une part entre les rares folkloristes universitaires et les érudites locaux/les. Les premier.es reprochent aux second.es leur amateurisme et leur manque de rigueur dans la description et l'analyse des contextes sociaux dans lesquels les faits folkloriques observés se déroulent. Ils/elles déplorent leur tendance à simplifier les phénomènes

de circulations culturelles circonscrivant des réalités largement partagées dans le champ du particularisme local. Les folkloristes académiques militent alors sur deux fronts : celui de la rationalisation des méthodes d'enquêtes, d'observation et d'analyse et celui du traitement systématique du contexte dans lesquels les faits folkloriques s'inscrivent. Ce changement de paradigme induit une distinction de plus en plus nette entre les « vraies » et « fausses » traditions folkloriques (Laferté, 2014)¹⁵ tout comme entre les « vraies » et les « faux/ses » folkloristes ou, très bientôt, les ethnologues. Une fracture sépare encore les folkloristes des ethnologues au début du XX^e siècle. Elle s'incarne dans leurs terrains (« l'ici » ou « l'ailleurs »), ainsi que dans une partition institutionnelle. Les ethnologues se regroupent autour du Musée d'ethnographie fondé par Ernest Hamy en 1877, installé dans le palais du Trocadéro en 1879 et dirigé par Paul Rivet. Les folkloristes, précurseurs/ses de l'« ethnomusicologie du domaine français » (Charles-Dominique, 1996, 2007 ; Charles-Dominique et Defrance, 2009a,b) se retrouvent quant à eux/elles dans un premier temps autour du Musée de l'Homme puis du MNATP à partir de sa création en 1937¹⁶.

Malgré ce clivage, l'entre-deux-guerres est marqué par un élan de structuration des études folkloriques comme science de la description, de la collecte et de la sauvegarde de faits culturels issus du territoire national. Plusieurs ouvrages folkloriques déterminants voient le jour dans la première moitié du XX^e siècle : *Le Folklore de France* de Paul Sébillot (1904), *Les rites de passage* (1909) et le *Manuel de folklore français* d'Arnold Van Gennep (entre 1937 et 1958), le *Manuel de folklore* de Pierre Saintyves (1936). Ils sont complétés par de nombreuses publications dans de nouvelles revues périodiques comme la *Revue de folklore français* (1939-1942) créée par la Société de Folklore Français fondée en 1929 ou celle du *Folklore Paysan*¹⁷.

La structuration plus générale des sciences humaines et sociales pendant l'entre-deux-guerre

Cette institutionnalisation progressive des études folkloriques fait écho au phénomène plus global de structuration des sciences humaines et sociales pendant l'entre-deux-guerres. La notion de folklore se trouve au centre de la cohabitation et des stratégies de distinction entre les disciplines folklorique, ethnologique, historique et géographique. Toutes se retrouvent autour de l'étude des populations rurales, de leurs coutumes et de leurs interactions avec leur environnement. Dans les années 1930 et 1940 de grandes enquêtes collectives (notamment d'histoire contemporaine) et monographiques sont menées autour de l'habi-

15. Les premières sont étudiées par les scientifiques, les universitaires tandis que les autres sont observées par les folkloristes amateurs ou sont mobilisées par les politiques et les régionalistes pour qui le folklore commence à être pensé comme un levier de développement local.

16. Même si cette opposition entre domaine français et domaine extérieur, concrétisée par des rattachements institutionnels bien distincts, est forte, Luc Charles-Dominique (2007) rappelle qu'elle n'est pas aussi frontale initialement que ce qu'elle a pu devenir par la suite : les premiers ethnologues de l'ici et de l'ailleurs se côtoient et les échanges entre les deux musées sont encore fréquents jusqu'au début des années 1940.

17. Qui se prolongera dans *Le mois de l'ethnographie française* (1947-1952) puis dans la *Nouvelle revue des traditions populaires* (1949-1950) et enfin dans la revue toujours actuelle, *Ethnologie Française*, depuis 1971.

tat, de l'architecture rurale, de l'artisanat, de l'alimentation et des langues régionales. Elles rassemblent ethnologues (ou folkloristes), historien.nes et géographes (Delfosse, 2003) autour de l'étude des campagnes (Weber, 1989). Claire Delfosse (2003) et Marie-Claire Robic (2004) soulignent les liens entre folklore, ethnologie et géographie. Cette discipline, qui s'institutionnalise pendant la III^e République en lien avec des préoccupations patriotiques et coloniales, connaît un âge d'or pendant l'entre-deux-guerres. Les travaux d'ethnologie, notamment ceux d'Arnold Van Gennep, influencent directement les géographes. Ces dernier.es se questionnent, aux côtés des ethnologues sur les découpages de l'espace, les frontières culturelles et le rôle de la culture dans leurs perceptions.

« Folklore appliqué à la vie sociale » et « folklore scientifique » : une partition qui consolide le folklore comme discipline scientifique

La tenue du Premier Congrès international de folklore en 1937¹⁸ consiste en un jalon important dans la structuration du folklore comme discipline scientifique. Piloté par le Front Populaire qui confie la direction de l'évènement à une toute nouvelle génération d'ethnologues, ce congrès définit deux branches folkloriques : une branche « scientifique » qui prend le nom de « section de folklore descriptif » et pour laquelle sont définies des exigences méthodologiques précises (recours à la cartographie, usage des statistiques, réalisation de monographies) destinées à structurer l'observation des « traditions populaires » ; et une branche intitulée « section de folklore appliqué à la vie sociale ». La formalisation de ces deux branches témoigne du tiraillement du folklore, dans le premier tiers du XX^e siècle, entre doctrine politique, outil d'éducation sociale et objet d'étude (Laferté, 2014)¹⁹. En clarifiant les domaines d'applications (politiques, sociaux et universitaires) du folklore, le Premier Congrès International en fixe également une définition, proposée par Paul Rivet : « le folklore est l'étude de tout ce qui survit, dans une société évoluée, de coutumes, d'habitudes de vie, de traditions, de croyances appartenant à un stade antérieur de civilisation ». Cette définition entérine l'institutionnalisation du folklore comme discipline scientifique dans la mesure où le folklore est décrit avant tout comme une « étude »²⁰ qui cherche à homogénéiser et à systématiser ses méthodes.

18. La même année a lieu l'Exposition des Arts et des Techniques.

19. Florence Gétreau (2014) signale que lors de la définition des deux sections folkloriques en 1937, les chansons populaires ont été associées à la « section de folklore descriptif » tandis que les pratiques musicales ont été rattachées à la « section de folklore appliqué à la vie sociale ». Si le chant apparaît comme un objet de recherche en soi, la musique est, elle, placée du côté des activités sociales, de loisirs.

20. Elle traduit, en outre, une pensée évolutionniste qui envisage les groupes sociaux comme des ensembles clos se trouvant à des degrés divers sur une échelle linéaire de « civilisation ».

La création du Musée National des Arts et Traditions Populaires : premières perspectives d'institutionnalisation

La création du MNATP joue également un rôle fondamental dans l'institutionnalisation du folklore comme discipline scientifique. Inauguré en 1937, il est le fruit d'un projet développé depuis 1935 autour de Georges Henri Rivière et soutenu par le gouvernement de Léon Blum. Avec ce musée, il ne s'agit plus seulement de collecter les coutumes paysannes dans un but de sauvegarde : la finalité est d'en faire un objet scientifique et muséal (Le Gonidec et Calogirou, 2014). Une mission de recherche est dès le départ confiée au Musée avec le détachement de personnel du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), nouvellement créé. Le musée s'impose ainsi comme un lieu central pour l'étude de faits culturels pensés en voie de disparition. La création et la direction d'un département d'ethnomusicologie est confiée à Claudie Marcel-Dubois, réitérant le double « partage institutionnel » et « géoculturel » (Charles-Dominique, 2007) dans l'étude des musiques et danses dites traditionnelles entre le MNATP et le Musée de l'Homme. Ce service, que Florence Gétreau (2014) décrit comme un « conservatoire », a pour vocation de mettre au jour les dernières traces d'une culture authentiquement rurale et populaire. Claudie Marcel-Dubois s'attache à caractériser « la progression de l'intrusion des instruments non folkloriques » (Gétreau, 2014) dont elle identifie cinq stades d'évolution conduisant à l'« unification des instruments de musique à travers toute la France ». C'est sur une logique diffusionniste, conservatrice et exclusive que se fonde ce département ethnomusicologique. Georges Henri Rivière, directeur du MNATP, se montre très militant quant au maintien du folklore que le musée se propose d'observer, d'étudier et par là-même de construire : on retrouve chez lui une pensée similaire à celle du gouvernement du Front Populaire, à savoir que l'étude de la musique populaire s'intègre, soutient et appuie la construction de la nation.

En 1939 est lancée la première enquête du MNATP relative au domaine musical Le Gonidec (2009). Elle se déroule en Basse Bretagne, un territoire-archétype de l'altérité paysanne et a pour but d'enregistrer et d'ethnographier chants, instruments, danses, costumes et littérature orale afin d'identifier les spécificités linguistiques et sociologiques des chanteurs/ses et musicien.nes locaux/les. Même si cette enquête s'interrompt brutalement, d'autres sont impulsées tout au long du XX^e siècle, dans la même ligne méthodologique²¹. Ces collectes portent exclusivement sur des espaces ruraux et cherchent à mettre au jour les « vestiges » d'un ailleurs spatio-temporel propre aux sociétés rurales d'Ancien Régime. Luc Charles-Dominique (2007) souligne la proximité intellectuelle de Claudie Marcel-Dubois vis-à-vis de Bartok et de Brailoiu dans leurs approches du fait musical folklorique : comme eux, elle engage un travail extensif en mobilisant de nombreux « informateurs/trices » ex-

21. Haute-Loire (1946, 1959, 1962) ; Pyrénées (1947) ; Bayonne (1951) ; Centre-France et Cantal (1959) ; la fameuse mission Aubrac (1963-1965) dans le cadre de la campagne CNRS (avec participation de Jean-Michel Guilcher, Jean Dominique Lajoux, Francine Lancelot et Maguy Pichonnet-Andral) ; Aveyron (1964-1966) ; Landes 1965.

clusivement « analphabètes musicaux/les », en circonscrivant des terrains d'études ruraux et en occultant toute une part de la vie et de la pratique musicale (liée aux populations plus aisées, bourgeoises et/ou citadines) qui s'y déroule.

Au côté de l'institution phare qu'est le MNATP dans le domaine de l'étude des musiques et des danses dites traditionnelles, d'autres institutions voient le jour dans les années 1930, concrétisant une volonté de structuration nationale et professionnelle d'une science du folklore français.

C'est le cas des Archives Internationales de la Danse (AID), créées en 1933 à Paris²². La création de cette institution privée dédiée à la constitution de collections documentaires se fonde sur un sentiment d'absence²³ de relai institutionnel dans le champ de la danse. Ses activités artistiques (organisation de concours de chorégraphie, de spectacles) se mêlent au volet muséographique (collecte, publications, médiation et recherche). En 1934, motivées par un sentiment d'urgence vis-à-vis de la disparition des pratiques de danses traditionnelles en France, les AID entreprennent la réalisation d'un projet dédié aux « vieilles danses de France » (Décoret-Ahiha, 2014) donnant lieu à une large enquête sur les pratiques de danses en milieu rural puis à une exposition rassemblant costumes, gravures, photographies, reconstitutions et maquettes, instruments, partitions musicales et chorégraphiques²⁴. Sans mener à une institutionnalisation aboutie de l'étude des phénomènes chorégraphiques dits traditionnels, l'expérience des AID pose tout de même les premières pierres d'une réflexion anthropologique sur la danse.

Si les collectes non institutionnelles se poursuivent, les années 1930 voient la création d'au moins deux institutions fondamentales dans l'étude des musiques et des danses dites traditionnelles. Le soutien du gouvernement du Front Populaire à la création du MNATP, à l'organisation du Premier Congrès International de Folklore et à celle de l'Exposition des Arts et des Techniques encadre une requalification de la discipline scientifique folklorique. La partition binaire du folklore, mise en place en 1937, consolide la quête de cette discipline précurseure de l'ethnologie. La « section de folklore appliquée à la vie sociale » est renvoyée au champ opérationnel et manipulable des régionalistes et des folkloristes amateurs non reconnus par la science républicaine. Une hiérarchie est introduite et repose sur le primat de la « section de folklore descriptif » sous l'autorité scientifique de laquelle est placée la « section de folklore appliquée à la vie sociale », qui reste la cheville ouvrière de tout un mouvement de réappropriation de pratiques éducatives et de loisirs (Laferté, 2014).

22. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les AID sont fermées. Les collections alors conservées au MNATP jusqu'à la Libération, lorsque Pierre Tugal reprend la direction des AID qui ouvrent de nouveau. En 1950, une querelle interne provoque leur fermeture définitive et la dispersion de leurs collections (Décoret-Ahiha, 2014).

23. Ce même sentiment suscite un autre projet de création, en 1938, d'un « centre de recherches sur l'esthétique de la danse » (Décoret-Ahiha, 2014) qui ne voit cependant jamais le jour.

24. D'autres expositions voient le jour : l'exposition « Danses populaires d'Europe », inaugurée le 15 avril 1937 dans le même esprit que l'exposition précédente, connaît un grand succès.

L'essor des pratiques folkloriques : entre loisirs, éducation civique et morale

Les vertus pédagogiques du folklore comme idéal culturel et moral

Parallèlement au processus d'institution du folklore comme domaine et méthode scientifique, les années 1930 sont marquées par l'effervescence et l'encouragement du folklore comme ensemble de pratiques de loisirs.

Par l'institution de la « section de folklore appliqué à la vie sociale », les vertus pédagogiques du folklore sont mises en avant. Pour le Front Populaire, le folklore permet de prendre en compte les masses ouvrières urbaines et leur temps libre. Il s'agit de « retrouver le paysan dans l'ouvrier et connaître les vertus primitives de la terre » (De Certeau, 1993) (p54). Le folklore sert un projet d'éducation morale par l'idéal culturel terrien (Thiesse, 2001) : il constitue une occupation idéale, « saine » pour le temps libre des urbain.es (Thiesse, 2001) et contribue à imposer partout ailleurs l'idée d'une conscience nationale. En cela que « le folklore doit tenir lieu de culture pour les masses de l'âge industriel » (Thiesse, 2001) (p258). En filigrane, on repère une opposition morale entre la ville et la campagne, la première étant placée sous le signe de la perversion, la seconde sous celui de l'authenticité (Meyer, 2003). Avec ironie, Eric Montbel et Ricros (2017) remarque que cet encouragement du folklore comme pratique éducative de loisirs implique de « réapprendre au peuple sa propre culture, lui faire découvrir ses propres valeurs initiales toujours en exaltant la campagne, le rural contre la ville, contre la modernité, et le peuple contre les élites » (p14).

Cet intérêt politique et social pour le folklore favorise l'essor massif des groupes folkloriques qui connaissent un premier âge d'or dans les années 1930. Marie-Thérèse Duflos-Priot (1995) dresse le constat national d'une augmentation des créations pendant la décennie. Mes enquêtes menées en Savoie et en Haute-Savoie (Montagnat, 2016a), un espace bi-départemental particulièrement et historiquement riche en groupes folkloriques, ont montré que leur histoire commence véritablement dans les années 1930. Le Cyclamen, premier groupe folklorique dédié au « folklore savoyard » est créé à Paris en 1934. Dans une temporalité assez proche, des groupes se créent partout dans les deux départements. Les deux plus anciens, existent toujours aujourd'hui : La Sabaudia, créé à Thonon-les-Bains en 1935 suite à une reconstitution théâtrale d'une noce de la fin du XIX^e siècle organisée par la directrice de l'école supérieure de jeunes filles ; La Savoie, créé en 1936 à Chambéry au sein de l'Amicale de cheminots. Partout en France, des groupes voient le jour, principalement dans des villes ou des bourgs ruraux d'influence variable (nationale, régionale, départementale). Ils s'inscrivent dans une double logique d'occupation du temps libre (premiers congés payés) et de ré-activation des discours nostalgiques sur les régions, leurs frontières et les spécificités de leurs spécificités dans le cadre de différents discours régionalistes présents sur la scène politique.

Cette période d'émergence des groupes pose les premières pierres des représentations aujourd'hui communément partagées du folklore et de sa légitimité territoriale. En pays de

Savoie, les groupes localisés puisent dans un premier temps dans l'ensemble des « traditions » bi-départementales, voire régionales. C'est dans un second temps qu'ils se lancent pour certains dans des entreprises de collect destinées à recueillir et à documenter des fonds (de musique, de danses et de costumes) issus de localités bien circonscrites. Pourtant, dès les années 1930, leur légitimité à devenir les ambassadeurs de la « culture locale » est immédiatement acquise.

A partir des années 1930, les groupes folkloriques sont plus nombreux et ils se structurent progressivement (Duflos-Priot, 1995). La Fédération Nationale des Groupes Folkloriques Français est créée en 1935 à partir du rassemblement de 46 groupes. Elle existe encore aujourd'hui sous son nouveau nom, adopté en 1947, de Confédération Nationale des Groupes Folkloriques de France (CNGFF). Elle rassemble les groupes qui fixent leur siège dans la région dont ils souhaitent représenter le folklore et participe activement à différents festivals nationaux et internationaux. Elle organise annuellement des Assemblées et des journées de formations et comporte une Commission de discipline liée à l'inspection de la qualité des manifestations folkloriques (Duflos-Priot, 1995). Cette fédération se trouve dès sa création en concurrence avec d'autres organisations comme la Fédération des associations régionales présente à Nice et la Fédération des groupes artistiques et costumés des provinces françaises et des colonies créée en 1934²⁵. Cette fédération rassemble des groupes, chorales, des musiciens et danseurs/ses « provinciaux/les » résidant à Paris et participe, au contraire de la CNGFF, à l'exposition universelle de 1937.

Ces organes nationaux se déclinent plus localement en différentes fédérations régionales et unions départementales. Cette mise en réseau permet un contrôle et une mise en conformité des pratiques folkloriques par les institutions garantes de sa légitimité scientifique ainsi qu'une volonté interne au monde du folklore d'œuvrer pour sa propre visibilité (Duflos-Priot, 1995).

L'essor de l'éducation nouvelle et populaire : un autre intérêt pour les vertus éducatives de la danse

Entre les années 1920 et le début de la Seconde Guerre mondiale, le mouvement de l'éducation nouvelle se développe et porte lui aussi une attention privilégiée à la pratique du chant et de la danse notamment collective. A l'instar des pratiques folkloriques, ces activités sont pensées comme une « initiation à la société » (Gasnault, 2015a). Leurs vertus socialisatrices, favorisant l'épanouissement du corps et de l'esprit, ainsi que la vie en collectivité, sont mises en avant dans un premier temps en direction des enfants et des jeunes filles puis des jeunes adultes dans le cadre du développement des activités de loisirs.

Cet intérêt pour la dimension sociale et éducative des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles rejoint le discours développé autour du « folklore appliqué à la vie

25. En 1970 elle prend le nom de Fédération nationale des groupes folkloriques d'originaires des provinces françaises puis change de nouveau de nom en 1994 pour devenir la Fédération nationale du folklore français (FNFF). Elle existe encore aujourd'hui, sous ce nom.

sociale ». Le Front Populaire soutient directement ces initiatives. A partir des années 1930, tout un dispositif étatique d'encadrement de la collecte et de la pratique des musiques et des danses traditionnelles au sein des groupes folkloriques, des réseaux d'éducation populaire et de l'école nouvelle se met en place. En 1938 est créée une commission des arts et traditions populaires au sein du ministère de l'Éducation Nationale prévoyant de nombreuses actions de valorisation et d'encouragement des pratiques folkloriques. Yves Guilcher, dans le documentaire sonore de Péroline Barbet (2019b) raconte ainsi comment son père, Jean-Michel Guilcher, a appréhendé le domaine des musiques et des danses traditionnelles lors de son parcours de formateur avant d'en devenir un des ethnographes les plus reconnus. Il le décrit comme une sorte d'ambassadeur du gouvernement : missionné par l'État, il a été envoyé dans les campagnes pour ethnographier les pratiques de chant, de musique et de danse dans un but de réinjection de ces matériaux dans le but de nourrir le mouvement socioculturel en pleine effervescence des groupes folkloriques, des stages en éducation populaire et de l'école nouvelle.

2.1.3 La seconde moitié du XX^e siècle : entre manipulation et nouvel âge d'or du folklore

Les années 1940 ouvrent une période sombre pour l'histoire de France. La Seconde Guerre mondiale, l'occupation allemande et l'avènement du Régime de Vichy instaurent une nouvelle ère tant pour les pratiques folkloriques que pour la discipline scientifique du folklore. L'idée n'est pas de se lancer ici dans une analyse approfondie de tous les liens entre le régime de Vichy et le folklore, ces liens ayant fait l'objet de travaux (Faure, 1989), mais plutôt de montrer comment la période 1940-1944 s'offre comme une parenthèse toujours perçue (et subie) comme particulièrement douloureuse par les acteurs/trices actuel.les.

1940-1944 : l'instrumentalisation du folklore par le régime de Vichy

En 1940 se met en place un « quadrillage culturel » de la France (Faure, 1989). La renaissance de la France est visée par l'intermédiaire du folklore et une politique de renforcement des pratiques folkloriques se met en place²⁶ en prolongeant l'encouragement au folklore repérable dans les années 1930 (Faure, 1989).

Dans tous les départements français sont mises en place des commissions de propagande régionaliste relayées par des associations locales et par les groupes folkloriques. Alors même que les bals et toutes les activités collectives liées à la danse sont proscrites (à partir de 1940), l'enseignement du folklore est encouragé et encadré par l'État au moyen d'associations soutenues par les pouvoirs publics et investies d'un rôle de promotion du folklore.

Les pratiques folkloriques s'inscrivent dans un projet plus vaste de « rénovation » de la nation et de « recomposition de l'âme nationale » (Burrin, 1992). Dans une temporalité

26. Christian Faure (1989) souligne que cette mobilisation politique du folklore n'a rien de spécifique au régime de Vichy : il s'agit d'une constante dans l'affirmation culturelle des régimes totalitaires de l'entre-deux guerres et de leurs récits nationaux.

approchant celle du régime de Vichy est créé le Comité National de Propagande par le Folklore à Nice en 1939 au sein de la Fédération des Associations Régionales de Nice, très proche du gouvernement de Pétain. Tout comme la CNGFF et la FNFF, cet organisme contribue à structurer l'activité folklorique à l'échelle nationale. Il est également investi d'un rôle de contrôle des pratiques et d'intégration de l'idéologie vichyste (Faure, 1989). Cette dernière se cristallise autour d'une veine régionaliste qui prend la forme d'un provincialisme nostalgique où le retour aux valeurs paysannes d'ancien régime est posé comme un impératif au redressement moral, social, intellectuel de la France. Le folklore est fondamentalement lié à une pensée régionaliste réactionnaire et, après l'élargissement de la notion pendant le Front Populaire, le « peuple » se restreint de nouveau et ne désigne plus que les populations paysannes. L'idéal français est paysan, agrarien et la musique la plus propice au rétablissement de la dignité française est « une musique rurale, forcément authentique, portant les valeurs et les mémoires de la race, du sol, de la « vraie » nation française » (Montbel et Ricros, 2017) (p77).

Les liens entre les institutions chargées d'encadrer l'étude du folklore et le régime de Vichy sont ambigus. Christian Faure (1989) a montré comment le projet culturel de Vichy s'appuie sur la sollicitation d'ethnologues, de folkloristes et d'érudit.es moins directement liés à la sphère académique²⁷ afin de lui apporter une légitimité scientifique. Il relève l'imbrication d'une doctrine morale, intellectuelle, scientifique/isée mais aussi culturelle et artistique.

Dans ce contexte, les rapports du MNATP avec le régime sont équivoques. François Gasnault évoque dans l'émission de Péroline Barbet (2019b) la crainte de Georges Henri Rivière, directeur du MNATP, que la guerre et plus encore l'occupation allemande ne proclament la fin du musée. Ce dernier « improvise », dit-il, et s'appuie sur la mise en avant par le régime du registre agrarien-folklorique-régionaliste pour faire perdurer son institution. Indirectement, le MNATP se trouve partie prenante de la promotion du folklore comme clé de voûte du projet culturel de Vichy²⁸. Dans le cadre de cet « opportunisme institutionnel », plus que de véritable sympathie idéologique, les grandes enquêtes nationales du Musée se poursuivent (Fabre, 1992a).

1945-1965 : second âge d'or du folklore, institutionnalisation de l'éducation populaire et revirement à gauche des groupes folkloriques

Dans l'immédiat après-guerre, les pratiques folkloriques ne s'effondrent pas, bien au contraire : « la période 1945-1950 marque sans doute l'apogée des groupes folkloriques, qui ne seront plus jamais aussi nombreux ni plus demandés, dans une France où les festivals commencent leur prodigieuse carrière » (Gasnault, 2015a). Cet essor s'inscrit dans le contexte de reconstruction des liens entre la France et l'Allemagne et de la structuration des échanges internationaux et euro-

27. Comme le compositeur folklorique Joseph Canteloube.

28. Claudie Marcel-Dubois est sollicitée pour proposer plusieurs articles dans certaines revues clairement pétainistes. François Gasnault rappelle toutefois que Georges Henri Rivière n'a vraisemblablement jamais pris part aux grands rassemblements organisés par le régime ni pris la parole en faveur de celui-ci.

péens.

Le folklore est investi de nouvelles valeurs (fraternité, collectivité), fonctions (loisirs, occupation du temps libre) et objectifs (coopération internationale, reconstruction des liens entre la France et l'Allemagne). Après guerre, la culture apparaît comme un « outil privilégié de réunification sociale » (Roméas, 2016) : l'éducation populaire s'inscrit dans le fondement de l'État avec la création du ministère de la Jeunesse et des Sports. Le monde du folklore profite directement cette effervescence et institutionnalisation de l'éducation populaire. Il abandonne progressivement le registre régionaliste et agrarien pour une pensée plus humaniste et universelle et témoigne de fait d'un revirement à gauche.

Entre 1939 et 1965, la Ligue de l'Enseignement²⁹, comporte une commission de folklore appliqué à l'éducation (Duflos-Priot, 1995). En milieu rural, on note une porosité entre les pratiques folkloriques et le mouvement de l'éducation populaire qui se rejoignent au sein des stages organisés par la Ligue de l'Enseignement, des Jeunesses Agricoles Catholiques (créées en 1929) et du réseau laïc et socialiste des foyers paysans et ruraux. En 1944-1945, des postes d'instructeurs nationaux de folklore sont créés par le ministère de la Jeunesse et des Sports et forment, dans le cadre de stages, les professeurs d'éducation physique (Gasnault, 2014). Ils sont remplacés en 1960 par le corps des conseillers techniques et pédagogiques avec une qualification possible dans le champ des « arts et traditions populaires ») et assurent la formation des responsables des groupes folkloriques par le biais des Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active (CEMEA) (Duflos-Priot, 1995).

La plupart des groupes qui voient le jour dans les années 1950 et 1960 sont créés au sein de la Fédération des Œuvres Laïques (FOL) et de ses différentes sections. Dans l'Allier, plusieurs associations rencontrées témoignent de cette trajectoire : fondées en lien avec les réseaux de la Ligue de l'Enseignement, de la FOL et des foyers ruraux, elles témoignent d'une proximité certaine avec le Parti Communiste ou d'autres mouvances politiques de gauche. C'est aussi l'époque où la scène folklorique internationale est marquée par le succès des groupes issus des pays communistes. Une nouvelle génération de groupes voit le jour, autour d'instituteurs/trices issues de l'éducation nouvelle et souvent engagées politiquement à l'échelle locale. Dans les terrains concernés par l'étude on peut citer Jean et Paulette Roux, fondateurs de la Jimbr'tée dans l'Allier, Jacques Paris fondateur de La Chavannée de Montbel, également dans l'Allier, et Jean Karvaix, fondateur des Brayauds dans le Puy-de-Dôme.

L'internationalisation des réseaux folkloriques

La période 1945-1975 est marquée par la structuration internationale du monde du folklore. Les relations amorcées dès les années 1930 entre la CNGFF et le Comité national français du folklore et des pays étrangers se consolident. Les échanges de groupes sont

29. Une association indépendante de L'État fédérant les associations périscolaires au moyen d'un réseau d'antennes départementales.

nombreux et deviennent un véritable outil de la réparation des liens entre la France et l'Allemagne après-guerre. En 1949, le Comité national français du folklore met en place le pacte de Bordighera et développe un projet d'États généraux du folklore international (formés officiellement en 1953 à Nice) impliquant l'adhésion de 7 pays (Belgique, Irlande, France, Italie, Norvège, Suède, Suisse). En 1957, ces États Généraux prennent le nom d'Union internationale des fédérations de groupes folkloriques. En 1964, le Comité international de l'Européade se fonde autour du principe de la fraternisation des peuples et des cultures : de nombreux groupes français y adhèrent. Parallèlement, la thématique du folklore se structure au sein de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO) où deux Organisations Non-Gouvernementales (ONG) dédiées au folklore se structurent : le Comité International des Organisations de Festivals de Folklore (CIOFF) créé en 1970 et l'Internationale Organisation für volkskunst créée en 1980.

Les vieilles blessures de Vichy : la dévalorisation du folklore comme discipline scientifique et comme pratique

Malgré la vitalité du monde du folklore après-guerre, l'instrumentalisation du folklore par le régime de Vichy laisse des traces durables et compromet à long terme l'image du mouvement folklorique tout comme le folklore comme discipline scientifique.

A partir de 1946, les termes d'ethnologie et d'ethnographie remplacent définitivement le champ sémantique du folklore dans le domaine scientifique (Fabre, 1992a).

De cette période les acteurs/trices des « mondes du *trad* » actuels retiennent un sentiment douloureux. Le soupçon de collaboration des groupes à la politique autoritaire du régime dévalorise le folklore aux yeux du grand public comme à ceux de ses héritiers. En Auvergne, cette « mémoire noire » de Vichy (Burrin, 1992) est encore présente pour les responsables des associations de musiques et de danses traditionnelles et tout particulièrement de celles qui découlent de groupes folkloriques³⁰. Le président des Brayauds, une association découlant d'un groupe folklorique initialement créé au sein de l'Amicale Laïque de Saint-Bonnet-près-Riom, évoque la dévalorisation encore prégnante des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles :

« En Auvergne, il y a un problème d'identité : les gens ont honte d'être Auvergnats. (...) Il y a une honte d'être Auvergnat qui remonte à Pétain, j'en suis quasiment sûr. (...) Pétain, il était de Vichy, enfin il était à Vichy en tous cas, et il a abondamment arrosé les groupes folkloriques en disant « il faut construire l'identité ». C'était un moyen de reconstruire les régionalismes. (...) Ce qui fait qu'après la guerre, les gens ont eu honte d'être Auvergnats. (...) Alors les Auvergnats aujourd'hui n'aiment pas le folklore. Soit ça leur évoque des trucs vieux parce qu'il y a eu une coupure. Soit parce que dans la génération d'avant, ils avaient un peu honte de cela. (...) Les politiques ne veulent pas en entendre parler parce que quand tu dis « folklore », tout de suite, c'est identité, c'est identitaire. Comme tous ces discours ont été repris par les groupuscules d'extrême droite (...), si tu dis « musique traditionnelle », ça fait musique traditionnelle, folklore, identitaire, Vichy, extrême droite. » (D-17, Puy-de-Dôme)

30. Même lorsque ces derniers ont vu le jour après le régime, dans les années 1950-1960.

Un symbole souvent réinvesti par ces associations, qui vivent l'association de leurs pratiques au folklore de Vichy comme une défiguration de leurs pratiques, est celui des bals clandestins qui apparaissent en réaction à l'interdiction des bals en 1940 et qui ont consisté en des lieux de rassemblements privés, cachés, de la jeunesse dans un climat de contestation du régime. Cette image du contre-pouvoir est réinvestie, présentée sous l'angle de la filiation par les acteurs du *trad* actuel.

Tout au long du XIX^e siècle et jusqu'au XX^e siècle, on observe parallèlement un processus de construction, d'enrichissement et même d'invention du folklore dans ses trois dimensions : le folklore comme ensemble de faits culturels caractéristiques d'une civilisation paysanne pré-industrielle porteuse des « vraies » valeurs françaises, rurales et régionales (objet), le folklore comme discipline précurseur de l'ethnologie et chargée de l'étude de ces faits (science) et le folklore comme ensemble de pratiques de loisirs (pratique sociale). Si les groupes folkloriques connaissent leur âge d'or au XX^e siècle, d'autres formes de valorisation de la matière musicale et chorégraphique dite traditionnelle émergent dans les années 1960 avec l'essor du mouvement *folk*, à la fois héritier et contestataire des groupes.

2.2 1964-1981 : le *revival folk*

Le « monopole » des groupes folkloriques sur la matière chorégraphique et musicale dite traditionnelle et des folkloristes sur l'étude de ces objets s'effrite à partir du milieu des années 1960. Une nouvelle génération de musicien.nes, danseurs/ses, collecteurs/ses et chercheurs/ses s'impose. Un glissement terminologique est repérable : les musiques et danses « populaires », objet des folkloristes et des groupes folkloriques, deviennent « traditionnelles », étudiées et pratiquées par les *folkeux/ses*. A la fois héritier.es et contestataires de l'univers folklorique, ces dernier.es renouvellent l'approche des pratiques et répertoires tout au long du *revival folk* qui dure, selon Valérie Rouvière (2002), de « 1964 date à laquelle les premiers folkeux français jouent devant le public du Centre américain, à 1981, date de dissolution du groupe phare Malicorne » (p5).

2.2.1 Musiques des lieux, musiques des hommes, musiques engagées

Le réinvestissement des musiques et des danses dites traditionnelles dans le cadre du *revival folk* s'inscrit dans le cadre d'une expression politique, ancrée à gauche. Dans un contexte global d'insatisfaction, le *revival* français se construit sur la base de trois contestations : celle de l'organisation sociale, économique et politique de la société française ; celle de l'hégémonie culturelle et de l'impérialisme américain ; celle de la logique de domination de toutes les minorités, et parmi ces dernières, les cultures paysannes écrasées par l'industrialisation, la consommation de masse et la culture dominante. Les répertoires traditionnels sont, dans le cadre d'un phénomène de contre-culture, re-signifiés et associés à de nouvelles valeurs.

Un contexte de revendications sociales, politiques, écologiques : *folk* et contre-culture

Le contexte d'émergence du *folk* aux États-Unis : anti-impérialisme et contre-culture

Entre 1960 et 1975, la société américaine est en pleine transition : les États-Unis étendent leur hégémonie militaire, économique et culturelle à l'ensemble de la planète. Une culture nouvelle, industrielle, relayée par les médias de masse et adossée à l'industrie du divertissement se diffuse. Cette culture souhaite s'adresser à tous.tes (en particulier aux jeunes) en marginalisant la « culture cultivée » et les héritages nationaux. C'est cette culture universalisante et homogénéisatrice, qui puise largement dans les stéréotypes de l'« american way of life », qu'Edgar Morin (2008) qualifie de « culture de masse ».

Cette expansion politique, économique et culturelle fait l'objet de contestations internes. A partir de 1964, de nombreuses manifestations initialement étudiantes et non-violentes dénoncent le modèle capitaliste occidental, l'impérialisme américain, les discriminations et la sclérose des mœurs sociales. Un nouveau genre musical émerge de ces expériences militantes : le *folk song*. Puisant dans les répertoires traditionnels américains, de jeunes artistes poursuivent la lutte sur scène et donnent à leurs convictions sociales et politiques une nouvelle identité sonore. Si Bob Dylan en devient la personnalité la plus emblématique, le *folksong* américain des années 1960 se émerge au sein d'une communauté d'artistes dont les liens d'interconnaissance sont forts. Tom Paxton, Phil Ochs, Judy Collins, Peter, Paul & Mary, Pete Seeger, Graeme Allwright et Woody Guthrie : tous.tes défendent l'idée d'un « retour » à une musique « authentique » et contestataire, en prise directe avec le « peuple » et ses luttes. Le *folk* s'impose comme un espace sonore politique pour s'exprimer sur des enjeux d'actualité : la ségrégation des populations noires, le mépris des minorités, la guerre du Vietnam, les carcans familiaux, la libération des rapports entre hommes et femmes, les premiers désastres écologiques, notamment. La crise de confiance des plus jeunes en le bien-fondé de la politique et de la croissance américaine donne lieu à l'émergence d'une contre-culture³¹ dont le *folk* est un moyen d'expression et un symbole sonore privilégié.

La diffusion du *folk* américain : mise en résonances avec le contexte politique et social français

Le *folk* s'introduit en France dans un paysage musical déjà fracturé, entre l'essor timide du jazz qui peine à se diffuser au-delà de cercles d'auditeurs/trices averti.es, et l'immense succès du rock & roll. Le triomphe incontestable de ce genre signe tant la consécration internationale de la musique anglo-saxonne qu'un goût tout nouveau pour une musique plus spontanée, préfigurant déjà la réussite du *folk* en Europe.

31. Pour Valérie Rouvière (2002), la tenue du festival de Woodstock en 1969 consiste en le point de cristallisation de cette contre-culture américaine. Ce festival, loin d'être seulement un festival de musique, apparaît comme un espace politique anti-militariste d'appel à la paix et à la fraternité.

Les premières rencontres entre *folksingers* français/ses et américain.es ont lieu au début des années 1960. Valérie Rouvière (2002) rappelle que le voyage d'Hugues Aufray aux Etats-Unis en 1961 est déterminant pour la diffusion ultérieure du *folk* en France. A son retour, le chanteur inaugure une émission de radio dédiée aux interprétations par les *folksingers* des répertoires issus du « folklore américain ». Quatre ans plus tard, en 1965, il sort un disque, *Aufray chante Dylan*, qui fait connaître le répertoire *folk*. Dans la foulée, plusieurs artistes yé-yé (Johnny Halliday, Sheila) diffusent ces thèmes au grand public. Une étape supplémentaire est franchie lorsque la discographie des plus grands leaders du *revival folk* américain devient accessible (à partir de 1965) et lorsque plusieurs d'entre eux/elles viennent se produire en France. Des acteurs/trices rencontrés, nés au début des années 1950, racontent cette rencontre déterminante avec les répertoires des *folksingers* américain.es, parfois au travers de leurs réinterprétations francophones, à la fin des années 1960 :

« On était enseignants au collège de Saint-Agrève. (...) Je jouais un peu de guitare et on allait jouer dans les cafés. Petit à petit, on a pris une salle. (...) On ne savait pas du tout ce qu'on jouait, il n'y avait pas de groupe constitué. (...) On a écouté ce qui se faisait en Amérique, les groupes mythiques. (...) A 20 ans, on essaie de piquer un peu partout, on écoute et on est attentifs ! Il y avait 'Salut les copains', les yéyés et ce son de l'Amérique qui venait, Bob Dylan. Ceux-là, ils avaient une sonorité différente et on s'est dit que c'était là-dessus qu'on pourrait jouer. Donc moi je me suis mis à la guitare à cause de cela. (...) Et puis on avait retrouvé des danses qui se dansaient autrefois. Et puis voilà c'était parti. (...) Je reviendrais bien à cette époque-là quand même parce que c'était la grosse aventure ! » (D-3, Ardèche)

« Autodidacte comme beaucoup dans les années 1970 en guitare [il avait 20 ans]. C'était déjà un peu la mode du répertoire folk (...). On faisait des veillées dans les chantiers de jeunes [Concordia]. Et puis un jour j'ai vu une affiche « Hootenany folk » avec un violon dessus. Ça m'a interpellé (...). Le répertoire folk, pour moi, c'était la guitare issue de la mode anglo-saxonne (...). Donc je suis allé à cette soirée et après j'ai été au courant qu'il y allait avoir un folk club [La Chanterelle, à Lyon]. (...) C'est là que j'ai commencé à apprendre le violon puis l'accordéon. (...) L'apprentissage c'était un peu sur le tas : personne ne savait jouer du violon donc on s'apprenait un peu les uns les autres. » (D-26, Rhône)

« J'ai commencé à jouer du violon un peu par hasard, au lycée, parce que je jouais dans un groupe de musiciens où il n'y avait que des guitares. Un jour, il y avait un violon qui traînait, j'ai pris le violon (...). Vous savez à l'époque, au lycée, on était internes donc nous on faisait de la musique pour pouvoir se divertir et accessoirement séduire un peu les filles ! Donc on jouait tous les trucs d'Hugues Aufray... Et au milieu il y avait des chansons traditionnelles. (...) Je me rappelle qu'avec stupefaction, je m'étais aperçu que Guy Béart chantait une chanson que connaissait ma grand-mère. (...) Alors j'ai commencé à interroger ma grand-mère (...) // J'ai commencé à jouer des bourrées que chantait ma grand-mère au violon. J'essayais de les adapter, ça lui faisait plaisir.// » (D-14, Ardèche)

« Je viens d'une famille absolument pas musicienne. C'est très tardivement que j'ai appris qu'à la génération de mes arrière-grands-pères, ils l'étaient tous. Mais je ne crois pas aux gènes. Et donc, j'étais destiné au métier d'enseignant et à cette époque-là, les futurs enseignants encadraient des colonies de vacances. Dans ce milieu-là, j'écoute la guitare, le chant. Je m'achète une guitare (...). Et puis j'ai fait le parcours habituel : Graeme Allwright, Bob Dylan, folk américain, folk anglais, folk irlandais puis Malicorne, le revival français. Le Bourdon à Paris. J'ai encadré des centres d'animation en Morvan pendant l'été, j'ai vu les derniers qui jouent de la vielle en Morvan. Je me suis dit que je voulais jouer cela, j'ai acheté une vielle et ça a commencé comme cela. » (D-73, Allier)

Progressivement, de nouvelles idoles, version française, sont instituées. Parmi celles-ci, Alan Stivell et le groupe Malicorne investissent des répertoires peu valorisés et font de nombreux émules. Ce musicien et collecteur amateur, sensibilisé au *folk* pendant ses études à Paris évoque, à leur écoute, « une sensation de reconnaissance de ce type de musique.

Je connaissais essentiellement des chants traditionnels (...) qui venaient de la famille ou sur des disques (...) mais qui étaient interprétés d'une façon qui ne me convenait pas bien. C'est à partir du moment où j'ai entendu des groupes comme Mélusine, Le Grand Rouge que s'est produit le déclic » (D-45, Haute-Loire).

Dans la brèche ouverte par l'année 1968 en France, la génération des *baby-boomers* reprend les codes du *folk song* d'outre-Atlantique dans le but de contester l'impérialisme américain, l'inégalité et le puritanisme de la société française (Dutertre, 1996). Leur investissement politiques est également lié à un attrait esthétique, créatif, pour des timbres, des formes musicales, inouïes.

Plusieurs acteurs/trices rencontrés témoignent du rôle pivot de cette année. Pour un futur musicien-collecteur du *revival folk* né au début des années 1950, la rencontre avec la musique traditionnelle s'inscrit dans un contexte feuilleté « *social, politique, écologique* » qui se cristallise autour des manifestations de Mai 1968 : « *On a été marqué par cela, après on ne peut plus réfléchir de la même façon. En 1968, il y a une mutation culturelle, très forte. Moi je l'ai vécue. (...) La dimension politique a avorté, très vite, mais tout le reste est resté.* » (D-68, Rhône/Corrèze). A l'instar des jeunes américain.es, la jeunesse issue des milieux étudiants et des classes moyennes françaises rejette la culture de masse, et la « *société du spectacle* » (Debord, 1971) et de la consommation. Pour les acteurs/trices rencontrés qui ont été sensibilisés aux musiques traditionnelles et au mouvement *folk* à cette époque, leur pratique musicale, chorale et plus rarement chorégraphique est indissociable de revendications politiques, écologistes, sociales et culturelles de telle sorte que pour ce musicien amateur, « *tout était tellement imbriqué que je n'arrive pas à tout dissocier* » (M1-11, Savoie). Un autre évoque la superposition de sa passion pour les musiques *folk* avec d'autres engagements : « *ça a été une période assez importante pour moi au niveau d'un certain nombre de reconversions : c'est le moment également où j'ai adhéré et pris des responsabilités dans l'association Maisons Paysannes (...), où je suis également devenu adhérent et militant au niveau de l'écologie.* » (D-45, Haute-Loire). D'autres, comme ce musicien d'un groupe emblématique de l'époque, témoignent de liens étroits avec différents partis politiques de gauche, notamment le Parti Communiste :

« On jouait dans les fêtes de l'Unità, le parti communiste italien (...) et dans quelques Fêtes de l'Humanité en France. // Après, ils nous ont envoyés à Cuba (...) pour la fête mondiale de la Jeunesse communiste. Alors là, c'était la totale.// Parce qu'on s'appelait Le Grand Rouge (rires), c'est bête! (...) Quand on était sur scène, on parlait de musiques populaires, de cultures qui avaient été bafouées. On avait des chansons qui parlaient de la lutte. Donc quand on jouait dans certaines fêtes comme cela, ça leur parlait, quand on chantait des histoires de gens qui désertaient... On chantait plus des choses comme cela que des histoires de filles à aller marier ou je ne sais quoi. (...) On jouait aussi beaucoup dans les fêtes anti-nucléaires parce qu'à l'époque il y avait la création de Creys-Malville, (...) donc on était toujours sollicités. » (D-26, Rhône)

Le *folk* pour changer le monde : combats, militantisme et valeurs

Influencé.es par l'expérience américaine et par la pensée situationniste dont les idées témoignent alors d'une large audience (Montbel et Ricros, 2017), les acteurs/trices du *revival folk* français développent à leur tour un discours antimilitariste, anticapitaliste, écologiste, féministe et défenseur des minorités et des identités régionales. Ils remettent en question l'autorité, le travail, le carcan familial et la propriété, demandent la redéfinition des rapports entre hommes et femmes, le respect des minorités, de l'environnement et des cultures paysannes. Ils prônent la vie en collectivité et le retour à la terre et le lien social renouvelé autour de l'appartenance locale comme l'évoque ce musicien, chanteur et danseur amateur acteur du *revival folk* en Ardèche, dans les années 1970 :

« A Lamastre il y avait beaucoup de gens qui étaient de retour à la terre. (...) C'étaient des gens qui (...) voulaient vivre autre chose que la ville. (...) On se retrouvait au café le dimanche pour faire un bœuf et faire danser les gens, tout simplement entre nous. C'était une retrouvaille entre les gens du pays... // Moi je n'étais pas du tout dans un retour à la terre, je suis fils d'ouvrier et je suis né à Cruas (...). Donc j'étais du cru. Mais je n'étais pas forcément quelqu'un du plateau, très imprégné des musiques traditionnelles.// » (D-3, Ardèche)

Le *folk* s'inscrit également dans une utopie : les acteurs/trices mettent en musique un projet de société fondé sur la refonte des rapports sociaux, des dynamiques entre villes et campagnes, sur le sens de la fête, sur la démocratisation de la culture et de la création (Charles-Dominique, 2007).

Dans une sorte de transposition temporelle, les répertoires « traditionnels » sont considérés comme le reflet de leurs contestations et comme le support d'un nouveau rapport au monde. Le récit d'un acteur qui fréquente le milieu *folk* parisien des années 1970 témoigne de cette projection des intentions des *folkeux/ses* dans leur matériau musical :

« C'est un des point d'ancrage de la musique traditionnelle, l'esprit rebelle. Cela se voit très nettement au niveau du chant : que cela soit le chant originel ou les petits ajouts qui ont été effectués par les musiciens d'aujourd'hui, c'est très souvent anti-militariste, (...) anti-macho (...). Et ça, j'aime beaucoup. » (D-45, Haute-Loire)

En plus de porter le refus de l'ordre établi en elle, la musique traditionnelle est associée à des valeurs sociales de collectivité et de solidarité.

Elle se fait également le relai de la contestation de la conception jacobine de l'Etat. Les *folkeux/ses* convergent parfois, localement, vers certains réseaux régionalistes³² pour qui la musique, la danse sont à l'instar des langues régionales des éléments culturels forts, signifiants pour les individus, et puissants politiquement (Bromberger et Meyer, 2003a ; Bourtsier, 2009 ; Dutertre, 1996). En Bretagne³³, en Alsace et en Occitanie³⁴, ces rap-

32. Dont l'expression politique, nettement marquée à gauche, se démarque des tendances régionalistes conservatrices apparues depuis la seconde moitié du XIX^e siècle.

33. Avec le Parti nationaliste breton, le Parti autonomiste breton et le Front de Libération de la Bretagne.

34. Avec l'Institut d'Études Occitanes (IEO) et ses mouvements ramifiés : le Comité d'Études et d'Action, Lutte Occitane et Volem Viure Al País

prochements entre militant.es régionalistes et musicien.nes du *revival folk* sont fréquents et s'inscrivent dans ce que Valérie Rouvière (2002) décrit comme un « réveil des minorités ». Le thème de la « révolution ethnique » et des héritages régionaux est repris au sein des communautés étudiantes. L'inégalité de richesses et de développement entre les régions françaises, pour certaines en voie de désertification et pour d'autres en proie à l'industrialisation et à l'urbanisation massive, fait également l'objet de vifs débats et de contestations. Les *folkeux/ses* mettent en musique le « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes » (Bourtsier, 2009). Ils/elles revendiquent aussi l'égalité des territoires, en contestant une croissance peu équitable³⁵ et le développement outrancier de l'urbanisation, du tourisme et des « grands ensembles ».

L'effervescence du *revival folk* n'apparaît pas aujourd'hui comme dénuée de paradoxes. Les *folkeux/ses* reprochent aux groupes folkloriques qui les ont précédé leur conservatisme. Pourtant, leur obsession pour l'authenticité des répertoires traduit une démarche idéologiquement proche de celle des folkloristes de la fin du XIX^e siècle (Montbel et Ricros, 2017). Opposé.es aux carcans familiaux, aux mœurs bourgeoises et libérales, ils/elles développent toute une rhétorique des origines et de la filiation. Contestataires de l'hégémonie américaine, c'est sur le modèle du *folk song* américain, en réinvestissant les répertoires anglo-saxons, qu'ils/elles expriment dans un premier temps leur insatisfaction.

Un musicien du groupe français Lo Djaï me fait part avec ironie de ces dissonances qui, à l'époque, ne sont ni clairement conscientisées, ni tout à fait incompatibles. Après avoir été invité pour la première fois à jouer en Californie par une spectatrice américaine en séjour en France, le groupe connaît entre les années 1970 et 1980 une carrière prospère aux États Unis, entre les scènes des plus prestigieux festivals de *folk* et de jazz et les ramifications locales de l'Alliance Française :

« *Moi j'étais dans la période plutôt anti-américain. (...) Pour la guerre du Vietnam, j'allais dans les manifs, j'étais quand même anti-impérialiste. Donc bon, on a décidé d'y aller... (...) Et quand on est arrivés là-bas, le premier concert qu'on a fait, c'était incroyable! (...) Ils étaient fous! On ne rencontrait jamais ça ici. Je ne sais pas quel fantasme ils avaient... Pour eux, c'était « french village ». (...) Nous on avait un discours très ethnique à l'époque (...) : on parlait du répertoire qu'on avait rencontré dans tel village, on racontait des histoires sur les villages et tout cela. Et ils adoraient. Je pense que quand ils nous entendaient ils se sentaient dans un petit village en France. (...) Et à la fin de la première tournée on avait un agent, alors qu'on avait rien demandé (rires)! Et c'est parti comme cela et on a fait plusieurs années où on gagnait pratiquement notre vie là-bas parce qu'on faisait des tournées de deux mois, très intenses. (...) On avait des centaines de dates. » (D-26, Rhône)*

35. Pour Maurice Agulhon (1992), cette appropriation d'un discours économique est nouvelle dans l'histoire des mouvements et sensibilités régionales.

La reformulation de la référence au « populaire » : pour la reconnaissance des pratiques de chacun.e

Une des notions que les acteurs/trices du *revival folk* reprennent aux expériences folkloriques tout en la redéfinissant est celle du « populaire ». Michel De Certeau (1993) et Daniel Fabre (1992b) soulignent la polysémie et la confusion qui entourent ce terme : sert-il à désigner quelque chose produit par le peuple ? Ou bien à destination de celui-ci ? Désigne-t-il un contenu ou un mode de transmission (oral) ?

Sans aboutir à une définition claire de la notion de « populaire », la période du *revival folk* donne lieu à une diversification de ses sens par rapport aux acceptions qui en étaient faites précédemment.

Une représentation garante de la « popularité » des pratiques : la musique du peuple paysan

Dans un premier temps, comme pour les folkloristes avant eux/elles, la musique et la danse sont « populaires » pour les *folkeux/ses*, dans le sens où elles renvoient aux pratiques vernaculaires des anciens milieux paysans. Toutefois, il ne s'agit plus de retrouver l'identité du « peuple » français ou de célébrer la moralité paysanne. L'imaginaire rural perdure mais la finalité des pratiques change : en revendiquant une filiation vis-à-vis des anciens milieux paysans, les acteurs/trices du *revival folk* cherchent à faire reconnaître la « culture rurale ». Leur démarche prend des allures de « revanche musicale » : ils/elles cherchent à qualifier des formes d'expressions invisibles, discréditées, voire illégitimes « en postulant que la musique de tradition orale, pour son apprentissage comme pour sa transmission, et d'origine populaire, est en capacité de redevenir la musique du peuple ou, à tout le moins, d'accéder à une nouvelle popularité » (Gasnault, 2014). Ils/elles cherchent à « réveiller » et à donner une place à des formes de cultures non valorisées :

« Quand j'ai commencé l'enseignement, j'ai tout de suite changé mon regard en me disant qu'en fait la culture était d'abord autour de soi, en soi. Donc avant d'aller voir le monde, il faut peut-être s'intéresser à ce qu'il se passe autour de nous : qu'est-ce que c'est que ce pays, ce Cantal ? Ici il y a une langue qui est l'auvergnat, le patois, la langue occitane. (...) La notion patrimoniale, à l'époque, était uniquement liée aux églises, aux châteaux et aux cathédrales. Et moi, le petit paysan de Loubaresse, instituteur, je me suis dit qu'il y avait une faille qui est cette culture populaire, paysanne, réelle, qui est celle du territoire et qui est bien plus importante que la culture dite dominante. » (D-57, Cantal)

C'est dans cet état d'esprit que les *folkeux/ses* relancent de nouvelles initiatives de « collecte » dont le but est de mettre au jour une matière « inouïe ». Ils/elles se dirigent vers celles et ceux qu'ils pensent être les dernier.es témoins de l'effondrement des civilisations paysannes européennes dans une volonté d'inverser le cours de ce que Henri Mendras a appelé « la fin des paysans », soit la disparition définitive des dernières traces de l'ancienne civilisation paysanne (Molino, 2009 ; Charles-Dominique, 2007). Ils/elles cherchent à avoir accès à un mode de vie, de transmission et d'inclusion du chant, de la musique et de la danse

spécifiques d'un monde révolu et à l'antithèse de la société urbaine, de consommation dans laquelle évoluent les *folkeux/ses*. La musique et la danse dites traditionnelles, produits d'un « peuple » rural qui n'est plus, sont vues comme une possibilité de salut pour le présent et comme une utopie future. La fascination pour un passé rural ne se fait pas sur le mode de la pure célébration mais sur celui de l'interrogation des façons de vivre au présent et de la créativité. Elle n'éclipse pas non plus un intérêt premier pour des expressions artistiques qui intéressent les musicien.nes indépendamment de leurs contextes de production et de réinvestissement.

La revendication de la musique de tous.tes, faite par tous.tes, pour tous.tes

Dans un second temps, le terme de « populaire » revêt pour les *folkeux/ses* un objectif, une condition et une conviction : la culture en général et la musique en particulier doivent être accessibles à tous.tes. Il s'agit en outre de reconnaître la légitimité de chacun.e à pratiquer et à être porteur/se et créateur/trice de culture :

« Au début du folk, il y avait les mélodies et les répertoires mais le but ce n'était pas ça, (...) c'était la musique pour tout le monde, c'était à gauche toutes : partage, liberté, égalité, fraternité. Il n'y avait pas (...) de dissensions politiques. Il y avait un engagement pour les courants politiques qui pouvaient se rapprocher du fait qu'on est tous égaux, qui prônaient la musique pour tous et le fait qu'on n'était pas obligés d'aller au conservatoire pour la faire, (...) C'était un échange permanent. » (M2-12, Rhône)

Comme l'exprime cette chanteuse professionnelle emblématique du *revival folk* lyonnais, les *folkeux/ses* s'attachent à redistribuer l'activité créatrice en déconstruisant la figure surplombante de l'artiste-créateur/trice et en revendiquant la dimension artisanale, bricolée de la création et de la pratique musicale. La notion de « populaire » nourrit la dénonciation à la fois de la « culture dominante » vécue comme une idéologie élitiste (Lepage, 2016) et de la « culture de masse », vécue comme abrutissante et aliénante. Cette position subversive se nourrit d'un sentiment d'oubli et d'écrasement par la politique de « démocratisation culturelle » menée par le ministère d'André Malraux dès 1958. Cette politique cherche à garantir un accès égalitaire de chaque français.e aux œuvres emblématiques de la culture française. Elle institutionnalise une conception très « officielle », « savante » et « académique » de la culture constituée des monuments historiques, des grandes et historiques pièces de théâtre, de la littérature et des beaux-arts (Foulon, 2016). Frisant ce qu'Olivier Goré (2004) qualifie d'« apologie du non périssable », elle n'œuvre pas à un élargissement de la catégorie « culture » ou de sa prise en charge par les pouvoirs publics. Elle crée en revanche un sentiment de déconnexion et de manque de reconnaissance de tout un panel d'acteurs/trices, et parmi eux/elles des *folkeux/ses* attaché.es à la reconnaissance d'expressions culturelles déconsidérées. Ces dernier.es, dont les actions dépendent formellement d'un autre ministère, celui de la Jeunesse et des Sports, se voient renvoyé.es au domaine des loisirs et des divertissements socio-culturels (Lepage, 2016 ; Foulon, 2016).

En réaction à cette politique, les *folkeux/ses* ne militent pas pour un meilleur accès aux grandes œuvres ni pour un droit légitime à leur interprétation par tous. Leur message est autre : l'acte de création appartient à tous, y compris aux « profanes » et à ceux/celles qui n'ont pas de légitimité attribuée » (Lepage, 2016). Il s'inscrit dans une élaboration propre à chacun.e et dans le cadre d'une rencontre : entre le/la citoyen.e et le/la paysan.ne, entre le/la novice et le/la confirmé.e et, plus tard, entre le/la musicien.ne et le/la danseur/se. Cet acte ne souffre aucune évaluation, comparaison, hiérarchie et droit de propriété. Ce rapport à la « popularité » de la musique et de la danse se prolonge dans la désacralisation de la performance artistique et dans un discours sur les modalités d'apprentissage. Les acteurs/trices, liés aux mouvements d'éducation populaire, placent la rencontre et la co-construction des savoirs/savoir-faire au premier plan. Au sein des réseaux de pratique des *folkeux/se*, chacun.e est légitime à pratiquer, apprendre des autres et à leur apprendre en retour. La frontière qui sépare le maître de l'élève dans l'enseignement institutionnel (Roméas, 2016) de la musique et de la danse, tout comme celle qui sépare le/la créateur/trices du/de la consommateur/trice dans le schéma linéaire de la diffusion musicale, sont remis en question. Les *folkeux/ses* dénoncent la suprématie symbolique des musiques trop hâtivement qualifiées de « savantes » sur celles qualifiées, tout aussi superficiellement, de « populaires ». Ils/elles remettent en question la relation verticale entre l'élève et l'enseignant.e, entre le/la professionnel.le et l'amateur.e. Ils/elles revendiquent ouvertement leur « non-académisme » et leurs apprentissages essentiellement autodidactes qui deviennent un critère encore actuel de définition la « popularité » des pratiques et de leur propre légitimité, notamment pour celles et ceux qui endossent une activité liée à l'enseignement/la transmission de la pratique, comme en témoignent les verbatims ci-dessous.

« J'ai toujours refusé de passer un diplôme [d'enseignement musical] (...) parce que j'étais à ce moment-là dans une réflexion politique au sein du mouvement d'Action Musicale qui était un mouvement, depuis les années 1974 jusqu'à 1984, qui réunissait des musiciens réfléchissant sur les idéologies transmises avec les musiques, sur le décloisonnement entre les genres musicaux, entre amateurs et professionnels et militant pour une réflexion sur les pratiques musicales. » (D-70, Isère)

« Je me dis animateur professionnel sans avoir aucun diplôme pour cela. Ça n'existe pas, déjà... Enfin peut-être que ça existe maintenant. (...) Ça fait des années qu'on parle de reconnaissance par des diplômes mais ça n'a jamais vu le jour. Et puis maintenant, le diplôme je m'en fiche ! J'ai plus de 50 ans de pratique derrière ! A mon âge, on ne va plus chercher des diplômes. » (D-27, Loire)

« On est restés des autodidactes. C'est-à-dire que beaucoup d'entre nous nous sommes formés nous-mêmes puisque (...) les choses qui pouvaient nous nourrir sont arrivées petit à petit. (...) C'était complètement fou parce que quand j'ai donné mon premier stage de vielle, je devais avoir 1 an de vielle. » (M2-16, Rhône)

« En 1977, j'enregistre un disque en solo d'accordéon diatonique. Je n'en joue pas depuis longtemps. Mais comme l'époque le voulait, ce n'est pas parce qu'on joue depuis pas longtemps qu'on ne va pas faire un disque ! » (D-15, Rhône)

Cette mise à distance de la « culture officielle » par les acteurs/trices du *revival folk*, qui ne cherchent pas encore à faire reconnaître leurs pratiques comme un art légitime, prend une dimension spatiale. Ils/elles se mettent en scène sur les places publiques, dans la rue

et surtout dans tout le réseau des équipements socio-culturels que sont les foyers ruraux, les MJC, ainsi que les fédérations des œuvres laïques :

« *Le Grand Rouge faisait 100 concerts par an en 1975-1976, c'est à dire qu'on jouait un jour sur 3. Et on jouait pour des publics qui n'étaient pas des publics spécialisés trad. Ils ne connaissaient pas, au contraire, ils n'avaient jamais vu une vielle à roue. Donc c'était le choc des cultures. (...) On jouait dans la région partout, dans tous les petit lieux qui ont disparu aujourd'hui mais qui étaient des lieux complètement tous publics. Évidemment, on a fait plein d'émules dans ce genre de situations parce que le choc qu'on avait eu, eux aussi ils l'ont eu.* » (D-68, Rhône/Corrèze)

Ce musicien qui se professionnalise dans les années 1970 témoigne d'une volonté de s'inscrire dans une relation de réciprocité à l'égard d'un « peuple » à la fois à l'origine de sa pratique et déconsidéré par les politiques culturelles. Un autre musicien-collecteur, qui se professionnalise très rapidement et qui témoigne d'un attachement fort aux répertoires ardéchois, va dans le même sens :

« *J'ai commencé à jouer en bal au début des années 1970, donc c'était absolument incroyable : il y avait toutes les générations, ici en Ardèche en plus il y avait un mélange entre les néos et les anciens donc il y avait des soirées absolument extraordinaires. J'ai tourné pendant presque 10 ans avec un groupe qui s'appelait Chansons Populaires du Pays d'Ardèche : on faisait des bals, des fêtes votives, on faisait le bal de la vogue, on faisait le comité des fêtes. (...) On a fait tous ces bals sur les remorques de tracteurs, c'était incroyable ! C'était un moment béni parce que les gens venaient nous apporter du répertoire. (...) Dans la région, on était devenus des espèces de passeurs vivants, c'était génial. Et puis on était dans le journal, on a même fait des télévisions à l'époque ! Il y avait un mouvement populaire.* » (D-14, Ardèche)

Un discours de distinction vis-à-vis de la culture « dominante » articulé à un récit de réconciliation avec la culture « populaire » se développe au sein du milieu *folk*. Localement, cette dynamique se combine à des sensibilités régionalistes se traduisant par la volonté de réinvestir les parlers régionaux et locaux dans un mouvement global de dénonciation des phénomènes tant de domination que de généricité culturelles (Charles-Dominique, 1996).

Folk et folklore : ruptures et continuités

Même si les *folkeux/ses* revendiquent une rupture nette entre leurs pratiques et celles des groupes folkloriques qui ont mis en scène les musiques et les danses dites traditionnelles avant eux/elles, les années 1960-1970 sont marquées par de nombreuses porosités entre le monde du folklore et la nouvelle génération de musicien.nes et danseurs/ses.

Le rejet de l'immobilisme folklorique et la redéfinition de l'authenticité des pratiques

D'un côté, les tenant.es du *folk* cherchent à se démarquer des pratiques des groupes folkloriques en revendiquant des pratiques « *vivantes* », non destinées à faire spectacle et ne participant pas à la mise en scène d'un passé figé et inatteignable. C'est un mode de réactivation plus dynamique, qui se détache des objectifs de célébration et de défense

patrimoniale, qui est décrit par un responsable associatif actuel et acteur du *revival* des pratiques en Ardèche :

« *Eux, ils sont en costume alors que nous on ne veut pas rentrer dans ce système-là. Nous, on est des associations, on fait nos bals. On veut danser, on veut chanter, on faire de la musique mais pas du tout en représentation, c'est complètement différent. L'idée de folklore a complètement disparu, on a lâché cela complètement pour faire quelque chose qui permet de faire de la musique, de la danse entre nous et avec tous ceux qui veulent venir en faire.* » (D-3, Ardèche)

Les *folkeux/ses* prônent alors un rapport plus direct aux « sources » musicales et chorégraphiques. Ils/elles remettent en question les « filtres » par lesquels les membres des groupes folkloriques apprennent, génération après génération, les mêmes musiques et danses. Ce musicien-collecteur originaire d'Ardèche évoque ce qui fait selon lui la superficialité des pratiques folkloriques et la volonté de certains *folkeux/se* qui, comme lui, reviennent une démarche plus approfondie de la « culture populaire » :

« *Je me suis vite aperçu que ce que chantait ma grand-mère c'était beaucoup plus profond que ce que manipulaient les groupes folkloriques. Je trouvais que c'était décevant, les groupes folkloriques. Et puis ça ne correspondait pas à l'image que j'avais de cette musique : je l'ai toujours associée à un contenu beaucoup plus étoffé (...). Il y avait beaucoup de chants de lutte, des contenus nettement subversifs, (...) l'imaginaire des résistants (...). Donc tout était lié : cette culture populaire était lié. Elle était aussi très internationale parce que par exemple mon père ici quand il travaillait, il y avait encore des républicains espagnols qui étaient restés après la guerre, il y avait des Italiens qui eux aussi chantaient énormément. Ça chantait tout le temps ! Et ça chantait donc en occitan, en italien, en espagnol, en français aussi ! Ça, ça ne correspondait pas du tout à l'image du groupe folklorique pour moi. Moi je voyais une culture en mouvement, quelque chose de vivant.* » (D-14, Ardèche)

Les *folkeux/ses* se penchent sur le même objet que les folkloristes et les groupes folkloriques : les pratiques musicales et chorégraphiques emblématiques de la ruralité préindustrielle. Cependant, ils/elles bannissent certaines pratiques héritées du monde du folklore (le spectacle), en « recyclent » d'autres (les veillées, les festivals) et en inventent de nouvelles comme celle du bal. Les musiques et danses dites traditionnelles se métamorphosent : elles quittent la scène et le milieu des « initié.es », des « ambassadeurs/ses » de la tradition que sont les groupes folkloriques pour devenir une matière vivante, organique et accessible à tous.tes.

Une rencontre des familles du *folk* et du folklore autour d'un objectif commun : faire entendre un autre monde

De l'autre, l'histoire des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles ne consiste pas en une opposition ou une succession de familles de pratiques monolithiques, imperméables et bien circonscrites, dans le temps. De nombreux liens entre les mondes du *folk* et du folklore sont repérables dans les années 1960 (Montbel et Ricros, 2017 ; Gasnault, 2014) même si les acteurs/trices des deux « camps » s'en défendent souvent.

Les entretiens ont révélé, notamment en Auvergne et en Vallée d'Aoste, que de nombreux acteurs/trices du *revival folk* ont été formé.es au sein de groupes folkloriques :

« *Moi j'ai connu cela par le mouvement folklorique, par les groupes folkloriques. En Haute-Loire, tous les musiciens qui ont (...) lancé le mouvement folk ont appartenu aux groupes folkloriques au début.* » (D-29, Loire)

« *Moi j'ai fait pas mal de folklore, quand j'étais jeune. // je crois que j'ai fait tous les groupes qu'il y avait autour d'Issoire! // Pour moi c'était vraiment l'occasion de jouer. J'ai joué énormément avec tous ces groupes parce qu'ils n'avaient pas assez de musiciens. Et puis des fois il manquait des danseurs, il n'y avait pas assez de garçons, donc j'ai aussi dansé. Mais pour moi, ça a vraiment été un tremplin de jeu exceptionnel. Je jouais deux à trois fois par semaine, tout le temps! (...) // socialement, je m'éclatais. On était contents d'aller jouer parce qu'on savait qu'on allait (...) passer un bon moment. (...) C'était des groupes familiaux où il y avait les parents, les enfants. // Je n'en fais plus : en tant que musicien et danseur, c'est vrai que ça me posait problème de mettre des sabots et de faire exactement telle danse comme elle se faisait il y a 50 ou 60 ans. Ils ne savaient plus danser si on changeait la musique (...) ça ne se réinventait pas. // Mais c'est sur que je ne jouerais pas de la musique si je n'étais pas passé par là.* » (D-63, Puy-de-Dôme)

Celles et ceux qui deviennent plus tard facteurs/trices d'instruments (cornemuses, vielles à roue) s'exercent au sein de groupes folkloriques qui sont autant des espaces de ressources, d'expérimentations qu'un vivier de clientèle. Parmi tous.tes ces acteurs/trices initialement sensibilisé.es aux musiques et aux danses dites traditionnelles dans le cadre du folklore, certain.es quittent les groupes pour poursuivre leur pratique dans un cadre plus ouvert. D'autres ont contribué à faire évoluer ces groupes folkloriques « de l'intérieur » : ces derniers se sont progressivement transformés en associations de pratiques des musiques et danses dites traditionnelles en dehors de la logique du spectacle et de la célébration patrimoniale. En Auvergne, les associations de pratique parmi les plus influentes aujourd'hui sont toutes issues de groupes folkloriques impulsés par des enseignant.es locaux/les en lien avec les réseaux d'éducation nouvelle, populaire, et d'action catholique ou laïque en milieu rural. C'est le cas de la Chavannée créée à Château-sur-Allier en 1969, de la Jimb'rtée créée sous l'égide de la FOL à Moulins en 1930 et des Brayauds, officiellement créés en 1973 au sein de la section de folklore de l'amicale laïque de Saint-Bonnet-près-Riom³⁶. Un acteur originaire du Cantal et à l'origine de la création de plusieurs groupes folkloriques, impliqué dans la relance de fêtes locales et fondateur en 1975 de la Maison du Paysan (aussi appelée la ferme de Pierre Allegre, labellisée Ecomusée en 1984) raconte ces expériences hybrides entre un modèle folklorique déjà perçu comme limitant et un autre mode de pratique qui se cherche encore. Ici, il évoque la création en 1970 d'un groupe folklorique à Loubaresse :

« *L'idée de créer ce groupe, c'est un espèce de réveil. On était dans ces années 1970 où ça partait un peu de partout par rapport à la culture. C'est après le Larzac et 1968. Il y avait ce désir de remettre en éveil... J'avais bien conscience de ce ringardisme déjà (...). On sait comment ça s'est passé au niveau des groupes folkloriques auvergnats : la majorité étaient parisiens (...) et peu à peu*

36. Dans d'autres régions, d'autres associations connaissent une évolution similaire, du groupe folklorique à une association de pratique amateur plus diversifiée, autour des musiques et de danses dites traditionnelles : les Thiaulins de Lignères créés en 1952 en Berry, les Pibolous et la Marchoise de Gençay en Poitou, entre autres.

il y a quelques groupes qui se sont créés comme La Sanfloraine sur Saint-Flour, la Cantalienne ou Tiradour Florica à Aurillac. C'était sur un modèle très parisianiste. Et moi j'ai fait ce travail ici en disant « on peut le faire ici, dans le Nord [du Cantal], avec les habitants ». J'ai fait ça mais j'ai aussi relancé les fêtes. » (D-57, Cantal)

Dans les années 1970 cohabitent différents modes de pratique. Dans les zones où l'implantation des groupes folkloriques est, sinon ancienne, au moins très forte, le modèle folklorique fondé sur une représentation patrimoniale de la musique et de la danse s'hybride de volontés nouvelles tournées vers une interprétation dynamique et créative de la « culture rurale » .

En Rhône-Alpes, les liens entre *folk* et folklore sont moins apparents et les acteurs rencontrés sont beaucoup plus liés au *revival folk* en tant que tel. Ils sont plus rarement liés initialement aux groupes folkloriques : leur rencontre avec les musiques et danses traditionnelles s'inscrit dans le cadre de la diffusion en France de la chanson protestataire américaine qu'ils se sont appropriée pour porter un message politique. Cette jeune génération donne une visibilité inégalée aux répertoires dits traditionnels. Elle est en outre caractérisée par un ancrage plutôt urbain : les *folkeux* vivent en ville (notamment à Paris et à Lyon, les deux foyers principaux du *revival*) mais lient leur musique au monde rural qu'ils visitent, parcourent et où ils choisissent parfois de s'installer.

Entre les années 1960 et le début des années 1980, les réseaux de pratique *folk* semblent remplacer plutôt qu'infiltrer ceux des groupes folkloriques. Une étude plus approfondie permettrait d'affiner le propos, mais il semble qu'historiquement, les pratiques du *folk* et du folklore se sont moins imbriquées qu'en Auvergne. En conséquence, on observe aujourd'hui une répartition des pratiques dans l'espace : là où les groupes folkloriques sont restés nombreux et dynamiques comme en Savoie et en Haute-Savoie (Montagnat, 2016a), les réseaux *folk* sont moins développés. A l'inverse, là où ces derniers ont vu le jour, ils ont pris la place des groupes folkloriques qui, eux, ont périclité. C'est ce dont témoigne pour une période plus tardive ce musicien-danseur des premières heures, fortement impliqué aujourd'hui dans le réseau associatif ardéchois :

« Au départ, il existait le groupe folklorique du coin (...). Il y en avait plusieurs, des groupes folkloriques qui tournaient un petit peu, qui faisaient quelques représentations. // Le Teil, Aubenas, Rosières, c'était tout des groupes folkloriques au départ. // On s'est appuyés là-dessus pour pouvoir faire ensuite des ateliers. Dans les groupes folkloriques, il y avait un animateur déjà. Petit à petit, il a ouvert à tout le monde. D'ailleurs cela posait un problème parce qu'ils ont été obligés à un moment de faire (...) un deuxième groupe à l'intérieur de l'association, notamment à Rosières, pour les nouveaux que la danse en costume n'intéressait pas du tout. Et puis petit à petit le groupe folklorique a disparu et il reste maintenant plus que l'atelier. // On a abandonné le folklore, l'idée du folkleurope parce que ça nous intéressait pas. // C'est ça la genèse : (...) il y avait les groupes folkloriques et après cela a disparu. » (D-3, Ardèche)

Toutefois, dès la fin des années 1960, la rencontre s'opère entre les ressortissant.es des groupes folkloriques auvergnats et valdôtains en mutation et les *folkeux/ses* rhônalpin.es.

Groupes folkloriques et *revival folk* s'interpénètrent, notamment par l'intermédiaire de leurs discographies respectives. Comme le souligne ce musicien-collecteur ardéchois, pour les *folkeux/ses*, « la question c'est bien de remettre [la musique] en mouvement mais il faut bien comprendre que les groupes folkloriques n'ont pas interrompu le mouvement » (D-14, Ardèche). Les deux types d'acteurs/trices sont liés par un même but : valoriser les symboles sonores et chorégraphiques d'un monde rural révolu, faire entendre des sons inouïs, provoquer des gestes fédérateurs. Ils s'inscrivent dans un mouvement plus global de redécouverte et de réhabilitation de l'oralité dans les suites de 1968³⁷. Ainsi, « néo-folkloristes des champs et « folkeux » des villes ont en commun, sans pour autant agir ensemble car leurs réseaux ne se croisent alors pas, le recueil de chansons inédites auprès des personnes âgées, qu'on baptisera bientôt « collectage », et la volonté d'abolir la frontière entre artiste et spectateur, chacun étant convié à balancer au cours d'une même soirée de la posture d'auditeur à celle d'interprète » (Gasnault, 2014).

2.2.2 Sociabilités urbaines, quête de rural : allers et retours

A travers ces différents profils d'acteurs/trices, les pratiques des musiques dites traditionnelles s'inscrivent dans des échanges constants, tant sur le plan matériel (celui de la mobilité des musicien.nes puis des danseurs/ses) que symbolique, entre villes et campagnes. Il s'agit d'une particularité de la période du *revival folk* que d'introduire cette articulation urbain/rural comme trame de fond permanente pour les pratiques.

Les foyers urbains du revival : l'émergence des folk-clubs

Les premiers *folk clubs* français se développent dès la fin des années 1960 en ville. Ils se présentent comme des espaces d'apprentissage et de pratique collective qui rassemblent une diversité d'acteurs/trices.

Valérie Rouvière (2002) rappelle l'importance première du Centre Américain, situé Boulevard Raspail, à Paris. Ce lieu accueille un *hootenanny* mensuel, sorte de préfiguration des *folk clubs* et sessions organisés par la suite. Au cours des années 1960, l'*hootenanny* devient hebdomadaire et le public s'élargit : les soirées n'accueillent pas seulement les américain.es expatrié.es à Paris mais une bonne part de la jeunesse contestataire parisienne amatrice de *folksong*. Il s'impose comme une nouvelle scène musicale engagée, originale et accessible : il suffit de s'inscrire à l'entrée pour pouvoir jouer, chanter ou conter pendant la soirée. De nombreux acteurs/trices déterminant.es pour le *revival folk* français s'y produisent : Gabriel Yacoub, Alan Stivell, Roger Mason, Steve Waring³⁸.

37. Également perceptible, comme l'explique Jeanne Drouet (2014), dans la pratique du conte qui connaît un essor dans les années 1970. La chercheuse souligne que ce retour à l'oralité du conte est rendu possible par la réhabilitation des arts naïfs et par le réveil des sensibilités régionales.

38. Ces deux américains adaptent en français des « tubes » du *folksong* américain et sont très actifs dans le champ de la formation en organisant les premiers stages de banjo et de guitare *folk*, ainsi qu'en publiant une méthode d'apprentissage, *L'anti-méthode de la guitare folk*, et un disque pédagogique

L'ouverture en 1969, à Paris, du Bourdon, le premier *folk club* français, est à resituer dans cette impulsion première du Centre Américain³⁹. L'initiative est à attribuer à Catherine Perrier et John Wright qui souhaitent créer un espace musical entièrement dédié au *folk* francophone. L'initiative est très rapidement prolongée par l'ouverture d'un deuxième *folk club* sur les pentes de la Croix-Rousse à Lyon, en 1970.

Ces lieux de pratique, de rencontre, d'échange et d'apprentissage permettent à des musicien.nes débutant.es comme confirmé.es, certain.es déjà impliqué.es dans la pratique de la collecte, d'autres non, de se retrouver, d'apprendre mutuellement les un.es des autres et de jouer dans un cadre qui n'est pas celui d'une représentation scénique. Les *folk clubs* apparaissent comme des lieux ressource : les *folkeux/ses* y échangent disques, revues spécialisées⁴⁰, recueils de collectes⁴¹, manuels de fabrications d'instruments (vieilles, épinettes des Vosges) et autres « astuces » de pratique. Plusieurs musiciens évoquent le rôle crucial des *folk-clubs* dans leurs professionnalisation, au cours des années 1970 :

« C'était le mouvement folk, (...) il y avait des occasions de jouer non-stop professionnellement et correctement payé. » (D-70, Isère)

« On jouait de plus en plus et c'était problématique parce que c'était difficile de bosser à côté. (...) Des fois on jouait même en semaine. Et puis comme c'était une période d'exubérance économique, il y avait plein de gens qui abandonnaient leur boulot pour faire autre chose, c'était dans l'ère du temps. Et bien voilà, j'ai (...) pris un poste de prof d'enseignement audio-visuel des langues (...) et je faisais cela deux jours par semaine. Du coup je faisais beaucoup plus de musique. (...) Petit à petit ça s'est développé et ça a pris de plus en plus de place. » (D-26, Rhône)

« Moi je suis devenu professionnel en 1976. A l'époque, on n'avait pas l'intermittence. Je suis passé intermittent en 1981 et je suis resté intermittent jusqu'à aujourd'hui. C'était la galère les premières années, c'était les vignettes sécurité sociale (...). L'avantage de cette musique, bien qu'elle soit marginale, c'est qu'il y avait quand même beaucoup d'occasions de jouer. J'ai même joué très régulièrement entre une cinquantaine et une soixantaine de fois par an. » (D-14, Ardèche)

Les groupes les plus emblématiques de la période (La Bamboche, le Grand Rouge, Mélusine, Claque Galoche) émergent dans le sillage des *folk clubs*. Certain.es acteurs/trices se professionnalisent et les premiers albums de *folk* français sont diffusés à partir de ces épicentres⁴².

Toutefois, si les deux *folk clubs* lyonnais et parisien témoignent de fortes interconnaissances, ils se singularisent progressivement. Valérie Rouvière (2002) rappelle que le Bourdon et la

39. Dans le documentaire radiophonique de Péroline Barbet (2019a), il est rappelé qu'une session pré-existante se tenait également au Montparnasse Palace

40. Parmi lesquelles la revue *Gigue* (1972-1976) supervisée par Jean-François Dutertre, ainsi qu'*Escargot Folk* (1974-1980) et, à partir de 1971, la rubrique « Les Fous du Folk » proposée par Jacques Vassal en 1971 au sein du périodique *Rock & Folk*.

41. Les recueils musicaux moyen-moyenâgeux sont largement utilisés. Les groupes Malicorne et Mélusine y puisent par exemple une partie de leurs répertoires. Parallèlement, de nombreux recueils folkloriques du XIX^e siècle, dont le fameux *Barzaz Breizh*, sont réédités au cours des années 1970.

42. En 1974 paraissent au sein de la maison de disques Chants du Monde (spécialisée dans la chanson contestataire et distributrice du label Folkways américain) *Chansons traditionnelles* de Catherine Perrier, *Chansons à répondre* de l'ensemble des musicien.nes du Bourdon, ainsi que le premier album du groupe du Sud-Ouest Perlinpinpin Folc. En 1976, une nouvelle collection, *Anthologie de la musique traditionnelle*, est commandée par la même maison de disques à Jean-François Dutertre dans le but de donner une vue d'ensemble des répertoires français, identifiés selon leur appartenances à différentes « aires géographiques ».

Chanterelle co-organisent en 1973 un festival à Pons, en Aveyron puis à Saint-Laurent dans le Berry l'année suivante. Des tensions liées à l'organisation et aux choix de programmation se font rapidement sentir. En 1975, la Chanterelle décide de laisser une place aux groupes électrifiés au sein du festival. L'équipe du Bourdon, qui désapprouve ce choix, se retire du festival de Saint-Laurent et fonde le « Festival de la musique traditionnelle et non écrite », à Châlon-sur-Saône, en collaboration avec la Maison de la culture. Les choix de programmation sont très différents : aucun.e artiste électrifié.e n'est invité.e tandis qu'une ouverture est faite du côté de la musique contemporaine avec Michel Portal, et de celui des « musiques du monde » avec l'invitation d'artistes iranien.nes, tunisien.nes et des vedettes irlandaises des Chieftains⁴³. Les deux *folk clubs* construisent donc des identités sonores de plus en plus différenciées.

A la recherche de la culture paysanne : l'épopée du *collectage*

Une fois passée une première phase d'enthousiasme vis-à-vis de la diffusion du *folk song* en France et en Europe, les *folkeux/ses* cherchent à se reconnecter plus profondément à une culture « populaire » qui leur est propre. Reprendre à leur compte les répertoires anglo-saxons ne les satisfait plus et ils/elles ambitionnent de retrouver et de valoriser des formes d'expressions emblématiques du monde rural oublié et dénigré auquel ils s'associent. La période du *revival folk* poursuit ainsi, au travers de motivations différentes, les grands chantiers de collectes impulsés dès la seconde moitié du XIX^e siècle, par le biais d'un enthousiasme renouvelé pour le « *collectage* »⁴⁴. Le cadre idéologique dans lequel sont envisagées les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles change peu par rapport au paradigme du XIX^e siècle : les recherches des musicien.nes-collecteurs/ses des années 1960 et 1970 réinvestissent le champ sémantique de l'urgence et du danger et se dirigent toujours exclusivement vers des espaces ruraux. Leurs motivations sont en revanche très différentes : les acteurs/trices ne cherchent initialement pas à sauvegarder pratiques et répertoires. Ils/elles sont attiré.es par des expressions musicales (et plus rarement chorégraphiques) nourrissant leurs processus de création. Le « retour aux sources » symbolique encadré par le mouvement global de collecte n'efface en rien cette dimension musicale, peu soulignée dans les travaux qui dressent l'histoire partielle du *revival folk*. Les *folkeux/ses*, urbain.es comme ruraux/les, réalisent de multiples enquêtes de terrain en direction des populations rurales les plus éloignées des modes de vie et de jeu d'alors. Au moyen de la collecte, ils/elles recherchent des contenus musicaux inédits et expriment une vision militante de la mémoire (chacun.e est en droit de la créer et de la recueillir). A travers leur pratique de la musique et de la collecte, ils souhaitent restaurer un sentiment de légitimité à l'échelle des cultures musicales qu'ils/elles mettent au jour et érigent en même temps. Olivier Goré (2004) remarque que les entreprises d'observation des « traditions » connaissent un rythme cyclique avec des phases de repli et de fort dynamisme. Elles sont plus nom-

43. Ce festival fait également date pour avoir été le premier à proposer un atelier de danse *folk*, animé par Yvon Guilcher et André Dufrène.

44. Le terme est privilégié par les acteurs/trices à celui de « collecte » (Descamps, 2006)

breuses dans des contextes d'expansion ou bien de transition sociétale. C'est le cas au XIX^e siècle, lorsque les élites craignent que l'industrialisation des sociétés paysannes ne les dissolve totalement. C'est également le cas dans les années 1970, dans le cadre de profondes mutations sociales et d'une recomposition des rapports entre générations.

Un outil privilégié pour accéder au monde rural disparu : le *collectage*

« Collecter » les musiques, chants et danses dites traditionnelles prend autant la forme d'un « retour » que d'une création de « sources » pour les *folkeux/ses*. Deux démarches de collectes se développent et se croisent : des collectes menées par des musicien.nes-chercheurs/ses citadin.es en direction des campagnes et des collectes menées par la jeunesse rurale sur son propre terrain. Les *folkeux/ses* des villes partagent leur temps entre leurs lieux de résidence urbaine et les territoires ruraux qui leur servent d'inspiration de telle sorte que « la re-découverte et la remise à l'honneur des musiques traditionnelles locales, est en effet l'un des aspects de la quête urbaine de racines rurales, dans les milieux étudiants, singulièrement à Paris et à Lyon peu après 1968 » Ducarroy (2004).

Contrairement aux groupes folkloriques, les *folkeux/ses* ne sont pas motivé.es par le désir de reproduire et de célébrer un âge d'or rural préindustriel. Le but des musicien.nes-collecteurs/ses⁴⁵ des années 1960-1970 est d'avoir accès à une matière musicale « *inédite* », « *inouïe* » venant d'un ailleurs tant spatial que temporel placé sous le signe de l'illégitimité. Alors que certains membres des groupes folkloriques ruraux en voie d'évolution poursuivent les collectes dans un cadre plus patrimonial, pour les *folkeux/ses* des villes, « *au début c'était l'art* » (D-68, Rhône-Corrèze) qui motive la collecte. Un musicien-collecteur originaire de la région lyonnaise repère ainsi une distinction entre l'activité des grandes associations au carrefour du monde du folklore et de l'éducation populaire en milieu rural, et l'activité de collecte menée par les membres du *folk club* La Chanterelle dont il fait partie :

« On s'est rendus compte, par rapport à d'autres associations qui étaient bien plus grosses et qui collectaient bien avant nous, qu'eux, ils collectaient tout. Ils collectaient les arts et traditions, la cuisine... Je pense à l'UPCP [l'Union Pour la Culture Populaire en Poitou-Charente et Vendée] par exemple. Comme ils étaient sur place, ils avaient une démarche de collecte globale. Nous ce n'était pas du tout le cas : on était musiciens, on allait voir des gens (...) et ce qu'on recherchait c'était du répertoire. Donc quand on voyait un gars qu'on n'avait jamais vu de notre vie (...) et qui nous jouait dix bourrées qu'on ne connaissait pas, on était fous! (...) Ça venait à nous. Et puis des façons de jouer, des styles qui étaient... Moi j'étais addict, complètement. » (D-26, Rhône)

Derrière la collecte, il y a une volonté d'avoir accès à une matière de « première main » « *plutôt que prendre des airs qu'on prenait dans les recueils de chansons ou qu'on piquait sur des enregistrements : ce n'était pas très satisfaisant* » (D-26, Rhône). Pour les *folkeux/ses*, il s'agit de s'appropriier directement cette matière et de la ré-injecter dans leur pratique de création.

45. L'emploi de l'écriture inclusive pendant toute cette section révèle ses limites : en effet, la sphère musicale en général et l'activité de collecte en particulier, sont principalement, à l'époque, le fait d'hommes. On peut toutefois citer le rôle pionnier de femmes artistes et pour certaines collecteuses : Catherine Perrier, Evelyne Girardon.

Pour un autre musicien-collecteur, il s'agit « *de faire avancer le tout en même temps : c'est-à-dire collecter, noter le matériel, voire le réutiliser d'une manière ou d'une autre artistiquement (...). C'est une démarche très importante, qui crée une dynamique. Et si possible remettre sur le terrain ce que l'on fait* » (D-14, Ardèche).

Une quête de sens collective

Le mouvement de collecte en direction du monde rural prend de l'ampleur au tournant des années 1973-1974 (Ducarro, 2004), même si des prémices sont perceptibles avant. Certain.es, comme ce musicien-collecteur ardéchois, commencent la collecte au sein de leur univers familial avant de se lancer à la conquête d'un « territoire » :

« *J'ai commencé quand j'avais 18 ans, quand je me suis rendu compte que ma grand-mère chantait des choses que je ne connaissais pas. Mon père m'avait acheté un petit magnéto (...). J'ai enregistré ma grand-mère. D'ailleurs, j'aurais du enregistrer ma mère aussi parce que parfois, quand je jouais du violon, elle arrivait là dans la cuisine et elle me disait « tiens, je me rappelle d'un rigodon que chantait la mamie » et elle partait en chantant. Sur le coup je me disais (...) qu'il fallait que je l'enregistre et puis c'est des choses qu'on ne fait pas. J'allais enregistrer partout... »* (D-14, Ardèche)

Mais pour la plupart, la collecte est un voyage, souvent collectif, vers l'ailleurs et on note un fort attrait des collecteurs/ses pour le Massif Central dont les campagnes, pour certaines en proie à la désertification, apparaissent comme de « bons conservatoires des traditions musicales » (Georges, 2015). Dans le documentaire radiophonique de Péroline Barbet (2019a), un des musiciens-collecteurs les plus emblématiques de la période, évoque avec un brin d'ironie cette quête fantasmée de ruralité qui se double d'un enjeu de « mémoire-devoir » (Nora, 1984) :

« *On va là où on pense qu'il y aura la communauté rurale la plus reculée, qui aura été à l'abri de la civilisation dévastatrice. Et ce n'était pas si faux que cela ! (...) Notre démarche s'inscrivait dans une recherche de ruralité rêvée, sauf qu'elle existait ! Et puis on avait des certitudes utopistes magnifiques : il fallait absolument porter au vaste monde la connaissance de ce qu'on avait trouvé, ces trésors culturels. Donc il fallait se constituer en porte paroles de cette chose qui nous avait été transmise et dont nous étions dépositaires. Donc il a fallu aller sur scène. »*

Les acteurs/trices rencontrés qui prennent partie à cette aventure du « collectage » décrivent une activité chronophage, presque obsédante : « *on va très vite, on a travaillé comme des fous, on y a passé nos jours et nos nuits. On ne dormait plus* » (D-68, Rhône/Corrèze). Pour certain.es, la collecte de répertoires ne dure qu'un temps dans leur parcours artistique. Un musicien rencontré, pour qui la collecte a consisté en une parenthèse riche mais brève de son parcours musical, détaille en faisant écho aux propos de Florence Descamps (2006) :

« *Je ne suis pas collecteur. Par contre, je me sens collecteur dans un sens de rassembler, ce que j'ai toujours fait, des éléments de maximum de cultures du monde. Donc collecteur dans le sens de collectionner. (...) Ma collecte, elle n'est pas dans le sens scientifique d'aller enquêter, archiver du répertoire local. »* (D-70, Isère)

Il a cherché à affirmer sa posture de créateur plus que d'asseoir sa légitimité de découvreur de répertoires. Pour d'autres cependant, cette activité consiste en le fil directeur de leur carrière et cristallise leur identité musicale. Ils/elles affinent et repoussent toujours plus les frontières spatiales et temporelles de la collecte.

Au cœur de la collecte : le « choc » avec un autre monde

La rencontre que provoque la collecte avec celles et ceux qui sont vu.es comme les « dernier.es » porteurs/ses de pratiques musicales orales appartenant à un « autre monde » est souvent décrite par les acteurs/trices de l'époque comme un « choc » auditif, social et culturel. Leurs anecdotes sur leurs premières collectes sont révélatrices des multiples décalages entre collecteurs/ses et collecté.es. La planche d'entretiens ci-dessous rassemble des propos de musiciens-collecteurs emblématiques du *revival folk*. Le premier enquête alors dans les Alpes, notamment le Champsaur. Les deux suivants se tournent vers les moyennes montagnes du Massif Central. Les derniers évoquent le prolongement de ce « choc » sonore chez d'autres acteurs/trices, pas encore impliqués dans la collecte ou bien appartenant à la seconde génération de musicien.nes.

« Moi, au début, je m'intéressais surtout au violon (...). Parce que je jouais donc j'étais complètement intrigué par ces rythmes, ce répertoire, ces sons, c'était complètement incroyable! Emile Escalle, c'était un OVNI la première fois que je l'ai vu... Je me rappelle. J'étais allé jouer à un feu de la Saint-Jean à Gap, j'étais étudiant à Grenoble, et puis il y a un homme qui me dit « vous savez, Monsieur, il y a un monsieur qui joue comme vous! Il joue les trucs » « Ah bon? » « Ah, si vous voulez, demain, je vous y mène! ». Alors j'ai débarqué et là, magie. Parce qu'il jouait tous les dimanche après-midi pour les gens du hameau. C'était incroyable. Le son... Il avait ce son complètement dingue en double cordes. Lui, il avait cette particularité. Bon après on rentre dans les aspects musicaux mais il y a une espèce d'harmonisation automatique dissonante sur certains modes qui est vraiment passionnante. (...) J'ai retrouvé par exemple des trucs de Bartok, ça rejoint cela tout à fait. Il admet des dissonances, par exemple une septième carrément mineure, dure, des doubles cordes do-sol en tonalité de ré. Il y a des trucs incroyables! » (D-14)

« Au début des années 1970, j'ai eu la chance d'avoir deux chocs esthétiques : le festival de Pons, un des premiers festivals folk, et quelque chose qui se passait dans mon village, où il y avait des groupes comme Perlimpinpin, La Bamboche, le Grand Rouge. Et là je me suis dit « ça c'est ma famille ». Donc j'ai adhéré à cela. Mais parce que c'était dans l'air. (...) Ce que j'ai découvert après dans le collectage, ça me paraissait tellement riche, portant des dimensions affectives pour l'ensemble de la population (...). Je me suis dit qu'il ne fallait pas rater un truc pareil, que ce n'était pas possible, qu'on ne pouvait pas passer à côté de cela. Les gens de ma génération, et de la génération d'avant, celle de mes parents, ont tout fait pour effacer cela... (...) On est sourds et aveugles quand on est de ma génération et qu'on débarque là-dedans, après 1968, par rapport à la connaissance de cette culture. On n'avait pas du tout été préparés à cela. (...) On est, malgré tout, des urbains, qu'on le veuille ou non. Je ne suis pas dans une tradition. (...) Je ne pouvais pas imaginer qu'il y avait une richesse comme cela autour de moi si je n'avais pas mis les pieds dedans, si je n'avais pas remonté les manches. » (D-62, Puy-de-Dôme)

« C'est le son. (...) C'est rien d'autre que ça, et en même temps, c'est beaucoup. (...) Le choc était là, il était direct. Je crois que c'est ça la vérité de la passion qu'on a eue. A un moment donné, on était sur un territoire où personne n'était allé (...) donc là, on était libres d'avancer, le territoire était suffisamment grand. (...) Ils avaient beaucoup plus de choses à nous apprendre que simplement un répertoire. (...) C'est là qu'on se rend compte que ces gens ne sont évidemment pas des incultes. Ce sont au contraire des gens savants, d'un savoir qui n'est pas formulé de la même façon, qui vient d'un autre monde, d'un monde de l'oralité en l'occurrence qui est un monde qui a pris un coup de rabot terrible avec l'école obligatoire. (...) On s'est aperçus que ce monde-là était un monde construit, riche, articulé. Pas juste la musique mais tout ce phénomène de la ruralité, de croyances, de traditions qui restent, à mon avis, un enjeu aujourd'hui pour le monde, (...) de rebrancher les fils qui ont été débranchés il y a 100 ans, 150 ans. Ils n'ont été que débranchés. (...) Moi je pense qu'ils n'ont pas disparu. (...) En fait, dans cette histoire, rien n'a disparu. C'est simplement que les cadres administratifs, sociétaux, ont créé des cases mais les gens ne sont pas dans ces cases-là. Toute une partie du savoir, de la connaissance et de la compréhension même de l'espace n'est pas dans cette logique-là. (...) Quand on a commencé à aller voir les violoneux, moi ce qui m'a fasciné c'est que, du plus petit au plus grand en termes de renommée, de technicité, ils étaient tous créatifs. (...) C'était assumé : ils faisaient vibrer, bourdonner, ils faisaient des sons brouillés mais c'était assumé, c'était leur musique. (...) Cette musique-là, c'est un siècle de liberté de la musique. C'est à dire que la musique notée n'existe pas, la corporation est décédée à la fin du XVIIIe siècle : tout le monde peut s'emparer de la musique, tout le monde peut faire de la musique, vendre de la musique (...). On a redécouvert cela, des musiciens qui avaient eu toute leur vie pour jouer de la musique. (...) Cette découverte-là, pour moi, ça y est, c'est l'autoroute. Combiné avec le fait que le territoire, moi je le connais. (...) On s'aperçoit qu'il y a des zones, très vite. (...) Très vite, on comprend que sur tout ce grand Massif Central, on peut y aller et à tous les coups, il y a des champignons partout. D'un seul coup, ça nous parle ce territoire, on se dit qu'on ne peut pas laisser cela. On se l'est dit, c'est l'Amazonie (...) ! Et en plus ils parlent la même langue que nous. C'est facile, ils sont accueillants, ils sont contents. (...) On se dit que c'est monstrueux, il faut tous les ramasser, les champignons ! Il faut y aller, il ne faut pas perdre de temps ! C'est ce qu'on a fait. (...) A chaque fois qu'on allait voir quelqu'un, on savait qu'on allait repartir avec une dizaine d'airs originaux. On était en prise avec une vraie société » (D-68, Rhône/Corrèze)

« Je me rappelle que quand j'ai vu les gens du Bourdon jouer cela c'était un choc ! Déjà la façon de tenir le violon qui n'était pas la méthode classique. Et puis l'ambiance et tout, c'était génial ! » (D-26, Rhône)

« J'ai eu ce choc acoustique qu'on a été nombreux à avoir avec les musiques trad sauf que là ça s'étendait aussi bien jusqu'à la forme musicale (...). C'est le son et la liberté de création qu'il y avait là-dedans qui m'intéressaient, qui pour moi étaient vraiment complémentaire des formes AABB et du répertoire des musiques traditionnelles européennes. » (D-70, Isère)

Le « choc » de la rencontre humaine et musicale alimente une fascination des *folkeux/ses* envers les expériences musicales et vécues de leurs interlocuteurs/trices qui n'est pas sans évoquer une « volonté de dépaysement momentané », une recherche d'exotisme à la fois rural, régional et social (Defrance, 1996). Ils/elles sont attiré.es par la plasticité des musiques à bourdons, par la modalité de leurs mélodies, par le recours à la polyphonie, aux harmonies « dissonantes », par l'intégration dans le jeu des instrumentistes de sons « parasites », de bruitages. Au-delà de ces considérations musicales, ils/elles sont fasciné.es par le rapport de ces musicien.nes et chanteurs/ses au monde et à leur environnement proche, entre vulnérabilité, force et rugosité.

Cette rencontre enthousiasmante avec cet autre monde n'est pas sans surprises, ni sans malentendus. Les collecteurs/ses sont autant observé.es qu'ils/elles observent. Disposant d'un capital social et culturel bien différent de leurs interlocuteurs/trices, ils/elles doivent s'approprier les codes d'un langage et d'un système de références qui n'est pas le leur et qui tranche résolument avec le modernisme des années 1960. De fait, ils/elles comprennent parfois mal et sont souvent, sur les terrains, mal compris.es :

« Il y avait trois ou quatre violoneux quand j'étais gosse. Je ne savais même pas qu'ils étaient violoneux, ils ne jouaient jamais. Le premier violon que j'ai eu, ma grand-mère était allé l'acheter en face là-bas : c'était le deuxième violon du violoneux du village. (...) Elle était contente que je joue du violon parce que ça la faisait danser, ça lui rappelait sa jeunesse. Moi ce que je n'avais pas compris c'est que le violon pour elle ce n'était pas Menuhin : c'était un instrument de danse. Il y a des quiproquos générationnels comme cela, on ne peut même pas imaginer ! » (D-14, Ardèche)

« Moi ce qui m'intéressait surtout c'était la période découverte : quand on frappait à la porte de quelqu'un. Combien de fois on a joué à la porte des gens pour pouvoir entrer ? (...) On leur disait ce qu'on voulait, on leur expliquait mais ils étaient tellement schizophrènes par rapport à cela qu'ils ne comprenaient pas ce qu'on leur disait. Et quand on leur jouait un air de leur coin, parce qu'à la fin on les connaissait, ils nous disaient « mais il fallait le dire que c'était ça que vous cherchiez ! », alors qu'on leur expliquait depuis trois quarts d'heure devant la porte. Il y avait vraiment une coupure pour eux : ils n'imaginaient pas que des gens qui viennent d'ailleurs puissent s'intéresser à cela. » (D-26, Rhône)

Des trajectoires musicales qui s'inscrivent dans la circulation

Le *revival folk* s'organise parallèlement en milieux urbain et rural : en ville, il prend la forme d'une pratique générationnelle liée à des enjeux politiques et sociaux tandis que dans les espaces ruraux où œuvrent quelques groupes folkloriques « nouvelle génération », il s'imbrique à des volontés de revitalisation des cultures locales. Ces deux aspects du revivalisme se croisent et définissent des trajectoires d'acteurs/trices dans les deux cas mobiles, entre villes et campagnes.

Le développement d'un maillage de *folk clubs*

Au cours des années 1970, les premiers *folk clubs* lyonnais et parisiens essaient partout en France. Du côté auvergnat, les premiers groupes à se dissocier de l'activité proprement folklorique émergent suite aux visites des membres du *folk club* de la Chanterelle de Lyon (Ducarroy, 2004). En région Rhône-Alpes, plusieurs *folk clubs* voient le jour à Grenoble, Chambéry, Annecy. Un musicien professionnel, alors étudiant, évoque l'émergence du *folk club* de Grenoble dans la première moitié des années 1970 :

« A Grenoble, on était beaucoup dans des corporations d'étudiants. (...) C'était le tout début des années 1970-1971. Il y avait beaucoup de corpos d'Ardéchois qui se réunissaient pour faire des fêtes : on montait des châtaignes, du vin, (...) c'était histoire de faire la fête entre Ardéchois. Et puis on parlait occitan aussi, entre nous on parlait patois. Moi, évidemment comme je faisais du violon... « Ah, XXXX⁴⁶ tu viens ? la bourrée, la farandole ! ». Donc à chaque fois j'y allais et je me suis fait une petite réputation de violoneux ardéchois à Grenoble. On jouait assez souvent comme cela. C'est comme ça que de fil en aiguille on s'est retrouvés à monter un folk club parce qu'on a rencontré d'autres gars qui faisaient de la musique américaine. On s'est dit « pourquoi on ne ferait pas un truc où on se voit une fois par semaine tous ensemble ? ». Et on a monté un folk club qui

46. Les « XXX » sont utilisés ici, et ailleurs dans le manuscrit, pour remplacer le prénom mentionné dans le cadre de l'entretien.

s'appelait Le Rigodon. » (D-14, Ardèche)

Des ponts tendus entre le monde des « anciens » et le *revival*

La quête des *folkeux/ses* envers les espaces ruraux et les « dernier.es musicien.nes de tradition » n'est pas sans rétroactions. Les musicien.nes devenu.es « hommes de mémoire » (Nora, 1984) sont sollicité.es par les *folkeux/ses* au-delà de la collecte : ils/elles deviennent des maillons essentiels de tout un système non académique d'apprentissage musical. D'abord mentors des *folkeux/ses* venus les collecter, ils/elles animent progressivement des stages au sein desquels ils forment une nouvelle génération de musicien.nes.

Les festivals, qui se développent tout au long des années 1970, font le lien entre collecteurs/ses et collecté.es, entre sociabilités urbaines des *folk clubs* et espaces ruraux. Valérie Rouvière (2002) rappelle les dates clés du développement exponentiel des festivals *folk* en France, toujours organisés en zones rurales. Le premier est organisé à Lambesc en 1970 et programme, entre autres, des musicien.nes du Bourdon, Roger Mason, Steve Waring, Grand Mère Funibus, Alan Stivell, Marti, Alex Campbell, Derroll Adams. En 1971, les musicien.nes du Bourdon organisent un festival à Malataverne, dans le Sud de la Drôme, qui connaît un succès retentissant avec 15 000 festivalier.es. L'année suivante, la même équipe organise un festival à Vesdun avec une ligne directrice différente : il ne s'agit plus de donner à entendre le *revival folk* dans toute sa diversité mais de commencer à « spécialiser » le public dans une ambiance plus intimiste (1000 personnes). La programmation met en avant le *folk* francophone et certain.nes « musicien.nes et chanteurs/ses de tradition » collecté.es sont invité.es à participer. La même année, et c'est ce qui permet à Valérie Rouvière (2002) d'identifier le début d'une autonomisation des réseaux *folk* français qui évoluent de manière de plus en plus parallèle, un autre festival est organisé à Kerltag, en Bretagne. En 1973, le phénomène se reproduit : alors qu'un festival dédié à la culture bretonne est organisé à Lorient⁴⁷ et consacre le succès de la grande vague *folk* « celtique », le Bourdon et La Chanterelle organisent un nouveau festival à Pons, en Aveyron. Ce dernier est encore une fois organisé sur un mode différent en inaugurant notamment le principe des ateliers de formation. En 1974, les deux *folk clubs* organisent de nouveau ensemble le festival de Saint-Laurent dans le Berry. Suite à cette date, ils s'associent de moins en moins tandis que d'autres festivals continuent à voir le jour⁴⁸ et à faire se rencontrer acteurs/trices urbain.es et ruraux/les des musiques et danses dites traditionnelles.

47. Préfigurant le festival interceltique, organisé à Lorient à partir de 1979.

48. Parmi ceux-ci, le festival de Cazals en 1975 (qui programme, entre autres, Alan Stivell, Malicorne, Perlimpinpin folk, Phil Claude et Emmanuelle, Marcel Dadi, Roger Siffer, Géranium, Marti, ainsi que de nombreux groupes anglo-saxons) est marqué par la participation du journaliste Jacques Vassal dont l'ambition est de populariser le *folk* à large échelle en France. La même année est organisé le festival de Ris-Orangis. Les Rencontres internationales de luthiers et maîtres sonneurs à Saint-Chartier sont organisées en Berry à partir de 1977 et restent, jusqu'à aujourd'hui (sous une forme recomposée : le Son Continu) un rendez-vous annuel immanquable.

L'attachement au cœur des allers-retours entre villes et campagnes

L'activité de la collecte implique également de nombreux allers-retours entre résidences urbaines des collecteurs/ses et terrains ruraux d'investigation. Les *folkeux/ses* se lient durablement à leurs interlocuteurs/trices et à leurs espaces de vie.

Leur moteur principal, celui de l'accès à des répertoires « *inouïs* », débouche sur des relations fortes comme en témoigne ce musicien-collecteur : « *quand le pacte est scellé, il est scellé à vie, on est embringués dans une histoire où il faut assumer. (...) On est rentré dans un rapport d'échanges, de discussion* » (D-68, Rhône/Corrèze). Les musicien.nes-collecteurs/ses du *revival folk* reviennent fréquemment voir les musicien.nes qu'ils/elles rencontrent dans les campagnes. Ils/elles jouent régulièrement avec elles et eux, chez eux/elles. Françoise Etay (2009), rappelle ainsi que l'aventure du *folk* n'est pas qu'une aventure artistique : il s'agit avant tout d'une aventure humaine et affective, d'une « rencontre de deux mondes, celui de vieillards ruraux avec celui de jeunes citadins venant souvent de loin » (p221). La proximité entre collecteurs/ses et collecté.es est renforcée par la « coupure » entre la pratique musicale de ces dernier.es, qu'ils/elles ont souvent eux/elles-mêmes dénigrée, et les générations suivantes. Deux musiciens-collecteurs évoquent les tandems qu'ils forment avec leurs interlocuteurs/trices musicien.nes et danseurs/ses et les risques, selon eux, d'une trop grande et inévitable identification :

« *Avec les gens avec qui on a pu entretenir des relations plus longues, on est rentrés dans une espèce de jeu, qu'il fallait aussi maîtriser parce que (...) il y a des identifications. Avec Escalle, j'étais un peu identifié comme son élève donc il fallait maîtriser cela aussi parce que ce n'était pas exactement cela. A un moment, il fallait jouer le jeu mais il y avait des espèces de double... (...) Je me rappelle par exemple de Mme Istier, qui était une très bonne danseuse : après le décès de son mari, je devais passer chez elle une fois par an. Elle commandait la pogne au boulanger, sa fille descendait et on faisait une espèce de cérémonie (...) et je devais jouer tous les morceaux de son mari. (...) Avec Emile Escalle, c'est pareil : un jour, je vais chez sa fille (...), elle me fait asseoir dans son fauteuil, à l'endroit où je l'ai collecté pendant des années (...) et elle me dit « jouez moi un air du Papa ». Je commence à lui jouer un air, elle téléphone à sa sœur et elle lui dit : « Ecoute ! Le papa est revenu ! » Vous vous rendez compte ? (...) C'est pas pour ça qu'on collecte, parce que là, on est dans la limite. Après, c'est bien de donner quelque chose aux gens qui vous ont beaucoup donné donc ce n'est pas très grave en soi. Mais le glissement est dangereux parce qu'on peut se prendre pour, alors qu'on ne l'est pas. C'est clair qu'on ne sera jamais des musiciens traditionnels comme Emile Escalle. La question ce n'est pas d'être cela, la question c'est est-ce que cette musique a encore quelque chose à nous apprendre ? Est-ce que son apprentissage à lui, sa vie à lui de violoneux, sa musique peut nous apprendre encore quelque chose aujourd'hui, nous rendre encore heureux, nous procurer du plaisir ou de l'échange ? C'est ça qui compte. » (D-14, Ardèche)*

« *Pour la petite histoire, il y a eu des chanteurs qui ont voulu qu'on s'installe là-bas (...). Quand on allait chez eux, ils nous avaient adoptés comme leurs petits enfants à tel point que des fois ils fermaient la porte à clef pour pas qu'on reparte. (...) Un jour il nous dit : « je vous ai trouvé une maison à côté, cela serait bien que vous vous installiez, (...) comme ça on vous verra toutes les semaines, on pourra vous chanter des chansons tout le temps et vous serez là, on pourra faire plein de choses ». Et là, il y a quelque chose qui s'est... Je ne sais pas... (...) moi je ne le*

sentais pas du tout ! Justement, ce qui était intéressant c'était qu'on était dans un mouvement où on allait vers eux (...). // Quand on allait là-bas ce n'était pas la vie quotidienne : c'était une exaltation. Notre vie quotidienne, on l'a faite ailleurs. // Cette rencontre était super riche mais si on avait habité là, je pense qu'il y aurait eu quelque chose qui se serait... » (D-26, Rhône)

Ces liens humains débordent souvent sur un attachement à l'espace rural dont les interlocuteurs/trices des *folkeux/ses* sont issu.es. Certain.es choisissent de ne pas quitter leur lieu de vie, souvent urbain. D'autres, déjà habitant.es d'une autre campagne projettent dans la collecte des raisons d'y rester. D'autres enfin, résidant en milieu urbain saisissent l'opportunité de prolonger la rencontre et s'installent dans leurs espaces de collectes.

2.2.3 La structuration progressive du *revival*

Entre le milieu des années 1960 et celui des années 1970, les acteurs/trices du *revival folk* découvrent et expérimentent, comme le décrit ce musicien :

« On a pu se permettre de prendre des risques qui ne sont plus prenables actuellement : jouer n'importe où, à n'importe quelle heure, encore plus pour servir une cause. Prendre le risque de monter sur scène alors qu'on avait 6 mois de violon pour certains... C'est ce qu'a permis cette période-là, aussi bien que de mélanger des régions du monde. » (D-70, Isère)

Suite à ce premier moment d'effervescence musicale et sociale, la seconde moitié des années 1970 est marquée par un effort de structuration des pratiques de musique, de collecte et de recherche. Les acteurs/trices s'efforcent d'apporter cohérence et pérennité à leurs pratiques à mesure qu'un certain nombre d'entre eux/elles se professionnalisent. Ils/elles recentrent leurs répertoires sur le matériau fourni par les collectes en France et abandonnent progressivement les répertoires anglo-saxons. Ils/elles formalisent des éléments de méthodologie commune pour structurer l'expérience du « collectage ». Enfin, ils/elles esquissent les codes de leur propre réflexivité.

Une organisation du mouvement de « collectage »

Les critères initiaux de la collecte : ancienneté et typicité

Au cours des années 1970, le mouvement de *collectage* se diversifie à mesure qu'il se spécialise. Certain.es collecteurs/ses se focalisent sur les pratiques de chants tandis que d'autres se lancent à la recherche des « derniers » violoneux, accordéonistes, vielleux ou cornemuseux⁴⁹.

Sans être formulés explicitement, les critères de la collecte sont de plus en plus partagés : les collecteurs/ses ciblent « *plutôt des vieux* » (D-45, Haute-Loire) censés être les témoins de « *sociétés rurales qui étaient encore bien vivantes* » (D-14, Ardèche), en somme « *des gens décalés, hors du monde tel qu'il se préparait déjà, (...) ils arrivaient d'une société 1900 alors que*

49. Du côté des interlocuteurs/trices des collecteurs/ses, les asymétries de genre se retrouvent : les *folkeux/ses* collectent certes de nombreux chanteurs et chanteuses, mais les instrumentistes qu'ils rencontrent et enregistrent sont principalement des hommes.

nous on avait vécu mai 1968 » (D-26, Rhône). C'est ce que rappelle Luc Charles-Dominique (2009b) : « tous ceux qui collectaient à cette époque [la fin des années 1970] avaient le sentiment très net que cette génération de musiciens traditionnels, nés vers la fin du XIXe siècle et au tout début du XXe, était l'ultime d'un long processus ménétrier transgénérationnel, ceci malgré la permanence du sentiment de perte (et donc l'urgence à collecter) dans l'histoire des collectes en France, peut-être inhérent à l'entreprise de collecte elle-même » (p120). Un musicien-collecteur parle ainsi des « *générations intéressantes, qui ont vraiment baigné dans la culture de la ruralité, dans la transmission de cette culture, ce sont ces générations avant 1914* » (D-14, Ardèche) et suggère, par contraste, que d'autres générations ont été jugées moins pertinentes par les *folkeux/ses*. Un autre évoque un processus de sélection en deux temps des enquêtés : « *a priori, il n'y a pas d'exclusion. L'exclusion se fait après : on rencontre quelqu'un, on l'écoute, on se dit que c'est intéressant, soit la façon dont la personne chante, son type de répertoire* » (D-45, Haute-Loire).

A mesure que les acteurs/trices du *revival folk* s'impliquent dans la collecte, un tri et une logique d'attribution de valeur, qui pendant longtemps fait figure d'impensé (Mabru, 2007), se met en place entre ce qui est digne d'être collecté et ce qui ne le mérite pas. Unaniment, c'est la génération née au tout début du XXe siècle qui est ciblée par les collecteurs/ses, et plus encore « *des gens (...) qui avaient une position un peu marginale dans la société, les plus intéressants* » (D-26, Rhône), « *les gens qui étaient un peu emblématiques dans les villages* » (D-14, Rhône). La génération suivante tout comme les musicien.nes de village formés au sein du mouvement orphéonique ou, plus tard, les musicien.nes des bals musette, ne font pas l'objet de leur intérêt, voire sont totalement occultés. Les collecteurs/ses mettent en avant l'idée d'une « *rupture* » dans la transmission musicale qui ferait que ces musicien.nes ne seraient plus en lien avec la « *tradition* » à laquelle les *folkeux/ses* se réfèrent. Une hiérarchie implicite circonscrit ainsi les pratiques observées par les collecteurs/ses du *revival folk*. En bas de celle-ci se trouvent les « *musicien.nes de bal* » qui jouent par obligation et ceux/celles que les *folkeux/ses* soupçonnent d'avoir été trop influencés par les groupes folkloriques : « *c'était moins intéressant, le répertoire était plus standard, (...) c'était plus le répertoire influencé par les groupes folkloriques, le lien entre Paris et l'Auvergne...* » (D-26, Rhône).

D'autre part, la notion du loisir se trouve au cœur des critères de collecte. Les collecteurs/ses cherchent à observer la musique comme une pratique intégrée à un mode de vie et non comme l'objet d'un divertissement. Les « *musiciens de tradition* » sont pour eux/elles ceux qui « *n'étaient pas dans le loisir. Ils étaient encore dans des choses (...) fortes. Quand on faisait la veillée chez Odette, il y avait tous les paysans du coin qui descendaient. Ils descendaient en bleu de travail, ils sortaient de la bergerie. (...) C'était la vie réelle qu'on voyait. (...) C'étaient des gens qui étaient encore intégrés dans un tissu convivial dans le village et ce tissu convivial il restait en rapport avec une société déjà ancienne.* » (D-14, Ardèche). Les collecteurs/ses sont intéressés par celles et ceux qui ne jouent/changent pas pour leur « *plaisir* » ou pour celui des autres. Ils/elles recherchent des pratiques musicales et chorégraphiques répondant à une « *fonction* » avant tout sociale : « *aujourd'hui on a réinventé une fonction, c'est le loisir.*

Ce n'est pas si mal, mais ça n'a rien à voir. Je vous dis, ce n'était pas un loisir, la veillée. » (D-14, Ardèche). En outre, ils/elles cherchent à observer la marque « locale », l'empreinte de l'espace sur les pratiques afin de relever les spécificités de chaque lieu : *« je me suis rendu compte que ce n'était pas la peine de chercher des violons : il n'y en avait plus. Ce n'était pas la peine de chercher des accordéonistes parce que ce n'était pas intéressant. Alors qu'il y avait des chanteurs dans tous les villages, qui chantaient super bien. Donc tu recherches la particularité d'un territoire, qui est la plus originale, la plus marquante »* (D-26, Rhône).

Les *folkeux/ses* collectent de moins en moins « au hasard » : ceux/celles qu'ils/elles rencontrent sont de plus en plus choisis.es pour leur pratique à la fois perçue comme représentative et exceptionnelle. Il ne s'agit plus seulement de rencontrer fortuitement des musicien.nes mais de « vérifier » l'existence de celles et ceux qui sont déjà érigés.es comme « hommes mémoire » (Nora, 1984) :

« Il y a un disque qui est sorti, 'Folk song from Corrèze' // qui était un collectage de chants fait par un Irlandais // C'est l'époque où on allait régulièrement à la Fnac pour acheter les disques qui sortaient : on a vu ce disque // et on a pris une claque // Donc on est allés voir (...) s'il y avait des personnes qui étaient encore en vie. Ça a été une démarche de vérification d'adresses. (...) Et puis les gens du Bourdon ont commencé à publier des disques (...) et ils présentaient un des violoneux comme « le dernier ». Et quand tu lis ça, (...) tu y crois ! Tu ne te poses même pas la question. Tu lis ça, venant d'eux... (...) Et puis on s'est posé la question de savoir s'il y avait peut-être d'autres violoneux. (...) Un copain a dit « je me suis renseigné vers chez moi et il y en a ». Donc là, il y a un loup ! On lit « le dernier violoneux » et puis lui il trouve trois ou quatre adresses vers chez lui (...). Donc on y est allés (...) et là on est tombés dans un truc dont on n'est pas sortis pendant des années. (...) Le programme pendant trois, quatre ans c'était ça : des concerts et des bals le week-end et puis souvent collectage la semaine, pratiquement une semaine sur deux. On est tombés sur un truc, c'était la folie ! On nous donnait des adresses et on se disait qu'il fallait y aller parce que des fois, on arrivait trop tard. (...) Et puis le nombre de violoneux avec tout ce qu'on a fait, (...) c'était presque la centaine de violoneux ! Alors que cinq ans avant on voyait l'icône sur la pochette : « le dernier violoneux » » (D-26, Rhône)

Du point de vue de la méthode, les années 1970 permettent une structuration des pratiques de collectes, initialement artisanales et empiriques (Charles-Dominique, 1996). De nombreux collecteurs/ses parlent de leurs premières « erreurs » et de l'évolution de leurs manières de faire :

« Quand j'ai enregistré ma grand-mère par exemple et que je la voyais se mettre à danser, je ne lui ai même pas demandé les chorégraphies (...). A l'époque, j'en avais parlé avec un copain... Mais qu'est-ce qu'on a été bêtes ! On n'avait qu'à relever le truc ! Mais non. (...) Nous, on avait tout sous la main mais on n'imaginait pas que cette culture soit aussi riche pour rythmiquement aller aussi loin. On était dans la chanson (...) mais (...) il y a plein de facettes de cette culture qu'on n'a pas pu saisir : on n'a saisi qu'une partie. (...) Dans les questionnements, je n'étais pas bon. Les premières collectes, ce que je voulais, c'était qu'ils jouent ! C'est juste si on demandait le titre, vous voyez. (...) Après j'ai compris et j'ai commencé à faire des questionnaires et tout. » (D-14, Ardèche)

« Aujourd'hui, (...) les gens qui sont d'une autre génération ont du mal à comprendre pourquoi

cela a été si vite. Moi je suis sûr qu'une autre génération n'aurait pas fait le boulot qu'on a fait : on est tombés au bon moment. On n'était pas branchés sur une espèce de science objective, par contre on avait bien compris cette espèce de sensibilité. (...) On ne fait pas une observation objective des choses : (...) on a bidouillé, mais cette bidouille, (...) il n'y a pas plus scientifique que cela. (...) Très vite, l'artistique a pris le dessus de toute précaution soi-disant scientifique. On s'est posé très peu de questions (...). On s'en est posé après (...) mais au départ c'était un choc et tout était disponible. On aurait été bien bête de ne pas s'en emparer. » (D-68, Rhône/Corrèze)

De ces expériences, les musicien.nes-collecteurs/ses tirent de premiers enseignements. Leurs questionnements et méthodologies se systématisent. Ils/elles documentent de plus en plus la matière collectée préfigurant le passage des collectes du statut de support de création à celui d'archive, d'objet patrimonial.

L'émergence d'une érudition revivaliste : pour une scientificité non académique

A l'origine de la collecte : des liens impossibles avec l'ethnomusicologie institutionnelle

La collecte devient au cours des années 1970 une pratique incontournable pour les musicien.nes, que ces dernier.es soient tout nouvellement professionnel.les ou amateur.es, néophytes ou déjà confirmé.es. Elle fonde, de plus en plus, la légitimité des acteurs/trices à investir et à enseigner certains répertoires.

Pourtant, cette pratique trouve sa source dans la posture de fermeture du département d'ethnomusicologie du MNATP dirigé par Claudie Marcel-Dubois (Etay, 2009). François Gasnault explique dans l'émission radiophonique réalisée par Péroline Barbet (2019a) que cette dernière a toujours entretenu des rapports distants, voire méfiants, vis-à-vis des groupes folkloriques comme de la nouvelle génération d'acteurs/trices lié.es au *revival folk*. Cette posture se solde par le refus catégorique de leur donner accès aux fonds ethnomusicologiques constitués et conservés au sein du MNATP. Cette opposition de principe s'inscrit dans une absence plus globale d'échanges entre les chercheurs/ses institutionnel.les du MNATP et du CNRS et le vivier des musicien.nes qui s'improvisent collecteurs/ses-défenseurs/ses-chercheurs/ses du mouvement revivaliste. Elle est alimentée par la crainte, pour ces institutions, d'être associées à la période vichyste. Elle repose également sur ce que François Gasnault décrit comme une volonté de distinguer les collectes ethnomusicologiques réalisées dans le cadre de programmes nationaux, se voulant à la pointe de la scientificité, de l'amateurisme des groupes folkloriques comme des *folkeux/ses*.

Cet obstacle inébranlable⁵⁰ dans l'accès aux sources consiste tout d'abord en « un motif de frustration et de colère puis une incitation à aller sur le terrain » (Gasnault, 2014). L'empêchement se transforme en moteur pour les *folkeux/ses*. On note un parallélisme entre les terrains investis par ces dernier.es et ceux choisis par le MNATP dans le cadre de ses grandes enquêtes thématiques. Lorsqu'en 1975 et 1976, le MNATP publie les résultats des Re-

50. Eric Montbel et Ricros (2017) qualifient ainsi le MNATP de « bunker du bois de Boulogne » (p159).

cherches Coopératives sur Programme menées sur l'Aubrac, les musicien.nes-collecteurs/ses du *revival folk* se lancent à leur tour à la conquête de l'Aubrac. Certain.es d'entre eux/elles sont motivé.es par la découverte d'un nouvel « espace-réservoir » de collectes. D'autres se montrent sceptiques face aux méthodes d'observation du MNATP. Ils/elles souhaitent mettre à l'épreuve l'appareil descriptif et technique reposant sur de nombreux sonagrammes et retranscriptions écrites de variations musicales. Cet « *accompagnement pseudo scientifique* » (D-68, Rhône/Corrèze) leur paraît très éloigné de leurs méthodes et préoccupations. Dans le même temps, les *folkeux/ses* militent ouvertement pour l'accès le plus large possible aux collectes. Dès 1972⁵¹, une phonothèque est inaugurée dans les locaux du Bourdon à Paris afin de donner libre accès aux collectes déjà réalisées (notamment par Catherine Perrier et John Wright) (Rouvière, 2002).

La revendication d'un savoir et d'un savoir-faire non académique : stratégies de distinction vis-à-vis de l'ethnomusicologie institutionnelle

Le mouvement de collecte se déploie ainsi dans la situation d'un impossible dialogue avec l'institution et sur toile de fond d'un non-académisme revendiqué. Il s'entoure d'un discours sur la légitimité, la rigueur et la scientificité du travail d'« archéologie » musicale et chorégraphique mené par les *folkeux/ses*. La collecte est de plus en plus assimilée à une activité ethnographique. Un nouveau modèle d'ethnographe « *de terrain* » (D-68, Rhône/Corrèze) est esquissé et se distingue du/de la chercheur/se institutionnel.le. Ce/cette dernier.e est vécu.e comme une figure froide et surplombante pour les collecteurs/ses lié.es au *revival folk* : il/elle « *pratique un regard sur des gens et impose une expertise alors qu'il n'a pas de retour la plupart du temps et ne sait pas si l'autre n'a pas le même sur lui* » (D-68, Rhône/Corrèze). Les *folkeux/ses* revendiquent leur propre savoir et entretiennent des rapports défiants vis-à-vis de l'ethnomusicologie institutionnelle et plus globalement de l'académisme de la recherche publique (Charles-Dominique, 1996).

En termes de vocabulaire, cela se traduit par des choix forts, qui ont encore un impact aujourd'hui : comme l'indique François Gasnault (2014), le terme de « collecte », et plus encore celui de « collectage », supplante celui d'« enquête de terrain », en vigueur au sein de l'ethnologie et de l'ethnomusicologie institutionnelles. Florence Descamps (2006) rajoute que le suffixe « age » permet de donner au terme plus de substance et de lui conférer une dimension d'organisation, de rationalisation, de classification systématique répondant à une finalité et s'inscrivant dans une dimension patrimonialisée. La notion d'« informateur/trice » est, de la même manière écartée par les *folkeux/ses*. Pour François Gasnault (2014), on peut lire dans ces choix et habitudes de langage « un indice supplémentaire de la distance et de l'incompréhension réciproque entre ces autodidactes de la recherche appliquée à des

51. La même année, l'association Dastum se crée en Bretagne et devient le centre de gravité de nombreuses entreprises de collectes. Cette association est créée dans le but de constituer un centre de documentation et de mise à disposition des archives sonores constituées dans le cadre des collectes effectuées en Bretagne.

fins artistiques, sociales et politiques et les professionnels de la recherche scientifique, qui ont paru vouloir faire du « musée laboratoire » des arts et traditions populaires une citadelle inaccessible ».

Un moment important dans la structuration du mouvement revivaliste et non académique de collecte consiste en la création en 1979, à Saint-Germain-des-Salles dans l'Allier (Gasnault, 2014), de l'association des Musiciens Routiniers. Cette association naît de la rencontre entre les musicien.nes-collecteurs/ses de Lyon, de Paris et du Centre-France. Pour Eric Montbel et Ricros (2017), un des musiciens à l'origine de cette association, cette dernière « relevait à la fois d'une ethnomusicologie de terrain mais aussi d'une musique-pratique qui consistait à jouer la musique sur laquelle nous enquêtons » (p169). Au fondement de cette structure se trouve une volonté de « *défendre et de faire reconnaître* » tout le « *travail de fourmi* » (D-26, Rhône) de la collecte revivaliste, ainsi que de ses interprétations artistiques (Ducarroy, 2004).

L'association des Musiciens Routiniers fédère des initiatives de collecte et d'analyse de ces collectes. Elle œuvre également dans le champ de la diffusion et de l'enseignement. Elle est à l'origine de la création de la revue *Plein Jeu*⁵², à vocation scientifique, qui lui permet de définir ses propres exigences en termes de collecte, en dehors du modèle académique.

Les entretiens ont effectivement mis au jour un certain nombre de blessures pour de nombreux/ses acteurs/trices du *revival folk* vis-à-vis du monde de l'enseignement supérieur et/ou de la recherche académique. Beaucoup vivent, dans les années 1970, la sphère académique comme un organe extérieur de censure, qui n'a jamais accordé de valeur à leur travail de terrain venant pallier, selon eux/elles, à un vide de connaissances. C'est avec amertume qu'un musicien-collecteur passionné par la collecte de répertoires traditionnels, alors étudiant en histoire, témoigne de ce qu'il a vécu comme une dévalorisation de son travail et de l'objet d'étude pour lequel il avait autant d'intérêt :

« *Dans les années (...) 1973 // j'ai voulu faire une maîtrise sur Emile Escalle // J'ai dit que j'avais rencontré un violoneux, que je trouvais très intéressant de faire un travail sur lui, sur sa vie, son répertoire, sur ce qu'il représente dans sa communauté. // Et j'ai été refusé. (...) On m'a dit que ce n'était pas un sujet ! Même en musicologie à Grenoble, on me l'a refusé parce qu'ils étaient uniquement sur la musique classique. Ça ne les intéressait absolument pas, pour eux ça n'avait pas d'intérêt.* » (D-14, Ardèche)

Ce témoignage illustre le grand clivage vécu alors par les *folkeux/ses* entre leur univers de pratiques musicales, chorégraphiques, réflexives et le domaine institutionnalisé de la recherche savante. Ce bref récit d'expérience témoigne du développement souterrain d'une expertise revivaliste dans les années 1970 qui ne rencontre pas celle des chercheurs/ses académiques.

L'association des Musiciens Routiniers impulse ainsi une vague de structuration des activités de recherche de terrain, d'analyse scientifique et d'interprétation artistique à travers

52. Ré-intitulée *Modal* dans un second temps, et éditée par la future FAMDT.

laquelle les *folkeux/ses* fixent les codes de leur propre savoir. Des ramifications régionales de l'association voient le jour⁵³ à mesure que ses membres fondateurs partent s'installer dans les espaces ruraux qu'ils ont arpentés dans le cadre de leurs collectes. Pour François Gasnault (2014), c'est la rencontre dans les années 1970 entre ces « musiciens routiniers » et la nouvelle génération de musicien.nes issues du mouvement d'éducation populaire et des groupes folkloriques d'Auvergne et du Centre-France (La Chavannée, Les Thiaulins de Lignères, La Jimb'rtée) qui annonce le processus d'institutionnalisation des pratiques de musiques et de danses des années 1980 et tout particulièrement la création de la FAMDT⁵⁴ en 1985.

Les années 1964 à 1981 se révèlent centrales pour le développement des pratiques et de la réflexion liées aux musiques et aux danses dites traditionnelles. C'est au cœur d'une scène musicale qui se veut engagée que les *folkeux/ses* développent les codes de leurs pratiques, les critères de leur légitimité et leurs propre définition des musiques et danses dites traditionnelles. Cette période comporte son lot de contradictions : les pratiques se déploient entre idéalisation du passé rural et rejet de l'« ancien monde » et de l'ordre établi, entre obsession de fidélité quant aux « hommes mémoire » érigés par la collecte et revendication d'une pratique musicale libérée, émancipée et émancipatrice, entre tentatives de légitimation d'une érudition revivaliste et rejet des codes du savoir académique. Le *revival folk* est « le reflet de son époque, d'une période transitoire, où l'individu tâtonne, cherche à passer d'une structure mentale rigide, héritée de la société du XIXe siècle, à un état d'esprit plus ouvert, en phase avec la nouvelle société plus libertaire, où l'individu a davantage le droit à la parole. Le folk prend pour modèle la société préindustrielle, dont il cherche à s'émanciper : s'inspirer du passé pour mieux s'en détacher. » (Rouvière, 2002) (p46).

La fin des années 1970 est cependant marquée par un essoufflement du *revival*. Le contexte de crise économique n'est plus aussi propice à l'épanouissement des musiques dites traditionnelles. D'autres pratiques musicales comme le punk, prennent le relai des expressions musicales contestataires qui trouvaient auparavant un espace d'expression au sein du *folk* (Rouvière, 2002 ; Barbet, 2019a).

2.3 1980-1990 : Les « musiques traditionnelles » et leur institutionnalisation

Les années 1980 et 1990 apparaissent comme un nouveau moment charnière pour les pratiques de musiques et danses dites traditionnelles, ainsi que pour leur étude. Les pratiques se transforment et s'attribuent de nouveaux qualificatifs. A l'orée des années 1980, on ne parle de *folk* plus que pour désigner des pratiques très en lien avec l'héritage anglo-saxon

53. François Gasnault (2014) précise qu'entre 1979 et 1983, la Fédération des musiciens routiniers coordonnera l'action de sept associations régionales : Auvergne, Limousin, Berry-Bourbonnais, Franche-Comté, Gascogne, Ain (Ducarroy, 2004), Paris-banlieue.

54. Initialement FAMT.

et américain du *folksong* (Ducarroy, 2004). Dès la fin des années 1970, les acteurs/trices des musiques dites traditionnelles s'approprient le qualificatif « traditionnel », auparavant utilisé par les ethnologues et ethnomusicologues (Dutertre, 1996 ; Goré, 2004). Lothaire Mabru (2007) souligne que l'appropriation de la notion de « musique traditionnelle » est liée à un enjeu de légitimité pour les musicien.nes d'alors, qui souhaitent faire valoir leur expérience et leur réflexivité.

Le glissement terminologique, de *folk* à « traditionnel », traduit également le passage des pratiques dans de nouveaux enjeux de structuration, de transition générationnelle, de pérennisation des trajectoires de professionnalisation comme du réseau associatif, d'argumentation du potentiel artistique des pratiques et d'institutionnalisation. Pour Luc Charles-Dominique (1996), les années 1980 marquent ainsi la phase de « maturation du revival français ».

2.3.1 Les pratiques revivalistes face à de nouveaux enjeux : loisirs, danse et professionnalisation

Les centres de gravité des pratiques liées aux musiques et danses dites traditionnelles se modifient dans les années 1980. Les pratiques se recomposent dans le champ des loisirs, au sein de l'activité de plus en plus développée de la danse, et donnent également lieu à la professionnalisation de musicien.nes, en quête de légitimité artistique.

Des pratiques de loisirs qui ne sont plus le support privilégié d'une expression politique

Des pratiques dépolitisées ? Un recul de l'expression politique directe au travers des « mondes du *trad* »

Avec l'arrivée de la gauche au gouvernement, les années 1980 consacrent la sortie des pratiques de musiques dites traditionnelles du phénomène de contre-culture au sein duquel elles se sont développées dans les années 1960-1970. Les revendications politiques, sociales, écologiques au cœur de l'émergence du *revival* aux États-Unis et en Europe, sont de moins en moins centrales à mesure que les acteurs/trices cherchent à faire reconnaître leurs pratiques comme légitimes dans le champ de la culture et des pratiques artistiques.

Certain.es acteurs/trices du *revival folk* parlent ainsi d'une « dépolitisation » progressive et regrettable, selon eux/elles, des pratiques à partir des années 1980. C'est ce qu'exprime Olivier Durif (Durif et Montbel, 2001), ancien président de la FAMDT et directeur du CRMTL, ici interrogé par Eric Montbel, co-directeur du CMTRA : « d'une manière générale, il n'y a plus de militants au sens désintéressé du terme, c'est une réalité socioculturelle. Les gens aujourd'hui qui s'intéressent aux musiques traditionnelles (...) veulent des prestations, donc on est dans une relation de plus en plus marchande, et nous n'y pouvons rien. Je crois que l'on est arrivé au bout d'une certaine forme de militantisme (...) mais il me semble que cette évolution est une évolution de la société en général ». Un autre acteur, enseignant en danse, évoque ce

glissement des pratiques, du champ politique à celui du divertissement :

« Quand j'ai commencé à connaître les bals folk, c'était dans les débuts des années 1970, le folk était lié à des luttes : c'était les anti-militaristes, c'était Amnesty International, les anti-nucléaire après. (...) Pour faire une action quelconque, c'était un bal folk. (...) Après ça a évolué (...) Pendant les années 1970 c'était des luttes, après il y a eu un trou parce qu'on en entendait beaucoup moins parler et après il y a eu tout un renouveau : les gens se sont mis à faire du folk mais vraiment pour s'amuser. » (D-27, Loire)

Une entrée dans le champ des loisirs

Les pratiques quittent le domaine de la lutte et se recomposent, au cours des années 1980, principalement dans le champ des loisirs. Elles sont liées au divertissement, aux sociabilités, font l'objet d'une passion et cessent d'être des outils privilégiés de revendication et d'expression politique. Le phénomène est à resituer dans une progression des pratiques amateurs, notamment des pratiques instrumentales, entre les années 1960 et les années 1980 en lien avec le développement du marché du disque et de l'écoute des médias. Antoine Hennion (1996) rappelle qu'en 1996, un Français sur dix pratique la musique pendant ses loisirs. Luc Charles-Dominique (1996) voit justement les acteurs/trices des nouvelles générations comme des « musicalistes » plus que comme des militant.es : il décrit des individus qui pratiquent musiques et danses dites traditionnelles (presque) comme n'importe quel autre genre musical ou chorégraphique, sans qu'une connotation idéologique ou revendicatrice ne prenne l'ascendant sur les autres aspects (sociabilité, divertissement) de la pratique. Pour Marius Risi (2004) cette dimension musicaliste de la pratique coïncide avec les habitudes contemporaines d'écoute et de pratiques musicales qui ne se limitent qu'extrêmement rarement à une seule esthétique.

En effet, les amateur.es de musiques et danses dites traditionnelles sont à partir des années 1980 fréquemment amateur.es d'autres musiques et danses, pratiquant.es d'autres activités de loisirs. Leur pratique des musiques et/ou danses dites traditionnelles ne fait plus l'objet d'un mode de vie et semble moins exclusive qu'elle ne l'a été pour les *folkeux/ses* qui les ont précédé.es même si les chapitres suivants montreront qu'elles n'ont rien d'anodin et que leurs fonctions et les engagements qu'elles nourrissent se sont recomposés, sans avoir disparus.

Un musicien qui se professionnalise à la fin des années 1980 raconte cette période de grande porosité des pratiques, qui sortent du discours politique pour rencontrer d'autres sphères artistiques :

« Les années 1980-1990, musicalement, c'est fantastique ce qu'il se passe : c'est le reggae, c'est la new wave, c'est les Clash, Police. Moi j'ai grandi avec cela // ça fait vraiment partie de ma culture//. J'ai grandi dans mon espace naturel de collégien avec ces choses-là : mes copains écoutaient cela, // j'avais une vie d'ado de l'époque, on dansait sur du reggae // et j'avais une espèce de deuxième espace artistique qui était très différent et qui paraissait complètement bizarre aux autres. (...) Mon deuxième espace culturel c'est celui-là, ce que je ne comprenais pas encore à l'époque, c'est celui des traditions, des héritages, des régionalités, d'un autre monde musical qui n'a rien à voir, qui vient d'ailleurs. » (D-18, Puy-de-Dôme)

Une nouvelle activité structurante et inclusive : le développement de la danse et le succès du bal

Dans ce cadre, l'activité de la danse connaît un formidable essor. Accessible, fédératrice, ludique et collective, la danse et notamment le bal deviennent dans les années 1980 des activités structurantes pour les réseaux d'acteurs/trices liés aux musiques dites traditionnelles.

Ce regain d'intérêt pour le bal intervient après une période moins propice à la danse dans les années 1960-1970. Les représentations collectives jusqu'à présent associées à la danse changent et le bal est alors vu comme un événement avant tout violent (Crozat, 1998). Le bal républicain (Crozat, 1998, 2001 ; Amalvi, 1984), symbolisé par le bal public du 14 juillet, qui consacre l'appartenance à la République tout en donnant corps aux communautés locales, s'effondre après avoir connu un âge d'or aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. D'autres types de loisirs et d'activités chorégraphiques, plus spécialisés et générationnels, apparaissent avec notamment l'essor des discothèques (Apprill, 2018)⁵⁵. En conséquence, le nombre de bals et l'ampleur du public sont en déclin. Même en Bretagne, Olivier Goré (2004) parle d'un net recul du *fest noz* qui se circonscrit à l'est et au centre de la Bretagne, cessant d'être une activité régionale de premier plan⁵⁶.

Dans ce contexte, la danse a été plutôt délaissée par la première génération d'acteurs/trices des années 1960-1970, davantage musicien.nes que danseurs/ses⁵⁷. Pendant le *revival folk*, peu de collectes portent sur les pratiques chorégraphiques et la danse est envisagée au mieux comme un outil socio-culturel d'animation et d'éducation à la vie en collectif, au pire comme un objet perverti par le folklore.

La situation change à partir des années 1980, qui sont marquées par la renaissance du bal au sein des réseaux dédiés aux musiques et, de plus en plus, aux danses dites traditionnelles. C'est ce changement déterminant pour les contenus musicaux qu'évoquent un musicien et une chanteuse professionnel.les, dans un premier temps actif/ves sur les scènes de concert avant de s'impliquer dans le bal, au tournant des années 1970 et 1980 :

« Les années 1970, c'était la grande époque ! (...) Mais le bal n'était pas prééminent à ce moment. Ce qui était super, c'est qu'il y avait de grands espaces pour le concert. Donc on avait ressorti

55. D'autres raisons sont généralement avancées pour expliquer la désaffection du bal parmi lesquels le développement de la radio, de la télévision et du disque, ainsi que l'importance des départs en ville et des nouveaux loisirs qu'on y trouve (cinéma).

56. Le *fest noz* connaît cependant un nouvel élan à partir des années 1990, lorsqu'il se développe dans les espaces urbains et périurbains (Goré, 2004).

57. La danse traditionnelle connaît tout de même quelques heures de gloire pendant les années 1960 autour de compagnies professionnelles ou semi-professionnelles qui proposent des créations. François Gasnault (2015a) rappelle les expériences pionnières du Ballet national de danses françaises créé en 1961 autour de Jacques Douai et de Thérèse Palau et parrainé par Jean Villar qui se produit au palais de Chaillot ou encore celles des Ballets occitans initiés par Françoise Dague et de leurs homonymes les Ballets poitevins portés par André, Yves et Maurice Pacher. Hormis ces quelques excursions dans le spectacle chorégraphique, les premier.es *folkeux/ses* restent dans un premier temps surtout intéressé.es par la chanson, puis par la musique dite traditionnelle.

toutes ces plaintes. (...) J'en avais retrouvé quelques unes qu'on avait arrangées, qui étaient absolument superbes. (...) Il y avait beaucoup plus de musique autour de l'écoute. (...) Souvent c'était concert-bal : il y avait une première partie concert et deuxième partie qui terminait en bal. » (D-14, Ardèche)

« Les gens ont toujours aimé danser. Même à l'époque, on aimait danser mais les gens étaient capables de s'asseoir et d'écouter. C'était aussi peut-être une période de découvertes : tu découvres tout en même temps, tu découvres les chansons, (...) tu découvres la danse et peut-être que tu choisis la danse. » (M2-12, Rhône)

La requalification du bal s'inscrit dans ce que Dominique Crozat (1998) décrit comme une mutation globale, qualitative et rapide du bal dans les années 1980-1990⁵⁸. En dehors de la sphère des musiques et danses dites traditionnelles, le nombre de bals organisés en France se stabilise et conquiert de nouveaux publics en diversifiant ses formes : les repas dansants se développent dans les espaces périurbains et les centres des grandes villes accueillent aussi des manifestations. Cette renaissance globale du bal est liée à un changement des représentations liées à la ruralité dans les années 1980 (Delfosse, 2003). Même si les bals ruraux sont en déclin (Crozat, 1998), le bal est lié dans les imaginaires collectifs à la campagne alors perçue positivement au travers de l'activation d'un discours sur le local (Bourdin, 2000 ; Delfosse, 2003). En ville comme dans les espaces périurbains, les imaginaires ruraux nourrissent la résurgence du bal et requalifient sa dimension sociale. Plus qu'une relance, les bals s'adaptent aux évolutions démographiques et symboliques. Au-delà du bal, l'époque est également marquée par le succès des « danses sociales » (Aprill, 2005) comme les danses de salon. Danser et aller au bal apparaît de plus en plus comme une forme de loisirs liée à un objectif de « réalisation de soi » au sein du groupe (Crozat, 1998).

Au sein des réseaux héritiers du *revival folk*, la danse s'impose comme une pratique ludique, sociale et collective qui bouleverse les codes à la fois du spectacle folklorique et des manifestations musicales des *folkeux*. Les bals « traditionnels » se multiplient dès la toute fin des années 1970. Dans un premier temps, ils sont précédés d'un concert ou font figure d'animation/de médiation de proximité dans le cadre des fêtes de villages animées par les *folkeux/ses*. Progressivement, ils s'autonomisent et deviennent un des principaux lieux de pratique et de rencontre des acteurs/trices, que ces dernier.es soient musicien.nes, danseurs/ses, collecteurs/ses, professionnel.les, amateur.es, néophytes ou confirmé.es. Pour beaucoup d'entre eux/elles, la danse apparaît comme une activité plus accessible que la musique : elle permet une participation directe et spontanée, ne requérant aucun autre instrument que son propre corps et, à première vue, une faible maîtrise technique.

L'essor du bal en général et celui dédié aux pratiques dites traditionnelles en particulier, contribue à redéfinir les fonctions et les contenus des musiques traditionnelles. Elles sont de moins en moins envisagées indépendamment de la danse : leur capacité à provoquer le mouvement s'impose comme une de leurs caractéristiques principales jusqu'à devenir, pour

58. Selon lui, le bal s'ajuste aux évolutions démographiques avec un retard de dix à quinze ans.

de nombreux acteurs/trices, un élément de leur définition. Les musiques traditionnelles ne doivent plus seulement être anciennes, localisables, incarnées : elle doivent supporter la danse. C'est dans ce lien à la danse qu'est tissée une nouvelle forme de traditionnalité, passant par la permanence du mouvement et du corps dansant dans le temps.

Pour soutenir cette renaissance du bal, toute une série d'espace-temps de formation se mettent en place : ateliers réguliers et stages plus ponctuels fleurissent et proposent aux danseurs/ses ou aux aspirant.es danseurs/ses de se former tout au long de l'année. Selon Valérie Rouvière (2002), le premier stage de danse dite traditionnelle est organisé par le Bourdon en 1974 mais c'est seulement au cours des années 1990 que plusieurs festivals dédiés à la pratique chorégraphique voient le jour. Le plus célèbre est sans doute « Le Grand Bal de l'Europe » organisé annuellement par l'Association Européenne des Amoureux de Danses Traditionnelles (AEADT) à Gennetines et à Saint-Gervais (jusqu'en 2017). Selon Bernard Coclet, son fondateur, ce festival inauguré en 1990, a pour but de rééquilibrer une relation perçue comme asymétrique entre musique et danse⁵⁹. Les Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC) sont très actives dans ce volet d'enseignement et de pratique de la danse et développent un réseau d'ateliers d'apprentissage et de pratique régulière partout en France.

Ancien.nes et nouveaux/elles professionnel.les : deux générations de musicien.nes entre adaptations et réorientations

La reconfiguration des pratiques autour de la danse au cours des années 1980-1990 induit une mutation des pratiques musicales, notamment professionnelles.

Une nouvelle génération de musicien.nes se professionnalise au cours de ces deux décennies. Comme le décrit l'un d'entre eux, la nouvelle génération souhaite s'inscrire dans la lignée de la première et suivre l'exemple des pionnier.es du *revival folk* :

« Je suis venu (...) aux musiques traditionnelles dans la pleine période du revivalisme, c'est à dire dans les années 1980. J'étais élève au conservatoire et j'ai découvert ce monde-là qui arrivait, pleins de groupes revivalistes. A la fois la musique irlandaise qui commençait à prendre une place (...) et à la fois l'émergence beaucoup plus circonscrite localement de ce qu'on a commencé à appeler beaucoup plus tard les musiques traditionnelles mais qui à l'époque étaient les musiques folk, françaises avec (...) plein de gens de cette génération-là qui ont entre 10 et 15 ans de plus que moi, qui étaient jeunes à l'époque et qui partaient à l'aventure, qui faisaient les premières collectes. Donc moi j'ai été séduit comme musicien à la base. J'étais apprenti violoniste et j'ai eu immédiatement un magnétisme vers cela (...), je ne sais pas pour quelle raison. (...) C'était (...) je dirais 1982, 1983 par là : j'ai commencé à apprendre de manière isolée, j'avais 16 ans (...). En marge du conservatoire parce qu'à cette époque-là, le conservatoire était une conserverie. (...) Je m'intègre petit à petit à un tissu de copains musiciens, certains sont plus âgés, d'autres de ma génération, et j'apprends comme cela, vraiment par proximité humaine autant que musicale. Parce que je ne comprends pas encore très bien ce qu'il se passe dans ces musiques, moi j'apprends un morceau irlandais, un morceau auvergnat, un morceau gascon, un morceau breton. Je suis là, je joue parce que j'aime jouer, c'est tout. » (D-18, Puy-de-Dôme)

59. Ces propos sont tirés d'un atelier donné par Bernard Coclet le 27/07/2018, au sein de ce festival.

Les musicien.nes qui se professionnalisent au cours des années 1980 le font essentiellement au sein du bal comme en témoignent les verbatims ci-dessous. Ils.elles délaissent (pour certain.es à regret) la musique à écouter et privilégient celle à danser. Certains groupes, créés pour le concert, doivent repenser leur activité pour s'adapter au cadre en développement du bal, au niveau et aux envies des danseurs/ses qui constituent désormais la majorité de leur public.

« Si je prends pour exemple le profil des étudiants qui entrent au CEFEDM (...) sous l'étiquette « trad » pour obtenir un diplôme d'État de professeur de musique traditionnelle, l'immense majorité d'entre eux ont une activité en rapport avec la pratique de la musique pour la danse (...). Donc il apparaît même sans avoir fait d'étude statistique que la pratique de la musique pour la danse dans les univers de musique traditionnelle de ce pays est le nœud de la question, c'est l'endroit où les gens construisent leur identité professionnelle et surtout leur réalité administrative professionnelle : c'est à dire que pour les musiciens traditionnels, (...) les régimes d'intermittence se construisent là, dans une grande majorité. Les gens qui ont des années de régime d'intermittence les construisent en jouant dans le bal et jamais vraiment dans le concert ou le spectacle. (...) C'est quasiment la fonction majoritaire d'expression à la fois des chorégraphes, des répertoires et des savoir-faire communs à la fois aux personnes musiciennes, aux danseurs amateurs. C'est là que tout se joue. » (D-15, Rhône)

« C'est le ferment du milieu et c'est aussi parfois ce qui est désespérant. Parce que sans ces gens-là, ce public, tu ne tournerais pas. Mais en même temps, parfois, tu as désespérément envie de faire péter les cadres, de transplanter ta musique ailleurs, d'attirer d'autres gens que ces gens-là, dans ces lieux là. » (M2-11, Isère)

« Les gens qui veulent vivre de la musique dans ce secteur-là font du bal. (...) C'est une situation pour les musiques traditionnelles que je trouve grave parce que quand il n'y a pas de lieux de création, les musiques traditionnelles sont comme un ruisseau : elles vont là où l'eau peut couler. Et le bal est une très grande demande... (...) Il faudrait qu'à côté, il existe un autre espace de création et de son, un autre espace sonore. S'il n'y a pas de concerts, de choses comme cela, ça ne nourrit pas la pratique. J'ai l'impression qu'il n'y a que les stages qui nourrissent la pratique et (...) ce n'est pas l'idéal. Il faudrait former les gens, qu'ils pratiquent eux-mêmes, qu'ils créent eux-mêmes (...). Mais pour que cela arrive, il faut qu'il y ait des gens sur scène. » (M2-12, Rhône)

Une fracture s'instaure au cours des années 1980-1990 entre la nouvelle génération de musicien.nes qui se professionnalise dans le bal et la précédente, celles des musicien.nes du *revival folk*, qui se dirigent de plus en plus vers d'autres univers musicaux et réseaux de diffusion. C'est ce que résume ce musicien grenoblois qui se professionnalise à la fin des années 1980, et qui est à l'origine du collectif d'artistes MusTraDem :

« On a commencé à faire nos musiques à la toute fin des années 1980, (...) on avait 20-22 ans. Pendant toute mon adolescence j'ai écouté les groupes et les musiciens qui tournaient dans les années 1980. J'écoutais beaucoup de musique bretonne : (...) Tri Yann, Alan Stivell, Gwendal puis Malicorne, (...) La Bamboche. (...) Je pense qu'à l'époque les gens étaient demandeurs de nouvelles musiques parce que dans les années 1980, il y avait un fossé qui s'était creusé entre les bons musiciens et le public du bal. Au début des années 1980, les bons musiciens en avaient assez de faire du bal, qu'on vienne leur donner des leçons sur comment il fallait jouer la musique à danser. Toute cette génération a dit, à ce moment là, « nous on arrête de faire du bal ». (...) Du jour au lendemain ils ont arrêté de s'intéresser au milieu du bal et sont allés à fonds dans la réflexion sur la création et le métissage. (...) Donc le public du bal n'y trouvait pas son compte. Je pense que nous, quand on a commencé à Grenoble, il y avait une demande des gens pour danser. Je me souviens très bien qu'à la fin des années 1980, à Grenoble, il y avait quelques associations qui organisaient des petits bals, où les gens avaient déjà un certain âge : les Ateliers de la Danse Populaire à Saint-Martin-d'Hères, Ensemailles à Echirrolles, principalement. A côté, il y avait quelques

associations : une qui faisait de la musique de l'Est (...), Yiddish, Irlandaise, etc. Tous ces gens là communiquaient très peu entre eux, quand il n'y avait pas des querelles entre les associations qui s'accusaient mutuellement de se piquer du répertoire. » (M2-11, Isère)

Les musicien.nes professionnel.les issu.es du *revival folk* ne s'adaptent donc pas unanimement à cette reformulation des pratiques autour de la danse. Ce nouveau centre de gravité suscite dès le milieu des années 1980 l'insatisfaction d'une partie d'entre eux/elles. Ayant mené la première partie de leur carrière dans le cadre de concerts, le développement du bal leur apparaît comme une sorte d'asservissement de leurs pratiques musicales. Ils/elles déplorent l'effacement des autres lieux de programmation musicale sous la forme de concerts ou de spectacles face au bal qui apparaît de plus en plus comme l'unique espace de représentation et de production des artistes :

« C'est LE bal. (...) il n'y a plus de scènes de musiques trad (...), plus de scènes de création. (...) Le bal maintenant devient, est, le seul lieu, (...) un lieu où il y a du monde, un lieu qui est rentable, le lieu où les associations peuvent s'investir puisqu'elles savent qu'elles ne vont pas perdre de l'argent. (...) Tu as toute une espèce d'économie autour et de principes (...) et c'est normal c'est la survie. Et puis c'est l'amour. » (M2-12, Rhône)

« Qu'est-ce qui marche aujourd'hui ? C'est le bal. (...) Cette pratique du bal elle était naturelle, mais elle n'était pas unique. (...) Aujourd'hui, les gens veulent danser, veulent du bal. (...) Du coup il n'y a plus trop de place pour de belles créations. » (D-57, Cantal)

« Aujourd'hui, monter un projet, même dans le milieu trad, veut dire monter un projet pour la danse alors que la danse est un grain de sable dans le foisonnement et les potentialités de la musique traditionnelle. (...) Ce qui intéresse les gens c'est de danser. Donc les organisateurs, les passionnés de danse vont organiser des projets autour de la danse et c'est quelque part bien normal. (...) Aujourd'hui, un projet qui ne s'adresse pas à la danse... Je peux même pas en parler parce qu'il n'y en a pas. » (M2-11, Isère)

Que cela soit motivé par la centralité croissante de la danse ou par un sentiment plus général de lassitude, les années 1980 se caractérisent par une vague de dissolution de groupes emblématiques du *revival folk* et par la réorientation des carrières musicales des premier.es *folkeux/ses*.

Beaucoup d'entre eux/elles, devenu.es les modèles vivants de la nouvelle génération, prennent de plus en plus de distance vis-à-vis des réseaux habituels de pratique et de diffusion des musiques traditionnelles. Ils/elles se disent lassé.es par l'aspect systématique, peu évolutif des pratiques musicales, par la dépolitisation des pratiques et par le faible renouvellement du public. Après une ou deux décennies de professionnalisation dans le champs des musiques traditionnelles, ils/elles commencent à exprimer l'idée qu'ils en « ont fait le tour ». Beaucoup d'entre eux/elles commencent à désertir le bal. Ce constat, partagé de nombreux/ses acteurs/trices rencontrés, qu'ils/elles fassent partie de la première vague de *folkeux/ses* formés dans les années 1960-1970 ou dans celle qui suit dans les années 1980, est également repéré par Françoise Etay (2009) : « les perspectives professionnelles des uns et des autres ont évolué. Beaucoup de ceux qui ont continué une carrière de scène et de studio ont progressivement délaissé le répertoire traditionnel pour se tourner vers la création de nouvelles musiques » (p222).

Les années 1990 sont marquées par une dynamique dans le champ de la création et du spectacle qui croise très peu le vivier d'acteurs/trices qui s'initient alors aux musiques et surtout aux danses dites traditionnelles. Les premier.es professionnel.les cherchent à conquérir d'autres univers musicaux et d'autres espaces de programmation. Leur discours s'oriente autour de la revendication d'une légitimité artistique de leurs pratiques : « *le but était de faire rentrer ces créations dans le milieu des scènes nationales.* » (M1-3, Isère). Ce faisant, ils/elles se produisent moins dans les réseaux spécialisés des musiques et danses dites traditionnelles. Moins repérés par les nouvelles générations d'acteurs/trices, ils/elles disparaissent progressivement et parfois involontairement du microcosme des musiques dites traditionnelles. Certain.es, comme cette chanteuse professionnelle, expliquent que le choix de se porter vers d'autres esthétiques (jazz, musiques du monde, musiques contemporaines), réseaux de programmation et espaces d'expression que celui du bal, les a rendu.es moins visibles auprès des réseaux dans lesquels ils/elles ont émergé :

« *Au début de ma carrière (...) je suis entrée dans La Bamboche. // Donc là, on a commencé à faire appel à des comédiens, metteurs en scène, etc. Pendant toute cette période-là, j'ai effectivement travaillé dans le milieu trad. J'étais dans ce milieu qui se formalisait un peu avec les Centres qui arrivaient. J'ai participé à la création du CMTRA. Donc là, j'allais encadrer des stages, j'ai fait énormément de stages d'enseignement de la vielle au début. // La Bamboche a du s'arrêter en 1981-2-3, je ne sais plus. Après on a été en duo (...) : on a fait Beau Temps sur la Province avec La Compagnie du Beau Temps. (...) Et petit à petit j'ai basculé dans le chant parce qu'on m'a demandé de faire plus de chant que de vielle. (...) Dès 1990-1, j'ai beaucoup plus travaillé en dehors de ce milieu-là, parce qu'on chantait en français. A l'époque on a pas mal tourné mais (...) pas du tout dans des festivals trad : des événements de chorales ou des programmations très éclectiques (...). Du coup je suis sortie de ce milieu-là. J'ai fait quelques stages mais très peu finalement. Et j'ai surtout travaillé ailleurs : les écoles de musique, les associations pas forcément trad mais plutôt patrimoniales, (...) le classique ou le jazz. Et je continue à faire ça. J'ai fait de la musique pour le théâtre. J'ai joué de la vielle mais ce n'était pas forcément dans un contexte musique trad. Donc j'ai l'impression quand même que depuis (...) presque 25 ans, la majorité de mon travail est ailleurs que dans le milieu trad.* » (M2-12, Rhône)

Ce retour d'expérience fait apparaître les recherches de transversalité et les perceptions de limites qui traversent le phénomène de réorientation des carrières professionnelles des premier.es *folkeux/ses*, parmi lesquelles le fait de choisir de se produire dans d'autres réseaux musicaux (musique classique, chant choral, jazz), sous d'autres formats d'expression (concert, représentation théâtrale) tout comme le choix du chant (en langue française et donc sans « étiquette régionale »). Tous ces éléments apparaissent comme des facteurs d'invisibilité, choisie ou subie, par celles et ceux qui ont été les pionnier.es et qui se détachent progressivement des réseaux revivalistes. Ces éléments sont mis en écho par un autre musicien professionnel, issu du *folk club* de La Chanterelle à Lyon, qui s'est lancé à partir des années 1980 dans la création de spectacles mêlant conte, théâtre et répertoires « traditionnels » issus du monde entier :

« *Ce n'était pas toujours évident, pour les gens du trad, parce que je n'étais plus dans ce même univers. Je me focalisais, dans un spectacle, sur (...) les musiques trad de l'Île Maurice par exemple.*

Je collectais le maximum de disques, d'infos là-dessus pour nourrir un spectacle où j'apprenais des rythmiques de l'île Maurice. Pour une création. Et donc ce n'est pas du tout la même attitude ni les mêmes circuits, la même organisation. C'est pour cela qu'à ce moment-là j'ai fait le choix du spectacle et du spectacle ouvert sur les musiques du monde. » (D-70, Isère)

Le fossé qui se creuse entre les pionnier.es du *folk* et les nouvelles générations de musicien.nes et danseurs/ses dans les années 1980 semble tenir à peu de choses, et questionne le modèle du « véritable » musicien « traditionnel ». Certain.es comprennent que leurs envies et choix les dirigent vers des esthétiques, des publics, des espaces et des processus créatifs qui ne s'adressent plus exclusivement à leurs réseaux d'origine alors que d'autres semblent s'en étonner et le regretter :

« Moi c'est ce qui m'est arrivé. Les gens me disaient « mais de toutes façons toi tu fais du théâtre maintenant ». (...) Enfin quand même, je vais de temps en temps dans les bals, ça m'intéresse ! Je ne crache pas dessus quoi ! » (D-26, Rhône)

2.3.2 La sortie de la contre-culture et l'institutionnalisation des pratiques

Un engagement politique en faveur des pratiques : une dynamique partenariale entre l'État et les réseaux locaux dédiés aux musiques et danses dites traditionnelles

Face à ces nouveaux enjeux et après l'ébullition contestataire du *revival folk*, les années 1980 sont marquées par la volonté des acteurs/trices de faire reconnaître et soutenir publiquement leurs pratiques par l'État. Un processus d'institutionnalisation des pratiques, qui reste inachevé (Gasnault, 2014), se met en place. Ce processus s'inscrit dans un contexte où la volonté de rendre la musique accessible à tous.tes prend la forme d'une « politique prônant l'accès de tous à toutes les musiques » (Nentwig, 2011) (p94). Il est permis, rappelle François Gasnault (2015a), par la rencontre entre divers interlocuteurs/trices attentifs/ves au sein du ministère de la Culture et plusieurs associations régionales qui amorcent la fédération des réseaux locaux dédiés aux musiques et danses dites traditionnelles : l'Union Pour la Culture Poitevine (UPCP), le Conservatoire Occitan et Dastum, ainsi que l'association fédérale des Musiciens Routiniers.

Une reconnaissance tardive

A première vue, l'intérêt manifesté dès le début des années 1980 par les pouvoirs publics quant à des pratiques majoritairement associatives, contestataires et proches dans certaines régions des réseaux régionalistes, étonne.

En réalité, le soutien de l'État aux pratiques de musiques et danses dites traditionnelles, bien que discret, est antérieur aux années 1980. Dès la première moitié des années 1970, les pratiques sont soutenues via deux structures : les Fonds d'Intervention Culturelle (FIC) et le Service des Études et des Recherches chargé de l'évaluation de l'action des FIC. Ces

derniers, sont chargés de rééquilibrer l'offre culturelle dans les territoires moins irrigués et équipés. Ils apportent leur soutien aux acteurs/trices ruraux/les et notamment à l'UPCP et au Conservatoire Occitan, qu'ils contribuent à ériger comme de véritables modèles d'action. La politique de soutien aux musiques dites traditionnelles passe également, dans un premier temps, par l'aide aux services de l'administration centrale pour coordonner l'action territoriale (direction du développement culturel, Directions Régionales des Affaires Culturelles - DRAC-, délégués régionaux à la culture) ou pour encadrer et dynamiser la recherche ethnologique au moyen de la Mission du Patrimoine Ethnologique (MPE) créée au début des années 1980 (Hottin, 2019).

C'est toutefois au cours des années 1980 que la politique de soutien et d'encadrement des pratiques prend toute son ampleur, lorsque que s'opère « le déplacement d'un rattachement administratif (jeunesse et sports) à un autre (culture), et d'une catégorisation de l'action publique (éducation populaire) vers une pluralité d'autres (pratique amateur, enseignement artistique, spectacle vivant, développement culturel, cultures régionales) » (Gasnault, 2014). Avec la mandature de Jack Lang comme ministre de la Culture, on assiste à une rupture politique : il ne s'agit plus seulement de donner accès au produit de la création artistique. Une attention est portée au processus de création artistique en tant que tel. La notion de culture s'élargit dans le même temps : elle englobe des pratiques non reconnues jusqu'alors comme les arts de la rue, le cirque, le spectacle vivant, ainsi que le domaine du patrimoine ethnologique. Cette mandature marque un élargissement des champs d'action de l'État en matière culturelle qui s'organise autour de trois objectifs. Premièrement, la réduction des inégalités artistiques et culturelles avec l'affirmation de l'égalité (plus que de l'équivalence) des pratiques en dignité et valeur. Ensuite, la réduction des inégalités territoriales visant une meilleure distribution des moyens financiers et un meilleur accès de tous.tes aux infrastructures, programmations et structures d'éducation. Enfin, la réduction des inégalités sociales avec une volonté d'agir au moyen des pratiques et dispositifs culturels dans les milieux plus défavorisés.

Un soutien reposant sur une logique de partenariat et d'aide à la structuration répondant aux enjeux de la décentralisation

Dans le champ des musiques dites traditionnelles, le ministère de Jack Lang oriente son action autour de deux axes : la valorisation des collections documentaires déjà constituées, ainsi que la formation des acteurs/trices locaux/les.

Avec l'action de Maurice Fleuret, le nouveau directeur de la Direction de la Musique⁶⁰ entre 1981 et 1986, un soutien direct est apporté aux réseaux héritiers du *revival folk* : les subventions à leur égard augmentent sensiblement pendant son exercice (Gasnault, 2014). Dès 1983, un bureau aux musiques traditionnelles et des postes d'inspecteurs des musiques

60. Elle devient plus tard la Direction de la Musique et de la Danse (DMD).

traditionnelles voient le jour au sein de la DMD. Maurice Fleuret s'entoure de chargés de missions (dont Bernard Lortat-Jacob à partir de 1982) et s'appuie sur le Centre National d'Action Musicale (CENAM) créé en 1976.

Les dispositifs de soutien aux pratiques de musiques dites traditionnelles s'élaborent désormais dans des interactions, voire dans une complicité, croissantes entre services publics et réseaux locaux. Cette rencontre est celle de « deux mondes » selon Michel De Lannoy (2009) : d'un côté, celui du ministère, des professionnel.les issu.es du milieu des musiques savantes, du journalisme musical, de la haute administration et de la recherche scientifique ; de l'autre, celui des « musicien.nes traditionnel.les » majoritairement amateur.es, issu.es de l'éducation populaire, du spectacle vivant et des mouvements régionalistes. Elle aboutit à des concertations fertiles. François Gasnault (2014) rappelle une série d'évènements marquants qui témoignent de la dynamique d'échange, voire de partenariat entre réseaux revivalistes et services de l'État. En 1982, Maurice Fleuret se rend aux assises des collecteurs/ses de musique traditionnelle organisées par la fédération des musiciens routiniers et par la MJC de Ris-Orangis. Cette rencontre aboutit à la création d'une commission consultative des musiques traditionnelles au ministère. De nombreuses journées de rencontres thématiques sont organisées et financées par le ministère en région⁶¹.

La dynamique ne s'essouffle pas avec la nouvelle alternance politique de 1988 et, en 1989 est organisée la cérémonie du bicentenaire de la Révolution pendant laquelle Jean-Philippe Goude, met en scène les pratiques et acteurs/trices des musiques dites traditionnelles à travers le tableau « La Marche des Mille » (Gasnault, 2015a,b) qui prend la forme d'une sorte de « défilé des provinces de France » (Laurentin, 2018).

Un encouragement à la professionnalisation

Dans le champ de la formation et de l'encadrement de la professionnalisation, c'est sous la coordination de la DMD que l'apprentissage des musiques dites traditionnelles est intégré dans les conservatoires et écoles de musiques d'État, en prenant appui sur les intérêts et compétences internes aux structures concernées.

Des diplômés d'enseignant.es et de professionnel.les de ces musiques sont institués : en 1987 sont créés le Certificat d'Aptitude (CA) et le Diplôme D'État (DE) en musiques traditionnelles. À partir de la même année, les musicien.nes-enseignant.es en musiques traditionnelles ont accès aux fonctions de directeurs/trices de départements dans les éta-

61. Michel De Lannoy (2009), ancien inspecteur des musiques traditionnelles (entre 1984 et 1992) énumère les principales : en 1982 à Pontivy (autour de la question du classement et de la diffusion de la culture orale), en 1983 à Saint-Antonin-Nobleval (facture instrumentale, création d'instruments et musiques traditionnelles), la même année à Arras (pratiques de transmission dans les danses et musiques de tradition orale), en 1984 à Clermont-Ferrand (De la recherche à la création), la même année à Noriot (autour de la question des identités culturelles) et à Céret (sur l'entrée des musiques traditionnelles dans les établissements d'enseignement musical et artistique), en 1985 à Paris (les rencontres sont intitulées « Musiques d'ailleurs en France »), en 1987 à Saint-Malo (musiques traditionnelles et pratiques scientifiques), à Cannes (autour de la question de la professionnalisation) et à Parthenay (autour de la place des musiques traditionnelles à l'école) et enfin en 1989 à Paris où ont lieu les Premières Assises Nationales des musiques traditionnelles

blissements d'enseignement artistique. Une nouvelle génération de professionnels émerge dans ce contexte de valorisation de leurs compétences et de rationalisation du marché musical. Leur pratique se développe de manière moins isolée : les musiciens témoignent de parcours de plus en plus transversaux vis-à-vis d'autres univers artistiques et beaucoup d'entre eux/elles se forment, suivant une impulsion donnée par le ministère de la Culture, au montage de projet.

Du côté de la danse, la centralité nouvelle de la pratique chorégraphique se traduit par un vif débat autour de l'élaboration de formations diplômantes en danse traditionnelles. Des dissensions très fortes apparaissent au sein des réseaux d'acteurs/trices concernés quant à la finalité, aux critères de validation et aux enjeux philosophiques d'un tel diplôme. François Gasnault (2015a) synthétise le principal argumentaire d'opposition, incarné par Yves Guilcher. Ce dernier souligne l'absurdité de certifier une pratique fondée sur une dimension sociale forte et pose la question de savoir qui ou quelle institution pourrait légitimement s'en faire l'évaluateur/trice. Le sujet de la formation diplômante en danse resurgit régulièrement, jusqu'aujourd'hui, au sein des réseaux localisés sans qu'un consensus ne soit toutefois trouvé.

La structuration des réseaux de pratique au sein d'une organisation régionalisée et fédérale : la FAMDT et les CMT

Le dialogue amorcé dans les années 1980 entre les principaux acteurs/trices associatifs/ves et les services de l'État s'appuie et induit à la fois la structuration des réseaux localisés des pratiques de musiques et danses dites traditionnelles. Ces derniers se structurent progressivement au moyen d'une fédération nationale, la FAMDT, et de relais régionaux, les Centres de Musiques Traditionnelles (CMT).

Cette dynamique, impulsée par les acteurs/trices eux/elles-mêmes et soutenue par la Direction de la la Direction de la Musique, de la Danse, des Théâtres et des Spectacles (DMDTS), s'inscrit dans un contexte de réorganisation des services de l'État suite aux lois de décentralisation (De Lannoy, 2009).

La FAMDT⁶² voit le jour en 1985. Elle est constituée à partir de plusieurs regroupements préexistants, notamment celui des Musiciens Routiniers qui se fond dans cette nouvelle fédération.

Son projet initial consiste en l'édition de la revue *Modal*. Dès 1989, la fédération passe du rôle de simple éditeur à celui de représentant de l'ensemble du réseau d'acteurs/trices localisés : elle devient l'interlocuteur privilégié de l'État dans le domaine des musiques traditionnelles. En identifiant une tête de réseau, la FAMDT, qui se charge ensuite de la communication et de la coordination des pratiques sur l'ensemble du territoire via les CMT, l'État reconnaît l'existence et la légitimité des savoir-faire localisés. Cette logique partenariale poursuit un double but : déléguer une capacité d'action dans le champ culturel tout

62. Initialement intitulée FAMT pour Fédération des Associations de Musiques Traditionnelles

en encourageant les acteurs/trices des musiques dites traditionnelles à sortir d'une vision alors jugée trop « ruraliste » (Gasnault, 2014) pouvant porter préjudice aux personnalités politiques engagées dans le processus d'institutionnalisation et de reconnaissance de ces pratiques. Il s'agit alors de tuer dans l'œuf l'association malheureuse et encore courante entre musiques et danses *trad* et folklore réactionnaire.

A partir de 1989, la FAMDT souhaite s'appuyer sur un maillage de structures régionales alors créées sous la tutelle de l'État et des Régions. Ce sont les CMT dont François Gasnault (2014) qualifie les créations successives de tentatives de « rattrapage » plus que de véritable mise en réseau des acteurs/trices localisés.

La plupart de ces centres sont créés à partir de pôles associatifs existants et repérés par la DMDTS comme de véritables partenaires locaux : c'est le cas de l'AMTA⁶³, premier CMT à voir le jour en 1985 à partir de la branche Auvergne de l'association des Musiciens Routiniers (Gasnault, 2014). C'est également celui, dès 1990, de l'UPCP Métiève, du Conservatoire Occitan, de Dastum, de la MJC de Ris-Orangis et du Centre Régional des Musiques Traditionnelles en Limousin (CRMTL). D'autres centres comme le CMTRA sont créés *ex nihilo*. Cette structure connaît une genèse heurtée : sa création, espérée pour 1990 n'est officialisée qu'en 1992 lorsque les statuts de l'association sont enfin déposés, en raison des réticences du conseil régional quant à l'investissement financier et aux missions de la structure.

Ces structures partagent des missions communes, encadrées par un cahier des charges et des conventions triennales d'objectifs qui articulent des activités de conservation, de valorisation, de recherche et de transmission autour de l'objet des musiques et danses dites traditionnelles. Ils prennent en charge la fédération et l'animation d'un réseau régional d'acteurs/trices amateur.es et professionnel.les du secteur des musiques dites traditionnelles. Ils ont un rôle de centre de ressources autour des musiques traditionnelles et des « patrimoines de l'oralité » (traitement, conservation et mise à disposition des archives orales). Ils œuvrent à la valorisation, par l'intermédiaire de projets d'action culturelle et de création artistique, des collectes déjà effectuées tout en impulsant de nouvelles. Ils accompagnent l'ensemble des acteurs/trices dans leur parcours de formation et notamment dans leur professionnalisation et développent une activité réflexive et observatrice vis-à-vis des pratiques et des répertoires musicaux et plus largement oraux.

A la tête de ce réseau fédéral et des CMT, on retrouve certaines personnalités emblématiques du *revival folk*, reconnues tant pour leur parcours musical que pour leur œuvre de collecte. Les parcours de ces musiciens-administrateurs-chercheurs se ressemblent souvent : acteurs incontournables du monde associatif, musiciens de bals ou défenseurs de l'éducation populaire, ils sont placés à la tête des CMT pour leur connaissance des espaces régionaux concernés, du secteur culturel et musical plus généralement et leur expertise des milieux amateurs.

63. Initialement Agence des Musiques Traditionnelles d'Auvergne. Le changement d'intitulé date de 2010.

Une institutionnalisation inachevée : le brusque désengagement politique

Paradoxalement, ce processus d'institutionnalisation des musiques dites traditionnelles s'accompagne d'une perte de vitesse des pratiques en elles-mêmes (Gasnault, 2014). À partir de l'année 1980, de nombreux groupes emblématiques du mouvement *folk* se dissolvent⁶⁴. Certain.es musicien.nes piliers du *revival folk* se retirent de la scène *traditionnelle* qu'ils/elles jugent trop limitante artistiquement. En Auvergne et en Rhône-Alpes, les créations associatives sont moins nombreuses entre le pic du début des années 1980 et le suivant, dans les années 2000. Dans le même temps, l'ensemble du mouvement d'éducation populaire connaît des difficultés de renouvellement. Les pratiques perdent leur essence contestataire et peinent à trouver un autre mode d'existence dans un paysage musical et socio-culturel de plus en plus concurrentiel.

Pour François Gasnault (2014), cet essoufflement est lié à la rétractation rapide des politiques vis-à-vis du domaine des pratiques dites traditionnelles. Malgré un fort soutien, les personnalités politiques se distancient de plus en plus de cet univers de pratiques au cours des années 1980⁶⁵. Cette distance s'explique par les images identitaires, régionalistes auxquelles les pratiques sont associées, ainsi que par la résurgence du passé vichyste⁶⁶. L'ensemble de ces représentations freine les personnalités politiques pourtant sensibles aux pratiques.

À partir des années 1990, la politique de soutien aux pratiques revivalistes cesse d'être mise en avant la communication externe du ministère de la Culture (Gasnault, 2014) préfigurant un désengagement plus complet. Suite au défilé de 1989, dont le tableau « La Marche des Mille » avait beaucoup satisfait Jack Lang, le grand évènement dédié aux musiques traditionnelles initialement commandé par ce dernier est annulé et le ministre prend de plus en plus de distance envers les réseaux en cours de structuration (Gasnault, 2014). La professionnalisation des acteurs/trices continue d'être encouragée mais la légitimation des pratiques en elles-même reste inachevée. Ce moment de désagrégation des soutiens à peine mis en place laisse un goût amer à certains « pionnier.es » du *revival folk* engagés dans le processus de reconnaissance publique de leurs pratiques dans les années 1980 :

« *Le problème c'est toujours (...) la reconnaissance de ce secteur. Nous avons essayé, on a tout fait. Il y a eu la création des centres de musiques traditionnelles, il y a eu la fédération [la FAMT], nous sommes montés au créneau à la Culture. Je me rappelle qu'on a passé notre vie à courir les réunions, à essayer de convaincre les élus. (...) Pour le ministère (...) ou nos représentants régionaux, départementaux, c'est à dire les gens qui peuvent donner un peu d'argent pour la création qu'elle soit amateur ou professionnelle, nous n'existons pas.* » (M2-12, Rhône)

64. En 1980, La Bamboche ; en 1981, Malicorne ; en 1990, Mélusine.

65. Michel De Lannoy (2009) rappelle que la période, trompeusement homogène, est en réalité traversée par deux ministères : celui de Jack Lang (de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1993) et celui de François Léotard (de 1986 à 1988).

66. François Gasnault (2014) rappelle que ce désinvestissement intervient au moment de la publication de l'ouvrage de Christian Faure, *Le Projet culturel de Vichy*, argumentant que la politique culturelle du régime avait pour référence exclusive le folklore campagnard.

« On l'attendait [l'alternance politique de 1981], on espérait que d'un seul coup la société se reprendrait et qu'on allait enfin parler du peuple et de sa culture et pas seulement de la culture de l'élite comme on l'a vu dans les années qui ont suivi (...). La musique qu'on défendait c'était une musique de proximité, une musique simple qui causait aux gens directement. On a été très déçus. » (D-70, Isère)

La dynamique d'institutionnalisation des pratiques a entraîné leur structuration à l'échelle nationale sans aboutir à leur pleine légitimation sur le plan artistique et culturel, ainsi qu'à celle de leurs acteurs/trices. Ces dernier.es repèrent un changement d'orientation du ministère de la Culture qui se traduit par la naissance des politiques de la ville, de la notion de culture urbaine et du statut des artistes défendu par Jack Lang. Pour ce musicien professionnel acteur du *revival folk*, à partir de 1985, *« on est rentrés dans la société de Jack Lang qui était la société des amis des artistes, ce qui était tout le contraire de ce qu'on défendait nous : on ne défendait pas les artistes nous, on défendait les publics. (...) [Dans les années 1970], on jouait sans subventions et on faisait 300 personnes. (...) Et on était payés à la sortie, pas énorme mais on était payés ! C'est ça la société qu'on demande, ce n'est pas une société comme la décennie suivante où les musiciens ont continué à gagner leur vie avec l'intermittence et où, quand on faisait 60 personnes, on était contents. » (D-68, Rhône/Corrèze)*

L'effacement du soutien politique en faveur des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles ne produit étonnamment pas leur effondrement.

François Gasnault (2014) explique de plusieurs manières cette « survie » à ce retrait politique tant symbolique que financier. Premièrement, le niveau constamment bas des soutiens monétaires publics explique la résilience des réseaux d'acteurs/trices qui se sont habitués à faire avec peu. Parallèlement, un relai a assez rapidement été pris par certaines collectivités territoriales dont l'investissement financier est devenu progressivement plus conséquent que celui de l'État. Ensuite, la modestie (en termes de rayonnement des actions, de budgets et du nombre d'acteurs/trices concerné.es) des structures associatives et des événements (festivals) organisés semble avoir permis leur longévité. La répartition harmonieuse dans le calendrier des manifestations (stages, bals, festivals) tout comme dans l'espace national permet « l'alternance et la complémentarité de l'ordinaire et du saisonnier, du local et du national » (Gasnault, 2014) et la pérennité d'un cycle de manifestations qui se régénère de manière autonome : certaines associations ou événements disparaissent alors que d'autres sont créés spontanément permettant un renouvellement tant des acteurs/trices que des lieux et temps de pratique. De plus, l'introduction des répertoires musicaux et chorégraphiques dits traditionnels dans les établissements d'enseignement artistique (conservatoires, écoles de musique) a permis un décloisonnement esthétique, un renouvellement générationnel, une professionnalisation des musicien.nes et une élévation du niveau technique global. Enfin, l'auteur évoque la libération vis-à-vis de thèmes obsédants (la « tradition », l'« authenticité ») qui a permis aux musiques dites traditionnelles de rencontrer d'autres esthétiques, lieux de pratique et publics.

2.3.3 Les musiques traditionnelles comme objet scientifique au cœur d'une pensée complexe et négociée

Les années 1980-1990 marquent un nouveau tournant pour l'étude et la réflexivité des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles. Les interactions entre acteurs/trices de ces pratiques et le monde de la recherche sont de plus en plus fortes et les pratiques commencent à être perçues par le biais d'un nouveau filtre, celui du patrimoine. C'est dans ce cadre que se structure « l'ethnomusicologie du domaine français » (Charles-Dominique et Defrance, 2009a).

La préfiguration du tournant patrimonial

Les années 1980 sont marquées par une reformulation, un engouement et par l'exploitation de la passion sociale pour le patrimoine par les institutions et les instances politiques (Rautenberg *et al.*, 2000a). L'histoire de cette notion est tout sauf linéaire, depuis son introduction au tournant de la Révolution française (Heinich, 2009 ; Poulot, 1993, 2006 ; Guérin, 2004). Elle connaît des phases successives d'intérêt et de désintérêt (Poulot, 2015a) pendant lesquelles les années 1980 apparaissent comme un moment charnière.

L'année 1980 est celle du du patrimoine et suscite un grand enthousiasme dans l'ensemble de la population française et au sein des collectivités territoriales. Ce succès précède les politiques publiques et entérine un élargissement de la notion qui gagne une dimension plus anthropologique (Guérin, 2004 ; Bonerandi, 2005 ; Delfosse, 2003). Le patrimoine quitte le domaine du code civil et des monuments historiques pour inclure des savoir-faire, des objets locaux représentatifs d'une identité culturelle spécifique à un groupe social et non plus seulement à la nation française (Nora, 1992). La nature du patrimoine se diversifie, ainsi que les acteurs/trices qui le prennent en charge. Jusqu'à présent l'État était le seul à intervenir dans le champ patrimonial. Dans les années 1980, en lien avec les lois de décentralisation, les collectivités territoriales (notamment certaines régions, soucieuses de travailler leur identité culturelle) se saisissent du patrimoine comme un nouveau domaine d'action (Guérin, 2004, 2009).

La création de la MPE en 1980 concrétise l'élargissement de la notion et sa prise en charge par l'État. Elle introduit de nouvelles catégories dans l'appréciation du patrimoine : patrimoine ethnologique (Gasnault, 2018a ; Hottin, 2019 ; Tornatore, 2011), industriel, rural (Poulot, 2015a ; Delfosse, 2003 ; Rautenberg *et al.*, 2000a), minier, photographique, etc. Elle apporte de possibles « réponses institutionnelles au processus d'anthropologisation et de localisation de la notion de patrimoine » (Guérin, 2004) (p121). Cette institution a également pour mission de coordonner les activités de recherche, de formation et de connaissance d'éléments de patrimoine dont la conservation est assurée par d'autres entités (musées, associations, municipalités, Parcs Naturels Régionaux - PNR, par exemple) (Morel, 2001). Elle se pose comme l'interlocuteur privilégié des DRAC dans lesquelles sont créés des postes de conseiller.es en ethnologie provenant de cursus universitaires. Elle porte une attention particulière aux associations cherchant à devenir des centres ruraux facteurs de développe-

ment et de cohésion au niveau local ou régional.

Les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles ne sont pas directement impactées, dès les années 1980, par cette mutation de la notion de patrimoine et par l'appareil administratif et législatif qui commence à se mettre en place. La notion de patrimoine ethnologique les concerne finalement assez peu et la MPE se concentre sur la thématique des savoir-faire artisanaux, des produits de terroirs, de l'architecture vernaculaire, etc. L'adoption d'une rhétorique et l'inscription dans un cadre législatif patrimonial se fait plus tardivement, et non sans contradictions (Gasnault, 2017b ; Charles-Dominique, 2013), au cours des années 2000 et autour de la notion de Patrimoine Culturel Immatériel (PCI). Toutefois, après l'effervescence du *revival folk* et du mouvement de collectage, un nouveau référentiel commence à se mettre en place pour les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles. Pour Olivier Goré (2004), l'abandon du terme *folk* au profit de celui de « traditionnel » exprime dans la terminologie la construction d'un regard patrimonial au sein des réseaux d'acteurs/trices. Dans les années 1980-1990, ces dernier.es ne parlent pas encore clairement de patrimoine mais les débats autour de la transmission des pratiques et de la conservation des corpus sonores et audio-visuels constitués dans le cadre du mouvement de *collectages* révèlent l'élaboration progressive d'un discours sur la patrimonialité de la musique et de la danse. Ces débats entérinent le changement de statut des collectes (Bonnemason, 2018) qui deviennent des objets « témoins » à conserver, des archives et préfigurent la transposition à venir des pratiques du domaine social, culturel, de l'éducation populaire, vers le champ patrimonial.

La structuration de l'ethnomusicologie « du domaine français » au carrefour de l'ici, de l'ailleurs, du/de la chercheur/se et de l'acteur/trice

A partir de la fin des années 1970, les pratiques de collecte s'organisent et se rationalisent. Leur finalité évolue : « alors que les premières collectes revivalistes sont essentiellement utilitaires (on veut sauver une culture menacée, on cherche à s'en imprégner, à amasser du matériel musical pour mieux le restituer), une approche plus scientifique de la collecte se dessine peu à peu » (Charles-Dominique, 2007). Une ethnomusicologie revivaliste (Charles-Dominique et Defrance, 2009a), faite par des chercheurs/ses autant que par les acteurs/trices musicien.nes et danseurs/ses, se structure.

Lors d'une journée d'étude intitulée « Du moment du patrimoine ethnologique » organisée à Dijon en 2016, Jacques Cheyronnaud et François Gasnault expliquent que le grand clivage entre le service d'ethnomusicologie du MNATP coordonné par Claudie Marcel-Dubois et les acteurs/trices liés au *revival folk* s'efface dans les années 1980. Le MNATP perd son monopole sur l'ethnomusicologie du domaine français (Le Gonidec, 2009). Le savoir sur les pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles se construit désormais entre le domaine des acteurs/trices et l'Université. Au cours de cette décennie et des suivantes, l'articulation se fait entre une ethnomusicologie régionale ou nationale reconnue et

les pratiques d'érudition embarquée des acteurs/trices.

Une première distinction : ethnomusicologie de l'ici, ethnomusicologie de l'ailleurs

L'opposition entre l'ici et l'ailleurs qui définissait les rapports entre les folkloristes et les premier.es ethnologues et ethnomusicologues se poursuit à la fin du XX^e siècle. L'« ethnomusicologie du domaine français » en cours de structuration se caractérise par une opposition méthodologique, théorique (Molino, 2009) et institutionnelle⁶⁷ avec le champ scientifique déjà structuré des ethnomusicologues des terrains extra-européens. Luc Charles-Dominique et Defrance (2009a) parlent à ce propos de « divorce institutionnel et scientifique unique dans l'ethnomusicologie mondiale » (p7).

Tout un système de valeurs entérine cette binarité de l'étude des phénomènes musicaux à l'orée des années 1980 : l'ethnomusicologie de l'ailleurs est associée à une certaine extériorité, objectivité (liée à l'éloignement affectif du/de la chercheur/se vis-à-vis de son terrain et de son objet d'étude) tandis que celle du domaine français est suspectée d'un manque de rigueur et d'impartialité supposé être la conséquence directe de la faible distanciation tant physique qu'affective dont font preuve les chercheurs/ses-acteurs/trices⁶⁸. Une hiérarchie des disciplines s'observe encore et est dominée, selon Jean Molino (2009), par les musicologues qui travaillent exclusivement sur la musique occidentale classique, suivi.es par les ethnomusicologues des terrains exotiques et enfin par les ethnomusicologues des terrains francophones, encore qualifié.es de folkloristes. Pour Luc Charles-Dominique et Defrance (2009b), cette distinction entre ethnomusicologie des terrains français et ethnomusicologie des terrains extérieurs est une particularité toute française s'inscrivant dans une dynamique constante de marginalisation des cultures populaires et des spécificités régionales.

Un champ scientifique traversé par des débats internes : la question de la continuité

Dans ce grand partage entre l'ethnomusicologie des lointains ou du proche, cette dernière ne se structure pas consensuellement. Bien que restreinte, l'ethnomusicologie du domaine français n'apparaît pas comme un champ scientifique homogène et univoque. De nombreux débats le traversent et font directement écho à ceux des des musicien.nes et danseurs/ses adeptes des musiques et danses dites traditionnelles.

Le principal de ces débats concerne la question de la mise en continuité, ou au contraire de

67. Le Musée de l'Homme, chef-lieu des ethnomusicologues du lointain *versus* le MNATP.

68. Ce mythe de la distanciation peut être, selon Luc Charles-Dominique (1996), déconstruit. D'une part par le fait que la manière dont les ethnomusicologues de l'extra-européen approchent l'exotisme révèle un ethnocentrisme, problématique sur un plan éthique. D'autre part par le constat que les ethnomusicologues du domaine français, bien que soupçonné.es d'une trop grande complicité vis-à-vis de leur objet, en sont généralement éloigné.es par bien des facteurs (non appartenance au monde rural, fracture sociale vis-à-vis des interlocuteurs/trices, construction de dispositifs scientifiques de distanciation).

la discontinuité, des pratiques vis-à-vis des sociétés traditionnelles dont elles se réclament. Comme le résume Jean Molino (2009), « se pose alors un problème qui est un lieu d'affrontements constants entre les spécialistes d'ethno(musico)logie de la France : en ce qui concerne la culture et en particulier la musique, y-a-t-il eu rupture ou continuité entre les dernières manifestations authentiquement traditionnelles et les reprises revivalistes? Pour les uns, la civilisation paysanne était bien morte lorsque, dans les années soixante-dix, se sont produits les grands mouvements de retour aux musiques traditionnelles. Pour les autres, en revanche, il n'y a jamais eu rupture complète et les revivalismes se sont inscrits dans la continuité de la tradition » (p291). Effectivement, deux prises de positions se solidifient au cours des années 1980-1990. D'un côté, certain.es acteurs/trices et ethnomusicologues argumentent l'idée d'une rupture fondamentale dans le type, les fonctions et les processus de transmission de la musique et de la danse dites traditionnelles. Cette rupture est provoquée d'après eux/elles par la mutation puis la disparition des sociétés traditionnelles paysannes, dont l'âge d'or serait daté aux années 1850-1880 et dont la dissolution est fixée par les un.es à la fin du XIX^e siècle et par les autres, à la première guerre mondiale. D'autres acteurs/trices et chercheurs/ses envisagent plutôt les pratiques comme des permanences, des survivances toujours évolutives du geste musical et chorégraphique dans le temps. Pour les tenant.es de la première thèse, les acteurs/trices actuel.les font partie d'une société qui n'a plus rien à voir avec celle dont sont censées être issues leurs pratiques : les habitudes d'écoute, de sociabilité, de travail, le rapport au temps, à l'espace et au déplacement sont si différents qu'aucune continuité ne peut être pensée entre des pratiques préindustrielles intégrées, quotidiennes, impensées et des pratiques actuelles qui font l'objet de passion, de loisirs et d'un enseignement. La logique va parfois plus loin en affirmant que tous les mouvements de revitalisation (y compris ceux touchant aux identités régionales) font « erreur » dans le sens où leur appui sur une « tradition », quelle qu'elle soit, n'est en fait que nostalgie et fantasme. Les tenant.es les plus explicites de cette théorie sont Jean-Michel et Yves Guilcher auxquels Luc Charles-Dominique (1996) reproche de ne pas prendre suffisamment en compte les phénomènes de circulation des musiques, des danses et de leurs acteurs/trices depuis la Renaissance, ainsi que l'hétérogénéité culturelle et sociale de la société rurale préindustrielle sur laquelle travaillent les deux hommes. En contrepoint de ces thèses de la rupture, on trouve des arguments en faveur d'une continuité des pratiques dans le temps. En ce sens, parler de *revivalisme* ne se justifierait pas, si l'on considère qu'il n'y a pas eu de rupture et que le mouvement de revitalisation à l'œuvre en France et en Europe depuis le milieu des années 1960 n'est que la recomposition de phénomènes plus anciens (c'est ce que semble suggérer par exemple Yves Defrance (2009)). A cette thèse-là, Luc Charles-Dominique (1996) reproche de ne pas suffisamment prendre en compte les mutations profondes, ainsi que les spécificités des sociétés auxquelles appartenaient les musicien.nes et danseurs/ses actifs/ves dans les années 1920-1930, collecté.es dans les années 1970, et à partir desquel.les les pratiques actuelles sont référencées.

En contrepoint de ce débat qui s'amorce dans les années 1980-1990 pour se prolonger jusqu'aujourd'hui, ma thèse esquisse une troisième voix, à la fois médiane et décalée. Je tente

à la fois de prendre en compte les phénomènes de digestion et de construction par les acteurs/trices actuelles de récits et d'une mémoire collective autour de la permanence du fait culturel (thèse de la continuité des pratiques) tout en replaçant ces démarches dans des phénomènes datables de revitalisation (thèse de la rupture). En somme, je reconnais, aux côtés d'Antoine Hennion (2009) que « ce ne sont pas les répertoires qui sont historiques mais notre relation à eux » (p63). Mon but n'est pas de savoir si les pratiques actuelles peuvent se revendiquer comme les prolongements directs des pratiques de danse et de musique des anciens milieux paysans et d'en évaluer la « traditionnalité authentique », m'inscrivant ainsi au cœur du débat sur la continuité/rupture des pratiques. Je m'efforce plutôt de comprendre comment s'expriment pour chacun.e ces liens ou ces discontinuités, et de voir comment les acteurs/trices réinventent, au moyens de tris, de choix de réhabilitation et de rejets, le sens de leur pratique non pas en fonction d'un passé faussement objectif mais en lien avec les enjeux de cohérence sociale et spatiale auxquels ils/elles sont présentement confrontés.

Un champ scientifique au carrefour des savoirs : transdisciplinarité, porosités et négociations entre chercheurs/ses et acteurs/trices

Dès les années 1980, ce débat et l'ethnomusicologie du domaine français plus largement, sont caractérisés par le fait que ces réflexions font l'objet de « chercheurs qui furent d'abord des acteurs culturels (et qui le sont généralement restés) avant de devenir des chercheurs, parfois universitaires. (...) Avant e devenir objet scientifique, ce champ musical fut d'abord un enjeu culturel, et l'est resté » (Charles-Dominique, 2007). L'imbrication des expériences du/de la chercheur/se, du/de la musicien.ne, du/de la collecteur/se, du/de la danseur/se, de l'enseignant.e, encadre la production des savoirs sur les pratiques de musiques et danses dites traditionnelles, déconstruisant par là-même la dichotomie hiérarchique habituelle entre savoirs « chauds » et « froids » , entre expertise académique et empirisme du terrain. C'est dans ce cadre que l'on peut comprendre le statut singulier de toute la littérature produite par ces chercheurs/ses-acteurs/trices à partir des années 1980. La lecture révèle l'oscillation entre un registre distancié (souvent construit sur le mode historique) et un registre impliqué, incarné signalé par l'emploi récurrent de la première personne du singulier ou du pluriel qui contraste avec l'abondance toute aussi notable des tournures impersonnelles⁶⁹. Ces allers-retours entre discours d'autorité du/de la chercheur/se et discours engagé de l'acteur/trice, sans être contradictoires en eux-mêmes, déconcertent le/la lecteur/trice. Ces textes témoignent d'un attachement souvent émotionnel à l'objet, d'une superposition et d'une mise en récit des mémoires individuelles et collectives, ainsi que du télescopage entre registre de légitimation et narration intime. Déconcertants, ils entérinent la cohabitation de différents modes de connaissance liés aux musiques et aux danses dites traditionnelles.

Parallèlement au mouvement d'institutionnalisation et de professionnalisation des pratiques

⁶⁹. Des exemples particulièrement révélateurs de ces ambivalences sont repérables dans des ouvrages co-écrits par des chercheurs/ses et des acteurs/trices (Montbel et Ricros, 2016, 2017 ; Montbel *et al.*, 2014)

dans les années 1980, un certain nombre d'acteurs/trices, notamment des musicien.nes collecteurs/ses, se forment à l'ethnomusicologie universitaire. La période est marquée par l'émergence des « spécialistes » internes aux réseaux des musiques et danses dites traditionnelles, qui rejoignent les bancs de l'Université dans le but de se former d'une part à des méthodologies de collecte plus rigoureuses et, d'autre part, de s'outiller intellectuellement quant aux enjeux idéologiques, sociaux et culturels de leur activité de collecte. En ce sens, la DMD, toujours sous l'impulsion de Maurice Fleuret, apporte son soutien à l'enseignement universitaire en ethnomusicologie en subventionnant un séminaire dispensé à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales par Isaac Chiva entre 1985 et 1993 et en facilitant la création de nouveaux cursus (à Tours puis à Nanterre). De nombreuses bourses de recherche sont accordées aux musicien.nes, via les services de la DMD. La MPE joue également un rôle moteur entre 1981 et 1986 : dans une volonté d'allier recherche fondamentale et action culturelle, elle œuvre à former des chercheurs/ses ethnomusicologues via des crédits de recherche, ainsi qu'à structurer le monde associatif via des crédits d'action culturelle (Gasnault, 2016).

Par le biais de ces dispositifs, les acteurs/trices des musiques dites traditionnelles se forment à la démarche académique et s'approprient les codes du savoir universitaire en s'appuyant toujours sur leur pratique (de la musique, de la collecte). Ce double héritage, académique et expérientiel, se transforme rapidement en gage de légitimité à faire valoir tant au sein des réseaux locaux et associatifs dédiés aux pratiques que dans la sphère universitaire. C'est ce dont témoigne ici avec un peu d'amertume un musicien-collecteur formé à l'ethnomusicologie :

« Nous avons sorti des rangs du mouvement folk à l'époque et trad maintenant, des universitaires qui sont les rois de l'utilisation du bon argument au bon endroit. Ils ont toujours une pratique musicale et de chercheur de terrain quand ils sont à l'université et quand ils sont sur le terrain ils allèguent de leur autorité obtenue grâce à leur diplôme. C'est toujours (...) un argument implacable : c'est à dire que quand on est chercheur universitaire, le fait d'avoir une activité inscrite dans une démarche de réalisation est toujours présenté comme un gage de sérieux, de connaissance meilleure de l'objet que l'on manipule. Ce qui est loin d'être certain! (...) Les discours « je vais vous parler de et je sais de quoi je parle parce que justement je pratique » ça a très bien marché, ça continue à très bien marcher. Ceci dit ça n'empêche, (...) ça n'excuse (...) aucune faiblesse (...). Ce n'est pas parce qu'on réfléchit sur un sujet qu'on est meilleur dans la pratique et inversement. (...) Mais ça fait partie d'argumentaires qui portent et dès le début, dès les années 1970, au moment où tout le mouvement s'organisait. (...) Il a été très clair (...) qu'on a découvert les outils de légitimation ou d'auto-légitimation propres au milieu universitaire. Donc on a pondu des colloques, des séminaires, des revues, des études sans problème. A chaque fois, l'argument de la double compétence a été valorisé. » (D-15, Rhône)

Cette nouvelle ethnomusicologie revivaliste s'institutionnalise à partir des années 1980 et surtout dans les années 1990. Elle est faite de croisements entre chercheurs/ses académiques (Université, CNRS) et chercheurs/ses « amateur.es » musicien.nes, plus rarement danseurs/ses, et toujours collecteurs/ses. Ces deux types d'acteurs/trices se connaissent et se recoupent parfois : certains musicien.nes-collecteurs/ses-acteurs/trices formés « sur

le tard » à l'ethnomusicologie académique accèdent à des postes de recherche. Ils/elles se rejoignent autour de la pratique de l'ethnographie des pratiques musicales, essentiellement rurales, issues du monde francophone, qu'ils/elles analysent et documentent avec implication. Luc Charles-Dominique (1996), aujourd'hui Professeur à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis témoigne ainsi que « devenir des acteurs culturels, puis plus tard des ethnomusicologues, nous [a] orienté vers une « ethnomusicologie du présent », une ethnomusicologie « de l'utile », une ethnomusicologie prospective et « militante » ».

Conclusion du chapitre

Depuis le XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1990, les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles se sont constituées en tant qu'objets de pratique et d'étude au centre de champs d'expertises multiples et négociées. Elles témoignent d'une histoire tout sauf linéaire, faite d'emprunts, de mises en continuité tout comme de déconnexions.

Les termes qui ont été associés à ces musiques et danses (populaires, folkloriques, traditionnelles, *folk*, *trad*, etc.) ont évolué tout comme leur contenu musical, chorégraphique et symbolique pour s'adapter aux évolutions des enjeux sociétaux. La musique puis la danse dites traditionnelles ont d'abord été un objet de fascination au XIX^e siècle. Dans un contexte d'unification nationale et de profondes mutations socio-spatiales, les coutumes des anciens milieux paysans ont été érigées en objet d'étude et en idéal moral. Dans les années 1960-1970, elles deviennent un moyen d'expression politique et utopique pour appeler à « changer le monde » consumériste, capitaliste, moralisateur et individualiste que dénonce la jeunesse citadine. Elles jouent un rôle support d'une redécouverte des régionalités, des cultures populaires et rurales, ainsi que d'une d'une expérimentation artistique peu évoquée par les chercheurs/ses, pourtant revendiquée par les acteurs/trices. A partir des années 1980, les pratiques et leur réflexivité se ré-organisent autour de nouveaux enjeux : la professionnalisation des acteurs/trices, la conquête d'un statut de légitimité culturelle et artistique des pratiques aboutissant à un processus d'insitutionnalisation inachevé, l'expansion des loisirs et du succès de la danse. Elles se trouvent, enfin, au cœur d'une réflexion de plus en plus partagée entre chercheurs/ses et acteurs/trices au sein de l'« ethnomusicologie revivaliste du domaine français ». Les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles apparaissent comme recomposables, adaptables aux contextes historiques et politiques dans lesquels elles s'insèrent : ainsi, « si la tradition est héritage, elle est aussi invention, construction par les effets conjugués d'une démarche « archéologique » (le collectage), d'attentes sociales (le besoin de racines et de territorialité) » (Neveu, 1996) (p36). De la même manière, les sciences qui les étudient, du folklore à l'ethnomusicologie en passant par l'ethnologie, font preuve de tâtonnements et d'adaptation de leurs outils de questionnement et d'analyse au cours du temps. Ces quelques jalons historiques témoignent d'un enchevêtrement des regards à la fois impliqués et réflexifs quant à la pratique, du XIX^e siècle à la fin des années 1990. Danser et jouer sont des activités qui conduisent leurs acteurs/trices à réfléchir à la manière dont la danse et la musique, leurs savoir-faire et leurs connaissances, sont produits.

A la fin des années 1990, un nouveau moment des musiques et des danses dites traditionnelles est identifiable. Un autre glissement terminologique l'accompagne : les acteurs/trices troquent le terme de « traditionnel » pour celui de *trad*. Ce nom sonne comme une revendication d'un lien plus direct et plus imaginé à une tradition qu'on ne nomme pas. Il concentre le passage des pratiques dans de nouveaux enjeux d'organisation, de légitimation, de renouvellement de leurs acteurs/trices, de redéfinition de leurs fonctions et surtout de lien à l'espace.

Conclusion de la première partie

Ma thèse propose une approche géographique de pratiques musicales et chorégraphiques souterraines, peu étudiées et inconnues des politiques publiques. J'appréhende ces pratiques par l'intermédiaire d'une catégorie construite d'analyse et d'observation : celle des « mondes du *trad* » qui rassemble des pratiques disparates, liées à des enjeux imbriqués de sociabilité, de mémoire et d'identifications qui en font de précieux « géo-indicateurs » des phénomènes d'appropriation, de représentation et d'implication spatiales. Mon travail se fonde sur une méthodologie qualitative, pensée au plus près des acteurs/trices. Il repose sur quatre volets d'investigation, pour certains habituels de la géographie, pour d'autres plus atypiques. Il s'inscrit dans deux terrains trans-régionaux permettant une compréhension fine des pratiques actuelles dans un contexte de réagencement des territoires administratifs et de leur vécu.

Mon approche des pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles en tant que faits sociaux totaux s'inscrit dans une évolution du regard posé sur elles et leur contenu, qui se lit sur le temps long. Depuis le début du XIX^e siècle, les filtres par lesquels sont perçus le « populaire » et le « traditionnel » ont changé, les mots posés sur les pratiques et la finalité de ces dernières ont évolué. Ma thèse s'inscrit dans une évolution des mentalités occidentales quant au « fait populaire » et dans la structuration progressive des sciences humaines et sociales. Elle est tributaire d'un certain nombre de discours et d'images qui ont été posés sur les pratiques dites traditionnelles auparavant et se propose de comprendre comment, et pourquoi, ces dernières sont continuellement réactualisées.

Le cadre spatial, méthodologique et théorique de ma recherche ayant été précisé, il s'agit dans les parties suivantes de décrire les pratiques actuelles et leurs acteurs/trices puis d'analyser les rapports aux lieux que la musique et la danse dites traditionnelles cristallisent. Le reste de la thèse est ainsi consacré à l'observation des pratiques en elles-mêmes, des années 2000 à aujourd'hui.

Deuxième partie

Les archipels du *trad*

La deuxième partie de ma thèse est consacrée à la description des acteurs/trices actuel.les des « mondes du *trad* », de leur organisation collective et spatiale. La finalité des trois chapitres qui la composent est de mieux comprendre comment s'organisent ces dernier.es à l'échelle individuelle (Chapitre 3), collective (Chapitre 4) et comment les pratiques se répartissent spatialement sur le territoire de la région Auvergne-Rhône-Alpes (Chapitre 5). Ces chapitres descriptifs viennent combler un manque dans la littérature scientifique et proposent un état des lieux des « mondes du *trad* » actuels. Ils préparent l'analyse des représentations spatiales des acteurs/trices et des effets de ces représentations sur ils/elles, ainsi que sur les espaces qui seront abordés dans la troisième et dernière partie de la thèse.

Chapitre 3

Les acteurs des « mondes du *trad* » : une mosaïque d'expériences musicales, chorégraphiques et sociales

« Le géographe, comme tout chercheur en sciences humaines, se trouve confronté à un monde fabuleux et complexe, à un chaos d'expériences existentielles ; et s'il veut en comprendre la création, l'évolution, s'il veut chercher de l'ordre dans ce chaos, il doit accepter le caractère aléatoire du changement, l'irrationalité apparente des comportements humains. »

(Bailly, 1989)

Le troisième chapitre de ma thèse propose un essai de caractérisation des acteurs/trices actuelles des « mondes du *trad* ». La rareté des travaux scientifiques sur les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles et sur leurs acteurs/trices¹ rend nécessaire cette description sociologique et incarnée des pratiques. Qui sont aujourd'hui les musicien.nes et les danseurs/ses des musiques et danses dites traditionnelles ? Comment entrent-ils/elles en pratique, pourquoi choisissent-ils/elles de continuer ? Quelles sont leurs trajectoires de pratiques, leurs motivations ? Présentent-ils/elles un profil commun ? Les pratiques des musiques et des danses dites traditionnelles actuelles sont le fait d'acteurs/trices individualisé.es : il s'agit d'hommes, de femmes, d'enfants, d'adolescent.es ou d'adultes, de danseurs/ses, d'instrumentistes, de chanteurs/ses, d'amateur.es ou de professionnel.les, de néophytes ou de passionné.es de longue date. La musique et la danse prennent place dans des expériences qui prennent souvent la forme d'un « cheminement » (Nentwig, 2011) et qu'il s'agit de décrire.

1. A l'exception de la thèse de sociologie d'Anne-Cécile Nentwig (2011) qui propose une description des « carrières » de musicien.nes amateur.es dans les années 2000.

3.1 Des pratiques essentiellement amateurs, des trajectoires professionnelles à la marge

3.1.1 Des pratiques amateurs qui revendiquent leur accessibilité

Une des raisons pour lesquelles les pratiques des « mondes du *trad* » sont peu repérées par les politiques publiques est leur dimension amateur qui apparaît comme une de leurs caractéristiques essentielles (Nentwig, 2011 ; Pelloux et Deslandres, 2006).

La complémentarité des trajectoires amateurs et professionnelles

Les amateurs/trices du *trad* organisent et font perdurer la plupart des événements liés aux musiques et danses dites traditionnelles. Ils/elles sont à la fois public et organisateurs/trices des bals dans lesquels se produisent et se professionnalisent une minorité de musicien.nes. Ils/elles composent la majorité des groupes musicaux qui se produisent sur les scènes locales. Ils/elles se placent comme les élèves des rares professionnel.les et ont développé tout un un réseau de « transmission » (le terme est préféré à celui d'enseignement ou d'apprentissage) de la pratique au moyen d'ateliers réguliers et de stages plus ponctuels qui les placent à leur tour en tant qu'enseignant.es. Même si la parole de ces amateur.es est parfois moins structurée, moins convaincante que celle des professionnel.les du *trad*, la vitalité des pratiques actuelles repose essentiellement sur leurs expériences, comme le soulignent ces deux musiciens professionnels :

« Dans les années folk c'était surtout des gens qui jouaient sur scène et puis des gens qui achetaient des disques et qui allaient dans les festivals (...). Alors qu'après c'est reparti d'en bas ! (...) De ce point de vue-là, c'est chouette. Moi je suis content : partout où je vais, je vois des accordéonistes que je ne connais pas, je trouve cela génial. » (D-26, Rhône)

« On a la chance incroyable dans ce monde du bal folk d'avoir l'habitude de la pratique amateur. (...) Ce qui sauve c'est que quand il a scène ouverte, il y a plein d'amateurs qui viennent et qui jouent pour les gens qui vont danser. Sinon on passerait des CDs finalement... » (D-7, Rhône)

Les pratiques actuelles de musique et de danse s'organisent autour de cette porosité historique entre pratique amateur et professionnelle (Nentwig, 2011). Comme l'annonce un autre musicien professionnel, « *on ne peut pas différencier totalement le milieu amateur du milieu professionnel* » (M2-11, Isère). Ces deux modes de pratiques se combinent et laissent place à une multitude de situations hybrides : « *aujourd'hui, il y a quand même un énorme développement d'un secteur semi-professionnel. Ce n'est pas forcément professionnel ou amateur : maintenant il y a des marches entre* » (M2-12, Rhône).

De nombreux/ses acteurs/trices professionnel.les continuent d'entretenir une pratique amateur, non rémunérée, dans le champ des musiques ou danses dites traditionnelles. En miroir, de nombreux amateur.es témoignent d'une intensité de pratique qui les rapproche des professionnel.les, sans toutefois être rémunéré.es pour leurs prestations comme l'explique ce musicien amateur pourtant très actif :

« Tout ce qui est musique, pour moi ça n'a jamais été mon métier. Tout ce que je fais en

musique, c'est quasiment qu'avec des groupes des Brayauds, et en fait c'est du bénévolat. Je ne suis jamais payé. Il m'arrive d'intervenir ponctuellement avec tel ou tel groupe donc là, forcément, je suis rémunéré. Mais ce n'est pas mon métier. Même si, à un moment, j'avoue que l'idée de l'intermittence m'a un peu traversé l'esprit, je n'ai pas envie en fait. (...) En fait, c'est un loisir pour moi la musique, plus qu'autre chose. C'est tout.» (D-8, Puy-de-Dôme)

Un discours politique sur l'amateurisme

Cette complémentarité des professionnel.les et des amateur.es (Philippe *et al.*, 2016) se double au sein des « mondes du *trad* » d'un discours engagé quant à la place des pratiques musicales et chorégraphiques, et plus largement artistiques et culturelles, dans les parcours de vie des individus.

Les échanges au sein du conseil d'administration de la FAMDT auxquels j'ai pu assister mettent en lumière un hiatus entre le ministère de la Culture et l'ensemble des réseaux liés aux musiques et danses dites traditionnelles autour de leurs conceptions respectives de l'amateurisme. Les administrateurs/trices de la FAMDT dénoncent des politiques publiques de la Culture qui considèrent l'amateur.e comme un.e professionnel.le au mieux « en devenir », au pire « râté.e ». Pour eux/elles, le ministère ne perçoit la pratique amateur.e que comme une étape préfigurative de la professionnalisation. C'est ce que décrit Antoine Hennion (1996) en parlant d'une vision négative de l'amateur.e, toujours défini.e par opposition au/à la musicien.ne professionnel.le. Cette vision procède d'une distinction institutionnalisée (notamment par le ministère d'André Malraux) entre culture, arts et loisirs, divertissements. Du côté des « mondes du *trad* » tout comme d'autres univers musicaux caractérisés par un fort amateurisme², la pratique amateur.e est revendiquée comme un outil d'épanouissement personnel, accompagnant les parcours de vie. Elle n'a pas pour finalité de devenir « autre chose » ou davantage. Une des re-significations actuelles du terme de « populaire », primordial dans l'histoire des pratiques et dans leurs représentations, est liée à cette prégnance de l'amateurise au sein des « mondes du *trad* » : c'est parce que la musique et la danse sont faites par « tous.tes », *a priori* en dehors de toute économie, qu'elles ont du sens. La légitimité des rares professionnel.les est déterminée par leur public, essentiellement amateur, qui veille au « non-élitisme » des pratiques. Ce lien entre amateurisme et dimension « populaire » des pratiques est énoncé par ce jeune instrumentiste professionnel :

« C'est en cela d'ailleurs que cela reste une pratique populaire intéressante : il y a une force formidable qui est d'avoir laissé cet espace pour les amateurs. C'est à dire que tu sais jouer deux valse et une bourrée en la mineur et tu ne les joues pas très bien ? C'est pas grave, on s'en fiche ! La plupart des gens, concrètement, s'en fichent complètement. Viens, joue et nous on va danser. Et il y a un vrai plaisir, c'est magique. » (D-7, Rhône)

2. C'est le cas des « musiques actuelles » (FEDELIMA, 2020).

Des pratiques triplement accessibles ? Un loisir abordable, évolutif et « populaire »

Dans la continuité du discours engagé sur l'amateurisme et de la redéfinition de la « popularité » des pratiques dans les années 1970, les acteurs/trices actuel/les des « mondes du *trad* » revendiquent l'accessibilité tant technique que financière de leur pratique.

Dans un premier temps, les acteurs/trices, comme les observateurs/trices (Apprill, 2018), conviennent du caractère économiquement abordable du loisir *trad*. La majorité de l'offre de formation musicale et l'exclusivité de l'offre chorégraphique se déroule dans un cadre associatif. De fait, les frais de participation à un atelier de pratique régulière sont très faibles si on les compare avec le prix d'une autre activité chorégraphique ou musicale. Le prix des événements (concerts, festivals, bals), le plus souvent organisés de manière bénévole³, est également largement inférieur à celui d'autres manifestations culturelles⁴ et permet une pratique intense, soutenable sur le long terme. Ce danseur amateur souligne cette accessibilité financière de la pratique et la met en regard d'autres pratiques selon lui moins mixtes socialement car moins abordables financièrement :

« On voit des types de danseurs : // dans le swing, il y a beaucoup d'informaticiens //. Ceux qui vont à la salsa (...) ce sont plus des assistantes de direction, des commerciaux, professions intellectuelles intermédiaires ou (...) employés. Le tango, apparemment, c'est assez chic avec des avocats, des médecins. (...) Après, ce ne sont pas les mêmes prix non plus au niveau des cotisations annuelles : le folk, c'est très peu cher. (...) Quand on voit les cotisations annuelles pour le tango... Quand je suis arrivé à Lyon, avant de connaître le folk, j'avais regardé les danses de couples car j'en avais fait au lycée pendant 1 an (...). Les cours de tango étaient à 500€ et tu avais une heure de cours et éventuellement une heure de pratique dans la semaine. Pour 500€, ça ne fait pas beaucoup... » (D-2, Rhône)

L'accessibilité financière du loisir *trad* se double de la revendication de sa facilité d'accès technique. Les pratiques, parce qu'elles articulent presque systématiquement musique et danse, sont présentées comme un loisir facilement appréhendable.

La danse est présentée comme peu technique et liée à une notion de plaisir, parfois mythifiée et transformée en finalité de la pratique (Kravanja, 2019). Beaucoup d'acteurs/trices rencontrés, notamment celles et ceux qui ne témoignent pas d'une pratique musicale antérieure, découvrent l'univers des musiques et des danses dites traditionnelles par le biais de la danse qui leur apparaît comme une activité légère, distrayante, ne requérant aucune compétence préalable :

« J'y allais pour chercher une danse facile (...), ça ne me paraissait pas le bout du monde, il ne fallait pas attendre 3 ans avant de maîtriser une danse. » (D-1, Rhône)

3. Les seules professionnelles rémunérées, s'il y en a, étant les musicien.nes sur scène et les technicien.nes/ingénieur.es du son.

4. A titre indicatif, le prix moyen d'une entrée au bal coûte entre 10 et 15 euros et de nombreux événements sont organisés gratuitement.

« Il y a de la place pour tous les niveaux et ça c'est vraiment bien. C'est à dire que si tu es au bord du parquet, que tu n'as jamais dansé de ta vie et que tu gigotes un peu, souvent quelqu'un va passer te prendre en disant « tu sais pas danser ? Aller viens, on va t'apprendre ! ». Il y a de la place pour tout le monde. » (D-7, Rhône)

Nul besoin d'être musicien.ne pour « entrer en pratique » : la danse, notamment au sein du bal, permet à chacun d'accéder à la pratique. L'expérience d'un sentiment de « vérité » intrinsèque à la pratique corporelle que chacun.e peut vivre en dansant, la fait apparaître comme irréductible à l'apprentissage technique et à la rationalisation des pratiques sociales. Ce discours sur l'accessibilité technique de la danse alimente la revendication de la complémentarité entre musique et danse comme caractéristique des pratiques. Il est très fréquent qu'au bout de quelques années de pratique, les acteurs/trices choisissent de débiter une pratique instrumentale ou chorale pour prolonger leur entrée en matière chorégraphique, ou réciproquement. C'est le cas de cet acteur amateur qui découvre en 2008 (il a alors entre 45 et 50 ans) la danse dite traditionnelle. A l'époque, il est à la recherche d'une activité de proximité. Au bout d'un an de pratique, son activité chorégraphique débouche sur la pratique instrumentale de la cornemuse :

« Mon envie de danser, de me plonger dans ce milieu, c'était autant par la musique que par la danse. La danse, ça a été plus facile au début parce que ça a été immédiat. Mais j'ai eu envie de prendre un instrument pour faire le lien. » (D-55, Haute-Loire)

En miroir, les acteurs/trices qui découvrent les pratiques par le biais de la musique se mettent rapidement à pratiquer la danse, souvent décrite comme le fondement de leur activité musicale. Les acteurs/trices combinent ainsi, la plupart du temps, pratique musicale et chorégraphique. Musique et danse se relaient, se nourrissent et permettent parfois de dépasser les phases inévitables de lassitude ressenties envers la pratique. Cette imbrication, parfois phasée, de la musique et de la danse est évoquée par ce musicien professionnel, également danseur passionné :

« Le lien musique-danse, la place que cela occupe, ce sont des choses qui sont toujours un peu mouvantes dans ma vie même si c'est bien évidemment principalement avec la musique que je gagne ma vie. (...) Mais personnellement, je me sens pas spécialement 80% musicien et 20% danseur. La danse est quelque chose qui me passionne toujours, dans lequel je consacre du temps, dans ma vie de loisirs et pour d'autres danses que je vais pratiquer. C'est quelque chose qui me questionne beaucoup. J'ai plein de questions sur le corps, sur des points techniques aussi parfois et j'y réfléchis beaucoup. Il y a des périodes où je suis beaucoup plus à réfléchir à la musique, d'autres à la danse. (...) Il en résulte pour moi que l'un ne va jamais vraiment sans l'autre. (...) Je danse mais vraiment, c'est impossible pour moi de ne pas danser avec mes oreilles de musicien et c'est impossible de ne pas jouer de la musique avec mes pieds de danseur. C'est très difficile pour moi de séparer cela dans deux mondes distincts. » (D-7, Rhône)

Dans les faits, il est difficile d'observer la danse *trad* et la musique de manière dissociée (Raibaud, 2018) : les occasions de pratique sont mêlées, les acteurs/trices sont presque systématiquement musicien.nes-danseurs/ses et, bien que tous ne soient pas d'accord avec cette définition, le/la « bon.ne musicien.ne traditionnel.le » est souvent décrit.e comme celui/celle

qui sera le/la plus à même de soutenir la danse. A l'inverse, le/la « bon.ne danseur/se » est rarement défini.e comme le/la plus brillant.e techniquement et plutôt comme celui/celle qui s'adaptera le mieux à son/sa partenaire, ainsi qu'à la musique. Les acteurs/trices qui, même bénévolement, ont une activité d'enseignement de la danse rappellent constamment ce lien fondamental entre musique et danse.

« *Sans les danseurs, on n'est rien et sans la musique, ils ne peuvent pas danser. Donc c'est vraiment quelque chose qu'on fait ensemble.* » (D-27, Loire)

« *Quand j'explique aux débutants comment démarrer, je leur dit d'abord d'écouter la musique parce que la musique dit tout. Elle est faite pour la danse. (...) C'est vraiment une symbiose. (...) La musique trad, c'est vraiment une musique à danser, ce sont des mélodies qui parlent vraiment au corps et peut-être moins à notre intellect.* » (D-48, Drôme)

« *Ce que j'aime, c'est l'échange entre les gens, le fait que chaque danseur soit un peu musicien et que chaque musicien soit un peu danseur* » (D-1, Rhône)

« *Danser sur CD, ça n'a aucun sens, c'est vraiment ce jeu entre les deux qui est une grande richesse, une humanité aussi, qui différencie de choses plus froides, plus stériles.* » (D-6, Suisse)

Enfin, la rhétorique de l'accessibilité des pratiques prend une dimension plus philosophique : l'« ouverture » des pratiques comme des acteurs/trices est évoquée comme intrinsèquement liée au caractère « traditionnel » de la pratique (la tradition existe parce qu'elle évolue), comme un moteur pour la création et comme un enjeu pour le renouvellement des acteurs/trices et des pratiques. La liaison est opérée avec la notion de « populaire » : le souhait d'ouverture du *trad* à de nouveaux publics procède à la fois d'une conscience de l'entre-soi sociologique dans lequel évoluent les pratiques et d'une volonté utopique d'amener à la pratique des acteurs/trices et des publics pensés comme étant éloignés de la culture en général comme l'évoque ce responsable associatif : « *ce qui nous semble important aussi c'est que les gens puissent s'approprier, c'est que la culture soit vécue par tous. Et c'est en cela que c'est populaire* » (D-16, Allier). Le discours collectif sur l'accessibilité des pratiques se transforme en discours sur soi : en revendiquant une pratique accessible à tous.tes, les acteurs/trices se définissent comme les artisan.es d'un monde qu'ils/elles souhaitent plus « ouvert ». Les verbatims ci-dessous proviennent d'acteurs localisés en Isère et dans le Rhône, deux départements fortement urbanisés dans lesquels les enjeux de mixité sociale sont prégnants, et présentent leurs pratiques comme des opportunités de dialogue social :

« *La culture vient d'en haut au lieu de venir du territoire (...). Tout vient d'en haut et j'aimerais que cela vienne d'ici, des ressources que la terre a ici, que les traditions ont ici.* » (M2-1, Isère)

« *C'est la diversité qui me plaît dans ce monde. Et surtout que la diversité ait sa place. (...) Dans le monde actuel, je ne sais pas si la diversité a tant que ça sa place.* » (M2-7, Isère/Rhône)

3.1.2 Des trajectoires professionnelles encore à la marge

Depuis les années 1980 et l'officialisation des formations diplômantes⁵ en musiques traditionnelles, un certain nombre d'acteurs/trices se professionnalisent dans le secteur des musiques dites traditionnelles.

La part de ces acteurs/trices professionnel.les reste très difficile à quantifier tant leurs statuts, la longévité de leurs carrières, leurs modèles économiques sont variés. Sur les 125 acteurs/trices rencontrés dans le cadre des entretiens menés entre le master 1 et le doctorat, 37 ont témoigné avoir, avoir eu ou chercher à avoir une activité professionnelle dans le secteur des musiques dites traditionnelles. La plupart combinent une activité de musicien.ne de scène à celle d'enseignant.e en musique ; deux sont luthiers ; un est tourneur-producteur ; plusieurs sont musicien.nes intervenant.es en milieu scolaire ; enfin, certain.es d'entre eux/elles sont ou ont été directeurs ou employé.es de structures fédérales (CMT) ou d'établissement d'enseignement artistique.

Plusieurs générations de musicien.nes professionnel.les sont aujourd'hui repérables. Les premier.es se professionnalisent au cours des années 1970 alors que le *revival folk* bat son plein et que le contexte économique, politique et social semble propice au changement d'activité et à la prise de risque professionnel. Une seconde génération se professionnalise à la fin des années 1980-1990 en lien avec les politiques d'encouragement à la professionnalisation et d'institutionnalisation des pratiques de musiques et danses dites traditionnelles. Ces acteurs/trices sont les premier.es à bénéficier du régime de l'intermittence du spectacle. Ensuite, une nouvelle génération, plus diplômée, se professionnalise depuis les années 2000-2010, malgré un contexte identifié comme économiquement moins favorable par les acteurs/trices.

En apparence, on peut avancer l'hypothèse d'une professionnalisation croissante et plus précoce depuis les années 1980 : les acteurs/trices titulaires d'un DE, CA et surtout d'un Diplôme d'Études Musicales (DEM) ou d'un Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant (DUMI) dans le champ des musiques dites traditionnelles sont de plus en plus nombreux/ses. Pour les plus jeunes, la musique correspond à un choix premier de professionnalisation, alors que leurs prédécesseurs/ses *folkeux/ses* témoignent le plus souvent de trajectoires de reconversion. Malgré ces indicateurs, mon travail ne permet pas de confirmer cette intuition qui est d'ailleurs largement nuancée par ce jeune musicien professionnel, lui-même fils de musicien professionnel dans le domaine des musiques dites traditionnelles, qui souligne que les revenus des musiciens n'augmentent pas :

« En nombre absolu, je suis incapable de savoir si il y a plus de musiciens professionnels en musique trad maintenant que dans les années 1980 ou dans les années 1970. Je n'en suis pas forcément convaincu. Ce qui est sûr, c'est que j'ai l'impression que l'effervescence du milieu s'est réduite et que du coup, proportionnellement, il y a peut-être une offre plus diversifiée. Mais la

5. L'encouragement à la professionnalisation repérable dans les années 1980 se prolonge dans les années 2010 avec la création du Diplôme National Supérieur de Professionnel de la Musique en musique traditionnelle.

demande n'a pas forcément augmenté. (...) Concernant les salaires, mon père prend souvent cet exemple en disant qu'au début des années 1990, le prix standard pour un musicien pour aller jouer un bal, c'était 100 francs. Ce qui s'est traduit, au passage à l'euro, par 150 euros. Aujourd'hui, c'est souvent un prix mental sur lequel on se base : on se dit que si on est payés correctement en tant qu'intermittents, il faudrait que cela soit au moins 150 euros nets. Mais ce n'est pas la règle, cela devient l'exception : c'est souvent 130, 120 ou 100. En tous cas, c'est plus difficile. Du coup, leur discours c'est de dire que c'est quand même un corps de métier dont le revenu sur 25 ans a baissé alors que le coût de la vie lui a continué à augmenter. » (D-7, Rhône)

Un professionnalisme difficile à qualifier

En outre, la centralité et la revendication politique de l'amateurisme depuis les années 1970 n'a pas permis à la question de la professionnalisation de s'imposer comme une évidence au sein des « mondes du *trad* » (Nentwig, 2011).

Aujourd'hui encore, il est difficile de convenir d'une définition générique /de la musicien.ne professionnel.le dans le domaine des musiques dites traditionnelles. Les « passages » entre pratique amateur et professionnelle sont fréquents, comme dans le domaine des « musiques actuelles » (Guibert, 2019). Les parcours des acteurs/trices sont dynamiques évolutifs. Au sein des « mondes du *trad* », on ne sait pas toujours qui est ou pourrait être en droit de se dire, professionnel.le. La distinction binaire entre amateur et professionnel.le semble peu opérante pour décrire l'organisation et la vitalité des pratiques actuelles.

Enfin, finalement, qu'est-ce qui fait qu'un.e musicien.ne est professionnel.le ? Est-ce l'« excellence » de sa pratique ? Le fait que la majorité de son revenu provienne de son activité musicale ? Le fait qu'il/elle y consacre la majeure partie de son temps ? En voulant abolir les frontières entre l'artiste inatteignable et son public, les « mondes du *trad* » font paraître sur les mêmes scènes des artistes qui se décrivent comme amateur.es, professionnel.les ou semi-professionnel.les. Le critère du lieu de diffusion et de représentation n'est donc pas déterminant pour déterminer le statut du/de la musicien.ne.

Celui de l'« excellence » musicale semble aussi inadéquat dans la mesure où la notion de « performance » a fait l'objet d'une évacuation consciente des réseaux dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles, à l'inverse de sa mise en valeur paradoxale au sein des danses swing, par exemple (Krajanja, 2019). Sur quoi repose l'« excellence » de la pratique musicale *trad* ? Sur la capacité à faire danser ? À restituer avec fidélité les expressions musicales issues des collectages ? Ou bien à « innover » ? Définit-elle celui/celle qui attire une audience importante ? Ou bien celui/celle qui réussit à percer devant un autre type de public, sur des scènes nationales ? Celui/celle qui atteste de la meilleure maîtrise technique de son instrument alors même que la démonstration de celle-ci est souvent dévaluée par les acteurs/trices, comme une preuve de mauvais goût, voire d'« élitisme » ? L'« excellence » musicale n'est ni un critère de référence, ni une notion consensuelle au sein des « mondes du *trad* ».

La question de la formation et des diplômes est une piste de définition délicate à prendre toutefois en compte depuis le développement des cursus de formation dans les années 1980. Les titulaires de certifications en musiques traditionnelles sont toujours plus nombreux/ses. Toutefois, l'obtention d'un diplôme n'entraîne pas systématiquement une professionnalisation. À l'inverse, de nombreux/ses musicien.nes qui se déclarent professionnel.les n'attestent d'aucune certification, voire s'opposent déontologiquement à cet « mise en diplômes » du *trad*. Beaucoup revendiquent et valorisent les parcours autodidactes (en minimisant d'ailleurs souvent leurs autres expériences d'apprentissage) dans la mesure où l'autodidaxie est perçue comme une voie plus « authentique » d'accès à la pratique. À tort ou à raison, la légitimité associée aux parcours diplômants de formation des musicien.nes professionnel.les est à relativiser, ce que note ce musicien professionnel : « *la place des institutions, dans ce milieu des musiques trad, est quand même extrêmement réduite et toutes les personnes qui se professionnalisent ne passent pas par l'institution* » (D-7, Rhône).

Le critère économique ne clôt pas non plus le débat. La majorité des acteurs/trices rencontré.es qui se décrivent comme professionnel.les sont intermittent.es du spectacle. Pourtant, l'équation entre ce régime et la profession musicale ne semble pas systématique. D'autres acteurs/trices qui se décrivent aussi comme professionnel.les ne sont pas intermittents. C'est le cas des enseignant.es au sein des établissements d'enseignement artistique qui combinent leur activité pédagogique à une pratique de la scène. En outre, l'intermittence du spectacle correspond à une exception française, d'ailleurs régulièrement remise en question (Langeard, 2014), qui n'a pas de réalité européenne. Elle n'existe pas en Vallée d'Aoste où quelques musicien.nes se définissent pourtant professionnel.les. Ces dernier.es inscrivent leur activité dans un autre cadre économique : entreprise, micro-entreprise, coopérative, association, par exemple. La question des revenus générés par l'activité musicale est également ambivalente. Les cachets des musicien.nes professionnel.les font l'objet d'une négociation permanente et évoluent à la baisse. Les musicien.nes qui se disent professionnel.les sont aussi amené.es à jouer « gratuitement », dans un contexte de mise en concurrence croissante du marché musical. De nombreux groupes désignés comme amateurs touchent des rémunérations variables⁶ en l'échange de leurs prestations. D'autre part, plusieurs acteurs/trices rencontré.es disent avoir vécu des périodes de pratique professionnelle alternées avec des périodes de pratique en amateur pendant lesquelles ils/elles exerçaient une autre activité professionnelle rémunératrice. Certaines discussion informelles révèlent que de nombreux/ses acteurs/trices, décrit.es comme professionnel.les par leur public, ont une autre activité régénératrice de revenus « à côté » de leur pratique musicale. Dans ce cas, c'est souvent leur activité « alimentaire » qui fournit la majorité de leurs ressources économiques, sans qu'ils/elles ne se sentent défini.es par elle (Donnat, 2009a). Cette al-

6. Ces rétributions vont de la somme symbolique couvrant tout juste leurs frais (déplacement, repas, hébergement) à un cachet qui avoisine les revendications des professionnel.les en passant par une rémunération « au chapeau ».

ternance entre périodes d'emploi et périodes de non-activité est d'ailleurs étroitement liée au mode de vie des professionnel.les bénéficiant du régime de l'intermittence, mettant à l'épreuve la conception classique de l'emploi permanent et stable (Langeard, 2014).

Une définition opérante, suggérée en cours d'entretien par un musicien, pourrait être la suivante : le/la professionnel.le est celui ou celle dont l'activité musicale occupe la majorité de son temps. Cette piste de définition permet de différencier l'artiste professionnel du semi-professionnel, dont le nombre semble en progression depuis les années 1980. En effet, pour un certain nombre d'amateur.es de haut niveau, l'activité musicale est devenue une activité au moins égale en termes d'occupation de leur temps à celle de leur activité professionnelle initiale ou complémentaire. La différence principale entre musicien.ne amateur.e et musicien.ne professionnel.le ne réside pas dans une différence de valeur artistique ou de rétribution mais plutôt dans la question de la gestion du temps et des projets. Le/la musicien.ne professionnel.le est celui/celle dont les journées sont consacrées à l'entraînement et à la création musicale et, de plus en plus, au montage de projets (événements de diffusion, projets participatifs, édition d'albums ou d'autres supports de diffusion, formation), à la recherche de financements corrélés et, la plupart du temps, à la conduite d'activités d'enseignement (de manière privée, dans le cadre d'un établissement d'enseignement artistique ou d'une association, dans un cadre scolaire).

Une professionnalisation inégale et exclusivement musicale

On le devine, la professionnalisation ne touche pas les acteurs/trices de manière égale : elle concerne les musicien.nes, certaines professions plus « invisibles » qui les entourent (producteurs/trices, tourneurs/ses, technicien.nes et ingénieur.es du son) et les facteurs/trices d'instruments dont le nombre a considérablement crû depuis les années 1970 (CREDOC et Ministère de l'économie et des finances, 2018).

Une absence de professionnalisation des danseurs/ses

Les danseurs/ses, eux, restent en marge de cette professionnalisation : très peu d'entre eux/elles vivent de leur pratique chorégraphique dans le champ de la danse dite traditionnelle en France. En dehors de la région Bretagne et du Pays Basque où des compagnies de danse au carrefour du ballet et du groupe folklorique offrent une possibilité de professionnalisation, aucun.e danseur/se ne vit, à ma connaissance, exclusivement d'une activité de création et de représentation chorégraphique dans le secteur du *trad*. Localement, quelques acteurs/trices vivent précairement de la danse en multipliant les activités d'enseignement, notamment dans un cadre associatif, mais leurs revenus et leur activité restent instables. Ce retard de la professionnalisation des danseurs/ses par rapport aux musicien.nes s'explique en partie par les débats qui traversent les réseaux d'acteurs/trices à partir des années 1980-1990 au sujet de l'institutionnalisation des parcours de danseurs/ses le champ de la danse dite traditionnelle. Ces débats qui, à l'inverse de la musique, n'ont pas conduit à

l'officialisation de formations certifiantes, sont relancés dans les années 2000 à l'initiative de la FAMDT (Gasnault, 2015a). En 2006-2007 est envisagée la mise en place d'une formation validante (et non diplômante) composée de plusieurs modules renvoyant chacun à une région différente, reposant sur le principe du compagnonnage entre un/e apprenant.e et un.e maître/sse de danse confirmé.e, portée par le Centre d'études supérieures Musique Danse de la région Poitou-Charentes. Brusquement, avant même d'avoir été lancée, cette formation, ainsi que la commission danse de la FAMDT, périclitent. Pour François Gasnault (2015a) ce nouvel achoppement de la professionnalisation des danseurs/ses est dû à l'effacement progressif des autorités publiques vis-à-vis des réseaux des musiques et danses dites traditionnelles, ainsi qu'à « l'impossible conciliation des approches développées par les deux courants du revivalisme, le trad, soucieux d'ancrage territorial, et le folk, d'abord fidèle aux valeurs de l'éducation populaire ».

Des inégalités de professionnalisation révélatrices de la présence-absence des femmes au sein des musiques traditionnelles

Sur les 37 acteurs/trices rencontrés qui se déclarent professionnel.les, seulement 7 sont des femmes. Ce simple décompte, plus qu'un biais d'enquête, témoigne d'une invisibilité considérable des femmes musiciennes dans le champ des musiques dites traditionnelles, déjà constatée par Anne-Cécile Nentwig (2011). De nombreuses discussions informelles avec ces femmes musiciennes révèlent que leur accès à l'intermittence du spectacle est dans l'ensemble plus longue que celle des hommes et que sa pérennisation est plus incertaine. Les femmes sont souvent les premières à changer de carrière lorsque les deux partenaires du couple sont intermittent.es et souffrent de la précarité de leur régime et/ou lorsque l'éducation des enfants entre en jeu. Dans ces deux cas, c'est très souvent la femme qui se met en recherche d'un emploi plus stable, souvent en dehors du secteur musical.

Cette faible présence des femmes n'est pas circonscrite au champ professionnel. La fréquentation des manifestations *trad* révèle que les femmes, qui sont majoritaires dans le public de danseurs/ses, sont moins présentes sur scène. Des expériences récentes et autogérées de comptage au sein de collectifs informels ont largement mis en évidence cette réalité, pourtant tacite. Cette observation vaut autant pour les groupes de musique professionnels qu'amateurs, qui animent un grand nombre d'évènements. Elles sont très peu nombreuses à occuper des fonctions de responsabilité au sein des plus grandes associations et des CMT. Elles sont également minoritaires sur les postes stables d'enseignement au sein des établissements d'enseignement artistique dispensant un apprentissage dans le champ des musiques dites traditionnelles. En musique et à haut niveau, elles sont en partie invisibles, alors même qu'une enquête récente menée par la Fédélima affirme que les femmes sont proportionnellement plus nombreuses que les hommes dans la pratique amateur de la chanson, du pop/folk, des musiques du monde et des musiques traditionnelles

(FEDELIMA, 2020)⁷. Sylvie Octobre *et al.* (2004) souligne que 38% des filles de 10 à 14 ans pratiquent une activité artistique (contre 18% des garçons au même âge) et qu'elles sont majoritaires dans les activités musicales. Cette absence étonnante des femmes des programmations *trad* fait d'ailleurs l'objet de discussions récurrentes au sein du conseil d'administration de la FAMDT, ainsi qu'au sein de réseaux plus informels de musicien.nes et danseurs/ses.

La faible féminisation des pratiques musicales (d'autant plus perceptible que le niveau des acteurs/trices s'élève), n'est en aucun cas spécifique aux « mondes du *trad* » (Ravet, 2011 ; Raibaud, 2013 ; AJC *et al.*, 2019). Les conditions d'insertion professionnelle et de représentation des femmes dans le domaine musical sont précaires et insatisfaisantes, tous secteurs musicaux confondus. Le fait que la tendance se confirme dans des pratiques qui revendiquent leur inclusivité comme celles des « mondes du *trad* », interroge. Yves Raibaud (2013) constate paradoxalement que « dans les musiques traditionnelles (...), le retour à l'authentique, la créativité, la spontanéité marquent souvent le retour des cultures masculines hétéronormatives, fortement caractérisées par le couple musicien danseuse. On se méfie, quand on est « un mec qui fait de la musique trad », des « femmes savantes » : la musique doit jaillir, c'est la rugosité du chant et l'énergie des percus qui mettent en transe les danseurs et, en particulier, les danseuses ».

Pourtant, *a priori*, rien n'« empêche » les femmes dans le *trad*. Les discours qui entourent les pratiques sont marqués par une certaine neutralité, voire par une inclusivité revendiquée. L'évitement repérable dans les discours de la question du corps, de la dimension sexuée qui entoure la présence sur scène et choix de l'instrument par exemple semble nous mettre sur la piste de l'évacuation de la question genrée au prétexte de l'inclusivité acquise des pratiques. Finalement, « le genre n'est pas évoqué, il semble hors sujet. (...) Chaque fois qu'il est question du genre, une autre dimension apparaît, qui semble avoir plus de valeur. » (Raibaud, 2013).

Les représentations des répertoires, des instruments (FEDELIMA, 2020), des modes d'apprentissage pensés comme spécifiques aux musiques et danses dites traditionnelles font donc l'objet d'un développement continu, sur le mode de la masculinité (Nentwig, 2011 ; Ravet, 2011, 2014). Sylvie Octobre *et al.* (2004) remarque, au-delà des « mondes du *trad* », que les filles et les femmes sont plus concernées par des pratiques musicales institutionnalisées tandis que l'autodidaxie, fréquente et valorisée au sein des « mondes du *trad* », reste marquée par une forte masculinité. Il semble en outre évident que la mise en scène des musiciens *trad* reposant sur une valorisation de l'incorporation musicale (mobilisation du corps, synergie corps/instrument, incarnation du rythme) écarte le corps de la femme. Des exceptions existent et Yves Raibaud (2013) explique qu'elles sont liées aux arrangements des sexes qui conduisent autant les femmes à choisir des activités perçues comme féminines pour démontrer de leur « normalité », qu'à choisir, au contraire, des activités liées

7. La Fédération des Lieux de Musiques Actuelles (FEDELIMA)

au sexe opposé pour se placer en interaction avec les hommes. Néanmoins, on constate que la bourrée reste enseignée majoritairement par des hommes et qu'elle est accompagnée de discours qui la présentent comme une danse « historiquement » dansée entre hommes. La cornemuse reste un instrument masculin : malgré l'existence d'artistes féminines exceptionnellement douées, la discographie disponible à ce jour est principalement le fait d'hommes. Les flûtistes les plus reconnus dans le champ des musiques dites traditionnelles sont des hommes alors même qu'il s'agit d'un instrument extrêmement féminisé au sein des cursus institutionnels ou associatifs d'enseignement musical⁸.

Dans le *trad* comme dans le reste du domaine artistique et culturel, les pratiques apparaissent comme des « opérateurs hiérarchiques de genre » qui s'inscrivent dans un contexte global de domination masculine de la culture, de ses pratiques et de ses équipements (Raibaud, 2013, 2005). Pour offrir un espace de débat autour de cette présence/absence des femmes au sein des « mondes du *trad*, les acteurs et actrices trouvent eux-mêmes des leviers de mise en visibilité. On peut citer ainsi une expérience récente menée sur les réseaux sociaux. Une page Facebook intitulée « Femmes musiciennes trad/folk » diffusant sous forme de vidéos ou d'extraits sonores les performances de femmes musiciennes *trad* professionnelles ou en voie de professionnalisation a été créée à l'initiative de musiciennes issues des Brayauds, une association de pratique influente dans le Puy-de-Dôme. Des groupes d'échanges plus militant.es se sont également mis en place, ces dernières années, pour visibiliser les rapports de genre au sein des « mondes du *trad* » notamment en réalisant des comptages d'artistes lors des festivals, des campagnes de sensibilisation, des groupes de travail et de discussion plus réguliers.

Des parcours professionnels non linéaires

La majorité des acteurs/trices professionnel.les rencontré.es soulignent que la musique ne consiste souvent pas en leur première activité professionnelle : la plupart se sont formé.es à une autre profession avant de devenir musicien.nes. J'ai ainsi pu rencontrer plusieurs ancien.nes instituteurs/trices et infirmier.es, une ingénieure agronome, de nombreux/ses ingénieur.es, un menuisier, un photographe, etc. D'autres ont effectué des études dans d'autres secteurs que celui de la musique (cinéma, géographie et urbanisme, lettres, histoire, communication, biologie, beaux arts).

8. Yves Raibaud (2013) souligne paradoxalement que la flûte traversière est déconseillée aux filles jusqu'à la Première Guerre mondiale car considérée comme trop « physique ».

« Je suis parti à Tulle pour faire des études d'infirmier. (...) Je passais mes week-end à redescendre dans le Cantal pour faire de la musique. (...) Quand j'ai fini mes études je suis venu travailler à Clermont. (...) J'avais des cousins qui étaient là (...) et je savais qu'il y avait une dynamique autour des musiques trad, donc que je n'allais pas être perdu. (...) A un moment j'ai voulu arrêter d'être infirmier : je me suis dit que j'avais vraiment envie de faire de la musique et notamment de l'enseignement. (...) [Une amie] m'a filé des boulots de dumiste qu'elle ne pouvait plus faire dans le nord du département. (...) J'étais encore un peu infirmier et j'allais à Limoges faire mon DEM. (...) Au bout d'un moment, j'ai lâché complètement mon boulot pour aller au CEFEDM à Lyon, pour continuer à me former. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« Quand j'ai passé mon bac, je ne faisais pas encore de musique. Mon premier choix professionnel, ce n'était certainement pas d'être musicien. On m'aurait d'ailleurs dit cela, ça m'aurait fait rigoler ! En fait, j'étais un peu en errance. Je pense que dès ma première année d'université [étude de géologie/paléontologie], je savais que je ne voulais pas me professionnaliser là-dedans. Pour autant, ça ne marchait pas trop mal au niveau des résultats, donc j'ai continué. (...) Et puis la musique est arrivée et ça a marché super bien, super vite. C'était la première fois que je trouvais quelque chose d'aussi passionnant. (...) Et je me suis dit que ce serait bête de ne pas tenter ma chance (...). Parce qu'effectivement, la décision de me professionnaliser est arrivée 1 an après avoir démarré (...). Je me rappelle que je m'étais donné (...) 8 ans. Si au bout de 8 ans, je n'arrivais pas à vivre des revenus que j'aurais par la musique, alors je pourrais considérer que j'avais bien essayé et que je pouvais repasser à autre chose. Du coup, je me suis dégagé du temps pour travailler l'instrument, je suis allé en fac de musicologie pendant deux ans, après je suis allé au conservatoire en DEM de musiques trad à Limoges pendant deux ans. Et puis j'ai monté des groupes, très vite. Et c'est venu bien avant 8 ans. » (D-7, Rhône)

« Mon premier métier c'est la photographie et puis j'ai exercé d'autres boulots. Un jour j'ai l'occasion de me professionnaliser dans la musique (...) à la fin des années 1980 : j'ai été sollicité par des copains qui ont un groupe de musique irlandaise, pour tourner avec eux. Je décide de devenir musicien professionnel. (...) A partir de 2003-2004-2005 ça devient compliqué : le métier change, les conditions d'accès à l'indemnisation se durcissent, le marché évolue, etc. Il y a vraiment une modification du substrat social (...). Nos interlocuteurs ne sont plus seulement un monde associatif folk mais c'est aussi des collectivités, des programmeurs, des festivals partout en Europe et qu'il faut penser de manière un petit peu sérieuse les choses, la contractualisation, l'argent, tout cela. (...) C'est là où je suis devenu musicien-producteur. J'ai d'abord commencé à gérer mes affaires et puis à gérer des projets de groupes de copains qui ont besoin d'un support. Par mutation du monde économique et par nécessité de maîtriser le produit. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Je ne voyais pas du tout d'avenir dans la musique. Ça ne m'a même pas traversé l'esprit d'en faire mon métier. Ce n'était d'actualité pour personne dans ma classe [de musique, au conservatoire], à part une ou deux personnes qui avaient des parents musiciens classiques d'orchestre et qui visaient des hautes carrières. » (D-13, Ardèche)

« Je m'étais posé la question d'une carrière professionnelle au moment du bac. Mais je n'ai pas senti la conviction, l'assurance et un soutien familial (...). En fait, c'est une reconversion professionnelle : j'étais ingénieur-qualité, ça n'avait rien à voir. J'ai été licencié en 2002 et j'ai cherché à me professionnaliser. Je ne me sentais pas l'âme d'un artiste. Je me sentais plus prof, pédagogue. Quand en 2002 je me suis posé la question, j'allais faire prof de maths ou de physique. Et puis c'est en discutant avec les gens et les possibilités de reprise d'études... J'ai intégré le DEM à Limoges et le CFMI^a de Lyon en tant qu'étudiant travailleur. » (D-63, Puy-de-Dôme)

a. Les Centres de Formation des Musiciens Intervenants (CFMI) ont été créés en 1984 autour d'un partenariat entre les ministères de la Culture, de l'Éducation nationale et des Universités et forment des musiciens intervenants employés comme assistants spécialisés dans la fonction publique territoriale. Il en existe 9 en France. Rattachés aux Universités, ils délivrent de fait plusieurs diplômes : principalement le DUMI mais aussi certains titres de master.

3.2. DE L'« ENTRÉE » EN PRATIQUE À L'ATTACHEMENT : DES EXPÉRIENCES MUSICALES ET

« J'ai commencé la musique à 11 ans au sein d'un conservatoire, à Châteauroux (...). J'ai commencé à jouer de la cornemuse par hasard, je ne saurais jamais pourquoi. J'ai grandi en musique dans ce cercle mi-institutionnel mi-« familial » parce que même si on était dans l'institution, il y avait quand même ce vieux relent associatif des musiques traditionnelles qui existait toujours. (...) Donc j'ai monté des groupes et puis je suis allé en fac de musicologie à Tours pas pour faire de la musique mais plutôt pour avoir une licence, pour faire du journalisme. Cela m'a plu et je suis allé jusqu'au début du M2. J'ai arrêté le master pour passer mon DE, pour enseigner. Au début, j'étais parti pour faire une thèse et je me suis dit que j'étais trop feignant et que ça allait me mener à rien. (...) // C'est un système de domination [le monde de la recherche] qui a pour fonction de se reproduire lui-même. C'est aussi pour ça que je n'ai pas continué et que je me suis dit « je vais être prof de musique ». (...) J'ai quand même plus envie de faire de la musique que de réfléchir dessus. // » (D-9, Puy-de-Dôme)

A l'exception de la toute nouvelle génération de musicien.nes professionnel.les (né.es dans les années 1990) qui se professionnalisent plus tôt et plus directement, les trajectoires des musicien.nes professionnel.les du *trad* aujourd'hui en activité apparaissent, au travers des témoignages ci-dessus, tout sauf linéaires.

3.2 De l'« entrée » en pratique à l'attachement : des expériences musicales et chorégraphiques qui prennent la forme de parcours

Les récits d'expérience des acteurs/trices, amateur.es comme professionnel.les, mettent en lumière une diversité d'entrées et de facteurs d'attachement à la pratique. Comme le rappellent Anne-Cécile Nentwig (2011) et Olivier Goré (2006) pour les musicien.nes *trad* ainsi qu'Olivier Donnat (2009a) pour les amateur.es de musique plus généralement, les degrés d'investissement et les conditions d'accès à la pratique sont très variés, s'inscrivent dans des trajectoires personnelles toujours ponctuées de rencontres. Cette section a pour but de discuter les « entrées en pratique » des acteurs/trices actuel.les, ainsi que leurs modalités d'attachement à leur pratique.

3.2.1 Des rencontres « hasardeuses » entre pratiques et acteurs/trices ?

En préambule, on repère pour l'ensemble des acteurs/trices rencontré.es trois périodes privilégiées pour l'entrée en pratique : entre 15 et 20 ans ; entre 30 et 35 ans ; à la retraite. Cette observation permet notamment d'enrichir les propos d'Antoine Hennion (1996) sur les musicien.nes amateur.es. En effet, dans le cas des « mondes du *trad* », d'autres moments (âge adulte, retraite) que ceux de l'enfance (à travers la sensibilisation familiale) et de l'adolescence (à travers une recherche de distinction ou de spécification des goûts musicaux) sont propices à l'entrée en pratique.

La récurrence du thème du « hasard » dans les récits d'expériences

Dans le cadre des entretiens, les acteurs/trices placent très fréquemment leur rencontre avec les « mondes du *trad* » sous le signe du « hasard ». Selon eux/elles, rien ne préfigurait leur entrée en danse et/ou en musique. La rencontre avec la pratique est évoquée comme

un « évènement » majeur dans leur vie, qui marque un « avant » et un « après ». Ils/elles évoquent des concours de circonstances imprévisibles qui les ont mis pour la première fois en rapport avec les pratiques de musique et/ou de danse dites traditionnelles.

Un musicien amateur rencontré a par exemple découvert les musiques traditionnelles par l'intermédiaire de son voisin, un facteur de vieilles à roue. Il réside alors dans les Monts du Lyonnais et exerce le métier de menuisier. Son intérêt pour l'instrument, et ensuite pour les répertoires dits traditionnels, s'est développé autour du travail du bois. C'est l'instrument et sa fabrication qui se sont trouvés, bien avant les sons, au centre de l'entrée en pratique :

« *Au départ, ça n'a rien à voir avec la musique. C'est parce que j'habitais à côté d'un luthier et que je travaillais le bois dans les Monts du Lyonnais. Comme c'était un instrument en bois [la vieille à roue], je me suis dit que je n'étais pas plus idiot que lui, que j'allais essayer d'en faire un. (...) Du coup j'ai fabriqué une vieille et une fois que je l'ai fabriquée je me suis dit qu'il fallait apprendre à en jouer.* » (D-27, Loire)

Une danseuse amateur également enseignante en danse a quant à elle découvert le monde de la danse dite traditionnelle car un atelier de danse serbo-croate avoisinait son cours hebdomadaire de poterie (M1-6, Isère). D'autres disent s'être trouvés par « hasard » dans un évènement (foire bio, marché, festival, fête de village) dans lequel était organisé, sans qu'ils ne le sachent, un bal.

« *J'ai habité 4 ans dans l'Allier [il a alors entre 25 et 30 ans], vers Moulins. (...) Je ne connaissais pas le folk là-bas (...). Il y avait une foire bio vers Bourbon l'Archambault et il y avait un bal folk. Donc la première fois que j'en ai fait, je n'ai quasiment rien pu danser, je m'en aperçois aujourd'hui! (...) Et après, la fois où je m'y suis mis, c'était lors d'un jour de l'an en 2015, dans le Jura. // Ça m'est tombé dessus et j'ai vraiment accroché avec la musique, la danse // On était 30 pendant une semaine. Il y avait un accordéoniste qui connaissait deux morceaux à l'époque : la chapelloise et le cercle circassien. Et dans les 30 personnes, il y en avait deux qui connaissaient cela. Donc on a dansé dans le chalet, dans la neige avec vue sur les Alpes. C'est quelque chose de fabuleux comme expérience!* » (D2-Rhône)

« *Je sais que j'ai découvert le folk par hasard. Enfin par hasard... Oui, par hasard! Il y avait un bal à Eurre et j'y suis allée [elle est originaire d'Eurre et a alors 40 ans]. Je ne connaissais pas du tout : ni les musiques, ni les danses. Quand je suis allée au premier bal, ça m'a tout de suite parlé, passionnée. Ça a été un coup de foudre, avec la musique et puis la danse, la façon d'être amenés à danser : c'est vraiment collectif, les gens viennent te chercher, c'est convivial.* » (D-48, Drôme)

« *Un jour, une copine pour son anniversaire a fait venir (...) un groupe qui faisait de la musique trad et on a dansé. Elle nous a expliqué les danses, il y en avait très peu qui savaient faire. Cette copine n'était pas spécialement dans les bals folk mais elle avait vu cela un jour, ça lui avait plu.* » (D-29, Loire)

« *J'ai toujours aimé danser. Ado j'adorais danser, je faisais du rock avec mon père (...). En arrivant à Lyon je me suis mis à aller dans un endroit où on peut danser le rock (...). J'y allais plutôt seule. Et un jour je me suis retrouvée en bal à un festival d'arts de rue à Grenoble. (...) C'était vraiment par hasard, je ne savais pas du tout ce qu'étaient les bals folk. Je me suis retrouvée avec un gars que je n'avais pas croisé depuis longtemps, on s'est mis à danser ensemble c'était trop cool (...). On s'est retrouvé là (...) et on a dansé n'importe comment!* » (D-28, Loire)

D'autres expliquent que leur rencontre avec les musiques et danses dites traditionnelles est liée à la recherche d'une activité de loisirs et de proximité alors qu'ils/elles étaient enfants. Plusieurs musicien.nes professionnel.les et amateur.es rencontré.es au sein d'associations fonctionnant comme des écoles de musique associatives spécialisées dans les mu-

siques dites traditionnelles (Les Brayauds à Saint-Bonnet-près-Riom et Le Folk des Terres Froides à La-Tour-du-Pin) expliquent cette découverte du *trad* par le biais des activités extra-scolaires :

« Moi, c'est un petit peu du hasard. Parce que contrairement à d'autres gens de ma génération, qui ont des attaches familiales chez les Brayauds, je n'ai pas de parents musiciens, danseurs. Le seul petit lien que je pourrais avoir initialement avec cette esthétique-là des musiques et des danses traditionnelles c'est mon oncle qui jouait de l'accordéon diatonique dans les Vosges, qui a été beaucoup à Saint-Chartier, qui connaît bien le folk. Je suis né dans l'Est de la France (...) // mais quand on est arrivés à Saint-Bonnet [à l'occasion de la mutation professionnelle de son père] //, on a vu passer des trucs dans la boîte aux lettres : Les Brayauds, des ateliers d'éveil musical pour les enfants. On avait 5 ans, avec mon frère. En fait mes parents m'ont inscrit à un atelier d'éveil musical, (...) ça devait être en 1992, (...) parce que c'était dans le village, c'était sur place. Il n'y a aucun lien par rapport à un contenu spécifique ou à une pédagogie en particulier. Mon frère est d'abord allé au club de foot et moi je suis allé chez les Brayauds. » (D-8, Puy-de-Dôme)

La récurrence du thème du « hasard » dans les récits d'acteurs/trices traduit leur enthousiasme à témoigner de l'accessibilité tout autant que de l'exceptionnalité de leur expérience. Pourtant, la rencontre avec les « mondes du *trad* » procède rarement d'une pure coïncidence. Les acteurs/trices minimisent souvent le rôle de leur environnement familial ou amical, celui de leur propre sensibilité musicale et celui des rencontres qui ont rendu possible leur entrée en pratique.

Le « choc » de la rencontre avec les sons et les gestes du *trad* : de l'adhésion immédiate à la construction du goût

Parallèlement au « hasard » de la rencontre, les acteurs/trices décrivent le « choc » qui a été le leur à l'écoute d'un instrument ou lors de l'observation première de pratiques de danses, par exemple. Ils/elles prolongent aujourd'hui la rhétorique développée par les pionniers du *revival folk* lors de leurs rencontres avec les « derniers témoins » du monde paysan dont ils/elles souhaitaient recueillir l'essence musicale et chorégraphique. La rencontre avec les sons et les gestes du *trad* apparaît comme une expérience première de singularité qui se distingue de l'ensemble des expériences que vivent les acteurs/trices dans le reste de leur existence sociale. Elle est décrite comme un moment mémorable et non consensuel.

Des instruments « déclencheurs »

Certains acteurs sont immédiatement séduits par l'« énergie » de la danse, l'expressivité et la dimension « *inouïe* » des musiques (modalité, timbres, ornementation, variation). Dans ce cadre, les instruments apparaissent souvent comme des « objets déclencheurs de passion » (Donnat, 2009a), d'autant plus si ils sont liés à un souvenir : celui d'avoir vu ou entendu l'instrument enfant, celui de la pratique d'un parent ou d'un grand-parent, par exemple. Certains instruments se trouvent parfois à l'origine de la pratique comme l'évoque cette jeune musicienne aujourd'hui professionnelle :

« J'ai repris la musique à 17 ans [elle avait appris la guitare classique enfant], totalement en autodidacte. J'ai appris la guitare électrique, plutôt pour jouer du métal. (...) Quand j'étais petite, j'avais écouté beaucoup de Malicorne, de Tri Yan, de ces musiques celtiques en général : il y avait ces influences-là qui existaient. Ces sonorités de cordes acoustiques, (...) ces instruments à bourdons me plaisaient beaucoup, mais sans rien connaître à ces instruments. Et donc pendant ces années de fac à Valence, un jour je suis rentrée dans un kebab et j'ai vu un saz turc accroché au mur. (...) c'est vraiment le moment où je me suis dit « Ca ! je veux faire ça ! ». (...) Et ça a été vraiment le début de l'ouverture à ces sonorités-là, à ces jeux en bourdon, à ces jeux mélodiques. » (D-13, Ardèche)

Parmi l'ensemble de l'organologie des « mondes du *trad* », certains instruments déclenchent, plus que d'autres, un intérêt immédiat pour la pratique : les cornemuses, la vielle à roue et dans une moindre mesure, l'accordéon diatonique sont les instruments « déclencheurs » les plus évoqués lors des entretiens. Ils sont liés à des timbres spécifiques, souvent caractérisés par la présence de bourdons, par l'alliance peu habituelle entre mélodie et rythmique et par des sonorités décrites comme « *inouïes* », « *brutes* », pleines d'« *aspérités* ». Un jeune danseur amateur, initié à la pratique de la danse par sa mère amatrice de bals *folk* évoque son attraction pour la vielle à roue : « il y a un instrument qui m'a toujours plus attiré que les autres, c'est la vielle et depuis tout petit j'ai toujours voulu faire de la vielle. (...) C'est le son qui m'attire. Il y a une énergie qu'il n'y a pas chez tous les instruments. C'est difficile à dire... » (M2-7, Isère). Il en va de même pour ce musicien amateur plus âgé, initialement danseur : « J'aime bien le son. J'aime plus le son que la musique. J'aime mieux les Rolling Stones que les Beatles parce que ça craque mieux. Et la vielle à roue ça me plaît parce que ça craque ! » (D-29, Loire). La fascination pour l'instrument dépasse alors un intérêt pour la musique et pour les répertoires. C'est ce qu'évoque ce musicien aujourd'hui professionnel (il s'agit d'une reconversion, il était initialement ingénieur), qui commence en 1985-1986 la vielle à roue au conservatoire de Clermont-Ferrand : « j'ai découvert l'instrument en images, ça m'a interpellé. Plus fasciné par l'instrument, au départ, que par ce qu'on faisait avec ou le répertoire que je ne connaissais pas du tout » (D-63, Puy-de-Dôme). C'est en réponse à cette fascination première que son entourage, qu'il qualifie de « *milieu familial pas du tout propice* » aux pratiques culturelles en général et à celles des « mondes du *trad* » en particulier, s'est renseigné pour trouver une possibilité d'enseignement. Un musicien pionnier du *revival folk* évoque de la même manière sa rencontre avec le son de la cabrette⁹ : « j'aimais le son, c'est le timbre qui m'intéressait. Mais je ne savais pas comment ça se jouait, le répertoire, le style. Il m'a fallu jusqu'à aujourd'hui pour commencer à comprendre un peu comment ça marche. » (D-62, Puy-de-Dôme). L'accordéon diatonique, lui, semble lié à une dimension plus nostalgique :

« L'accordéon c'est un instrument qui me parlait, je ne sais pas pour quelle raison. C'est vrai que quand j'étais petite on n'avait pas la télé et de temps en temps je mettais la radio et à chaque fois que j'entendais du musette, je faisais un blocage sur l'accordéon ! Je ne saurais pas l'expliquer mais c'est quelque chose, au niveau du son qui me... » (D-27, Loire)

9. Un type de cornemuse emblématique de la communauté auvergnate du XIX^e siècle, tombé depuis en désuétude. Il est timidement redécouvert au moment du *revival folk* et est au centre, depuis, de plusieurs tentatives de sauvetage et de requalification symbolique.

La danse collective : un attrait immédiat pour une expérience « transcendante »

Parallèlement, le cadre collectif et peu chorégraphié de la danse, qui marque souvent les acteurs/trices au premier abord, est régulièrement énoncé comme un facteur d'attachement immédiat. En ce sens, l'emploi régulier du terme de « *communion* » par les acteurs/trices pendant les entretiens semble significatif. Une danseuse amateur évoque, en se remémorant les débuts de sa pratique, « *ce truc de collectif très fort, de joie et (...) d'espèce de communion entre les danseurs et les musiciens. Il y avait quelque chose au-delà du moment de la danse : une espèce de construction collective autour de cet élément culturel.* » (D-28, Loire). Il y a dans la pratique découverte quelque chose de transcendant au fait chorégraphique qui évoque le domaine du sacré et qui fascine instantanément les acteurs/trices. La danse et le bal sont des expériences irréductibles, qui surpassent leurs activités quotidiennes. Un musicien professionnel dans le champ de la musique classique évoque sous cet angle ses débuts en danse *trad*, en tant qu'amateur :

« Je ne suis pas dans la religion. Je le dis parce que je suis vraiment un grand athée, un grand sceptique de tout ce qui à trait aux esprits, à l'ésotérisme. (...) Mais quelque part, j'ai peut-être découvert une forme de religion, de prière. Je me dis que ce qui peut marcher dans la religion c'est le fait que les gens se retrouvent et partagent quelque chose. Et c'est quelque chose que j'avais un peu perdu. Du coup, j'avais l'impression de trouver des amis, une famille. » (D-1, Rhône)

Des manières de construire progressivement un goût pour le *trad*

D'autres acteurs/trices, en revanche sont initialement rebuté.es par l'esthétique musicale et chorégraphique *trad*. La planche de verbatims page suivante rassemble des propos témoignant de rencontres initialement peu convaincantes avec les « mondes du *trad* » et d'une progressive appropriation de ces pratiques. Le premier acteur est un jeune musicien aujourd'hui en phase de professionnalisation, originaire de Haute-Savoie et formé au violoncelle « classique ». Il accompagne dans la pratique, et pendant son enfance, ses parents et notamment son père, enseignant en conservatoire, récemment « convertis » au *trad*, sans adhérer lui-même à cet environnement sonore. Le second est enseignant (cornemuse, accordéon diatonique) en conservatoire. Le troisième est musicien professionnel dans le champ des musiques « classiques » : il évoque la première année où il a commencé à pratiquer la danse *trad* dans le cadre de ses loisirs. La dernière est une jeune danseuse et musicienne amateur.

« Ce sont mes parents qui ont découvert cela quand j'avais 10-11 ans, en 1999-2000. Obsession, un groupe de MusTraDem [un collectif de musiciens grenoblois], était venu jouer à Annemasse. Mon père a eu une révélation et du coup il est devenu ami avec eux. On a commencé à aller aux stages MusTraDem et à aller au bal, quand il y en avait. C'est comme cela qu'on a tous découvert dans la famille, la musique trad. (...) On allait à Saint-Chartier tous les ans. Au début c'était un peu subi, ça ne me plaisait pas trop (...) Esthétiquement aussi, ça ne me plaisait pas : la cornemuse ça me gonflait, je ne m'y retrouvais pas du tout. J'étais trop petit pour justement comprendre le côté un peu communauté et l'aspect festif parce que j'avais entre 10 et 15 ans, (...) je n'avais pas du tout connaissance du monde de la nuit, du bal. » (D-4, Rhône)

« Mes parents étaient dans le milieu trad. Moi je n'y étais vraiment pas sensible. (...) Il a fallu un élément déclencheur, autour de 17-18 ans. [Lors d'un concert], j'ai flashé sur un accordéoniste, alors que mon père jouait déjà de l'accordéon. Mais c'était un accordéoniste qui jouait du rap, du reggae, du rock, du trad aussi, bien sur. Et là je me suis dit que ce petit instrument avait des facettes vraiment très larges » (D-42, Haute-Loire)

« Au cours de cette année de cours où j'allais pour la danse et m'amuser, et bien j'ai découvert que j'avais du plaisir avec cette musique. Je ne m'y attendais pas. Cette musique pour laquelle j'étais à des lieues de m'imaginer que je l'écouterais. (...) // Je me suis mis à aimer des sons que peut-être je n'aimais pas avant. // Le son de la cornemuse, le son de la vielle qui sont des sons qui grattent, qui sont crades... Je me suis mis à avoir une espèce d'affection pour ces sons un peu moches // C'est quelque chose de bizarre, qui allait brasser dans une nostalgie... Cela mettait en vibration un imaginaire, un rêve éveillé. » (D-1, Rhône)

« Au début la vielle à roue... Horrible ! Et puis petit à petit, oui ça m'interpelle. (...) C'est pareil pour la danse : au début c'était cool de danser en danse de couple tout le temps, un peu chamallow. Et petit à petit, cette éducation à la danse dans la finesse, dans la rigueur presque. Et petit à petit aller vers des danses (...) un peu plus sèches quoi, un peu plus (...) sobres et du coup beaucoup plus ancrées dans le rythme. » (D-28, Loire)

Les acteurs/trices décrivent ici un processus de construction active de leur goût pour la musique et la danse dites traditionnelles qu'ils/elles ont progressivement et activement appris à aimer au travers d'expériences collectives (Hennion, 2003 ; Hennion et Teil, 2003). Le goût pour le *trad* n'est pas inné, notamment pour celles et ceux qui témoignent d'une formation musicale antérieure (souvent « classique »). L'appréciation des sons des « mondes du *trad* » fait l'objet d'un apprivoisement. La découverte et la poursuite de la pratique ne repose pas toujours sur un intérêt premier pour la musique et la danse en tant que telles. De manière différente à ce qui se passe dans les domaines du jazz et des musiques classiques, l'instrument comme la danse ne sont pas pris par les acteurs/trices comme des finalités, mais plutôt comme des opérateurs de liens (Nentwig, 2011). L'idée n'est pas de maîtriser tel instrument ou telle danse, mais d'avoir accès à la pratique et au groupe au travers de l'instrument ou de la danse.

3.2.2 Des pratiques qui s'appuient sur des expériences musicales, chorégraphiques et familiales antérieures

Souvenirs et résonances

Même confronté.es au « hasard » et au « choc » de la rencontre avec le *trad*, les acteurs/trices rencontrés ont fait le choix de faire résonner cette pratique avec leur vécu : ils l'ont retenue, parmi la somme d'expériences qu'ils vivaient, pour la poursuivre.

Ils/elles déconstruisent eux-mêmes le « hasard » qu'ils/elles évoquaient initialement. Par rétrospection, ils/elles relient leur découverte du *trad* à des sonorités entendues et à des expériences vécues auparavant, souvent dans l'enfance. Beaucoup se sont rappelés au cours des entretiens d'un concert qui les avaient marqué.es, d'une fête locale à laquelle ils avaient assisté, d'activités de danse collective ou « folklorique » auxquelles ils avaient participé dans un cadre scolaire ou encore la discographie de leurs parents amateur.es de *folk* ou de musette. Certain.es lient cette expérience renouvelée des sons du *trad* ou de la danse à ce qu'ils/elles décrivent comme une mémoire familiale. Le « hasard » se greffe sur un substrat, une sensibilité musicale et une narration de la mémoire. Les extraits d'entretiens ci-dessous témoignent de ces « hasards » qui prennent la forme de résonances avec d'autres expériences antérieures bien que difficilement descriptibles :

« Ça me dépasse un peu, je ne sais pas trop ce qui me plaît, c'est difficile. Parfois, écouter de la musique, ça me lève. Notamment des bourrées. Et pourquoi ? Mes grands-parents ne dansaient pas du tout la bourrée, je n'ai pas du tout été immergé dans ces danses-là. Et pourtant j'ai l'impression qu'il y a quelque chose en moi, qui me parle. » (D-55, Haute-Loire)

« J'ai fait de la danse folklorique à l'école, ici à Eurre. Je ne me rappelle plus du tout de la musique qu'on utilisait mais je pense que ça devait être celle-ci parce que ça m'a tout de suite parlé. Ça a fait résonner quelque chose (...). Je pense que ce sont vraiment des souvenirs d'enfance qui ont remonté, presque trente ans plus tard. » (D-48, Drôme)

« Je me suis rendu compte en m'y replongeant après, qu'enfant, mes parents écoutaient beaucoup Malicorne et peut-être d'autres groupes folk (...). Et quand j'étais au lycée, j'ai beaucoup écouté (...) du folk irlandais (...). Et je lisais Trad Mag parce qu'il y avait ça à la bibliothèque à Caluire. (...) En tous cas, le son, les sonorités, j'y étais déjà sensible. J'avais déjà cela en tête, c'est des sonorités que j'aime beaucoup. » (D-1, Rhône)

« Grâce à ma sœur j'ai un peu replongé en découvrant Gennetines, le grand bal de l'Europe. Et là j'ai adoré parce que j'avais dansé aussi, petite. J'avais fait partie d'un groupe folklorique. La danse, c'était quand même quelque chose qui me branchait. » (D-46, Cantal)

« Je me rappelle que c'est aussi en écoutant un CD de mes parents, de Marc Peronne, que j'avais ce son d'accordéon qui me trottait dans la tête. » (D-28, Loire)

« J'ai toujours aimé danser. J'avais appris avec mes parents, ils dansaient en bal musette. (...). Je me souviens avoir appris le rock avec mon père et la valse plutôt avec ma mère. J'avais 5-6 ans. » (D-60, Cantal)

On ne peut que conclure, aux côtés de ce musicien professionnel comme à ceux d'Anne-Cécile Nentwig (2011), que pratiquer la musique et/ou la danse *trad* n'a, en réalité, rien d'hasardeux : « j'ai découvert cette culture, par hasard. Enfin pas par hasard (...) parce que rien

n'est hasardeux dans tout cela, c'était au contraire une logique parfaite depuis le début » (D-68, Corrèze-Rhône).

Des médiations familiales dynamiques

Ces résonances de la pratique *trad* découverte avec des expériences antérieures révèle le rôle, effectif ou reconstitué, direct ou plus implicite, de l'environnement familial sur l'« entrée » en musique et/ou en danse. L'importance des médiations familiales (Raibaud, 2018), la plupart du temps paternelles (Donnat, 2009a), a été soulignée dans diverses enquêtes portant sur un ensemble de pratiques musicales au-delà des musiques dites traditionnelles (Donnat, 1996 ; FEDELIMA, 2020).

Les enfants du *trad*

Anne-Cécile Nentwig (2011) désigne les acteurs/trices sensibilisés à la pratique par leurs famille (souvent leurs parents) comme les « bébés trad » (pp189-190). Effectivement, pour plusieurs acteurs/trices rencontrés, jouer ou danser s'inscrit dans la prolongation d'une pratique familiale, souvent celle des parents qui ont eux-mêmes découvert les musiques et danses dites traditionnelles dans les années 1970. Leur pratique de la musique et/ou de la danse n'est pas un « choix » à proprement parler : ils/elles ont dans un premier temps « suivi » ou « *subi* » (D-4, Rhône) l'activité de leur parents avant de choisir de la poursuivre, de l'interrompre, de la reprendre plus tard comme en témoignent les extraits d'entretiens ci-après.

« J'avais une envie de faire de la musique depuis déjà plusieurs années. Je connaissais cet univers des musiques trad parce que mon père en jouait [son père est musicien trad professionnel]. (...) Mes parents se sont séparés quand j'avais 5 ans et c'est complètement sorti de mon existence jusqu'à mes 15-16 ans. A partir de là j'ai commencé à en réécouter d'abord et puis après j'ai commencé à danser. // Mon père avait une compagne qui était prof de musique au conservatoire. Elle avait des grandes élèves (...) qui allaient en bal folk régulièrement. (...) Donc c'est vrai que le tout premier moteur (...) c'était la rencontre. Mais dès le premier bal, j'ai tout de suite vu que c'était au-delà de cela. Ça me plaisait vraiment de danser, cette ambiance. Cela me rappelait, en plus, des sensations familières de ma petite enfance. Tout de suite, j'ai super accroché. (...) Je vivais chez mon père à cette époque-là, c'était une époque où il tournait beaucoup donc il y avait beaucoup de musiciens à la maison. // Et il y avait un petit accordéon qui traînait dans un placard. Un jour, (...) j'ai commencé. (...) Donc oui, c'est au moins lié à mon père dans le sens où si je n'avais pas grandi dans une famille qui connaissait ce milieu-là, j'aurais complètement pu passer à côté. (...) Mais il n'y a pas eu de volonté au départ de me dire « je vais aller au bal folk pour suivre mon père qui va jouer ». (...) Le premier moteur était social, le deuxième ça a été la danse, le troisième ça a été la musique. » (D-7, Rhône)

« Ma mère avait déjà fait des bals folk. Et puis elle avait vu qu'il y avait un cours de danse à Belley. Et du coup elle s'est dit qu'elle allait y aller et au dernier moment, avant de partir elle m'a dit « tu veux venir ? » et j'ai dit oui. J'étais en 3^{ème}, j'avais 15 ans. J'avais déjà fait des bals folk petite, mais je n'étais pas vraiment dans le truc. C'est vraiment à partir des cours que j'ai commencé. La première fois que j'y suis allée avec ma mère, ça m'a plu et j'ai continué. » (D-44, Haute-Loire)

« Mon premier souvenir de danse c'est avec ma grand-mère, sur du musette. (...) Et quand j'allais à l'école à Aurillac, c'est mon grand-père qui m'amenait la plupart du temps. Pendant tous les allers-retours, il mettait Ségurel et Verchuren à fond dans la voiture! (...) Je me suis construit musicalement un peu en rejet par rapport à cela. Faire du trad (...) c'était aussi me construire en opposition par rapport à cela alors que le groupe folklorique était plus orienté sur le musette. Et en même temps, dans ma pratique aujourd'hui, il y a quand même des réminiscences de ces trucs-là. Dans notre fanfare, dès que je propose un morceau, c'est un morceau de Ségurel parce qu'en fait je les ai tellement dans l'oreille que je les connais par cœur. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« J'ai baigné dans la musique parce que ma mère était chanteuse et musicienne. Donc j'ai toujours entendu chanter des chansons traditionnelles mais je ne savais pas qu'on appelait cela « chansons traditionnelles ». Et j'ai toujours eu une double source : la chanson française ou la chanson poétique et les chansons traditionnelles, à égalité. Ma mère, dans sa cuisine ou dans les soirées, chantait aussi bien du Barbara, du Brassens qu'une chanson sur la quête du mai ou des chansons traditionnelles parce qu'elle était elle issue du mouvement d'après-guerre de collecte de chansons et de constitution de recueils des chansons dites folkloriques à l'époque. Elle avait fait partie d'un petit mouvement chrétien qui partait avec le sac à dos sur les chemins et qui s'arrêtait dans les hameaux et les villages en disant « qu'est-ce que vous connaissez comme chansons ? ». Ils faisaient du collectage, un peu informel (...). Du coup, quand j'ai vraiment commencé à chanter, quand j'ai appris la guitare à l'âge de 13 ans, (...) c'était de la chanson traditionnelle via Jacques Douai, tout ce répertoire (...) que ma mère chantait. Après, j'ai eu le virage vers le folk américain, à l'âge de 13-14 ans parce qu'avec mon frère jumeau, un copain de quartier et ma cousine, on a démarré un groupe : on chantait Dylan, Joan Baez, Peter Paul Mary et tout cela. » (D-70, Isère)

« Moi je joue de la vielle parce que mon père en joue. (...) Jusqu'à 19 ans j'en faisais vraiment dans un cercle familial, je n'avais pas de groupe, je jouais tout seul dans ma chambre. » (D-41, Haute-Loire)

Ces verbatims témoignent toutefois de pratiques inscrites dans des logiques de filiation dynamiques. Les médiations familiales du *trad* s'exercent selon des modalités variées (Donnat, 2009a) allant de la reproduction à la distinction en passant par toutes les formes de mises en continuité et de transmission intermédiaires. Dès lors, les acteurs/trices ne se positionnent pas toujours comme des « héritier.es militant.es » (Nentwig, 2011). Ces extraits nous parlent d'expériences qui font intervenir les influences familiales avec des sensibilités qui sont propres à chaque individu, à ses socialisations, à sa trajectoire personnelle et à sa propre expérience corporelle de la musique et de la danse. Olivier Donnat (2009a) rappelle que même que dans les cas où l'environnement familial ne semble jouer aucun rôle, il n'y a pas d'absence totale de ce dernier : la famille peut servir de passeur mais aussi de repoussoir, de référence ou de contre-modèle. D'autre part, il souligne l'importance des autres « passeurs/ses » ami.es, professeur.es, qui se révèlent déterminant.es au sein des « mondes du *trad* ». Dans le cas des acteurs/trices rencontrés, la plupart évoquent ainsi, à un moment donné de leur parcours, une rencontre décisive qui a initié, encouragé leur pratique.

Dans certains cas, un intérêt « patrimonial » plus global

Plusieurs acteurs/trices, notamment dans les terrains suisses et valdôtains, établissent un lien direct entre leur rencontre avec les « mondes du *trad* » et un intérêt antérieur et plus global pour le « patrimoine », les pratiques « régionales » et les « cultures populaires ». La rencontre avec la musique et la danse dites traditionnelles, qu'elle soit placée sous le signe du « hasard » ou qu'elle fasse l'objet d'une recherche active d'une qualifiée de « patrimoniale »,

s'inscrit dans un intérêt pour l'histoire et les cultures du lieu.

« C'est vrai que j'ai toujours été attiré par le folklore. Quand j'étais jeune, il y avait un groupe folklorique dans le village à côté. (...) J'aurais bien aimé y participer mais je n'ai jamais pu. » (D-69, Ain)

« Il n'y avait pas seulement l'idée de la musique mais (...) l'aspect culturel, dans le sens de la langue : le français, le francoprovençal. C'est à travers cela que je me suis imaginé faire de la musique pour donner un aspect différent (...) au francoprovençal. Ne pas utiliser le francoprovençal pour parler de choses (...) liées à la campagne, à la vie du temps passé, à comment c'était beau quand on avait rien du tout. Mais pour faire une petite révolution et utiliser cette langue pour parler de méditation, de philosophie, de choses qui étaient le plus loin possible de ce qui se faisait déjà. » (D-34, Vallée d'Aoste)

« Petit à petit, je me suis beaucoup intéressé, d'abord autour de chez moi. J'ai commencé par du collectage en me disant « qu'est-ce que je pourrais transmettre autour de chez moi (...) dans le massif des Aravis, au Grand-Bornant ? Quels sont les types de répertoire ? ». Je me suis d'abord intéressé à cela par le biais du répertoire pour enfants [il était directeur d'une école de musique et responsable d'ateliers d'éveil musical] (...). Donc j'ai commencé à trouver des comptines en patois et de fil en aiguille je me suis intéressé au répertoire vocal, ensuite au répertoire instrumental. » (D-71, Haute-Savoie)

« Avec mon ex-copine, on avait été en Bretagne pour quelques semaines et on avait vu une annonce pour des initiations à la danse bretonne. Et moi je m'intéresse assez à tout ce qui est terroir, traditions et j'étais là-bas en touriste alors je me suis dit « pourquoi ne pas essayer ? » C'est après que je suis un peu rentré dans les fest-noz, on en a fait deux ou trois. » (D-65, Suisse)

La localisation de chacun des acteurs à l'origine de ces témoignages (Ain, Vallée d'Aoste, Suisse et Vallée d'Aoste) laisse entrevoir une pratique plus facilement reliée à un intérêt pour le « patrimoine » dans des espaces en quête de légitimation de leur identité culturelle et régionale (Chapitre 8).

Le dernier témoignage est proposé par un jeune danseur-musicien suisse amateur et originaire du Valais, également étudiant en histoire et fréquentant souvent la France. Il relie son intérêt pour le « terroir » et les « traditions » à une pratique vivante, *in situ* et incarnée de la musique et de la danse. Le parcours de pratique de ce jeune homme est singulier : il s'agit de la seule personne rencontrée qui a rejoint un groupe folklorique après avoir pratiqué plusieurs années au sein des « mondes du trad » et qui continue à danser et à jouer dans ces deux réseaux. La majorité des « passeurs/ses » entre les univers du trad et du folklore ont une expérience inverse, qui les fait quitter le groupe folklorique pour la pratique trad. Il explique ce parcours en soulignant que la pratique folklorique est pour lui plus en lien avec son intérêt initial pour les « cultures régionales » et pour le « patrimoine » alors que la pratique trad est plus décontractée, sociale, liée à ses loisirs. Cette expérience me permet d'affirmer que l'intérêt « patrimonial », « historique » dont témoignent certains acteurs/trices s'effectue sur un autre mode que celui des membres des groupes folkloriques, des collectionneurs/ses ou des amateur.es de musées. Il n'est pas exclusif et se prolonge dans une expérience sociale et vivante immédiate.

3.2.3 Des pratiques évolutives et accompagnatrices des parcours de vie

Les parcours de pratique des acteurs/trices se caractérisent généralement par une grande fidélité à leur pratique. Cette dernière ne prend pas la forme d'un simple loisir mais d'une

activité qui structure de plus en plus l'ensemble de leurs activités, de leurs déplacements et de leurs sociabilités.

Des pratiques durables et réconciliatrices

Des pratiques au long cours

Une fois découverte, la pratique, même en amateur, de la musique et/ou de la danse dite traditionnelle devient pour la majorité des acteurs/trices une activité de premier plan dans leur temps libre (FEDELIMA, 2020 ; Nentwig, 2011). Si un ré-aménagement des activités doit être opéré, ce sont souvent les autres, menées précédemment qui sont abandonnées. Les expériences des *tradeux/ses* rejoignent les observations d'Olivier Donnat (2009a) quant aux « passionné.es culturel.les » qui témoignent d'un intérêt continu et renouvelé pour leur objet de passion, tout au long de leur vie. Ceci explique, selon lui, la récurrence des termes de « cheminement », de « progression » et de « recherche » dans leurs récits d'expérience. Les acteurs/trices vieillissent, contre toute attente et de manière similaire à ce qui peut être observée sur la scène punk (Nowak, 2008), avec leur pratique : ils/elles s'impliquent sur le long terme et leur pratique prend rarement la forme d'un enthousiasme passager¹⁰.

Des pratiques qui accompagnent les changements de vie

En outre, la pratique *trad* semble accompagner les acteurs/trices au cours de leur vie (Donnat, 1996, 2009a) : elle les suit et se recompose en fonction de ses moments charnières et parfois de ses épreuves.

Les ruptures sont nombreuses dans la vie musicale d'un.e amateur.e (FEDELIMA, 2020) : elles interviennent lors de l'adolescence, au moment de l'entrée dans la vie active, de mutations professionnelles, de la naissance des enfants, par exemple. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » n'échappent pas à ce constat et les extraits d'entretiens ci-dessous témoignent de trajectoires de pratiques entrecoupées (Donnat, 2009a). La pratique musicale et chorégraphique revêt des rôles variés : mise en continuité, effacement, réconciliation. Les acteurs/trices jouent, dansent, s'arrêtent parfois, et reprennent leur pratique plus tard.

10. Il faudrait compléter cette affirmation par de nouvelles enquêtes en direction de ceux qui ont potentiellement abandonné leur pratique *trad*. Mais celles déjà réalisées montrent que la plupart du temps, les acteurs/trices qui se lassent pour une raison ou pour une autre (le plus souvent un sentiment d'emprisonnement esthétique ou social) du *trad* poursuivent une activité musicale et/ou chorégraphique qu'ils situent dans une démarche d'ouverture, d'élargissement ou d'approfondissement plus que de rupture.

« A l'occasion d'un changement de vie [en 2006, suite à son divorce, il a 49 ans], (...) je suis allé à la MJC du coin. // Je cherchais une activité pas cher //. (...) J'ai vu « danse folk » et j'ai pensé que je pouvais danser sur Joan Baez, Neil Young, etc, c'était une musique que j'aimais bien. (...) Et là, j'ai eu un choc : j'ai entendu une musique que je n'avais jamais entendue (...), j'ai vu des gens se tenir par la main, dans un cercle et je me suis dit que c'était une espèce de secte. (...) On m'a dit « accrochez-vous ». Alors là, je pense que je ne me suis jamais autant accroché de ma vie ! » (D-52, Haute-Savoie)

« Entre mes 20 et 30 ans, il y a eu un conflit, (...) une non satisfaction de ma carrière de musicien d'orchestre [musique classique]. Et en 2010, ça a été le moment de bascule pour moi. // J'étais sur un craquage (...) et j'ai fini par être bloqué du dos un peu brutalement. // Je ne voyais pas comment je pouvais reprendre de l'activité //. (...) Le moment fondateur a été quand j'ai découvert le monde des musiques klezmer parce qu'il y avait un concert ici à Lyon autour d'un festival. J'y suis allé et j'ai fait la rencontre de deux ou trois jeunes de mon âge (...) avec quelque chose de sauvage. Cela m'a fait bizarre, je les ai trouvés fiers, ils étaient bien dans ce qu'ils faisaient, (...) ils étaient là, ils assumaient à fond leur démarche. (...) Et ça a été un déclic (...) le départ d'un processus. (...) J'ai trouvé par hasard un cours de danse au Sizième Continent, je l'ai suivi juste un an et il y a eu un autre déclic : (...) d'un coup j'ai découvert le plaisir de la danse, le plaisir des gens. » (D-1, Rhône)

« J'ai commencé à 7 ans, j'ai fait du violon classique à Annonay (...) dans les années 1950. (...) Et puis je suis partie à Lyon faire mes études, (...) j'ai fait 4 enfants et le violon est monté en haut du placard pendant 30 ans. Et puis un jour je me suis coupé le tendon du petit doigt et là je me suis dit « Ah ! Rééducation violon ! ». Donc j'ai redescendu mon violon. A l'époque j'étais en région parisienne et j'ai repris quelques cours en conservatoire. Je suis arrivée en Ardèche, j'avais 50 ans et quelques, j'ai continué à prendre des cours à l'école locale, toujours en classique. Et puis un jour, je suis allée à Saint-Julien-du-Serre, il y avait LiberTrad qui jouait. Je n'avais jamais entendu de musique trad, jamais. Et là, wow ! Ce n'était pas la perfection musicale... Mais c'était l'ambiance. » (D-13, Ardèche)

« Je suis arrivée ici pour un retour à la nature. // J'ai passé 25 ans à Paris. // (...) J'avais cette idée de revenir à la campagne. Changement de vie ! Donc j'ai cherché un poste [de professeur des écoles], plutôt dans la Loire mais il n'y en avait pas (...) et donc j'ai trouvé dans le Cantal. J'avais replongé dans le trad quelques années plus tôt (...) sur Paris et sous forme de stages l'été. Ça faisait 10-15 ans que j'avais redécouvert, (...) entre les bals folk de mes 18 ans et mes 35-40 ans. (...) Et quand je suis arrivée dans le Cantal, très vite j'ai découvert le CDMDT 15 avec des gens super accueillants. Donc j'ai bien adhéré à cela, à l'atelier danse, à l'atelier chant. J'ai découvert le patois et je me suis mise à chanter en occitan. » (D-46, Cantal)

Ces extraits témoignent de « retrouvailles » (M2-4, Isère) fréquentes avec la pratique musicale ou chorégraphique qui interviennent lors d'une étape charnière, transitionnelle, voire critique de la vie des acteurs/trices : retraite, ré-orientation professionnelle, divorce, départ des enfants, rencontre d'un.e nouveau/lle partenaire, par exemple. La pratique de la musique et/ou de la danse apparaît comme une façon de se réconcilier avec une pratique musicale ou chorégraphique antérieure et abandonnée, souvent, au moment de l'adolescence¹¹ ou bien comme une manière de restaurer un certain nombre de repères dans un environnement (spatial, social) nouveau.

Pratiques alternatives à l'apprentissage « classique », pratiques de réconciliation

En reprenant l'ensemble des entretiens, j'ai pu constater que la grande majorité des acteurs/trices rencontrés, musicien.nes comme danseurs/ses, témoignent d'une pratique musicale ou chorégraphique antérieure à leur découverte du *trad*. Au moment de la dé-

11. Olivier Donnat (1996) rappelle qu'un Français musicien sur cinq abandonne sa pratique avant ses 15 ans et que plus d'un sur deux l'interrompt entre ses 15 et 24 ans.

couverte, beaucoup l'avaient abandonnée ; d'autres vivaient une sorte de « crise », ne se reconnaissant plus dans leur pratique souvent qualifiée de « classique ». La majorité de ces expériences premières de la musique avaient eu lieu dans un cadre plus conventionnel¹² : les acteurs/trices avaient été initiés.es enfants, adolescent.es aux musiques « classiques » dans un établissement d'enseignement artistique, qu'il s'agisse d'une école de musique communale ou d'un conservatoire. Quelques un.es, ont fait partie de fanfares ou d'harmonies. Ils/elles font une distinction claire entre l'avant et l'après de la découverte du *trad* au sein de leur vie musicale. C'est souvent à l'occasion d'un concert ou d'un évènement qu'ils/elles découvrent les « mondes du *trad* ». Parfois, ils/elles y sont introduit.es par leurs connaissances en dehors de leur cursus musical académique. Pour d'autres, la découverte s'inscrit dans le contexte-même de leur formation musicale, souvent classique, en prenant la forme d'un stage, d'un atelier suivi au conservatoire.

Quoiqu'il en soit, tous.tes placent cette expérience du côté d'un nouveau rapport à la musique, d'une ouverture, voire d'un réveil de leur pratique musicale. Certain.es rappellent l'apport de leur « cursus classique » mais beaucoup témoignent d'une expérience douloureuse, limitante, peu épanouissante. Par contraste, la découverte des musiques dites traditionnelles et surtout de modalités de jeu collectives, orales, articulées à la danse est placée sous le signe de la renaissance musicale :

« Moi je suis rentrée au conservatoire à 6 ans. Mon père faisait de la guitare et (...) il voulait qu'on fasse de la musique, mon frère et moi. Il nous a inscrits à l'éveil musical au conservatoire. Après ça, (...) j'ai fait la classe musique à partir du CE1. Donc là, j'étais baignée... J'ai choisi la harpe, je ne sais plus trop bien pourquoi ! Après j'ai pris des cours au conservatoire jusqu'à mes 18 ans, jusqu'à passer le diplôme de fin de troisième cycle. J'ai toujours aimé la musique celtique. Avec la harpe, c'était toujours ça qui me branchait même si ce n'était pas cela qu'on faisait au conservatoire. Du coup ma mère m'emmenait à des concerts de temps en temps : on est allés voir Tri Yan au Zénith (...). On était quand même branchés trad dans ma famille même si c'était loin d'être une passion. (...) Et puis j'ai fait un stage de musique à Dinan. C'était les rencontres internationales de harpe celtique, un festival de musique vraiment trad pour la harpe. Donc ça m'a bien ouvert l'esprit. J'ai (...) dit à ma prof que je ne voulais plus faire de harpe classique. Ça lui a fait faire un arrêt cardiaque ! (...) Ça c'était entre 14 et 16 ans. Du coup ma mère a revendu la harpe classique qu'elle avait achetée et j'ai repris une harpe celtique en location. Et j'ai cherché par moi-même des morceaux celtiques sur partitions parce que ma prof ne travaillait que sur partitions. (...) Je n'avais pas le choix : à Caen il n'y avait qu'une prof. » (D-13, Ardèche)

« J'ai dû rentrer au conservatoire en 1988-1989, c'était l'époque où les professeurs étaient encore un peu vieille école, une école très maître-apprenti. C'était le domaine de la musique classique académique qui n'a pas encore vraiment ouvert ses portes (...). Donc on nous apprend sérieusement à être des bons lecteurs, à comprendre le solfège (...). Disons qu'avec le recul, toutes mes années d'études classiques, j'ai eu l'impression que c'était un monde très grand, très vaste mais quand même cloisonné. (...) On voit une élite et on ne cherche même pas à voir une autre forme d'élite ou une autre forme d'art. On pense que l'art doit accoucher d'une difficulté atroce (...). C'est quand même une ambiance très particulière le classique... Je dois dire que je l'ai vécue à l'ancienne mode c'est-à-dire : « travaille tes 6 heures de violon, fais tes gammes, apprend les morceaux par cœur ». J'ai trouvé que c'était scolaire. Maintenant je me rends compte que l'on ne m'a pas ouvert la voie de la créativité, on ne m'a jamais donné confiance dans ce que je pouvais exprimer. Donc c'est tout une part de sa personne qu'on met au placard. On reste des serveurs de partitions. » (D-1, Rhône)

12. Même si les porosités entre apprentissages non formels et formels (FEDELIMA, 2020) sont à prendre en compte.

« Mes parents pensaient que le piano était la base de tout : donc on est 4 enfants, on a tous fait de la musique, on a tous commencé par le piano. Et une fois qu'on avait 3 ans de piano, on avait le droit de choisir notre instrument. C'est un peu rigoureux comme technique mais finalement, ça n'a pas mal marché. Comme mes parents faisaient du folklore, j'ai découvert la vielle par le folklore, ici au Puy. (...) J'ai flashé sur l'instrument, j'ai demandé à en faire. Et après, dans mon cursus, je n'ai jamais hésité : ça a toujours été la vielle plutôt que le piano parce que j'avais le contexte associatif à côté qui me paraissait tellement plus agréable. Du coup, moi je ne voulais faire que de la vielle. » (D-43, Haute-Loire)

« Il ne vaut mieux pas parler de mon parcours de musicien : j'ai été très mal élevé, j'ai fait le conservatoire classique, piano, abonné à l'opéra et compagnie. Ce n'est pas un monde dont j'ai envie de parler. Moi je préfère la liberté ! » (D-52, Haute-Savoie)

Dans ces extraits, on note un attrait pour une « musicalité originale, et une façon « alternative » de faire de la musique » (Durif et Montbel, 2001) qui induit une réorientation des trajectoires musicales. Les pratiques *trad* permettent de prolonger l'expérience musicale même quand elle est vécue comme une frustration, un inaboutissement ou même une blessure. Elles proposent un mode d'apprentissage alternatif aux pratiques artistiques (et notamment aux musiques « classiques ») (Nentwig, 2011) en dehors d'une logique perçue comme « élitiste », « scolaire », « rigide ». Elles permettent aux acteurs/trices de se réconcilier avec leur pratique musicale antérieure tout en l'adaptant, comme en témoigne ce musicien professionnel dans le champ des musiques « classiques » en évoquant sa rencontre avec les musiques et danses dites traditionnelles :

« Ça a été très fort pour moi, après avoir passé des années à me torturer avec des gens stressés d'arriver à faire carrière, stressés de jouer mieux, d'être plus fort, etc., de découvrir le plaisir. (...) La musique populaire et tout cela. (...) Et c'est la découverte de cette joie, une espèce de jubilation simple et évidente, cela m'a mis en contact avec les gens et ça m'a réconcilié. » (D-1, Rhône)

Le choix de l'instrument et du répertoire relève souvent de stratégies de « compromis » entre les acquis d'une pratique musicale antérieure et la découverte de ce nouvel environnement musical et chorégraphique. Une jeune danseuse amateur qui a commencé l'accordéon chromatique récemment explique qu'elle a choisi cet instrument en lien avec sa pratique interrompue du piano classique en conservatoire quand elle était enfant : « ça faisait longtemps que la sonorité m'avait appelée. (...) Vu que je faisais du piano j'ai pris un accordéon avec un clavier piano en me disant que cela serait plus facile » (D-28, Loire).

D'autre part, la mise en avant de l'accessibilité technique des pratiques permet parfois à certain.es acteurs/trices de réaliser un « rêve » : celui de commencer la musique quand cela n'a pas été possible pour eux/elles pendant l'enfance. A l'instar d'Antoine Hennion (1996), mes enquêtes m'ont fait rencontrer de nombreux/ses acteurs/trices amateur.es pour qui la pratique du chant est venue exaucer le souhait longtemps entretenu de se mettre à la musique, à un âge où cela est généralement peu encouragé.

De la découverte à la maturation de la pratique

D'une phase de découverte qui s'accompagne d'une pratique très intense...

D'autre part, les acteurs/trices témoignent le plus souvent de parcours qui vont d'une pratique très intensive lors de la découverte à une pratique plus régulière, plus intégrée au quotidien qui se traduit par la volonté de jouer/danser « moins mais *mieux* ».

Initialement, la découverte de la pratique, qu'elle intervienne à l'adolescence ou aux divers moments de l'âge adulte, s'accompagne d'une grande emphase. Les acteurs/trices souhaitent participer à « tous » les événements à proximité, danser « toutes » les danses des bals :

« En 2007 [un an après sa découverte de la danse au travers d'un atelier hebdomadaire dans une MJC], je n'ai pas arrêté de danser, j'ai tout fait ! Je suis allé à Décathlon m'acheter une tente pour l'occasion et je suis allé à Gennetines [un festival particulièrement fréquenté]. Je voulais tout faire, sur tous les parquets et je ne savais pas quoi choisir parce que tout m'attirait. (...) J'étais à fond ! C'était le coup de cœur, le coup de foudre. Complètement. Une émotion intense. » (D-52, Haute-Savoie)

« J'ai commencé à faire du tango et du bal folk en même temps. Je dansais 10-12 heures par semaine. » (D-6, Suisse)

« Tous les week-end, quasiment, on jouait ou on allait dans les bals. J'étais le folkeux typique : je pouvais faire deux ou trois heures de route pour aller danser, jouer. Je dansais énormément à l'époque, c'était fou ! Je pense que j'ai fait des bals où je dansais toutes les danses. (...) On se calme après ! L'excitation du début. Après tu as une certaine retenue. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« J'ai eu ma grosse période découverte : c'était fou, je faisais tous les festivals, j'étais dehors tous les week-ends, je dansais à tous les bals. Ça a duré deux ans je pense, j'étais vraiment à fond. Maintenant, je danse dans toujours mais beaucoup moins souvent. » (M2-2, Rhône)

« Quand j'étais ado je dansais beaucoup dans les bals. Là, je danse de moins en moins. (...) J'ai un rapport particulier à la danse, je ne saurais pas l'expliquer. Pour moi, ce n'est pas un loisir, la danse. C'est tellement ancré en moi, dans mon histoire que je ne suis pas du tout dans une optique de loisir, de consommation... » (D-8, Puy-de-Dôme)

« Quand j'étais adolescente je dansais toutes les danses du bal. Puis j'ai arrêté le trad pendant un moment. En y revenant après, je pouvais passer les 4 heures du bal à la buvette à dire bonjour, à discuter. Je dansais, peut-être, deux danses. » (D-39, Allier)

« Je me suis mise à chercher des bals folk partout avec une espèce de boulimie comme je pense que beaucoup de gens ont au début (...) Je me suis mise à danser mais de manière très déconnectée : j'y allais toute seule et j'ai eu du mal à faire du lien avec les gens qui étaient sur place. (...) Petit à petit j'ai avancé. Je n'ai jamais vraiment fait d'ateliers, j'ai tout appris en bal. Et je n'allais pas trop à des festivals jusqu'à il y a un an et demi, deux ans où j'ai commencé à y aller et à participer à des ateliers. A partir de là j'ai vraiment senti qu'il y avait beaucoup plus, que la danse était chargée d'énormément de choses que je n'avais pas cernées. Tout ce qu'il y avait autour du bal que je n'avais pas encore compris. (...) J'ai été vraiment happée : chaque jour tu as l'impression de vivre dans un monde un peu parallèle où tu apprends plein de trucs sur le milieu plutôt folk, néofolk avec des gens qui ont envie aussi de creuser (...) à la fois dans la danse et dans la sensibilité que ça dégage et à la fois dans la musique, dans l'histoire, de s'échanger des chants, du répertoire. » (D-28, Loire)

Progressivement, un rythme se met en place. Les acteurs/trices choisissent de plus en plus les événements auxquels ils/elles se rendent, en fonction de la programmation, de la réputation de l'organisateur/trice, de l'ambiance attendue, de la localisation et de la composition du public, notamment. L'investissement en danse fait l'objet d'une rationalisation et de

« stratégies » dans le choix des partenaires et des danses engagées lors du bal, par exemple. Les musicien.nes sélectionnent quant à eux/elles de plus en plus leurs répertoires pour éliminer ceux qui apparaissent comme trop attendus, trop standards.

... à une « maturation » de la pratique, entre travail et rigueur

Dès lors, les acteurs/trices évoquent tous à leur manière une sorte de « maturation » de leur pratique qui, au fil des années, prend la forme d'un « engagement total » (Donnat, 2009a).

Leur pratique de la musique et/ou de la danse *trad* influence les autres dimensions de leur vie et s'inscrit dans l'intimité et l'identité des acteurs/trices (Revill, 2004). Pour un jeune musicien professionnel, jouer de la musique traditionnelle fait partie d'un rapport au monde qui dépasse largement la pratique de loisir : « *la culture traditionnelle n'est pas obsolète, n'est pas ringarde : c'est une valeur sociale. Et ça pour moi c'est un exemple* » (M2-1, Isère).

Les acteurs/trices témoignent de parcours qui les dirigent vers des pratiques de plus en plus réflexives¹³. Comme le remarque Anne-Cécile Nentwig (2011), les acteurs/trices des « mondes du *trad* » ne s'attachent pas qu'à un instrument, un répertoire : il s'attachent aussi et surtout à un univers symbolique qu'ils/elles explorent ensemble.

Les acteurs/trices décrivent une évolution linéaire, d'une pratique prise « à la légère » à une activité de plus en plus « *consciente* ». Même dans le cas d'une pratique récréative de danse, ils/elles s'efforcent de « *nourrir* », de « *sourcer* », de « *creuser* » leur pratique dans l'idée qu'une activité de « loisir » ne se suffit pas à elle-même. En évoquant les débuts de leur pratique, marqués par une recherche de divertissement, cette danseuse amateur et ce musicien professionnel donnent presque l'impression de s'excuser :

« *Quand j'ai commencé à pratiquer la danse, je ne me posais pas du tout de questions. C'était juste pour la pratique, je m'éclatais en bal avec les copines, les amis. Je ne m'étais jamais questionnée sur l'origine du mouvement folk, d'où cela venait, pourquoi, comment ça s'était passé. Les réflexions qu'il peut y avoir, les problématiques qu'il peut y avoir derrière, ne m'étaient même pas forcément venues à l'esprit.* » (M2-2, Rhône)

« *Mon premier attrait pour le milieu a été récréatif. C'est une super porte d'entrée en fait. // Par la suite j'ai eu la chance de rencontrer des gens, de m'intéresser à des questions plus (...) patriomoniales. Ce qui est bien c'est de pouvoir proposer effectivement, d'accompagner ceux qui veulent en savoir un petit peu plus.* » (D-7, Rhône)

L'expérience du *trad* ne se déploie pas sur le mode du « papillonnage » pour les ac-

13. Cette observation n'est pas particulièrement surprenante : il est fréquent, dans le secteur des pratiques artistiques et culturelles, que les acteurs/trices se posent de plus en plus de question sur le sens qu'ils donnent à leur pratique au fur et à mesure que leur engagement s'affirme. D'autant plus si ces derniers disposent d'un capital social, culturel et intellectuel les poussant à l'introspection. Cependant, au regard d'autres univers artistiques dont j'ai pu faire l'expérience comme ceux des danses swing et de la musique classique, cette « montée en réflexivité » de la pratique *trad* intervient avec plus de précocité et surtout auprès d'une plus grande diversité d'acteurs/trices.

teurs/trices rencontré.es. Elle s'inscrit parfois dans le temps long, celui de l'habitude, du rituel, de l'initiation et de l'acquisition progressive de savoirs expérimentiels et plus théoriques. Au sein des festivals de musiques et de danses dites traditionnelles, les festivalier.es sont des « fidèles » qui envisagent leur pratique dans le cadre d'une évolution : ils/elles ont leurs animateurs/trices fétiches et discutent de l'évolution des ateliers de danse d'une année à une autre.

D'autre part, l'évolution de la pratique à l'échelle de la vie des acteurs/trices semble se faire dans le sens d'une recherche d'originalité, voire de distinction au début de la pratique (d'autant plus si ce moment coïncide avec l'adolescence), vers une pratique moins marginalisante et plus intégrée au quotidien.

Plusieurs acteurs/trices font part de leur intérêt, lorsqu'ils ont « découvert » le *trad*, pour des pratiques qui les faisait appartenir à « *un monde un peu parallèle* » (D-28, Loire) ou à une « *autre planète* » (M1-4, Isère). L'expression a été employée par un jeune musicien professionnel qui reconstitue son cheminement d'une pratique volontairement marginalisante lors de son adolescence, inscrite dans une recherche de distinction vis-à-vis de la société, jusqu'à ce qu'il qualifie d'une « *pratique de la normalité* » lui permettant au contraire de se « *réinsérer dans cette société* ». Il discerne une évolution sensible entre « *le cliché de l'ado de 15 ans qui découvre le trad* » et sa démarche actuelle de musicien.

3.3 Des pratiques d'initié.es reposant sur des logiques d'entre-soi

Devenir musicien.ne ou danseur/se *trad* repose ainsi sur une démarche active : il faut « avoir l'idée » de la pratique ou bien l'apercevoir, rechercher activement les espaces de pratique, se déplacer parfois loin pour cela et se faire enfin reconnaître au sein de la communauté des *tradeux/ses*. La pratique du fait l'objet d'un choix, d'un engagement, elle requiert une certaine disponibilité et une volonté de pénétrer la « société un brin secrète » (Gasnault, 2017b) et socialement homogène des *tradeux/ses* actuel.les.

Au sein des réseaux d'acteurs/trices, les processus d'intégration et de relégation à la marge sont bien réels : les termes de « *culture* » tout comme de « *milieu trad* », très fréquemment employés pendant les entretiens, le laissent deviner. Ils traduisent la résistance sociale du microcosme *trad* dans lequel le « savoir-faire-bouger-son-corps au sein d'une organisation collective » (Raibaud, 2013) fait l'objet d'une certaine imperméabilité pour qui n'y est pas initié.e.

3.3.1 L'actualisation de la fonction sociale des pratiques : la construction de « communautés choisies »

La dimension sociale des pratiques a été évoquée par tous/tes les acteurs/trices rencontré.es comme un facteur d'attachement majeur à leur pratique. Les acteurs/trices « des

mondes du *trad* », tout comme les musicien.nes d'harmonie (Dubois *et al.*, 2006), parlent davantage de sociabilité que de musique et de danse quand ils/elles évoquent leur pratique : ils/elles mettent en avant « *l'ambiance* » chaleureuse, conviviale et festive, la « *joie* » et la « *simplicité* » des rapports à l'autre, la dimension intergénérationnelle des pratiques et l'importance de faire partie d'un groupe. Avant la musique et la danse, « *c'est l'aspect de la sociabilité, c'est la fête* » (D-9, Puy-de-Dôme) qui marquent les acteurs/trices.

Le bal : lieu de découverte, d'attachement et de collectif

Le bal joue un rôle de premier plan dans l'« entrée », la poursuite et l'attachement aux pratiques.

Dans un premier temps, il se présente comme un espace-temps déclencheur pour la pratique. Contrastant avec les autres activités quotidiennes, il permet la rencontre avec d'autres au travers de la danse, il place la notion de collectif au centre de l'attention de chacun.e, et il donne aux participant.es un statut (musicien.ne, danseur/se, organisateur/trice, barman, etc.). C'est souvent au travers de l'expérience du bal que les acteurs/trices disent avoir eu un « dé clic » pour les pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles. Certain.es, comme ce danseur amateur, expliquent que leur pratique n'a été complète qu'une fois confrontée au bal :

« *Un jour, au hasard d'une conversation, on m'a proposé d'aller à mon premier bal. (...) Je ne savais même pas que cela existait : ma préoccupation c'était d'aller le jeudi soir faire mes pas de danse le mieux possible (...). Et je suis arrivé dans ce bal où il y avait l'orchestre. Maintenant je trouve qu'ils jouent super mal (...)* mais j'ai trouvé cela génial et j'ai voulu faire toutes les danses ! » (D-52, Haute-Savoie)

Plus tard, le bal devient un lieu central de pratique, d'apprentissage et de sociabilisation régulière. Les musicien.nes et danseurs/ses s'y rendent autant pour pratiquer que pour discuter, se retrouver comme en témoignent les verbatims ci-après.

« *Je vais au bal pour voir des gens, pour rencontrer des gens et boire des canons. Mais je ne vais pas au bal pour danser! (...) Ça ne m'empêche pas, quand je me retrouve dans le bal et que j'en ai envie, de danser. C'est vraiment l'envie spontanée et soudaine qui dicte cela. (...) C'est multifonctionnel, le bal.* » (D-8, Puy-de-Dôme)

« *C'est aussi un lieu où on rencontre plein de nouvelles personnes, plein de nouveaux amis. Après le cours [hebdomadaire de danse] on va boire un verre (...), pendant une heure, on est entre 6 et 15-20 dans un café à côté, c'est sympa.* » (D-2, Rhône)

« *Le bien fondé, la valeur de l'espace social du bal, c'est qu'il amène quelque chose aux gens qu'on ne trouve pas ailleurs et que les danses codifiées simples à apprendre et à partager c'est extrêmement précieux. C'est un espace physique, réel. C'est une espèce de réseau social. (...) Ça a une vraie fonction sociale et ça n'est jamais démenti.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Pour moi, cet univers du bal folk, avant d'être un événement de danse et avant d'être un événement musical, c'est d'abord un événement social. La première réalité du bal, c'est ça. Et je pense que si j'avais rencontré cette musique et cette danse sans rencontrer les personnes qui sont devenues mes amis à l'intérieur, je serais passé à côté, sans même m'y arrêter. J'aurais trouvé cela chouette, j'aurais peut-être écouté des CDs à la maison, j'aurais peut-être fait un cours de danse. Mais ce qui a fait que j'ai voulu m'y investir vraiment, ce sont les personnes que j'ai rencontrées, cette dynamique sociale. (...) Pour moi une des choses qui corrobore cette observation, c'est le fait que (...) l'extrême majorité de la pratique des danseurs et des musiciens reste, techniquement parlant (...), cantonnée à un niveau très bas. La plupart des gens qui sont danseurs ne chercheront jamais à vraiment s'améliorer, à aller au fond, comparativement à ce qu'on pourrait avoir en danse contemporaine, classique, jazz. De la même manière, la majorité des gens qui pratiquent au niveau instrumental, comparativement à ceux qui étudient dans le classique, le jazz, les musiques savantes, se contentent de choses simples à jouer. Et c'est une super chose ! Mais du coup, pour moi ça indique bien que ça se passe ailleurs que dans des questions simplement artistiques. » (D-7, Rhône)

Ils/elles mettent en avant la dimension intergénérationnelle, accessible et accueillante du bal. Ils/elles décrivent leur pratique comme une occasion de se rencontrer « au-delà des apparences » :

« Ce que je trouve intéressant dans la pratique du folk en ville, c'est que tous ces milieux sont mélangés (...) Je crois qu'il y a une vraie mixité qu'il n'y a pas forcément dans tous les autres bals. » (D-2, Rhône)

« La danse folk c'est le bon outil pour attraper n'importe qui. On peut danser un cercle avec toutes les générations, avec toutes les cultures, ça n'a aucune importance. » (D-29, Loire)

« Le folk, c'est très intergénérationnel. Le thé dansant, c'est bien ciblé, c'est une génération. Alors que le bal folk c'est intergénérationnel, de 7 à 77 ans ! » (D-27, Loire)

Le bal replace chacun.e dans un cadre collectif, le/la met en rapport avec d'autres : des musicien.nes, des danseurs/ses, certain.es plus confirmé.es, d'autres débutant.es, certain.es plus âgé.es et d'autres plus jeunes. Au bal, les acteurs/trices cherchent à se situer au sein du groupe social des adeptes des musiques et danses dites traditionnelles. La danse collective, qui met en scène cette appartenance au groupe, est régulièrement décrite comme centrale à la fois pour la pratique du bal et pour les attachements individuels à la pratique : « quand j'ai trouvé cela, ce qui m'a plus c'est surtout la danse de groupe, le fait de danser autrement et l'ambiance » (D-29, Loire). Parmi les danseurs/ses amateur.es rencontré.es, celles et ceux témoignant d'une autre pratique chorégraphique (rock, swing, danses de salon et plus rarement classique et country), décrivent unanimement la dimension collective de la danse *trad* comme une particularité et un facteur d'attachement. Du côté de la musique, la constitution d'un premier groupe correspond généralement à une étape importante de l'épanouissement personnel des musicien.nes ainsi qu'à un facteur d'attachement supplémentaire à la pratique collective.

La pratique musicale et chorégraphique en général et l'activité du bal plus particulièrement apparaissent comme constitutives de l'identité de la communauté des adeptes de musiques et de danses dites traditionnelle et de ses sous-ensembles. Même si les acteurs/trices déplorent la perte du rôle social des pratiques¹⁴, elles semblent liées à une

14. Dans le sens où les pratiques ne sont plus liées à des enjeux de reproduction d'une communauté en favorisant la rencontre, le mariage, la transmission d'appartenances.

fonction sociale opérante : les acteurs/trices négocient au travers elles leur appartenance au groupe choisi des *tradeux/ses*. C'est moins danser et jouer qui importe que l'envie de se sentir inclus.e « *dans un groupe, dans une communauté de danseurs où on commençait à revoir les mêmes gens, où je me liais d'amitié petit à petit* » qui importe, comme l'explique cette jeune danseuse amateur (D-28, Loire). Anne-Cécile Nentwig (2011) a bien mis en évidence cette dialectique : si la pratique génère des sociabilités, ces dernières renforcent l'appétence des acteurs/trices pour leur pratique. Dès lors, pour la majorité d'entre eux/elles, cette dimension sociale supplante les autres (culturelles, artistiques) : « *moi c'est vrai que c'est la rencontre et puis le partage* » (D-69, Ain). Sans faire de la musique et la danse un simple prétexte à la rencontre, les acteurs/trices témoignent du fait que c'est bien cet ancrage social qui leur paraît fondamental dans leur pratique. Cette fonction socialisante et intégratrice se double d'une dimension plus personnelle : la musique et la danse sont pour leurs acteurs/trices des pratiques inscrites dans leur quotidien, des « cérémonies du plaisir » (Henion, 1996) régulières reposant sur des habitudes, des gestes, des routines, des étonnements tout comme des expériences irréductibles et peu descriptibles de « vérité ».

Au travers des pratiques, la construction d'un espace social apaisé, utopique et sans débordements

Le bal comme espace de sociabilités choisies, privilégiées et « libérées »

Dans cette recherche de collectif et d'acceptation dans la danse et la musique de l'autre inconnu, les acteurs/trices décrivent, recherchent et construisent un espace social apaisé. La rencontre avec l'autre ne se fait pas dans n'importe quel cadre mais dans celui de pratiques bienséantes, entre des individus réunis par un même intérêt. Les acteurs/trices construisent au travers de leurs pratiques un espace de ré-invention des rapports sociaux. Le bal n'est pas un « monde miniature » qui reflète la société englobante : il est un espace dans lequel les acteurs/trices réinventent les règles de la rencontre, de l'échange avec l'autre. Les verbatims ci-dessous témoignent de cet attachement à l'espace construit des pratiques et du bal comme une alternative, à la fois plus sincère, plus légère et plus apaisée, à la manière dont se déploient ou sont habituellement empêchées leurs sociabilités.

« *C'est une nouvelle façon de se sociabiliser finalement, qui est complètement différente de ce qu'on a dans la plupart des cas. (...) On peut très bien aller danser en boîte mais ce n'est pas la même approche, le même contact entre les personnes (...). J'ai envie de dire que c'est une approche plus douce des rapports humains qu'on peut avoir dans la vie de tous les jours finalement parce qu'on est dans une société qui va très vite, où des fois l'humain est un peu oublié. Et justement, je trouve que ces bals sont une occasion de se retrouver vraiment, à la fois entre amis mais aussi de rencontrer de nouvelles personnes.* » (D-65, Suisse)

« *C'est le sourire, l'énergie, le plaisir : les gens sourient, c'est de la musique à danser, c'est léger, c'est joyeux, c'est de l'antidépresseur. Alors que des fois je considère qu'un concert de musique classique, c'est sérieux. Tu y vas pour écouter. Alors tu peux avoir de grosses émotions mais tu ne rigoles pas, tu n'es pas dans la même libération de ton énergie.* » (D1, Rhône)

« J'ai découvert qu'avec la danse de groupe, je pouvais avoir un positionnement où j'étais à l'aise, qui avait du sens pour moi (...) et pour ce que je pouvais amener aux autres. Je peux apporter du bien-être aux autres danseurs en dansant avec eux. Je peux prendre et donner (...). Ça m'a interpellé dans le sens où c'est vrai que mon parcours de vie est un peu dirigé vers de l'humanité et pas vers de la technicité, pas sur le matérialisme mais plutôt sur le contact. Du coup ça m'a vraiment donné envie de... de danser ! J'ai toujours adoré les choses comme Gennetines ou même n'importe où : une danse s'arrête, on se dit au revoir, on se revoit dans une autre danse (...). Ce côté-là, je le trouve très généreux, très impliquant. » (D-6, Suisse)

« C'est milieu qui a gardé cet attachement au respect des autres. Tu ne vas pas être là pour te moquer des autres, pour te battre, pour enfoncer quelqu'un. (...) Quand tu connais un tout petit peu le milieu, tu as toujours cet a priori que tu es entouré de personnes bienveillantes qui sont là pour les mêmes raisons que toi et du coup, tu n'attends aucun comportement hostile et agressif. Une bonne partie des schémas de défense que tu pourrais avoir ailleurs sont abaissés parce que tu sais que tu es en terrain ami. Et ce n'est pas rien, ce n'est pas forcément le cas partout. » (D-7, Rhône)

Le bal apparaît comme un espace de reconstruction de sociabilités choisies et privilégiées. Les acteurs/trices recherchent dans cet événement autant un type d'ambiance et de rapport à l'autre que la musique et la danse en elles-mêmes. Une danseuse amateur lyonnaise, qui a découvert la pratique de la danse *trad* lors de ses études, décrit le bal comme une sorte d'« autre » monde débarrassé de tensions et caractérisé par l'exhubérance, la spontanéité et la positivité des relations. Elle évoque ainsi « la joie qui se dégage quand tu dances. Il y a une ambiance de fou quand tu vas en bal, tu as l'impression (...) que tout le monde s'aime (...). Il y a une alchimie commune qui se crée de bonheur partagé, de joie. » (M2-2, Rhône). Un jeune musicien professionnel évoque « cette espèce de surabondance sociale où tu rencontres plein de gens tout le temps. Les gens sont ouverts, disponibles, tu te fais plein de potes » (D-7, Rhône).

Le bal, ou la fête sous contrôle

Une illustration frappante de la dimension socialement construite et maîtrisée des pratiques est perceptible dans les discours qui entourent le bal. Le bal *trad* est une fête apaisée, contrôlée. Elle repose sur les principes de respectabilité et de bienséance et exclut les débordements. C'est ce qu'exprime ce luthier aujourd'hui à la retraite : « les bals folk, moi je trouve cela pas mal : c'est encore régi par des codes. (...) Les gens qui, dans les musiques traditionnelles, se regroupent en communauté, il n'y a pas de problèmes, pas de bagarres, c'est bien » (D-66, Allier). Un musicien amateur confirme : « l'avantage de ces bals c'est qu'il n'y a pas de bois-sans-soif (...). Moi j'ai joué au foot, les bals comme cela c'est de la boisson et de la bagarre. C'est pour ça que les bals ce n'était pas tellement mon truc. Mais dans les soirées comme cela, on va dire que 90% viennent pour danser, pas pour boire et c'est quand même agréable. Autant pour eux que pour nous, en tant que musiciens. (...) C'est pour cela que ça m'a plu » (D-27, Loire). Et son collègue de lui répondre : « la preuve, au bar, on ne vend rien du tout ! » (D-27, Loire). Si tous ces ne s'accordent pas sur ce dernier point (les enquêtes montrent que la buvette peut être un endroit central de l'espace du bal et une activité génératrice de ressources pour les associations), les acteurs/trices décrivent un loisir festif encadré, sans débordements. A travers l'allusion aux bals organisés par les associations sportives en campagne, les « mondes du *trad* » développent un autre imaginaire de la fête : moins démonstratif, moins explosif. Le bal est une fête où se rencontrent des individus au capital social et culturel la plupart du

temps similaire. Ils/elles partagent un « sens de la fête » commun où les valeurs du respect et de la bienveillance sont mises en avant. Rien à voir, rappellent-ils/elles avec les bals qui suivent les matchs sportif ou celui du 14 juillet, qui sont décrits comme des événements violents (Crozat, 1998).

A contre-courant, c'est ce sens polissé de la fête au sein des « mondes du *trad* » que déplore cet acteur amateur, fortement impliqué dans la pratique et l'enseignement de l'occitan en Haute-Loire et organisateur d'un festival de musique mettant en avant la langue régionale :

« Moi dans les bals trad, (...) j'aime bien tout le monde mais je m'emmerde (...). Je ressens un truc qui se prend au sérieux et qui n'est pas très festif. Après, moi je suis d'ici et ici, c'est un gros village de fêtards ! C'est complètement l'inverse des bals qui ne sont pas très conviviaux. (...) // Je suis allé des fois dans des bals trad avec deux ou trois potes. Quand ils se mettaient à danser au milieu, des fois on se faisait engueuler, on se faisait regarder de travers, voire on se faisait carrément virer. // Moi, j'aime bien quand c'est la pagaille au contraire ! » (D-54, Haute-Loire)

A l'inverse de cet acteur, la plupart des musicien.nes et danseurs/ses amateur.es rencontrés recherchent la dimension sécuritaire des événements festifs (bals, festivals) qu'ils/elles fréquentent :

« Ce qu'il y a génial, c'est qu'il y a 2000 personnes à Gennetines et on peut laisser son sac avec son téléphone partout, revenir trois heures plus tard et personne ne l'aura volé. Il y a une espèce de bienveillance, des codes de conduite qui sont tellement naturels. C'est civilisé. Ça me plaît. Ça déstresse d'être dans un monde comme ça. On a l'impression qu'on est tous... (...). Un univers parallèle où tout est beau, tout est bien. Ça fait du bien. C'est une planète à part. Il n'y a pas de police mais il n'y a pas de méchant. On n'est plus dans la vigilance. » (D-1, Rhône)

Le bal ou l'utopie d'un espace apolitique

Alors que les altercations politiques étaient au cœur des rencontres entre acteurs/trices lors du *revival folk*, tout se passe désormais comme si ces dernier.es prenaient pour acquis qu'au sein du bal, tous.tes partagent une vision du monde commune. Le bal n'est pas un lieu de débat ou de militantisme : il est un espace où chacun.e postule son entente tacite avec les autres.

Les pratiques de musiques et danses dites traditionnelles qui se recomposent à partir de la fin des années 1980 témoignent d'un certain cloisonnement vis-à-vis du reste de la vie des acteurs/trices : la politique et les dissensions sont laissées aux portes du bal, avec l'idée parfois que « *ce qu'on fait à côté, reste à côté* » (M2-7, Isère/Rhône). Les acteurs/trices donnent corps, pendant un temps, à une communauté apolitique néanmoins unie autour de la volonté de « vivre autrement ». Dominique Crozat (2008), en évoquant ces « risk free environments », explique que « cette securisation permet de donner aux individus le sentiment de vivre dans un univers utopique choisi ». Le bal met en scène une « communauté utopique et imaginée » (Crozat, 1998) (p344) et induit l'élimination de celles et ceux qui menacent ces représentations simplifiées et idéelle de la communauté. Il procède et implique une sélection du public et recrée une société rêvée « à côté » ou en dehors de la société englobante. Il propose une mise en scène d'un groupe spécifique, celui des *tradeux/ses*, qui cherche à se distinguer du reste de la société.

3.3.2 Des pratiques de loisir alternatifs emblématiques des classes moyennes ?

Malgré la diversité des parcours personnels des acteurs/trices, les « mondes du *trad* » sont marqués par une certaine homologie sociale que certain.es qualifient même de « *conformisme social* »¹⁵, d'« *espace très restreint* » (D-28, Loire), voire « *un peu trop fermé* » (D-70, Isère).

L'homologie sociale des « mondes du *trad* »

Mes enquêtes prolongent un premier constat dressé par Anne-Cécile Nentwig (2011)¹⁶ : la grande majorité des acteurs/trices rencontrés sont étudiant.es ou retraités, cadres ou occupent des professions intermédiaires ou intellectuelles supérieures. Des exceptions existent et sont souvent mises en avant par les acteurs/trices qui décrivent leurs pratiques comme sociologiquement moins typées que l'univers des danses de salon (Apprill, 2005) ou des danses swing que Bostjan Kravanja (2019) dépeint comme une communauté de jeunes actifs/ves urbain.es disposant d'un accès privilégié aux technologies et aux revenus confortables. Les acteurs/trices ont parfois tendance à éviter la question de la composition sociale de la communauté des *tradeux/ses* en expliquant que la musique et la danse confronte à l'autre en tant que personne débarrassée de ses statuts sociaux : « *j'aime bien ce côté-là, où on a affaire à la personne (...), on a la personne à l'état brut, c'est plus profond* » (D-52, Haute-Savoie).

La diversité sociale revendiquée au sein des « mondes du *trad* » est toutefois identifiable à l'intérieur d'une certaine unité socio-professionnelle. Les pratiques *trad* apparaissent, comme la majorité des pratiques culturelles et artistiques notamment lorsqu'elles se développent dans un cadre associatif, comme emblématiques de l'idéal-type des classes moyennes supérieures diplômées (Goré, 2004 ; Donnat, 2009b) qui recourent les deux tiers des Français.es aujourd'hui. Parmi les groupes socio-professionnels les moins représentés, l'absence des agriculteurs/trices étonne de manière plus symbolique que statistique¹⁷ dans la mesure où les origines rurales et agricoles des pratiques sont constamment réactivées. De même, l'homogénéité sociale et favorisée des « mondes du *trad* » surprend alors que les acteurs mettent au premier plan de leurs valeurs les notions de « populaire », de « diversité » et de « simplicité ».

Toutefois, il ne s'agit pas d'essentialiser les pratiques des « mondes du *trad* » pour les décrire comme des loisirs emblématiques des classes moyennes privilégiées. L'évolution et le caractère lâche de cette catégorie sociale, mais aussi les trajectoires de mobilité sociale des acteurs/trices et les multiples re-significations des pratiques au court du temps nuancent ce constat hâtif. Néanmoins, un certain nombre de conditions les rendent possibles (Nentwig,

15. Cette expression a été employée lors d'une discussion informelle avec un musicien et enseignant amateur.

16. Dont la thèse de sociologie questionne les profils sociologiques des musicien.nes amateur.es *trad* et leur mise en rapport avec un ensemble de valeurs, de symboles afin d'identifier leur « style de vie ».

17. Les agriculteurs/trices et chef.fes d'exploitations représentent aujourd'hui moins de 3% de la population française.

2011) : les acteurs/trices sont majoritairement issus.es d'environnement familiaux sensibilisés à la pratique ou à l'écoute de la musique et sont habitués.es des sorties culturelles (Donnat, 2009b). Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » présentent un profil différent des descriptions d'Antoine (Hennion, 1996) au sujet des pratiques en amateur de la musique. L'auteur remarque que plus de la moitié des musicien.nes amateur.es (tous univers musicaux confondus) en activité n'ont pas assisté à un concert pendant l'année écoulée. Il en va différemment des acteurs/trices des « mondes du *trad* » qui témoignent d'habitudes culturelles diversifiées (cinéma, théâtre, lecture, voyages), bien implantées (Nentwig, 2011), et d'une pratique toujours combinée entre pratique et écoute active.

Des pratiques « compensatoires » à l'isolement et à l'individualisme : échappatoire, recherche d'« être ensemble » et écologisme social

Par l'intermédiaire de leurs pratiques, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » mettent en avant des valeurs emblématiques des classes moyennes diplômées : les thématiques de la durabilité, du « vivre ensemble », de la proximité, de la solidarité et du bien commun contribuent à ancrer depuis les années 2000 les pratiques dans une forme de loisir emblématique de classes sociales privilégiées désabusées par le modèle économique, culturel et social dominant. Ces valeurs ne donnent pas lieu à un discours collectif et politique de nature militante : elles sont actualisées par les pratiques sans en être les moteurs uniques. Les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles ne font pas office de pratiques-discours performatifs et autonomes sur la société. Elles apparaissent comme des formes de loisirs qui accueillent des représentations et des stratégies de distinction plus vastes et emblématiques des classes moyennes privilégiées politisées à gauche.

Des pratiques perçues comme une alternative à l'individualisme social

Dans ce cadre, les acteurs/trices décrivent successivement leurs pratiques sur le mode de la compensation ou de l'échappatoire.

Danser, jouer et appartenir aux « mondes du *trad* » leur apparaît d'abord comme un moyen de recréer des communautés solidaires, choisies et éphémères qui lient les participant.es les un.es aux autres. La pratique vient ainsi combler un besoin de lien social et de collectif dans un monde qu'ils/elles perçoivent comme de plus en plus individualiste. Cette dimension « compensatoire » de la pratique est identifiée par Yves Defrance (2009) au sujet des réunions de chant traditionnel en Haute-Bretagne et Bostjan Kravanja (2019) à propos des réseaux de danse swing. Pour ces deux auteurs, il y a dans l'habitude de la réunion musicale et chorégraphique une recherche de contrepoint à l'individualisme, l'isolement et l'aliénation (Appadurai, 1996). Un luthier de vielles à roues désormais à la retraite dresse un constat similaire tandis qu'un danseur amateur d'une soixantaine d'année identifie l'expérience de pratique et de vie en collectif (toujours ponctuelle) qu'il a ressenti lors de sa première participation à un festival *trad* comme un facteur d'attachement à la pratique :

« Je vois beaucoup de gens qui viennent [au bal] parce qu'ils se retrouvent dans un milieu où on ressent sinon de l'amitié du moins des relents de communauté, un endroit où les gens se retrouvent. Et s'ils ne viennent pas là, ils vont où autrement ? (...) Il n'y a plus rien. Alors quelqu'un qui veut se retrouver au contact des autres et pas tout seul dans son coin à devenir complètement abruti, il fait quoi ? (...) Pour moi la musique traditionnelle amène à des communautés (...) de gens qui recherchent des valeurs authentiques. » (D-66, Allier)

« Ce qui m'a plu c'est ce côté collectif : on est tous ensemble, on danse, on va se laver les dents ensemble, on se retrouve à faire la toilette le matin (...). Parfois vous rencontrez un danseur ou une danseuse avec qui vous commencez à vous lier. (...) Ce côté vivre ensemble m'a beaucoup plus, énormément. » (D-52, Haute-Savoie)

Des pratiques « hors du monde » qui contrastent avec le quotidien des acteurs/trices

Au travers de l'expérience partagée de la musique, de la danse et de la vie ensemble, amplifiée par le cadre du festival, les pratiques se teintent dans un second temps d'une dimension « échappatoire ». Elles s'inscrivent en décalage du reste de la vie des acteurs, comme une sorte de parenthèse enchantée :

« Après j'ai découvert la danse. (...) J'ai découvert que c'était pour moi plus facile, en tous cas on arrivait plus au plaisir qu'avec l'instrument (...). Je suis allé à un bal et c'était magique. Le premier souvenir c'est qu'on faisait l'auberge espagnole avec les musiciens : on arrivait là, (...) on se posait, il y en a un qui prenait un accordéon, qui jouait. Il n'y avait rien à faire, c'était tout informel. Et puis les gens se mettaient à danser. (...) Tout se passait comme cela, ça n'avait rien à voir avec le reste du monde. Donc le lundi soir, quand je bossais ou que j'avais des soucis (...) j'arrive avec mon épouse, on est fatigués, on n'a pas envie de venir. Quand on passe la porte et qu'il y a l'accordéon : plus de fatigue, plus rien ! Pendant deux heures, il n'y a plus rien. » (D-29, Drôme)

« Après j'ai passé mes week-ends dans les bals ! Au début. (...) Je n'avais rien d'autre à faire parce que j'étais toute seule (...). Ça me faisait du bien de sortir aussi. (...) J'y allais un peu pour me défouler : c'est la danse, ça fait du bien, les gens dansent bien, c'est cool et c'est tout. Je ne parlais pas beaucoup aux gens. Vraiment une espèce de décompression. » (D-50, Drôme)

Ces propos sont ceux d'un danseur amateur qui découvre les pratiques de musique et de danse dites traditionnelles autour de ses 50 ans et d'une jeune danseuse amateur, qui découvre la pratique de la danse qu'elle investit initialement de manière assez solitaire. Il/elle témoignent d'expériences comme hors du temps et hors du monde, de pratiques « défouloir », voire de pratiques « refuge ». Elles se développent sur le mode de l'évasion et du « jardin secret » (Donnat, 2009a). Elles oscillent entre une volonté de changer le monde tout comme la nature des rapports sociaux, et un besoin de se retrancher du monde : « on vient aussi dans certains bals pour y construire une identité personnelle par référence à un groupe plus réduit mais soigneusement choisi ; il n'est pas rare qu'on y recherche la fusion avec ce groupe pour se distinguer du reste de la société » (Croizat, 1998)(p16). Pour ce jeune danseur amateur, la pratique encadre un besoin d'échapper à la réalité tout autant que d'en construire une nouvelle :

« Je ne sais pas si on peut dire que c'est une manière d'être différent. C'est surtout que c'est dans le trad où je me sens à ma place, plus que dans le monde actuel » (M2-7, Isère)

Des pratiques cristallisatrices d'une volonté de « retour aux sources »

Les acteurs/trices des « mondes du trad » s'inscrivent également dans un mouvement de recherche d'authenticité, de simplicité, de « retour aux sources » plus global. A travers leur pratique, ils/elles tissent un lien entre leur présent et un passé reconstruit qui vient soutenir leur recherche de sens, de lien social, de bien-être, d'une vie et de relations « saines » et « naturelles » (Nentwig, 2011). Au travers de leurs pratiques, ils/elles cherchent à « retrouver leurs racines », une expression toute métaphorique qui traduit aussi bien un élan rétroactif qu'une volonté naturalisée de s'inscrire dans un collectif, dans un « vivre ensemble », une notion centrale de la rhétorique des classes moyennes sensibilisées aux valeurs de la gauche sociale et aux problématiques environnementales contemporaines. Les verbatims ci-dessous témoignent de la quête de « reconnexion » (aux autres, au monde naturel, à l'alimentation) des acteurs/trices des « mondes du trad ». Cet élan concerne autant des personnes résidant en milieu rural qu'urbain, même s'il est exacerbé dans certains espaces, dont la réputation « alternative » dépasse les « mondes du trad », comme la Drôme. Le dernier extrait évoque cependant spécifiquement l'enjeu de l'accès aux pratiques culturelles en milieu rural.

« Moi je vais dans les commerces de proximité pour acheter mes légumes et je mets toujours les affiches [pour les événements trad que son association organise]. Je ne sais pas si ça marche mais je pense que c'est une belle entrée pour retourner à la ruralité (...). Dans ces commerces de proximité, ce sont des gens qui reviennent vers des bons produits (...), ce sont des gens qui sont quand même très proches de l'idée. » (D-29, Loire)

« Dans le trad, ce sont des gens qui sont très réfléchis dans leur démarche parce qu'en plus il y a tout le côté, on va dire développement durable, l'écologie, c'est très écolo-bio. » (D-4, Rhône)

« Ça correspond à ma sensibilité : c'est très écolo. C'est un état d'esprit que j'ai l'impression de retrouver chez beaucoup. » (D-55, Haute-Loire)

« En fait, le bal folk, ce sont des choses (...) qui sont liées à une culture qui est la culture folk, qui correspond à des critères très particuliers. (...) [C'est] un groupe très petit, très choisi, sensible aux questions écologiques avec un accès à la culture privilégié, à l'associatif... » (M2-1, Isère)

« Pour être allé dans le Dois (...) à des bals folk, on s'aperçoit qu'en fait, ce sont des traditions de néo. C'est le folk comme alternative culturelle » (D-47, Drôme)

« Ceux qui s'installent en bio, bon il y en a pas beaucoup dans le Cantal mais plus en Haute-Loire (...), eux, quand ils cherchent de la musique, ils ne vont pas se tourner vers les groupes folkloriques : ils vont soit faire de la musique au conservatoire parce qu'ils ont quand même envie de culture, (...) soit on a vu arriver des jeunes couples dans notre atelier de danse un peu vieillissant sur Saint-Flour (...) // Ce sont vraiment des gens qui ont envie de culture et qui, tout d'un coup, par hasard, découvrent nos bals (...) et se disent que ça les branche, on correspond bien à ce qu'ils attendent //. Par contre les anciens paysans, eux ils restent attachés à leurs fêtes de village avec le folklore. » (D-46, Cantal)

Les pratiques musicales et chorégraphiques des « mondes du *trad* » s'offrent comme le support d'une redéfinition des rapports entre les humains, ainsi qu'entre les humains et le monde naturel. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » souhaitent se « re-connecter » les un.es aux autres et à leur environnement dans une démarche écologique qui gagne le champ du social (Nentwig, 2011 ; Raibaud, 2018). La rhétorique de la « tradition », de l'« authenticité » et de la « popularité » qui entoure les pratique nourrit une utopie qui dénonce, en creux, ce que les acteurs/trices décrivent comme une société néo-libérale, capitaliste et individualiste. Le « vivre ensemble » et la proximité (sociale, alimentaire, culturelle) apparaissent comme des notions centrales pour les pratiques depuis les années 2000. Elles interrogent en outre la géographie dans la mesure où les pratiques permettent à leurs acteurs/trices de ré-enchanter leurs relations et les lieux qu'ils fréquentent. Elles laissent entrevoir des rapports intimes et singuliers au « milieu », à l'espace, ainsi qu'une tension structurante entre une démarche d'ancrage (social, spatial) et un déploiement au travers de réseaux mobiles et internationaux. Ces inter-relations entre acteurs/trices et espaces font l'objet de la troisième partie de ma thèse.

3.3.3 Du loisir sélectif au loisir sérieux : des pratiques de distinction liées à un enjeu de savoir

Du divertissement au loisir « sérieux » : la « montée en réflexivité » des pratiques

Certain.es acteurs/trices, y compris amateur.es, investissent les « mondes du *trad* » non seulement comme un ensemble de pratiques de musique et de danse liées au champ du divertissement et des sociabilités, mais comme un champ de travail et d'érudition perpétuelle. La pratique *trad* apparaît comme liée à un enjeu de réflexion et de « conscience » et s'offre avant tout comme un loisir sérieux (Kravanja, 2019).

Renforcer la pratique par l'acquisition de connaissances théoriques

Pour une enseignante amateur en danse, la pratique de la danse est certes un « plaisir » mais elle est liée à une rigueur, à l'acquisition de savoir-faire corporels et de connaissances plus théoriques : « *j'ai beaucoup travaillé, je pense que personne ne se rend compte de ce que je peux travailler. J'ai vraiment beaucoup travaillé, j'ai beaucoup écrit* » (M2-10, Isère). Elle explique que ses ateliers de danse sont aussi un moyen pour elle de transmettre d'autres connaissances, relatives à l'histoire et à la géographie de la danse :

« *Il m'est souvent arrivé, d'ailleurs, de lire des passages de Georges Sand (...) quand elle parle des assemblées (...). J'ai lu des passages du Menier d'Angibault, de La petite fadette, de Victor Hugo quand il parle de la société. (...) Je venais aussi avec des cartes de géographie pour montrer les influences des danses en Bretagne, en Auvergne. (...) Et puis les gens posaient des questions. (...) Pour moi c'était presque une tribune. J'ai pu lire des articles, je pouvais dire des choses.* » (M2-10, Isère)

Dans les ateliers réguliers de pratique chorégraphique, il ne s'agit pas seulement d'ap-

prendre à danser. Les acteurs/trices s'approprient des connaissances théoriques vis-à-vis de la pratique, apprennent à la situer dans un contexte historique et géographique. Un couple de danseur/se amateur.es explique que la pratique de la danse s'accompagne pour lui/elle d'une volonté d'acquérir un maximum de connaissances nécessitant de « *confronter les informations* », de « *retrouver les sources* » (M2-5, Isère) afin d'en dégager une connaissance « *objective* ». Cette démarche de comparaison des connaissances et des savoir-faire chorégraphiques se présente pour lui/elle comme la condition de l'émergence possible d'une « *authenticité* » de la pratique. Cette dernière n'est pas pensée comme la restitution d'un modèle historique mais comme le respect d'un « *esprit* » chorégraphique qui serait la synthèse des savoir-faire corporels tant de ses passeurs/ses que de ceux/celles qui l'apprennent et y injectent leur propre expressivité. Cette « *authenticité* » prend la forme et la fonction d'un ordre de vérité et procède d'un travail tant physique qu'intellectuel sur le mouvement.

Se mettre en recherche et mener l'enquête : une condition primordiale à la pratique

En plus d'être danseurs/ses et musicien.nes, les acteurs/trices se tournent donc fréquemment vers l'acquisition de connaissances théoriques relatives à leur pratique. Certain.es expérimentent la « *collecte* » comme une manière de « *vérifier* » l'« *authenticité* » de leur pratique : « *cette notion de chercher, // de découvrir, d'ouvrir des portes //, ça m'a toujours intéressé. Je pense que c'est né dans le collectage* » (D-26, Rhône). La collecte apparaît de ce point de vue comme une activité de démocratisation de la recherche (Descamps, 2006). D'autres s'approprient les ouvrages et les discours des folkloristes puis des ethnomusicologues du domaine français ou se lancent à leur tour dans la rédaction de rapports, mémoires, articles, monographies qui prolifèrent aujourd'hui. Ils/elles questionnent les collecteurs/ses et les plus « *savant.es* » d'entre eux/elles et il n'est pas rare que des événements de diffusion du « *savoir trad* » (comme des conférences) entourent les temps d'apprentissage (ateliers, festivals). En somme, ils/elles s'inscrivent dans une dynamique d'apprentissage perpétuel qui devient une condition primordiale à la pratique (Kravanja, 2019).

Au sein de cette quête plus intellectuelle du *trad*, l'usage du numérique tient une place prépondérante Donnat (2009b) : quelle que soit leur génération, les *tradeux/ses* utilisent largement les ressources spécialisées en ligne (sites, blogs, réseaux sociaux, vidéos) dans un but d'apprentissage, d'approfondissement de leur pratique comme en témoigne ce danseur amateur d'une soixantaine d'années :

« *Il y a très peu de temps que je suis rentré là-dedans. J'ai beaucoup utilisé internet pour me cultiver (...). Je lis tous les rapports des étudiants du CEFEDM, ils sont disponibles sur le site internet. J'ai un usage abusif d'internet à propos de toutes les danses.* » (D-29, Loire)

Les pratiques semblent ainsi intimement liées à un enjeu de connaissance que découvrent progressivement les acteurs/trices. Ces dernier.es cherchent à développer leur capacité à distinguer le « *vrai* » du « *faux* » dans les « *mondes du trad* » et leurs pratiques prennent parfois des allures de quête de « *vérité* ».

En évoquant la découverte de l'univers des musiques dites traditionnelles pendant le *revival folk*, une chanteuse professionnelle explique qu'« il a fallu jouer des coudes pour comprendre : on achetait un bouquin, on croyait que l'auteur disait tout vrai alors qu'aujourd'hui je sais qu'il disait n'importe quoi. On achetait les Canteloube pour avoir des chansons alors que Canteloube avait piqué le travail de tous les autres collecteurs. Mais on l'a su beaucoup plus tard, (...) on a appris beaucoup plus tard qu'il était pétainiste » (M2-12, Rhône). Cet enjeu du « savoir » au sein de la pratique *trad* est repérable dans les jugements que développent les acteurs/trices, professionnel.les comme amateur.es, au sujet des différentes propositions artistiques. Ils/elles insistent systématiquement sur la légitimité de chacun.e à se saisir et à interpréter les musiques et danses dites traditionnelles. Toutefois, des conditions sont souvent à demi formulées, envers cette acceptation de l'expérimentation et de la démocratisation des répertoires. Tout est possible, au sein des « mondes du *trad* » à condition de « connaître les vraies caractéristiques » des musiques, de « respecter l'esprit » de la danse, de témoigner d'une « maîtrise ». Tous.les les acteurs/trices, notamment celles et ceux qui se produisent sur scène, doivent donner des garanties du « sérieux » comme du bien fondé de leur démarche. Ils/elles ne doivent pas simplement danser, jouer : ils doivent « savoir » danser, jouer et « être conscient.es » de ce que la danse et la musique font, d'où elles viennent et de ce qu'ils/elles en font à leur tour. Les pratiques des « mondes du *trad* » apparaissent, même dans leurs formes les plus récréatives, comme un loisir intrinsèquement lié au regard savant, propice au foisonnement d'expertises développées par les acteurs/trices eux/elles-mêmes.

Un loisir historique ?

Cette forte réflexivité des pratiques *trad* se cristallise autour d'un intérêt, probablement lié à l'infusion des savoirs ethnomusicologiques dans les réseaux de pratique localisés, pour « l'histoire ». L'histoire, ou la représentation que se font les acteurs/trices de la discipline historique, est présentée comme le mode de connaissance par excellence des pratiques *trad*. Les entretiens réalisés ont montré que les acteurs/trices déploraient systématiquement le manque de travaux historiques rendant compte de l'histoire des musiques traditionnelles en général et du *revival folk* en particulier.

Ce primat de l'histoire dans la compréhension des « mondes du *trad* » se retrouve dans l'ouvrage d'Eric Montbel et Ricros (2016)¹⁸. L'ouvrage est introduit par un adage, souvent entendu dans les entretiens que j'ai réalisés : « il est toujours bon de savoir d'où l'on vient » (p7). Le projet des auteurs consiste à reconstituer à partir de photographies et de cartes postales, présentées comme « les témoins du monde rural du Massif Central » (p19), les expériences vécues de musiciens dits traditionnels : « ces photos des jours passés, que nous avons gardées, nous les regarderons toujours avec l'espoir de voir s'y refléter des sociétés qui n'existent

18. Cet ouvrage s'inscrit dans une littérature singulière, au carrefour de l'ethnomusicologie, de l'histoire et du récit d'expérience d'acteurs/trices impliqué.es. Dans le cadre de mon travail de thèse, j'ai choisi de me servir de ces travaux, comme des nombreux essais réflexifs d'acteurs/trices des « mondes du *trad* » à la fois comme des témoignages sur l'élaboration et la négociation des expertises revivalistes, ainsi que comme des sources de connaissances ethnomusicologiques que je ne maîtrise pas.

plus » (p101). Le matériau iconographique devient prétexte pour évoquer l'histoire des costumes, des groupes folkloriques, des musiciens que les auteurs ont rencontrés (et auxquels ils rendent hommage) et des contenus musicaux. Les photographies deviennent des objets de lien entre les musicien.nes *trad* actuel.les et celles et ceux qui sont présenté.es comme leurs modèles, les musicien.nes « de tradition ». Une conception linéaire et par moments évolutionniste du temps est développée et argumente l'idée d'« une filiation et une continuité dans laquelle nous sommes inscrits et que nous sommes en devoir de transmettre à notre tour » (p15). Ce projet de mise en continuité historique des pratiques témoigne d'un tri sélectif dans le temps : certaines périodes sont longuement développées et instituées comme des moments de référence et de pré-construction de la pratique actuelle. Parmi ces étapes, le XIX^e siècle rural et préindustriel tient une place centrale. D'autres époques comme les années 1940-1950 et 1950-1960 sont en revanche très peu développées. Les auteurs s'en expliquent (absence de sources, impossibilité de dater certains clichés avec précision) mais la démarche esquisse une sorte de tri moral dans les références historiques du *trad* : les années 1950-1960, années de triomphe de la modernité et du progrès se voient exclues de l'histoire du *trad* et des représentations des acteurs/trices. Les photographies redeviennent abondantes à partir de 1976, pour montrer la fabrication encore à l'œuvre de fonds documentaires qui projettent les pratiques dans une perspective patrimoniale, voire dans une pensée qui tend à les condamner à être toujours « moins » (belles, complètes, légitimes, authentiques, fonctionnelles) que les pratiques passées (Lortat-Jacob et Olsen, 2004). Cette manière d'envisager systématiquement les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles comme étant inscrites dans une évolution historique dont les pratiques actuelles sont le dernier maillon, se présente comme une entreprise de mise en cohérence des pratiques. Des indices de ce projet narratif et symbolique sont donnés tout au long de l'ouvrage : l'écriture diachronique est prolongée visuellement par la couverture du second tome. On y voit, dans la partie supérieure une photographie d'un groupe folklorique et dans la partie inférieure une photographie d'un groupe actuel, Super Parquet, qui développe un projet artistique au carrefour des répertoires dits traditionnels du Massif Central et des musiques électroniques, et qui connaît un franc succès. Le parallélisme est frappant : tout est fait comme si les mêmes acteurs s'étaient transformés, d'une pratique folklorique au XIX^e siècle aux pratiques actuelles les plus décomplexées.

Des pratiques de loisir sélectif : le rejet de la « culture de masse »

Pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* », la musique et la danse dites traditionnelles ne sont donc pas un loisir *mainstream*, « comme les autres » mais une pratique intégrée dans un rapport au monde, une réflexivité, voire un mode de vie plus complet (Nentwig, 2011).

Un loisir « choisi » et exigeant en termes d'engagement individuel

Lors de l'assemblée générale du Folk des Terres Froides à La-Tour-du-Pin (Isère)¹⁹ le 3 novembre 2017, le président explique que « *la musique traditionnelle, ce n'est pas une activité qu'on vient faire deux heures par semaine, c'est beaucoup plus que cela* ». Dans le même sens, une chanteuse professionnelle revendique le caractère « exceptionnel » des pratiques quant aux autres activités sociales. Elle regrette que les pratiques actuelles des « mondes du *trad* » apparaissent parfois comme des pratiques de loisirs substituables à d'autres : « *un danseur du milieu trad ne se projette pas. (...) Il prend du plaisir à aller danser, il sait à quelle date il y a un bal* » (M2-12, Rhône). Une danseuse amateur animatrice d'ateliers de danse depuis 1975 ajoute : « *ils ne veulent pas travailler, (...) ils veulent une consommation de danse* » (M2-10, Isère). Pour un musicien professionnel investi dans la pratique de la musique dite traditionnelle depuis les débuts du *revival folk*, une des dérives du bal est son assimilation progressive à une pratique de divertissement peu politisée : « *ça se répand, ça se multiplie mais (...) des bals folk, il peut y en avoir 2000 par week-end, ça ne va pas faire bouger les élites en haut. Ils s'en fichent* » (D-26, Rhône). Pour de nombreux acteurs/trices rencontrés, notamment professionnel.les, la croissance de l'intérêt pour la danse et le bal est à mettre en relation avec le processus de massification de la culture contre lequel le mouvement *folk* s'est insurgé. Le succès de la danse *trad* de loisirs menace selon eux/elles l'habitude de l'écoute attentive et provoque un appauvrissement sonore :

« *Aujourd'hui on est tous formatés, moi y compris. Tu mets la radio, tu as 3 minutes maximum (...). Les sons, l'aspérité des sons tout cela on le perd. // Je n'ai absolument rien contre le bal. Au contraire, j'ai fait du bal pendant très longtemps, entre 20 et 40 ans, j'en ai 63 bientôt (...). Mais la musique qui est produite dans les bals est une musique tonale, où les sons sont arrondis. C'est une musique de fonction d'aujourd'hui et qui, pour moi, peut être créative (...) mais (...) qui a abandonné une grosse partie des caractéristiques esthétiques qui fondent les musiques dites traditionnelles* » (M2-12, Rhône)

Un loisir de distinction

La pratique « en dilettante » (FEDELIMA, 2020) est repérable au sein des « mondes du *trad* » et n'est pas condamnée en tant que telle. Mais plus les acteurs/trices avancent dans leur pratique, plus ils/elles mettent à distance l'idée du simple divertissement et discréditent les pratiques, notamment de danse, qui leur apparaissent comme des pratiques de « consommation ». Les pratiques des « mondes du *trad* » prennent la forme d'un loisir sélectif par opposition avec un loisir de masse (Barbaza, 1983) : « *quand tu écoutes un duo cabrette accordéon, il faut quand même avoir des clés au départ pour comprendre!* » (D-4, Rhône). Même s'il est techniquement plus aisé de devenir danseur/se *trad* que danseur/se « classique », l'accessibilité symbolique des pratiques est à relativiser : le loisir du *trad* est opaque, il ne s'offre pas de lui-même et nécessite un apprivoisement. C'est aussi pour

19. Cette association organise des événements *trad* réguliers (bals, festivals, concerts, stages) et développe une offre d'enseignement musical et chorégraphique tout au long de l'année.

cette « étrangeté », cette non évidence première qu'il est choisit par des acteurs/trices, notamment les plus jeunes (Nowak, 2008). Ces dernier.es cherchent parfois à inscrire leurs habitudes culturelles en contrepoint des injonctions sociétales, dans un rejet systématique de tout les marqueurs de la « culture de masse », et de la consommation (Nentwig, 2011) comme la télévision, la « *musique de supermarché* » (M1-4, Isère) ou « *ce qui passe à la radio* » (D-65, Suisse).

« *Ce qui est remarquable, c'est que cette musique, pour l'instant, échappe au showbizz, à la grande machine à laver. Et ça, c'est quelque chose qui me plaît beaucoup, mais au même titre qu'un certain type d'agriculture, et dans tous les domaines de la vie : échapper au marché, aux grandes forces qui dirigent nos États. (...) C'est tellement différent du reste* » (D-59, Cantal)

« *Le genre des musiques traditionnelles tel qu'on peut le faire n'est légitimé par rien : par aucune salle, par aucune DRAC. Forcément ça te pose la question de la légitimité même de cette musique. Tu te demandes si ça vaut le coût de la faire (...). Ça ne passe pas à la radio, ça ne passe nulle part : on est quand même à contre-courant sur plein de choses. Quand tu fais des musiques trad, tu es malheureusement, enfin pas malheureusement, tu es alternatif quelque part, de fait. (...) T'es borderline. Tu n'es pas dans le cœur du cyclone, ça c'est sûr. Du coup ça t'interroge sur ce que tu fais vraiment.* » (D-10, Puy-de-Dôme)

« *Le folk s'est vraiment construit sur quelque chose de réactionnaire à la consommation de masse, à la culture de masse qui est arrivée. Il y a eu une volonté réelle de se dire que nous aussi, plutôt que de consommer ce qu'on nous donne à la radio, on pouvait aller chercher nos racines. C'est à dire que, quand même, il y a un acte fondateur qui est de se reconnecter à quelque chose.* » (D-7, Rhône)

Les acteurs/trices se placent du côté de la reconquête d'une « authenticité » culturelle et sociale. Leurs pratiques ne fonctionnent pas indépendamment du reste de leurs activités : elles s'inscrivent dans une recherche de cohérence entre la pratique musicale et/ou chorégraphique et le « reste » de leurs expériences sociales. Ceci semble une particularité des pratiques *trad* contrairement à d'autres univers musicaux qui développent également un rhétorique de la « popularité ». Le rap (Molinero, 2009) et le rock (Mignon, 1996) se caractérisent par exemple, pour leurs observateurs/trices, par une multitudes de « socio-styles ». En ce sens, et quels que soient les parcours et les profils des acteurs/trices, le *trad* apparaît comme un ensemble de pratiques actives intervenant profondément dans leur manière de se définir (Donnat, 2009a) et de rêver leur monde.

Un loisir spécialisé : le non croisement des publics lors d'un festival d'arts vivants

En Septembre 2017 a lieu la troisième édition du Festival « La Guinguette des Singes » organisé par l'association du même nom à Grigny, en périphérie lyonnaise. Ce festival n'est pas dédié aux musiques et danses dites traditionnelles mais plutôt aux arts vivants et au spectacle de rue. Il met en valeur des artistes de renommée nationale, ainsi que de nombreux acteurs/trices locaux/les. Une soirée bal folk est organisée le 23 au soir, sous chapiteau dont voici une brève observation, consignée dans mon carnet de terrain :

« J'arrive en avance sous le grand chapiteau qui doit accueillir le bal. Au sol, une dalle bétonnée. Sur une scène improvisée un groupe de reggae puis un battle de break dance avec de jeunes danseurs/ses grignerot.tes. Le public local est subjugué : chacun.e encourage « son » ou « sa » jeune. Une énergie débridée. Changement de plateau. On annonce le bal folk et les danseurs/ses hip hop s'éparpillent. Le public s'en va et ceux/celles qui restent installent des chaises (qui n'étaient pas utilisées jusqu'à présent, le public était debout) en arcs de cercles devant la scène. Puis l'organisateur monte sur scène : « non, non, non, enlevez les chaises ! On va danser ! ». Moment de latence, regards sceptiques, flottement. Enfin, le groupe s'installe sur scène. Le public venu encourager les danseurs/ses de hip hop n'est plus là. Et d'un coup, le chapiteau est rempli de folkeux/ses. Mais d'où sortent-ils/elles ? Je ne les ai vu.es nulle part sur le site du festival... J'interroge : « le bal était annoncé à 21h, alors on arrive à 21h15, on sait que ça commence toujours en retard. On n'est pas venus pour le reste du festival mais là, c'est un super groupe qui joue ! ». Ils/elles ont fait des voitures pour venir depuis Lyon, et repartent aussi sec. La rencontre entre folkeux/ses et danseurs/ses de banlieue n'est pas pour ce soir. »

Une confidentialité entretenue et appréciée

La confidentialité des pratiques, le fait qu'elles soient peu soutenues par les politiques publiques et relayées par les grands médias semble moins un obstacle qu'une caractéristique structurelle et entretenue des « mondes du trad ».

L'organisation souterraine des « mondes du trad » au travers d'un réseau d'associations et d'évènements assez peu repérables, pour qui n'est pas sensibilisé.e aux pratiques (Chapitres 4 et 5), renforce leur caractère sélectif. Pour qui n'a pas directement connaissance de ces pratiques, il peut être facile de « passer à côté » : l'ensemble du réseau associatif ne développe pas une stratégie de communication rendant ses activités visibles, les festivals organisés conservent une taille restreinte, attirant davantage des passionné.es informé.es que de simples curieux/ses, les informations circulent de bouche à oreille, de connaissance en connaissance ou *via* les réseaux sociaux ou des outils en ligne qu'il est difficile de rencontrer « par hasard ». C'est ce dont témoigne ce danseur amateur, qui a découvert avec surprise la danse *trad* en cherchant une activité de loisir de proximité dans la MJC la plus proche : « je ne comprenais pas comment tout cela était structuré, je n'avais jamais vu aucune publicité » (D-52, Haute-Savoie). Cette « marginalité » (D-62, Puy-de-Dôme) s'adjoint parfois d'un discours sur le mérite de l'accès aux pratiques. En outre, certaines activités semblent plus confidentielles que d'autres : si le bal *folk/trad* est présentée comme l'activité la plus « mainstream », un facteur de cornemuse décrit la pratique de cet instrument comme « très intime, amateur, familiale, très intériorisée et confidentielle » (D-64, Puy-de-Dôme). C'est avec humour qu'il décrit un « milieu restreint » : finalement, « ce sont des pratiques d'Indiens ! ».

L'intériorisation de jugements de valeurs imbriqués : l'élaboration tacite de règles de « bonne pratique »

Les pratiques des « mondes du *trad* » reposent donc sur une dimension réflexive, érudite et sur une certaine exclusivité : plus que de réels phénomènes d'ostracisme, on distingue l'imbrication de systèmes de valeurs qui permettent d'une part aux acteurs/trices des « mondes du *trad* » de se distinguer du reste de la société et d'autre part, de recréer de manière interne à la communauté *trad*, différents sous-groupes. Les « mondes du *trad* » apparaissent comme une série d'entre soi imbriqués.

Trouver sa place n'est pas évident dans la mesure où les discours de chacun.e témoignent de jugements aussi fréquents qu'hétérogènes sur la pratique des autres. Les acteurs/trices rejettent ouvertement toute forme de « purisme » mais nombreux/ses sont ceux/celles qui déplorent qu'au bal, plus personne ne « sache bien » danser. Les expériences des acteurs/trices ne se déploient pas dans la même temporalité, ni selon les mêmes références : la « consommation de danse » des un.es est une activité déjà mûrie, « *consciente* » pour les autres. Un danseur amateur déplore ainsi le fait qu'« *il y a beaucoup de gens qui dansent comme ils danseraient de la salsa ou du tango. Beaucoup de gens font cela comme une activité sans avoir cette conscience, sans même la chercher, sans même en avoir besoin...* » (D-29, Loire).

La sélection de verbatims ci-dessous rend sensible la contradiction entre des pratiques qui mobilisent un argumentaire contestataire du concept même de hiérarchie au sein du champ culturel (hiérarchie entre pratiques comme des acteurs/trices au sein des pratiques) et la récréation dans les faits de jugements de valeurs sans appel sur la pratique.

« *Dans le trad, il n'y a personne qui sera mis de côté parce qu'il ne sait pas danser... Mais c'est vrai qu'il y en a qui apportent un jugement, comme moi par exemple : « lui c'est un mauvais danseur ». Mais ça ne m'empêchera pas de parler avec lui, de bien m'entendre avec lui.* » (M2-7, Isère)

« *Et puis il y a des puristes dans le trad. De toutes façons, il y en aura toujours et quelque part, heureusement qu'ils sont là. Mais il y a des gens insupportables : (...) leur vérité, la vérité, la diffusion de vérité absolue sur des choses qui ne sont ni très utiles, ni nécessaires. Ça n'a pas trop lieu d'être.* » (D-4, Rhône)

« *Si tu joues quelque chose et que ce n'est pas dans le style ou je ne sais pas quoi, tu te fais descendre par certains. Si dans ce cercle-là tu te mets à jouer autrement, on te fait les gros yeux tout de suite. Ça reste tendu.* » (D-51, Drôme)

« *Il y a toujours des gens qui ont envie de prendre le rôle de celui qui veille au grain pour dire « non, c'est pas comme ça qu'il faut faire ! Attention, ça devrait être plus comme ci ou comme ça ». C'est de bonne guerre, il y en aura partout, il y en aura tout le temps. Des fois on en a un petit peu besoin aussi.* » (D-7, Rhône)

« *Après on croise souvent, au détour des parquets, des puristes, plein de certitudes. (...) On ne peut pas tout condamner : il faut, pour que la chose existe, qu'elle évolue.* » (D-52, Haute-Savoie)

Les codes du jugement qui établissent la bonne et la moins bonne pratique varient d'un groupe à un autre, de telle sorte que la bonne pratique de l'un.e sera jugée comme à bannir par un.e autre. Ces codes ne sont jamais exprimés clairement. C'est une différence majeure vis-à-vis du monde du folklore qui lui assume le jugement (parfois très sévère) de la pratique

selon des critères toujours contestables mais clairement identifiés²⁰. Au sein du monde du folklore, juger et évaluer n'est perçu ni comme un tabou, ni comme un excès de suffisance : il s'agit d'une marque de respect vis-à-vis de la « tradition ». Dans le cas des « mondes du *trad* », alors même que la plupart des acteurs/trices disent rejeter les « puristes » qui se font les censeurs/ses des pratiques, tous.tes témoignent de l'intériorisation de modalités d'appréciation de la pratique qui, sans être qualifiées de « code de légitimité du *trad* », en remplissent la fonction. Lors d'une réunion consultative le 30 juillet 2017 au sein du festival Le Grand Bal de l'Europe, le fondateur de ce festival dédié à l'apprentissage et à la pratique de la danse dite traditionnelle rappelle que les organisateurs/trices ont toujours refusé de donner des conseils sur la « *bonne pratique, la bonne danse, tenue, éducation* » et préfèrent se rapprocher des « *fondamentaux* » du bal et de la danse que sont les valeurs du « *respect, [de la] tolérance et diversité* ». Toutefois, au sein de ce même festival est organisé, quelques jours plus tôt un atelier intitulé « Regards sur nos pratiques : la bonne conduite en danse », animé par le fondateur du festival. En guise d'introduction ce dernier déclare : « *aujourd'hui ce sera sur la bonne pratique en danse, sur la belle danse. Je disais tout à l'heure que danse sans conscience n'est que ruine du mouvement...* ».

Des pratiques particularistes plus que populaires

Comme le remarque Olivier Goré (2004) en Bretagne, les pratiques des « mondes du *trad* » oscillent constamment entre massification et néo tribalisme : décrites comme accessibles à tous.tes, elles opèrent des sélections et cultivent avec soin une image de particularisme. Elles reposent sur un principe de « *populaire ponctuel* » (M1-3, Isère) : l'expression a été suggérée par un musicien professionnel pour qualifier les rapports ambigus des réseaux *trad* à la notion de populaire. Au sens premier du terme, les pratiques n'apparaissent pas comme des pratiques populaires : elles concernent une minorité de Français.es aux profils sociologiques assez peu diversifiés, elles entretiennent leur confidentialité en s'organisant au travers de réseaux et d'occasions de pratiques informels et souterrains. Dans son dernier ouvrage, Christophe Apprill (2018) affirme que le bal n'est pas une activité de masse dans la mesure où son public n'appartient pas aux classes populaires françaises. Il insiste sur la marginalisation sociale du bal aujourd'hui, au moment où le ministère de la Culture concentre son soutien à la danse dans le champ de la création chorégraphique provoquant en retour une dévalorisation des danses et du bal en lui-même, placé du côté de la pratique amateur et non de l'art.

Toutefois, la dimension populaire des pratiques est rappelée par les acteurs rencontrés. Elle tient à trois points de cristallisation : d'abord l'idée d'une filiation, parfois remise en question, à travers la musique et la danse, vis-à-vis des milieux paysans ; ensuite, une dimension alternative qui les fait apparaître comme une autre voie possible en regard du modèle culturel dominant ; enfin, une accessibilité (technique et financière) qui les rend,

20. L'« authenticité » des costumes, la provenance géographique des acteurs/trices et des répertoires, le respect d'une chorégraphie, par exemple.

en théorie, abordables par « tous.tes ». L'idée du « populaire ponctuel » permet ainsi de faire le lien entre ce discours d'ouverture teinté d'utopie et le pouvoir différenciateur des pratiques de loisirs *trad*.

Au-delà de l'utopie sociale, un entre-soi étouffant

Derrière l'inclusivité apparente, le cadre restreint d'une communauté choisie

Beaucoup d'acteurs/trices ne sont pas dupes et regrettent cette tendance à l'entre-soi du *trad*. Malgré les discours de façade, les pratiques sont aussi le lieu de ségrégations sociales, comme le décrit ce jeune danseur amateur :

« J'ai toujours pensé que le trad était un monde très ouvert, où on acceptait tout le monde et on m'a fait la réflexion plusieurs fois qu'en fait c'est très fermé le trad, c'est très dur de rentrer dedans.(...) Je ne m'en suis jamais rendu compte : j'ai commencé quand j'avais 5 ans donc j'ai toujours plus ou moins fait partie de ce monde. Mais je m'en suis rendu compte quand j'ai emmené des amis : pour nous, les gens du trad, c'est naturel parce qu'on a l'habitude de s'intégrer. (...) On n'hésite pas à aller voir, à parler. (...) C'est ouvert quand on est dedans : on a l'impression que c'est ouvert une fois qu'on est rentrés. Mais cela fait des groupes quand même assez restreints. » (M2-7, Isère).

D'autres témoignent de cette dimension parfois étouffante de l'entre-soi du *trad* qui leur semble menacer dans une certaine mesure leurs pratiques, et qui relativise l'accessibilité comme la volonté interne de « populariser » les pratiques.

« L'aspect communauté, l'aspect clan peut être un peu dur à gérer. Cela peut être quelque chose de très enfermant quand tu es dedans, très cloisonnant, très étroit d'esprit. A l'intérieur comme à l'extérieur. Je pense que les gens qui voient cela de l'extérieur voient vraiment ça comme des clans très durs à infiltrer, à rencontrer. C'est un peu un problème. » (D-4, Rhône)

« On rencontre souvent les mêmes personnes : les folkeux, ce sont souvent les mêmes. » (D-49, Drôme)

« Ce n'est pas si convivial que cela. Finalement ce milieu qui se veut soi disant ouvert, il n'est pas si ouvert que cela. Il est très fermé à vrai dire. (...) C'est une communauté. » (D-19, Puy-de-Dôme)

« Le festival des Hautes-Terres [à Saint-Flour] c'est la fête entre nous (...), c'est vraiment une rencontre d'amis. Avec des amis, on regardait les personnes qu'on ne connaissait pas sur les parquets de danse : il y en avait peu finalement. Alors c'est peut-être pas très bon signe, parce que ça veut dire que ce sont toujours les mêmes. (...) Ça reste quand même assez confidentiel. » (D-55, Cantal)

« J'ai quand même l'impression que le milieu trad est un milieu assez communautaire et que quand tu n'es pas dedans (...) c'est compliqué de savoir ce qu'il s'y passe. (...) C'est partagé entre gens qui sont fans. (...) Chez ceux qui pratiquent vraiment le bal, est-ce qu'il y a forcément un intérêt à vouloir rendre populaire, au sens de rendre accessible au plus grand nombre possible ? » (D-20, Puy-de-Dôme)

« On reste peut être un peu trop entre nous. (...) On a un peu un truc d'entre soi qui est confortable mais moi j'aimerais mieux que ça se développe. » (D-29, Loire)

« Il y a un côté un peu faux semblants finalement, que j'ai découvert tardivement. Au début, quand j'allais dans un bal folk, c'est vrai que c'était génial ! Les gens sont bienveillants, tu ne vas pas te faire piquer ton sac. (...) En général ils sont agréables, tu ne connais personne, ce n'est pas grave. C'est plus le côté festival où j'ai du mal. Je ne suis pas faite pour vivre en communauté je crois ! » (D-50, Drôme)

« Je parlais du classique qui m'avait un peu refroidi parce que c'était très froid (...), beaucoup de rigidité. Et en musique traditionnelle, du coup, j'ai trouvé autre chose : je me disais que c'était chaleureux et tout cela. Et au fil du temps, à force de discuter avec les gens, je me rends compte que finalement la rivalité est encore plus grande qu'en musique classique ! Il y a encore plus d'égos (...). Ce ne sont que des non-dits mais tout le monde gratte dans son coin. » (D-51, Drôme)

Le bal comme espace idéalisé au cœur de phénomènes exclusions

Le bal, espace central pour la rencontre entre la pratique et les acteurs/trices et entre les acteurs/trices eux/elles-mêmes, est régulièrement dépeint comme un espace de représentation dans lequel il est parfois difficile de trouver place :

« [Le bal] est un espace de représentation qui (...) s'est fait un peu en réaction par rapport à d'autres choses. (...) Du coup, comparé à la vie dans la rue, en boîte de nuit ou dans les lieux publics habituels, il va sembler hyper tolérant au départ. Parce qu'il y a beaucoup de choses qui peuvent tomber sous le sceau de l'intolérance à l'extérieur qui là vont être protégées. Donc tout de suite, ça apparaît comme très tolérant. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas, du coup, d'autres formes d'intolérances qu'on repère moins mais qui existent toujours. C'est un lieu qui a ses travers. C'est drôle parce que c'est un milieu qui est tout de suite hyper idéalisé. Souvent, c'est émotionnellement, émotivement, c'est souvent une rencontre assez forte pour les gens qui arrivent parce que ça représente tout de suite tout un tas de choses dont on manque dans la vie de tous les jours (...). Donc les gens ont tout de suite tendance à le suridéaler. » (D-7, Rhône)

« La première fois que tu vas au bal trad ou au bal folk, tu as l'impression que c'est super, c'est bon enfant, tout est de bonne humeur, c'est le joyeux pays des bisounours, tout va bien. En fait, en vrai, une fois que tu y vas plusieurs fois, tu t'aperçois que c'est très codifié, que tu peux faire tapisserie toute la soirée en fait. C'est pas aussi convivial que ça veut bien le dire. » (D-19, Puy-de-Dôme)

« Je suis en marge peut-être un peu volontairement parce que ce milieu je le trouve quand même dur. C'est toujours dur, quel que ce soit le milieu, d'être accepté, reconnu. Donc effectivement, je ne vais pas au bal. (...) C'est vrai que je suis une solitaire. Et puis sortir et se ramasser des coups, c'est fini pour moi. J'en ai eu assez. Après ça me donne envie d'arrêter. (...) Le public du bal a beaucoup changé, il y a beaucoup de jeunes. (...) Je ne suis pas dans les âges du bal, je trouve. Ce n'est peut-être pas tant les répertoires pratiqués que la manière de danser. (...) Je me sens décalée par rapport à ce qui se fait en bal du coup je me dis que je n'y ai pas ma place. (...) On peut être tout seul dans un bal aussi. (...) Il y a des gens qui ne vont jamais être invités. » (M2-10, Isère)

Des pratiques « aveugles » socialement, qui s'élaborent en vase clos ?

C'est également le fait que les pratiques échouent à accompagner la mixité sociale, professionnelle, générationnelle qu'elles revendiquent qui apparaît pour certains acteurs/trices comme un échec. Ce responsable associatif ardéchois se questionne :

« On se demande si on n'est pas déconnectés de la population. (...) On se pose la question, on se dit qu'on est en dehors de la société : on a notre réseau, on se connaît entre nous. Quand on va dans des bals, on se fait tous la bise. Mais est-ce qu'on répond aux autres ? Par exemple ici, on essaie de faire un atelier à la MJC de Privas : rien à faire, personne, pas une demande ! Dans les petits villages, on a des demandes d'ateliers mais dans la MJC qui est vraiment le fournisseur d'activité de Privas, rien. (...) Alors on se demande si on n'est pas un réseau un peu à côté qui ne va pas dans les besoins généraux des gens. » (D-3, Ardèche)

La problématique de l'attractivité des pratiques auprès de nouveaux publics rejoint ici celle de l'accès et de l'articulation de l'offre culturelle en milieu rural. Dans les centres-bourgs (Privas), les pratiques entrent en concurrence avec d'autres (développées par la MJC par exemple). Leur attractivité est menacée et leurs acteurs/trices sont principalement des passionné.es déjà « initié.es » au *trad*. D'autres témoignages, issus d'acteurs/trices impliqués en milieu urbain, nuancent de la même manière l'objectif de réunion et de dialogue social souvent associé aux pratiques en ville :

« Je pense que cela doit être une question à aborder de comment unir les gens, (...) créer des mouvements de métissage, des rencontres. La musique métissée amène des hommes à se métisser, à se rencontrer dans des bonnes conditions (...). Je suis toujours un peu surpris qu'il n'y ait pas beaucoup de musulmans, d'asiatiques dans les bals folks. Pourtant on est quand même en Europe, et l'Europe a aussi son histoire avec ces populations-là depuis déjà plus d'un siècle. Il doit y avoir des mouvements de métissage qui devraient se faire. Je me pose souvent la question parce que j'aime bien l'esprit du milieu (...), le côté bisounours, gentil, tout va bien. » (D-1, Rhône)

« Il y a certains aspects qui me chagrinent : rester dans (...) le centre de Saint-Étienne plutôt blanc où on va pas voir les autres cultures (...), cela me gêne vraiment. » (D-28, Loire)

Pour l'ancien directeur des Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève, une structure qui propose de très nombreux ateliers de pratiques musicales et chorégraphiques dans le champ des « musiques du monde », ainsi qu'un volet plus réflexif (conférences, journées d'étude, édition des *Cahiers de musique traditionnelle*, une revue de référence en ethnomusicologie), cette dimension de l'entre-soi n'est pas spécifique aux « mondes du *trad* ». Pour lui, elle se retrouve dans le champ des « musiques du monde » et dans tous les loisirs spécialisés ou communautarisés où on observe un phénomène de « clubisation » des associations et autres regroupements d'acteurs/trices :

« Il y en a beaucoup qui sont complètement dans leur truc : les flamenquistes, à part le flamenco il n'y a pas grand-chose. Les Turcs, à part la musique turque, il n'y a pas grand-chose. (...) Et il y a aussi le phénomène du nouveau converti : il a découvert le flamenco alors il n'y a plus que le flamenco qui existe ! Ce phénomène de l'entre-soi, on peut le retrouver dans toutes ces musiques » (D-5, Suisse).

Conclusion du chapitre

Au terme de ce chapitre, les « mondes du *trad* » se présentent comme une mosaïque d'acteurs/trices aux pratiques hétérogènes. Ces dernier.es sont musicien.nes et danseurs/ses, hommes et femmes, jeunes et plus âgé.es, néophytes et confirmé.es. Même si des trajectoires professionnelles s'affirment dans le champ de la musique depuis les années 1980, les acteurs/trices sont majoritairement amateur.es et revendiquent ce statut, ainsi que l'accessibilité de leurs pratiques. Leurs « entrées en pratique » sont diverses : souvent présentées sous le signe du « hasard », elles entrent en résonance avec des expériences musicales et chorégraphiques antérieures, avec des souvenirs ou des encouragements familiaux, avec des rencontres marquantes, notamment. En observant les parcours de pratiques des acteurs/trices actuel.les, on est frappé.es par la faible cristallisation des pratiques autour d'une manière de faire, de jouer, de danser et de signifier la pratique. Là, où on pourrait attendre une codification des pratiques entraînée par la référence à la « tradition », comme cela est le cas dans le monde du folklore, les pratiques du *trad* apparaissent et se revendiquent parfois comme non unifiées, non organisées autour d'un modèle générique. Les rôles des acteurs/trices se chevauchent entre musicien.ne et danseur/se, enseignant.e et élève, érudit.e et novice, amateur.e et professionnel.le, public et organisateur/trice, etc. La « bonne pratique » reste insaisissable. Les acteurs/trices témoignent toutefois de pratiques qui les accompagnent dans leurs trajectoires non linéaires de vie et qui évoluent, entre musique et danse, entre pratique et réflexivité, tout au long de leur expérience de musicien.ne et/ou de danseur/se. Les « mondes du *trad* » fonctionnent enfin comme un ensemble de pratiques d'initié.es et sélectives. Les relations et comportements s'organisent selon des codes, une éthique, des principes et valeurs jamais énoncés clairement mais toujours présents et intériorisés par les acteurs/trices. Faire partie de la communauté choisie et imaginée des *tradeux/ses* et de ses sous-groupes fait l'objet d'un enjeu pour chaque acteur/trice et s'inscrit dans une démarche de distinction vis-à-vis du modèle économique, social et culturel dominant.

L'observation ne permet pas de distinguer une vision consensuelle et partagée de la pratique. Toutefois, cette-dernière repose sur la conviction partagée et non formulée d'un sens et d'une cohérence qui nécessitent d'être respectés afin de pouvoir faire partie du groupe. Les discours des acteurs/trices, qui alternent entre la revendication de l'accessibilité, de la permissivité des pratiques et leur dimension sélective, témoignent du déplacement des univers de référence vers une mise en ordre du réel et vers l'expression d'un rapport singulier à l'espace, entre recherche de proximité et d'ancrage dans le local comme dans des réseaux de pratique plus englobants.

Ces expériences à la fois singulières, confidentielles et convergentes des « mondes du *trad* » trouvent des espaces d'expression et de rencontre au travers des associations et d'autres lieux de pratiques collectives (établissements d'enseignements artistiques, groupes informels) que le chapitre suivant décrit.

Chapitre 4

Les lieux du *trad* : associations, lieux d'accueil, structures et réseaux

« *Loïn de nous isoler dans la contemplation de nos états internes la musique nous fait sortir de nous.* »
(Halbwachs, 1997), p.40.

Ce chapitre est consacré à la description des espaces de rencontre et des modalités d'organisation des réseaux d'acteurs/trices des « mondes du *trad* » actuels. Après avoir donné un aperçu de leurs trajectoires et motivations individuelles, il s'agit de voir comment ils/elles se rassemblent, interagissent et se structurent.

Le chapitre est composé de trois sections. La première est consacrée aux associations dédiées aux pratiques de musique et de danse dites traditionnelles. Elles font le lien entre la pratique localisée de chacun.e et des réseaux plus vastes, régionaux, nationaux et internationaux, de pratique. La deuxième donne un aperçu de la diversité des lieux physiques moins institués qui accueillent les pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste. Elle présente également le panel d'acteurs/trices plus invisibles qui organisent des événements *trad* aux côtés du secteur associatif dédié. La troisième est dédiée au volet plus institutionnel des « mondes du *trad* » à travers la présence des musiques et des danses dites traditionnelles dans les établissements d'enseignement artistique sous tutelle de l'État ou des collectivités territoriales, ainsi que la mise en place d'un réseau fédéral propre.

4.1 Les associations des « mondes du *trad* » : des espaces de convergence entre expérience individuelle et dynamique collective

A l'interface de toutes les trajectoires personnelles, tant amateurs que professionnelles, le tissu associatif dédié aux musiques et aux danses dites traditionnelles offre en un espace premier et primordial de rencontre, d'impulsion, d'apprentissage et de déploiement des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes¹. La plupart des acteurs/trices rencontrés fréquentent

1. En Vallée d'Aoste, les regroupements d'acteurs/trices sont moins formalisés.

une ou plusieurs associations, qui se multiplient depuis les années 1980, même s'ils/elles n'en sont pas toujours des membres actifs/ves. A travers ces fréquentations, voire de ces appartenances associatives, on assiste à un phénomène d'« empilement » des réseaux (Crozat, 1998) aboutissant à une imbrication des engagements et des identités individuelles et collectives au sein des « mondes du *trad* ».

4.1.1 Des associations répondant à différentes attentes locales : vers une typologie des associations *trad*

Les associations dédiées aux pratiques de musique et de danse dites traditionnelles se présentent dans l'ensemble comme des lieux de pratique à la fois régulière et ponctuelle : elles accueillent des temps d'apprentissage de la musique et de la danse, elles proposent des occasions de pratique collective, elles organisent des bals, des concerts, des stages, des festivals. Elles fournissent en outre un cadre légal à de nombreux groupes amateurs qui souhaitent se former, répéter, se produire. Elles cumulent des fonctions d'organisation du réseau d'acteurs/trices, de formation et d'alimentation des sociabilités *trad*.

Ces associations ne prennent cependant pas une forme, des activités et une longévité similaires. Mes enquêtes m'en ont fait rencontrer une quinzaine et me permettent de distinguer différents types de structures associatives. Sans que ces derniers ne soient totalement étanches les uns par rapport aux autres, ils rendent toutefois compte des différents profils et fonctions remplies par les associations.

Des associations de « loisir »

Le premier type associatif recoupe la majorité des associations repérables en Auvergne-Rhône-Alpes. Ces dernières considèrent la musique et la danse dites traditionnelles avant tout comme un « loisir ». Elles font figure de sortes de « clubs » locaux, de la même manière qu'il existe des « clubs » de tennis, de théâtre, par exemple.

Elles sont de tailles et d'ancienneté variées : les trois encarts de présentation de La Campanule, de Folk à Nyons et de Cadence Coiron rendent compte des disparités internes à cette première catégorie des associations de loisir du *trad*. La plupart du temps, elles allient une activité de pratique chorégraphique régulière (hebdomadaire) à l'organisation d'événements ponctuels, principalement des bals et plus rarement des festivals, des stages, voire des concerts. Leurs événements ponctuels attirent un public parfois régional mais la majorité de leurs adhérent.es, présent.es lors des ateliers de pratique chorégraphique hebdomadaires, sont issu.es des communes environnantes. La plupart de ces structures sont constituées en associations loi 1901. Certaines sont issues et sont encore rattachées à une amicale laïque, à une MJC et plus rarement à des associations sportives ou « clubs du troisième âge ». Dans ce cas, elles prennent la forme d'un « club » ou section spécialisée au sein d'une association plus englobante. Parmi tous les types associatifs rencontrés, ces associations apparaissent comme les plus récentes : elles sont majoritairement créées, ou re-dynamisées à partir de formes associatives déjà existantes, dans les années 2000.

Folk à Nyons, un « club » de danse traditionnelle répondant aux attentes locales

L'association Folk à Nyons est créée en 2012 à Nyons. Elle est fondée par un noyau de danseurs/ses qui fréquentent des ateliers de danses dites traditionnelles créés dans les années 1980 à Orbres dans le cadre de l'amicale laïque communale et qui souhaitent créer un atelier supplémentaire à Nyons. Au cours du temps, les participant.es et l'objet même de l'association ont changé. Initialement, l'atelier hebdomadaire de danse accueille quelques passionné.es et de nombreux jeunes en formation agricole à Nyons, qui cherchent une activité de loisir pendant l'année scolaire. Ce public est volatile et rapidement, l'atelier se retrouve en sous-effectif. Les organisateurs/trices adaptent donc leurs pratiques pour attirer un public plus nombreux : les ateliers de danses *trad* laissent de plus en plus la place à de la *line dance*, que pratique aussi l'animatrice bénévole. Ce type de danse est introduit de manière « *stratégique* » (D-49, Drôme) dans le but d'attirer un public local plus âgé et plus solitaire. Depuis, l'association s'est stabilisée avec une vingtaine d'adhérent.es issu.es de Nyons et de communes limitrophes. Les deux types de danse sont pratiqués au sein de l'atelier hebdomadaire. A côté de cette activité régulière, l'association organise ponctuellement un bal et participe à différentes fêtes locales (fête de la musique, défilé du Corso à Pâques, fête de la chapelle de Beausecours) « *pour montrer aux gens ce que l'on fait et pour nous faire plaisir aussi* » (D-49, Drôme).

L'association propose des activités régulières de danse de loisir dans un espace peu pourvu en pratiques liées aux « mondes du *trad* ». Son activité s'adapte aux attentes locales et combine différents univers chorégraphiques dans le but de rassembler le plus d'habitant.es autour de la danse, quelle qu'elle soit.

Cadence Coiron, l'alliance du cinéma documentaire et de la musique *trad* au cœur d'une action culturelle réconciliatrice en milieu rural

Créée en 2013 par des habitant.es amateur.es de musique et de cinéma documentaire à Lussas, Cadence Coiron a depuis étoffé son offre d'événements culturels. L'association a récemment bénéficié de l'installation de deux musiciennes professionnelles dans le domaine des musiques traditionnelles et du monde. Aujourd'hui, elle organise des ciné-concerts, des bals, un festival de musique et de chants dits traditionnels, ainsi que la fête de la musique du village. Une harpiste professionnelle impliquée dans le projet associatif raconte la manière dont les propositions de l'association n'ont pas toujours rencontré un enthousiasme local et ont évolué. L'entrée par la musique et la danse ont permis selon elle une réconciliation des publics et une diversification des activités associatives jusqu'à l'organisation d'un festival et de stages dédiés à la harpe traditionnelle :

« *C'est un village un peu scindé en deux : il y a le monde foot et il y a le monde du cinéma documentaire. C'est assez lourd dans le village, comme scission. Et on avait l'idée de présenter des musiciens avec, dans le déroulement de la soirée, un documentaire qui se rattache au thème. On avait rêvé qu'on attirerait dans la même salle les gens qui venaient pour un concert et ceux qui venaient pour un documentaire. Il y a eu l'effet nouveauté qui fait que ça a marché un peu au début et puis on a vu très vite que ce n'était peut-être pas la meilleure façon de tendre nos énergies. Donc (...) on a fini par créer une fête de la musique. Ça a permis de créer un événement populaire dans le village. Toutes les autres choses qu'on a faites, c'était quand même un peu intello, il faut dire ce qui est. Alors que la fête de la musique, c'est gratuit et puis c'est pour tout le monde. Ce sont les gens du village qui jouent donc forcément ça intéresse tout le monde y compris ceux qui ne vont pas aux soirées spectacles. C'est plus populaire ! C'est un événement plus adapté, en extérieur, plus représentatif de ce que les gens du village attendent. (...) Et maintenant, on a créé notre festival de harpe à Lussas. C'est vrai que pour moi c'est vraiment une chouette rencontre autour d'un projet que j'avais depuis longtemps et qui se passe au niveau local, du village.* » (D-13, Ardèche)

La Campanule, une association lyonnaise « monopolistique » dédiée au loisir de la danse traditionnelle

La Campanule est l'association actuelle dédiée à la pratique de la danse dite traditionnelle la plus visible de la région lyonnaise. Elle découle d'une première association créée en 1976 dans les suites du *revival folk* et du *folk club* La Chanterelle. Cette dernière est en sommeil lorsqu'un petit groupe de jeunes danseurs/ses passionné.es de danses dites traditionnelles lui redonne vie dans les années 2000.

Son siège social est localisé au Centre Culturel Œcuménique (CCO) de Villeurbanne et selon ses statuts, elle a « pour but la promotion des danses et des musiques traditionnelles communément appelées « folk » ». Dans sa communication externe, l'association a cependant l'habitude de se présenter comme un « organisateur d'événements autour des danses et musiques traditionnelles et folk »^a. Elle organise deux ateliers de danse par mois suivis d'un bal en scène ouverte, plusieurs stages de danse et bals par ans et, depuis 10 ans, le festival « Funambals », dont la programmation comme le public comportent une dimension internationale.

L'association ne dispose pas de locaux propres et ses activités sont hébergées dans différents lieux, mis à disposition ou loués : les cours bi-mensuels ont lieu au CCO, les bals sont organisés dans différentes salles de spectacles lyonnaises (la Halte, le CCO, la Ficelle) et le festival « Funambals » a désormais lieu à l'espace 140 de Rilleux-la-Pape, prévu pour accueillir 1000 danseurs/ses par soirée, venu.es de toute l'Europe. Ses activités régulières drainent en revanche un public exclusivement lyonnais. La centaine d'adhérent.es de l'association est essentiellement composée d'étudiant.es et de jeunes actifs/ves lyonnais.es dont le renouvellement est fréquent et menace, pour certain.es, la pérennité de l'association.

La Campanule assume pleinement sa vocation d'association événementielle dédiée à la danse : elle cherche peu à développer des activités dans le champ de la musique, par exemple. Ses liens avec les autres associations lyonnaises actives dans le champ des musiques et danses dites traditionnelles et l'organisation d'événements sont distendus. Ses administrateurs/trices ne témoignent pas d'un intérêt quant au rapprochement de leur association vis-à-vis d'autres collectifs locaux qui peuvent de leur côté un certain « monopole » de la Campanule sur l'activité chorégraphique *trad* à Lyon. Ils/elles n'évoquent pas de volonté d'interconnaissance, de co-organisation d'événements ou de fédération vis-à-vis des autres acteurs/trices des « mondes du *trad* » locaux. Lors des événements *trad* organisés à Lyon, les adhérent.es de La Campanule et ceux/celles issu.es d'autres associations lyonnaises se croisent peu, révélant une certaine concurrence et une segmentation des réseaux. Une salariée du CMTRA souligne ce positionnement associatif en tant qu'organisateur de pratiques de loisirs sans volonté de faire partie d'un réseau plus vaste : « *le CMT a toujours eu beaucoup de difficulté à se rapprocher de La Campanule. On leur a proposé de rejoindre la commission pratiques amateurs il y a trois ans. On a un peu insisté (...) mais en fait ça ne les intéressait pas spécialement ce débat derrière, ce questionnement. Ils ont dit qu'ils dansaient juste pour le plaisir, qu'ils n'avaient pas envie d'entrer dans une réflexion, de remise en question, qu'ils voulaient jute organiser des bals et faire la fête, danser et être heureux* » (M2-2, Rhône). Pour autant, les échanges sont plus fréquents avec d'autres associations dédiées à d'autres univers chorégraphiques (forro, salsa, contact, danses de salon, hip hop) : les enseignant.es en danse comme les adhérent.es circulent facilement d'une association à l'autre, d'un bal à un autre. L'association se positionne ainsi davantage dans le champ des loisirs chorégraphiques que dans celui de la communauté *trad* à proprement parler.

a. Sources : <https://www.helloasso.com/associations/la-campanule> consulté le 24 Septembre 2020.

Ces associations de loisirs sont les moins mises en avant au sein des « mondes du *trad* » : œuvrant dans le champ du divertissement, elles apparaissent, du point de vue des valeurs plus intellectualisées du *trad*, moins légitimes (car liées avant tout à la sphère des « loisirs ») que d'autres associations plus hégémoniques décrites plus loin. Pourtant, ce sont elles qui organisent la majorité des événements qui se déroulent localement et offrent un espace de connexion pour un nombre très important d'acteurs/trices en Auvergne-Rhône-Alpes.

Parfois déconsidérées ou invisibilisées par le discours d'autorité de collectifs plus influents qui discréditent les loisirs, elles n'en restent pas moins un des maillons essentiels de la présence des pratiques *trad* dans les espaces concernés par ma thèse. Elles répondent en outre à des attentes locales, telles que l'accès à la culture et aux loisirs, dans des espaces peu équipés et dépourvus d'acteurs/trices comme d'ingénierie culturelle.

Des lieux intermédiaires actifs dans le champ de l'apprentissage

Un deuxième type englobe les associations qui sont actives dans le domaine de l'apprentissage de la danse et surtout de la musique. Comme les premières, elles organisent des activités régulières (ateliers de pratique) et des événements plus ponctuels (festivals, stages, concerts, animations). Elles mettent cependant l'accent sur l'apprentissage de la pratique en développant une offre de formation plus développée en musique, en chant et en danse, qui vient combler un manque vis-à-vis des établissements d'enseignement artistiques plus institutionnels. Certaines se présentent comme de véritables écoles de musique et de danse associatives : elles permettent à un public varié (y compris néophyte) de s'initier ou de poursuivre leur apprentissage du *trad* et offrent aux amateur.es des espaces de pratique collective. En ce sens, elles revendiquent un rôle avant tout dans le champ de la « transmission », et leur activité événementielle est davantage considérée comme une manière de procurer à leurs adhérent.es des occasions de pratique partagées et gratifiantes.

Dans le domaine de l'enseignement des musiques et des danses dites traditionnelles, ces associations ainsi qu'un certain nombre d'autres structures associatives dont le *trad* n'est pas forcément l'objet principal (MJC, écoles de musiques associatives non agréées par exemple) prennent en charge l'essentiel des activités, et ce sous des formes variées (ateliers, stages, cours collectifs) qui proposent une alternative locale aux écoles de musiques et conservatoires sous tutelle de l'État ou des collectivités territoriales. Delphine Pelloux et Deslandres (2006) répertorient ainsi en France 1200 structures associatives (dont 365 en région Bretagne), non agréées par l'État, actives dans le domaine des musiques et des danses dites traditionnelles et recensées dans les bases de données du Centre d'Information des Musiques et danses Traditionnelles (CIMT)², des CMT et des DRAC. Ces associations développent une offre d'enseignement hétérogène qui contraste avec les modalités plus conventionnelles et académiques des établissements d'enseignement artistiques. Les ateliers dispensés (le terme est préféré à celui de cours) sont majoritairement collectifs, des élèves de tous âges sont acceptés, l'accent est mis sur l'apprentissage oral de la musique, ainsi que sur l'expressivité, l'interprétation et l'improvisation. La combinaison des rôles d'organisateur.s d'événements *trad* et d'« école de musique » permettent à ces associations de toucher un public varié : des passionné.es de musiques et danses dites traditionnelles, des enfants, des retraité.es en quête d'un lieu d'apprentissage de la musique et de la danse moins contraignant que le conservatoire.

2. Fondé en 1992, ce centre a, en 1994, fusionné avec le Centre d'information du rock et des variétés pour créer le Centre d'Information et de Ressource pour les Musiques Actuelles (IRMA), elle-même dissoute au 1^{er} novembre 2020 au sein du Centre National de la Musique (CNM).

Le Folk des Terres Froides, une école de musique associative multi-facettes

Le Folk des Terres Froides, voit le jour, dans sa forme première en 1982, à la Tour du Pin, à l'initiative d'un couple de danseur/se qui ont découvert les danses dites traditionnelles pendant le *revival folk* lyonnais. Il s'agit alors d'un atelier de danses dites traditionnelles créé au sein de la MJC communale. Suite à de multiples conflits internes et à la croissance de l'atelier, ce dernier s'autonomise et l'association est créée en tant que telle, en 2008.

Au-delà de cette activité première et hebdomadaire de danse, ainsi que de l'organisation d'évènements ponctuels (stages, bals, festivals), le Folk des Terres Froides s'investit rapidement dans le champ de l'enseignement des danses et des musiques dites traditionnelles. Différents ateliers voient le jour : accordéon diatonique (1987), vielle à roue et violon (1989), danse traditionnelle pour enfants et flûte à bec (1991), cornemuse (1993), chant traditionnel, accordéon enfant et flûte à bec enfant (1995), musique d'ensemble (1999), formation musicale (entre 2000 et 2004), guitare *folk* (2002), flûte traversière et bodhran (2009), tin whistle et clarinette (2010). Un service de location d'instruments est mis sur pied pour répondre aux demandes des adhérent.es et de nombreuses animations en milieu scolaire sont réalisées chaque année. Ne disposant pas de locaux, l'association repose sur la mise à disposition et la location de salles à La-Tour-du-Pin et dans les communes environnantes.

L'association est localisée dans un espace carrefour entre plusieurs départements (Rhône, Isère, Ain, Savoie) et agglomérations (Lyon, Grenoble et Chambéry). Dans cet espace d'entre-deux, d'autres associations organisent localement des ateliers de pratique chorégraphique, voire quelques bals. Le Folk des Terres Froides semble jouer un rôle complémentaire vis-à-vis d'elles en développant une offre d'enseignement unique en Rhône-Alpes : il s'agit par exemple d'un des rares lieux d'apprentissage de la vielle à roue et de la cornemuse en région ^a. Il accueille un nombre important d'adhérents (entre 150 et 200) : autant des amateur.es de musiques et de danses *trad* également impliqué.es dans d'autres associations locales, que des enfants, adultes et retraité.es néophytes, à la recherche d'une pratique musicale ou chorégraphique abordable et peu contraignante.

^a. A l'exclusion de cours individuels pouvant être donnés à titre privé et difficilement repérables.

Des lieux de vie « hégémoniques »

Le dernier type associatif repéré en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste consiste en des associations « lieux de vie ». Ces dernières sont les moins nombreuses mais les plus marquantes de toutes les formes associatives repérées.

A première vue, peu de choses distinguent ces associations des lieux intermédiaires d'apprentissage et des associations de loisirs décrits plus hauts. Leurs activités sont souvent similaires : elles organisent des ateliers de musique et de danse réguliers, ainsi que des évènements plus ponctuels (stages, concerts, stages, festivals). Elles ne comportent pas toujours plus d'adhérent.es que les associations actives dans le domaine de l'apprentissage ou que les grandes associations « de loisirs » urbaines. Ce qui différencie ces structures est leur installation dans des lieux, généralement d'anciens bâtiments agricoles, qui leur sont propres et qui sont devenus autant leur « maison » (Gasnault, 2017a) que des « hauts-lieux » de pratique faisant sens du point de vue de l'organisation globale des réseaux d'acteurs/trices. François Gasnault (2017a) souligne que cette « incarnation immobilière » concerne une grosse vingtaine d'associations en France principalement concentrées en Bourgogne, Auvergne, Bretagne, Bourbonnais, Berry, Poitou et Val de Loire. Il en repère trois dans les terrains concernés par cette enquête : La Chavannée installée dans la ferme d'Embraud à

Château-sur-Allier, Les Brayauds domiciliés dans l'ancienne ferme vigneronne du Gamounet à Saint-Bonnet-près-Riom et La Maison du Folklore à Gannat. Les deux premières, particulièrement emblématiques en Auvergne-Rhône-Alpes, sont décrites dans les encarts suivants.

Ces associations découlent le plus souvent d'anciens groupes folkloriques déjà établis en associations ou inscrits dans le cadre d'amicales laïques, du mouvement des foyers ruraux et de la ligue de l'enseignement. Parmi tous les types associatifs, il s'agit des structures les plus anciennes. Elles sont créées par des instituteurs/trices, formé.es dans les écoles normales et impliqué.es dans les réseaux d'éducation populaire laïque, qui en font lieux et des outils privilégiés pour l'éducation active et la reconnaissance des cultures rurales. C'est dans un second temps que ces associations s'émancipent sous une forme associative indépendante, souvent dans les années 1980, et abandonnent totalement ou partiellement l'activité de représentation scénique en costumes. Progressivement, elles se distancient des tutelles fédérales dans le champ de l'Éducation Populaire (Ligue de l'Enseignement, FOL), du folklore (CNGFF, FNFF), du ministère de l'Agriculture (fédération nationale des foyers ruraux) et de celui de la Culture (FIC, direction du développement culturel) jusqu'à constituer un réseau épars de structures (Gasnault, 2017a) emblématiques du *trad*. Leur maillage propose en milieu rural une sorte de complément à celui des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), plutôt implantées dans des villes moyennes et dans lesquelles les artistes les plus renommé.es des musiques dites traditionnelles disent avoir du mal à être programmé.es. Ces associations apparaissent comme des lieux de vie et de pratique polyvalents et conviviaux pour leurs adhérent.es. Ils se décrivent comme « ouverts à tous » mais comme tous les « lieux familiaux », ils sont teintés d'une aura d'exclusivité qui les rend aussi désirables qu'inaccessibles. Leur panel d'activités est très large : ces associations développent « à domicile » des activités événementielles (fêtes, festivals, bals, concerts), d'apprentissage (ateliers, stages), d'accueil de groupes professionnels ou en voie de professionnalisation (résidences de création, enregistrements) et parfois des activités annexes (gîte, location de matériel, activités liés aux « *arts et traditions populaires* » (D-73, Allier)).

La Chavannée

En 1969, Jacques Paris, un instituteur Freinet passionné par le « *patrimoine local* » et « *l'étude du milieu* » (D-73, Allier), crée un « *club de jeunes* » au sein du foyer rural de la commune de Château-Sur-Allier ^a.

La Chavannée de Montbel prend dans un premier temps la forme d'un groupe folklorique « classique », selon le modèle des Thiaulins de Lignères ^b et des Gâs du Berry ^c et s'inscrit dans la réunion des mouvements des foyers ruraux et de l'éducation populaire. Le groupe rassemble des élèves de l'école primaire autour de la pratique de la danse folklorique avant de témoigner d'un intérêt croissant pour la musique notamment dans les années 1970, lorsque les Chavans rencontrent les *folkeux/ses* du Centre-France, de Paris et de Lyon.

Initialement, La Chavannée est hébergée par l'école communale puis loue des fermes aux alentours de Château-sur-Allier. En plus de se produire localement, le groupe organise annuellement un festival de folklore. Avec les économies des 15 premières éditions, les Chavans achètent la ferme d'Embraud en 1978 puis, progressivement, les terrains avoisinants : « *on a entouré la ferme d'un réseau de terrains pour être chez nous. (...) Lorsqu'il y avait une vente, on achetait la parcelle. Maintenant, on est pratiquement entourés de terres qui nous appartiennent et qu'on prête ou qu'on loue à des agriculteurs. // Ça permet d'avoir un environnement à peu près protégé* » (D-73, Allier).



Photographie 4.1 – Fête de la rivière organisée par l'association La Chavannée au domaine d'Embraud. Château-sur-Allier (Allier), le 27 juillet 2019, M.M.

Depuis, les activités de l'association ont évolué dans le sens d'une « *ouverture* » et d'une acception globale des « *arts et traditions populaires* » (D-73, Allier). Elle continue d'assurer des manifestations folkloriques et d'autres activités associées (fabrication de costumes, répétitions) qui lui permettent de conforter son ancrage local et de dégager des revenus. Toutefois, cette pratique de représentation en costume n'est plus centrale. Elle organise des fêtes « à domicile » qui mêlent bals, concerts, ateliers de danse, repas, concours de danse, spectacles folkloriques, etc. Ces fêtes rythment l'année ^d et attirent un public passionné de musiques et danses dites traditionnelles venu de toute l'Europe. L'association organise un stage annuel de musique au mois d'octobre, ainsi que des ateliers réguliers de musique d'ensemble, de danse pour enfants et de chant.

a. L'association est encore à ce jour, Foyer Rural de Jeunesse et d'Education Populaire (FRJEP).

b. Le groupe est fondé en 1946 par Roger Pearron, instituteur. Il acquiert en 1961 le Château du Plaix à Saint-Hilaire-en-Lignères dans le Cher (Gasnault, 2017a). La rencontre entre les Chavans et les Thiaulins marque une charnière dans l'histoire des Chavans qui décrivent encore les Thiaulins comme leur « *parains* » (D-73, Allier).

c. Créé en 1888, ce groupe est considéré comme le premier groupe folklorique français (Gasnault, 2017a ; Duflos-Priot, 1995). Il est implanté à Nohant, dans l'Indre.

d. L'association organise la fête des Brandons (fin-février ou début-mars), celle de la rivière (autour de l'Ascension), celle des Chavans (en juillet) et de nombreux concerts de Noël dans les églises locales.

A l'inverse du Folk des Terres Froides et des Brayauds, La Chavannée ne se pense pas du tout comme une « école de musique associative » et son offre d'enseignement musical et chorégraphique a diminué dans le temps. Elle se présente comme un lieu de conservation d'objets (instruments, meubles, costumes, outils) liés aux « arts et traditions populaires » (D-73, Allier) et comme un « lieu d'accueil » et de pratique : depuis des dizaines d'années, les Chavans se retrouvent tous les samedi au domaine d'Embraud pour jouer, danser, manger, effectuer divers travaux de réparation, dans une ambiance familiale. L'association est également devenue un lieu de production musicale : des artistes viennent y enregistrer leurs albums. Une de ses marque de fabrique est son appropriation de l'histoire et de la pratique de la batellerie sur le fleuve Allier : elle organise des sorties sur le fleuve, répare et construit des bateaux et a mis sur pied un musée au Veudre, dédié à l'histoire de la batellerie. Enfin, elle réalise des expositions thématiques bi-annuelles itinérantes et anime des temps de conférences sur la musique et de la danse dites traditionnelles, ainsi que sur d'autres « savoirs populaires » (D-73, Allier).

Le parcours historique de La Chavannée est crucial pour l'ensemble des « mondes du trad ». L'association et ses fondateurs ont servi de modèles, d'idéaux à de nombreux autres acteurs/trices admiratifs/ves de l'expérience à la fois familiale et ouverte sur le monde, enracinée à Embraud et reconnue dans toute l'Europe, des Chavans. Sur le plan musical, l'association est également à l'origine de nombreuses vocations, modes de création et esthétiques musicales. De nombreux/ses musicien.nes se sont formé.es dans ses stages musicaux et la professionnalisation de certains membres a permis au « style chavan » de gagner une légitimité incontestable au sein des « mondes du trad ». Frédéric Paris, fils de Jacques Paris, a développé un discours musical, à la fois créatif et rigoureusement porté sur l'interprétation de collectes folkloristes, qui a fait de nombreux/ses émules, partout en Europe. Sur les plans structurel, musicaux et surtout symboliques, il s'agit d'un centre de gravité incontournable pour les pratiques actuelles des « mondes du trad », autant que d'une « tribu » localisée, parfois peu perméable.

Les Brayauds

L'histoire des Brayauds présente de nombreuses similitudes avec celle de La Chavannée. En 1973, Jean Karvaix, également insituteur Freinet, crée une « section de danses auvergnates » au sein de l'amicale laïque de Saint-Bonnet-près-Riom. Ce groupe folklorique « classique » prend de l'ampleur et se constitue en association indépendante en 1980.

Ses membres les plus jeunes et les plus dynamiques sont admiratifs/ves de l'expérience associative et musicale de la Chavannée. Ils/elles nourrissent l'ambition d'investir à leur tour un « lieu de vie » et achètent collectivement la ferme vigneronne du Gamounet, dans le centre de Saint-Bonnet-près-Riom.



Photographie 4.2 – Activités accueillies dans les locaux de l'association des Brayauds.

A gauche, un bal dans la grange du Gamounet, à l'occasion du festival Les Volcaniques. A droite, un boeuf musical bi-mensuel pour adultes.

Saint-Bonnet-près-Riom (Puy-de-Dôme), le 7 juillet 2018 et le 7 février 2018, M.M.

Leur implantation leur fait se poser la question du répertoire musical et chorégraphique qu'ils/elles investissent : jusqu'à présent, les brayauds oscillent entre répertoires « auvergnats » et *folk* américain. Dans les années 1980, ils/elles choisissent de se spécialiser dans les répertoires issus de la Basse-Auvergne et engagent une série de collectes dans les Combrailles (nord-ouest du Puy-de-Dôme) et en Artense (frontière entre le Puy-de-Dôme et la Corrèze). À partir de 1981-1982, ils/elles se mettent à collecter la danse et notamment des formes de bourrées à trois temps qui deviennent leur marque de fabrique au sein de l'écosystème *trad*.

Dans les années 1990, des tensions internes entre une démarche proprement folklorique et une autre qui souhaite s'émanciper du cadre restrictif du folklore apparaissent. Ces tensions s'incarnent dans deux générations qui s'opposent : celle des fondateurs quitte l'association pour poursuivre son activité folklorique en créant un nouveau groupe, Les Danseurs Brayauds, à Châtel-Guyon tandis que celle des membres les plus jeunes redonne une nouvelle vie aux Brayauds en abandonnant l'activité folklorique et en investissant pleinement l'activité de collecte et de transmission.

Dans leurs statuts, les Brayauds se définissent comme une association dédiée à la promotion de l'éducation populaire, œuvrant à « *l'émancipation civique, intellectuelle, sociale et technique de ses membres et de toutes les personnes sensibles à sa démarche notamment par : la conservation du patrimoine immatériel, mobilier, immobilier... de nos territoires; la valorisation de ces collections par la consultation, l'exposition, la diffusion; la transmission par l'enseignement et la formation (école, cours, ateliers) mais aussi la sensibilisation et la familiarisation des publics avec les cultures de pays (bals, conférences, animation); la création et la production artistique (...); la communication sur les Cultures de Pays de Saint-Bonnet-près-Riom, du Puy-de-Dôme, de l'Auvergne et du Massif Central* ».

De fait, l'association est active dans le champ de l'enseignement de la musique et de la danse dites traditionnelles : elle coordonne une école de musique associative offrant aux habitant.es des cours instrumentaux, choraux et chorégraphiques. Autour de cette école de musique gravitent de nombreux groupes amateurs et professionnels qui se produisent et enregistrent au Gamounet. Elle est à l'origine de plusieurs dispositifs pédagogiques en milieu scolaire comme TradaMuse (un dispositif de formation des professeur.es des écoles aux répertoires chorégraphiques dits traditionnels), l'Orchestre à l'École, par exemple. Elle anime plusieurs fois par an des stages de danse dédiés à l'apprentissage de la bourrée, une danse devenue emblématique pour l'association et par extension pour le Massif Central, ainsi que des ateliers de pratique régulière. L'association organise également deux festivals : les Volcaniques au Gamounet 2015 (le festival est adossé à une semaine de stages) et Comboros, à Saint-Gervais-d'Auvergne, depuis 2017.

Les Brayauds témoignent en Auvergne, en France et en Europe d'une renommée incontestable. Cette réputation est due au succès de nombreux/ses musicien.nes qui se sont professionnalisé.es et qui ont, à la manière de la Chavannée, imposé un « style brayaud ». Elle est aussi liée au développement d'un discours d'autorité autour de la collecte, de la pratique, de la transmission de la bourrée. Cette démarche d'« invention » de la bourrée (Montbel *et al.*, 2014) comme marqueur culturel et spatial est creusée dans la troisième partie de ma thèse. Ses membres témoignent d'un attachement extrêmement fort à l'association et surtout au lieu, le Gamounet, dans laquelle elle est implantée :

« *C'est un lieu de vie. Il y a un attachement, un vrai attachement de tout le monde au lieu. Quelque chose qui nous pousse toujours à revenir au lieu, même si notre génération bouge beaucoup. Il y a des intermittents qui jouent beaucoup à droite, à gauche, tous les week-end et en fait il y a toujours ce lien à la maison. C'est une maison quoi! De toutes façons Les Brayauds c'est une famille. // Tout mon entourage, c'est ici : ma famille, les Brayauds, mes amis. En fait, je veux dire, c'est les Brayauds quoi! Il ne faut pas se leurrer, s'il n'y avait pas Les Brayauds, ma vie aurait été complètement différente // Quand j'ai arrêté ce boulot [il a travaillé quelques années en tant que salarié dans l'association], j'en avais marre et je me disais que ce serait bien d'aller voir ailleurs. En fait non. Je n'ai pas envie de partir de l'Auvergne. Je n'ai même pas envie de partir du Puy-de-Dôme! Donc c'est mon seul projet.* » (D-8, Puy-de-Dôme)

Ces associations se décrivent souvent comme des héritières (de pratiques plus anciennes, de lieux, d'objets, de formes préalables d'engagement dans la vie sociale et culturelle) qu'elles valorisent et partagent aujourd'hui dans leurs locaux. Elles maîtrisent et mobilisent une rhétorique patrimoniale que les associations relevant des autres types n'ont pas et cherchent à valoriser leurs activités en les présentant comme des leviers de développement local. Leur implantation immobilière renforce symboliquement leur légitimité et entérine la fusion, dans les imaginaires collectifs, entre les acteurs/trices qui y sont investies, les pratiques emblématiques qu'ils/elles se proposent d'investir et les lieux (souvent ruraux) qu'ils/elles ont choisi d'habiter. Elles construisent leur légitimité sur l'idée d'une appartenance spatiale, rurale, et sur la mise en avant d'une expertise de pratique (musicale ou chorégraphique) spécifique, en lien avec leur lieu d'implantation. Elles ont développé une ingénierie en matière de *trad* et se présentent comme des relais ou des réseaux bien repérés des organes fédéraux (CMT, FAMDT). Elles se sont imposées, au cours du temps, comme des centres de gravité et des références hégémoniques au sein des réseaux d'acteurs/trices aujourd'hui globalisés et mobiles alors même qu'elles font exception dans le paysage associatif du *trad* et ne sont pas, à bien des égards, représentatives de l'ensemble des pratiques quotidiennes, de loisir, du *trad*. S'il s'agit du profil associatif le moins répandu dans les terrains considérés ici, ces associations sont toutefois repérées par la communauté internationale d'acteurs/trices qui viennent se former en danse ou en musique, participer à leurs événements ponctuels pour goûter l'esprit de ces hauts-lieux.

4.1.2 Un tissu associatif souterrain, peu fédéré, aux ancrages spatiaux inégaux

Un réseau difficilement quantifiable, des ancrages locaux disparates

Les associations des « mondes du *trad* » témoignent d'histoire, de longévité, de motivations, d'activités et d'importance symbolique variables. L'ensemble de ces structures associatives trame l'espace régional d'un réseau peu formalisé d'espaces-temps de pratique, d'apprentissage et d'un maillage d'organiseurs/trices d'événements plus ponctuels qu'il reste difficile à repérer « de l'extérieur ».

De fait, il est difficile d'évaluer avec certitude le nombre exact de structures associatives déclarées et dédiées à la pratique ou à l'apprentissage de la musique et de la danse dite traditionnelle (Pelloux et Deslandres, 2006 ; Nentwig, 2011). Le nombre varie considérablement si l'on considère uniquement les associations dont le *trad* est l'objet principal, voire unique, et toutes les associations qui ne donnent pas nécessairement lieu à une pratique régulière mais qui organisent quelques bals par an par exemple (en milieu rural, c'est notamment le cas de nombreuses associations sportives, patrimoniales, de parents d'élèves, de comités des fêtes). Il grossit encore si on prend en compte les collectifs d'artistes professionnels et les groupes de musique amateurs structurés en association. Pour ces raisons, les inventories exhaustifs et les cartographies n'ont pas été possibles dans le cadre de ma

thèse³.

De même, il est délicat d'évaluer numériquement le public touché par ces différentes entités associatives et par les événements *trad* en général. Ce public rassemble autant leurs adhérent.es que toutes les personnes extérieures qui viennent, ponctuellement (et parfois par hasard), assister à une manifestation. Leurs aires de recrutement sont également très variables : pour les activités régulières (ateliers), les associations drainent leurs adhérent.es dans un périmètre de 30km. En cela, elles se distinguent des harmonies étudiées en Alsace par Dubois *et al.* (2006), qui elles recrutent essentiellement au sein de leur commune d'implantation ou dans un périmètre plus restreint (15km alentours). Pour ce qui est des événements plus ponctuels et festifs, elles peuvent attirer un public départemental, régional, voire international.

L'ancrage local de ces associations est extrêmement variable. D'un point de vue strictement financier, les soutiens qui leur sont accordés par les collectivités territoriales, qu'il s'agisse de leur commune d'implantation, de la communauté de communes ou d'agglomération ou des conseils départementaux, sont unanimement considérés comme négligeables par les responsables associatifs/ves. Même si François Gasnault (2017a) rappelle que suite au désengagement de l'État vis-à-vis du secteur des musiques dites traditionnelles, le relais a été pris par les collectivités territoriales dans le cadre de la consolidation des réformes de décentralisation, les associations témoignent toutes aujourd'hui de fonctionnements largement autonomes vis-à-vis des financements publics. Certaines soulignent que les dernières réformes territoriales (notamment le transfert des compétences culturelles aux communautés d'agglomération) ont rendu plus complexe le dialogue entre elles et les chargé.es de mission culture : certaines subventions auparavant allouées par les intercommunalités n'auraient, ainsi, pas été reconduites.

Ma fréquentation des réseaux associatifs m'a révélé un certain enorgueillisement des responsables à ne pas dépendre (et le plus souvent à ne pas demander) de subventions publiques autres qu'un hébergement gratuit dans des locaux municipaux : « *on n'est dépendants de rien. On ne pourra pas nous en sucrer. Le fait qu'effectivement on soit autofinancés, je trouve que c'est sain parce que c'est ce qui fait que cela va perdurer.* » (D-2, Rhône). Les responsables associatifs/ves revendiquent leur autonomie, une forme résilience qui leur permet selon eux/elles de rester maîtres/ses de leur activité. La majorité des recettes associatives provient de leurs activités propres : entrées aux événements, bénéfices de la buvette, cotisations et dans une moindre mesure vente de produits (disques). Certaines activités piliers, comme celles liés à l'enseignement musical, sont systématiquement définies comme déficitaires.

Du point de vue de l'investissement des associations vis-à-vis de la vie citoyenne locale,

3. Aucun inventaire associatif des « mondes du *trad* » n'existe à ce jour à l'échelle nationale ou régionale. De fait, les CMT et autres fédérations régionales peinent à identifier, dans leurs régions respectives, l'ampleur du foisonnement associatif. Certaines associations, anciennes et bien implantées sont immédiatement repérables. De nombreuses autres structures, plus confidentielles, plus petites ou au renouvellement des adhérent.es plus fréquent, intégrées à une amicale, à une MJC ou à une autre association englobante sont en revanche beaucoup plus difficiles à identifier. Ce travail reste donc à mener, à grande échelle.

on retrouve des positionnements inégaux. Certaines, notamment les « lieux de vie » (Gasnault, 2017a), se pensent comme des centres d'animation de la vie locale, d'autant plus si elles s'inscrivent dans des communes rurales où l'offre culturelle est faiblement développée. Ces associations organisent des fêtes locales, contribuent à l'accueil des touristes, et disent développer une offre culturelle alternative, non dépendante de la bonne volonté des élus locaux/les, dans des territoires peu dotés en termes d'offre, d'infrastructure et d'ingénierie culturelles. D'autres témoignent de relations beaucoup plus distendues avec leur environnement d'implantation, notamment en milieu urbain. Leur inscription dans la vie communale est placée sous le signe de la réciprocité (elles animent par exemple la fête de la musique en l'échange de mise à disposition de locaux pour leurs activités pendant l'année) sans qu'une complicité notable ne soit repérable entre l'association et la commune et sans que leur offre d'activité ne soit articulée à l'offre culturelle locale.

L'incarnation et la faible structuration des réseaux associatifs : entre interconnaissance et déconnexions

Une forte personnalisation des associations

Les associations dédiées aux musiques et aux danses dites traditionnelles sont souvent marquées par des engagements individuels très forts.

Particulièrement dans le cas des « lieux de vie » et des « lieux intermédiaires d'apprentissage », elles sont créées par des personnalités charismatiques qui font figure de « chef⁴ de file » au sein de l'association et plus largement. Ces structures, la plupart du temps entretenues par une poignée de bénévoles toujours plus sollicités (Bazin et Malet, 2019), sont parfois devenues indissociables de leurs fondateurs ou de leurs héritiers, principalement des hommes musiciens et pour certains collecteurs issus du *revival folk*. En cela, elles témoignent d'un fonctionnement très personnifié⁵. Dans certains cas, le nom de l'association s'efface devant celui de son fondateur ou de ses successeurs.

L'épuisement, le découragement, voire le conflit générationnel, guettent souvent les structures liées trop étroitement à une ou quelques personnalités fortes comme l'évoque ce musicien professionnel :

« Il y a un réel problème dans le milieu associatif, déjà par rapport à il y a 15 ans, encore plus par rapport à il y a 30 ans. Le milieu associatif s'essouffle par manque de personnes qui s'investissent. (...) Ce n'est pas une spécificité du trad du tout mais comme le trad dépendait principalement de son milieu associatif... On a des tas d'exemples d'associations qui sont des associations de personnes qui ont eu 20 ans à la fin des années 1970. (...) Il y a un réel débat (...) sur leur responsabilité dans le fait de ne pas avoir réussi à passer le flambeau. En tous cas le fait est que le flambeau n'a pas été passé et ces associations-là peinent parce qu'elles ont encore des moyens, des structures, des habitudes mais plus personne ne veut venir s'occuper d'organiser les choses. Plusieurs mettent la clé sous la porte alors qu'avec de la volonté cela aurait pu perdurer. » (D-7, Rhône)

4. L'emploi du masculin se fait ici, une fois de plus, à dessein.

5. Il ne s'agit pas en soi d'une caractéristique exclusive des « mondes du trad » mais d'une tendance largement constatée au sein du monde associatif (Bazin et Malet, 2019).

Au sein des « mondes du *trad* », la relève, plus qu'absente, est parfois difficile à accepter dans la mesure où elle apporte souvent un changement, une reformulation des activités et objectifs associatifs. Il semble en effet que se joue actuellement la question du relai générationnel des associations plus anciennes, créées jusque dans les années 1980 et dirigées jusque là par d'anciennes *folkeux/ses* charismatiques. Dans certains cas, la personnification des associations induit une paralysie totale de l'activité lorsque que des tensions interviennent. En Haute-Loire, d'anciennes dissensions personnelles empêchent encore aujourd'hui le conservatoire, où les musiques dites traditionnelles font l'objet d'une intégration réussie, et le réseau associatif local de fonctionner pleinement en lien.

Des associations assez peu en lien les unes avec les autres

L'ensemble de ces associations témoigne en Auvergne-Rhône-Alpes de relations allant de la complicité à la concurrence. Hormis les membres des « lieux de vie », qui témoignent d'une grande fidélité vis-à-vis de leur association, la plupart des acteurs/trices des « mondes du *trad* » fréquentent, voire s'investissent dans plusieurs associations. Ces liens d'interconnaissance sont renforcés par des appartenances générationnelles entre premier.es *folkeux/ses* ou héritier.es des groupes folkloriques, qui se connaissent tous.tes. En conséquence, les associations ont conscience les unes des autres sans développer, la plupart du temps, une activité réellement coordonnée. Au mieux, elles veillent à ne pas se faire trop concurrence même si localement, comme à Lyon, leurs offres d'activités entrent parfois en compétition. De la même manière, leurs connexions sont ponctuelles et non systématiques avec le reste du tissu associatif local, non dédié aux pratiques *trad*.

Ce manque de coordination du réseau associatif *trad*, souligné par de nombreux/ses autres acteurs/trices comme les CMT et les établissements d'enseignement artistiques, semble largement lié aux contraintes de l'investissement bénévole.

« A Lyon il y a beaucoup de choses, il y a même plusieurs associations qui ne se fréquentent pas j'ai l'impression. » (D-2, Rhône)

« Il doit y avoir une quinzaine d'associations dans le département, ce qui est énorme je trouve, pour un département comme la Haute-Loire. Mais ce que je trouve aberrant c'est qu'on n'arrive pas à faire des choses ensemble : on galère pour faire des soirées où on va faire 80 entrées (...). Si tout était regroupé, ça serait vraiment super ! (...) C'est assez cloisonné en fait. » (D-42, Haute-Loire)

Contrairement à d'autres réseaux de pratiques musicales en amateur (comme ceux du chant choral ou des harmonies), aucune organisation en fédération ou unions locales n'existe au sein des « mondes du *trad* ». Même en Auvergne, le réseau de relais au moyen des Centres Départementaux de Musique et de Danse Traditionnelles (CDMDT) instauré par l'AMTA ne parvient pas à coordonner l'ensemble des activités associatives à l'échelle départementale.

Des rapports maladroits au développement local : entre ressource rhétorique de développement, patrimonialisation de la campagne et « pratiques de citoyenneté » (Rautenberg *et al.*, 2000b)

Un rapport rhétorique, maladroit et stratégique au développement local

En géographie, les associations sont souvent étudiées du point de vue de leur participation au développement local, notamment dans les espaces ruraux (Regourd, 2007 ; Delfosse, 2003 ; Landel et Senil, 2009).

Dans le cas des « mondes du *trad* », le rapprochement entre le champ du développement local et celui des réseaux associatifs est trompeur. Les acteurs/trices membres des plus grandes associations semblent maîtriser la rhétorique du développement territorial et l'utilisent pour décrire leurs activités. Face à ce partage du langage, entre le/la géographe et les associations influentes du *trad*, on pourrait être tenté.es de valider l'hypothèse de leur participation directe au développement territorial au moyen de la ressource culturelle et patrimoniale (Landel et Pecqueur, 2009). Pourtant, ces appropriations terminologiques témoignent davantage de stratégies d'opportunité des acteurs/trices des « mondes du *trad* » que d'une rationalisation de leur activité en vue d'une valorisation ou d'une édification territoriale. Les acteurs/trices individuel.les et les entités collectives du *trad* s'inscrivent dans une organisation instable et dans des régimes de valeurs fondamentalement anti-institutionnels. Leur déploiement évoque une forme d'irréductibilité à tout projet surplombant. Les acteurs/trices se refusent, au moment même où ils/elles l'annoncent, la participation à une logique de rationalisation du vécu et de la culture que représente par certains aspects le champ du développement local. Leurs appropriations de cette thématique témoignent de logiques allant de l'opportunité à la maladresse.

Les associations les plus influentes, localisées dans des zones à dominante rurale, développent ainsi une rhétorique qui, à première vue, évoque le champ du développement local. Cette thématique n'est pas appropriée par toutes les structures et lorsqu'elle l'est, c'est souvent maladroitement ou stratégiquement, dans le but de défendre le bien-fondé de l'association à l'échelle locale et d'argumenter d'éventuelles subventions par les collectivités territoriales.

La Chavannée, dans l'Allier, nourrit ainsi un objectif explicite de « *défense des cultures rurales* » (D-73, Allier). Les Brayauds souhaitent quant à eux/elles « *valoriser le patrimoine rural* » et nourrissent un projet, depuis une dizaine d'année, de création d'un Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine (CIAP). L'association Ludifolk, à Vesseaux en Ardèche, et celle des Deux Pas Sage dans la Drôme, disent chercher à promouvoir les danses *trad* en milieu rural. La dimension patrimoniale de la campagne (Rautenberg *et al.*, 2000b) tout comme de la musique et de la danse est ici convoquée pour convaincre les élu.es et les habitant.es locaux/les de l'intérêt des pratiques musicales et chorégraphiques qui fondent l'existence de ces collectifs. En ce sens, les pratiques des « mondes du *trad* »

s'inscrivent dans une « extension spatiale » de la définition du patrimoine et parfois dans sa survalorisation en milieu rural Delfosse (2003). Ce phénomène de patrimonialisation des campagnes dépasse les pratiques des « mondes du *trad* ». Les représentant.es associatifs/ves, en contact avec les enjeux de développement qui sont ceux de leurs interlocuteurs/trices dans les collectivités territoriales, s'approprient le phénomène et le transforment en opportunité pour se faire reconnaître en tant qu'acteurs/trices locaux/les incontournables. Mes enquêtes ont montré que les associations de pratique localisées en milieu rural s'approprient beaucoup plus que leurs équivalentes citadines la rhétorique patrimoniale dans le cadre des discussions et des négociations de soutien avec les collectivités territoriales locales. En outre, ce recours à la rhétorique patrimoniale dans le cadre de projets qui associent les musiques et les danses dites traditionnelles à des volontés de développement local s'explique par une conception du patrimoine qui le place au croisement de la diversité des cultures. De nombreuses associations cherchent à valoriser les « musiques et danses de l'ici », la « culture locale » en les mettant en relation avec d'autres. C'est parce que l'ici est porteur de patrimoine qu'il rencontre celui de « l'ailleurs ». On a là affaire à une invention dynamique de patrimoine rural et de ruralité (Poulot, 2015a ; Delfosse, 2003).

En somme, les pratiques *trad* sont fréquemment présentées comme des activités adaptées et des ressources potentielles pour des espaces peu denses et peu équipés sur le plan culturel. Les pratiques permettent effectivement de partager un fond artistique, culturel, social commun en milieu rural et de redynamiser les sociabilités de proximités y compris entre des habitant.es, qui ne partagent pas toujours les mêmes références culturelles. En cela elles se présentent moins comme des loisirs spécialisés (Chapitre 3) et comme des leviers de développement territorial que comme des manières endogènes de recréation de liens socio-spatiaux.

Des pratiques de réconciliation qui soutiennent en filigrane un discours sur les campagnes comme espaces renouvelés de citoyenneté

Les pratiques des « mondes du *trad* » ne s'inscrivent donc pas dans une logique « classique » du « tout patrimoine » et du développement local. La vision et la symbolique associée à l'espace a évolué. Au sein des réseaux *trad*, les campagnes sont de moins en moins vues comme des espaces patrimoniaux et identitaires par excellence. En revanche, elles sont décrites comme des espaces d'alternativité, de citoyenneté, impactant le rapport à l'ancrage et à l'espace local des acteurs/trices.

Les associations sont tous porteuses d'une volonté de « faire ensemble » localement, qu'elles soient implantées en milieu urbain ou rural. Elles se proposent comme des espaces de réconciliation entre plusieurs populations pratiquant un même espace : celle des festivalier.es amateur.es de *trad* et celle des habitant.es locaux/les non initié.es ; celle des nouveaux/lles arrivant.es et celle des autochtones ; celle des amateur.es de culture et de musique et celle qui ne l'est pas. Il peut s'agir de réparer une « *coupure très profonde* » (D-26, Rhône) entre la culture des villes, officielle et prestigieuse, et celle des gens d'ici, populaire et dénigrée. Ce projet de réconciliation, au travers des pratiques de musiques et danses dites traditionnelles, est perceptible dès le *revival folk*. Il est incarné par la rencontre entre le/la collecteur/trice

et le/la collecté.e et il est fréquemment rappelé par les musicien.nes de l'époque dans leur volonté de faire se parler les autochtones et les néo-ruraux/les, les ancien.nes paysan.nes et les musicien.nes citadin.es, les nouveaux/lles arrivant.es, les touristes et les habitant.es anciennement installé.es. Un musicien-collecteur explique qu'il a ainsi participé à la fin des années 1970 à l'organisation de fêtes du violon en Corrèze, un territoire que lui et ses compagnons/es de collectes ont beaucoup fréquenté, dans le but de faire se rencontrer les *folkeux/ses*, les « derniers témoins collectés » et la population locale, déconnectée des pratiques dites traditionnelles. Ces tentatives de réconciliation par la musique n'ont pas toujours été couronnées de succès. Ces musicien.nes professionnel.les et amateur.es témoignent de cette difficulté à réaliser leur idéal de réconciliation ou de faire se rencontrer leur pratique et les populations locales :

« Les gens qui venaient étaient des gens de Limoges ou qui avaient déjà un certain niveau de culture ou une approche occitane. Mais les gens du pays, vraiment... » (D-26, Rhône)

« C'est juste que nous on aimerait bien élargir un petit peu plus notre spectre de diffusion et toucher le local. C'est une question à laquelle on est sensible, on essaye de travailler dessus depuis quelques années avec les pouvoirs publics locaux notamment. Ce n'est pas facile. » (D-8, Puy-de-Dôme)

« Mon expérience est d'une grande naïveté. Je me suis dit : « on va jouer de la musique aux gens, ça va être chouette ils vont s'y retrouver, ils vont ressentir leur fibre auvergnate ». En fait, quand je vais jouer ce qui pour moi est la musique auvergnate, c'est à dire la musique par exemple héritée des violoneux de l'espace des montagnes, très souvent il y a une incompréhension par rapport à cela. C'est à dire que les gens ne veulent pas croire qu'on est là sur... Le fait que ça soit historiquement authentique n'est pas une justification aux choses. (...) Et des fois, sur les mêmes coins (...) tu vas faire cette musique-là pour des gens qui ont deux générations d'écart et qui ne comprennent absolument pas la relation entre ce que tu leur joues, même si tu leur expliques, et l'histoire culturelle de leur pays. (...) La représentation qu'ils affectionnent de leur identité locale c'est autre chose : c'est le groupe folklorique par exemple ou c'est rien du tout pour d'autres ou maintenant c'est les DJs. Ce que je veux dire, c'est que ce genre de situation te met dans une forme d'impuissance vis-à-vis de ta conviction et de la musique que tu véhicules parce que tu fais de la musique aussi pour convaincre de quelque chose. » (D-18, Puy-de-Dôme)

4.1.3 Des processus d'intégration associative stratifiés : l'enjeu de « faire tribu »

L'absence de fédération des associations est renforcée par la tendance à l'entre-soi des « mondes du *trad* », décrite dans le chapitre précédent, et l'enjeu pour chaque acteur/trice d'appartenir à un sous-groupe de pratique. Les associations sont les principaux supports d'identifications internes au sein des « mondes du *trad* » et consistent en un maillon primordial du point de vue des processus d'identification internes à la communauté confidentielle des *tradeux/ses*.

Des phénomènes d'identification des acteurs/trices qui reposent notamment sur des appartenances associatives

L'appartenance à l'un ou à l'autre de ces « *clans* » (D-4, Rhône ; D-39, Allier) ou de ces « tribus » (Gasnault, 2014) associatives permet aux acteurs/trices d'exister dans le microcosme global du *trad*. Les phénomènes d'adhésions associatives s'inscrivent dans

une valorisation des dynamiques collectives, voire communautaires, dans un contexte post-moderne marqué par la fragmentation du corps social et la recomposition des systèmes de valeurs (Goré, 2004). L'appartenance aux associations permet aux acteurs/trices de se situer dans l'environnement peu institutionnalisé et homogénéisé des « mondes du *trad* », ainsi que de se « désindividualiser » (Goré, 2004) par la suite. Les acteurs/trices actuels témoignent de sentiments communautaires éparpillés : « au gré des rencontres et des événements, les individus voltigent de groupes en groupes, de tribus en tribus » (Goré, 2004) (p74). Les propos de ce danseur amateur évoquent cette sélection et juxtaposition des entre-soi tout en révélant la mise en scène de différences territoriales (entre Auvergne et Rhône-Alpes et de manière interne à l'Auvergne) sur lesquelles repose l'identification des groupes et des associations :

« *Je sais que je ne me bats pas pour avoir les places pour aller dans les événements dans le Diois parce que ça fait vraiment... Très milieu écolo, roots... Des gens avec qui je partage pas mal de choses mais là ça fait vraiment entre-soi. Je n'ai pas eu l'occasion d'y aller mais je pense que je serais plus à l'aise dans en Auvergne, aux Brayauds. Mais c'est un autre type d'entre-soi. (...)* Oui, je pense qu'il y a une certaine forme d'entre-soi et après on se sent mieux dans tel ou tel groupe » (D-2, Rhône)

Dans ce contexte, comment devient-on *tradeux/se* ? Plus encore, comment devient-on Brayaud ou Chavan ? L'observation des processus d'intégration au sein de ces deux associations admirées et souvent décrites comme les plus « communautaires » est révélatrice de la manière dont se négocient les entrées dans les espaces sociaux peu accessibles des « mondes du *trad* ». Elle permet de comprendre comment les réseaux d'acteurs/trices globalisés se structurent autour de la négociation de sentiments d'appartenance localisés incarnés, entre autres, par des associations.

Intégrations « miracle » et expériences excluantes : des critères d'intégrations associatives tacites

Faire partie d'une « tribu » du *trad*, être Chavan ou Brayaud, n'est pas un acquis : c'est un enjeu qui fait l'objet d'une fascination, d'une épreuve et parfois d'échecs. Les membres de ces associations s'interrogent régulièrement sur ce qui fonde leur appartenance : « *en fait, c'est quoi être Brayaud ? Au bout du compte c'est faire des choses dans la structure pour la structure, dans les bâtiments* » (D-9, Puy-de-Dôme).

Chacune de ces associations témoigne d'expériences d'intégration « miracle » de certaines acteurs/trices souvent originaires d'ailleurs, parfois non sensibilisés aux « mondes du *trad* », qui ont su trouver leur place dans ces « familles » sélectives du *trad*⁶.

6. A partir de là, l'écriture systématiquement inclusive et la disparition des codes d'identification des entretiens s'explique par la volonté de préserver l'anonymat des personnes interrogées, ainsi que pour ne pas mettre en exergue les fonctionnements parfois excluants de certaines associations plutôt que d'autres, dans la mesure où si ces phénomènes sont en effet davantage perceptibles en certains lieux, ils n'en restent pas moins assez symptomatiques du fonctionnement global des « mondes du *trad* ». Même si ces précautions invisibilisent une partie des informations rassemblées et des mécanismes sociaux observés, elles m'ont semblé nécessaires.

« Moi je ne suis pas du tout un.e fil.le de Brayauds ! (...) [Untel], qui joue de la cornemuse, il est breton. (...) [Un autre], il n'est pas du tout un fils de Brayauds. Il y en a beaucoup en fait. Eux, ce ne sont pas des fils de Brayauds. // Il/elle, c'est un.e Brayaud.e qui est arrivé.e un jour, personne ne le/la connaissait (...). Et au bout d'un an, c'était un.e Brayaud.e ! (...) Une des premières fois qu'il/elle est venu.e, c'était pour le bal du mardi gras : il/elle était déguisé.e, tout le monde se disait « c'est qui ? ». Il/elle était tout.e seul.e (...) Maintenant, il/elle est hyper intégré.e. Il/elle a déménagé, il/elle est venu.e habiter à Clermont pour cela. En plus, il/elle ne fait de la musique que depuis récemment, il/elle n'a pas commencé par venir faire de la musique ici. Il/elle danse par contre. // De toutes façon il a bien fallu des gens qui renouvellement aussi ! // Même si ce n'est pas leur famille effective, il y a effectivement un truc de filiation. »

Ce récit d'intégration « miracle » rend indirectement sensibles les facteurs d'inclusion qui font que cette dernière, on le comprend, n'est ni systématique, ni instantanée. Le cas de cette personne n'est pas typique : il révèle qu'il est plus commun, voire attendu, lors d'une première venue au bal, de faire profil bas et d'être introduit.e. Le récit révèle également qu'il faut en quelque sorte « faire ses preuves » discrètement et accepter une période de non reconnaissance avant d'être enfin accepté.e. Être musicien.ne plutôt que danseur/se semble aider car comme le souligne ce musicien, « *c'est encore un long débat, la place de la danse dans les strates sociales et les hiérarchies de rôles* ». Comme Christian Le Bart (2004) le remarque pour les fans des Beatles, les *tradeux/ses* doivent pouvoir assurer leur passion vis-à-vis des autres : entre différenciation et adhésion totale au groupe ils/elles doivent construire leur identité propre, leur rapport unique à leur pratique attestant de leur « identité » musicale ou chorégraphique dans un univers qui valorise la singularité. Ils/elles ne supportent ni d'être trop marginaux/les, ni d'être trop commun.es : leurs stratégies de placement au sein de la communauté globale et fragmentée des « mondes du *trad* » s'effectue simultanément sur les modes de la socialisation et de la singularisation.

Ce que ce récit révèle plus loin, c'est que la personne en question n'est pas tout à fait arrivée de « nulle part » : elle était amie de l'un.e des musicien.nes professionnel.les les plus reconnu.es au sein de l'association. La somme des entretiens et des discussions informelles réalisés par ailleurs montre que l'appartenance familiale joue également un rôle considérable. Il n'est pas anodin de voir que les acteurs/trices, comme le/la musicien.ne cité.e plus-haut, qui n'ont pas hérité leur « statut Brayaud/Chavan » de leur famille, le soulignent et le placent du côté de l'exception. En creux, les médiations familiales, conjugales, voire amicales, apparaissent comme la voie la plus évidente pour s'intégrer.

En miroir de cette intégration réussie, un.e autre membre d'une association influente explique que dans son cas, « *l'intégration, ça a été horrible* ». Alors étudiant.e, il/elle explique que malgré son habituelle fréquentation de tous les bals organisés, personne ne lui a jamais adressé la parole : « *je me rappelle que quand j'arrivais, je pouvais tout de suite dire qui faisait partie de l'asso et qui n'en faisait pas partie. C'était très clair, tu le vois même sur les têtes. De toutes manières, si tu n'es pas musicien.ne et que tu n'as pas envie de te coucher à 5h tous les soirs, tu n'as pas ta place.* ». Son intégration a selon elle/lui été permise par sa

rencontre et son mariage avec un.e membre de l'association. Un.e danseur/se un peu plus jeune, qui a fréquenté la même association, témoigne également d'une expérience excluante :

« *Cela va faire vingt ans cette année que je danse dans le milieu folk, trad. J'en ai vingt-six. (...) Je connais très bien cette pratique, je connais les grandes familles. (...) Mais je suis en-dehors, (...) parce que clairement, je n'ai pas été accepté.e (...). A mon avis ça ne viendra jamais. (...) J'étais prévenu.e. (...) Je voyais comment ça se passait, au bal : qui dansait avec qui... (...) // Tu as toujours la phase où les gens te jaugent, mais ça c'est partout : comment il/elle danse ? Qui il/elle est ? On ne s'approche pas trop.// Moi en plus, j'avais débarqué avec des gens qui n'étaient pas de l'association non plus, qui venaient d'autre part. (...) Et je ne me suis pas impliqué.e dans le bénévolat, (...) parce que je ne savais pas si j'allais rester. (...) Donc tu es là mais... (...) Je me suis rendu.e compte très vite qu'à aucun moment, on ne dansait avec les membres de l'association. Même par hasard. On ne s'est jamais retrouvés, même sur une danse collective. (...) Ensuite, ils mangent ensemble. Alors tu peux être invité.e à manger avec eux si tu es bénévole, si tu es là pendant les stages : il y a des conditions. (...) Au repas, tu as encore une gradation : tu as les habitués, les autres un peu moins habitués et ceux qui sont complètement nouveaux. (...) Tout le monde a sa place habituelle, attitrée. J'avais déjà vu cela avant (...) mais ce qui m'a le plus étonné.e c'est de retrouver cela en bal aussi fortement. Cet espèce d'entre-soi qui ne se casse pas du tout, même le temps d'une seule danse. C'est assez impressionnant. A côté de cela, tu en as toujours un ou deux qui essaient de t'inclure dans le groupe sans trop forcer non plus. (...) Mais tu sens bien que tant que tu n'auras pas ta carte d'adhérent.e, tant que tu n'auras pas été bénévole, tu ne feras pas partie du truc. (...) Tu sens que tu es dehors-dedans, dedans-dehors. »*

Des pratiques musicales, chorégraphiques et alimentaires qui consolident la cohésion de groupe

Comme le décrit ce/cette danseur/se, les observations *in situ* révèlent des phénomènes très nets de consolidation des collectifs emblématiques du *trad* par l'expérience du bal et de ses activités annexes. De nombreux bals sont précédés de repas confectionnés par les adhérent.es des associations *trad*. Les participant.es au bal extérieur.es à l'association sont rarement conviés à ces temps fédérateurs qui précèdent les festivités. Dans certains cas, la répartition interne des convives membres de l'association est éloquente et fondée sur la hiérarchie implicite de statuts associés à tel.les ou tel.les membres. De manière spontanée, les membres des CA des associations, les membres les plus actifs/ves, les musicien.nes, les danseurs/ses et les nouveaux/elles venu.es se répartissent de manière ordonnée dans l'espace, des marges à la centralité, des tables de la salle de restauration jusqu'à la piste de danse.

Entre « touristes » des bals et piliers des associations, il y a une gradation dans l'intégration des individus au groupe. Ces gradations, qui font l'objet de variations assez spécifiques d'une association à une autre, ont pour point commun de valoriser unanimement le statut de musicien.e : « *ceux qui aident et qui ne font qu'aider sans être musiciens, les bénévoles, les musiciens ne leur parlent pas, ne les regardent même pas* ».

Dans certains cas, ces phénomènes vont plus loin, jusqu'à gagner l'expérience de la musique et de la danse elle-même. En effet, dans le cas des deux associations les plus em-

blématiques que sont les Brayauds et les Chavans, une observation même très rapide d'un bal révèle une certaine unité de style, musicale comme chorégraphique, entre les membres des associations. Il devient possible de reconnaître les Chavans et les Brayauds, par exemple. Cette uniformité relative est cependant souvent perçue, y compris par des personnes extérieures à ces associations, comme quelque chose de positif : *« on ne peut pas le nier qu'en danse, on reconnaît les gens qui sont Brayauds. Mais d'un autre côté, moi ça me fait plaisir : c'est ce côté communauté »* (D-60, Cantal). L'« être Brayaud/Chavan » s'incarne donc aussi dans un style musical et chorégraphique distinctif, souvent marqué par ceux des fondateurs des associations et transmis d'une génération à une autre, comme en témoigne ce/cette jeune musicien.ne issu.e d'une de ces associations, qui ressent aujourd'hui le besoin de prendre ses distances :

« Il y a cette culture de l'entre-soi très forte et un côté hégémonique au niveau de la danse. C'est quelque chose qui me terrifie. On est dans de la reproduction, dans ce qu'ils craignent eux-mêmes c'est à dire la folklorisation parce qu'il y a reproduction d'un modèle sans le remettre en question. (...) Il n'y a pas de prise de recul et il y a juste tenter de convaincre les gens que ce qu'on fait, c'est fort. Alors que tout le monde le sait que c'est fort ! Il y a du coup des atavismes qui s'installent : je reproduis ce que j'ai vu et je dis que c'est différent mais en fait ça ne l'est pas. Et l'entre-soi il est fabriqué par tout cela. (...) Moi je ne me suis jamais senti complètement dans l'association parce qu'il y a une époque où j'ai voulu m'investir, quand j'étais un peu jeune et j'ai été mis.e à la porte quasiment. (...) Il y a un espèce de truc bizarrement coercitif dans l'apprentissage de la danse : il faut rentrer dans un truc, tu ne fais pas n'importe quoi. »

Un.e autre musicien.ne témoigne de cette même dimension sérieuse et exclusive que peut avoir la danse pratiquée dans certaines associations :

« Les premières fois ça a été le sérieux qui m'a marqué. Je trouvais ça très sérieux. Et les gens continuent à le dire quand ils viennent ici : c'est un milieu très sérieux, limite cul serré. Même dans la pratique de [la danse] il y a quelque chose... (...) Maintenant je ne sais plus faire ça et d'ailleurs je le regrette un peu, on dansait n'importe quoi : on sautait dans tous les sens, on faisait chier les voisins, tu pouvais faire la roue. C'était beaucoup plus explosif. »

Ailleurs, il en va de même : lors du bal, l'ensemble du public se retire de lui-même régulièrement du centre de la piste de danse pour observer et parfois filmer les membres du noyau dur de l'association danser entre eux/elles. Un.e d'entre eux/elles confie que *« jamais tu ne pourras danser avec [un membre de l'association], si tu n'en fais pas partie »*. Le groupe se consolide ainsi au moyen de la danse, du partage du repas et d'activités annexes qui reposent sur l'exclusion, même involontaire, des autres (hôtes) « extérieurs ».

« C'est un endroit où il y a une tendance à l'enfermement. (...) Il y a de la sclérose de mon point de vue, (...) ça manque des fois un peu d'ouverture. Ils sont égocentrés sur leur pratique, (...) ils font une bulle, ils ne sont qu'entre eux : ils font de la musique entre eux, ils ne s'écoutent qu'entre eux, ils écoutent assez peu ce que font les autres, ils se font reconnaître par eux-mêmes. »

« C'est quand même hyper cloisonné : il doit y avoir 200 adhérents en tout mais on va dire qu'il y en a 80 qui sont là tous les samedi. Moi je trouve cela génial dans le fonctionnement : (...) il y en a qui font la cuisine, il y en a qui retapent, (...) d'autres qui répètent parce qu'ils font de la

musique. Mais par contre, ils ne sortent jamais : ils ne vont jamais à l'extérieur. Sauf s'il y a un groupe de l'association qui joue : là, il y en a 10-15 qui se déplacent. C'est cloisonné ! »

Fac eà ces phénomènes d'entre-soi, certain.es craignent que la dimension « *sélective, VIP, fermée, un peu secte* »⁷ ne soit dommageable aux associations elles-mêmes. Un.e bénévole rencontr.e au sein d'une association souligne que « *la question revient tout le temps au CA, de se forcer à aller vers les autres, à inviter des personnes extérieures à danser, etc. A partir du moment où on a besoin de se poser cette question-là...* ». Cette personne craint qu'à terme, ce qui suscite l'admiration au sein des réseaux adeptes du *trad* ne joue finalement au détriment du collectif et de sa réputation auprès des participant.es aux évènements.

Être *tradeux*, Chavan ou Brayaud, semble de fait reposer sur la capacité des acteurs/trices à se réclamer et à se faire reconnaître comme faisant partie d'un groupe localisé, parfois exclusif. Le savoir-faire musical ou chorégraphique n'est ainsi pas déterminant : « *on peut ne pas savoir danser et être initié et on peut être un très bon danseur et ne pas du tout être initié* » (M2-7, Isère).

C'est peut-être dans cette conscience d'appartenir à un groupe choisi dans lequel s'intégrer n'est pas acquis, et où la dimension sélective fait à la fois l'objet d'une négation et d'une narration, que réside pour ses acteurs/trices la valeur de l'intégration aux « mondes du *trad* ». Une musicien.ne amateur.e actif/ve au sein des Brayauds témoigne : « *moi j'avais vécu un peu en communauté pendant plusieurs de mes vacances et je retrouvais, c'est bête à dire parce qu'on réfute un peu cela quand on est chez les Brayauds pour dire qu'on est ouverts, un côté communautaire que j'ai vraiment apprécié* ». Un jeune musicien en voie de professionnalisation évoque quant à lui son attrait pour la dimension communautaire des associations comme celle des Brayauds et des Chavans, et la légitimité artistique qui leur est associée : « *moi j'étais un peu happé par cette sorte de communauté (...). Ça me faisait envie d'appartenir à un clan* ». Il complète en évoquant « *beaucoup de fantasmes* » qui entourent ces associations et qui les font apparaître comme encore plus inaccessibles que ce qu'elles sont : « *si les Brayauds sont un clan, ce n'est pas forcément malgré eux, mais ça fait partie de leur fonctionnement. (...) Il y a du fantasme de l'extérieur* ». Pour lui, cette dimension d'exclusivité du groupe choisi est construite davantage par celles et ceux qui n'en font pas partie et qui l'admirent, que par ses membres. Un autre jeune musicien professionnel le rejoint :

« *Quelque chose auquel je suis attaché et qui se perd un petit peu, (...) c'est le côté où la hiérarchisation des personnes est assez réduite. C'est-à-dire que normalement, dans une association, chacun a son rôle : il y en a qui savent jouer, ce sont les musiciens, il y a les formateurs en danse, il y a ceux qui ont décoré la salle... Chacun a un rôle à jouer et tu n'es pas meilleur que les autres parce que toi tu sais jouer de la musique, parce que tu sais expliquer aux gens comment danser la bourrée. Théoriquement en tous cas, tu es censé être comme tout le monde. Et ça, c'est agréable parce que tu descends de scène, tu vas boire un coup avec les autres et tu es redevenu quelqu'un parmi les autres. Tu n'es pas meilleur qu'un autre. Ça s'est un peu perdu avec les nouvelles générations qui ramènent (...) un petit côté star system. Souvent, ce n'est pas du fait d'ailleurs des personnes qui sont elles-mêmes sur scène mais du fait du public qui a tendance (...) à se « grouper ».* »

7. *Idem*

L'impression d'être intégré.e dans un petit groupe aux critères sélectifs et toujours tus, permet à chacun.e de se sentir porteur/se de quelque chose qui le/la dépasse et qui le/la relie aux autres. La volonté de faire partie du groupe motive la pratique : des danseurs/ses et musicien.nes de l'Europe entière se déplacent chez les Brayauds et les Chavans pour les connaître, apprendre d'eux/elles tout en espérant se faire accepter.

4.2 Des pratiques « tous-terrains » ? La multiplicité des lieux d'accueil et des organisateurs/trices d'évènements

Les pratiques des « mondes du *trad* » sont le fait d'individus et de collectifs localisés et s'organisent principalement à travers un réseau associatif hétérogène, souterrain, peu coordonné et peu en lien avec les politiques et équipements publics. En ce sens, elles partagent de nombreuses caractéristiques avec le champ culturel en milieu rural dans son ensemble (Delfosse, 2003, 2011b,a, 2018). Cet éloignement des infrastructures publiques dédiées à la culture, en ville comme à la campagne, révèle une agilité des pratiques *trad* : adaptables et inscrites dans le quotidien, elles se transposent dans de multiples lieux qu'elles contribuent à qualifier et à enchanter.

Les lieux investis par la pratique sont divers : depuis les salles de spectacle conventionnelles au plein air, en passant par les salles des fêtes, les lieux qualifiés d'« inutiles » par Armand Frémont (1999) et les domiciles privés. Cette diversité de lieux plus informels, à la fois connectés et en marge du réseau associatif, sont présentés par les planches photographiques ci-dessous. Les effets possibles des pratiques sur ces lieux (animation, requalification) seront développés dans la troisième partie de la thèse. Les évènements qui se déroulent en ces lieux sont organisés par des acteurs/trices divers.es : des individus « isolés », des regroupements informels, des associations dédiées à la pratique des musiques et des danses dites traditionnelles tout comme d'autres organisateurs/trices non « spécialisés.es ».

4.2.1 Les lieux du *trad* : des pratiques adaptables qui investissent une diversité de lieux

Des lieux culturels urbains investis à la marge

Dans un premier temps, les pratiques investissent marginalement les infrastructures destinées à accueillir des événements culturels et artistiques.

Cette catégorie de lieux d'accueil n'est pas homogène : il peut s'agir de théâtres, de salles de spectacles ou de lieux de diffusion musicale reconnus (auditoriums, SMAC, salles de spectacles) ou bien de lieux plus « alternatifs » et confidentiels. Ces lieux sont des équipements publics, privés ou bien associatifs, de taille et de renommée variées. Leur point commun consiste en leur fonction première d'accueil d'évènements culturels et artistiques. Non dédiés à la scène *trad*, ils accueillent ponctuellement des artistes des musiques et plus rarement des danses dites traditionnelles. Ces lieux de culture peuvent choisir de program-

mer spontanément un spectacle *trad* (concert, création chorégraphique). Le plus souvent, des compagnies, collectifs d'artistes ou des associations *trad* les sollicitent pour l'accueil d'une de leur création. Dans certains cas, il s'agit d'un partenariat ponctuel entre le lieu culturel et les artistes ou un organisateur intermédiaire. Le plus souvent, les locaux sont loués par ces derniers qui organisent le concert ou le spectacle à leurs frais.

Les photographies ci-après rendent compte de cette diversité de lieux de diffusion culturels de renommées très variées qui peuvent accueillir ponctuellement les pratiques du *trad*, notamment sous la forme de concerts. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » s'y produisant apprécient l'acoustique et parfois des aménités pour la pratique chorégraphique (parquet). Ils/elles soulignent la légitimité de ces lieux qui vient appuyer la dimension artistique des pratiques. Toutefois, ces derniers accueillent une extrême minorité des événements *trad* organisés en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste.



Photographie 4.3 – Des lieux culturels « conventionnels » au rayonnement inégal

1. Concert lors du festival Trad En Mai organisé par la Compagnie Beline (association de soutien à la pratique amateur créée par une chanteuse professionnelle lyonnaise) au Théâtre sous le Caillou, une salle de spectacle associative de 50 places. Lyon (Rhône), le 13 mai 2017, M.M.

2. Concert-bal dans l'amphithéâtre *underground* de l'Opéra de Lyon. La programmation a été élaborée à l'occasion de deux journées de rencontres « La création dans les musiques traditionnelles d'aujourd'hui » co-organisées par la FAMDT, le CPMDT et le CMTRA et accueillies par l'Opéra. Lyon (Rhône), le 12 décembre 2018, *idem*.



Photographie 4.4 – **Des équipements publics gérés par les collectivités territoriales**

1. Bal lors du festival Funambals organisé par La Campanule au sein de l'Espace 140. Cet équipement communal avec parquet peut accueillir 900 danseurs/ses. Rillieux-la-Pape (Rhône), le 7 avril 2017, M.M.

2. Concert dans la salle de spectacle La Forge réhabilitée dans d'anciens bâtiments industriels par la commune du Chambon-Feugerolles. Elle est prévue pour accueillir jusqu'à 1500 spectateurs/trices debout. Le concert est organisé par la commune et deux associations humanitaires de soutien aux populations migrantes. Chambon-Feugerolles (Loire), le 19 mai 2018, *idem*.



Photographie 4.5 – **Des lieux de diffusion confidentiels**

Concert « électro-trad » organisé à La Triperie, un lieu de programmation « underground ». Lyon (Rhône), le 11 novembre 2018, M.M.



Photographie 4.6 – Des lieux patrimoniaux

1. Concert de restitution d'un projet de médiation culturelle et artistique initié par le Musée Savoisien. Ce projet valorise un un manuscrit de chants de Noël du milieu du XIX^e siècle, retrouvé à Bessans. Il donne une suite « hors les murs » à l'exposition « En avant la musique! Musiques populaires de Savoie » (21 juin - 14 décembre 2014). Il rassemble une soixantaine d'instrumentistes et de chanteurs/ses amateur.es autour de quelques musicien.nes professionnel.les valdôtain.es. Plusieurs week-ends de répétition ont permis l'arrangement d'un répertoire issu du manuscrit et ont donné lieu à une série de concerts en Pays de Savoie (églises, musées, auditoriums) et en Vallée d'Aoste. Initialement porté par le musée, par Bessans Jadis et Aujourd'hui (association patrimoniale de Bessans) et l'Association des Musiques et danses Traditionnelles (AMTRAD) de Cognin, ce projet qui ne devait avoir lieu qu'en 2014 a été repris par ses acteurs/trices qui animent depuis, tous les hivers, une série de concerts. La photo rend compte de l'un d'entre eux, au Musée-Château d'Annecy. Annecy (Haute-Savoie), le 15 décembre 2015, Musée Savoisien.

2. Bal lors de l'inauguration du label Ethnopôle du CMTRA, célébrée dans la salle de réception et du Rize, musée et lieu culturel dédié à la mémoire habitante de Villeurbanne. Villeurbanne (Rhône), le 20 juin 2018, M.M.

A travers ces photographie, un premier contraste entre espaces urbains et ruraux émerge. L'investissement des lieux culturels par les pratiques *trad* s'inscrit, quand il a lieu, dans l'espace urbain où se trouve la plupart des infrastructures culturelles et artistiques.

Des lieux de proximité et de sociabilités fortement mobilisés dans les espaces peu équipés

Dans les espaces ruraux et périurbains, moins équipés que les espaces urbains (Augustin et Lefebvre, 2004 ; Delfosse, 2011b, 2015, 2018), les pratiques investissent d'autres lieux plus multifonctionnels. Ces derniers ne sont pas conçus pour les pratiques culturelles et artistiques et accueillent aussi bien les concerts et bals *trad* que d'autres activités (sportives, ludiques, scolaires, sociales). Ils apparaissent comme hybrides, au carrefour des loisirs et de la culture (Cahagne, 2015 ; Georges, 2017).

Les pratiques investissent partout des équipements socio-culturels de proximité. Il s'agit des locaux des MJC, des centres socio-culturels, des salles des fêtes ou espaces polyvalents des communes rurales ou périurbaines massivement construits dans les années 1970-1985. La planche photographique présentée en page suivante rend compte de l'investissement de ces espaces polyvalents de proximité, dont le niveau d'équipement est très disparate. Ils accueillent des événements (notamment des bals) tout comme les ateliers de danse hebdomadaires proposés par les associations.

Ces espaces présentent moins de qualités acoustiques, de cachet et d'aménités pour les danseurs/ses. Leur mobilisation témoigne cependant de l'inscription des pratiques *trad* dans les lieux du commun et dans une offre socio-culturelle de proximité (Delfosse, 2015). Elle traduit l'importance locale que prend la fête en général et le bal en particulier comme lieu de convergence et d'affirmation, si ce n'est du corps social local dans son ensemble, d'une part choisie de ce dernier (Crozat, 1998). La présence des pratiques dans des espaces initialement non conçus pour elles réaffirme la multifonctionnalité des lieux, ainsi que leur flexibilité, leur adaptabilité (Cahagne, 2015 ; Georges, 2017) : la salle des fêtes communale accueille autant les mariages, les activités sportives des scolaires, l'après-midi loto, les élections municipales que le bal et l'atelier de danse *trad*. La dissociation et la spécialisation fonctionnelle des lieux n'a plus lieu d'être : des activités et ambiances contrastées se déploient dans un même lieu.



Photographie 4.7 – Des pratiques qui investissent les équipements de proximité

1. Bal organisé par l'association Par-dessus les Alpes dans la salle des fêtes communale. Saint-Cyr-sur-le-Rhône (Isère), le 13 avril 2017, M.M.
2. Atelier hebdomadaire de danse organisé par l'association Le Folk des Terres Froides dans le gymnase de l'école primaire. La-Tour-du-Pin (Isère), le 17 février 2017, *idem*.
3. Atelier hebdomadaire de danse organisé informellement par des danseurs/ses valdôtain.es dans un espace polyvalent. Donnas (Vallée d'Aoste), le 13 mars 2018, *idem*.
4. Atelier hebdomadaire de danse organisé par l'association Tradivarius dans la salle communale. Eurre (Drôme), le 7 juin 2018, *idem*.
- 5 et 6. Stage de danse de bal organisé par le foyer rural. Ceyzérieu (Ain), le 28 avril 2018, *idem*.
7. Bal organisé en journée par l'association Charamelle dans le gymnase et salle polyvalente communal. Saint-Jean-de-Bournay (Isère), le 5 novembre 2017, *idem*.
8. Stage de danse organisé par l'association Corbal'Trad dans la salle des fêtes communale. Corbas (Rhône), le 8 mars 2020, *idem*.

Dans ces lieux du proche investis par le *trad*, on a l'impression que le lieu physique compte assez peu et que c'est la création d'un moment et d'un espace de rencontre, associé à la musique et à la danse, qui est importante. Les bals et les ateliers organisés régulièrement dans les équipements de proximité deviennent des moments d'apprentissage et de pratique partagée avec d'autres. Les pratiques valorisent ces espaces en diversifiant leurs fonctions. Le gymnase n'est plus seulement un espace dédié à l'activité physique des enfants : lorsque des ateliers réguliers de pratique chorégraphique s'y déroulent, il devient un lieu d'apprentissage, de pratique collective, de sociabilités. Sa fonction initiale est détournée. Ses nouvelles fonctions, liées à l'apprentissage, à la pratique collective le font apparaître comme un lieu de sociabilité, de culture et de collectif qui fait office de repère dans l'espace vécu (Frémont, 1980) par les acteurs/trices-habitant.es. Ces derniers renouvellent leur relation à ces lieux qui sont désormais perçus par le prisme de leur pratique musicale et/ou chorégraphique et de l'expérience partagée du *trad* : ils prennent une valeur nouvelle et deviennent des espaces de consécration éphémère mais renouvelée de la communauté locale.

Le travail d'inventaire a également relevé l'importance des lieux de sociabilités locales comme les restaurants et les bars dans l'organisation et l'accueil des événements. Leur rôle d'animation locale et de support des sociabilités a déjà été repéré par d'autres géographes (Delfosse, 2003 ; Cahagne, 2015 ; Georges, 2017). Dans les départements les moins denses de la grande région (principalement les départements auvergnats) et en Vallée-d'Aoste, ce rôle se valide : les pratiques investissent commerces de proximité, lieux de restauration et d'hébergement.



Photographie 4.8 – Des pratiques qui investissent les lieux de sociabilités : bars, cafés et restaurants

1 et 2. Sessions de musique irlandaise organisées dans un hôtel et dans le bar du village lors du festival de musique irlandaise Celti’Cimes. Albiez (Savoie), le 21 juillet 2019, M.M.

3. Session de musique traditionnelle organisée au Flanneur, une auberge de jeunesse dans le 7^{ème} arrondissement de Lyon. Lors de cette session de rentrée, quelques danseurs/ses se sont joint.es aux musicien.nes et occupent l’espace habituellement dédié à la restauration des résident.es. Lyon (Rhône), le 14 septembre 2018, *idem*.

4. Bal organisé à Le Simone, un café, lieu de rencontre et de coworking géré par l’association Alter Catho dans lequel un danseur amateur, à l’origine de l’organisation de ce bal, est bénévole. Lyon (Rhône), le 2 novembre 2017, *idem*.

5. Soirée festive, animations musicales et dansantes lors de l’inauguration d’un café de village récemment acquis par un musicien *trad*. Chêzeneuve (Isère), le 10 novembre 2018, *idem*.

6. Concert dans un bar. Saint-Vincent (Vallée d’Aoste), le 10 mars 2018, *idem*.

Des lieux confidentiels : le « *trad* à domicile »

L'observation révèle une autre catégorie de lieux d'accueil du *trad*, plus invisibles et confidentiels : les lieux de vie des acteurs/trices des « mondes du *trad* ».

Certains acteurs/trices organisent ponctuellement un bal, un concert ou un stage chez eux/elles. D'autres développent une programmation à l'année, dédiée spécifiquement aux musiques dites traditionnelles ou embrassant un éventail plus large de pratiques artistiques. Ce phénomène ne se limite pas aux « mondes du *trad* ». Il concerne d'autres univers artistiques peu représentés dans les lieux habituels de diffusion. Au sein des pratiques *trad*, les programmations privées prennent d'autant plus d'ampleur que le milieu associatif *trad* connaît des difficultés. Elles permettent aux acteurs/trices individuel.les de prendre le relai des réseaux associatifs pour créer de nouveaux lieux de diffusion. Enfin, d'autres ac/tricesteurs accueillent plus informellement et régulièrement les pratiques en elles-mêmes (répétitions, cours individuels, ateliers, sessions). La confidentialité de ces événements est variable. Parfois les hôtes informent directement leurs connaissances et l'information circule de bouche à oreille dans un cercle restreint. Parfois, ces événements sont plus largement annoncés via les réseaux sociaux.

Dans ces environnements privés, les pratiques ne se donnent pas à voir à l'extérieur : elles s'adressent avant tout à la communauté d'acteurs/trices initié.es au *trad*, informé.es de l'organisation des événements. Ces lieux ne sont pas recherchés pour leurs qualités sonores et chorégraphiques mais pour le cadre chaleureux et intime qu'ils prodiguent. Ils fournissent également de nouvelles opportunités de représentation aux artistes.

En effet, les programmations privées contribuent à diversifier l'économie souterraine des « mondes du *trad* ». Les concerts et bals organisés au sein de l'espace d'habitation permettent aux artistes professionnel.les ou en voie de professionnalisation de meubler les périodes plus creuses de l'année, de construire et de fidéliser leur public, de compléter une tournée déjà prévue. Ces événements présentent un faisceau d'opportunités pour les professionnel.les souvent précaires du *trad* : gagner en visibilité en diversifiant leurs publics, satisfaire leur créativité en présentant des contenus et des formats artistiques qui s'émanicipent du cadre générique du bal et de la musique à danser, « tester » des contenus jugés « inprogrammables » dans des lieux de programmation plus conventionnels ou encore en phase de « rodage ». En outre, ils leur permettent d'accéder à des sources supplémentaires de revenus. Ces soirées sont peu onéreuses pour le public : certaines sont gratuites (lorsqu'elles sont animées par des musicien.nes amateur.es) et lorsque des professionnel.les sont programmés, la rémunération se fait le plus souvent au chapeau. Elles permettent rarement à un.e musicien.ne, plus encore à un groupe, de dégager de réels cachets. Elles présentent néanmoins l'avantage pour ces artistes de pouvoir compléter une tournée ou bien de « rentabiliser » un déplacement entre deux dates plus importantes. C'est une logique combinée de rationalisation des déplacements des artistes, de diversification de l'offre musicale des « mondes du *trad* » et d'accessibilité de la musique, de la danse et de la culture qui émerge

de ces lieux. L'inscription des pratiques musicales et chorégraphiques *trad* dans ces espaces de l'intime marque une concentration des rapports entre humain et espace (Frémont, 1999). C'est également dans ces lieux que les valeurs de collectivité, de convivialité des « mondes du *trad* » sont réaffirmées.



Photographie 4.9 – Des pratiques qui investissent le domicile des acteurs/trices

1. Bal organisé par un musicien-danseur amateur chez lui. L'information a circulé sur les réseaux sociaux. Lyon (Rhône), le 7 janvier 2017, M.M.

2. Concert organisé par un musicien professionnel chez lui. Des invitations ciblées ont été envoyées par mail. La rémunération du musicien invité se fait au chapeau et le concert est suivi d'une « auberge espagnole ». Grenoble (Isère), le 22 mai 2016, *idem*.

3. Soirée improvisée suivant les attentats du 13 Novembre 2015. Le bal organisé par Le Folk des Terres Froides est annulé et un couple de participant.es propose aux présent.es de les accueillir chez eux. Saint-Clair-de-la-Tour (Isère), le 14 novembre 2015, *idem*.

4. Concert dans un jardin, lors du festival Arcisse en Folk qui propose d'inviter la musique dite traditionnelle dans les maisons, les jardins et les espaces publics du hameau d'Arcisse. Saint-Chef-en-Dauphiné (Isère), le 16 septembre 2017, *idem*.

Des lieux extérieurs : mise en scène, recherche de nature et spontanéité des pratiques

Que les pratiques se déploient dans de grandes agglomérations, dans des villes moyennes ou dans des villages, ce sont souvent des lieux centraux de l'espace urbain qui sont investis : rues, parcs, berges, parkings, préaux, parvis et places accueillent bals, concerts, sessions.



Photographie 4.10 – Des pratiques qui se placent au centre de la ville

1 et 2. Bals « sauvages » organisés informellement par des acteurs/trices lyonnais.es sur l'esplanade Antonin Poncet et sur la place Guichard. Lyon (Rhône), le 21 mai et le 30 avril 2017, M.M.

3. Deux sonneurs étudiants à Lyon et membres du bagad de Roanne s'exercent sur les berges du Rhône. Ils ont l'habitude de se retrouver pour répéter sans gêner leurs voisin.es et prendre l'air. Lyon (Rhône), le 20 avril 2018, *idem*.

4. Concert-bal lors du Festival des Jeudi des Musiques du Monde organisé par le CMTRA au Jardin des Chartreux. Lyon (Rhône), le 5 juillet 2018, *idem*.

5. Bœuf musical en plein air lors du festival Octobal organisé par l'association Folkmiouse. Aime (Savoie), le 5 octobre 2019, *idem*.

6. Session irlandaise contre un kiosque de restauration rapide et un loueur de vélos, lors du festival de musique irlandaise Celti'Cimes. Albiez (Savoie), le 21 juillet 2019, *idem*.

7. Bal sous le préau communal. Conzieu (Ain), le 9 septembre 2018, *idem*.

8. Spectacle de la Compagnie Cantalas, compagnie de danse amateur soutenue par le CDMDT 15, organisé pour l'inauguration d'une brasserie localisée dans la zone industrielle de Saint-Flour. Saint-Flour (Cantal), le 28 juin 2018, *idem*.

Cette inscription subversive, voire envahissante, de l'espace urbain repose sur une volonté des acteurs/trices des « mondes du *trad* » de se mettre en scène dans des lieux publics, fréquentés et de rendre ainsi visible leurs pratiques. Le phénomène a également des raisons pratiques : l'espace de plein air permet aux acteurs/trices de se rencontrer de manière spontanée sans coûts liés à l'organisation d'un événement formel au sein d'un lieu dédié. L'espace public urbain se prête alors bien à la dimension spontanée des pratiques, de la même manière qu'il contribue à renforcer cette caractéristique.

Dans un contrepoint frappant avec les pratiques qui se déploient spontanément dans l'espace public urbain, d'autres événements sont organisés dans des espaces que les acteurs décrivent/trices comme « *naturels* ».

Les acteurs/trices des « mondes du *trad* », qu'ils/elles résident en milieu urbain, périurbain ou rural, témoignent de pratiques régulières qui s'inscrivent dans leur lieu de vie et dans ses environs proches. Toutefois, de nombreuses activités plus occasionnelles comme les festivals, certains bals et balades chantées, dansées ou musicales, sont organisés dans des lieux ruraux recherchés pour leur caractéristiques « *naturelles* » et leur dimension échappatoire. Les acteurs/trices ruraux/les comme urbain.es cherchent donc, occasionnellement, à projeter leurs pratiques dans des lieux qui traduisent leur démarche symbolique de « retour aux sources » et leur besoin de nature. La volonté d'être acteur/trice de pratiques alternatives, liées à un besoin de re-connexion (à l'autre, à l'environnement) se traduit spatialement. Les acteurs/trices opèrent, tout au long de l'année, de courts séjours dans des espaces bucoliques où ils/elles décrivent souvent les pratiques comme plus « *authentiques* » que dans leur lieu de pratique régulière. Ils/elles opèrent un transfert entre les valeurs associés aux espaces et la légitimité de leur pratique : la ville est placée du côté des pratiques de divertissement et de l'expérimentation (notamment chorégraphique) ; les espaces bucoliques qui accueillent temporairement les pratiques, du côté de l'authenticité et de la fusion humain-espace. Les acteurs/trices décrivent une connexion particulière à l'espace dans ces lieux perçus comme (plus) « *naturels* ». Leur pratique prend une autre dimension et renforce leurs liens, comme en témoigne ce danseur amateur :

« Faire un bal en montagne, ça a une autre dimension. (...) Quand on danse en altitude, sur des places qui ne sont pas forcément droites, (...) il se passe quelque chose. L'endroit, les efforts des danseurs qui sont venus parfois en télésiège, parfois en marchant. Il y a quelque chose qui vous relie. Et le cadre, bien sur ! (...) C'est un tout. Ça soude les gens. » (D-52, Haute-Savoie)



Photographie 4.11 – Des pratiques qui se mettent en scène dans des espaces « naturels »

1. Espace de repos communément désigné sous le nom de « petit bois » au sein du festival Le Grand Bal de l'Europe. Sur la droite, on distingue un chapiteau dans lequel se déroule un stage de danse. Gennetines (Allier), le 28 juillet 2018, M.M.
2. Concert organisé à la Roche Noire, en pleine montagne. Bueil (Vallée d'Aoste), le 1^{er} mai 2019, Alice Crepaldi.
3. Affiche du festival Le Gros Bal du Vercors co-organisé pour la première fois en Août 2019 par les associations Folk en Diois et Folk en Royans. La semaine de stages, de concerts et de bal mise sur l'environnement naturel du festival qui se déroule à La-Chapelle-en-Vercors (Drôme) : proximité de lac, grottes, montagne, forêts. Source de l'image : <https://www.facebook.com/LeGrosBalduVercors>.
4. Vue d'un des chapiteaux du festival Le Grand Bal de l'Europe. Gennetines (Allier), le 30 juillet 2017, M.M.

Lorsqu'ils ont lieu en plein air, les événements *trad* se déroulent souvent sans infrastructure et installation : les musicien.nes et danseurs/ses tirent profit des éléments d'aménagement à disposition. Pour les événements plus formalisés comme les festivals, notamment en milieu rural, les chapiteaux sont particulièrement appréciés. La planche de photographie page suivante rend compte de l'utilisation de ces structures légères pour l'organisation ponctuelle d'évènements, notamment dans des espaces peu équipés et pendant la saison estivale.



Photographie 4.12 – Des pratiques qui utilisent des structures légères : les chapiteaux
 1. Bal lors du Festival Comboros organisé par l'association Les Brayauds. Saint-Gervais-d'Auvergne (Puy-de-Dôme), le 2 août 2019, M.M.
 2. Bal lors du Festival La Guinguette des singes. Grigny (Rhône), le 23 septembre 2017, *idem*.
 3. Atelier danse lors du festival Le Grand bal de l'Europe. Gennetines (Allier), le 25 juillet 2018, *idem*.
 4. Bal dans le cadre du Carnaval Humanitaire de l'Insa-Lyon. Villeurbanne, le 17 mars 2018, *idem*.

Des lieux politiques : vers de nouvelles formes d'engagement ?

Les pratiques des « mondes du *trad* » ne prennent plus place, de manière évidente et assumée pour leurs acteurs/trices actuelles, dans un discours politique à dimension contestataire. L'observation témoigne toutefois de formes d'engagement et d'expression politique moins évidentes, plus subversives. Dans la troisième partie de ma thèse, j'aborde les manières dont les pratiques *trad* accompagnent des démarches de valorisation de l'« ici », des appartenances, des légitimités habitantes qui dessinent des rapports engagés à l'espace. Les acteurs/trices revendiquent à travers leurs pratiques la reconnaissance et la mise en valeur des phénomènes multiculturels, de la circulation et de l'hybridation musicale. Ces discours tiennent lieu de propositions politiques dans la mesure où ils s'inscrivent en contrepoint d'une dénonciation d'une société globalisée et fragmentée socialement, à la fois uniformisante et aliénante. Militier pour la légitimité de toutes les musiques, pour la reconnaissance des pratiques en amateur.e, pour la non-aliénation commerciale des créateurs/trices, pour le dynamisme associatif, pour la valorisation des espaces d'appropriations des habitant.es musicien.nes, même lorsque ceux-ci sont placés sous le signe de la relégation, sont des actes fondamentalement politiques. Les enquêtes menées au cours de ce travail me conduisent

plutôt à envisager une reformulation du politique des « mondes du *trad* » au sein de formes d'engagement sous-jacentes et résilientes.

Ces recompositions se prolongent dans le champ spatial. De nombreux jeunes acteurs/trices m'ont témoigné tant de leur mobilisation autour d'enjeux politiques, sociaux (crises migratoires), économiques (en faveur de l'économie sociale et solidaire) et spatiaux (expropriations) que des rôles que leur pratique du *trad* joue dans ces engagements et dans les espaces concernés.



Photographie 4.13 – Des pratiques qui investissent des espaces de revendication

Ces documents proviennent des réseaux sociaux. Le premier date du 14 février 2018 et témoigne de la présence ponctuelle mais régulière de musicien.nes *trad* sur la Zone A Défendre (ZAD) de Notre-Dame-des-Landes où plusieurs bals ont été organisés. Cette utilisation du bal comme symbole de résistance est également utilisée par une danseuse amateur impliquée à Saint-Étienne dans la lutte contre le projet d'autoroute A45 : « on a fait une manifestation l'année dernière au mois de Juillet à Saint-Maurice dans les champs, et bien ça a fini par un bal folk » (D-27, Loire). Le second, qui date du 16 janvier 2019, relaye une vidéo mettant en scène des musicien.nes et danseurs/ses *trad* dans le cadre du mouvement des gilets jaunes. Notons que si le soutien à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes a été assez unanime (mais non systématiquement suivi d'actes) au sein des « mondes du *trad* » et que de nombreux/ses artistes ont fait de ce conflit l'objet de textes chansonniers engagés, le mouvement des gilets jaunes n'a pas donné lieu à une prise de position consensuelle.

4.2.2 En marge des associations *trad*, une diversité d'organisateur/trices « non spécialisé.es » d'évènements en Auvergne-Rhône-Alpes

Les évènements qui se déroulent dans l'ensemble de ces lieux sont le fait d'organisateur/trices varié.es. Il peut s'agir d'associations dédiées aux pratiques de musique et de danse dites traditionnelles, de musicien.nes et/ou danseurs/ses isolé.es ou regroupé.es informellement tout comme d'associations non liées aux « mondes du *trad* », d'établissements d'enseignement artistique ou encore de collectivités territoriales.

L'ensemble des événements *trad* organisés entre 2010 et 2019 en Auvergne-Rhône-Alpes et signalés sur les deux agendas en ligne retenus pour l'enquête met au jour cette diversité d'organiseurs/trices qui complètent le réseau associatif souterrain des « mondes du *trad* ».

La diversité et la prépondérance des organisateurs/trices « non spécialisé.es »

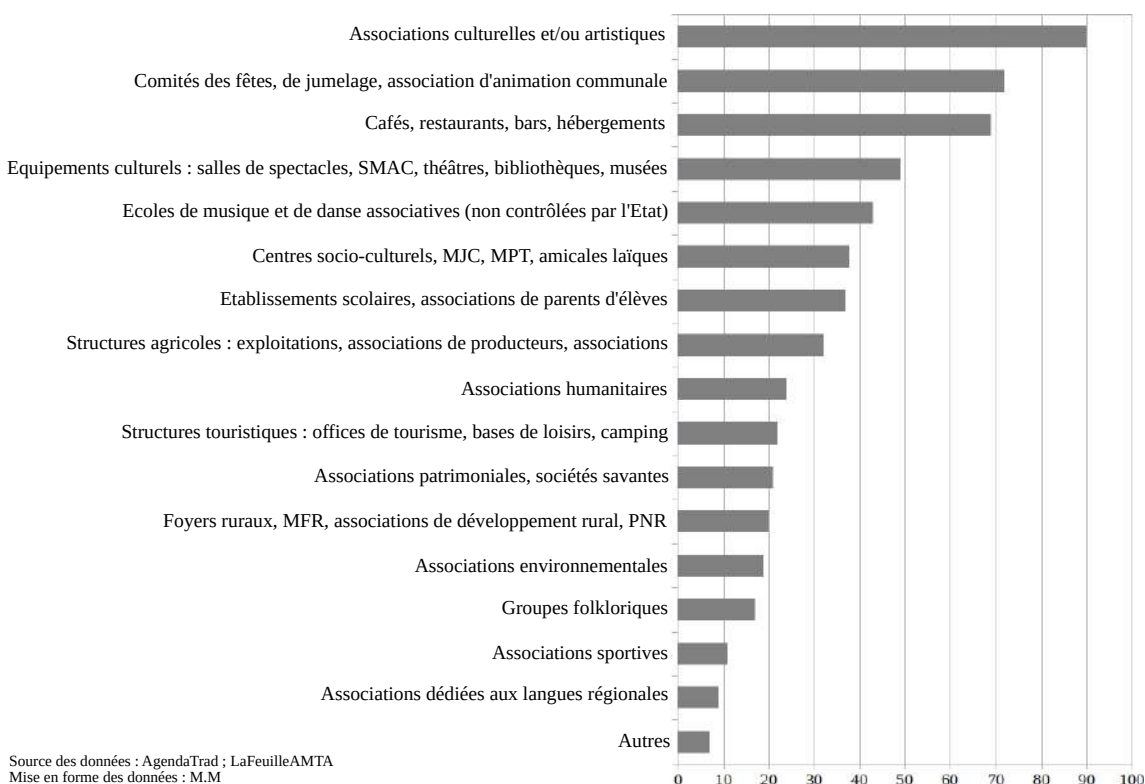
Le travail d'inventaire cartographié fait ainsi apparaître une catégorie d'acteurs/trices *a priori* non lié.es aux « mondes du *trad* » qui organisent ou co-organisent un ou plusieurs événements en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019. Ils/elles sont d'une grande diversité et regroupé.es ici dans la catégorie des « organisateurs/trices non *trad* ». Ce type, artificiel, permet de rendre compte du fait que toute une partie de l'activité *trad* repose sur des organisateurs/trices qui ne se spécialisent pas dans la pratique et dans l'apprentissage de la musique et de la danse dite traditionnelles.

Le rôle que joue ces organisateurs/trices « non spécialisé.es » est primordial bien que difficilement quantifiable pour l'observateur/trice, et invisible du point de vue des acteurs/trices *trad*. Le travail d'inventaire révèle que sur les 838 entités organisatrices ou co-organisatrices d'un ou de plusieurs événements *trad* dans la région entre 2010 et 2019, 575 sont des organisateurs/trices « non *trad* » : il s'agit donc d'une réalité qui surpasse largement les 170 organisateurs/trices *trad* identifié.es. Chacun.e de ces organisateurs/trices est à l'origine d'un petit nombre d'événements restreint, parfois un seul entre 2010 et 2019. Leur activité est donc moins régulière que les associations *trad*, mais néanmoins déterminante à l'échelle des espaces locaux.

Ce constat corrobore les observations d'Olivier Goré (2004) qui affirme en Bretagne que la musique traditionnelle n'est pas une pratique confidentielle cloisonnée aux réseaux d'acteurs/trices spécialisé.es dans la promotion de la « culture bretonne » : son public comme les organisateurs/trices qui la programment ne sont pas que des passionné.es ou des convaincu.es de la cause identitaire bretonne. Il s'agit aussi d'organiseurs/trices plus attentifs aux fonctions sociales, artistiques et à la puissance fédératrice et rassembleuse des pratiques à l'échelle locale.

Le graphique suivant rend compte de la grande diversité de ces organisateurs/trices non spécialistes des « mondes du *trad* ». Il s'agit avant-tout d'associations de pratiques culturelle et/ou artistique (animation culturelle, arts créatifs, associations communautaires, conte, lecture), d'associations musicales ou chorégraphiques, voire d'écoles de musique associatives et d'associations dédiées à l'animation locale (comités des fêtes, de jumelage). Les lieux de sociabilité comme les cafés, restaurants, commerces et lieux d'hébergement jouent également un rôle notable. Il peut également s'agir de structures socio-culturelles, para-scolaires, humanitaires, patrimoniales. Certaines sont liées au domaine de l'alimentation (exploitations agricoles, coopératives, syndicats agricoles, associations de producteurs/trices), de l'écologie et du développement durable ou du développement culturel local, notamment

en milieu rural. Plus rarement, il peut s'agir de groupes folkloriques⁸, d'associations sportives ou dédiées à la pratique et la promotion des langues régionales. Certains équipements culturels plus conventionnels (salles de spectacles communales ou intercommunales, scènes nationales, SMAC, bibliothèques, musées) organisent ou co-organisent enfin certains événements.



Graphique 4.1 – Répartition par type des organisateurs/trices et co-organisateur/trices « non trad » repéré.es entre 2010 et 2019

Des organisateurs/trices « non trad » qui s'approprient les pratiques dans un but de rentabilité et d'animation locale

La participation de ces acteurs/trices « non spécialisé.es » au déploiement régional des « mondes du trad » se fait le plus souvent de deux manières.

Ils/elles peuvent organiser un événement dans une logique de partenariat avec une entité repérée au sein des « mondes du trad » : association de pratique amateur, groupe musical amateur ou professionnel, collectif d'artistes, par exemple. Le rapprochement est souvent facilité par la présence en leur sein d'individus par ailleurs investi.es au sein des « mondes du trad », et par l'interconnaissance des réseaux d'acteurs/trices. Les acteurs/trices locaux/les des « mondes du trad » et les organisateurs/trices « non trad » souvent actifs/ves dans la vie culturelle et sociale locale, choisissent alors de mutualiser leurs moyens (financiers et

8. L'inclusion de ces derniers dans cette catégorie des organisateurs/trices « non trad » peut faire l'objet d'un débat. Elle est néanmoins cohérente avec la définition de l'objet d'étude explicitée dans le premier chapitre de ma thèse.

humains) pour l'organisation d'un événement festif. Lors de mes enquêtes, on m'a signalé des partenariats ponctuels mais nombreux entre des associations de pratique amateur *trad* et des associations de parents d'élèves, des comités des fêtes, des associations humanitaires. Pour l'association non « spécialisée » organisatrice de l'évènement (souvent un bal), il s'agit d'animer la vie locale et de renforcer des liens internes à un groupe (adhérent.es d'une association, parents d'élèves) par une activité conviviale destinée à la population résidente en premier lieu. Pour l'association *trad* partenaire, il s'agit de diversifier son public habituel : « *c'est une manière de faire découvrir à des gens qui instinctivement ne seraient pas allées à ces choses-là* » (D-27, Loire).

Toute une série d'évènements sont en revanche organisés de manière indépendante des réseaux d'acteurs/trices habituel.les des « mondes du *trad* ». Le potentiel festif, participatif et financièrement rentable du bal est mis à profit par de nombreux acteurs/trices « non *trad* ». Le bal apparaît comme une activité privilégiée pour lever des fonds et animer un moment de la vie associative ou locale pour des associations de parents d'élèves ou humanitaires par exemple. Cette activité requiert un investissement faible, notamment si l'animation musicale est confiée à un groupe d'amateur.es locaux/les. Elle permet de générer facilement des recettes utilisables ultérieurement par l'organisateur/trice pour d'autres actions moins rentables. Son succès en terme d'ambiance et de participation est en outre rarement démenti et le bal s'impose, au-delà des « mondes du *trad* » comme une activité festive de proximité facile à mettre en place, rémunératrice et support de lien social.

Les communes : les collectivités territoriales les plus engagées dans l'organisation d'évènements

L'inventaire cartographié met en lumière un autre type d'organisateur/trices d'évènements : les collectivités territoriales.

Entre 2010 et 2019, 70 collectivités territoriales ont organisé directement ou ont participé à l'organisation d'au moins un événement *trad* en Auvergne-Rhône-Alpes. En Vallée d'Aoste, le constat est plus marquant dans la mesure où l'essentiel des temps forts et formels de pratique (comme les festivals) sont directement subventionnés ou impulsés par la Région. En Auvergne-Rhône-Alpes, l'investissement des collectivités territoriales s'effectue selon des degrés d'engagement variables, allant du soutien financier (subvention pour l'organisation d'un festival par exemple) à l'implication dans la programmation et la logistique de la manifestation par la mise à disposition de personnel relevant d'un service culturel communal, intercommunal ou départemental.

Sur ces 70 collectivités, 49 sont des communes, 18 des intercommunalités ou des communautés d'agglomération et 3 sont des départements exclusivement auvergnats : Puy-de-Dôme, Cantal et Haute-Loire. Les communes se caractérisent comme les collectivités territoriales les plus engagées vis-à-vis de l'organisation ou du soutien d'évènements *trad*.

Ce constat complète les analyses de Claire Delfosse (2015) et de Mariette Sibertin-Blanc (2012) qui soulignent le faible investissement des collectivités territoriales dans le champ

culturel en milieu rural et, en conséquence, la prépondérance des acteurs/trices associatifs/ves locaux/les. Mon observation ne remet pas en question ce constat mais précise les modalités d'action des collectivités qui choisissent d'investir dans le champ culturel. On peut supposer que le positionnement des pratiques au carrefour des champs de la culture, des arts, des loisirs, du patrimoine et des sociabilités, ainsi que leur accessibilité financière, en font un secteur d'action privilégié pour des communes au budget limité.

4.3 Une organisation plus institutionnelle des « mondes du *trad* » coupée des pratiques localisées ?

Les pratiques des « mondes du *trad* » se développent dans leur quotidienneté essentiellement au travers de réseaux associatifs et informels peu en lien avec les politiques et équipements publics.

Leur tentative d'institutionnalisation dans les années 1980 s'est cependant traduite d'une part par leur structuration endogène conduisant à la mise en place d'une fédération nationale (la FAMDT) et de relais régionaux (les CMT), et, d'autre part, par l'ouverture des établissements d'enseignement artistique sous tutelle de l'État ou des collectivités territoriales aux pratiques dites traditionnelles. Cette section est consacrée à ce volet plus institutionnel des « mondes du *trad* ». Si ce dernier n'est pas structurant pour le déploiement des musiques et des danses dites traditionnelles en tant que pratiques sociales, le prendre en compte reste primordial afin de comprendre les enjeux théoriques, culturels et symboliques dans lesquels les pratiques évoluent.

4.3.1 Les établissements d'enseignement artistique : l'institutionnalisation de l'enseignement des musiques traditionnelles à la marge et en question

De manière croisée au réseau associatif des « mondes du *trad* », l'ouverture progressive des établissements d'enseignement artistique agréés par l'État à l'enseignement des musiques dites traditionnelles depuis la fin des années 1980, diversifie les lieux de pratique et d'apprentissage des musiques et des danses dites traditionnelles.

Un maillage institutionnel embryonnaire en progression

Les éléments de contexte et de description présentés ici proviennent de deux sources, croisées avec mes observations personnelles. La première est une enquête de Catherine Lephay-Merlin (2001) commandée par le ministère de la Culture. La seconde est une synthèse de cette enquête dressée par Delphine Pelloux et Deslandres (2006) pour le compte de la FAMDT. Ces documents permettent de dresser le bilan des quinze premières années d'institutionnalisation des musiques dites traditionnelles par leur introduction au sein des établissements d'enseignement artistique contrôlés par l'État.

Une ouverture des établissements aux pratiques *trad* inégale, marginale mais croissante

Selon ces analyses, le territoire national est marqué par une inégale couverture en matière d'enseignement institutionnel des musiques dites traditionnelles.

L'enquête de Catherine (Lephay-Merlin, 2001) repose sur l'interrogation des 380 établissements d'enseignement artistiques agréés par l'État. Datant du début des années 2000⁹, elle s'appuie sur une classification de ces établissements qui distingue les Conservatoires Nationaux de Région (CNR), les Écoles Nationales de Musique (ENM) et les Écoles Municipales de Musique Agréées (EMMA). Sur cet ensemble, 348 établissements ont répondu à l'enquête. Les musiques et danses dites traditionnelles sont représentées dans 24% de ces structures et 5% des établissements répondants signalent que leur intégration est en projet. En somme, à l'échelle nationale et au début des années 2000, 83 établissements proposent une activité (cours, pratique d'ensemble) dans le domaine des musiques et danses dites traditionnelles. Leur activité semble peu coordonnée à celle du tissu associatif local investi dans l'enseignement des musiques dites traditionnelles : seuls 3 d'entre eux ont dit avoir développés leur offre pédagogique en partenariat direct avec une association (Lephay-Merlin, 2001).

L'enquête souligne l'équilibre des âges entre enfants, adolescent.es et adultes, parmi les élèves concernés par l'enseignement *trad*. Ces dernier.es sont principalement inscrit.es dans un parcours de musiques classiques¹⁰ et suivent une activité annexe/complémentaire en lien avec les musiques et danses dites traditionnelles. Plus rarement, ils/elles sont inscrit.es au sein d'un cursus spécialisé en musiques dites traditionnelles et bénéficient d'une formation plus complète. La somme de tous.tes ces élèves représente 5% des effectifs des établissements concernés par l'enseignement des musiques et des danses dites traditionnelles et moins de 1,5% des effectifs totaux de l'ensemble des 380 établissements sous tutelle de l'État. Le nombre d'élèves concerné.es à l'échelle nationale est évalué à 3900 par Catherine Lephay-Merlin (2001). Les auteurs/trices rappellent que cette estimation ne prend pas en compte les élèves inscrit.es dans des structures associatives qui continuent de dispenser l'essentiel de l'enseignement *trad*. L'étude estime le nombre d'enseignant.es en musiques dites traditionnelles à 200¹¹. Elle précise que 35% d'entre eux/elles sont titulaires (le reste étant contractuel.les ou vacataires) et que les deux tiers sont diplômé.es du CA ou, plus souvent, du DE.

Selon l'enquête de Catherine Lephay-Merlin (2001), tous les indicateurs (nombre d'élèves, d'enseignant.es, d'établissements concernés par l'enseignement des musiques et danses dites

9. L'« ancienneté » de cette étude est à prendre en compte, d'autant que les vingt dernières années semblent avoir été cruciales pour le développement des pratiques dites traditionnelles au sein des établissements d'enseignement artistique. Aucune étude actualisée n'a été effectuée depuis.

10. L'enquête signale que les croisements d'élèves entre les départements de jazz et les enseignements en musiques et danses dites traditionnelles sont très rares (Lephay-Merlin, 2001) et qu'ils sont plus fréquents pour les élèves inscrit.es dans un parcours classique.

11. Toujours sans compter celles et ceux, diplômé.es ou non, qui interviennent dans les structures associatives non contrôlées par l'État

traditionnelles) sont à la hausse depuis 1994. Par comparaison, 1565 élèves, 83 enseignants, et 36 établissements étaient comptabilisés à cette date. Mes observations en Auvergne-Rhône-Alpes tendent à un constat plus mitigé. Il semblerait en effet que de plus en plus d'établissements s'ouvrent aux pratiques dites traditionnelles, notamment dans les espaces les plus urbanisés. Cependant, certains établissements réduisent dans le même temps leur offre d'enseignement : c'est le cas à Clermont-Ferrand où le nombre d'heures dispensées en musiques dites traditionnelles a considérablement été réduit depuis 2010-2011 et où le projet d'établissement a été orienté autour des pratiques jazz. Quoiqu'il en soit, ces estimations statistiques de la progression des pratiques dites traditionnelles au sein des établissements sont peu révélatrices de la dimension vécue des pratiques.

Une approche « territorialisée » et « culturalisée » des répertoires dits traditionnelles

L'étude de Catherine Lephay-Merlin (2001) aborde également la question des répertoires musicaux enseignés au sein de ces structures agréées par l'État. Elle reprend un certain nombre d'éléments de langage et de débat partagés par les acteurs/trices localisés du *trad*.

L'étude distingue les répertoires enseignés dans les établissements selon leur appartenance à des « aires culturelles » et selon la place qu'ils consacrent à la question de la « mémoire régionale ». Elle identifie ainsi « 12 aires culturelles différentes » pouvant être regroupées en quatre sous-ensembles selon leur présence plus ou moins affirmée dans les établissements. Un premier ensemble, « Amérique hispanique, Europe Est, Europe Sud, aire irano-turque, Extrême-Orient », concerne entre 1,5 et 3% des établissements. Ensuite, 9 à 18 % des établissements proposent des répertoires relatifs à l'aire de l'« Afrique sub-saharienne, Afro-Amérique et Maghreb/Proche-Orient » tandis qu'un ensemble « transversal » intégrant toutes les « aires culturelles » sans distinction intéresse 14% des établissements. Enfin, les répertoires les plus représentés (dans 20 à 27% des établissements) sont relatifs aux « aires culturelles françaises réparties sous trois dénominations : France/Celtique, France Centre et France Sud ». L'enquête conclut que les deux tiers des élèves suivant une activité de musique ou de danse dites traditionnelles le font au travers des « répertoires du domaine français », même si la définition de ce dernier n'est jamais proposée (Lephay-Merlin, 2001) et paraît aussi datée que restrictive (Charles-Dominique, 1996 ; Charles-Dominique et Defrance, 2009b ; Mabru, 2007). On retrouve également une distinction nette entre musiques traditionnelles et musiques du monde mise en relation avec la localisation des établissements en milieu urbain ou rural : les premiers sont décrits comme plus enclins aux musiques du monde, les seconds aux musiques traditionnelles « du domaine français ». Ces éléments de distinction, qui se veulent le pendant d'une enquête plus statistique, me semblent maladroits et ne pas rendre compte de la dimension fluide des répertoires et de la dimension vécue des pratiques *trad* qui ré-actualisent constamment leur rapports aux lieux, au-delà des grands-partages culturels et spatiaux qui semblent être entérinés ici. Cependant, ils

permettent de mettre en lumière des appropriations spatialement différenciées des « *mémoires musicales* » de l'ici et de l'ailleurs.

Un bilan actualisé pour la région Auvergne-Rhône-Alpes : un maillage incomplet mais en développement

Il est délicat de se baser aujourd'hui sur le rapport de Catherine Lephay-Merlin (2001), ainsi que sur la synthèse de Delphine Pelloux et Deslandres (2006), pour décrire la couverture de l'enseignement des musiques et des danses dites traditionnelles dans la région Auvergne-Rhône-Alpes. Depuis leurs publications, la classification des établissements agréés par l'État a évolué¹². Depuis, certaines structures se sont ouvertes aux musiques dites traditionnelles tandis que d'autres ont vu leur activité se réduire : c'est le cas des CRC de Givors et de Vienne, repérés dans le rapport de Delphine Lephay-Merlin (2001), qui ne semblent pas aujourd'hui dispenser d'enseignement des musiques ou danses dites traditionnelles. En lien avec les différentes réformes territoriales appliquées depuis le début des années 2000, certaines structures ont vu leur périmètre d'activité remodelé et ont parfois fusionné entre elles.

Les données récoltées dans le cadre de l'inventaire cartographié croisées à celles présentes sur les sites de l'ensemble des conservatoires de musique, de danse et d'art dramatique de la région¹³ dressent un bilan actualisé au premier trimestre 2020 et synthétisé par la carte suivante.

Sur les 48 établissements présents sur le territoire régional, 25 proposent au moins une activité en lien avec les musiques et danses dites traditionnelles. La plupart du temps, il s'agit d'un atelier de pratique collective à destination de musicien.nes amateur.es. Dans d'autres cas, il peut s'agir de l'enseignement spécifique d'un instrument ou d'un parcours de formation plus complet dans le cadre d'un département de musiques traditionnelles.

Ce réseau dédié à la pratique et à l'enseignement auprès d'un public amateur est complété par celui des Écoles Intercommunales de Musique et de Danse (EIMD)¹⁴. La plupart sont soutenues dans le cadre des Schémas départementaux d'enseignements artistiques et complètent l'offre d'enseignement des musiques et moindrement des danses dites traditionnelles, d'autant qu'elles comportent souvent plusieurs lieux d'enseignements. Elles sont représentées de manière non exhaustive sur la carte, en prenant l'exemple du département de la

12. Elle distingue aujourd'hui les Conservatoires à Rayonnement Régional (CRR), les Conservatoires à Rayonnement Départemental (CRD), les Conservatoires à Rayonnement Communal (CRC) et enfin les Conservatoires à Rayonnement Intercommunal (CRI).

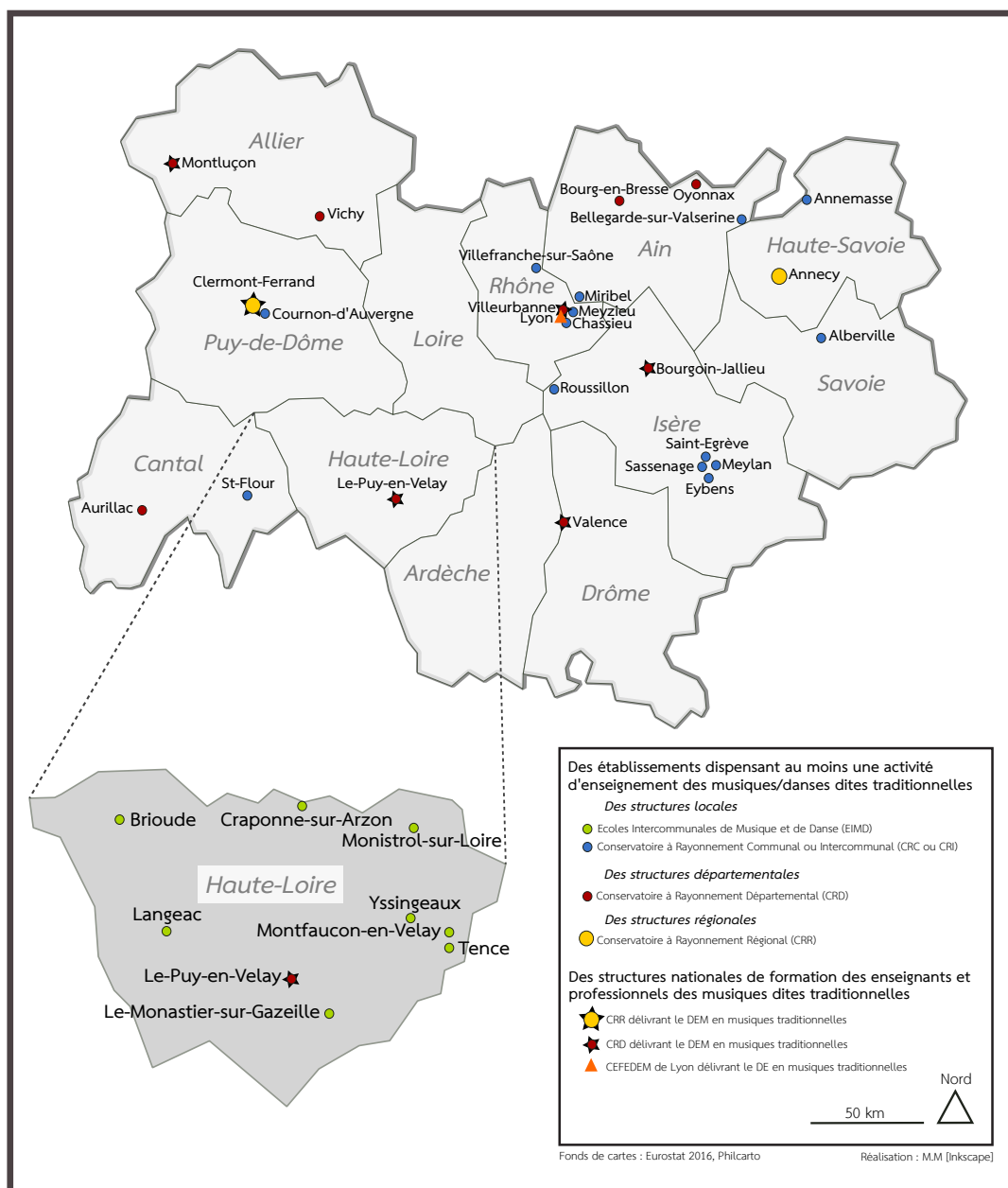
Source : Décret n°2006-1248 du 12 octobre 2006 relatif au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique consulté en ligne le 3 Avril 2020 : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006054531dateTexte=20200403>

13. Source : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musique/Organismes/Structures-d-enseignement-et-de-formation/Les-conservatoires-CRR-CRD-CRC-CRI>

Liste mise à jour en septembre 2019 et consultée le 3 avril 2020.

14. Elles sont invisibles dans l'enquête de Catherine Lephay-Merlin (2001).

Haute-Loire où une mise en réseau aboutie a été coordonnée par le CRD du Puy-en-Velay. Certaines structures œuvrent dans le domaine de la professionnalisation des musicien.nes et de la formation des enseignant.es et professionnel.les en musiques dites traditionnelles. Quelques conservatoires délivrent des DEM en musiques traditionnelles tandis que certains CEFEDEM délivrent des DE spécialisés en musiques traditionnelles.



Carte 4.1 – Un maillage d'établissements d'enseignement et de formation aux musiques et danses dites traditionnelles multiscalaire et incomplet en Auvergne-Rhône-Alpes

La carte ci-dessus témoigne d'une couverture inégale du territoire régional. Certains départements sont dépourvus d'établissements (Loire, Ardèche). Même dans ceux pourvus d'établissement dispensant des activités dans le champ de la musique et de la danse

dites traditionnelles, ces entités ne sont pas déterminantes du point de vue de la vitalité et du vécu des pratiques par leurs acteurs/trices localisé.es. Les réseaux d'acteurs/trices des « mondes du *trad* » s'organisent, y compris pour l'enseignement de leur pratique, essentiellement en dehors de l'action des établissements sous tutelle de l'État et des collectivités territoriales. Ils mettent en place leur propre réseau alternatif d'enseignement au moyen d'écoles de musiques associatives et d'associations de pratique amateur qui sont beaucoup plus difficiles à repérer et à quantifier¹⁵.

Une institutionnalisation des pratiques *trad* entre rejet, renouvellement et opportunités

L'introduction des pratiques des « mondes du *trad* » dans les établissements d'enseignement artistique sous tutelle de l'État et des collectivités territoriales, bien qu'inachevée, fait débat au sein des réseaux *trad*. Depuis l'officialisation des certifications en musiques traditionnelles à la fin des années 1980, l'institutionnalisation des pratiques suscite à la fois un engouement et une opposition. Cette dernière est révélatrice de la confrontation des valeurs associées d'une part aux « mondes du *trad* » et, d'autre part, à ceux de l'enseignement musical et chorégraphique académique.

L'imprégnation et l'oralité vs l'académisation des pratiques : un discours réactualisé entre revendication d'un apprentissage alternatif des musiques dites traditionnelles et nouveau dogme

En effet, l'entrée des musiques dites traditionnelles dans les établissements artistiques est liée à une tension. D'un côté, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » cherchent à faire reconnaître leurs répertoires, techniques instrumentales et leur modes de transmission. De l'autre, ils/elles s'opposent à la transformation de leurs pratiques en pratiques « savantes », au travers de leur introduction dans des établissements sous tutelle de l'État.

Aujourd'hui, certain.es acteurs/trices restent critiques quant aux modalités d'apprentissage de la musique *trad* en institution. Une chanteuse professionnelle lyonnaise, qui anime de nombreux ateliers de chant souligne que « *ça change le mode de travail sur les répertoires. Le côté lié à l'expérience, il y est moins. (...) Dans l'expérience il y a l'approfondissement : tu approfondis un domaine si tu fais son expérience. Si tu ne fais que l'apprendre ce n'est pas pareil* » (M2-12, Rhône). D'autres insistent sur le fait que l'enseignement des musiques dites traditionnelles dans un cadre institutionnel « coupe » les apprenant.es de deux modalités d'apprentissage perçues comme fondamentales : l'expérience (voire l'imprégnation) et l'oralité. Ces deux notions sont peu creusées dans le cadre de ma thèse car elles font l'ob-

15. Delphine Pelloux et Deslandres (2006) rappellent que la part des établissements sous tutelle de l'État dans le champ de l'enseignement des musiques et des danses dites traditionnelles reste réduite par rapport à celle du domaine associatif. Effectuée avant les dernières fusions régionales, leur synthèse répertorie 14 écoles de musique associatives invisibles dans le rapport de Catherine Lephay-Merlin (2001) témoignant d'une ouverture aux musiques dites traditionnelles en Auvergne et 35 en Rhône-Alpes.

jet de nombreux travaux de musicologie et d'ethnomusicologie (Charles-Dominique, 2002 ; Monod-Becquelin, 2005 ; FAMDT, 1998 ; Mabru, 2007 ; Gasnault, 2018b ; Calvet, 2010). Largement mythifiées au sein des « mondes du *trad* », elles tiennent une place centrale dans l'argumentaire critique envers l'entrée des musiques dites traditionnelles dans les établissements d'enseignement artistique. Le rejet catégorique de l'académisation du *trad* par la mise en avant de l'oralité et de l'imprégnation prend parfois, à son tour, des allures dogmatiques (Nentwig, 2011). Ces points d'identification (imprégnation, oralité) sont d'ailleurs repris avec force dans l'étude de Catherine Lephay-Merlin (2001) dans laquelle un texte de synthèse finale oppose les « cours de formation musicale classique » aux propositions pédagogiques des enseignant.es qui, « élevés dans la pure tradition, manifestent des réticences à abandonner la transmission orale, et adaptent leur pédagogie » (p29).

Les entretiens ont révélé que les critiques sont souvent plus vives chez les amateur.es que chez les professionnel.les qui, confronté.es aux enjeux d'enseignement, de diffusion et de reconnaissance institutionnelle de leurs musiques et de leurs compétences artistiques et pédagogiques, inscrivent moins leur pratique dans une démarche de distinction. Certain.es d'entre eux/elles, comme le collectif artistique MusTraDem¹⁶, revendiquent un processus de création et une méthode d'enseignement qui hybride l'apprentissage oral et écrit de la musique. Ses membres se rallient au constat anthropologique (Charles-Dominique, 2002 ; Goody, 1978, 2007) d'une hybridation, plus que d'une opposition, de l'oral et de l'écrit dans nos sociétés contemporaines occidentales.

« Musiques vivantes » vs « musiques savantes » : la permanence d'une résistance idéologique des « mondes du *trad* » à toute institutionnalisation

Néanmoins, l'enseignement formel menace symboliquement les notions piliers de l'imprégnation et de l'oralité qui servent toujours de référence aux acteurs des « mondes du *trad* ».

Les acteurs/trices les plus critiques défendent le caractère irréductible de leurs pratiques aux modes académiques d'enseignement et d'apprentissage qui s'apparentent pour eux/elles à un « formatage » (Pelloux et Deslandres, 2006). Dans une interview, l'ancien directeur du CRMTL, également musicien-collecteur pionnier du *revival folk*, décrit par opposition la musique dite traditionnelle comme « *une musique profondément libertaire, qui invente ses propres techniques au fur et à mesure qu'elle les joue, qui n'a aucune capacité d'académisme, et qui ne peut absolument pas être enseignée dans un système normatif. (...) les musiques traditionnelles ne sont pas un répertoire, mais une façon de faire la musique!* » (Durif et Montbel, 2001). Les conservatoires sont présentés comme l'inverse de la « *musique vivante* » et de la « *liberté musicale* ». La crainte d'être systématiquement comparé.es aux musicien.nes et aux pédagogies « classiques » revient également et permet aux acteurs/trices d'affirmer que leurs pratiques ne peuvent être comparées, ni sur le plan technique, ni sur celui de l'ex-

16. Pour Musiques Traditionnelles de Demain.

pression, à celles des « musicien.nes classiques ». Elles se déploient sur un « autre plan ». Paradoxalement, les acteurs/trices déplorent le cloisonnement des esthétiques au sein des conservatoires, ainsi que le « principe de fossilisation de la musique par le biais d'une espèce de classification des musiques traditionnelles par instrument : la classe de cornemuse, la classe de violon, la classe de guimbarde » (Durif et Montbel, 2001). Ils/elles critiquent vivement le découpage des parcours musicaux en cycles sanctionnés par des examens et reconnus par des diplômes. Ils déplorent enfin que les élèves des établissements soient éloigné.es des « contextes réels » de pratique, comme le suggèrent des membres de l'équipe pédagogique de l'Atelier des Arts, CRD du Puy-en-Velay, en constatant l'absence de leurs élèves dans les bals et les événements du secteur associatif local :

« Ils sont élèves ici mais il y en a peu que je retrouve dans les festivals. (...) Il n'y a plus le fait d'être dans le milieu. (...) Ils viennent, ils prennent leur cours mais ils ne sont pas acteurs des musiques traditionnelles. (...) Ils viennent faire de la musique traditionnelle mais chez eux, ils n'écoutent pas de musique traditionnelle. (...) C'est dommage. » (D-41, Haute-Loire)

« Historiquement, je pense qu'on n'a jamais eu autant d'élèves en musique trad sur le département. Et on en a jamais aussi peu vus dans nos soirées. Je pense que c'est quand même l'effet école de musique qui joue. » (D-41, Haute-Loire)

« Moi, je sens qu'on est moins trad que les Brayauds, par exemple. Mine de rien, le fait d'être rentrés là, on est un petit peu... Quand je disais qu'on avait perdu une partie de notre âme, il y a un peu de cela quand même. (...) Stylistiquement parlant par exemple, on est beaucoup moins forts que ce qu'ils peuvent faire eux, chez eux, parce qu'ils sont vraiment en vase clos, entre musiciens trad. (...) Je le regrette des fois, quand je vois la façon dont jouent certains élèves aujourd'hui (...). Ils n'ont pas cette imprégnation qu'on a pu avoir et ça se ressent. (...) Ce qui est dommage pour eux, c'est qu'ils passent complètement à côté du milieu. Les petits, la seule perspective musicale qu'ils peuvent avoir ce sont les grands élèves ou leurs profs. Ils ne sont jamais confrontés à des musiciens professionnels : ils ne voient pas de concerts et vu qu'ils n'en écoutent pas non plus chez eux, il y a ce manque d'ouverture et de références. » (D-42, Haute-Loire)

« Pour moi, ce qui s'est passé, c'est qu'on est arrivés dans le conservatoire avec nos élèves de l'associatif qui avaient une implication associative. Ces élèves ont grandi, ils sont partis, on a renouvelé les élèves mais on s'est retrouvés avec, sans être péjoratif, des purs élèves de conservatoire qui découvrent les instruments en éveil musical de temps en temps dans nos bals mais qui n'ont aucune conscience du contexte et du coup, pas d'implication. C'est ce que je trouve hyper dur dans les conservatoires : comment recréer les contextes ? Je trouve ça hyper compliqué parce qu'on n'a pas les budgets qu'il faut pour faire une programmation suffisante. (...) Pour moi, on n'a pas formé de musiciens traditionnels : on a formé des instrumentistes. Ce sont des gens qui savent se servir de leur instrument, mais qui ne savent pas ce que c'est que la musique traditionnelle. » (D-43, Haute-Loire)

Dépasser le clivage vis-à-vis de l'institution : vers une reconnaissance et un renouvellement des pratiques appuyés sur une démarche de distinction vis-à-vis du monde du folklore

Il semble indéniable que l'entrée des musiques dites traditionnelles dans les établissements d'enseignement artistique ait donné lieu à une standardisation des instruments, des répertoires, des techniques instrumentales. Les implications théoriques et pédagogiques de cette « reconnaissance » (M2-10, Isère) institutionnelle à la fois recherchée et décriée font continuellement l'objet de réflexions dont témoignent les nombreux mémoires d'étudiant.es

du CEFEDM Auvergne-Rhône-Alpes¹⁷ et plusieurs journées de rencontres organisées dans les années 2000¹⁸

Pour autant, cette entrée dans l'institution a permis aux musiques traditionnelles de prendre davantage de distance vis-à-vis de débats internes et paralysants sur la teneur de la tradition, sur la légitimité de la transmission, sur la vérification des origines géographiques des répertoires, par exemple. Elle leur a permis d'affirmer leur dimensions artistique et pédagogique. Cette recherche de légitimation s'est aussi inscrite dans une stratégie de distinction vis-à-vis du monde du folklore, décrié par les *folkeux/ses* comme par les établissements d'enseignement artistique (Raibaud, 2018). Cet enjeu est très présent dans l'enquête de Catherine (Lephay-Merlin, 2001) : un texte de synthèse finale définit et distingue les notions de tradition et de folklore. La première est décrite comme liée à un mouvement d'adaptation et de réinterprétation vitale. La seconde est renvoyée à l'immobilisme. L'opposition mort / vivant, mouvement / immobile est réactivée pour distinguer les pratiques *trad* et folkloriques. On peut prendre un peu de recul vis-à-vis de ces propos qui ciblent des modalités de pratiques plus contrastées qu'il n'y paraît. Toutefois, cette institutionnalisation des « mondes du *trad* », appuyée sur la critique et la distinction du modèle folklorique, a mené à leur légitimation.

L'institutionnalisation de l'enseignement des musiques dites traditionnelles a également induit une élévation du niveau des musicien.nes, souvent soulignée par les acteurs/trices rencontrés ayant connu les premières années du *revival folk*. Elle a permis leur renouvellement au-delà de l'entre-soi des *tradeux/ses* : dans les écoles de musique et conservatoires, la pratique *trad* est devenue accessible à de nombreux acteurs/trices, notamment des enfants et des adolescent.es, qui n'évoluent pas dans un environnement sensibilisé à ces pratiques confidentielles. En retour, c'est à travers ce nouveau champ musical que les conservatoires ont pu attirer un certain nombre d'élèves qui n'étaient auparavant pas leur cœur de cible comme les amateur.es adultes, comme en témoigne le directeur d'un établissement isérois :

« Cela permet au conservatoire de jouer un rôle par rapport aux pratiques amateurs du territoire. (...) Cela a permis d'amener au conservatoire des personnes, la plupart du temps adultes, (...) qui n'auraient pas franchi les portes d'un conservatoire. C'est particulièrement vrai dans le cadre de l'atelier de danse trad qu'on a mis en place depuis maintenant 3 ans (...) et où il y a énormément de danseurs de droite et de gauche qui viennent. Une chose importante, c'est aussi les gens qui sont en situation d'animation, d'encadrement dans des associations et qui viennent là se former, se ressourcer. Là le conservatoire est dans son rôle d'être un point d'appui pour des personnes qui ensuite se réapproprient ce qu'elles peuvent y trouver pour le retransmettre dans leur

17. Pour ne citer que quelques titres évocateurs : *La transmission de la musique traditionnelle, de la société rurale aux écoles de musique : « Le traditionnel est-il soluble dans l'institution ? »* par Luc Danigo (2005), *L'institutionnalisation des musiques traditionnelles du Centre-France* par Dominique Marigny (2005), *Apprentissage et musiques traditionnelles : peut-on encore trouver une forme d'imprégnation dans ces pratiques ?* par Pierre-François Graval (2015), *Les musiques traditionnelles au risque de l'institution* par Florent Paulet (2015). Tous ces travaux sont accessibles depuis le site du CEFEDM : <http://cefedem-aura.org/recherche/publications/memoire>

18. Parmi lesquelles « L'école de musique - lieu ouvert : quels enseignements pour les musiques traditionnelles ? » organisées en Décembre 2002 à Correns et les « Assises nationales de la formation en musiques traditionnelles » organisées en Avril 2003 à Aumont-Aubrac. Les synthèses de ces événements sont disponibles dans l'étude de Delphine Pelloux et Deslandres (2006).

lieu de vie, d'activité. » (M2-8, Isère)

Au-delà de cette approche relativement « descendante » du rôle ressource du conservatoire vers les bénévoles associatifs/ves locaux/les, d'autres observations soulignent des effets retours de ces interactions. Parmi ceux-ci, le fait que l'introduction des musiques dites traditionnelles dans les établissements a eu un effet sur la pédagogie musicale en interne de ces structures. C'est pour cette raison que l'ouverture des conservatoires à ces pratiques a été encouragée à partir de la fin des années 1980 (Pelloux et Deslandres, 2006). Au Puy-en-Velay, les enseignants en musique traditionnelle affirment que les méthodes d'enseignement des autres enseignant.es, notamment dans le domaine de la formation musicale, ont évolué à leur contact :

« *Quand on regarde aujourd'hui, il y a 4 profs de formation musicale : ils utilisent tous le trad dans leurs cours. Sur les 20 ans d'enseignement que j'ai fait, j'ai du voir passer une dizaine de profs de classique qui s'étaient inscrits en cours de vielle pour voir ce que c'était. (...) Je trouve que c'est absolument génial : il y avait un réel intérêt pour la musique traditionnelle.* » (D-43, Haute-Loire)

4.3.2 La FAMDT : un organe fédéral à l'échelle nationale

L'institutionnalisation des « mondes du *trad* » ne consiste pas seulement en leur prise en charge au sein de structures plus légitimes d'enseignement artistique ou dans des dispositifs externes de soutien public. A partir de la seconde moitié des années 1980, dans le cadre de la rencontre entre les réseaux associatifs et les services de l'État, une structuration endogène aux réseaux des musiques et danses dites traditionnelles s'amorce. Son inaboutissement actuel et les ruptures qui la traversent révèlent la part d'irréductibilité des pratiques des « mondes du *trad* », qui échappent une fois de plus à toute tentative de formalisation, d'institutionnalisation, même interne. Néanmoins, elle conduit à la création d'une fédération nationale représentative du secteur, la FAMDT en 1985. Cette dernière a vu ses prérogatives évoluer au cours du temps.

Reformulation des missions actuelles de la FAMDT : un organe de représentation politique engagé dans une dynamique « de filière »

Depuis sa création, la FAMDT s'est imposée dans le paysage culturel des fédérations liées aux univers musicaux et artistiques. Elle est aujourd'hui soutenue par le ministère de la Culture par le biais de la Direction Générale de la Création Artistique (programme 224 – Transmission des savoirs et démocratisation de la culture) et par le Centre National des Variétés (commission 3 – Structuration et développement professionnel, actions d'intérêt général)¹⁹.

La fédération est aujourd'hui installée à Nantes²⁰ et comporte depuis 2014 deux postes

19. Source : plaquette de présentation de la FAMDT 2018 consultée le 24 Mars 2020. Accessible en ligne : <https://famdt.com/presentation/>

20. Elle est dans ses débuts très liée à l'UPCP-Métive, et a longtemps été hébergée à Parthenay.

salariés à temps plein. Le Bureau et le Conseil d'Administration en sont les instances principales. Ce dernier rassemble des adhérent.es artistes ou représentant.es de collectifs d'artistes, des administrateurs/trices de compagnies artistiques, des directeurs/trices ou représentant.es des CMT, plus rarement des représentant.es d'associations de pratique amateur, ainsi que quelques personnalités associées, disposant d'une voie non-délibérante, et sollicitées pour leur intérêt et leur connaissance des problématiques du secteur.

Au 10 février 2020, la fédération comptabilise 129 adhérent.es. Leur nature a évolué au cours du temps avec l'arrivée, à partir de 2014, de structures non associatives (entraînant une modification de statuts) et inscrites dans le champ des « musiques du monde ».

Différentes commissions portent action dans des domaines spécifiques : spectacle vivant professionnel, patrimoine, documentation, transmission/formation, recherche, danse. Certaines témoignent d'une longévité surprenante : les commissions Formation, Documentation, Recherche et Danse sont ainsi en activité depuis 1990 (Gasnault, 2014), même si les deux dernières semblent avoir une activité plus interrompue. D'autres ont été créées plus récemment, comme la commission Patrimoine créée en 2007, en sommeil depuis 2010 (Gasnault, 2017b).

Au fil du temps, les missions de la FAMDT ont évolué. Certaines ont été abandonnées, comme la production et la distribution de livres et de disques, ainsi que l'édition de la revue *Modal* (en 2012). Progressivement, elle a pris un rôle tourné vers les enjeux de représentation politique du secteur des musiques dites traditionnelles et du monde. Aujourd'hui, trois axes de missions principales peuvent être repérés à la lecture de ses statuts.

Tout d'abord la mise en réseau des acteurs/trices « des musiques et danses traditionnelles et autres expressions issues de l'oralité »²¹ à l'échelle nationale. Il s'agit de renforcer leurs dynamiques de coopération, de soutenir des projets communs, d'être force de proposition dans le secteur de la transmission, de la formation et de la professionnalisation des acteurs/trices²².

Elle œuvre à représenter et à valoriser le secteur des musiques et danses dites traditionnelles auprès des pouvoirs publics, de l'opinion générale, des médias, du réseau de producteurs/trices et des lieux de diffusion à l'échelle nationale, afin de lui donner une meilleure visibilité et reconnaissance. Cette mission de représentation concentre aujourd'hui une grande partie du temps et des efforts de l'association et du travail salarié. Effectivement, dans un dialogue avec les organismes fédéraux d'autres secteurs musicaux, la FAMDT incarne un rôle de « défense » des intérêts du secteur *trad* vis-à-vis de l'industrie musicale, ainsi que dans le cadre de l'élaboration des politiques publiques culturelles. La FAMDT est très liée dans ses revendications à la FEDELIMA avec laquelle elle partage ses locaux à Nantes.

21. Source : statuts de la FAMDT, consultés le 24 mars 2020 dans leur dernière version modifiée du 17 juin 2018.

22. Dans ce champ, la FAMDT porte notamment le dispositif « Bourse de compagnonnage des musiques traditionnelles et du monde » en partenariat avec la Société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes (ADAMI). Ce dispositif soutient des binômes entre artistes en cours de professionnalisation et artiste reconnu.e dans une logique de mentorat.

Elle fait également partie de l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles (UFISC)²³ au sein de laquelle elle interagit avec d'autres fédérations représentatives d'univers musicaux « minoritaires ». A travers ce rôle de représentation politique, et dans une proximité étroite avec d'autres fédérations, la FAMDT est engagée dans une dynamique de « filière » tendant à défendre les intérêts d'un secteur musical plus vaste que celui des musiques dites traditionnelles.

Dans son projet 2016/2018²⁴ la FAMDT repère plusieurs enjeux de développement dont plusieurs sont directement liés à son rôle de représentation. Tout d'abord, la reconnaissance du secteur des musiques traditionnelles par les institutions, les sociétés civiles et les médias, ainsi que l'augmentation des moyens publics attribués au secteur. Ensuite, l'inscription de ce dernier dans une démarche plus globale de respect et de valorisation de la diversité culturelle en lien avec l'article 103 de la loi portant Nouvelle Organisation Territoriale de la République (NOTRe). Dans ce cadre, la fédération revendique une inscription dans un cadre de référencement prenant appui sur la convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI de 2003, sur celle concernant la diversité culturelle de 2005, ainsi que sur la notion de droits culturels qu'elle souhaite promouvoir en tant que droits fondamentaux. D'autre part, le rapprochement entre le milieu associatif et les établissements d'enseignement artistique parallèlement à l'accompagnement de la professionnalisation des musicien.nes et des danseurs/ses. Enfin, le renfort de la structuration régionale des acteurs/trices localisés, point d'achoppement de l'activité fédérale.

Pour finir, la FAMDT endosse une mission de centre de ressources en mettant en place une veille juridique et documentaire à disposition de ses adhérent.es et en œuvrant pour un meilleur accès aux « sources » musicales. En tant que Pôle associé à la Bibliothèque Nationale de France (BNF), la FAMDT coordonne le Portail Oral, une plateforme numérique se présentant comme une base de données mutualisée mettant en libre accès des archives sonores. Cette fonction conduit la FAMDT à embrasser une activité facilitatrice de travaux de recherche et d'observation des pratiques actuelles : elle s'entoure de chercheurs/ses et initie des études autour de l'organisation et des défis du secteur des musiques et danses dites traditionnelles. Ainsi, elle affiche depuis 2013 une mission d'observation du secteur vis-à-vis du ministère de la Culture.

Une organisation territoriale en cours : la complémentarité des CMT et des « relais territoriaux »

Dans les années 1980, à la suite de la création de la FAMDT, les CMT se mettent en place dans le cadre du dialogue entre la fédération avec l'État et dans un contexte de décentralisation.

Le maillage national esquissé par ces structures a évolué depuis la fin des années 1980.

23. L'UFISC regroupe 16 organisations professionnelles qui représentent elles-mêmes plus de 2500 structures artistiques et culturelles.

24. Source : Projet Triennal 2016/2017/2018 consulté le 24 mars 2020. Accessible en ligne : <https://famdt.com/presentation/>

Parmi les centres initialement créés, certains n'existent plus, comme l'explique François Gasnault (2014). C'est le cas du Centre Lapios, créé pour la région Aquitaine, qui périclité en 1994. Son activité est reprise par une nouvelle association, le Carrefour des Musiques et Danses Traditionnelles en Aquitaine (CMDTA) qui n'existe plus aujourd'hui. En Languedoc-Roussillon, une structure voit le jour en 1994, mais périclité en 2004. Dans l'ancienne région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, une « mission des musiques traditionnelles » est créée au sein de l'agence régionale de la musique en 1999 à Aix-en-Provence tandis que les missions de documentation et de conservation des archives sonores attribuées aux CMT sont déléguées à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme. En Corse, une structure existe entre 1998 et 2013. Des structures infra-régionales connaissent également une existence limitée (Gasnault, 2014) : c'est le cas d'une structure créée en 1997 à La Châtre, couvrant les départements du Cher et de l'Indre, qui n'existe que pendant deux années. Un Centre International de Musique Populaire, adossé au Musée des instruments de Céret est également labellisé tardivement mais ne semble plus exister aujourd'hui.

La FAMDT s'appuie donc sur un maillage mouvant et inégal de CMT en régions. Toute une partie de la France (Nord-pas-de-Calais, Normandie, la région Grand-Est et celle Provence-Alpes-Côte-d'Azur) est aujourd'hui dépourvue de CMT. Pour combler ce réseau incomplet, la FAMDT introduit en 2015 la notion de « relais territoriaux »²⁵. Ces derniers sont pensés comme des outils d'inscription locale de la fédération lui permettant de mailler efficacement le territoire, notamment dans les régions dépourvues de CMT. Dans un contexte de « décentralisation, de nouvelle organisation des territoires, de réforme du dialogue social et de montée en puissance des dynamiques régionales »²⁶, il s'agit pour la fédération d'inscrire son action dans une logique de proximité. Le rôle de ces relais territoriaux non génériques est décrit par la FAMDT comme allant de la simple diffusion d'information à l'activité de conseil et plaidoyer auprès des conseil régionaux par exemple. En 2016, la FAMDT identifie six relais territoriaux, inégalement répartis sur le territoire : l'AMTA et le CMTRA en Auvergne-Rhône-Alpes, l'UPCP-Métive, Heiri Soinu et le CRMTL en Nouvelle Aquitaine et Dastum en Bretagne²⁷. La majorité d'entre eux sont des CMT mais d'autres comme Heiri Soinu et, plus tard, la fédération La Loure en Normandie, sont censés compléter leur maillage inégal. Ces relais sont définis par leur capacité à fédérer les acteurs/trices régionaux/les et localisés des « mondes du *trad* », au-delà de leurs propres adhérent.es ; à nouer des partenariats et à travailler en concertation avec les autres relais et CMT ; à être reconnus et soutenus par les collectivités territoriales de leur territoire et donc à échanger avec les élu.es (cette « dimension politique » est même qualifiée de primordiale) ; à soutenir et à être force de propositions quant aux priorités et aux grands projets fédéraux ; à être, enfin, un relai d'informations pour la FAMDT²⁸.

25. Source : Document de travail interne « Note sur les enjeux territoriaux » - décembre 2019.

26. Source : *idem*.

27. Source : site internet de la FAMDT (Rubrique Adhérents, onglet "Relais territoriaux"), consulté le 24 Mars 2020.

28. Source : Document de travail interne "Note sur les enjeux territoriaux" - décembre 2019.

Ce dispositif pose question dans sa mise en place comme dans son efficacité puisqu'il est remis en discussion au sein du Conseil d'Administration en 2019-2020. Un document de travail précise que depuis la dernière réforme territoriale, la diversité des situations régionales au regard du secteur des musiques et des danses dites traditionnelles est encore plus prégnante²⁹. Plusieurs grandes régions sont dépourvues de CMT et de relais régionaux : c'est le cas de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, de la Corse, des Hauts-de-France, de la région Grand-Est, du Centre-Val-de-Loire, des Pays de la Loire, de la Bourgogne-France-Comté et de la Normandie. Dans d'autres cas, les rapports entre CMT et FAMDT sont distants : c'est le cas du Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles (COMDT) en Occitanie et du CMT de Guadeloupe (créé en 2005) tandis que celui de La Réunion est vaquant depuis juillet 2019. Certains se voient de fait « remplacés », comme en Ile-de-France, où le CMT « historique et officiel » (la MJC de Ris-Orangis), témoigne de liens aujourd'hui très distendus avec la fédération. Les prérogatives de ce CMT semblent être prises en charge par le Collectif des Musiques du Monde en Ile-de-France, sans que rien ne soit statué à ce sujet. Enfin, dans certaines régions, plusieurs CMT coexistent : en Auvergne-Rhône-Alpes (AMTA et CMTRA) et en Nouvelle Aquitaine (CRMTL, COMDT) notamment.

La formalisation de cette organisation au moyen des relais territoriaux est donc loin d'être achevée et on peut se demander en quelle mesure elle peut être efficace étant donné le niveau de fragmentation et de confidentialité recherché par les acteurs/trices localisé.es des « mondes du *trad* ». Le projet d'articulation des CMT et des relais territoriaux au sein de l'espace fédéral dessine un réseau de structures aux formes, actions, moyens et périmètres d'activités variés. Ces structures doivent trouver de nouveaux équilibres entre les missions originelles qui leur ont été confiées et les contextes (spatiaux, culturels, financiers) évolutifs dans lesquels elles se déploient à présent.

4.3.3 L'AMTA et le CMTRA : deux CMT aux antipodes ?

La grande région Auvergne-Rhône-Alpes accueille deux CMT : l'AMTA, situé à Riom (Puy-de-Dôme) et le CMTRA à Villeurbanne (Rhône). Ces deux structures partagent un certain nombre de missions communes aux CMT. Pourtant, elles sont décrites par leurs administrateurs/trices, leurs salarié.es, comme par l'ensemble des acteurs/trices de la région comme très différentes. Il s'agit de décrire ces deux associations régionales par le prisme de leurs similitudes et de leurs différences, afin d'observer leur articulation aux réseaux d'acteurs/trices localisés.

En préambule, il est nécessaire de resituer ces deux CMT dans leurs contextes de créations. L'AMTA voit le jour sensiblement en même temps que la FAMDT, à partir de la branche auvergnate de l'association des Musiciens Routiniers. Très liée historiquement à la fédération nationale, on la présente souvent comme le premier CMT, voire comme la préfiguration de la fédération en elle-même. Le CMTRA connaît une genèse plus tardive et bousculée. Il est officialisé en 1992, après de longues négociations avec la Région. Les deux

29. Source : *idem*.

structures connaissent un épisode critique entre 2005 et 2008, lorsque leur fusion dans les agences régionales de la musique et de la danse (l'Agence Musique et Danse Rhône-Alpes pour Rhône-Alpes et Le Transfo pour l'Auvergne) est envisagée. Ce contexte déstabilisant se double du côté de l'AMTA, de tensions internes liées aux recrutements et conflits de personnel³⁰. Les deux structures échappent à la dissolution mais leurs subventions chutent considérablement et le CMTRA comme l'AMTA sont amenés à retravailler leur identités associatives et professionnelles telles qu'elles apparaissent aujourd'hui.

Des savoir-faire professionnels distincts : de l'agence de développement culturel au centre de recherche-action

Dès lors, à partir de valeurs et de missions partagées, le CMTRA et l'AMTA ont élaboré des identités professionnelles contrastées. Ces dernières reposent sur des savoir-faire, des références et des vocabulaires différenciés.

Le CMTRA : un acteur culturel de référence dans le domaine de l'action culturelle et de la recherche-action en ethnomusicologie appliquée

Le CMTRA est plus difficile à décrire que son homologue auvergnat, tant ses actions sont diverses et évolutives. Toutefois, son identité professionnelle se fonde sur l'articulation de l'action culturelle, de la documentation et de l'ethnomusicologie de terrain. Ses actions tendent à faire des musiques dites traditionnelles et, plus largement, du « patrimoine oral » des objets de dialogue social tout autant que des notions construites point de départ de nombreux questionnements qu'il s'agit d'interroger en provoquant la rencontre entre chercheurs/ses, artistes et habitant.es.

Les projets portés par le CMTRA ne prennent pas pour acquis les « musiques traditionnelles », la « mémoire » et le « patrimoine ». Ils servent de laboratoire pour voir comment se construisent ces éléments de bien commun et quelles trajectoires de circulations et d'ancrage ils encadrent. Le panel d'actions du CMTRA est extrêmement large. Il couvre le domaine de la diffusion avec l'organisation d'un festival dédié aux musiques dites traditionnelles et aux « musiques du monde », ainsi qu'une programmation de concerts et animations musicales à l'année. Des actions sont menées dans le champ de l'action culturelle d'une part en direction des acteurs du spectacle vivant (journées de formation, accompagnement à la professionnalisation de groupes musicaux), du réseau des « mondes du *trad* » (organisation d'événements ponctuels : forums, formations, rencontres) et de publics scolaires (projets de collecte et de valorisation artistique autour du chant, du multilinguisme). Le CMTRA

30. Notons que le CMTRA a connu récemment, à partir de 2017 un autre épisode difficile. Suite à une vacance du poste de direction, l'activité bénévole comme salariée a été restructurée selon les principes de l'horizontalité et de la coopération. L'association est donc devenue collégiale, a revu l'organisation du travail salarié en remettant à plat les niveaux hiérarchiques qui prévalaient jusqu'alors et ambitionne de faire de l'activité scientifique une activité irriguant l'ensemble des activités de la structure et non pas isolée au sein d'un pôle d'activité indépendant et surplombant en silo. Cette réorganisation ambitieuse ne va pas sans son lot de déstabilisations.

est actif dans le champ de la documentation : il coordonne entre autres le réseau documentaire dédié aux archives sonores en Rhône-Alpes. Enfin, ses projets gagnent une dimension scientifique : des chercheurs/ses sont associés aux campagnes de collectes thématiques, des événements de médiation scientifique sont organisés (conférences musicales, événements scientifiques, expositions, publications) et la structure s'inscrit dans le réseau national des Ethnopôles.

L'AMTA : une structure tournée vers les enjeux et les acteurs/trices du développement local de l'Auvergne au travers des musiques *trad* et du patrimoine culturel immatériel

En contrepoint, l'AMTA revendique un savoir-faire davantage lié au « *développement territorial* » (D-10, Puy-de-Dôme). Elle se positionne comme une sorte d'agence de développement local, spécialisée dans les ressources culturelles et patrimoniales. L'objet des musiques et des danses dites traditionnelles sert de moyen pour participer au dynamisme territorial. Le président de l'AMTA revendique en effet une approche qui ne soit pas culturelle mais « *territoriale* » des musiques traditionnelles et, plus largement, du PCI. Il s'agit de « *sortir* » du domaine culturel jugé trop contraignant en termes de financements, d'activités, de publics. Il explique : « *ce n'est pas seulement que la culture peut servir au développement des territoires c'est aussi vivre une réalité territoriale autrement* » (D-21, Puy-de-Dôme). Les principaux/les interlocuteurs/trices de l'AMTA sont les collectivités territoriales et d'autres acteurs/trices liés au développement local (comme les PNR) qui la missionnent pour des projets de collecte de mémoire locale dans un objectif de valorisation culturelle du territoire au yeux de ses habitant.es comme à l'extérieur. Un salarié décrit de fait la structure comme « *un organe aussi politique au départ, en tous cas qui s'adresse beaucoup à des politiques* » (D-10, Puy-de-Dôme). C'est ce que confirment le président et le directeur de l'association :

« *Notre activité est très liée à des réseaux politiques, (...) au sens responsable de collectivités.* » (D-21, Puy-de-Dôme)

« *On est un acteur très concret, on n'est pas un espèce d'élément à côté, qui analyse ce qui se passe et qui pense de nouveaux projets : on est plutôt moteur, lien, acteur, dynamique. (...) Il y a une démarche un peu d'agence de développement territorial (...) c'est de l'espèce de prospection.* » (D-23, Puy-de-Dôme)

A travers ces propos, l'AMTA se rapproche d'autres associations culturelles en milieu rural qui, dans un contexte territorial marqué par la faiblesse des structures et de l'ingénierie culturelle, endossent un rôle d'acteur de développement local. Cette transposition répond à une double logique : d'une part proposer une forme « *alternative* » de développement centré sur le vécu habitant ; d'autre part, argumenter l'obtention de financements locaux auprès de collectivités plus soucieuses des enjeux de développement que de questions purement culturelles.

L'AMTA conduit en Auvergne des projets de collecte de récits d'expériences liées à la pratique de la musique ou d'autres activités qualifiées de « populaires » (cueillette de plantes, jardinage, alimentation, sorcellerie, par exemple) en partenariat avec les collectivités locales dans le but de restaurer un sentiment de fierté et d'attachement des habitant.es envers leur espace de résidence. Certains de ces projets, comme « Les femmes et les hommes des Combrailles » (2009), « Vivre le Mézenc » (2016-2018), « Paroles du Cézailleur » (2011-2013), s'inscrivent dans des espaces en déprise perçus sous le signe de l'abandon. L'enjeu est de redistribuer la parole à leurs habitant.es, qu'ils/elles soient anciennement ou tout récemment installé.es, pour faire entendre ces territoires affectifs. Les projets de l'AMTA mènent, sur un registre moins alimentaire mais similaire à ce que décrivent Anne-Marie Martin *et al.* (2000), à nourrir des récits d'édification du terroir et de circonscription territoriale. Les liens avec les politiques globales de développement (notamment touristiques) ne sont pas exempts et se trouvent même tacitement au cœur du développement des projets et du choix des territoires d'action de la structure.

De fait, l'AMTA et le CMTRA s'appuient sur des réseaux d'interlocuteurs/trices et de financements différenciés. Le tableau de synthèse page suivante³¹ révèle que l'AMTA dispose d'un réseau essentiellement composé de collectivités territoriales alors que le CMTRA interagit avec d'autres structures culturelles, patrimoniales ou dédiées à la recherche.

31. Ce tableau a été construit à partir de documents graphiques produits par les deux CMT dans le but de visualiser leurs réseaux d'interlocuteurs/trices et de financement et ce dans le cadre de leur Dispositif Local d'Accompagnement (DLA), décrit plus loin.

	CMTRA	AMTA
	Région → Direction de la Culture et du Patrimoine	
<u>Subventions de fonctionnement</u> (conventions)	DRAC → Pole Action Culturelle et Territoriale – Action culturelle et patrimoniale → Pole Création, Médias et Industries Culturelles – Spectacle Vivant → Pôle Architecture et Patrimoines – Ethnologie Ministère de la Culture → Direction Générale des Patrimoines – Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique	DRAC → Pole Action Culturelle et Territoriale – Action culturelle et patrimoniale → Pole Création, Médias et Industries Culturelles – Spectacle Vivant Ministère de la Culture → Direction Générale de la Création Artistique Commissariat Général à l’Egalité des Territoires (CGET) – Massif Central
<u>Financeurs réguliers et principaux sur projets</u>	Structures culturelles et patrimoniales : Bibliothèque Nationale de France Fondation Carasso Collectivités territoriales : Métropole de Lyon Ville de Villeurbanne Structures universitaires : Université de Lyon	Collectivités territoriales : Ville de Riom et autres communes du Puy-de-Dôme Communautés de communes du Puy-de-Dôme Clermont-Auvergne-Métropole Pays
<u>Mécènes occasionnels</u>	Sociétés civiles : SACEM, SPEDIDAM, ADAMI	
<u>Financeurs ponctuels de prestations</u>	Éducation Nationale Collectivités territoriales : Collectivités territoriales régionales Ville de Lyon	Structures culturelles et patrimoniales : Bibliothèque Nationale de France Collectivités territoriales : Conseils départementaux (Allier, Cantal, Puy-de-Dôme et Haute-Loire) – Archives départementales Acteurs du tourisme / développement territorial : Office de tourisme Riom-Limagne Observatoire des Cuisines Populaires Parcs Naturels Régionaux

Tableau 4.1 – Des réseaux d’appui et de financement différenciés entre l’AMTA et le CMTRA.

Deux approches du territoire régional qui s’appuient sur des identifications spatiales contrastées

Côté Auvergne, la mise en place d’un maillage départemental renforçant l’identification régionale de l’AMTA comme agence de développement culturel

L’activité de l’AMTA couvre principalement le département du Puy-de-Dôme. Elle concerne aussi, plus ponctuellement les autres départements auvergnats de la région. Elle présente un modèle d’occupation de l’espace qui évoque celui du maillage, du réseau.

Son action est relayée dans chaque département par des relais, les CDMDT. Le premier

voit le jour en Haute-Loire en 1992 et s'appuie sur une association préexistante, le collectif des musiques traditionnelles, fondée par Didier Paire et Jean Roux en 1982-1983. Vient le tour du Cantal en 1994, de l'Allier et enfin du Puy-de-Dôme en 1997 où les missions de centre départemental sont remplies par l'association Les Brayauds³². Ces CDMDT ont pour missions de diffuser l'information de l'AMTA, de favoriser les liens locaux entre les acteurs/trices associatifs/ves et les établissements d'enseignement artistique, d'organiser un certain nombre d'évènements et de porter des projets de collecte sur leur territoire. Leur établissement a permis à l'AMTA un meilleur repérage et une amorce de fédération des acteurs/trices locaux/les. Les liens de ces centres vis-à-vis de l'AMTA sont cependant inégaux et c'est avec le CDMDT 63 - Les Brayauds que le CMT entretient la plus grande proximité tant géographique qu'humaine : de nombreux/ses adhérent.es et artistes Brayauds sont ou ont été temporairement salarié.es de l'AMTA, tandis que certain.es administrateurs/trices de l'AMTA l'ont été (et parfois simultanément) aux Brayauds. Un ancien salarié des Brayauds explique que le département du Puy-de-Dôme a été le dernier à accueillir un CDMDT du fait de la localisation de l'AMTA dans ce département. L'actuel président³³ des Brayauds, évoque la porosité historique entre les Brayauds et l'AMTA, autant facteur de force que d'invisibilité à l'échelle locale :

« On a des relations qui vont du simple au compliqué : (...) les Brayauds sont à l'origine de la création de l'AMTA avec les musiciens routiniers. Didier Champion [le fondateur des Brayauds] a été un des premiers présidents de l'AMTA à la fin des années 1980. (...) // Les anciens ont un rapport avec l'AMTA qui est plutôt conflictuel, malgré tout. // On est très différents, l'AMTA et les Brayauds : l'AMTA c'est une structure où il n'y a pas de bénévoles. C'est une structure associative avec un fonctionnement de coopérative. Nous on est une association : s'il n'y a pas de bénévoles, on ferme boutique tout de suite. (...) On n'a pas les mêmes missions. (...) Maintenant, l'AMTA fait des choses que nous faisons avant : ils font du collectage sur une zone beaucoup plus large que ce que nous on a fait et pas que sur la musique. C'est l'AMTA qui s'occupe des archives alors qu'avant, il y a longtemps, c'était plutôt nous. Donc il y a eu une réorganisation des missions peu à peu. (...) Mais le fait qu'ils soient à Riom a toujours été une difficulté pour nous. (...) Parce que pour les financeurs ce n'est pas clair : ils ne comprennent pas pourquoi il y a deux structures. » (D-17, Puy-de-Dôme)

Côté Rhône-Alpes, une organisation polarisée autour du CMTRA comme structure ressource à l'échelle régionale

De son côté, le CMTRA n'a pas mis en place d'organisation spatiale ramifiée similaire, bien que la question soit régulièrement abordée par les administrateurs/trices de l'association. En miroir, la structure fait davantage figure de pôle. Pour les administrateurs/trices et salarié.es de l'association, le CMTRA est un « centre » de

32. L'association a été identifiée comme CDMDT potentiel entre autres pour son projet pionnier « Tradamuse » initié en 1997. Ce dispositif vise la formation des professeur.es des écoles et des musicien.nes intervenant.es aux répertoires de danses collectives traditionnelles pour enfants sur le département du Puy-de-Dôme.

33. Au moment de l'enquête, il a changé depuis.

ressources. L'association ne s'est jamais présentée comme une agence territoriale régionale pour des questions de valeurs et pour ne pas être rapprochée et confondue avec l'AMTA. De nombreux acteurs/trices extérieurs, notamment celles et ceux œuvrant dans d'autres CMT, expriment leur difficulté à comprendre ce choix historique d'organisation, qui leur apparaît comme un « *isolat* » (D-68, Rhône/Corrèze). En effet, les activités du CMTRA couvrent principalement l'agglomération lyonnaise et, partout ailleurs, la structure est assez mal repérée. Pour pallier à ce manque d'implantation territoriale, le CMTRA organise régulièrement des événements fédérateurs de portée régionale. C'est le cas de forums régionaux organisés généralement tous les deux ans dans un lieu différent de la région en partenariat avec une association locale. En 2014, le forum a eu lieu à La-Tour-du-Pin en partenariat avec Le Folk des Terres Froides, en 2016 à Annecy en partenariat avec Terres d'Empreintes dans le cadre du Festival des Empreintes sonores, en 2018 à Bourlatier en Ardèche en partenariat avec la Fédération des Ateliers de Musique et de Danse Traditionnelles en Ardèche (FAMDTA). Le prochain forum aura lieu au printemps 2021 : il est organisé en partenariat avec l'AMTA dans l'Allier, un département assez peu irrigué par l'action de l'AMTA et vu comme un espace commun d'expérimentation.

Deux manières de s'ancrer plus symboliquement dans l'espace régional : de la revendication de la continuité culturelle de l'Auvergne et du Massif Central à la revendication d'une irréductible diversité culturelle en Rhône-Alpes

Au-delà de ces deux modèles contrastés d'implantation régionale, l'AMTA et le CMTRA mobilisent également des référents spatiaux différenciés, en vue d'ancrer leurs actions. L'AMTA ancre son action, son histoire et sa légitimité dans un espace bien délimité : celui de l'Auvergne et du Massif Central. Ces entités revêtent une triple réalité. Hautement symboliques, elles circonscrivent le périmètre d'action de l'AMTA. Ce périmètre est marqué par la revendication d'une continuité culturelle, qui fera l'objet du dernier chapitre de ma thèse. Elles fondent ensuite sa légitimité en tant qu'acteur de développement local : l'AMTA cherche moins à voir de quoi sont faites ces entités, par quels processus actifs elles ont été construites, qu'à revendiquer une continuité paysagère (relief) et « culturelle » propre à l'Auvergne et au-delà, au Massif Central, pour légitimer son action. Enfin, elles englobent son objet-méthode, à savoir valoriser les territoires de l'Auvergne et du Massif Central, leurs mémoires et leurs sentiments d'appartenances.

On ne retrouve pas du tout de phénomène d'identification spatiale équivalent du côté du CMTRA à qui de nombreux acteurs/trices, qu'il s'agisse de musicien.nes et danseurs/ses de la région comme de responsables d'autres CMT, reprochent souvent ce manque d'« *ancrage* », voire d'intérêt pour la « culture régionale rhônalpine ». On pourrait évoquer le fait que les phénomènes d'appartenances et d'identifications spatiales au sein des pratiques musicales se lisent de manière plus confidentielle, diverse et localisée en Rhône-Alpes et qu'aucune identité spatiale collective n'émerge de manière générale. C'est ce que repère un

des deux fondateurs et premiers directeurs du CMTRA en évoquant « *les choix, à l'époque, après de multiples réflexions, d'embrasser la région Rhône-Alpes dans sa diversité culturelle* » (D-15, Rhône). Quoiqu'il en soit, le CMTRA se singularise au sein de tout le réseau des CMT par la manière dont il s'est approprié précocement les thématiques des « musiques migrantes », qui l'ont notamment amené à se décentrer pour accueillir, étudier et valoriser ces phénomènes de circulations migratoires (Bachir-Loopuyt et Epstein, 2014 ; Blanchard, 2004). Effectivement, comme le relève ce fondateur du CMTRA, dans le contexte de décentralisation et d'encouragement des identités régionales après 1985, « *tous les autres centres existants sont basés sur la défense fondamentale d'une culture locale, posée comme indéniable* » (D-15, Rhône). Cette singularité est à situer dans un intérêt plus global, en Rhône-Alpes pour les questions migratoires. Ces dernières sont abordées par d'autres acteurs/trices et opérateurs/trices culturels dont la création, à la fin des années 1990, du réseau TRACES « *Histoire, mémoires et actualité des migrations en région Auvergne-Rhône-Alpes* »³⁴ en est l'expression la plus frappante.

Cette « spécialisation » du CMTRA pour les « musiques de l'ailleurs », et pour les phénomènes d'élaboration de mémoires et de représentations musicales autour des trajectoires de migration des habitant.es, a été induite conjointement par l'intérêt de ses co-directeurs fondateurs³⁵ pour ces thématiques, prégnantes en Rhône-Alpes et plus encore dans l'agglomération lyonnaise³⁶, ainsi que par une impulsion donnée par le ministère de la Culture par l'intermédiaire du réseau FAMDT³⁷ (Gasnault, 2014).

Ce champ d'exploration, fertile tant du point de vue de la recherche que de la création artistique, a contribué à rendre la structure assez peu lisible de l'extérieur. Là où l'AMTA affiche nettement une identité « auvergnate » ancrée, la position du CMTRA comme carrefour interrogateur des appartenances spatiales est plus difficile à faire comprendre. Cet intérêt pour l'ailleurs et pour des objets moins intelligibles peut parfois être ressenti comme « *une frilosité, une crainte* » vis-à-vis des « *musiques régionales* » (D-70, Isère) de la part des acteurs/trices locaux/les comme des autres CMT. Un membre du CA actuel, également impliqué lors de la fondation de la structure, formule ici une frustration souvent exprimée par d'autres :

« *J'aurais aimé, quand je suis rentré en 2008 au sein de la commission patrimoine du CMTRA (...) questionner les acteurs sur leur lien avec leur région quitte à entendre « moi je n'en ai pas : je suis arrivé étudiant, j'ai entendu un groupe qui faisait cela, ça m'a plu » ou « je suis passé par un conservatoire où il y a de l'irlandais et après j'ai embrayé sur d'autres choses mais je n'avais*

34. Créé à la fin des années 1990, ce réseau regroupe de très nombreux acteurs/trices régionaux/les (chercheurs/ses, artistes, associations, lieux de diffusion, collectivités territoriales) autour de la question des migrations, de leur histoire et de leur actualité, de leur causes et de leurs effets.

35. Eric Montbel et Jean Blanchard, deux musiciens-collecteurs emblématiques du *revival folk*. Ils se sont dans un second temps formés à l'ethnomusicologie et ont alors continué à développer leur activité de création artistique aux côtés d'une activité de recherche et d'enseignement.

36. En témoignent de premiers chantiers de recherche autour de la pratique du flamenco et des musiques du Maghreb dans l'agglomération lyonnaise qui ont donné lieu à de premières publications discographiques au début des années 1990.

37. Cependant, ces thématiques restent aujourd'hui largement inabordées dans l'ensemble du réseau de la FAMDT.

pas forcément de liens familiaux, patrimoniaux, esthétiques ». *C'était une question difficile (...), il ne fallait pas dire n'importe quoi.* » (D-70, Isère)

Une recomposition de l'action de l'AMTA et du CMTRA autour du PCI : entre interrogation d'une catégorie construite et recherche de légitimité

Le tournant patrimonial des années 2000 : l'avènement du patrimoine culturel immatériel

Les années 2000 marquent un tournant dans le champ patrimonial. La convention UNESCO pour la sauvegarde du PCI de 2003 introduit une nouvelle catégorie d'action publique qui modifie la définition anthropologique du patrimoine³⁸ et qui contribue à changer durablement et globalement le rapport au patrimoine au sein des « mondes du *trad* ». Le sens du patrimoine évolue : il englobe une dimension traditionnelle (un héritage du passé), actuelle (il se construit tous les jours, au jour le jour), inclusive (en symbolisant un lien étroit avec l'environnement, en donnant corps à un sentiment d'appartenance commune, à des identités partagées) et quotidienne, ordinaire, renforcée par l'injonction participative du PCI qui fait des communautés les détentrices/créatrices les juges de ce qui fait patrimoine pour elles³⁹.

La convention établit l'obligation pour chaque État signataire de dresser l'inventaire des traditions immatérielles présentes sur son territoire et de définir une liste de sauvegarde urgente concernant des gestes et des savoir-faire menacés et une liste représentative concernant toutes les autres éléments de tradition immatérielle. Des obligations et des directives en matière d'identification, de documentation et de transmission de ces éléments de PCI accompagnent la mise en place de ces listes.

Les musiques et danses dites traditionnelles se trouvent automatiquement associées à cette catégorie alors qu'elles étaient très peu inscrites dans la précédente, celle du patrimoine ethnologique. Dans l'inventaire du PCI en France, élaboré à partir de l'article 12 de la convention, une rubrique très détaillée leur est consacrée (Gasnault, 2017b). Depuis l'établissement de cette convention, plusieurs pratiques musicales et chorégraphiques (les *festou-noz* « bretons » et le gwoka « guadeloupéen » respectivement inscrits sur la liste représentative du PCI des identités bretonne et guadeloupéenne) ont été inscrites.

Cette convention est prolongée en 2005 par une convention pour la diversité culturelle et. Plus récemment, elle est complétée par la notion de droits culturels ré-actualisée et détaillée

38. Luc Charles-Dominique (2013) rappelle que cette convention correspond à l'aboutissement d'une réflexion au long cours sur l'immatérialité du patrimoine, engagée en 1982 lors de la rencontre internationale Mondiacult à Mexico.

En France, l'action patrimoniale de l'UNESCO s'inscrit dans la continuité de celle de la Mission du Patrimoine Ethnologique, même si elle renouvelle son objet.

39. En plaçant les citoyen.nes, les communautés au centre de la définition du patrimoine, elle rend superflue toute expertise patrimoniale qui n'a (en théorie) pas plus de valeur que l'avis de la communauté impliquée. Cette dimension, outre une crainte de l'effacement des valeurs républicaines et de survalorisation des sentiments communautaires, peut expliquer les réticences de la France à ratifier cette convention. En effet, elle ne la signe qu'en 2006.

par la Déclaration de Fribourg du 7 mai 2007 et inscrite dans le droit positif français par l'intermédiaire de la loi NOTRe (2015) et de celle relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine (LCAP, 2016).

L'AMTA et le CMTRA, deux manières différentes de s'inscrire dans le paysage législatif du PCI

L'AMTA et le CMTRA, comme les autres CMT et la FAMDT⁴⁰, s'inscrivent dans ce cadre politique et législatif en construction.

Les deux associations se réfèrent aux différentes conventions de l'UNESCO et témoignent chacune de labellisations spécifiques qui entérinent leur statut d'actrices du champ patrimonial. L'AMTA est accréditée ONG Experte PCI par l'UNESCO ce qui lui confère un rôle de conseil auprès de cette organisation notamment pour ce qui est de l'examen des dossiers d'inscription. Le CMTRA a quant à lui été labellisé Ethnopôle en 2016. Ce label, accordé par le ministère de la Culture par le biais de la Direction Générale des Patrimoines, concerne depuis 1996 des structures présentant une double activité culturelle et scientifique (Ministère de la Culture, 2018). Trois axes de missions doivent irradier tous les secteurs d'action du CMTRA en tant qu'Ethnopôle : la réflexivité, la production de connaissances et la mise à disposition de ressources. Pour obtenir ce label, le CMTRA a développé un projet scientifique et culturel autour de « la pluralité des patrimoines musicaux et des visions du monde qu'ils véhiculent » reposant sur le dialogue entre l'action culturelle, le monde associatif, la recherche, le domaine de la documentation, les artistes et l'échelon politique⁴¹.

Deux modes d'appropriation du patrimoine : du levier opérationnel de développement local au patrimoine comme catégorie construite, dynamique à interroger au moyen de la musique

Ainsi, malgré le partage de ce cadre législatif et théorique permis par l'avènement du PCI comme catégorie d'action publique à l'origine de leurs labellisations respectives, un des principaux facteurs de différenciation de l'AMTA et du CMTRA consiste en leur appropriation différente des notions de « patrimoine », qu'il soit qualifié d'« oral », de « populaire » ou d'« immatériel ».

Le terme de « patrimoine » est assez peu utilisé au CMTRA en interne comme dans sa

40. François Gasnault (2017b) souligne que la FAMDT s'approprie assez tardivement la notion de PCI, à la fin des années 2000 dans le cadre d'échanges avec des acteurs/trices extérieurs, de son accréditation en tant qu'ONG Experte PCI à l'UNESCO et d'un changement de gouvernance. A partir de 2008, la notion de PCI est placée au cœur de son activité. Au-delà de cette intention nouvelle, la dynamique ralentit cependant rapidement : des rencontres annuelles du PCI sont annulées, la commission patrimoine entre en sommeil, le Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France (CIRIEF) formule des craintes vis-à-vis de la FAMDT quant à l'instrumentalisation de la recherche au sein des stratégies de patrimonialisation. La notion de PCI est progressivement délaissée par la FAMDT et réappropriée, inégalement, à l'échelle régionale notamment par l'AMTA et Dastum.

41. (Source : « Programme Scientifique et Culturel 2017/2019 »)

communication externe, notamment avant les années 2000. Aujourd'hui, la notion est assez peu employée si ce n'est lors des journées de travail et de formation autour de la notion des droits culturels. Le patrimoine joue un rôle dynamique : il est saisi par le CMTRA comme un objet de connaissance, une notion à problématiser, à interroger au moyen des musiques dites de tradition. Il apparaît également comme une catégorie-outil de promotion de la participation citoyenne et de la co-construction du savoir.

L'AMTA adopte la notion de patrimoine dans un registre à la fois plus opérationnel, liée au développement local, et légitimant. La structure se présente de ce point de vue comme un « entrepreneur du patrimoine » (Isnart, 2016) qui souhaite se placer à l'interaction entre les réseaux *trad* et ceux de l'action publique, culturelle et patrimoniale.

Dans les discours des salariés et administrateurs⁴² de l'AMTA, la notion de patrimoine est peu problématisée. Ses contours sont flous : elle sert autant à désigner la collecte, assimilée à une activité ethnographique, que l'ensemble des archives sonores constitué par l'épopée du collectage du *revival folk* (Bonnemason, 2018) et que tous les éléments jugés constitutifs d'une identité commune à l'échelle de l'Auvergne et, plus largement, du Massif-Central. Le patrimoine est alors autant un contenu (musical, chorégraphique, oral) qu'une méthode (la collecte, l'ethnographie). La notion se trouve d'ailleurs au centre de la restructuration de l'association en 2008. Cette dernière abandonne alors ses fonctions de production discographique et ré-orienté ses actions. Les notions de PCI et de « territoire » sont choisies comme fondements, dès 2009, de la nouvelle identité professionnelle de la structure autant que comme une opportunité de décloisonnement de son activité, comme l'évoque le directeur d'alors :

« Les musiques traditionnelles à ce moment-là travaillaient pour un microcosme (...), dans l'entre-soi. Passer à la notion de patrimoine immatériel cela veut dire que tous les individus qui occupent l'espace de l'Auvergne à l'époque, Auvergne-Rhône-Alpes aujourd'hui, ont le droit d'avoir accès à ces connaissances. Qu'ils soient Auvergnats ou Rhônalpins depuis 40 générations ou qu'ils soient arrivés ce matin : ils ont les mêmes droits d'avoir accès à la culture de ce pays s'ils s'installent. // Et la population peut prendre conscience de l'importance qu'ont les éléments culturels sur un territoire pour pouvoir inventer le territoire de demain. » (D-62, Puy-de-Dôme)

Pour performer cette mutation, l'association change de nom en juin 2010. L'Agence des Musiques *Traditionnelles* d'Auvergne devient l'Agence des Musiques des *Territoires* d'Auvergne. Le lien entre territoire et patrimoine s'opère : « la pluralité des territoires réfère implicitement à la dialectique matériel/immatériel, familière pour le fondateur et directeur de l'Agence, André Ricros, par ailleurs responsable de la compagnie musicale « L'Auvergne imaginée ». Mais elle procède aussi d'une *captatio benevolentiae* des « élus locaux sur ces questions de PCI et de développement des territoires » » explique François Gasnault (2017b). Le patrimoine est renvoyé autant à sa dimension de bien commun qu'à son rôle différenciateur (Bonnerandi, 2005 ; Guérin, 2004) : en affirmant l'exceptionnalité du « patrimoine immatériel auvergnat », l'AMTA assoit son rôle d'acteur de développement culturel local. La structure, qui

42. L'emploi du masculin se fait ici à dessein.

change de directeur dans la foulée, trouve une cohérence autour de la notion de PCI quitte à noyer son objet dans un « grand tout » englobant « *le patrimoine oral plus largement, les savoir-faire, le développement territorial, tout cela* » (D-10, Puy-de-Dôme) ou encore « *l'ensemble des arts de l'oralité, (...) ce qu'on récupère sur les territoires, (...) c'est recherche-action, (...) c'est la collecte, (...) un terreau* » (D-23, Puy-de-Dôme). De ce point de vue, l'AMTA s'inscrit dans une logique « opportuniste » vis-à-vis de la notion de PCI (Gasnault, 2017b). Ce « changement fondamental » (D-62, Puy-de-Dôme) introduit par l'introduction de la notion de patrimoine dans la rhétorique de l'AMTA induit un certain éparpillement de l'action. C'est dans cette ambivalence que peut notamment être envisagé le projet, porté par l'AMTA et les Brayauds, d'inscription de la bourrée sur la liste représentative du PCI français, actualisé récemment avec l'organisation d'une journée de rencontres intitulées « Faut-il inscrire la bourrée au patrimoine mondial de l'UNESCO » et organisée à Clermont-Ferrand les 22 et 23 mars 2019. L'absence de point d'interrogation est significative et d'autant plus surprenante que l'AMTA, dans son rôle d'ONG Experte PCI à l'UNESCO, s'est jusqu'alors montré très critique et réservée quant aux autres projets d'inscription qu'elle a évalués.

De l'AMTA au CMTRA, on repère des ambivalences, une mise en tension de la notion PCI : entre catégorie de l'action publique à problématiser et « *enjeu de développement des territoires* » (D-17, Puy-de-Dôme), les parcours des deux associations mettent en valeur l'absence de généricité de la notion et de ses usages actuels au sein des « mondes du *trad* » (Gasnault, 2017b).

La notion de PCI accompagne, dans les deux cas, une reformulation des objets des CMT : les musiques dites traditionnelles ne sont plus un objet unique et l'AMTA et le CMTRA abordent d'autres thématiques plus transversales regroupées autour de la notion de PCI (Descamps, 2006) et plus récemment autour de celle des droits culturels. Elles se placent comme des observatoires et des incubateurs de la liberté et de la légitimité des habitant.es à décider de ce qui fait, localement, bien commun et sens à leurs yeux.

Une situation d'observation de la mise en récit de la différence : le cas du Dispositif local d'accompagnement (DLA) entre l'AMTA et du CMTRA

L'AMTA et le CMTRA, à partir de missions et d'une inscription communes dans un cadre législatif patrimonial en construction, développent donc des identités professionnelles, des réseaux d'appui, des modes d'implantations territoriales et d'identifications spatiales différents. Dans ce contexte, les deux structures ont pris l'habitude de mettre en avant leurs disparités.

Dans le cadre de ma thèse, j'ai eu l'occasion de participer aux séances de travail du DLA engagé par l'AMTA et le CMTRA entre septembre 2017 et janvier 2018. Cette expérience récente de rapprochement m'a permis d'observer comment les recompositions territoriales et plus précisément les fusions régionales récentes, interrogent la continuité des politiques régionales des musiques dites traditionnelles, de leurs imaginaires spatiaux et de leurs mo-

dalités de leur rencontre avec leurs acteurs localisés.

Aux origines du DLA : l'argumentation des raisons d'être des deux structures au sein d'une nouvelle et grande région

Ce DLA a pris place dans un contexte de fusion administrative des deux anciennes régions (Auvergne et Rhône-Alpes) et de réorganisation globale des politiques publiques qui sous-tendent l'AMTA et le CMTRA. Même si aucun impératif de fusion n'a été émis à ce jour par la Région, l'idée a été de « prévenir » cette éventuelle injonction en provoquant la rencontre des deux structures qui se connaissaient finalement peu⁴³.

L'objectif du DLA formulé initialement était de mieux identifier et formaliser les points de rencontre et d'expertises respectives des deux associations, afin d'argumenter la pertinence de l'existence de deux structures homologues sur un même territoire régional agrandi. À la base de cette démarche de rapprochement, il y a donc une volonté d'identifier distinctement les deux entités, leurs objets et leurs espaces de référence. Dans le même temps, il s'agissait de dégager des stratégies de mutualisation et/ou co-construction d'actions dans une logique de mise en réseau.

Le renforcement d'un discours sur la « fracture régionale »

Au cours du DLA, les discussions ont mis en évidence les différences perçues comme très nettes entre l'AMTA et le CMTRA concernant leurs objets et méthodes, leurs identifications spatiales notamment. Le contexte de nouvelle donne territoriale a alimenté l'idée d'une « fracture » régionale incarnée par les deux structures. Les oppositions entre pôle et périphéries, entre rural et urbain, entre Auvergne et Rhône-Alpes, entre musiques *trad* et musiques du monde utilisées pour décrire la région sont venues solidifier et parfois artificialiser des points d'identification pour chacune des structures. Dans une continuité avec l'objectif d'identification et d'articulation des spécificités des deux structures, les réunions ont donné beaucoup d'importance à ces mises en récit de la différence entre AMTA et CMTRA, qu'elles ont à leur tour solidifié en évoquant des « contextes » régionaux, historiques, économiques, sociaux, culturels, géographiques préexistants et explicatifs des histoires associatives. En ce sens, l'AMTA et le CMTRA ont souvent été présentés comme des produits, reflets de leurs régions d'appartenance contrastées, presque irréconciliables.

La situation de rencontre créée par ce DLA m'a permis de prendre conscience de la manière dont l'AMTA et le CMTRA sont pris dans des enjeux de représentation vastes, liés aux symboliques régionales et à leurs appropriations actuelles. Par l'intermédiaire de ces structures, les régions et les localités se racontent, les politiques publiques se confrontent aux enjeux identitaires suscités par les différentes phases de décentralisation.

43. Le DLA a consisté en une dizaine de séances auxquelles ont participé l'ensemble des deux équipes salariées et une partie des conseils d'administration de l'AMTA et du CMTRA.

Pour justifier leurs existences respectives sur un même territoire administratif, les participant.es au DLA ont parfois « mis en scène » les identités professionnelles, spatiales et patrimoniales de leurs structures. L'argument de la « *fracture* » des « patrimoines oraux régionaux » valorisés par l'AMTA et le CMTRA de part et d'autre de la nouvelle grande région est venu, d'une part au secours d'une remise en cause de ses contours, et, d'autre part, interroger la question de fond de la continuité, de la cohérence au sein des « mondes du *trad* ».

La réactualisation de dichotomies artificielles : « musiques traditionnelles » / « musiques du monde » et rural / urbain

Deux thématiques ont particulièrement été sujettes à artificialisation/crispation au sein du DLA.

Tout d'abord, celle de la distinction, perçue par les présent.es comme fondamentalement simpliste mais opérante dans la structuration des réseaux d'acteurs/tristes, entre « musiques du monde » et « musiques traditionnelles ». Ce grand partage théorique est prolongé par l'évocation d'une répartition des objets entre les deux structures : le CMTRA serait expert dans le champ des « musiques du monde » tandis que l'AMTA le serait dans celui des « musiques traditionnelles ».

Dans un second temps les acteurs/trices ont invoqué un clivage urbain / rural. Cette tension soutient directement la distinction thématique entre musiques « du monde » et « traditionnelles » puisque le CMTRA est décrit comme spécialiste des dynamiques urbaines tandis que l'AMTA est identifiée comme opérante dans les espaces ruraux. Pourtant, la réalité des projets menés dans les deux structures n'est pas aussi exclusive : le CMTRA a réalisé plusieurs projets au sein d'espaces ruraux et de répertoires considérés comme « régionaux », tandis que l'AMTA s'approprie récemment la question des migrations musicales en travaillant à un projet de collecte et d'atlas sonore au sein du quartier Saint-Jacques, quartier politique de la ville de Clermont-Ferrand.

La nécessité d'une dé-essentialisation des structures régionales et de leurs régions d'inscription pour penser la dimension construite des patrimoines régionaux

Les variations de savoir-faire, d'implantation, d'identification, de labellisation, d'appropriation de la notion de PCI, de réseaux d'appuis et d'inscription dans le paysage politique local et régional projettent ainsi le CMTRA et l'AMTA dans des rôles différenciés. Leurs administrateurs/trices et salarié.es tentent à la fois de spécifier et d'articuler ces distinctions : « *nous [l'AMTA] on entre beaucoup par les territoires et le CMTRA entre beaucoup par les populations. (...) Eux ils sont plus urbains, ils entrent par les communautés et nous par les territoires.* » (D-21, Puy-de-Dôme). Pourtant, la réalité et les objets des deux structures est plus feuilletée, complexe et riche que ce que l'exercice ponctuel et de confrontation du

DLA peut révéler.

Cet exemple rappelle la nécessité de prendre en compte les contextes évolutifs de l'élaboration des politiques publiques et des dispositifs régionaux des musiques traditionnelles qui, parfois, produisent autant, voire plus, que les héritages historiques et géographiques perçus. L'enjeu de distinction de l'AMTA et du CMTRA dans le paysage patrimonial et culturel dans un contexte de concurrence accrue entre les territoires et les opérateurs culturels semble avoir davantage construit ce que les acteurs/trices localisé.es perçoivent ensuite comme étant les régions Auvergne et Rhône-Alpes des musiques dites traditionnelles que reflété ces dernières. Cette expérience invite à penser la dimension construite, négociée de ce qui se présente et se formule à d'autres échelles comme les patrimoines oraux emblématiques des régions.

Des CMT déconnectés des acteurs localisés ?

Au-delà de leurs positionnements différenciés en regard des contextes et symboliques régionales, l'AMTA et le CMTRA apparaissent à première vue comme des acteurs de premier plan tant pour la dynamique régionale des pratiques *trad* que sur le plan des arguments, vocabulaires et pensées qui entourent ces pratiques. Pourtant les enquêtes de terrain révèlent un sentiment de déconnexion de la plupart des réseaux d'acteurs/trices localisé.es, notamment amateur.es, vis-à-vis de ces structures à vocation régionale.

Une incompréhension de la diversité des actions du CMTRA en Rhône-Alpes, source d'invisibilité de la structure

Du côté rhônalpin, le CMTRA et ses missions sont assez peu connus des acteurs/trices rencontrés.es, amateur.es comme professionnel.les. Cette méconnaissance est à l'origine d'un sentiment d'abandon, de méfiance, voire d'un rejet de la structure :

« *Ils ont toujours été un peu en marge, ils ne se sont pas intéressés à nos pratiques non plus. (...) La base, ils ne s'y sont jamais vraiment intéressés. (...) Ils sont loin des musiques et danses traditionnelles.* » (M2-10, Isère)

« *Pour moi c'est un truc un peu... Au-dessus. Ça fait plus penser au collectage, regrouper des données.* » (D-48, Drôme)

« *Tout ce qui était proposé [cet acteur était anciennement adhérent du CMTRA], je ne m'y retrouvais pas forcément parce que ça paraît peut-être un petit peu dans tous les sens.* » (D-71, Haute-Savoie)

Les acteurs/trices mettent en avant l'idée d'un décalage entre les projets menés par le CMTRA et leurs attentes très concrètes. Deux responsables associatifs/ves échangent : « *ils nous ont quand même pas beaucoup sollicités pour nous dire « on peut vous aider ! ». Pas du tout ! - On se demande même s'ils savent qu'on existe...* » (D-29, Loire). Ailleurs dans la région, un autre responsable associatif renchérit :

« Chaque fois qu'on nous a réunis, on discute, on fait des projets mais (...) // ce n'était que des paroles : « il faut faire cela, qu'est-ce que vous attendez de nous ? ». On n'attend même pas d'argent // Nous on fait des choses positives. On est bien chez nous, on fait plein de choses. // Le problème c'est que nous ne sommes que des bénévoles et que nous avons énormément de boulot. (...) En plus ils sont loin, Lyon ce n'est pas à côté. // (...) Pourquoi on irait faire des km pour faire des réunions ? (...) Est-ce qu'ils vont nous donner des idées sur chez nous ? Qu'est-ce qu'ils vont faire de plus dans le collectage par rapport à nous ? On sait tous faire ! Ici, on a nos contacts, on a notre façon de faire. Qu'est-ce qu'ils vont nous apporter de plus ? C'est pour ça qu'on n'a pas de rapports avec le CMTRA. (...) Ils ne savent pas se décentraliser. » (D-3, Ardèche)

Un jeune musicien professionnel installé à Lyon depuis quelques années témoigne quant à lui de ce « flou » qui entoure la perception des missions de la structure :

« Je sais que le CMTRA peut être un centre de ressources si besoin mais je ne serais pas capable de savoir quel type de missions il a. En quoi les missions du CMTRA concernent quelqu'un comme moi ? Je n'en suis même pas vraiment conscient en fait. (...) J'ai de temps en temps affaire au CMTRA pour leur volet programmation, c'est-à-dire les Jeudis des musiques du monde [le festival qu'organise le CMTRA depuis plus de 20 ans à Lyon]. (...) A part cela, ce que j'imagine du CMTRA, je le fais par analogie avec les autres centres en région. Donc j'imagine qu'il doit y avoir quand même une base de données de documents qui peuvent être mis à disposition. J'imagine qu'ils pourraient être des personnes capables de faire de l'accompagnement artistique. Normalement, un centre en région, un centre de ressources le fait. (...) Sur l'année scolaire suivante, je vais démarrer un nouveau groupe, on va être assez nombreux, ça va être compliqué au niveau logistique : il va falloir qu'on s'organise des répétitions, qu'on trouve des salles. Je ne sais même pas si le CMTRA peut proposer une forme d'aide pour ce genre de choses ? » (D-7, Rhône)

Les relations entre le CMTRA et les acteurs/trices associatifs/ves des « mondes du *trad* » sont donc marquées par un éloignement spatial, par la confrontation du temps salarié et du temps bénévole, ainsi que par celle des légitimités et des échelles : les responsables associatifs/ves revendiquent leur légitimité et leur savoir-faire à l'échelle locale et perçoivent parfois le CMTRA comme une structure surplombante et extérieure.

Les acteurs/trices soulignent également un décalage en termes d'objets entre eux et le CMTRA. L'intérêt du CMT vis-à-vis des « musiques du monde » ou « migrantes » est interprété comme un désintérêt quant aux « musiques de l'ici ». Une chanteuse professionnelle affirme que « *les musiques du territoire sont encore présentes mais par le biais des associations qui font des choses ensemble, moins par des projets initiés par le CMTRA.* » (M2-12, Rhône). Les acteurs/trices reprennent alors le grand partage entre « musiques du monde » et « *musiques du territoire* » (D-68, Corrèze/Rhône), « traditionnelles », « régionales ». Le CMTRA est placé du côté des premières et, par extension, comme en partie responsable de la faible valorisation et identification des « cultures régionales » rhônalpines.

A rebours d'une des missions initiales des CMT relative à la fédération des réseaux d'acteurs/trices en région, un des deux fondateurs et anciens co-directeurs du CMTRA

explique ainsi que cet éloignement des réseaux d'acteurs a fait l'objet d'un choix :

« *On a jamais construit, formalisé un réseau régional. Ça c'est certain. Il y a eu un choix qui a été fait (...) d'éloignement. Nous n'avions pas envie de nous investir dans un fonctionnement fédéral, avec ses lourdeurs* » (D-15, Rhône).

Aujourd'hui, les salarié.es et administrateurs/trices du CMTRA disent subir cette méconnaissance, voire de cette « fracture », entre le creuset des musicien.nes et danseurs/ses *trad* et leur structure. Ils/elles décrivent l'espace régional comme contrasté, parsemé d'associations, d'acteurs/trices amateur.es et professionnel.les difficiles à repérer et à fédérer. Depuis une dizaine d'années, on note un effort pour retisser des liens avec le secteur associatif au travers d'évènements ponctuels (forums, *flashmobs*), de journées de formation et de la relance d'une commission dédiée aux pratiques amateurs.

L'AMTA, une structure régionale mieux identifiée mais finalement aussi peu comprise

L'AMTA donne à première vue l'impression d'une meilleure relation, relayée par les CDMDT, avec les acteurs/trices localisé.es.

Les enquêtes ont révélé que la structure est bien repérée dans les réseaux des musicien.nes et danseurs/ses *trad*, partout en région. Sa visibilité est renforcée par des choix de recrutements internes qui se portent fréquemment sur des personnes motrices du secteur associatif et/ou sur des musicien.nes intermittent.es dans le champ des musiques *trad*. La structure revêt ainsi pour les musicien.nes et danseurs/ses de la région, un visage familier.

A ce titre, les acteurs/trices rhônalpin.es comme auvergnat.es comparent fréquemment le CMTRA et l'AMTA, pour insister sur le manque de connexion au « territoire » et aux acteurs/trices locaux/les du premier CMT et sur la dimension ancrée du second. Un jeune musicien professionnel originaire du Poitou souligne l'investissement de l'AMTA qu'il repère aux côtés des artistes en voie de professionnalisation :

« *Quand tu compares le CMTRA avec l'AMTA ! L'AMTA ils sont avec tous les jeunes, ils les suivent, ils les aident, ils leur font des dossiers de subvention, des vidéos. Et il y a pleins de jeunes maintenant qui sont dans l'équipe ! (...) L'AMTA ils ont 20 longueurs d'avance !* » (D-7, Rhône)

Pourtant, au-delà d'une présence que les acteurs/trices ont souvent du mal à qualifier, les missions concrètes de l'AMTA sont aussi peu connues que celles du CMTRA. Le président actuel explique que la plupart des acteurs/trices locaux/les « *ne voient pas ce que fait l'AMTA. (...) Ils sont assez décalés par rapport à cela* » (D-21, Puy-de-Dôme).

En outre, le maillage des CDMDT offre une réalité hétérogène : certains sont historiquement très liés à l'AMTA (Haute-Loire, Puy-de-Dôme), d'autres sont plus distants (Allier) ou ont été en tension (Cantal) en raison de « *conflits de personnalités* » (D-46 et D-57, Cantal ; D-23 et D-62, Puy-de-Dôme) et de « *l'impression que l'AMTA, pendant des années, a beaucoup financé et aidé les Brayauds (...) au détriment des autres CDMDT* » (D-46, Cantal).

Un hiatus qui se cristallise autour de l'évitement de la notion de patrimoine

par les acteurs/trices locaux/les

Un facteur commun de décalage entre AMTA et CMTRA et réseaux d'acteurs/trices *trad* se cristallise autour de la notion de patrimoine. Cette dernière fournit la possibilité aux CMT de renouveler leurs objets, leurs méthodes et de s'inscrire dans un cadre législatif et politique légitimant. Elle est en revanche peu appropriée, autrement que de manière occasionnelle et rhétorique, par les musicien.nes et danseurs/ses *trad*⁴⁴. Pour Luc Charles-Dominique (2013) et François Gasnault (2017b), le processus d'institutionnalisation des musiques dites traditionnelles dans les années 1980 a été propice au phénomène de patrimonialisation musicale au sein des réseaux dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles. Toutefois, la notion de patrimoine fait l'objet d'un évitement.

Même s'il semble aller de soi que les acteurs/trices associatifs/ves, au-delà des CMT, sont des acteurs/trices centraux/les pour la mise en œuvre de la convention de 2003, le PCI reste un objet clivant au sein des « mondes du *trad* ». Le directeur de l'AMTA, qui met largement en avant la notion de patrimoine culturel dans son action, admet que beaucoup d'acteurs/trices « *ne se reconnaissent pas là-dedans, n'ont pas envie d'entendre parler du patrimoine* » (D-23, Puy-de-Dôme). Hormis le CDMDT 43, présenté par l'AMTA comme un modèle en la matière, les autres CDMDT s'approprient peu la rhétorique patrimoniale du CMT. Certains représentant.es associatifs/ves ont choisi de quitter le conseil d'administration de l'AMTA en raison de leur non adhésion à cette notion, aux projets et au langage qu'elle induit. Pour l'un d'entre eux/elles, la mise en avant de la notion de PCI reflète des préoccupations et référentiels peu compatibles avec ceux de son association : « *l'appellation simple, enfin après tout ce n'est peut être pas simple, d'arts et traditions populaires, nous paraissait plus parlante pour nous que « Patrimoine culturel immatériel ». Ça, c'est le truc ronflant actuel* » (D-73, Allier). Ces propos laissent entendre une distanciation des acteurs/trices par rapport à un langage patrimonial technocratique. L'évitement de la notion prend ainsi racine dans une tradition de l'anticonformisme chez les acteurs/trices des « mondes du *trad* » qui rejaillit sur leur irréductibilité à l'institutionnalisation, à l'intégration au champ du développement local comme à celui du patrimoine. On y entend également une association communément faite par les acteurs/trices entre patrimoine et folklore. Cette association rend le rejet du patrimoine d'autant plus fort qu'il s'accompagne d'une recherche de distinction des « mondes du *trad* » vis-à-vis du folklore. Les musicien.nes-collecteurs/trices du *revival folk* revendiquent le fait qu'ils/elles ont envisagé leur collecte d'un point de vue créatif, en dehors de toute perspective patrimoniale, c'est-à-dire, de conservation et de sauvegarde. D'autre part, les enquêtes ont montré que la matière audiovisuelle dégagée par ces collectes, qui a acquis le statut de « sources » et de patrimoine, est investie de manière inégale et non systématique par les musicien.nes actuel.les.

44. François Gasnault (2017b) remarque que ces dernier.es, lorsqu'ils/elles parlent de PCI, font en réalité référence à la dimension immatérielle de la mémoire musicale plus qu'à la notion définie dans la convention de 2003.

Conclusion du chapitre

Les pratiques des « mondes du *trad* » se déploient tout d'abord au travers d'une mosaïque associative diversifiée, souterraine et peu fédérée. C'est autour d'associations, parfois historiques, que les acteurs/trices se rencontrent et négocient leurs appartenances aux « mondes du *trad* ». Les pratiques se déploient dans une diversité de lieux physiques, à la fois connectés et en marge de ces associations. Elles investissent rarement les lieux culturels habituels. Elles mobilisent en revanche largement les équipements de proximité et les lieux de sociabilité (salles des fêtes, bars), s'invitent dans les domiciles des acteurs/trices, se mettent en scène en extérieur, dans des espaces publics, voire, de manière plus militante, dans des lieux politiques. Elles sont en outre appropriées par une diversité d'acteurs/trices qui ne sont pas associés directement aux « mondes du *trad* » : comités des fêtes, associations culturelles, sportives humanitaires, scolaires, lieux de restauration, collectivités territoriales, et d'autres encore s'approprient les pratiques adaptables et participatives du *trad* dans un objectif d'animation de la vie locale.

Cette versatilité des pratiques dans l'espace questionne l'organisation principalement associative des « mondes du *trad* ». On peut se demander si cette dernière est toujours appropriée aux pratiques qui prennent des formes de plus en plus spontanées, improvisées, soutenues par les réseaux sociaux. Les attentes des acteurs/trices, à la recherche de pratiques de proximité articulées à une recherche de connexion avec une communauté plus globale d'amateur.es de musiques et de danses *trad*, semblent différer de celles qui ont amenés à la construction du réseau associatif *trad*. Les jeunes acteurs/trices semblent de moins en moins fidèles quant aux associations et plus attachés.es à la pratique en elle-même.

Dans un second temps, un volet plus institutionnel des pratiques est repérable : les musiques et plus timidement les danses dites traditionnelles font l'objet d'une appropriation graduelle, depuis la fin des années 1980, par les établissements d'enseignement supérieur sous tutelle de l'État et des collectivités territoriales. Cette institutionnalisation des pratiques, à l'origine d'un renouvellement des acteurs/trices, d'une émancipation, d'une élévation technique et d'une reconnaissance symbolique des pratiques, fait toujours l'objet d'un débat et se révèle inachevée. Parallèlement, les musiques et danses dites traditionnelles sont aussi l'objet d'un réseau fédéral, présidé par la FAMDT et relayé par les CMT en région. Ces associations endossent un rôle plus politique et contribuent à la connexion des pratiques avec de nouveaux enjeux : PCI, diversité culturelle, droits culturels, développement local. En région Auvergne-Rhône-Alpes, l'AMTA et le CMTRA se présentent comme deux CMT souvent opposés : leurs savoir-faire, leurs réseaux d'appuis, leur implantation et identification spatiale, ainsi que leur appropriation du cadre législatif patrimonial en construction les séparent. Œuvrant à faire des musiques et danses dites traditionnelles un levier de développement local (AMTA) ou de dialogue culturel et social (CMTRA), ces structures sont peu repérées par les acteurs/trices localisés.es qui ne se reconnaissent ni dans leurs actions, ni dans leur langage.

Au-delà des acteurs/trices individuels, l'organisation collective des « mondes du *trad* »

reste marquée par des décalages et des ruptures. Musicien.nes, danseurs/ses, amateur.es, professionnel.les, érudit.es, rassemblé.es en associations ou fonctionnant de manière plus informelle ou isolée, établissements d'enseignement artistique, centres régionaux et fédération nationale : les différentes sphères des « mondes du *trad* » se caractérisent par une relative autonomie les unes par rapport aux autres. Plus qu'un réseau du *trad* en région, il conviendrait mieux de parler d'archipels ou d'interfaces, ponctuellement en lien, qui partagent un esprit d'opposition à toute tentative d'institutionnalisation et de rationalisation de leurs objets et activités.

Chapitre 5

La présence spatiale des « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes

« Le lieu se visualise par une forme qui s'intègre au paysage local et régional. Ce qu'il représente doit se décrypter un peu comme un langage, le langage des hommes parlant avec l'espace comme moyen d'expression. »

(Frémont, 1999), p.115.

Après avoir exploré la dimension vécue et collective des « mondes du *trad* », depuis leurs acteurs/trices jusqu'aux réseaux associatifs et plus institutionnels, ce chapitre est dédié à la description de la répartition spatiale des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes. Il s'appuie principalement sur le troisième volet d'enquête : l'inventaire cartographié des événements *trad* signalés sur deux agendas collaboratifs en ligne permettant aux organisateurs/trices d'informer la communauté d'acteurs/trices proche comme plus lointaine de leur activité. Ces données, mêmes incomplètes, renseignent sur la présence du *trad* en région : comment se répartissent les événements dans l'espace ? Quels espaces apparaissent comme moteurs, ou en retrait ? Repère-t-on une logique d'ensemble ou avons-nous affaire à un déploiement spatial plus éparpillé, circonstancié ?

Cet effort de description spatiale et quantitative des pratiques n'a été possible qu'à l'échelle de la région Auvergne-Rhône-Alpes. Les données événementielles n'ont pu être collectées en Vallée d'Aoste, où aucun outil numérique similaire à ceux utilisés en Auvergne-Rhône-Alpes n'existe. Par conséquent, le chapitre ne donne pas une vision exhaustive des pratiques dans leurs espaces étudiés d'implantation. Les terrains envisagés par cette thèse sont inégalement pris en compte et la disparité des données rend difficile la comparaison inter-régionale, même à l'échelle d'Auvergne-Rhône-Alpes. Ce chapitre est à considérer comme un essai, à poursuivre, de description de la réalité spatiale et fragmentée du *trad*, dans le prolongement des travaux d'Olivier Goré (2004) qui a déployé un dispositif d'enquête similaire en Bretagne.

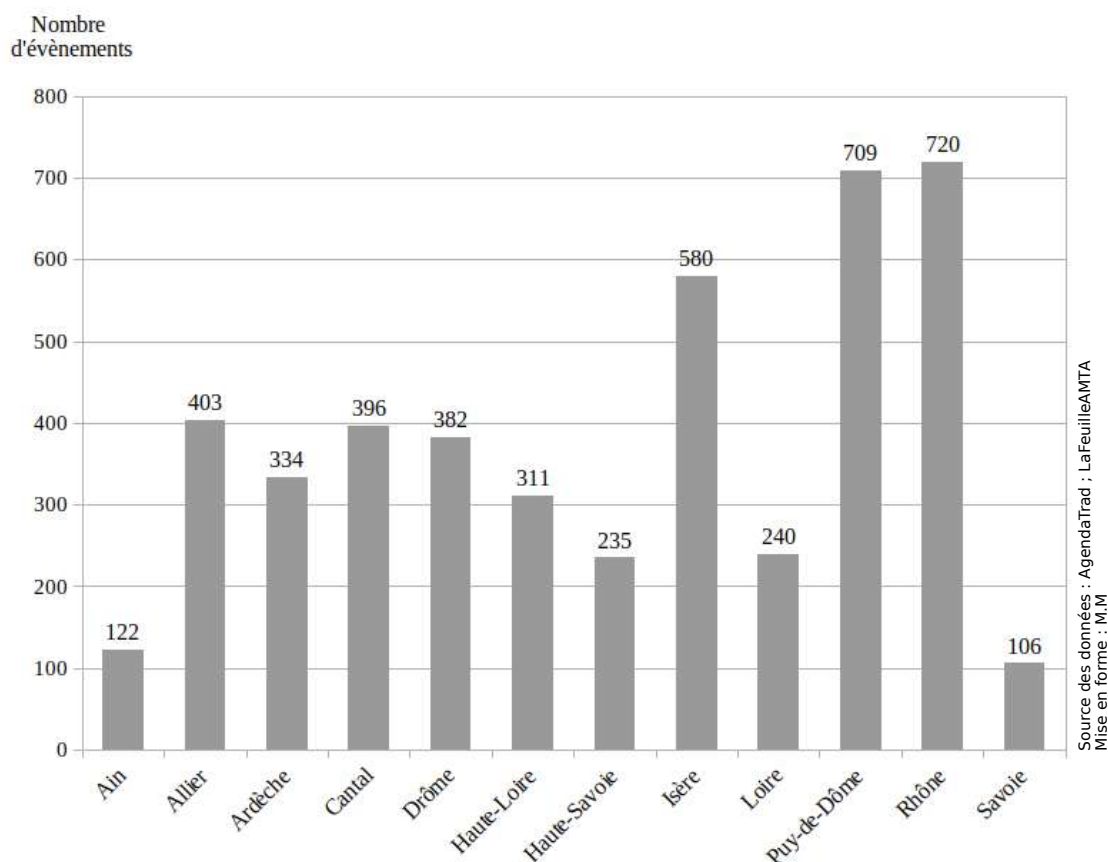
5.1 A l'échelle régionale, des pratiques entre urbain et rural, entre local et global

Comment s'organisent les pratiques à l'échelle de la grande région ? Sont-elles présentes partout, dans tous types d'espaces ou ont-elles un cadre spatial (rural, urbain, périurbain) plus propice que d'autres ? Peut-on repérer une logique d'ensemble à la présence des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes ? Sont-elles déterminées géographiquement ?

5.1.1 Des effets de centralité autour des espaces denses, à dominante urbaine

Un premier constat : la centralité de l'espace urbain dans la répartition spatiale des pratiques

Une lecture de la répartition départementale des événements *trad* signalés entre 2010 et 2019 en Auvergne-Rhône-Alpes nous renseigne sur d'apparents phénomènes de concentration urbaine des pratiques.



Graphique 5.1 – Répartition des événements *trad* par départements

Le graphique ci-dessus montre que les départements qui accueillent le plus d'évènements

sont ceux qui accueillent les plus grandes aires urbaines régionales. A l'exception faite de la Haute-Savoie et de la Loire (métropole stéphanoise), en retrait, le Rhône (métropole lyonnaise), le Puy-de-Dôme (métropole clermontoise) et l'Isère (métropole grenobloise) accueillent plus de 44% de la totalité des événements organisés au sein de la grande région. Ce constat peut être nuancé dans la mesure où les départements les moins denses (Allier, Cantal et Haute-Loire) de la région ne sont pas ceux qui accueillent le moins d'événements. Toutefois, on peut postuler que la densité de population et la présence d'un pôle urbain majeur joue un rôle dans le déploiement spatial des pratiques *trad.*

Les acteurs/trices repèrent ce lien entre densité démographique et événementielle même si cette corrélation contraste avec leurs imaginaires collectifs marqués par la ruralité¹. Dans leur expérience, ils/elles soulignent la vitalité des centres urbains :

« C'est dans les régions potentiellement plus peuplées que ça se passe. Statistiquement. » (D-13, Ardèche)

« De toutes façon, il se passe culturellement beaucoup de choses dans les zones de fortes densités d'habitants. » (D-15, Rhône)

« A la question de savoir si ça a augmenté ou baissé, je pense que ça dépend des zones, des régions et des sous-réseaux. Il y a des endroits où cela s'est clairement effondré, d'autres où cela a redémarré. Là où je pense que cela s'est développé, c'est en zone urbaine. Je pense qu'il y a plus de bals folk dans les grandes villes maintenant. Par contre, en campagne, je pense que cela a baissé sauf dans les quelques départements où il y a eu ces vagues alternatives de jeunes qui sont partis s'installer : (...) cela s'est redéveloppé parce qu'il y avait un vivier idéologique, alternatif. » (D-7, Rhône)

« Moi je pense que maintenant il n'y a plus de lien avec le monde rural. (...) C'est plutôt le contraire : c'est la ville qui fait du trad maintenant. » (D-29, Loire)

« Dans les Hautes-Alpes et à la limite en Isère, en pleine montagne, quand c'est l'hiver, qu'il y a de la neige (...), où est-ce que tu risques de trouver des bals si ce n'est en ville où tu as des infrastructures, des routes dégagées ? C'est sur que tu ne vas pas trouver des bals toute l'année dans des petits villages perdus (...). Donc tu vas les faire où ces bals ? Dans des centres urbains où tu es sur d'avoir du monde, où tu as un accès facile. » (D-72, Hautes-Alpes)

Ce constat d'un rapport dynamique entre densité de population et nombre d'événements organisés est également souligné par Dominique Crozat (1998) à propos de la répartition spatiale du bal en France et par Olivier Goré (2004). Ce dernier observe les *festou-noz* bretons qui se concentrent principalement autour des zones où la densité de population est élevée. Les espaces les plus dynamiques sont les espaces urbains (Quimper et Lorient) de Basse Bretagne. L'auteur atteste ainsi du caractère fondamentalement urbain du *fest-noz* depuis sa naissance en tant que tel dans les années 1950. Les *festou-noz* sont organisés dans des agglomérations de toutes tailles, depuis la capitale parisienne jusqu'aux bourgs centraux des cantons, et correspondent à un type de sociabilités urbaines. C'est dans un second temps qu'ils se diffusent dans des espaces moins polarisés par l'urbain².

1. Ces derniers sont développés dans le chapitre suivant.

2. L'auteur décrit toutefois un phénomène de « ré-urbanisation » entre 1999 et 2002.

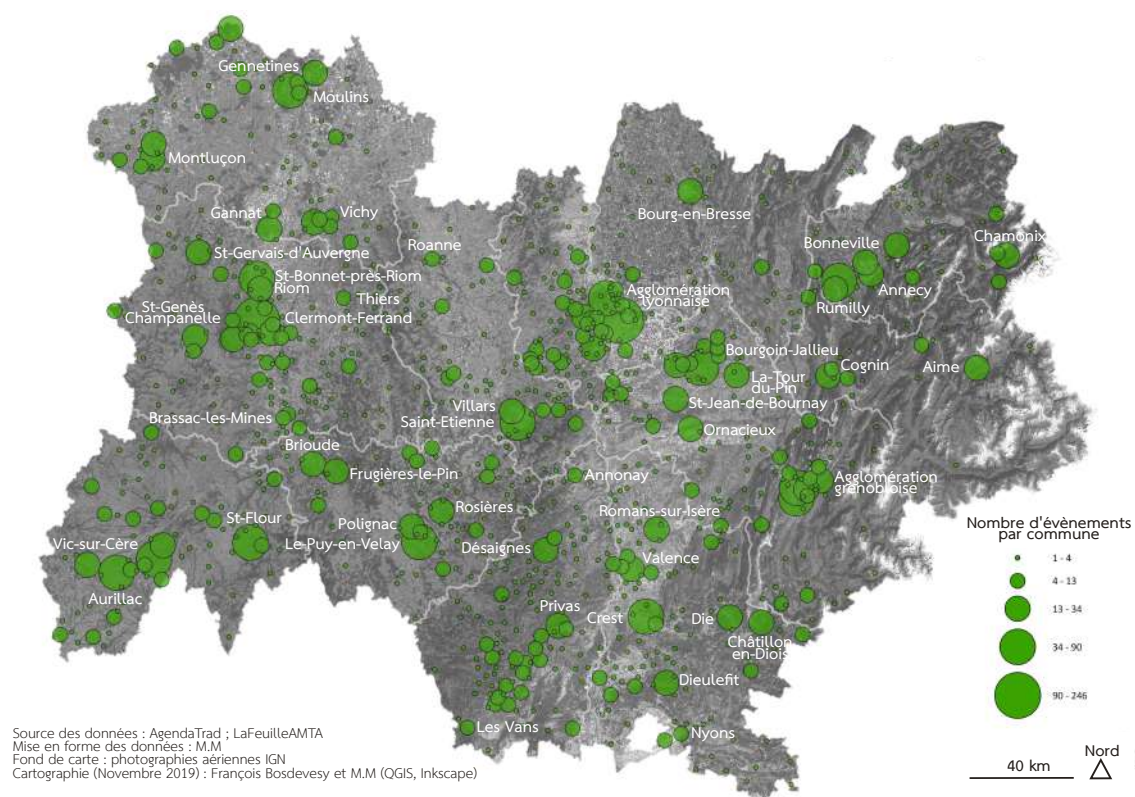
Des phénomènes de polarisation multiscalaires autour des aires plus que des centres urbains

Le constat premier d'une concentration numérique des évènements dans les espaces les plus denses de la région conduit à envisager le rôle prépondérant des espaces urbains du point de vue de la répartition spatiale des évènements *trad*, ainsi que du renouvellement des acteurs/trices, de la circulation des usages chorégraphiques et des interrelations entre pratiques et acteurs/trices.

Une centralité des villes qui observable à plusieurs échelles : grandes agglomérations, moyennes et petites villes

La carte ci-dessous donne à voir les 4538 évènements *trad* répertoriés entre 2010 et 2019 sur les deux sites internet sélectionnés, quel que soit leur type : il peut s'agir d'un festival, d'un bal, d'un stage, d'un concert ou d'un évènement « divers » (conférence, animation, spectacle, randonnée musicale, par exemple).

Elle confirme la prégnance des pôles urbains dans le déploiement des pratiques des « mondes du *trad* ». Les évènements sont plus nombreux autour de villes d'ampleur variable, des petites et moyennes villes jusqu'aux grandes agglomérations.



Carte 5.1 – Répartition par commune de l'ensemble des évènements *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Cette carte met au jour des phénomènes de polarisation urbaine perceptibles à différentes échelles : celle des grandes aires urbaines³ de Lyon, de Clermont-Ferrand, de Grenoble et, plus timidement de Saint-Étienne ; celle d'agglomérations intermédiaires comme Moulins, le Puy-en-Velay, Aurillac et l'agglomération Annecy-Rumilly ; et celle de villes moyennes avec un centre de gravité en Nord-Isère autour de La-Tour-du-Pin et de Bourgoin-Jallieu, un autre dans l'Allier autour de Montluçon et un dernier dans le Cantal autour de Saint-Flour.

Le rôle structurant du réseau régional d'aires urbaines, plus encore que des pôles urbains, dans les phénomènes de concentration des pratiques

Plus finement, elle montre que ce sont moins les pôles urbains à proprement parler que le réseau d'aires urbaines qui se développent autour d'eux qui joue un rôle moteur dans la répartition spatiale des pratiques.

Si on confronte la carte ci-dessus au zonage en aires urbaines 2010 établi par l'INSEE⁴, on constate que la répartition des pratiques suit le tracé des grandes et moyennes aires urbaines. Quelques pôles de pratiques sont repérables dans des espaces hors influence de ces pôles urbains et quelques aires urbaines semblent dépourvues de pratiques : c'est le cas de l'aire de Roanne, du Nord de l'Ardèche autour d'Annonay, de l'ensemble du Genevois français, ainsi que des aires de Chambéry et de Bourg-en-Bresse qui apparaissent en retrait. Hormis ces exceptions, la concentration des événements *trad* se superpose au tissu régional d'aires urbaines.

Si on confronte à présent, la répartition des événements *trad* à la typologie des espaces proposée par Pierre Pistre (2012), on remarque que le nombre d'événements est plus élevé dans les bassins de vie à dominante urbaine ou bien dans ce qu'il identifie comme les « campagnes des villes » proches des pôles urbains, aisées et/ou en voie de périurbanisation. Les pratiques *trad* se concentrent ainsi à plusieurs échelles : celle des grandes, des moyennes et des plus petites agglomération tout comme celle de leurs couronnes périphériques et de leurs zones d'influences plus diluées (Goré, 2004).

Dans le cas des « mondes du *trad* », les zones d'influence des villes ne se juxtaposent pas les unes aux autres (Frémont, 1999) : elles forment un tissu presque continu dont les limites sont incertaines. Les aires urbaines accueillent, plus que les pôles urbains et centre-villes, la majorité des événements. Ces aires s'imbriquent et se trouvent à la base des phénomènes de concentration urbaine des événements *trad* en région. Dans les départements du Rhône et du Puy-de-Dôme, la commune la plus importante ne centralise pas les pratiques : Villeurbanne concentre plus d'événements (tous types confondus) que Lyon. La somme des événements organisés dans la couronne périurbaine de la métropole lyonnaise est également considérable. De même, le pôle formé par Riom et Saint-Bonnet-près-Riom équivaut, voire surpasse certaines années, l'activité de Clermont-Ferrand.

3. La carte ne le montre pas mais les mêmes observations pourraient être développées en Suisse romande avec la centralité de Genève.

4. Source : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1281191>

Le rôle des espaces urbains dans l'évolution des pratiques *trad* : événements caractéristiques et renouvellement des pratiques chorégraphiques

Flashmobs et bals sauvages : des types d'événements qui n'existent qu'en ville, liés à la transformation du regard sur l'urbain et aux sociabilités citadines

D'un point de vue qualitatif, l'observation des pratiques révèle que certains événements existent de manière privilégiée et presque exclusive en milieu urbain.

C'est le cas des *flashmobs* et des bals « sauvages », deux types d'événements liés aux sociabilités citadines et à l'accessibilité des espaces publics urbains. Les bals sauvages sont des événements de plein air organisés spontanément et informellement par des danseurs/ses et/ou musicien.nes locaux/les. L'organisation est généralement relayée sur les réseaux sociaux : des bals sont improvisés dans des endroits souvent choisis pour leurs aménités (parcs, berges), leur centralité (places, parvis de musées ou de bâtiments publics, religieux), leur dimension insolite (station de métro), voire plus rarement, de relégation (friches, terrains vagues).

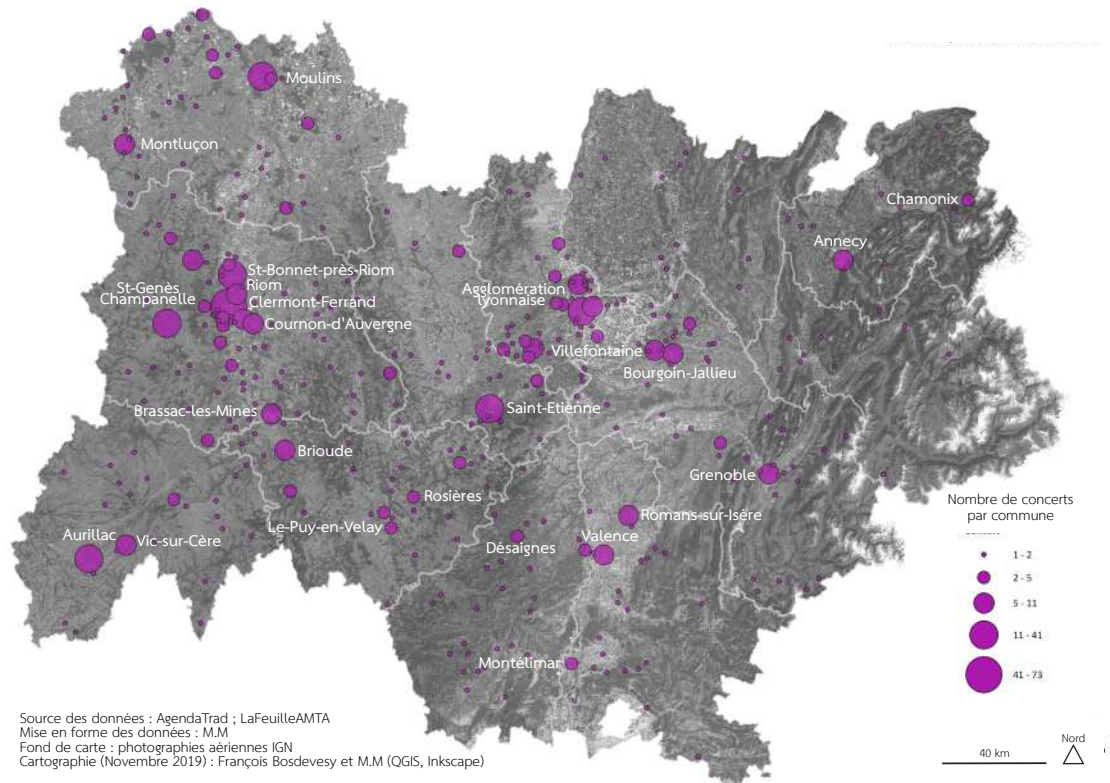
Les *flashmobs*, littéralement « mobilisations éclairs », désignent un rassemblement d'acteurs/trices dans un lieu généralement public (places, rues, gares et parfois centres commerciaux) où ils/elles se donnent en représentation de manière éphémère et subversive. Non cantonnés au microcosme *trad*, les *flashmobs* ont généralement pour objectif de faire changer les représentations associées à une activité, un sujet d'actualité ou au lieu investi par l'action. Plusieurs campagnes de *flashmobs trad* ont eu lieu depuis 2010 en Auvergne-Rhône-Alpes, souvent coordonnées par les CMT. A chaque fois, un grand groupe de danseurs/ses et de musicien.nes envahissent l'espace public le temps d'une danse par exemple, avant de quitter les lieux très rapidement dans une apparente désorganisation, créant ainsi un effet de surprise sur les passant.es devenu.es, à leur insu, spectateurs/trices.

Les concerts : une activité minoritaire liée aux équipements urbains ?

Les concerts apparaissent également comme une activité plutôt urbaine. Ils sont tout d'abord moins fréquents que les bals en Auvergne-Rhône-Alpes, ce que soulignent fréquemment les acteurs/trices professionnel.les. Entre 2010 et 2019, sur 4538 événements repérés, 850 sont des concerts tandis que 2549 sont des bals. La répartition spatiale des concerts, rendue visible par la carte ci-contre, est en outre inégale.

Elle est marquée par des disparités départementale : le Puy-de-Dôme est le département organisant le plus de concerts, suivi par le département du Rhône tandis que l'activité est beaucoup plus anecdotique dans les autres départements, voire quasiment inexistante dans certains (Ain, Savoie). Cette activité se concentre dans des espaces urbains : il peut s'agir de grandes agglomérations comme Grenoble, Lyon, Saint-Etienne, Clermont-Ferrand, Annecy ou de villes plus modestes comme Moulins, Aurillac, Brioude, Valence, Bourgoin-Jallieu. Cette dimension urbaine des concerts s'explique notamment par la présence en ville d'équi-

pements de diffusion (théâtres, salles de spectacle), même modestes, même si cette piste d'explication semble nuancée par le fait que ces derniers sont assez peu organisés dans des lieux de programmation habituels et identifiés. Un autre facteur explicatif réside dans la présence en ville de lieux de formation musicale et de programmation (auditorium, salles de concerts, opéra) qui peuvent programmer, ponctuellement, un concert de musique dite traditionnelle.



Carte 5.2 – Répartition par commune des concerts *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Cette carte nous renseigne également sur des phénomènes discrets mais prégnants de spécialisation des pôles urbains du point de vue de la pratique *trad*. Les aires urbaines de Clermont-Ferrand et de Lyon sont ainsi les premiers espaces organisateurs de concerts. Toutefois, Lyon se trouve en retrait dans la mesure où le nombre de concerts organisés par rapport à la totalité d'évènements qui s'y déroulent est inférieur à celui de Clermont-Ferrand. De ce point de vue, on observe une spécialisation spatiale des pratiques. Clermont-Ferrand s'impose comme un lieu de pratique avant tout musicale tandis que Lyon apparaît et est repéré par les acteurs comme un lieu de pratique chorégraphique ce que remarque ce musicien professionnel :

« Je trouve que le monde du folk à Lyon est beaucoup plus vivant en ce qui concerne les danseurs qu'en ce qui concerne les musiciens. Ça manque pour les musiciens : il n'y a pas beaucoup de professionnels et les amateurs peinent à organiser des choses. Il y a régulièrement des propositions

d'organiser des bœufs, des sessions ou des concerts mais ça ne tient jamais longtemps. (...) Donc autant je trouve que les danseurs sont très bien servis, autant les musiciens... (...) Pourtant, il y a le CEFEDM, donc il y a toujours des musiciens qui sont là.» (D-7, Rhône)

Le rôle des villes dans l'évolution et la circulation des pratiques chorégraphiques

En outre, l'observation filmée des bals révèle que les centres urbains jouent un rôle crucial dans l'apparition et la diffusion de nouveaux usages chorégraphiques. Effectivement, en ville, les pratiques de danse *trad* cohabitent fréquemment avec d'autres. Dans l'agglomération lyonnaise, j'ai pu observer tout au long de ma thèse des porosités croissantes entre des milieux de danses *a priori* cloisonnés.



Photographie 5.1 – Affiche de la 8^e édition, en 2018, du Festival Funambals organisé par La Campanule à Rilleux-la-Pape.

Cette affiche résume visuellement une volonté de croisement des univers chorégraphiques à l'échelle de ce festival. Depuis 2017, l'association opère un rapprochement avec d'autres associations de danses hip-hop dans la région lyonnaise. Ensemble, elles co-construisent le spectacle d'inauguration du festival, au carrefour des danses dites traditionnelles et du hip-hop. Cet échange entre univers chorégraphiques s'inscrit cependant dans un temps et un espace délimité : il n'oriente pas la totalité de la programmation du festival, encore moins de l'activité plus régulière de l'association. Source : <http://funambals2018.lacampanule.fr/fr/>

Au-delà de ces partenariats associatifs ponctuels et formalisés, les réseaux de danseurs/ses amateur.es se croisent plus facilement en ville : les porosités entre réseaux de danse *trad*, salsa, forro, tango, flamenco mais aussi des danses improvisées, contact, biodanza, sont beaucoup plus spontanées et fréquentes et attirent des profils sociologiques proches. Les danseurs/ses circulent d'un bal à l'autre et les pratiques chorégraphiques évoluent en conséquences. Les postures changent : dans les bals lyonnais, on observe des postures de danse de couple très proches de celles des danses swing ou du tango, caractérisées par une forte connexion du haut du corps. Le rapport au mouvement devient plus libre, la danse collective est parfois complètement délaissée au profit des danses de couples improvisées. La ville favorise l'évolution des manières d'être en danse, des hybridations de l'esthétique *trad*, parfois dans le sens de la réappropriation de certains marqueurs artistiques d'urbanité.

Le rôle des pôles urbains, et plus encore des aires urbaines, dans le dynamisme des pratiques *trad* est avéré. D'un point de vue statistique, les espaces denses à dominante urbaine concentrent le plus grand nombre d'évènements. D'un point de vue qualitatif, les villes s'imposent comme des lieux de renouvellement potentiel des publics et des pratiques, notamment chorégraphiques. Cette prépondérance des espaces urbains semble d'autant plus importante à souligner qu'elle est assez peu repérée et formulée par les acteurs/trices eux/elles-mêmes qui tendent à minimiser leur fréquentation personnelle des villes dans le cadre de leur pratique, ainsi que le rôle de ces dernières dans l'organisation générale des « mondes du *trad* ».

5.1.2 Des pratiques qui irriguent une diversité d'espaces à dominante rurale

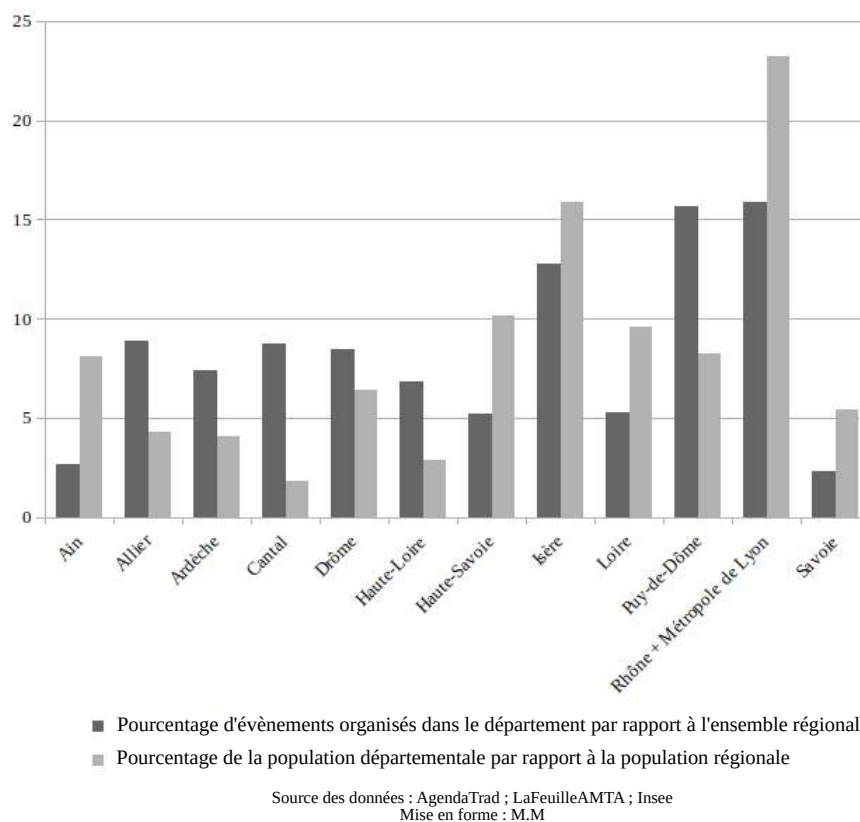
Parallèlement à cette centralité des espaces urbains, le travail d'inventaire cartographié met en évidence l'organisation d'évènements dans des espaces plus éloignés de l'influence directe des villes.

Les pratiques irriguent une diversité d'espaces à dominante rurale, peu équipés, où le choix des pratiques culturelles, sociales et de loisirs est moins développé qu'en ville. La présence des pratiques *trad* en milieu rural corrobore les analyses d'autres géographes dans ces espaces (Delfosse, 2003, 2015 ; Delfosse et Georges, 2013 ; Georges, 2017 ; Chauveau, 2017) : elle s'inscrit dans une vitalité des espaces ruraux dans les champs de la culture, du patrimoine et de la vie associative. Du point de vue des « mondes du *trad* », les espaces ruraux n'apparaissent en effet absolument pas comme des déserts culturels (Delfosse, 2015 ; ?) : les pratiques s'y sont adaptées et viennent pallier à un manque d'ingénierie, d'offre et d'équipement. La présence d'évènements dans l'ensemble (ou presque) de la région offre ainsi un contrepoint au paradigme de la centralité culturelle.

Des départements ruraux peu denses proportionnellement plus dynamiques

En Auvergne-Rhône-Alpes, les espaces à dominante urbaine concentrent le plus grand nombre d'évènements. Ces derniers semblent, aux dires des acteurs/trices et par observation, de plus grande ampleur lorsqu'ils se déroulent en ville. Hormis les festivals, organisés en ville comme à la campagne, les bals urbains accueillent généralement un public plus important que ceux organisés en espace rural. Toutefois, lorsqu'on confronte le nombre d'évènements organisés aux effectifs de population, ce sont les départements les moins denses qui témoignent de fréquences évènementielles plus importantes. De ce point de vue, les évènements *trad* en général, et le bal en particulier, apparaissent comme des pratiques hybrides : avérées en milieu urbain, structurelles en milieu rural.

Ce constat est partagé par Dominique Crozat (1998). Il souligne dans sa thèse (à la fin des années 1990) que si les espaces urbains français concentrent un grand nombre de bals organisés, les fréquences de ces évènements rapportées à la densité de population sont proportionnellement plus faibles que dans les espaces ruraux. Olivier Goré (2004) confirme également cette hypothèse dans sa thèse : il remarque qu'en Bretagne, les espaces qui présentent le meilleur rapport entre nombre de *festou-noz* organisés et effectif de la population, sont des espaces moins denses et plus ruraux (notamment le centre de la Bretagne).



Graphique 5.2 – Mise en relation de la proportion d'évènements *trad* organisés dans chaque département vis-à-vis de la densité de population

Le graphique ci-contre donne à voir la proportion d'évènements organisés dans le département par rapport à l'ensemble des évènements organisés dans l'espace régional. Cette donnée est présentée en regard du pourcentage de la population régionale présente dans le département en question. Les départements les plus denses et urbanisés dans lesquels on repère la présence d'une aire urbaine de premier plan ne sont pas les plus dynamiques de ce point de vue. C'est le cas du Rhône avec la métropole de Lyon, de l'Isère avec celle de Grenoble, de la Loire avec Saint-Étienne et de la Haute-Savoie avec Annecy, ainsi que la proximité de Genève. D'un point de vue statistique, certains de ces départements organisent le plus d'évènements à l'échelle régionale : le Rhône compte ainsi 720 évènements organisés entre 2010 et 2019 soit plus de 15% de l'activité régionale sur la période. Pourtant, rapporté à la densité de population, ce département est un de ceux qui organise le moins d'évènements par habitant.e. Les mêmes observations sont valables, même si l'écart est moins prononcé, en Isère (qui enregistre près de 13% de la programmation *trad* régionale pour plus de 15% de la population régionale) et dans la Loire.

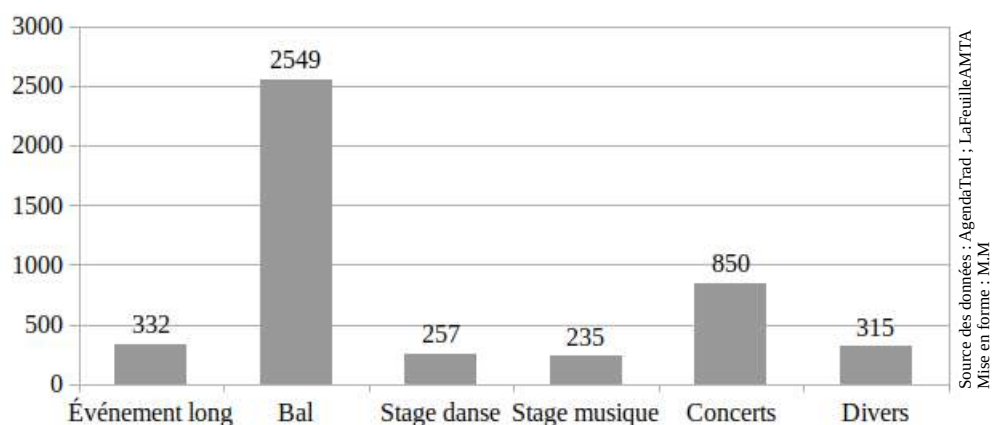
Le graphique met en revanche en avant des départements moins denses, moins polarisés par de grandes métropoles (à l'exception du Puy-de-Dôme avec Clermont-Ferrand) et qui enregistrent un nombre d'évènements statistiquement moins impressionnant entre 2010 et 2019. L'Allier, l'Ardèche, le Cantal, la Drôme, la Haute-Loire et le Puy-de-Dôme témoignent d'un rapport positif entre le pourcentage d'évènements organisés (par rapport à l'ensemble des évènements repérables à l'échelle régionale) et le pourcentage de population régionale qu'ils accueillent. Autrement dit, on identifie dans ces départements un nombre d'évènements par habitant.e supérieur à ce qui est repérable dans le Rhône, l'Isère, la Loire mais aussi, on le verra, dans l'Ain, en Savoie et en Haute-Savoie.

Dans l'ensemble de l'espace régional, ce sont donc les départements les moins denses et urbanisés qui témoignent proportionnellement du meilleur rapport entre évènements organisés et population accueillie. Cette tendance nuance la centralité statistique des aires et pôles urbains. Partout ailleurs, les évènements sont plus diffus, moins concentrés autour d'une commune. Ils sont cependant plus visibles dans la mesure où ils entrent moins en concurrence avec d'autres activités sociales et de loisirs. Certain.es acteurs/trices forment l'impression d'une demande croissante pour ces « *petits évènements, petits bals* » (D-55, Haute-Loire) dans les départements ruraux.

Le bal, une activité prédominante et transversale : diffraction des pôles urbains, dynamisme des périphéries et irrigation des espaces ruraux

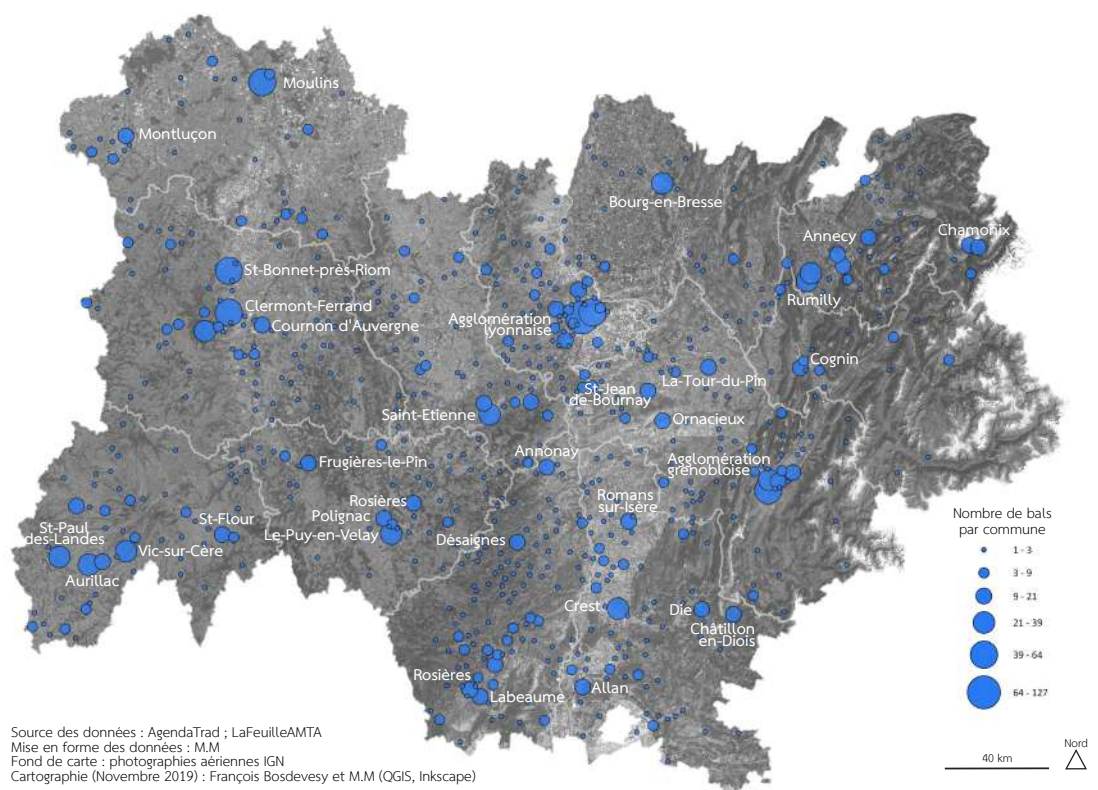
Le bal, une activité centrale pour les « mondes du *trad* » et révélatrice de phénomènes de diffraction des pôles urbains

L'activité du bal se présente comme la plus répandue, la plus transversale et la plus structurante pour les réseaux d'acteurs/trices et de pratique à l'échelle régionale. D'un point de vue quantitatif, le graphique page suivante montre que la catégorie du bal à elle seule correspond à plus de 56% des événements organisés entre 2010 et 2019 dans l'ensemble de la région. On dénombre ainsi 2549 bals sur un total de 4538 événements. De nombreux autres événements identifiés sous un autre type comportent également un ou plusieurs bals. C'est le cas des événements longs : festivals, fêtes, stages longs au sein desquels le bal constitue une activité centrale.



Graphique 5.3 – Répartition par types des événements *trad* inventoriés entre 2010 et 2019

Cette importance numérique du bal est en soi significative. Elle nuance le constat d'un recul progressif du bal dont fait état Dominique (Croizat, 1998) depuis le XX^e siècle, face à la diffusion des modes de vie urbains. Le bal dédié aux musiques et aux danses dites traditionnelles, qui apparaît comme un type de bal spécialisé rejoignant la catégorie des bals associatifs décrits par l'auteur, est en largement présent, même souterrainement, à l'échelle de la grande région et connaît une évolution.



Carte 5.3 – Répartition par commune des bals *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

La carte ci-contre représente l'ensemble des bals organisés et signalés entre 2010 et 2019 en région Auvergne-Rhône-Alpes et rend compte de cette présence diffuse du bal dans toute la région.

Elle fait apparaître plusieurs centralités urbaines autour de Clermont-Ferrand, de Lyon, de Grenoble. Ces pôles urbains semblent diffractés : ce sont souvent les communes alentours, parfois en marge de leur aire urbaine qui jouent un rôle central, plus que le pôle en lui-même.

Ainsi, on dénombre à Clermont-Ferrand un nombre de bals équivalent à la commune de Saint-Bonnet-près-Riom située 20km au nord de la métropole. De ce point de vue, et au regard des autres types d'évènements organisés, la périphérie urbaine semble plus dynamique que le centre. Un chapelet de communes autour de Clermont-Ferrand comme Saint-Genès-Champanelle, Orcines, Ceyrat, Romagnat, Cournon-d'Auvergne, Lempdes qui organisent plusieurs bals ressort également. Dans le Rhône, la centralité de Lyon est frappante mais l'importance de Villeurbanne est tout aussi notable. Les communes autour de Lyon sont dynamiques et forment un tissu continu, de l'ouest de la ville, plus résidentiel et aisé (avec des communes comme Marcy-l'Étoile, Caluire-et-Cuire, Ecully, Tassin-la-Demi-Lune, Francheville, Sainte-Foy-les-Lyon, Brignais, Montanay, Couzon-au-Mont-d'Or) jusqu'au Nord-Isère et l'aire urbaine de Saint-Étienne. Dans le cas de Grenoble, les communes d'Échirolles, de Saint-Egrève, Sassenage, Meylan, Domène et Saint-Martin-d'Hères jouent un rôle aussi im-

portant que l'agglomération centre. Dans le cas de ces trois grandes métropoles, c'est moins le centre urbain qui concentre l'activité que les espaces limitrophes, voire périphériques.

D'autre part, la carte révèle de très nombreux bals organisés partout sur le territoire régional en dehors de l'influence directe des centralités et aires urbaines et sans que la commune dans laquelle ils ont lieu devienne un pôle de pratique à part entière. De nombreux points, représentant l'organisation d'un à trois bals entre 2010 et 2019, sont repérables dans des espaces qui ne se retrouvent sous l'influence directe d'aucune aire urbaine, qu'elle soit grande, moyenne ou petite. C'est le cas de la totalité du département de l'Ardèche, en dehors de l'aire urbaine d'Aubenas, ainsi que du tiers ouest du département du Puy-de-Dôme, émaillé d'une série de bals en marge de l'aire de Clermont-Ferrand-Issoire qui ne montrent en outre aucun effet de centralité autour de l'aire plus modeste d'Ambert. De manière moins marquante, le phénomène est repérable dans le nord de la Haute-Loire, dans l'interstice des aires du Puy-en-Velay et de Saint-Étienne.

Une présence des pratiques dans une diversité de campagnes

Les pratiques des « mondes du *trad* » en général, et celles du bal en particulier, se déroulent donc dans des espaces variés : des centres urbains et leur périphérie immédiates, ainsi que des espaces à dominante rurale plus éloignés de l'influence des villes.

Plus finement, si on confronte la répartition des événements *trad* en Auvergne-Rhône-Alpes, à la typologie des campagnes proposée par Pierre Pistre (2012), on remarque que les pratiques irriguent une grande variété d'espaces à dominante rurale. Des bals sont repérables dans des campagnes à dominante industrielle et ouvrière (comme le tiers sud-ouest du Cantal au-delà du bassin d'Aurillac, le nord-ouest de la Haute-Loire autour de Brioude et la pointe sud de l'Ain), comme dans des campagnes agricoles sujettes au vieillissement de leur population (dans l'est du Puy-de-Dôme, l'ensemble du Cantal et plus anecdotiquement au nord de l'Ardèche entre les aires d'influences d'Annonay et d'Aubenas). On en observe également dans des campagnes attractives sur le plan résidentiel comme touristique, comme dans les moitiés sud de l'Ardèche et de la Drôme. Le seul type de bassin de vie rural identifié par Pierre (Pistre, 2012) qui est moins représenté du point de vue des pratiques *trad* consiste en les campagnes dont l'économie est principalement tournée vers la montagne et le tourisme. Le sud de l'Isère, la moitié sud-est de la Savoie et l'est de la Haute-Savoie se retrouvent dans cette catégorie et apparaissent comme beaucoup moins riches en événements.

Le rural comme espace de loisirs et comme cadre d'action : festivals, bals d'enfants, fêtes locales

Les pratiques des « mondes du *trad* » en général et celles du bal en particulier se déploient selon deux tendances : une polarisation autour d'espaces urbains d'ampleur variable

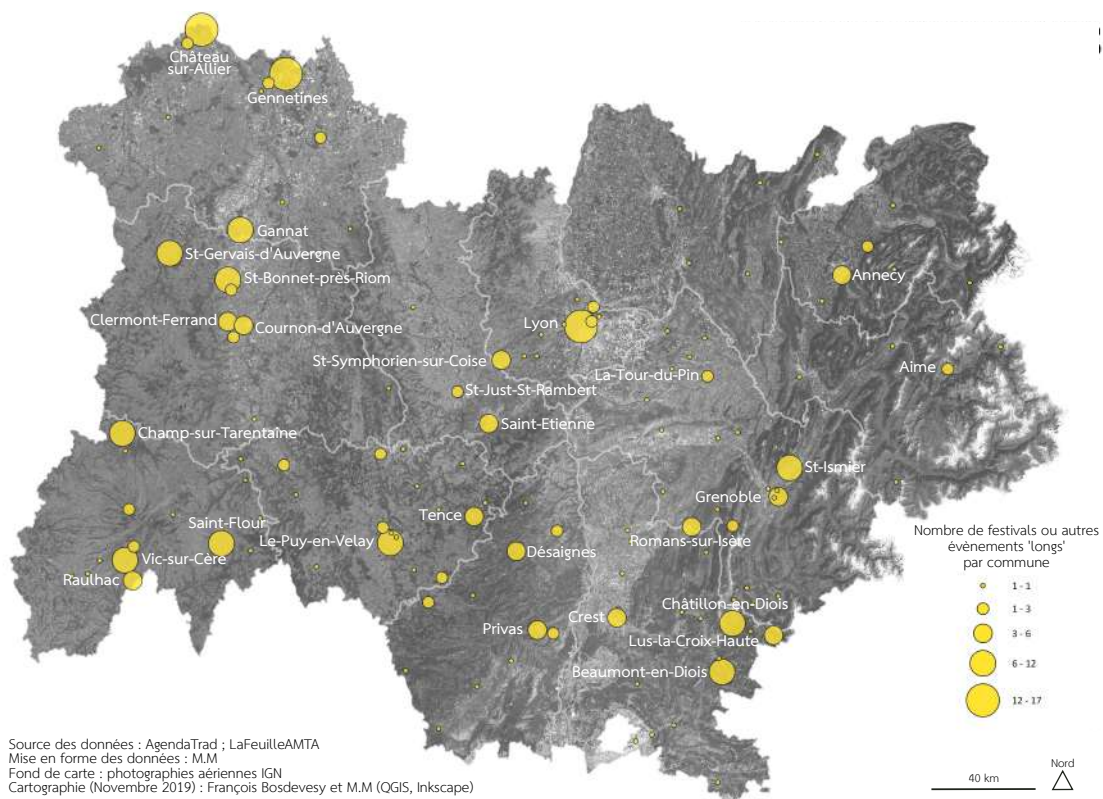
conjuguée à une présence plus diffuse dans des espaces éloignés des villes. De la même manière que les pratiques prennent des formes particulières en ville au travers d'évènements (*flashmobs*, bals « sauvages ») qu'on y retrouve exclusivement, certains évènements apparaissent spécifiques au milieu rural. Le développement depuis les années 1990 de nombreux festivals *trad* contrebalance les centralités urbaines repérables sur les cartes et s'impose comme un élément structurel pour les espaces ruraux, du point de vue des pratiques *trad*. Des pôles de pratique émergent dans des espaces peu denses, notamment sous l'impulsion de grandes associations influentes qui travaillent leur ancrage au rural.

Une grande diversité de festivals qui s'inscrivent dans un phénomène plus global d'« évènementialisation » de la culture

La quantification et la description des festivals est délicate tant ce type d'évènements est marqué par une diversité de formes. On peut cependant caractériser ce type d'évènement de trois manières (Dumeige, 2017). Les festivals s'inscrivent dans un temps à la fois limité (le début et la fin sont clairement identifiables), dense (la pratique est « concentrée ») et régulier (le festival a lieu tous les ans, tous les deux ans, par exemple). Ils présentent une unité d'action : les festivals *trad* placent la musique et la danse dites traditionnelles au centre de la fête. De nombreux festivals dédiés à d'autres univers musicaux (musique classique, jazz, musiques du monde, etc.) ou artistique (spectacle vivant, arts de la rue, cirque) programment régulièrement un concert ou un bal dédié à la musique dite traditionnelle. Dans ces cas, la musique dite traditionnelle n'est pas au centre de la programmation et de l'identité du festival : elle accompagne ou diversifie ces dernières, voire se présente comme un outil d'animation favorisant la participation des festivalier.es. Malgré l'intérêt de ces usages et mises en scène des musiques dites traditionnelles dans des évènements qui ne leur sont pas exclusivement dédiés, j'ai choisi de me concentrer dans le cadre de cet inventaire sur les festivals qui s'y consacrent principalement ou exclusivement. Les évènements dans lesquels ces pratiques sont annexes ont été laissés de côté ou comptabilisés séparément (en tant que bals ou concerts), afin de garantir une meilleure homogénéité de la catégorie des festivals *trad*. Enfin, les festivals s'inscrivent dans une unité de lieu : ils rassemblent en un même espace un public large et déploient une programmation parfois variée du point de vue des formats et activités proposés. Les festivals *trad* prennent ainsi des formes variées. Certains se présentent comme des « festivals de stages » et concentrent un grand nombre d'ateliers de danse ou de musique en journée agrémentés de bals en soirée, sur une ou deux semaines : Les Volcaniques (Saint-Bonnet-près-Riom), Le Grand Bal de l'Europe (Gennetines), Le Stage de musiques traditionnelles (ou pas) (Saint-Ismier). D'autres se concentrent sur un format particulier : le bal (Le Gros Bal du Vercors, La-Chapelle-en-Vercors), le concert (Trad en Mai, Lyon). D'autres encore se développent autour d'un salon de luthier.es et facteurs/trices d'instruments « traditionnels » : Le Son Continu (anciennement Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs) à Saint-Chartier, Comboros à Saint-Gervais-d'Auvergne. Le dénominateur commun de tous ces évènements

réside dans leur capacité à combiner le plus souvent plusieurs activités dans un même lieu et dans un temps, de durée variable, concentré (une journée, un week-end, une semaine, par exemple). Ces événements conservent une ampleur limitée : les plus importants ne comptabilisent pas plus de 2000 festivalier.es par jour. Ce constat rejoint l'observation de François Gasnault (2014) selon laquelle les manifestations de masse sont inadaptées, voire peu populaires au sein des « mondes du *trad* ». Le public spécialisé attend des événements de petite envergure, témoigne d'un attrait pour des organisateurs et des lieux « bien ancrés » révélant un fantasme persistant pour l'idée de pratiques régionales conditionnées par les lieux.

La carte suivante répertorie l'ensemble des festivals organisés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019 et signalés en ligne. Certains espaces en retrait de l'influence des villes qui n'émergeaient pas, ou très faiblement, dans les cartes précédentes ressortent et rendent compte d'une nouvelle fonction des espaces ruraux : l'accueil de manifestations festivières qui font office de « rendez-vous » incontournables et récréatifs pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* ».



Carte 5.4 – Répartition par commune des festivals *trad* et autres « événements longs » (stages, fêtes) répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Le nord de l'Allier, marqué par une campagne agricole et vieillissante, s'illustre par la présence de plusieurs festivals autour de Moulins mais également autour de Château-sur-Allier où se trouve La Chavannée, qui organise chaque été des festivités dans son domaine

d'Embraud (Chapitre 4). Un point émerge dans les Combrailles (Puy-de-Dôme) autour de Saint-Gervais-d'Auvergne en raison de l'organisation annuelle d'un festival au mois d'Août : le Grand bal de l'Europe organisé par l'AEADT jusqu'en 2017 puis Comboros par Les Brayauds. Les communes de Vic-sur-Cère et de Raulhac dans le Cantal, celle de Tence en Haute-Loire, celle de Désaignes en Ardèche s'imposent également avec de nombreuses manifestations estivales alors même que ces espaces n'apparaissent pas comme des espaces centraux dans les cartes précédentes. Il en va de même du sud de la Drôme et des contreforts du Diois où on repère des effets de centralité autour de Beaumont-en-Diois, Châtillon-en-Diois et Lus-la-Croix-Haute liés à l'organisation de festivals et de stages.

La Drôme apparaît comme un département particulier, où la pratique se trouve peu polarisée par un ou plusieurs centre urbain mais concentrée en milieu rural et ce de manière temporaire, à l'occasion de festivités. La dimension touristique du département se retrouve dans le champ des « mondes du *trad* » : la Drôme apparaît comme le département des festivals courts et « alternatifs » permettant le dépaysement des *tradeux/ses* citoyen.nes. En ce sens, les festivals apparaissent comme des espaces autonomes par rapport à leur territoire d'inscription. C'est le cadre rural, champêtre et le public attiré qui compte plus que l'espace d'accueil en lui-même illustrant une nouvelle fonction pour les espaces ruraux, vus comme des espaces de loisir.

Une diversification des fonctions et représentations des espaces ruraux à l'aune des festivals *trad* : de l'environnement récréatif à l'espace à développer

Ainsi, les festivals *trad* sont liés à une évolution des pratiques de loisirs et touristiques qui les rendent parfois indépendants des lieux dans lesquels ils se déroulent.

Cependant, dans certains cas, ils s'inscrivent durablement dans l'organisation et l'économie du territoire. La campagne est alors moins envisagée comme un espace dépayasant, de loisir que comme un cadre d'action. Le festival Comboros par Les Brayauds à Saint-Gervais-d'Auvergne illustre la manière dont un festival peut participer plus durablement au développement local d'un espace rural.

Le festival, organisé depuis 2017, a pris la suite d'une précédente manifestation. L'AEADT organisait effectivement, chaque année, deux éditions du festival Le Grand Bal de l'Europe : une à Gennetines et une autre à Saint-Gervais-d'Auvergne. A partir de 2017, l'édition de Saint-Gervais-d'Auvergne est supprimée. L'association évoque des difficultés logistiques d'organisation, de contrôle de l'affluence et un débordement lié à l'organisation très rapprochée dans le temps des deux festivals. Toutefois, ce rendez-vous ponctuel devenu incontournable, avait déjà laissé des traces durables à l'échelle locale : les commerçant.es locaux/les comptaient sur la tenue du festival pendant lequel ils/elles réalisaient une grande partie de leur chiffre d'affaire, la commune avait engagé la construction d'une nouvelle salle des fêtes financée en partie par un Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) et motivée par la tenue du festival.



Photographie 5.2 – Comboros, un festival pour redynamiser durablement les Combrailles

Photographies : le 2 août 2019, M.M

Source des affiches : <http://www.comboros.com/>

Suite à l'annonce de la décision de ne plus maintenir l'évènement, l'association Les Brayauds implantée dans le Puy-de-Dôme décide de reprendre à son compte l'organisation d'un nouveau temps fort, en lieu et place du premier. Dans un premier temps, cette initiative prend la forme d'un sauvetage, comme le raconte le président de l'association : « j'avais rencontré le maire et j'avais eu tous les signaux au vert : on était les sauveurs ! Qu'on fasse des musiques traditionnelles ou autre chose, ce n'était pas fondamental » (D-17, Puy-de-Dôme). Ensuite, plusieurs enjeux et facteurs de motivations ont nourri l'initiative. Pour les Brayauds, il s'agit de renouer avec avec un espace symboliquement et historiquement investi : « on avait envie de continuer à faire quelque chose sur ce territoire-là qui est cher aux Brayauds parce qu'on a fait beaucoup de collectes dans le coin dans les années 1980. Donc il y a un lien affectif avec ce territoire » (D-8, Puy-de-Dôme). Il s'agit également d'animer un espace perçu comme rural, enclavé et peu attractif : « il y a aussi l'idée de sortir de saint-Gervais parce qu'on a envie que les festivaliers découvrent les Combrailles au sens large » (D-8,

Puy-de-Dôme). Le festival permet également de renouveler les pratiques événementielles de l'association pour « *sortir de la routine* » (D-17, Puy-de-Dôme) et « *sortir de nos murs* » (D-8, Puy-de-Dôme). A travers cet événement, Les Brayauds confortent leur rayonnement global tout comme leur légitimité territoriale locale. Enfin, les organisateurs/trices nourrissent à travers ce nouveau projet l'objectif de faire se rencontrer le public *trad* et le public local, ambition difficilement accomplie en leurs lieux propres :

« *On n'avait pas du tout envie de faire un énième festival de musique et danse traditionnelle : on avait envie de faire un festival sur ce territoire-là mais en croisant plein d'esthétiques et plein de formats différents.(...) Et en même temps, on a quand même conscience que le nerf de la guerre, c'est le bal et le milieu des danseurs : (...) c'est le public qui est acquis. (...) Mais on n'a pas envie de faire que cela, on a envie d'ouvrir un peu les portes : (...) il le public local. Comment sensibiliser ce public-là et les faire venir ? D'où cette volonté de décloisonnement et d'ouverture sur le village. (...) Il y avait aussi cette envie-là, d'envahir le village, d'envahir les cafés, de proposer des choses chez les habitants, les commerçants* » (D-8, Puy-de-Dôme)

« *Le Grand bal de l'Europe, ce n'était pas du tout dans la même démarche, c'était d'abord un événement privé : tu payais ton entrée et ton adhésion. (...) Ils n'avaient pas la même volonté d'intégrer tout le monde. C'était un événement fermé : c'était des rencontres de danseurs. (...) Finalement, que ça se fasse à Saint-Gervais d'Auvergne ou à Rodez, à Millau, à Quimper, ça n'avait aucune importance. Les mêmes gens seraient venus. (...) Nous, on voulait recentrer le festival sur le territoire.* » (D-17, Puy-de-Dôme)

C'est dans une démarche globale de développement local, et non d'organisation d'un festival destiné aux passionné.es mobiles de la danse *trad*, que ce festival s'inscrit. Le président de l'association décrit Comboros comme « *un festival de territoire* » et souligne ses effets structurants, à long terme pour son espace d'implantation : « *J'ai appris tardivement que les Brayauds donnaient des cours dans les années 1990 à Saint-Gervais,(...) il y a des gens qui s'étaient mis aux instruments. Et bien là ils les ressortent : ils les ressortent parce qu'on est revenus sur Saint-Gervais, on fait des trucs de musique trad, les gens se remettent à danser, il y a un atelier de danse trad qui s'est monté à côté de Saint-Gervais.* » (D-17, Puy-de-Dôme)

Le festival de Comboros apparaît, à l'instar d'autres festivals *trad*, comme un événement loin d'être « hors sol » vis-à-vis de son espace d'implantation. Il génère des dépenses de la part des organisateurs/trices et des participant.es (Négrier, 2017) et permet un investissement plus symbolique et plus pérenne de cet espace. L'identité de la commune se diversifie : elle devient un lieu de rencontre incontournable pour les acteurs/trices internationaux/les des « mondes du *trad* », ainsi qu'un lieu de culture pour les habitant.es.

D'autres activités spécifiques au milieu rural : bals pour enfants et fêtes locales

L'inventaire cartographié fait également apparaître certaines activités qui se répartissent inégalement dans l'espace et qui privilégient les espaces ruraux. Ces activités s'inscrivent dans le quotidien et se présentent comme une offre locale de culture, de loisir et de sociabilités.

Les bals pour enfants, organisés pour un public scolaire et leur entourage familial, sont nombreux à l'ouest de la région, notamment dans le Cantal et dans le Puy-de-Dôme et dans de petites communes. Très peu d'événements de ce type ont été signalés en Rhône-Alpes. Il peut s'agir d'un biais de l'enquête : il est possible que des événements de ce type soient organisés en Rhône-Alpes et/ou dans des communes plus importantes. Dans la mesure où ils s'adressent moins au public habituel du *trad*, ils sont en revanche peu signalés sur les sites internet utilisés. On peut néanmoins expliquer un nombre de bals pour enfants supérieur en Auvergne par le succès et la diffusion du dispositif Tradamuse. Ce dispositif, imaginé et porté par Les Brayauds dans son rôle de CDMDT 63 a pour but de former des professeur.es des écoles et des musicien.nes intervenant.es aux répertoires de danses collectives traditionnelles pour enfants. Initié dans les années 1990 dans le département du Puy-de-Dôme, il a à ce jour touché plusieurs milliers d'enfants (D-8, D-17 et D-23, Puy-de-Dôme). Il a été prolongé, sous des formes variables (interventions directes auprès des enfants) en Haute-Loire et dans le Cantal où le CDMDT 15 cultive des liens de proximité avec les écoles et les associations de parents d'élèves, notamment dans les petites communes. Cet engagement de formation du personnel enseignant et de sensibilisation des enfants aux répertoires chorégraphiques dits traditionnels donne lieu à de nombreux bals en fin d'année scolaire qui sont autant des moments de restitution que de convivialité.



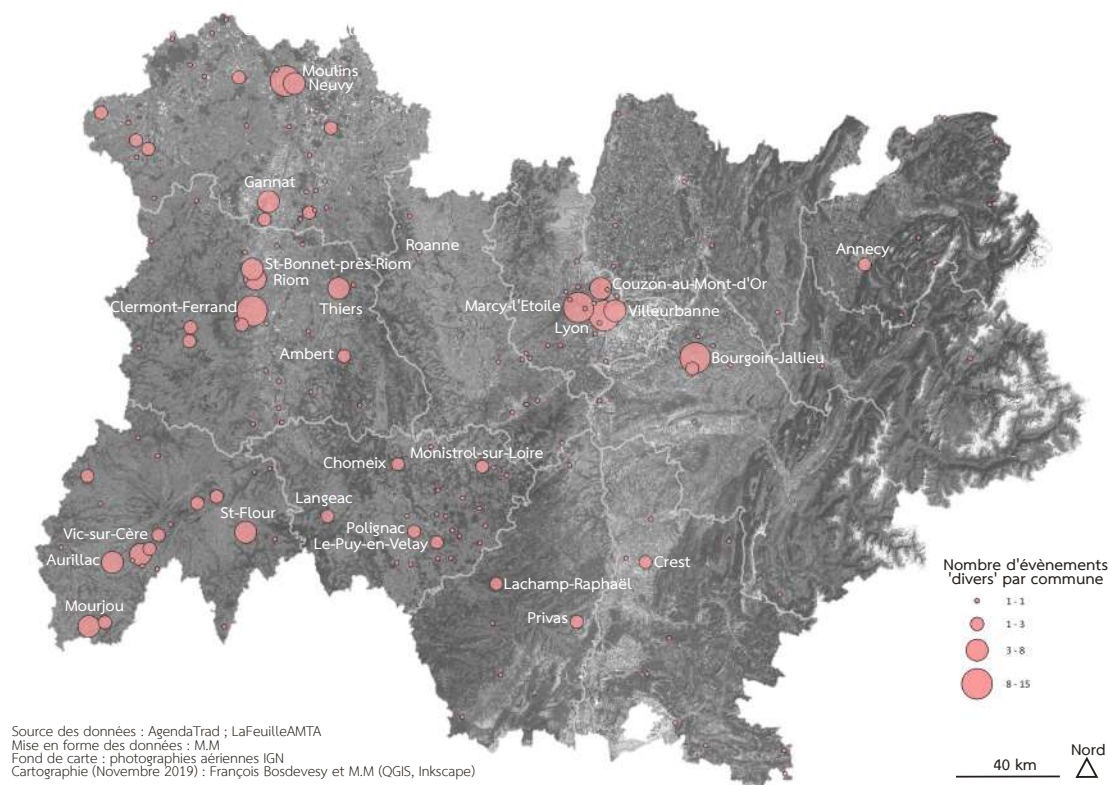
Photographie 5.3 – Bal pour enfants, en fin d'année scolaire, à l'école de Saint-Paul-des-Landes (Cantal)

Cette école fait intervenir de nombreux/ses musicien.nes amateur.es comme professionnel.les des musiques dites traditionnelles tout au long de l'année scolaire. La présidente actuelle du CMDT 15 souligne la démarche proactive de la part du secteur des musiques dites traditionnelles qui est à l'origine du développement des bals pour enfants dans l'ensemble du département, notamment dans de petites communes rurales. Elle évoque de nombreuses animations scolaires coordonnées par le CMDT en lien avec les associations de parents d'élèves et financées par les collectivités territoriales : *« On a beaucoup développé le côté bal enfants, initiations enfants. On a même créé un livret (...). Moi je suis enseignante et je faisais du chant et de la danse depuis longtemps avec mes élèves donc j'ai un peu poussé dans ce sens-là quand je suis arrivée. C'était une activité peu développée. En lien avec la communauté de communes de Saint-Flour, on a proposé des bals enfants dans les villages, travaillé avec les associations de parents d'élèves. (...) Il y a quelques années, on en faisait 4 ou 5 dans l'année, (...) chaque fois on avait 40 enfants qui venaient au bal. »* (D-46, Cantal)

Saint-Paul-des-Landes (Cantal), le 29 juin 2018, M.M.

Ces événements répondent à plusieurs attentes, auxquelles sont sensibles les collectivités territoriales rurales : la recherche de loisirs peu coûteux et d'activités collectives et familiales de proximité.

La catégorie d'événements « divers », très hétérogène, témoigne également d'une concentration dans des espaces éloignés des villes. Cette catégorie regroupe des événements variés qui viennent répondre localement à des attentes en matière d'événements ludiques (animations dans des écoles, bibliothèques), festifs (fêtes locales), liés à un objectif de connaissance (conférences, expositions) ou au domaine de l'animation de la vie locale (animation du marché), par exemple.



Carte 5.5 – Répartition par commune des événements « divers » (animations, conférences, spectacles, expositions, etc.) *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

L'inventaire à l'origine de cette carte révèle par exemple un phénomène de concentration des conférences signalés sur les deux sites internet utilisés. Un pôle se dégage dans le Nord-Isère autour du conservatoire Hector-Berlioz de Bourgoin-Jallieu, qui dispense chaque année un cycle de conférences sur les musiques dites traditionnelles (histoire, musicologie, ethnomusicologie), ouvert à toutes et tous et intitulé « Culture *trad* ». De nombreux événements de ce type sont éparpillés dans l'Allier, en raison de la commande par certaines bibliothèques, médiathèques, associations patrimoniales et sociétés savantes de conférences d'experts locaux des musiques dites traditionnelles et de la mémoire orale issus de La Chavannée.

Ces événements divers se répartissent inégalement sur le territoire régional et sont, proportionnellement au nombre d'événements organisés dans chaque département, plus nombreux dans les départements auvergnats les moins denses. L'Allier, le Cantal et la Haute-Loire présentent un profil singulier : le nombre d'événements divers y est grossi par les nom-

breuses fêtes locales (fêtes communales, fêtes aux produits locaux, foires agricoles) qui y sont organisés et qui impliquent, à des degrés très divers, des acteurs/trices musicien.nes danseurs/ses professionnel.les et/ou amateur.es. Encore une fois, il est fort probable que ces évènements aient lieu ailleurs mais ils ont été particulièrement signalés en ligne pour ces trois départements, au profil plutôt rural. Cette catégorie hétérogène conduit à postuler l'adaptabilité des pratiques *trad* qui prennent dans les espaces ruraux des formes moins déterminées qu'en milieu urbain. Le bal n'est pas toujours un évènement en tant que tel mais un moment d'un autre temps de la vie locale : le marché, la fête communale, le comice agricole, par exemple. Moins formalisées, les pratiques s'adressent alors à un public plus varié.

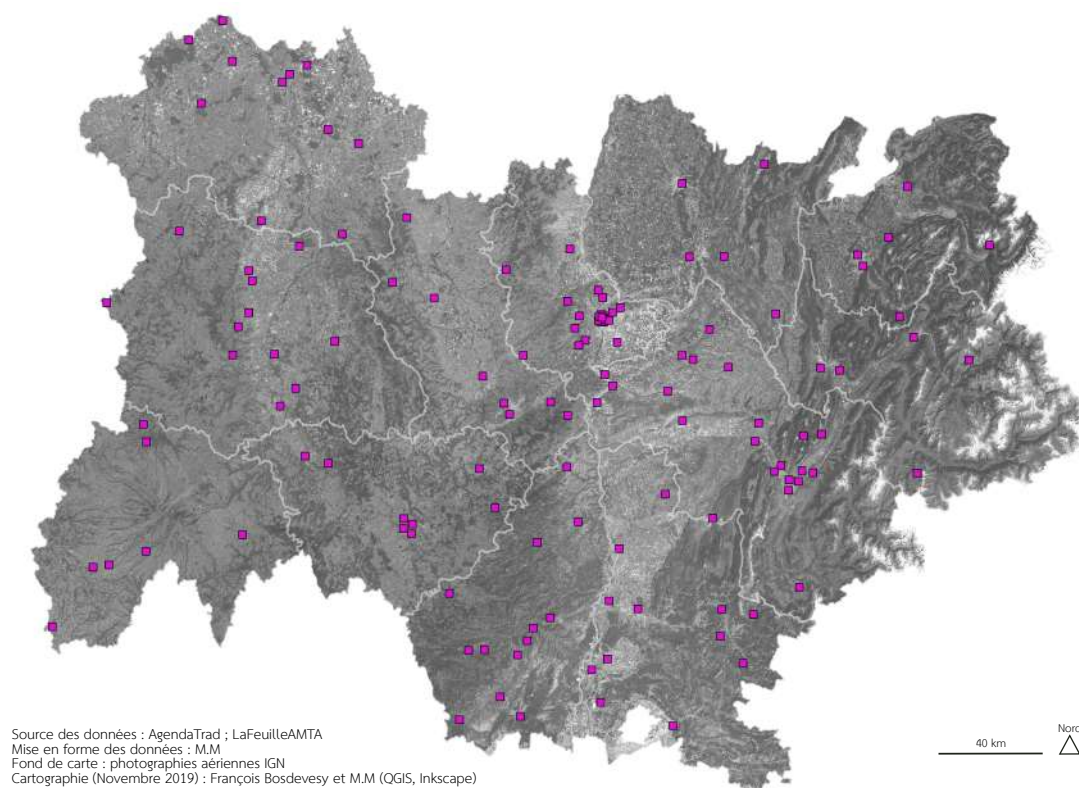
5.1.3 Des organisateurs/trices d'évènements *trad* moins spécialisés dans les départements ruraux de la région

Le phénomène d'adaptation des pratiques dans l'espace, notamment en milieu rural, se lit également dans la diversité d'organiseurs/trices qui sont à l'origine des évènements *trad* inventoriés. Ces dernier.es sont de différents types et ont été décrit.es dans le chapitre précédent : ils/elles peuvent faire des musiques et danses dites traditionnelles le centre de leur activité ou bien avoir un objet autre et organiser ponctuellement un évènement en lien avec les « mondes du *trad* ». Ces deux types d'organiseurs/trices se répartissent inégalement sur le territoire régional.

Un maillage inégal d'organiseurs/trices « spécialisés »

Dans l'ensemble de la région Auvergne-Rhône-Alpes, 170 organisateurs/trices « spécialisés » dans les « mondes du *trad* » ont pu être repérés.

Il s'agit principalement des associations dédiées à la pratique et à l'apprentissage des musiques et danses dites traditionnelles. De nombreux groupes de musique amateurs organisent également des bals, des concerts et parfois des stages leur permettant autant de se produire eux-mêmes que d'inviter d'autres groupes et que de fournir des opportunités de pratique au public local. Ces groupes peuvent être informels, constitués en association indépendante ou rattachés à une association déjà existante. En raison de la diversité de leur statut, de leur longévité, des périodes de sommeil qu'ils traversent parfois, il est difficile de les identifier systématiquement. C'est pourquoi ils n'apparaissent pas sur la carte ci-dessous. Il peut également s'agir d'acteurs/trices professionnel.les *trad* : groupes professionnels, compagnies artistiques, maisons de production, collectifs d'artistes.

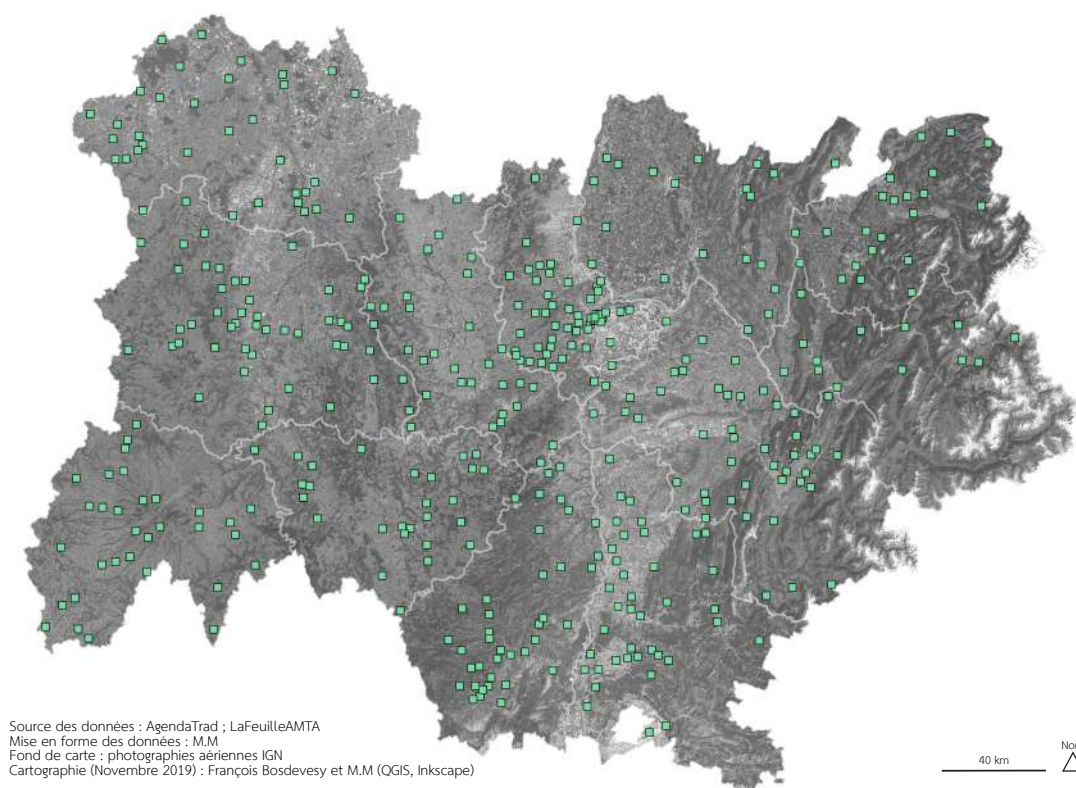


Carte 5.6 – Répartition par commune des organisateurs/trices dont l'essentiel de l'activité est dédiée à la pratique et/ou à l'enseignement des musiques et des danses *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Cette carte répertorie l'ensemble des acteurs/trices liés aux « mondes du *trad* » qui ont, entre 2010 et 2019, organisé au moins un événement. Elle révèle que ce type d'organisateur/trice, dédié à la pratique *trad*, est repérable sur l'ensemble du territoire même s'il semble un peu plus discret à l'ouest de la région. Une différence frappante intervient, par exemple, entre les départements du Rhône et du Puy-de-Dôme qui sont, d'un point de vue quantitatif, les deux départements organisant le plus d'événements. Dans le Rhône, de nombreuses associations de pratique amateur de la musique/danse dite traditionnelle sont repérables et concentrées autour de l'agglomération lyonnaise. Dans le Puy-de-Dôme, on ne retrouve ni la même densité d'organisateur/trices *trad*, ni un phénomène de polarisation autour de l'agglomération centre : les organisateur/trices *trad* sont moins nombreux/ses, principalement réparti.es le long de l'A75 qui traverse le département du nord au sud, sans effet de centralité autour de Clermont-Ferrand. On peut dès lors supposer deux choses : d'une part les événements organisés le sont par une quantité réduite d'organisateur/trices spécialisé.es (autrement dit, un.e même organisateur/trice organise davantage d'événements) ; d'autre part, le rôle que jouent ces organisateur/trices non spécialisé.es quant à l'organisation des événements *trad* se révèle prépondérant.

Un maillage diffus d'organiseurs/trices « non trad » qui révèle des attentes locales multiples

La confrontation de la carte ci-contre avec celle représentant la répartition spatiale des acteurs/trices non spécialisé.es dans le champ des pratiques *trad* et organisant tout de même un ou plusieurs évènements entre 2010 et 2019 est en ce sens révélatrice.



Carte 5.7 – Répartition par commune des organisateurs « non spécialisés » dans le champ des musiques et des danses dites traditionnelles répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Ces organisateurs/trices « non spécialisé.es » maillent de manière plus diffuse l'ensemble de la région. A l'exception de la région lyonnaise, ils/elles ne présentent presque aucun effet de concentration. Ils/elles sont moins nombreux dans l'Ain et en Savoie mais sont repérables partout ailleurs, en grand nombre, y compris dans des départements peu denses démographiquement (Allier, Haute-Loire, Cantal, Ardèche, Drôme).

Leur diversité est également plus prononcée dans les départements auvergnats. Certaines catégories d'organiseurs/trices y sont repérables alors qu'elles semblent absentes du côté rhônalpin de la région. Parmi elles, des groupes folkloriques, des associations dédiées à la pratique de la langue régionale et de ses variantes locales, des écoles de musique (notamment en Haute-Loire), des acteurs/trices du tourisme (offices du tourisme, hôtels, PNR) sont repérables. Cette observation, qui serait à affiner par une étude statistique plus complète, semble valider l'hypothèse d'une adaptabilité des pratiques *trad* aux attentes locales,

notamment dans des espaces peu équipés culturellement.

Des collectivités territoriales plus impliquées à l'ouest de la région

De la même manière, les collectivités territoriales, qui organisent ou co-organisent aussi des événements ne se répartissent pas de manière égale sur le territoire régional.

Elles sont plus nombreuses du côté auvergnat de la région, notamment dans les départements du Puy-de-Dôme, du Cantal et de la Haute-Loire, alors qu'elles sont visiblement très peu impliquées en Savoie, Haute-Savoie, dans l'Ain, la Drôme et en Ardèche. On peut relativiser cette asymétrie : il est envisageable que des collectivités partenaires d'événements n'aient pas été identifiées dans les fiches événements qui ont servi de base à l'inventaire cartographié. Mais dans l'ensemble, une tendance se dégage du côté ouest de la région où les collectivités territoriales, les communes en premier lieu, sont plus investies dans l'organisation d'événements de proximité. Les trois Départements qui ont organisé ou co-organisé des événements entre 2010 et 2019 sont tous localisés du côté auvergnat de la région alors que ce type de collectivité n'est pas représenté du côté rhônalpin, .

Ainsi, le Cantal et la la Haute-Loire sont les départements qui présentent le plus de municipalités investies dans l'organisation d'événements *trad*. Il s'agit également des départements aux profils les plus ruraux de la région. Cette observation fait ressortir un intérêt des communes rurales peu équipées pour des événements conviviaux, peu coûteux, participatifs, fédérateurs à l'échelle locale et dotés d'une dimension mémorielle *a priori* valorisatrice des identités locales. L'analyse de Dominique Crozat (1998) semble aller dans ce sens : lors de son observation du bal en France, il remarque que les municipalités⁵ sont davantage organisatrices d'événements de proximité dans les espaces à dominante rurale.

Les organisateurs/trices d'événements sont de plusieurs types et se répartissent inégalement sur le territoire régional. Leur répartition semble aller dans le sens d'une accentuation de la dimension de proximité et de non spécialisation des pratiques en milieu rural et, au contraire, de leur spécialisation en milieu urbain ou dans le cadre des festivals. Ce constat met en lumière la dimension adaptable des pratiques des « mondes du *trad* » qui sont saisies dans des contextes spatiaux variés, par des acteurs/trices tout aussi divers.es, en fonction d'attentes spécifiques et localisées.

5.1.4 Une présence locale des pratiques articulée à des réseaux globalisés

L'inventaire cartographié révèle ainsi une présence des pratiques dans l'ensemble (ou presque) de l'espace régional. Ces pratiques prennent des formes adaptées aux contextes qu'elles rencontrent et répondent à des logiques d'organisation différenciées suivant leur

5. L'auteur souligne également la nécessité de prendre en compte les associations paramunicipales comme les comités des fêtes ou de jumelage dans la mesure où ce sont la plupart du temps eux qui organisent directement, pour le compte de la municipalité, les événements. En ce sens, ces dernières sont invisibilisées et disparaissent des statistiques des organisateurs/trices de bals établies par l'auteur (Crozat, 1998).

déploiement en milieu urbain ou rural. A chaque fois, elles s'adaptent aux attentes et aux opportunités locales tout en ciblant un public mobile, spécialisé et initié aux musiques et danses dites traditionnelles.

De manière complémentaire à cette empreinte locale du *trad*, les entretiens avec les acteurs/trices révèlent leur grande mobilité et la déclinaison des pratiques à plusieurs échelles.

Des pratiques intenses de mobilité déclinées entre local, régional et global

Des pratiques de mobilités qui se déclinent dans le temps et selon plusieurs échelles spatiales

Les amateur.es des « mondes du *trad* » témoignent d'habitudes de pratiques qui se déploient à plusieurs échelles et qui les mettent en connexion avec des communautés plus vastes et plus lointaines d'acteurs/trices.

Dans un premier temps, la majorité d'entre eux/elles, notamment les musicien.nes et danseurs/ses amateur.es, ont une pratique régulière de proximité qui se déploie dans les 30km autour de leur domicile. Ce premier échelon de mobilité concentre leurs activités d'apprentissage et/ou de pratique régulière : ils/elles se déplacent souvent hebdomadairement pour se rendre à un atelier de danse ou de musique, pour répéter avec un groupe d'ami.es, pour participer à une session, par exemple.

Ces déplacements réguliers de proximité sont combinés à des mobilités plus ponctuelles dans les pôles de pratiques voisins. Les acteurs/trices se déplacent généralement au moins une fois par mois dans les 50 à 100 km autour de leur domicile pour se rendre à un stage, à un concert et, le plus souvent, à un bal. Cette jeune danseuse amatrice résidant dans le Nord de la Haute-Loire explique ainsi que « *pour un bal de week-end, je peux aller jusqu'à Saint-Etienne ou Le-Puy-en-Velay* » (D-44, Haute-Loire). Beaucoup d'acteurs/trices rencontrés disent pratiquer le covoiturage avec des ami.es ou de simples « *connaissances de bal* » pour se rendre aux événements de leur choix : les groupes Facebook observés relaient de nombreux messages proposant ou recherchant une place en voiture pour se rendre aux divers événements qui émaillent l'année.

Enfin, un dernier niveau de mobilité est repérable et concerne les grands trajets des acteurs/trices qui s'insèrent dans les circuits de pratique internationaux et notamment dans tout le réseau de festivals dédiées aux musiques et/ou aux danses dites traditionnelles en Europe. La grande majorité des acteurs/trices rencontrés, et la totalité des acteurs/trices de moins de 35 ans, a effectivement l'habitude de consacrer au moins une partie de ses congés à la fréquentation de festivals. Certain.es acteurs/trices amateur.es parcourent plusieurs centaines de kilomètres pour se rendre à des événements désormais devenus des rendez-vous réguliers avec leur pratique personnelle, ainsi qu'avec d'autres musicien.nes et danseurs/ses venu.es de loin qu'ils/elles ont l'habitude de retrouver. Ces grands déplacements se déroulent principalement entre avril et août. Ces deux musiciens professionnels témoignent de la forte mobilité de leurs publics, qui suivent les groupes en vue tout au long

de l'année, au grès des festivals :

« *Maintenant dans le bal folk, (...) les gens voyagent : ils font Funambals [à Lyon, Rhône], ils font Folk en Diois [à Châtillon-en-Diois, Drôme], ils font des choses à Paris, ils vont à Balaviris [à Eymoutiers, Haute-Vienne] en Limousin. Il y a un réseau qui s'est constitué du nouveau trad qui est un mélange de régional et d'international.* » (M2-1, Isère)

« *Dans le milieu trad, il y a tous ces gens-là qui prennent le dépliant des festivals de Trad Mag, Ils commencent en Avril (...) au festival Boulegan à Saint-Jean-du-Gard [Gard], après qui vont à la Nuit du folk de Châtillon-en-Diois [Drôme], à Trad Ardèche à Privas [Ardèche], ensuite à Balaviris [Haute-Vienne], ensuite c'est Ars [auparavant aux Rencontres internationales des luthiers et maîtres sonneurs et maintenant au festival du Son Continu, Indre], après ils vont à Gennetines [Allier], après Saint-Gervais [Puy-de-Dôme] (...) et ils finissent à Boombal [Belgique] (...). Et ce sont les mêmes qui voyagent tout l'été.* » (M2-11, Isère)

L'expérience de cette danseuse amateur est en ce sens représentative des parcours de la majorité des acteurs/trices amateur.es des « mondes du trad » qui élargissent, progressivement, leur espace de pratique :

« *J'ai élargi. Au début c'était 20km puis après c'était 49, 50 et après 100. Et maintenant, il y a quinze jours, je suis allée en Italie, pour la première fois ! (...) C'était pour découvrir ce qu'était une mazurka clandestina [un rassemblement informel de danseur réunis pour pratiquer sur une musique enregistrée la danse de couple de la mazurka, pendant toute la nuit]. J'y suis allée avec un ami qui est très branché là-dessus qui est d'origine occitane. Il vit à Annecy mais il s'est beaucoup intéressé à l'histoire de l'Occitanie. (...). Donc on est allés à Varèse, il y avait une mazurka clandestina et le lendemain, un bal. Après on est retournés à Turin pour un petit bal organisé par un commerce (...). Et le soir on a refait un bal (...) dans la banlieue de Turin. Le public était très différent mais toujours sur les mêmes musiques. On a regroupé le maximum de bals en trois jours, on n'a pas beaucoup dormi !* » (D-48, Drôme)

Des logiques de « fidélités » qui impactent la mobilité et le renouvellement des acteurs/trices trad

Le public de ces festivals « spécialisés » dans le champ des musiques et des danses dites traditionnelles se singularise des festivalier.es décrits par Emmanuel Négrier (2017). Les festivalier.es trad sont des habitué.es fidèles qui fréquentent chaque année des événements par lesquels ils/elles s'identifient. La participation à un seul festival est rare, et les participant.es amateur.es parlent souvent, à l'image des musicien.nes professionnel.les, de leur « tournée de l'été ». Ils/elles parcourent un réseau européen de festivals et témoignent de pratiques de mobilité intensives. En ce sens, leurs habitudes de déplacement contrastent nettement vis-à-vis de l'ensemble des festivalier.es français.es. Emmanuel Négrier (2017) constate une régionalisation croissante des publics des festivals en raison de la multiplication des événements ayant pour conséquence la croissance des événements de proximité. Ce constat ne semble pas partagé au sein des « mondes du trad » où les festivalier.es gardent un profil très spécialisé et mobile. Le choix de leur participation à tel ou tel festival n'a rien

de hasardeux et semble peu conditionné par la proximité des événements. Au contraire, ils/elles apprécient « s'immerger » dans un espace autre que celui de leur quotidien, autant que dans la danse et la musique, à l'occasion d'un festival.

Le renouvellement des participant.es, sans être inexistant, est de fait limité. Les curieux/ses et touristes sont assez rares dans les événements auvergnats et rhônalpins. Cette faible présence d'un public « non initié » a été rendue prégnante lors de la sortie du film *Le Grand Bal* de Laetitia Carton. Ce documentaire-fiction, centré autour de l'expérience de danseuse de la réalisatrice au sein du festival Le Grand Bal de l'Europe qui se déroule chaque année, depuis 1996, à Gennetines (Allier), a porté sur le grand écran des pratiques et un événement jusqu'alors confidentiels. L'édition 2019 du festival, suivant la sortie du film (octobre 2018), a été marquée par une forte affluence de participant.es « novices ». De nombreux débats ont eu lieu sur les réseaux sociaux autour des modalités d'accueil de ces dernier.es, et des frustrations engendrées pour les « habitué.es » : certain.es ont préconisé, soulevant de fortes oppositions, la différenciation et la restriction de l'accès à des parquets de danse pour danseurs/ses « confirmé.es » et à d'autres, pour « débutant.es ». Le festival a dû revoir son organisation, qui reposait sur l'interconnaissance et l'intériorisation des codes de conduite. Une signalétique a été mise en place pour orienter les nouveaux/lles venu.es entre les espaces de danse, de fête, de restauration, de camping. Des réunions d'information ont été organisées régulièrement et des guides de bonnes pratiques ont été édités, rappelant aux « néophytes » la nécessité de ne pas trop danser pour éviter la fatigue et de potentiels accidents, de s'hydrater et de se reposer, etc.

Les pratiques *trad* ou l'invitation au voyage

Pour compléter ces grandes mobilités que représentent les festivals, plusieurs acteurs/trices évoquent la manière dont leur pratique leur sert de moyen pour « *voyager pour pas cher, découvrir d'autres cultures* » (D-65, Suisse). Pour ce jeune danseur suisse, se rendre à un festival lui donne l'occasion de découvrir la région environnante. Il se rend ainsi fréquemment en France, en Allemagne et en Italie autant pour danser que pour prendre des vacances et visiter les lieux.

D'autres évoquent des voyages de « *confrontation* » (D-51, Drôme ; M2-5, Isère) qui les ont conduit à aller se confronter à un répertoire pour en faire l'expérience « *en situation* » : « *tu vois vraiment les fêtes traditionnelles, comment cela se passe là-bas* » (D-50, Drôme). Certains consacrent l'essentiel de leurs congés à un voyage à l'étranger pour observer et participer à des pratiques musicales perçues comme spécifiques dans le but d'en acquérir une « *connaissance culturelle* » (D-51, Drôme) fine. Un intérêt premier pour un répertoire découvert en France provoque dans un second temps un déplacement exceptionnel qui peut, dans certains cas, devenir régulier. Dans le cadre de mes enquêtes, j'ai rencontré une musicienne amateur résidant dans le Cantal qui s'est rendue en Louisiane deux fois par an pendant dix ans pour faire l'expérience de la musique cajun. J'ai également croisé de nombreux/ses passionné.es de musique irlandaise qui ont passé pour certain.es une année

sur place et qui continuent à suivre des stages en Irlande chaque année. J'ai fait la rencontre de plusieurs passionné.es de musique suédoises qui sont allé.es se confronter aux pratiques musicales sur place ou qui ont profité d'une obligation de mobilité internationale dans le cadre d'un cursus universitaire pour visiter ce pays dont les musiques les fascinaient. Les expériences sont nombreuses et, à chaque fois, personnelles. Elles témoignent du pouvoir de mise en mouvement des pratiques qui conduisent leurs acteurs/trices à se déplacer, bien au-delà de l'espace local et de la répartition régionale des événements rendue visible par les cartes.

Évènements locaux et globaux : complémentarité ou remplacement ?

Une réorganisation des événements, des engagements bénévoles et des publics au profit des festivals

Les festivals *trad* se développent depuis les années 1970 : ils émaillent l'ensemble de la région, mais se concentrent principalement dans des espaces éloignés de l'influence des villes. Ils sont le cadre d'une connexion entre les acteurs/trices locaux/les et régionaux/les des « mondes du *trad* » et celles et ceux venu.es de plus loin. Leur développement prononcé depuis les années 1990, mesurable tant du point de vue de leur fréquentation que du nombre croissant d'évènements organisés, s'inscrit dans un contexte plus global d'« évènementialisation », voire de « festivalisation » (Négrier, 2017) de la vie culturelle et sociale. Cette « inflation festivalière » est liée au rapprochement des domaines de la fête, de l'évènement et des loisirs aux logiques économiques qui conditionnent et qui sont engendrées par l'évènement.

Les organisateurs/trices associatifs/ves soulignent la rentabilité des festivals plus que des évènements locaux de plus petite ampleur. Ils attestent qu'il est plus évident d'obtenir un soutien financier des collectivités locales pour l'organisation d'un « *gros festival* » que pour celle d'un « *petit bal du dimanche* » (D-55, Haute-Loire). Le festival semble de fait correspondre à une reconfiguration de l'activité bénévole, notamment chez les plus jeunes : les membres d'associations rencontrés expliquent qu'ils préfèrent s'engager intensément sur une période très courte plutôt que de participer plus régulièrement à l'organisation de plus petits évènements, tout au long de l'année. Un musicien et une musicienne professionnel.le font état de cette fracture en terme d'engagement bénévole, de génération et d'espace, qui se creuse entre des évènements ponctuels de grande ampleur (les festivals) et les activités plus réduite et régulières :

« C'est pour tout pareil : soit c'est gros, soit c'est pas. (...) J'ai l'impression qu'il ne se passe pas grand-chose ici dans la plaine de Montélimar (...). Il y a moins de gros festivals donc il ne reste que les plus petits ou les bals ponctuels. Du coup ce sont plus des gens qui se déplacent de moins loin et c'est rare de voir des jeunes. Ce sont plus des gens à la retraite, plus de 45 ans. // J'ai l'impression que (...) les jeunes, les moins de 25 ans qui se mettent au folk, sont plus attirés

par les gros festivals. » (D-50, Drôme).

« Ce que j'observe, c'est que le bal se reporte de plus en plus vers du gros évènementiel. Les gens veulent bien s'investir pour organiser quelque chose mais une fois par an pour un truc très gros, si possible pour faire venir dix groupes à la fois, pour un festival qui va durer trois jours. Mais si il faut organiser un bal tous les mois, de plus petite dimension, avec moins de budget, pour les gens du coin et qu'il faut refaire cela tous les mois ou tous les deux mois, là ça devient... (...) On a une multiplication des gros évènements qui ont besoin de plus gros budgets et attendent que des gens se déplacent de loin. Ce n'est pas rare d'avoir des gens qui viennent d'autres pays, etc. Donc c'est aussi le bal local qui se détériore un petit peu. (...) Il y a moins de bals locaux (...) qui attirent un public à une échelle d'une heure de route maximum. (...) Ça a un petit peu clivé les publics. Il y a des associations qui fonctionnent uniquement sur le local, qui ont souvent une moyenne d'âge un peu élevée, qui vont faire appel à des groupes amateurs parce que ça coûte pas cher et qui vont communiquer au sein de ce petit réseau-là. On en a autour de toutes les grandes villes. Et puis, on a un autre réseau, qui est plus à l'échelle nationale, voire internationale, qui va faire venir des gens de loin. Et il y a de moins en moins de communication entre les deux (...). En plus, souvent, cela s'accompagne d'une différence d'âge (...). En tant que musicien professionnel, j'ai l'impression d'assister à une baisse des sollicitations pour ce que j'appellerais « le bal du samedi soir tranquille », avec un ou deux groupes, et d'être de plus en plus sollicité pour des gros évènements à trois ou quatre groupes. Cela a aussi impliqué, avec le temps, une différence dans les pratiques des groupes : les groupes étant sollicités à raison de 3 ou 4 par soirée, les temps de passage sont plus faibles donc (...) on prépare des répertoires plus petits et (...) on se permet d'avoir des choses plus arrangées parce qu'on sait que l'effort va être à fournir sur deux heures et non pas sur quatre. (...) Pourtant, financièrement (...), on est en général moins bien payés sur les gros évènements que sur les petits du samedi. » (D-7, Rhône)

De ce point de vue, le développement des festivals et des grandes mobilités semble devenir la norme au sein des « mondes du *trad* ». Entre local, régional et global, les pratiques s'articulent et on peut constater un « remplacement » des évènements locaux réguliers par des manifestations moins fréquentes, mais de plus grande ampleur. Comme l'évoque ce musicien, la mutation évènementielle des « mondes du *trad* » entraîne à son tour un clivage générationnel des publics, ainsi qu'une recomposition des pratiques amateurs comme professionnelles. Cette évènementialisation du *trad* confirme l'entrée des pratiques dans une dimension, même sélective, de loisirs. Elle témoigne autant d'une évolution des pratiques de mobilité des classes moyennes dans le cadre de leurs loisirs, que de l'évolution du cadre organisationnel de la culture à l'échelle mondiale. Elle a enfin des effets spatiaux repérables en Auvergne-Rhône-Alpes, en entraînant des phénomènes de répartition spatiale du public en fonction de son âge, de ses goûts musicaux et de ses pratiques liées au domaine de la fête. Certain.es acteurs/trices, comme ce danseur amateur qui fréquente de nombreux festival en France, Espagne et Italie, témoignent d'une pratique intense qui se déploie peu autour de leur espace de vie : « tout me va tant que je ne suis pas en Haute-Savoie ! (...) Les festivals du Sud me correspondent bien » (D-52, Haute-Savoie).

Des facteurs déclencheurs de déplacements évolutifs : goûts musicaux, renommée des artistes, des lieux et des organisateurs/trices

Les entretiens mettent au jour différents critères de mobilité parmi lesquels la recherche d'un évènement de proximité est rarement prioritaire.

Les plus déterminants et partagés sont l'intérêt pour les groupes programmés lors des évènements et la renommée des lieux et/ou des organisateurs/trices. Ces observations contrastent avec celles d'Olivier Goré (2004) à propos du *fest-noz* en Bretagne. Selon lui, la première motivation du public pour se rendre à un bal breton consiste en la proximité géographique de l'évènement. Ensuite viennent, à part égale, la renommée des groupes et le lien avec l'organisateur/trice de l'évènement. Dans le cadre des acteurs/trices rencontrés en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, ce premier critère de la proximité semble beaucoup moins prépondérant : nombre d'entre eux/elles choisissent de se déplacer loin pour y retrouver des connaissances, entendre un groupe ou plusieurs groupes dont ils apprécient la musique, ou parce qu'ils font confiance à l'organisateur/trice pour organiser un évènement de qualité. Un affinement des critères de mobilité est repérable au fil de l'attachement des acteurs/trices à leur pratique. Dans un premier temps, aucune sélection n'est faite entre les évènements et seule la possibilité de s'y rendre est déterminante. Progressivement, les acteurs/trices restreignent le nombre et le type d'évènements auxquels ils/elles se rendent. Ce danseur amateur lyonnais témoigne de l'épuration de ses critères de choix des évènements auxquels il se rend, au fur et à mesure que sa pratique se développe :

« Maintenant je me déplace en fonction des groupes, mais au début j'allais partout où il y avait un bal : j'allais à Montanay, à Vienne... (...) Je vais moins dans les petits villages à des bals avec des groupes que je ne connais pas, organisés par le sous des écoles ou les choses comme cela. A moins que ce ne soit le sous des écoles d'Orlienas parce qu'ils font venir des supers groupes ! (...) [Je me déplace] soit pour les groupes soit parce que je me suis aperçu que dans certains lieux, il y avait toujours des super bals. (...) Là je vais travailler, je vais avoir un salaire correct. Quand j'aurai rentré un petit peu d'argent je serai prêt à aller passer la nuit à Troyes pour la Nuit Trad'actuelle, (...) à sillonner un peu. Il y a un super évènement apparemment à Milan, début décembre, c'est tentant... » (D-2, Rhône).

Ces propos rendent audible l'importance de la construction des goûts musicaux dans les déplacements des acteurs/trices : ils/elles se déplacent avant tout pour entendre des artistes dont ils/elles apprécient la musique. Les pratiques des « mondes du *trad* » apparaissent dès lors davantage comme des pratiques globalisées de passionné.es, que comme des pratiques de proximité. D'autres complètent en évoquant une fidélité très importante du public vis-à-vis des groupes : *« il y a aussi des populations qui suivent des groupes en particulier. Du coup le groupe a son public et cela fait un noyau qui bouge. (...) Ça marche bien comme ça les musiques traditionnelles. » (D-51, Drôme).* Les choix de mobilité sont également orientés par la renommée et le professionnalisme des organisateurs/trices et des lieux dans lesquels se déroulent les évènements, et par leur capacité à créer une ambiance spécifique et une

relation de confiance avec leurs publics. Enfin, ce témoignage rend sensible la question du coût du loisir : présenté comme un loisir peu onéreux, la pratique *trad* implique un budget dès lors que des déplacements sont engagés.

Des réseaux d'interconnaissance globalisés : une proximité entre acteurs/trices plus relationnelle que spatiale

Se retrouver et s'identifier avant tout : la construction d'une proximité relationnelle dans le cadre du déploiement international d'un réseau d'événements *trad*

Au cours de ces déplacements, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » s'insèrent dans des réseaux d'interconnaissance globalisés. Ils/elles se retrouvent et témoignent de liens divers, allant de la simple connaissance à la profonde amitié. Où qu'ils aillent, ils/elles évoluent dans un monde connu et choisi. Après quelques années de pratique, ils/elles en viennent à compter par dizaines leurs « *connaissances de bal* ». Même mise en scène, cette proximité relationnelle semble au fondement du tissu international d'événements *trad*. En ce sens, les bals dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles se rapprochent du modèle du bal associatif identifié par Dominique Crozat (1998). Ils mettent en présence un public aux liens spatiaux réduits⁶. Le critère de définition du public réside dans une proximité surtout relationnelle. Les liens vis-à-vis de l'espace dans lequel s'inscrit le bal existent à des degrés divers mais ne sont pas le motif principal d'adhésion, de rassemblement : les acteurs/trices viennent avant tout pour se retrouver. Ils/elles témoignent de sociabilités particulières, en pointillés. Leurs inter-relations sont épisodiques mais régulièrement reproduites, comme le décrivent ces trois danseurs et musiciens amateurs :

« J'ai vraiment l'impression d'avoir un réseau de *trad*, un réseau de connaissances. (...) Comme je suis investi dans tous les festivals en tant que bénévole, j'ai aussi la notion d'appartenance à un réseau parce que je côtoie l'organisation des festivals de très près. Ça m'aide à me sentir dans cet univers du *trad*. (...) Ce n'est pas juste aller en festival de façon passive et ne faire que danser. C'est y aller de façon active et participer à l'organisation et à la vie du festival. (...) Je connais tous ceux qui pratiquent dans la région. Et puis même, à l'échelle de la France, je connais tous ceux qui font tous les festivals. Quand je me déplace dans un festival, je sais que je vais connaître un quart des personnes à peu près. Ou la moitié. (...) Et même si je fais le trajet tout seul, je suis sûr que là-bas il va y avoir des gens que je vais connaître. (...) Dans mes amis, j'ai deux listes différentes. J'ai la liste *trad* et la liste pas *trad*. (...) Il y a vraiment une séparation : en général elles ne se mélangent pas. (...) Et j'ai tendance à traiter les deux listes de la même façon. Cela vient surtout du *trad* parce qu'en général dans le *trad* on voit les gens une fois ou deux par an et on est quand même amis. Et du coup avec mes amis, c'est pareil, j'ai tendance à les voir une fois ou deux par an, à ne jamais prendre de nouvelles et ils m'en font le reproche régulièrement. » (M2-7, Isère)

6. D'autant plus si on les compare au modèle du bal public décrit par l'auteur qui perpétue le modèle de la communauté villageoise unie par un sentiment d'appartenance locale.

« J'ai découvert un monde qui était international parce qu'il y a beaucoup d'américains, de russes, de gens d'Europe centrale. Maintenant, je suis vraiment en relation avec des musiciens amis : le klezmer en France est quand même assez petit donc on finit par bien connaître les gens qu'il y a. » (D-1, Rhône)

« Il y a un grand réseau de sociabilité ça c'est sûr, mais je pense qu'il y a des vrais amis, de vraies amitiés qui sont nées là-dedans. Et même avec des gens qu'on ne voit pas souvent, qu'on ne voit qu'à Gennetines ou dans un autre festival quand on se déplace en région. » (D-2, Rhône)

Pour ces acteurs, l'appartenance à un réseau de pratique décliné à l'échelle européenne est primordiale et sert l'auto-description d'un monde où « tout le monde se connaît ». Ce sentiment est repérable auprès de toutes les générations d'acteurs/trices mais il semble amplifié chez les plus jeunes. Les rencontres se déploient donc dans un cadre ponctuel : celui de la participation ou de l'organisation d'un chapelet d'évènements par lesquels les acteurs/trices s'identifient, tout au long de l'année : « voilà l'origine du succès du bal ; il permet en effet une identification : ses intervenants sont réputés tous proches, familièrement et spatialement. On va donc percevoir ce bal comme un moment fusionnel, au sens où l'entendent les ethnologues : un moment où la communauté s'identifie, se définit par rapport à hier, le temps simple, avant moi, avant que je n'ai à prendre de décisions, et par rapport à l'autre, situé au-delà de moi, au-delà de ceux qui me réfléchissent la preuve de mon existence, le cercle communautaire. On transforme un espace de vie commune en territoire » (Croizat, 1998) (p39).

Au travers de la pratique, des sociabilités qui peuvent devenir structurantes

Ces relations, qui peuvent paraître superficielles, façonnent un réseau et un rapport à l'autre structurant pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* ». Une jeune danseuse amateur originaire de l'Ain, résidant aujourd'hui en Haute-Loire après avoir connu de nombreux lieux de vie, m'explique, lors de notre rencontre à Saint-Bonnet-près-Riom (Puy-de-Dôme), de cette évolution des relations qu'elle entretient avec certaines connaissances rencontrées initialement par le biais de sa pratique. Lors du bal où nous nous rencontrons, elle est par exemple venue seule, en sachant qu'elle retrouverait sur place plusieurs « *ami.es de trad* » venues de Grenoble, de Clermont-Ferrand, de Saint-Étienne. Au cours de ses déplacements, elle s'est construit un réseau de sociabilités qui l'accompagne dans ses mobilités personnelles et professionnelles. Aujourd'hui, la plupart de ses relations amicales sont liées à sa pratique, même si ces relations débordent souvent, avec le temps, du cadre de la pratique initialement partagée :

« Il y en a que j'ai rencontrés dans le trad mais qui, finalement, ne font pas forcément vraiment partie du monde du trad pour moi. Par exemple, j'ai une copine que j'ai rencontrée en festival : elle était en train de passer son CAPES en même temps que moi donc on a travaillé ensemble et on s'appelait tout le temps pour parler des cours. On partage plutôt ce qu'on vit en cours même si je l'ai rencontrée dans le trad. Pareil, il y a une fille que j'ai rencontrée aux Nuits Basaltiques [festival au Puy-en-Velay] : elle est prof et elle arrivait dans la région aussi. On est plus copines de travail. Et puis il y en a qui dépassent cela : ce ne sont pas que des amis de festivals, ce sont aussi des amis, des vrais amis. » (D-44, Haute-Loire)

La prolongation de l'interconnaissance au travers des réseaux sociaux : l'émergence d'une identité collective multiscale et multifacettes

Ces relations d'interconnaissance, qui se concrétisent lors de retrouvailles régulières (bals, festivals), sont également nourries par l'appropriation des réseaux sociaux. Les groupes Facebook thématiques autour de la pratique ou l'apprentissage de la musique et/ou de la danse dite traditionnelle témoignent d'une interconnaissance fine entre les acteurs/trices qui s'interpellent les un.es les autres et poursuivent en ligne les discussions initiées *in situ*. Ces espaces dématérialisés de discussion renforcent les sentiments d'identification et les phénomènes de distinction entre différents groupes d'acteurs/trices : celui de la communauté distendue et internationale de pratique, ceux des musicien.nes et danseurs/ses d'une certaine ville, d'une région, d'un département, ceux s'identifiant à une démarche particulière (*trad* par opposition *folk* par exemple) ou à une génération. Dans tous les cas, c'est autour du partage d'expériences vécues que ces groupes se fondent symboliquement et donnent lieu à l'émergence d'une identité collective multiscale et multifacettes.

5.2 A l'échelle départementale, des logiques organisationnelles contrastées : polarisation, multi-polarisation, éparpillement et vides

Dans ce paysage contrasté des « mondes du *trad* », il est difficile de mettre au jour une logique d'ensemble spécifique et cohérente à l'échelle de la grande région. Le grand-partage, souvent évoqué par les acteurs/trices, entre l'est et l'ouest de la région, entre Rhône-Alpes et Auvergne ne se vérifie pas toujours. L'analyse des cartes ci-dessus révèle que les schémas organisationnels sont davantage repérables à l'échelle départementale, voire infra-départementale.

A cette échelle plus fine, la centralité des pôles urbains et de leurs aires d'influence et la présence des pratiques dans une diversité d'espaces ruraux se combinent : certains départements sont davantage polarisés par une ville ou un ensemble urbain alors que d'autres se caractérisent par un « saupoudrage » d'évènements, sans qu'aucune polarité ne se distingue particulièrement. Entre ces deux configurations, toutes les situations intermédiaires sont repérables, traduisant la « parcellisation » (Crozat, 1998) et l'hétérogénéité des pratiques à l'intérieur d'espaces perçus comme culturellement homogènes.

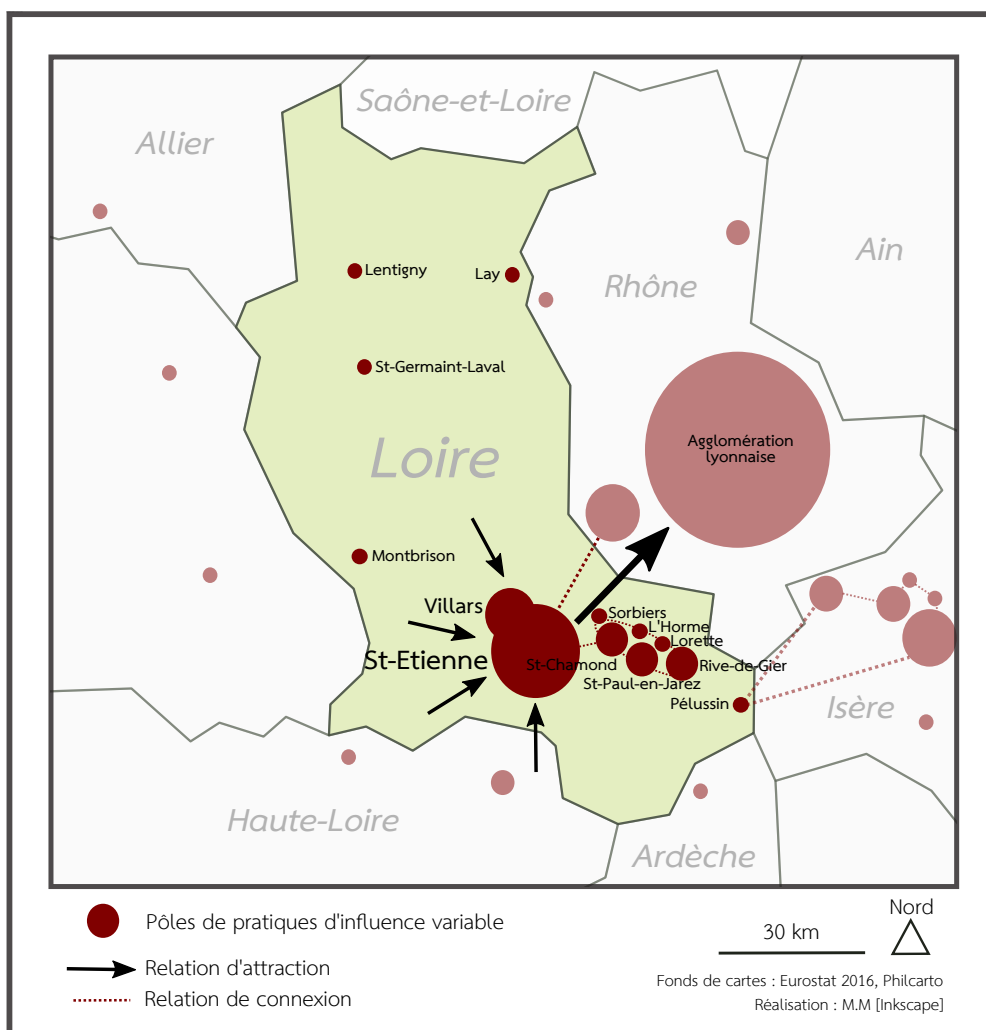
5.2.1 Des départements polarisés autour d'un centre urbain, entre diffusion et déconnexions : Rhône, Puy-de-Dôme, Loire

Dans le Rhône, le Puy-de-Dôme et la Loire, les pratiques s'organisent surtout autour des agglomérations et de leurs périphéries. Les aires urbaines de Clermont-Ferrand, de Lyon et de Saint-Étienne concentrent la plupart des évènements organisés à l'échelle départementale entre 2010 et 2019.

Toutefois, ces trois aires et leurs départements d'inscription témoignent de logiques de structuration et de circulation des pratiques différenciées.

Une polarisation presque exclusive des pratiques dans la Loire autour de Saint-Étienne

Le département de la Loire apparaît en retrait dans l'ensemble de l'espace régional, du point de vue des pratiques des « mondes du *trad* ». Il s'agit du troisième département enregistrant le moins d'évènements signalés, après la Savoie et l'Ain.



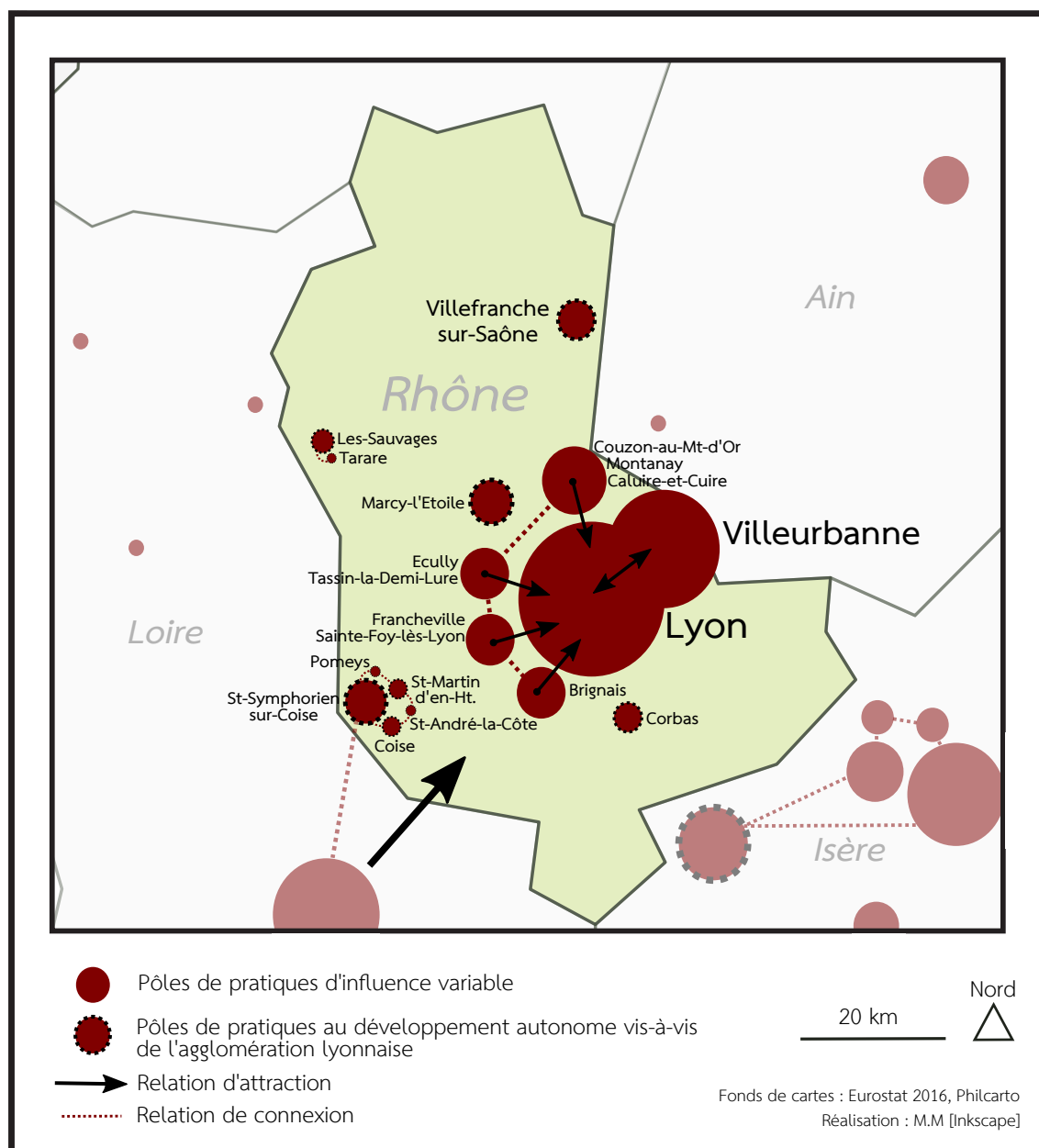
Carte 5.8 – La Loire : un département exclusivement polarisé par Saint-Étienne

Les pratiques repérables s'organisent de manière presque exclusive autour de Saint-Étienne. Peu d'évènements, tous types confondus, sont repérables ailleurs dans le département. L'agglomération de Saint-Étienne et la commune limitrophe de Villars concentrent l'essentiel des évènements organisés dans le département. Cet effet de centralité est relié à la frontière départementale avec le Rhône et l'Isère par un chapelet d'évènements organisés à Sorbiers, Saint-Chamond, Pélussin, ainsi que, moindrement, à Rive-de-Gier, Lorette, l'Herme, etc. Ailleurs, Montbrison, Saint-Germain-Laval, Lentigny, Lay ne parviennent pas à s'imposer comme des centres de pratiques à part entière.

L'agglomération lyonnaise comme pôle de pratique coupé des pratiques ailleurs dans le Rhône

De l'autre côté de la limite départementale, le département du Rhône témoigne d'une concentration indéniable des pratiques autour de l'agglomération lyonnaise et de ses périphéries. Le nord et l'ouest de l'agglomération correspondent à des zones résidentielles aisées (alors que l'est présente un profil plus industriel et populaire) et forment une couronne dense en évènements. Les communes limitrophes de Caluire-et-Cuire, Ecully, Tassin-la-Demi-Lune, Francheville, Sainte-Foy-les-Lyon, Brignais, Montanay, Couzon-au-Mont-d'Or accueillent des évènements. Elles font figure de petits pôles pour les acteurs/trices locaux/les mais sont aussi connectées au pôle central de Lyon-Villeurbanne.

D'autres évènements sont repérables dans le reste du département mais leur développement semble plus indépendant de celui de la métropole lyonnaise. Les communes de Coise, Saint-Symphorien-sur-Coise, Pomeys, Saint-Martin-d'en-Haut et Saint-André-la-Côte se distinguent au sud-ouest du département. Plusieurs associations organisatrices de bals et d'activités plus régulières (ateliers de danse, stages de musique) sont repérables et semblent pourvoir à une recherche d'activités culturelles alternatives concordantes avec les caractéristiques sociologiques des Monts du Lyonnais, ainsi qu'à l'ancrage local important des réseaux d'éducation populaire. Cet effet de centralité se développe de manière indépendante à l'agglomération lyonnaise. On note également un contraste frappant entre le sud et le nord du département. Peu d'évènements sont organisés dans la moitié nord du département tandis que les centralités mineures que représentent Villefranche-sur-Saône, Marcy-l'Etoile et Tarare / Les-Sauvages semblent peu connectées à la métropole lyonnaise : les réseaux d'acteurs/trices ne se croisent pas.



Carte 5.9 – Le Rhône : un pôle majeur lyonnais coupé des pratiques repérables ailleurs dans le département

Une agglomération qui irradie sur le reste du département : Clermont-Ferrand dans le Puy-de-Dôme

Un troisième cas de figure est repérable avec l'agglomération de Clermont-Ferrand dans le Puy-de-Dôme. Cette métropole semble moins liée à un phénomène de concentration des pratiques qu'à une logique de rayonnement sur le reste du département.

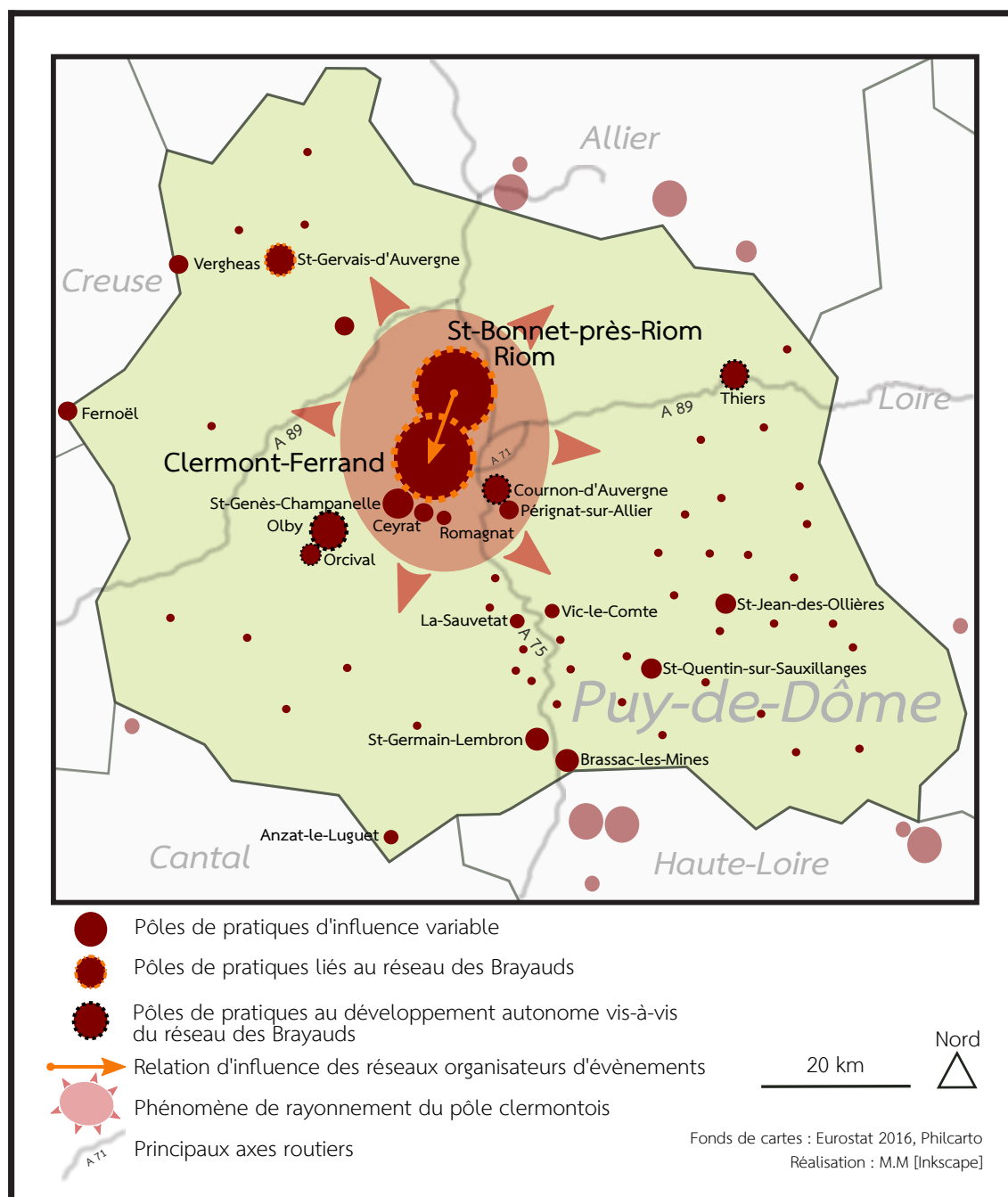
Du point de vue des pratiques, l'aire urbaine de Clermont-Ferrand se déploie depuis Clermont-Ferrand jusqu'à Riom et Saint-Bonnet-près-Riom via l'A75, l'axe de communication central qui traverse le département du nord au sud. Le développement des pra-

tiques est dense et continu entre Saint-Bonnet-près-Riom, Riom, Gerzat et la périphérie Sud de Clermont avec Saint-Genès-Champanelle, Ceyrat, Romagnat, Cournon-d'Auvergne, Pérignat-sur-Allier, etc. D'autres centralités ponctuelles de pratiques émergent ailleurs : à Olby et Saint-Gervais-d'Auvergne par exemple. Dans le cas de la seconde commune, cela est lié à l'organisation du festival Comboros par les Brayauds depuis 2017 et, auparavant, de celui du Grand Bal de l'Europe. Dans l'est, un tissu de pratique plus diffus est repérable. Dans l'ensemble, la majorité des événements repérables dans le Puy-de-Dôme sont connectés au centre élargi de Clermont-Ferrand. Les événements, musicien.nes et danseurs/ses convergent autour d'une minorité de structures associatives, souvent liées aux mêmes réseaux associatifs. De nombreux événements et associations sont des émanations directes ou indirectes des Brayauds, à Saint-Bonnet-près-Riom, comme le repère le Directeur des Affaires Culturelles du Département, également musicien brayaud, tout comme le président de l'association :

« Une fois qu'on a réuni les dix enseignants trad et dix artistes professionnels trad dans le département, on a fait le tour. (...) Pour les groupes en pratique amateur, lorsqu'on a trouvé en dehors des Brayauds dix structures ou associations qui font du trad dans le département, on a fait le tour. C'est microscopique. Donc, évidemment, Les Brayauds-Centre départemental à lui seul a les deux tiers des enseignants, les deux tiers des groupes, des formations musicales, les deux tiers des pratiquants... Le reste, c'est ponctuel. Il y a des initiatives qui ont été lancées sur Clermont, que ce soit Bal O Centre ou Traces de danse (...), mais elles sont aussi l'émanation, pour partie, des membres des Brayauds. Comboros, sur Saint-Gervais, c'est aussi une émanation des Brayauds. Le milieu des musiques trad est quand même vite fédéré ! » (D-40, Puy-de-Dôme)

« On a fait une réunion à Clermont (...) il y a un ou deux ans avec l'élue à la culture. Il y avait l'AMTA, les Brayauds, la Compagnie Maurel et frères et Bal'O Centre. On était que trois à la réunion, dont mon frère et moi. (...) Bal'O Centre c'est moi qui l'ai fondé (...). Je n'étais pas tout seul mais je suis co-fondateur et j'ai été président pendant 5 ans avant de prendre la présidence des Brayauds. La Cie Maurel et frères, (...) c'est mon frère et moi. L'AMTA, mon frère est salarié et moi je suis membre du conseil d'administration. Et les Brayauds c'est moi qui suis président. » (D-17, Puy-de-Dôme)

Clermont-Ferrand et, plus encore, Saint-Bonnet-près-Riom, apparaissent ainsi comme des lieux incontournables de pratiques et comme des espaces d'impulsion de pratiques ailleurs dans le département. Ces dernières semblent, selon le point de vue, fédérées ou verrouillées par un réseau associatif restreint dans lequel Les Brayauds jouent un rôle central.



Carte 5.10 – Le Puy-de-Dôme : un pôle clermontois qui rayonne sur l'ensemble du département

Les trois départements de la Loire, du Rhône et du Puy-de-Dôme illustrent trois rôles différents que peuvent avoir les agglomérations et leurs aires urbaines dans la structuration départementale des pratiques : une polarisation presque exclusive avec Saint-Etienne-Villars ; une polarisation non exclusive mais déconnectée des pratiques repérables ailleurs dans le département avec Lyon-Villeurbanne ; enfin, une polarisation connectée et motrice des pratiques perceptibles ailleurs dans le département avec Clermont-Ferrand-Riom-Saint-Bonnet-près-Riom.

5.2.2 Des départements multi-polarisés, entre complémentarité et concurrence : Isère, Cantal, Haute-Loire et Allier

D'autres départements se distinguent par la présence sur leur territoire de plusieurs pôles de pratiques. Ils peuvent être urbains ou ruraux, très importants ou plus modestes. Dans les départements de l'Isère, du Cantal et de la Haute-Loire, plusieurs centralités émergent. Leur articulation est variable : les pôles de pratiques se développent parfois de manière combinée et complémentaire, parfois de façon cloisonnée, voire concurrente. Dans le cas de ces départements que je qualifie de multi-polarisés, les limites des zones d'influence de leurs pôles internes sont incertaines et laissent place à des espaces marginaux, au carrefour de plusieurs zones d'influence.

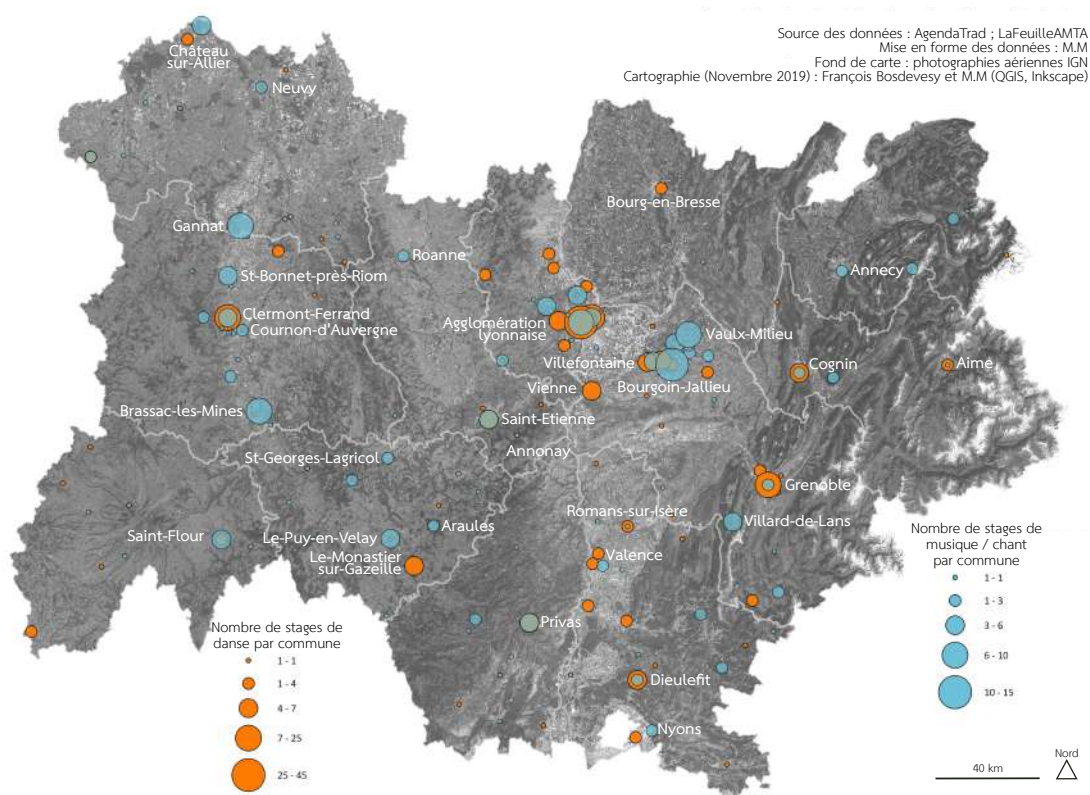
Une situation d'entre deux, une logique de complémentarité des pôles de pratiques : l'Isère

En Isère, la majorité de l'espace départemental comme de la population se trouve sous l'influence de la métropole de Lyon ou de l'agglomération grenobloise. Au-delà des « mondes du *trad* », le département est tiraillé par la proximité de ces deux pôles urbains de premier plan.

Du point de vue des pratiques *trad*, l'agglomération lyonnaise au sens élargi reste un pôle de pratique voisin très important. L'agglomération grenobloise au sens large (Grenoble, Saint-Martin-d'Hères, Echirolles, Meylan, Sassenage, Domène, etc.) apparaît comme un autre pôle de pratiques. Entre les deux se développe une polarité plus éclatée autour de Bourgoin-Jallieu, La-Tour-du-Pin, l'Isle d'Abeau, Villefontaine qui se prolonge vers Saint-Jean-de-Bourney et Ornacieux. Cet espace de pratique, sorte de point d'étape entre le dynamisme des deux métropoles, s'explique par la présence d'associations de pratiques amateurs organisatrices d'ateliers de pratique régulière⁷, de bals et de stages de musique et de danse. Cette activité associative est renforcée par la présence du conservatoire Hector-Berlioz (CRD), à Bourgoin-Jallieu, qui dispose d'un département de musiques traditionnelles parmi les plus actifs dans l'ensemble de l'espace régional.

Entre Grenoble, Lyon et le pôle intermédiaire nord-isérois, c'est une complémentarité des pratiques qui est repérable. Ces trois polarités, qui structurent la présence des pratiques *trad* en Isère, semblent se spécialiser dans des types d'activités différents.

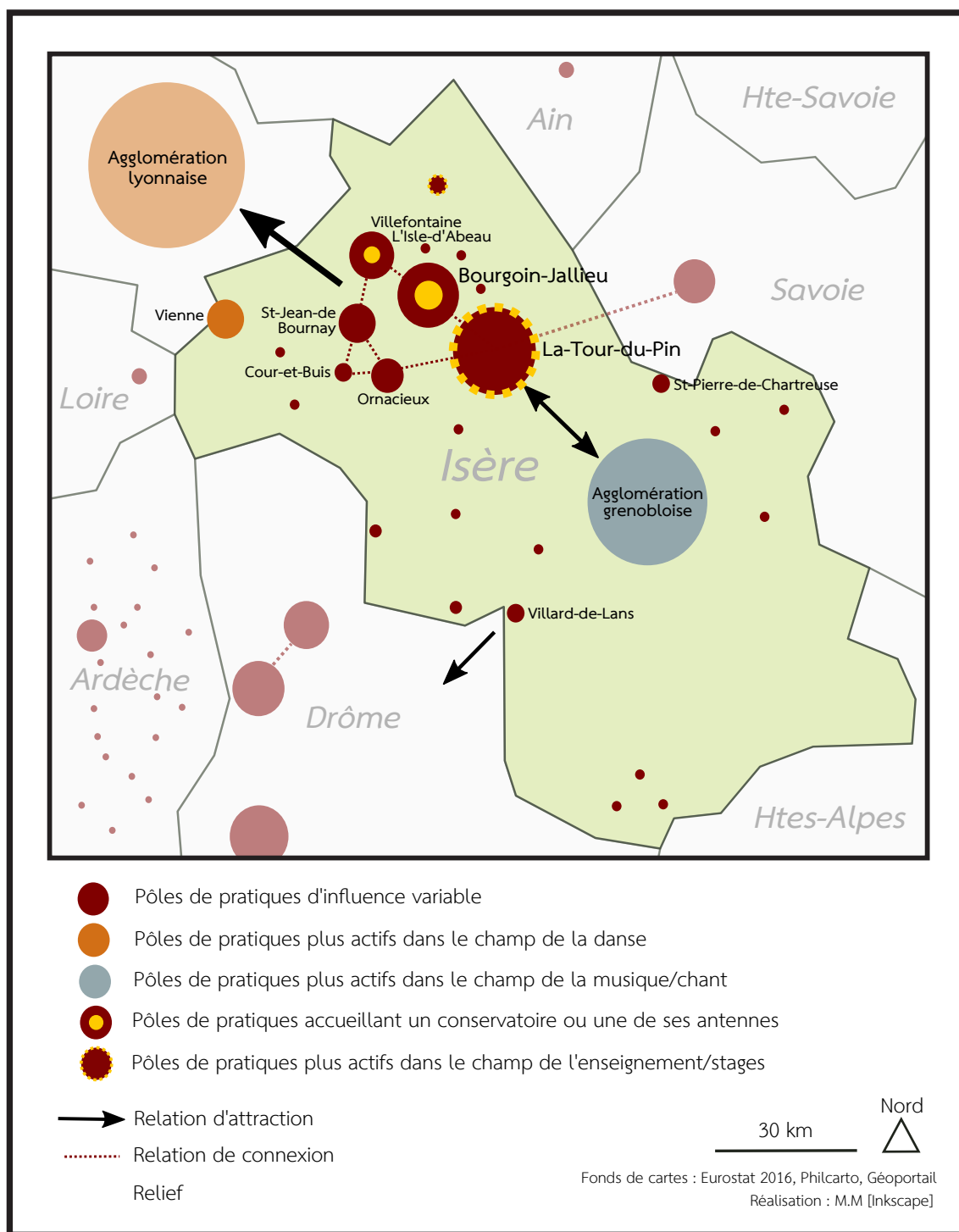
7. Je rappelle que ces activités régulières ne sont pas visibles sur les cartes issues de l'inventaire cartographié et présentées plus avant. Ces dernières ne donnent à voir que les événements *trad* ponctuels.



Carte 5.11 – Répartition par commune des stages de musique/chant et de danse *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Cette carte donne à voir la répartition des stages⁸ de musique, de chant et de danse organisés entre 2010 et 2019. Confrontée à celles présentées plus tôt, ainsi qu'aux discours des acteurs/trices locaux/les, elle révèle une spécialisation des pratiques dans l'espace départemental. La métropole lyonnaise se caractérise par de nombreux événements dédiés à la danse : les stages de danse y sont plus nombreux que les stages de musique ou de chant. En contrepoint, l'aire grenobloise est décrite par les acteurs/trices comme plus engagée dans le secteur musical notamment en lien avec la naissance dans les années 1980 du collectif d'artistes MusTraDem, organisateur de stages annuels renommés et d'ateliers de pratique musicale. Entre les deux, le pôle nord-isérois se présente comme un espace privilégié d'apprentissage avec la présence du conservatoire Hector Berlioz (CRD), d'une association école de musique (Le Folk des Terres Froides), de professionnel.les organisant de fréquents stages et ateliers de pratique vocale et d'ateliers plus réguliers de danse. C'est effectivement en Nord-Isère qu'on repère la plus forte concentration de stages de musique ou de chant organisés entre 2010 et 2019.

8. Elle ne rend pas compte de la totalité des activités d'enseignement des pratiques : pour cela, il faudrait envisager l'ensemble des ateliers de pratique régulières et les nombreux stages qui précèdent les bals organisés et qui fonctionnent comme des initiations permettant l'accès au bal.



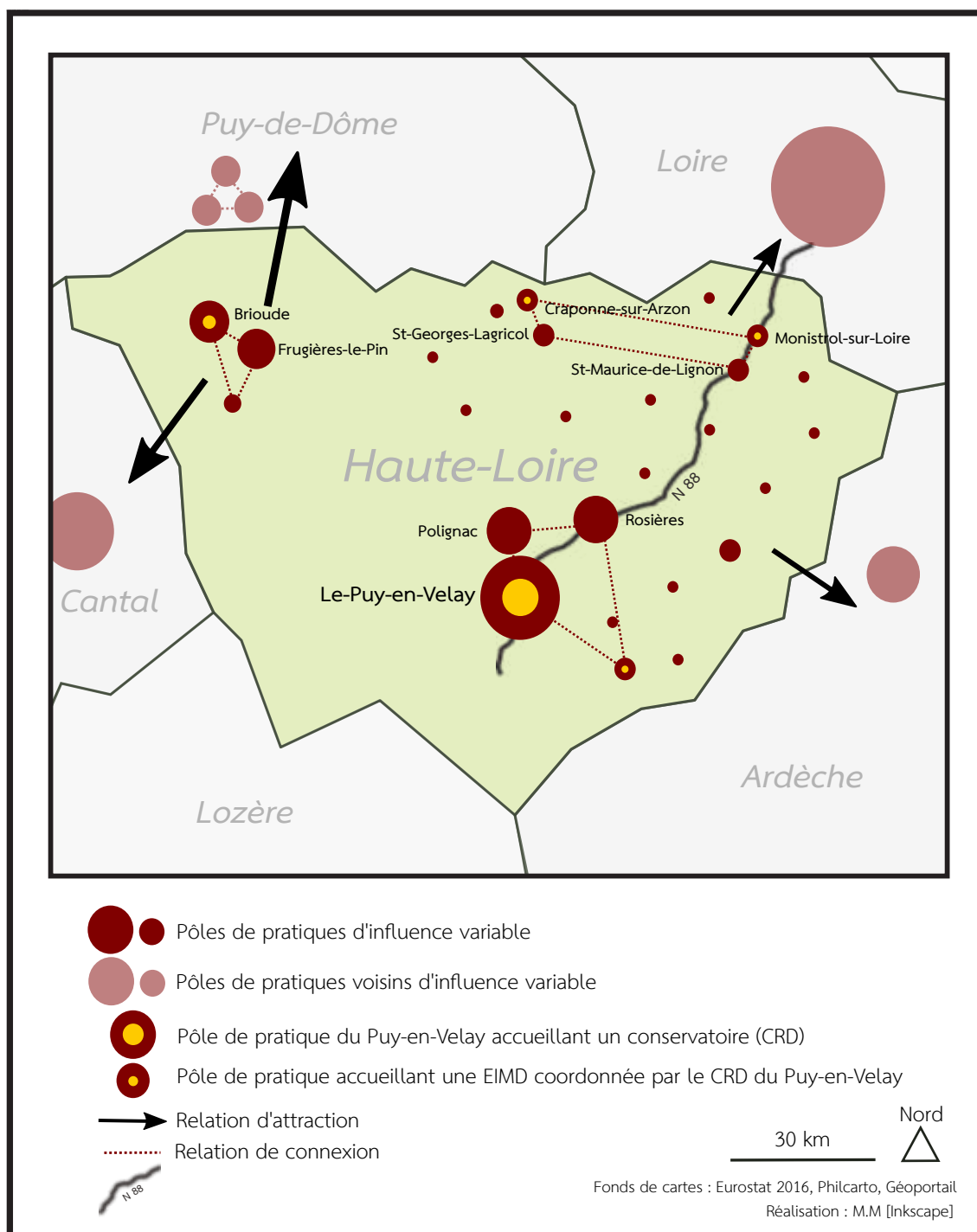
Carte 5.12 – L'Isère, un département d'entre-deux : la complémentarité et la « spécialisation » des pôles lyonnais, grenoblois et nord-isérois

Un développement inégal et cloisonné : la Haute-Loire

Le département de la Haute-Loire présente du point de vue de la répartition des pratiques, une asymétrie entre l'est et l'ouest du département.

A l'est, le Puy-en-Velay apparaît comme une centralité renforcée par la proximité de Pognac et de Rosières, deux communes qui accueillent des événements. Les pratiques se développent de manière plus diffuse jusqu'au nord du département avec quelques communes qui se distinguent comme Monistrol-sur-Loire et Saint-Maurice-de-Lignon le long de la N88, ainsi que Craponne-sur-Arzon et Saint-Georges-Lagricol à la frontière entre Loire, Puy-de-Dôme et Haute-Loire. A l'ouest, les pratiques sont moins présentes hormis autour de Brioude et Frugières-le-Pin avec deux associations de pratique amateur localisées dans ces communes. D'après les expériences d'acteurs/trices rencontrés.es, les réseaux de Brioude, du Puy-en-Velay et du nord du département, sans être rivaux, ne sont pas coordonnés : les acteurs/trices du nord du département se dirigent facilement vers Saint-Étienne, ceux du quart sud-est davantage vers l'Ardèche tandis que ceux de Brioude sont proches du sud du Puy-de-Dôme et du Cantal avec lesquels certain.es rappellent l'existence d'une forte interconnaissance (D-55, Haute-Loire).

La Haute-Loire, décrite par de nombreux acteurs/trices rencontrés.es en Ardèche, dans la Loire et dans le Puy-de-Dôme, comme un département particulièrement dynamique et « authentique » du point de vue des pratiques témoigne d'une organisation éclatée. La mise en place d'un réseau d'enseignement des musiques dites traditionnelles entreprise par l'Atelier des Arts (CRD) du Puy-en-Velay depuis 15 ans dans le but de mailler l'ensemble du territoire départemental en contractualisant avec les écoles de musiques intercommunales et associatives semble avoir porté ses fruits. Le conservatoire, ainsi que les autres établissements d'enseignement artistique présents sur le territoire, assurent une offre de formation. Ils organisent un certain nombre d'événements recensés sur les sites internet utilisés. Ces événements rassemblent un « *public familial* » (D-43, Haute-Loire) que les acteurs/trices disent cependant peu en lien avec le public « *très actif mais vieillissant* » qui gravite autour du CDMDT 43 basé au Puy-en-Velay et du réseau de pratique « *indépendant* » de Brioude.



Carte 5.13 – La Haute-Loire : un département au développement inégal et peu connecté

Un département fracturé : le Cantal

Le département du Cantal suit une logique encore plus prononcée, avec une fracture est/ouest déterminante.

A l'ouest, Aurillac et ses environs proches se distinguent. Un bal informel et mensuel est notamment organisé à Saint-Paul-des-Landes. Les communes de Giou-de-Mamou, Polmin-

hac et Vic-sur-Cère accueillent de nombreux événements, liés à une même communauté d'organisateur/trices. À l'est, Saint-Flour se développe de manière indépendante autour de l'activité du CDMDT 15. Des pratiques sont repérables ailleurs, de manière plus diffuse. C'est donc principalement selon ces deux pôles, séparés par le tunnel du Lioran dont les acteurs/trices ont souligné la fonction de frontière autant physique que symbolique, que s'organisent les pratiques. Cette frontière se double d'une dissociation, voire d'une rivalité des réseaux de pratique de part et d'autre du département. Cette fracture est apparue autour de conflits de personnes quant à l'activité du CDMDT 15 et a été renforcée lorsque ce dernier a pris la décision, en 2014, d'arrêter les activités d'enseignement musical qu'il dispensait dans l'ensemble du département. Ce choix, motivé par des difficultés financières a mené, comme le raconte la présidente actuelle (qui ne l'était pas en 2014) à un clivage des acteurs/trices *trad* :

« Ça a été un très gros clash parce que même si c'était annoncé depuis deux ans en raison des difficultés financières, les profs qui étaient engagés sous forme de vacations (...), ont senti qu'on les mettait à la porte. Mais soit on fermait le CDMDT et c'était fini, soit on arrêta l'enseignement et on acceptait de continuer à vivre en développant d'autres choses. (...) Ça a été vraiment très dur. » (D-46, Cantal)

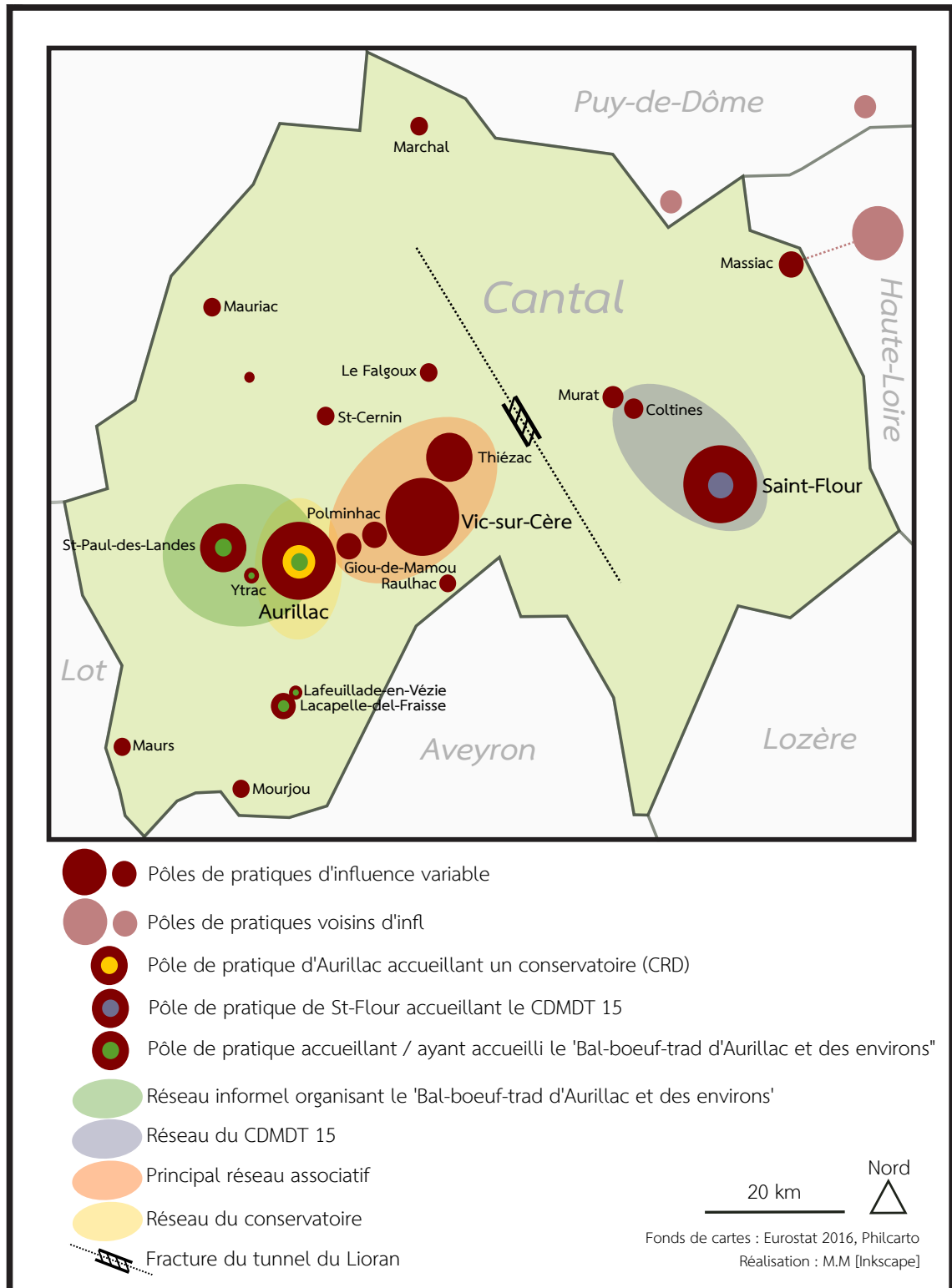
Depuis 2014, le CDMDT 15 coordonne l'essentiel des événements repérables autour de Saint-Flour. La structure a perdu le lien avec un certain nombre d'acteurs/trices dans le sud du Cantal et se trouve en conflit latent avec celles et ceux qui gravitent autour d'Aurillac. Les musicien.nes et professeur.es licencié.es se sont regroupé.es au sein d'une association (Acampar) pour continuer à répondre aux demandes d'élèves de manière complémentaire à l'ouverture plus conditionnée du conservatoire d'Aurillac (CRD) aux musiques dites traditionnelles. En outre, l'activité à l'ouest du département est structurée par un réseau informel, voire « anarchique » et « hors réseau » (D-59, Cantal) fondé sur l'organisation de bals réguliers : le bal de Giou, le bal de la Canette, le bal mensuel organisé pendant longtemps à Saint-Paul-des-Landes qui change régulièrement de lieu d'accueil, notamment. Ce réseau d'acteurs/trices et d'événements est dynamique, bien que restreint, et ne témoigne d'aucune proximité vis-à-vis de Saint-Flour et du CDMDT. La présidente actuelle du CDMDT parle ainsi d'une « rupture » et plus globalement d'une absence de fédération dans le Cantal : elle fait état de nombreuses déconnexions explicables autant par la géographie et les contraintes de mobilité que par les conflits et divergences récentes. Plusieurs musicien.nes amateur.es rencontré.es autour d'Aurillac témoignent de cette double dimension, géographique et sociale, de la frontière est-ouest dans le Cantal :

« - On a du mal à faire le lien, finalement . (...) Il y a une vraie volonté mais on se rend compte que ce n'est pas si simple et probablement que la géographie joue pour quelque chose. Il n'y a pas que l'histoire humaine, je pense. (...) On y est allés, aux réunions, à Saint-Flour, mais la situation géographique d'Aurillac n'étant pas la même que celle de Saint-Flour, on n'a pas les mêmes problématiques.

- Pour nous, le CDMDT, c'est à Saint-Flour. (...) Même quand il y avait des ateliers, le cerveau et puis les forces actives étaient quand même à Saint-Flour. »

« Ils se sont vraiment coupés du monde. Le Cantal, seul. Et encore... Saint-Flour, seul face au reste du

monde. Ils ont coupé complètement les ponts » (D-60, Cantal)



Carte 5.14 – Le Cantal : une fracture est-ouest, entre coupure des réseaux et géologie

Une incompatibilité entre l'est et l'ouest, entre le réseau associatif ou informel et l'activité plus structurée du CDMDT, est évoquée. Pour ces acteurs/trices amateur.es, l'objectif du CDMDT de garantir une offre de pratiques et d'enseignement également distribuée dans le département est mise en échec par la géographie et le relief, ainsi que par des cultures organisatrices différentes : si l'est semble marqué par une forte présence du CDMDT et par des réseaux centralisés et formalisés, l'ouest se caractérise par un dynamisme plus « *anarchique* » et informel, d'ailleurs revendiqué comme un moteur pour la pratique et comme une chance : « *le bal de Giou, personne ne sait vraiment qui l'organise et on s'en fiche en fait, ce n'est pas la question : on ne cherche ni à faire de l'argent ni à avoir sa photo en vitrine* » (D-59, Cantal).

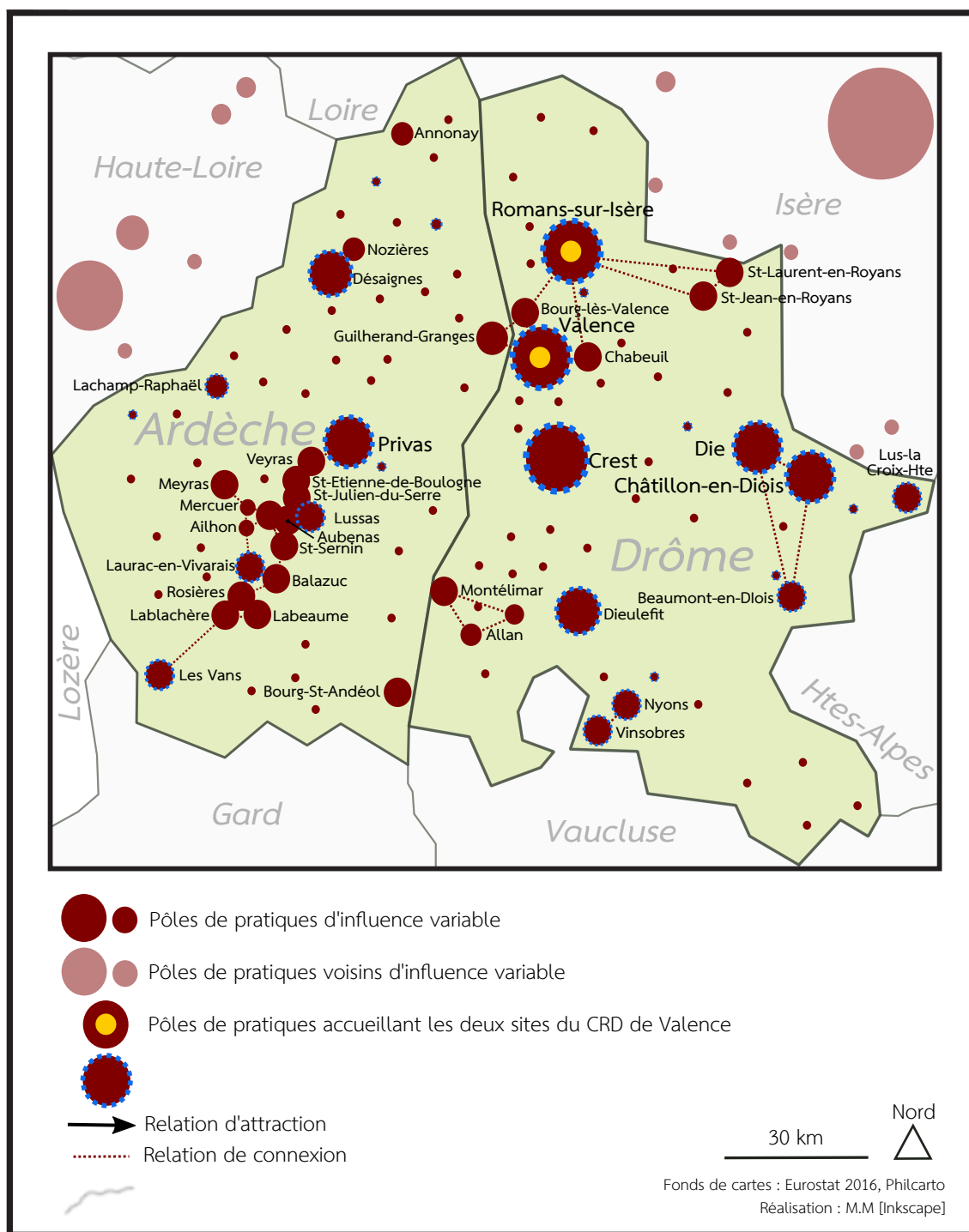
5.2.3 Des départements au développement éparpillé

D'autres départements ne semblent répondre à aucune logique de polarisation ou de multipolarisation des pratiques, autour d'un ou de plusieurs centres identifiables. Dans le cas de l'Ardèche et de la Drôme, les pratiques se déploient de façon plus éparse et diffuse, tandis que l'Allier fait figure de « cas limite » avec un faible investissement du centre du département et une concentration des événements le long de ses frontières.

Un développement inégal sans logique d'ensemble : la Drôme

Le département de la Drôme se caractérise par un développement inégal, saisonnier et peu coordonné des pratiques, sans qu'aucune centralité n'arrive à se pérenniser dans le temps.

Les événements sont plus nombreux le long de l'axe rhodanien (Valence, Bourg-les-Valence, Chabeuil). Ils sont moins présents dans les zones de relief et au sud du département. Une enclave dynamique est repérable dans le Diois autour de Die et Châtillon-en-Diois. Ces observations ne dégagent aucune logique d'ensemble. Des centralités émergent timidement autour de Valence et de Romans-sur-Isère où se trouvent les deux sites du CRD et de Crest. Partout ailleurs, les événements sont plus diffus.



Carte 5.15 – La Drôme et l’Ardèche : deux départements aux profils « éparpillés » accueillant de nombreux festivals

Dans le département, de nombreuses associations organisatrices d’évènements sont récentes. La plupart sont dédiées à la pratique régulière de la danse dite traditionnelle. Certaines organisent cependant des festivals qui attirent un public régional ou plus élargi, notamment au printemps ou pendant la saison estivale. Parmi les principales, Tradivarius est localisée à Eurre et créée en 2003, La Paix déménage est fondée à Beaumont-en-Diois

la même année, Folk à Nyons est localisée dans la commune du même nom depuis 2012, Faucon Folk est créée à Romans-sur-Isère la même année, Folk-en-Royans est fondée à Saint-Laurent-en-Royans en 2015, Folk-en-Diois à Châtillon-en-Diois la même année, etc. Très peu de structures associatives sont antérieures aux années 2000 et certaines d'entre elles, repérables dans l'inventaire cartographié, semblent avoir périclité ou fusionné avec d'autres entre 2010 et 2019. Dans un premier temps, cette effervescence associative dans les années 2000 peut s'expliquer par une accentuation de la mutation démographique de la Drôme. A mesure que le département accueille de plus en plus d'habitant.es à la recherche d'un cadre de vie de qualité et alternatif, la demande pour des pratiques régulières originales, renforçant un sentiment de communauté s'est amplifiée. Parallèlement, le renforcement de l'homologie sociale des « mondes du *trad* » et l'entrée des pratiques dans le champ des loisirs, fait de la Drôme, de ses paysages et de son identité historiquement alternative le cadre privilégié pour des immersions festivières. Dans un second temps, les dissolutions et fusions associatives s'expliquent par la création simultanée de nombreuses structures proposant une offre d'activité semblable (ateliers de danse réguliers, organisation ponctuelle de stages, voire de festivals) et, à terme, concurrentielle.

Les acteurs/trices locaux/les évoquent une offre importante d'évènements et une interconnaissance des musicien.nes, danseurs/ses comme des responsables associatifs/ves à l'échelle de la Drôme et de l'Ardèche : « *entre la Drôme et l'Ardèche, on arrive à trouver un bal tous les samedi soir tous les 50km // On fait attention à ne pas faire un bal le même jour, à ne pas se faire concurrence* » (D-48, Drôme). En réalité, les échanges entre organisateurs/trices tout comme les co-organisations d'évènements sont rares et les réseaux d'adhérent.es se superposent fréquemment comme l'évoque ce musicien professionnel :

« *Il y a plusieurs réseaux. (...) Il y a des réseaux aux mêmes endroits, du coup il n'y a pas trop d'échanges (...). Cela fait des petits pôles, un peu partout. Il y a aussi la proximité de Grenoble (...) et du sud de l'Ardèche : ce sont des univers très différents. Quand tu fais un bal, ça n'a rien à voir : à Grenoble ou à Romans, tu n'as pas du tout la même population.* » (D-51, Drôme)

Un maillage continu et diffus : l'Ardèche

L'Ardèche présente un profil singulier à l'échelle d'Auvergne-Rhône-Alpes. Une multitude d'évènements émaillent la quasi totalité de l'espace départemental. Ces derniers sont organisés dans de nombreuses communes sans qu'aucune d'entre elles ne se détache par rapport aux autres. On repère une centralité autour de Désaignes (liée à l'organisation de bals et de stages long pendant l'été), ainsi qu'un axe particulièrement irrigué, le long de la D104 entre Privas et le sud de l'Ardèche : Veyras, Saint-Etienne-de-Boulogne, Saint-Julien-du-Serre, Aubenas, Lussas, Rosières, Labeaume. Partout ailleurs, les pratiques prennent la forme d'une constellation d'évènements, notamment de bals, qui maillent l'ensemble du territoire, hormis le long de la frontière avec le Gard, sans doute orienté vers Alès.

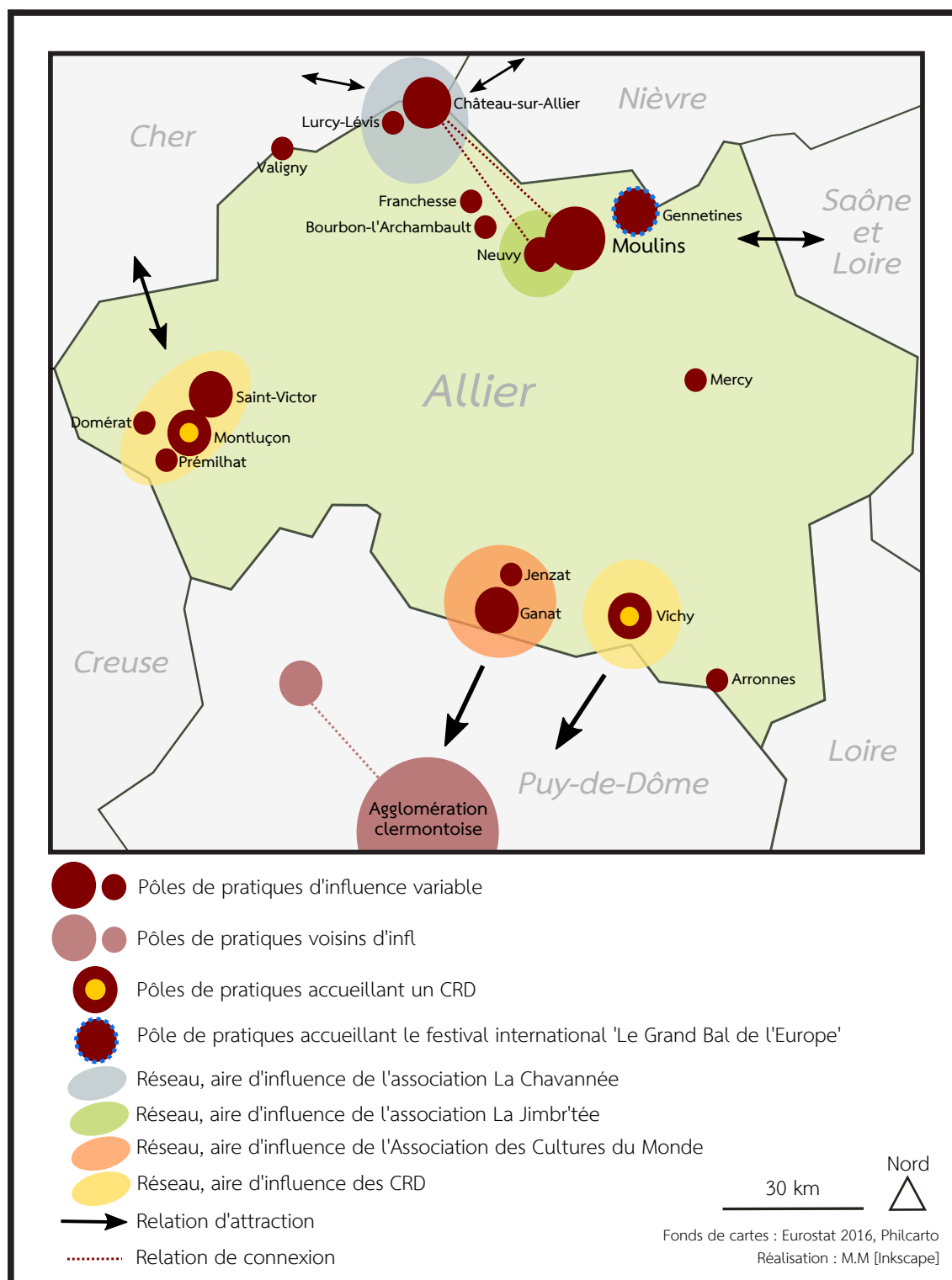
Le président de la FAMDTA, une association fédérale qui coordonne les activités de nombreux ateliers de pratique partout en Ardèche, fait état de se déployement disséminé des pratiques :

« Si je prends la liste de de tous les ateliers de danse, vous n'aurez que de tous petits villages : Saint-Lager, Saint-Jean-Roure, Chalencon, Rosières, (...) Chomérac, Veyras. Le plus gros c'est Le Teil, 7000 habitants. Aubenas maintenant c'est fini, c'est parti sur Saint-Sernin. (...) A Desaignes aussi il se forme un atelier de danse cette année. // De temps en temps de petits ateliers émergent alors qu'ils n'émergent pas dans une ville, là où normalement il y a un théâtre, une MJC. (...) On existe par les petites communes autour. (...) On se demande pourquoi ici sur Privas ça ne marche pas alors que ça marche toujours sur les petits villages. // Cela veut dire que notre musique et notre danse traditionnelle correspondent à une façon de vivre dans un village. Et la façon de vivre dans un village n'est pas pareille à la façon de vivre dans une ville. // Il n'y a pas d'offre de culture dans un petit village. Donc le folk ce serait ce qui serait le plus à la portée des gens d'un village. Alors que dans la ville, on n'a pas besoin de cela : on a un théâtre, on a plein de choses... // Il y a aussi une réponse qui est toute simple c'est que géographiquement, c'est difficile de passer un col. Du coup, l'atelier il va se faire au village et on ne va pas aller dans la grande ville. » (D-3, Ardèche)

En dehors du fait que les pratiques sont présentées comme particulièrement adaptées aux attentes et aux possibilités des habitant.es et des espaces ruraux, ce responsable associatif souligne que le relief joue beaucoup dans les mobilités des acteurs/trices ardéchois/ses, les poussant à organiser plus de « petits » événements, proches de chez eux/elles. On note également la dimension itinérante de certains événements. Cette caractéristique de la culture en milieu rural selon Claire Delfosse (2015), se retrouve alors dans le cas des pratiques *trad*. Par exemple, le « Bal itinérant » propose un « bal populaire des musiques traditionnelles d'Europe » chaque jour dans un village différent d'Ardèche pendant la saison estivale depuis une dizaine d'années. On peut enfin supposer une légère sur-représentation du département (à l'instar de celui du Cantal) dans les cartes présentées jusqu'alors : de nombreux groupes musicaux ont renseigné dans les agendas en ligne leurs tournées de concerts ce qui n'est pas forcément le cas dans les autres départements. Ce léger biais est toutefois riche d'information : les acteurs/trices étant plus éloigné.es géographiquement, ils/elles comptent peut être davantage sur ces outils numériques pour rendre visible leur pratique, et font des occasions mineures de pratique des événements en tant que tels.

Un département tourné vers ses frontières : l'Allier

Enfin, le département de l'Allier se distingue par une logique organisationnelle qui tend à l'éparpillement des pratiques et à leur concentration sur les frontières départementales. Certaines polarités de pratiques sont repérables au sein du département : autour de Moulins et de Neuvy (où est implantée l'association La Jimbr'tée), de Château-sur-Allier (avec l'association La Chavannée), autour du conservatoire de Montluçon (CRD), ainsi que le long de la frontière sud du département autour de Gannat (où se situe l'historique Association des Cultures du Monde) et de Vichy et ses environs. Chaque polarité est rattachée à des lieux d'enseignements centraux et/ou à des lieux associatifs faisant figure de « maisons du *trad* » (Gasnault, 2017a) historiques. Partout ailleurs, les pratiques sont beaucoup plus anecdotiques. Elles semblent être ainsi absentes de tout le centre du département, au profil productif (ouvrier et agricole) vieillissant.



Carte 5.16 – L'Allier : un département tourné vers ses frontières

Les espaces dynamiques du *trad* dans l'Allier se concentrent donc autour de ses frontières. Certain.es parlent d'un département « très polarisé » (D-8, Puy-de-Dôme), voire

« désertique et éparpillé »⁹. Au nord, les réseaux d'acteurs/trices témoignent de proximité affectives et de mobilités dans le Cher, l'Indre où ils soulignent le dynamisme de Châteauroux et la moitié Sud du département, la Nièvre où un réseau actif est repérable autour du conservatoire de Nevers. Au sud, c'est vers le Puy-de-Dôme que les pratiques se tournent. A l'est, ils se rapprochent de la Saône-et-Loire avec la présence de La Grange Rouge à La-Chapelle-Naude¹⁰. Au sein de l'association La Chavannée, ces pratiques de mobilité et de voisinage avec les autres départements sont d'ailleurs perçues comme logiques d'un point de vue culturel. C'est ce qu'évoque le président de l'association :

« *Le monde ne s'arrête pas aux confins de l'Allier : de l'autre côté du bois on a les copains berrichons avec qui on est toujours fourrés, les copains de la Nièvre. Par exemple, on travaille sur les collectes d'Achille Millien (...) faites dans la Nièvre. C'est la même aire géographique, la même aire culturelle. (...) Moi quand j'étais gamin, j'ai appris la vielle, j'avais une dizaine d'années, et je me suis tout de suite mis avec les Berrichons pendant les stages. C'est aussi parce que nos instruments étaient accordés pareil. Donc on a vraiment appris ensemble.* » (D-73, Allier)

Le « cas limite » de l'Allier, qui semble particulièrement connecté à ses frontières, rend sensible les fortes pratiques de mobilités inter et trans-départementales qui sont celles des musicien.nes et danseurs/ses des « mondes du *trad* » au sein de la grande région Auvergne-Rhône-Alpes. Ces dernier.es se déplacent de manière fluide entre les départements limitrophes, mais également, lors de trajets plus longs, d'un bout à l'autre de la région.

5.2.4 Des départements démographiquement moteurs, très peu dynamiques : Ain, Savoie et Haute-Savoie

Enfin, certains départements sont en retrait et accueillent peu d'évènements. C'est le cas de l'Ain de la Savoie et de la Haute-Savoie qui ne témoignent pas d'une forte activité *trad*, alors qu'ils se caractérisent par leur vitalité démographique. Entre 2010 et 2019, seuls 106 évènements sont organisés et signalés en Savoie, soit 2,3% de la programmation régionale, 122 (soit 2,7% des évènements régionaux) dans l'Ain. Ces deux départements apparaissent comme les départements les moins pourvus en pratiques alors qu'ils comptabilisent respectivement 8,1% et 5% de la population régionale.

Des biais d'enquête à considérer

La plus faible représentation de ces départements dans l'inventaire cartographié interroge les moyens de l'enquête.

Il est probable qu'une partie de la pratique réelle ne soit pas repérée par ce volet statistique. On peut postuler que certain.es responsables associatifs/ves plus vieillissant.es utilisent peu les outils en ligne pour informer de leur activité dans la mesure où cette dernière prend

9. Expression employée lors d'un conseil d'administration de l'AMTA

10. La Grange Rouge, qui se définit comme un Centre Rural de Développement Culturel et Économique, est une association culturelle historiquement liée au mouvement d'éducation populaire (Weber, 2015). Elle articule une activité culturelle (ateliers réguliers de conte et de langue régionale, animations en milieu scolaire, résidences artistiques, concerts, bals) à une entreprise plus réflexive en ethnologie.

la forme de rendez-vous de réseaux d'adhérent.es restreints et localisés. En ce sens, les pratiques apparaissent comme liées à des phénomènes de « clubs » générationnels et/ou thématiques et sont peu annoncées à l'extérieur.

Ces départements, alors même qu'ils sont décrits par certain.es acteurs/trices extérieur.es comme les plus « *identitaires* » (D-68, Corrèze/Rhône) de l'ancienne région Rhône-Alpes, ont été très peu évoqués par l'ensemble des musicien.nes et danseurs/ses de la région rencontré.es quant à leurs habitudes de mobilité proches comme plus éloignées. On peut donc convenir que, malgré les biais liés à l'enquête, ils font figure de « zone grise » du point de vue des pratiques *trad.* Ce constat contraste avec leur perception en tant qu'espaces patrimoniaux.

Contraintes de mobilité et fragmentation des logiques habitantes : un double facteur explicatif

En Savoie et Haute-Savoie, la faible présence des pratiques *trad.*, s'explique en partie par le relief qui contraint les déplacements. Les espaces montagneux du sud de l'Isère et la moitié de l'Ain couverte par le Bugey sont, de la même manière, peu irrigués par les pratiques. Cependant, les exemples du Cantal et de l'Ardèche, deux départements sujets à de fortes contraintes de mobilité en raison du relief, remettent en question le facteur géologique dans l'explication de l'absence des pratiques.

On peut compléter cette piste d'explication par la fragmentation des logiques habitantes qui caractérise les trois départements, et tout particulièrement l'Ain et la Haute-Savoie. Ces deux départements accueillent un grand nombre d'habitant.es et travailleurs/ses trans-frontalier.es. Le long de leurs limites nord, beaucoup travaillent en Suisse, tandis que la moitié ouest de l'Ain est polarisée par la métropole voisine de Lyon. Les mobilités entre départements mais également entre France et Suisse sont prononcées, quotidiennes, et redirigent l'essentiel des déplacements, y compris ceux concernant les pratiques culturelles et de loisirs. On peut supposer que ces zones, soumises à une croissance ainsi qu'à un renouvellement démographique prononcés, suscitent un moindre investissement affectif de la part de leurs résident.es : ces dernier.es se tournent vers l'extérieur et profitent de la proximité de la ville (Genève, Lyon, Annecy) pour y développer leurs activités professionnelles, de consommation, culturelles, de loisirs, notamment. Un musicien amateur rencontré dans l'Ain évoque la fragmentation des pratiques musicales dans l'Ain : selon lui, il n'existe pas de réseau à part entière des musiques et danses dites traditionnelles. Ces dernières sont d'avantage le fait « *d'électrons libres* » évoluant de manière assez déconnectés les uns des autres (D-69, Ain). Il met également en avant la fragmentation du département, lié à des représentations de limites culturelles bien distinctes qui empêchent la cohésion départementale : « *c'est vrai que les gens du pays de Gex, ils sont du pays de Gex, ils ne sont pas Bessans. Le Bugey, c'est une autre réalité aussi., même géographiquement. L'Ain est éclaté, géographiquement, par les métropoles : il y a Bourg, (...), Lyon, Macon, Genève, (...) Chambéry* » (D-69, Ain).

Une mise en concurrence des pratiques festives ? L'hypothèse de l'incompatibilité du *trad* et du folklore

Une autre hypothèse peut être prise en compte dans les trois départements et tout particulièrement en Savoie et en Haute-Savoie : la possible concurrence des pratiques des « mondes du *trad* » avec d'autres pratiques festives liées à la mémoire locale et plus implantées localement comme celles des groupes folkloriques en Savoie et Haute-Savoie. Dans ces deux derniers départements, une cinquantaine de groupes folkloriques actifs (Montagnat, 2016a) sont repérables notamment dans les zones touristiques (stations de ski). L'inventaire cartographié des organisateurs/trices *trad* révèle quant à lui une présence symétriquement moindre des associations de pratiques amateurs. On peut ainsi envisager l'incompatibilité spatiale, ou plutôt la concurrence, des pratiques *trad* et folkloriques qui ne s'inscrivent pas de la même manière dans les enjeux territoriaux et économiques locaux (Montagnat, 2019). Elles ne sont notamment pas perçues de la même façon par les élu.es et les opérateurs/trices touristiques locaux/les. En Savoie et en Haute-Savoie, les groupes folkloriques restent des acteurs incontournables de la mise en attractivité du territoire et participent abondamment aux fêtes locales, comices, foires, événements touristiques. Ils sont mis en avant par les habitant.es comme des entités représentatives de la localité et comme des acteurs de la vie festive locale. Dans l'Ain, un musicien amateur partage cette piste d'analyse d'une segmentation des pratiques *trad* et folklorique en affirmant que la majorité des groupes folkloriques se trouvent dans la Bresse. Ils sont en revanche moins nombreux dans le Bugéy. Il se décrit comme un des seuls « *passeurs* » à fréquenter autant leur compagnie que celle des réseaux, plus timides, de *tradeux/ses* autour de Bourg-en-Bresse, de Belley (D-69, Ain). Cette observation se vérifie localement dans la Drôme où les groupes folkloriques sont plus nombreux dans les zones touristiques et notamment dans le sud du département qui apparaît comme relativement peu dynamique du point de vue des pratiques *trad*. Des danseuses amateurs rencontrées à Nyons expriment l'idée qu'entre les groupes folkloriques et la danse *trad*, il n'y a pas de rencontre mais plutôt une concurrence (D-49, Drôme).

Dans certains départements (Puy-de-Dôme, Allier, Haute-Loire) auvergnats, cette hypothèse semble moins plausible. Les groupes folkloriques n'y sont pas moins nombreux mais on observe une plus grande continuité entre leur activité et celle des acteurs liées aux mouvances *folk* puis *trad* depuis les années 1970. Les deux mondes sont moins étrangers l'un à l'autre, de nombreuses associations *trad* découlent d'anciens groupes folkloriques, et si le grand partage *trad* / folklore est encore évoqué par certain.es, il semble moins structurant et cloisonnant que du côté rhônalpin de la région. Toutefois, plusieurs acteurs/trices rencontrés dans le Cantal témoignent de ces relations de méfiance entre mondes du folklore et du *trad*. Selon eux/elles, les groupes folkloriques restent très nombreux et visibles. Ils sont proches des comités des fêtes municipaux qui leur confient régulièrement l'animation des fêtes de village, des marchés, des foires agricoles, notamment pendant la période estivale. Certain.es remarquent que les espaces dans lesquels le CDMDT 15 n'a pas développé d'offre

d'apprentissage en musiques dites traditionnelles ne sont pas concernés aujourd'hui par le développement des pratiques *trad*, alors que les pratiques folkloriques tout comme celles du bal musette sont restées bien implantées (D-59, Cantal). Il faut noter aussi l'articulation des groupes folkloriques locaux aux groupes d'expatrié.es parisien.nes qui participent activement, bien qu'indirectement, à construire les représentations du Cantal et de l'Auvergne. Quoiqu'il en soit, les réseaux folkloriques croisent peu ceux du *trad*, voire leur portent préjudice :

« Les deux mondes n'arrivent pas à se rencontrer. On se rend bien compte qu'il y a encore une grande réticence de ceux qui sont axés sur ce folklore (...). Les réseaux ne se croisent pas vraiment. (...) Le problème c'est que l'image qui est présentée [de la danse traditionnelle par les groupes folkloriques] c'est l'image de gens qui ont 70 ans et plus ou 100 kilos et plus ! // Ça nous pollue, ça a fait tellement de mal sur le coin ! // Nous, pendant 3-4 ans, on a organisé des bals ici avec de la cabrette parce que moi je veux que la cabrette soit reconnue et soit à nouveau appréciée. On s'est dit qu'on allait s'adresser à un public de groupes folkloriques et qu'on allait essayer de mixer les réseaux. Finalement, tu te rends compte que les gens restent chacun sur leur position. Les gens des groupes folkloriques, il y en a tellement peu qui sont prêts à venir danser en bal juste pour le plaisir... » (D-60, Cantal)

Les pratiques des mondes du folklore et du *trad* sont toutes deux des pratiques sociales. Elles répondent cependant à des attentes distinctes et sont identifiées très différemment à l'échelle locale : dans l'Ain, en Savoie, Haute-Savoie et plus localement dans la Drôme, l'Ardèche et le Cantal, les groupes folkloriques restent les entités associées à la fête et à la mémoire locale. Les pratiques *trad* ont en conséquence probablement plus de mal à s'implanter.

Conclusion du chapitre

Ce chapitre a permis l'exploration de la présence spatiale des « mondes du *trad* », depuis la répartition des événements repérables à l'échelle régionale jusqu'aux logiques d'organisation départementales des réseaux d'acteurs/trices. Plusieurs tendances se dégagent de cette observation, rendant compte de l'emboîtement des spatialités (Frémont, 1999) du *trad*.

Les pratiques irriguent l'essentiel du territoire régional. Elles se déploient dans des espaces à dominante rurale ou urbaine et dans des configurations variées. D'un côté, elles se concentrent au sein des aires urbaines de toutes tailles et témoignent de la vitalité de l'espace urbain du point de vue de l'accueil et du renouvellement des pratiques. De l'autre, elles se développent dans une diversité d'espaces à dominante rurale, où elles témoignent d'une formidable adaptabilité aux contraintes et attentes locales. Ce sont d'ailleurs les espaces les moins denses qui semblent proportionnellement les plus dynamiques. Ces deux tendances floutent la ligne de partage fréquemment mentionnée entre Auvergne et Rhône-Alpes par les acteurs/trices rencontrés : du point de vue de la répartition spatiale des pratiques, le grand partage entre l'est et l'ouest se vérifie rarement, et semble davantage lié aux représentations spatiales des acteurs/trices. Les pratiques localisées sont également marquées par leur articulation à l'échelon régional, national et au-delà. Les acteurs/trices sont mobiles, les événements globalisés. Ces constats renseignent sur le développement de pratiques de proximité qui s'inscrivent également dans une logique de réseau. Ils remettent également en question l'idée d'une organisation régionale homogène, en vase clos.

Observées à l'échelle départementale, les pratiques s'inscrivent dans plusieurs cas de figure : dans certains départements elles se polarisent autour d'un centre de gravité ; dans d'autres, plusieurs pôles de pratiques sont repérables et sont parfois en concurrence, parfois complémentaires ; dans d'autres encore, aucun effet de centralité n'est repérable et les pratiques maillent plus finement mais aussi plus anarchiquement le territoire ; enfin, certains départements à l'est de la région sont peu concernés par les pratiques. Ces contrastes départementaux interrogent les représentations spatiales des acteurs/trices, notamment celles liées à la perception de limites culturelles (Bromberger et Morel, 2015).

C'est une géographie mouvante, contrastée et adaptable des lieux d'apprentissage et de pratique des musiques et danses dites traditionnelles qui se dessine en Auvergne-Rhône-Alpes. Les « mondes du *trad* » s'inscrivent dans un espace à réseaux multiples (Frémont, 1999), caractérisés par une multiplicité des centres, par une diversité des organisateurs/trices et par une adaptabilité des pratiques comme des lieux d'accueil. L'articulation des pratiques, entre pôles urbains et vitalité des pratiques dans des espaces qui ne répondent pas à cette logique urbaine de concentration (rural, périurbain), ainsi qu'entre proximité et réseaux globalisés, donne lieu à la formulation d'un discours et de valeurs attribuées aux lieux qui ne coïncident pas toujours avec la réalité observable des pratiques.

Conclusion de la deuxième partie

Les trois chapitres composant la deuxième partie de ma thèse ont décrit la dimension sociale et spatiale des « mondes du *trad* » actuels, depuis les parcours d'expériences de leurs acteurs/trices jusqu'à la description de leur présence spatiale en Auvergne-Rhône-Alpes, en passant par leurs espaces et lieux de déploiement collectif.

Un certain nombre d'effets structurants se dégagent de ces chapitre. La musique et la danse dites traditionnelles apparaissent comme des pratiques au long cours, comme des « loisirs sélectif » à forte dimension sociale qui conquièrent des acteurs/trices marqués par une certaine homologie sociale et qui souhaitent performer, par le geste et le son, une vision commune du monde. Les pratiques se déploient dans des formes spontanées et improvisées qui mettent à l'épreuve le réseau associatif et souterrain qui les a portées jusqu'à présent, ainsi que leur inscription dans un cadre plus institutionnel que les acteurs/trices appellent et rejettent tout à la fois. Elles se déploient presque partout en Auvergne-Rhône-Alpes et témoignent d'une forte adaptabilité aux contextes socio-spatiaux qu'elles rencontrent. Elles s'inscrivent enfin dans des espaces « emboîtés » (Frémont, 1999) : les espaces infra-locaux créés par chaque acteur/trice autour de sa pratique, les lieux qui mettent en rapport les musiciennes, les musiciens, les danseuses et les danseurs entre eux/elles et qui forment la « trame élémentaire de l'espace » du *trad* (associations, événements, groupes informels), et enfin, l'espace d'interconnaissance du département et de la région, sorte de niveau intermédiaire entre le local et la communauté européanisée des *tradeux*.

Au-delà de ces constats, les pratiques se caractérisent par une instabilité tant structurale que symbolique. Les « mondes du *trad* » apparaissent comme un ensemble de sphères d'acteurs/trices peu fédérées, aux attentes variées. La diversité des approches, des lieux et des acteurs/trices, tout en faisant la richesse des pratiques, rend difficile la formulation de catégorisations (Guiu, 2007) et la cohérence de leur structuration spatiale. Les pratiques se cristallisent peu autour d'une manière de faire, de jouer, de danser. En miroir, elles ne donnent pas lieu à un modèle spatial stable : tout se passe comme si les pratiques et leurs acteurs/trices ne pouvaient se résoudre à s'académiser, à se structurer et à prendre une forme prévisible, cernable de l'extérieur. L'instabilité de l'organisation des « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes, leur caractère épars et parfois anarchique, semblent une expression dans la forme de pratiques qui se pensent sur le mode de la résistance et de l'insaisissabilité. En cela, elles se rapprochent dans tous les espaces qu'elles irriguent, des caractéristiques de la culture en milieu rural (Delfosse, 2003, 2015) et proposent au-delà des formes de culture et de sociabilités irréductibles.

Troisième partie

Les espaces du *trad*

La dernière partie de ma thèse interroge les représentations spatiales partagées par les acteurs/trices des « mondes du *trad* » et leurs effets sur leurs parcours personnels, sur leurs pratiques et sur les espaces qui les accueillent. Elle est composée de trois chapitres. Le premier décline les référents spatiaux qui forment la géographie symbolique du *trad*. Ils sont mis en tension par la dimension globalisée des pratiques et au sein de l'espace du bal notamment (Chapitre 6). Les deux derniers explorent la performativité de ces références spatiales. Leurs effets sont repérables à l'échelle des acteurs/trices, de leurs trajectoires de mobilité, d'ancrage, de leurs sentiments d'appartenance et impactent la négociation de leur légitimité (Chapitre 7). Ils concernent aussi les espaces urbains, ruraux, périurbains et les espaces régionaux dans lesquels se déroulent les pratiques qui contribuent souvent à les qualifier (Chapitre 8).

Chapitre 6

Du déplacement de l'authenticité des pratiques dans le champ spatial à la mise en tension des imaginaires : le *trad* entre rural, local et global

« Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. (...) Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. »

(Proust, 1987), p.525-526.

Ce sixième chapitre explore les imaginaires spatiaux et partagés des « mondes du *trad* » qui façonnent le socle de leur authenticité.

L'émergence des pratiques, dans la forme qu'elles prennent aujourd'hui, tout comme leur évolution dans le temps, peuvent être retracées et datées. Elles s'inscrivent dans une histoire proche dans laquelle les années 1960-1970 apparaissent comme une époque charnière et questionnent la manière dont la mémoire se fabrique, et dont la mise en récit du passé se confronte aujourd'hui à de nouveaux enjeux économiques, spatiaux, sociaux, culturels toujours imbriqués (Dimitrijevic et Hobsbawm, 2004 ; Testa et Isnart, 2020). De ce point de vue, les pratiques de musiques et de danse *trad* ne sont pas des « fausses traditions » ou des traditions inventées (Hobsbawm et Ranger, 2014 ; Lenclud, 1987) : elles se présentent comme une interface de redéfinition du sens accordé à la tradition, de ses fonctions actuelles et des régimes de légitimité associés à la notion d'authenticité.

Dans le cas des « mondes du *trad* », cette actualisation de la dimension « traditionnelle » des pratiques quitte le registre historique et gagne le champ spatial. Les acteurs/trices inscrivent la légitimité de leurs pratiques dans des lieux plus que dans la valorisation d'une histoire modèle, à la manière du monde du folklore par exemple. Deux types d'espaces

archétypaux sont particulièrement mobilisés et structurent la géographie symboliques du *trad* : le rural et le local. Les deux premières sections leur sont dédiées, tandis que la troisième explore la mise en tension de ces référents face à la dimension globale et mobile des pratiques. Cette dernière impose la diversification des imaginaires du *trad* qui se trouve dès lors autant lié à une recherche de « particularisme ». Cette articulation entre référents symboliques et développement international des pratiques s'illustre particulièrement dans le phénomène du bal que j'ai étudié au moyen d'une enquête filmée et qui fait ici l'objet d'une « étude de cas ».

6.1 Traces de rural : les campagnes comme fondement spatial symbolique du *trad*

Les images de la ruralité sont centrales dans les récits individuels, dans les discours collectifs, dans les représentations graphiques, dans les histoires associatives des « mondes du *trad* ». Le caractère « traditionnel » des pratiques s'appuie sur la revendication d'un lien à l'espace et au mode de vie rural qui apparaissent encore aujourd'hui comme un « lieu de mémoire » (Cachin, 1984) pour les *tradeux* et *tradeuses*.

6.1.1 La permanence de marqueurs symboliques de la ruralité au sein des pratiques actuelles

Les marqueurs symboliques de la ruralité sont très divers et seuls certains d'entre eux sont évoqués ici. À travers eux, les acteurs/trices réactualisent le lien entre leurs pratiques et l'idée de leurs origines rurales. Dans un cadre moins politique et idéologique que celui de l'élaboration des « paysages nationaux » (Thiesse, 2001), ils contribuent à l'intériorisation et à la mise en circulation d'images liées à un monde rural et paysan vu comme un lieu refuge, de ressource(ment), porteur d'origines, de valeurs et de sens.

Un lien originel et « naturel » aux espaces ruraux : le *trad* comme héritage d'un « être rural »

Une association première et globale du *trad* aux espaces ruraux

Dans les imaginaires collectifs des acteurs/trices des « mondes du *trad* » comme du public non initié, les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles sont rattachées symboliquement à celles des populations rurales préindustrielles (Charles-Dominique et Defrance, 2009a ; Charles-Dominique, 2007) et, par extension, à la ruralité.

Olivier Goré (2004) souligne que cette association entre pratiques musicales et chorégraphiques actuelles et coutumes présumées des sociétés rurales préindustrielles est extrêmement forte en Bretagne : la « musique traditionnelle bretonne » est présentée comme directement issue de la société paysanne de telle sorte que les processus d'adaptation, d'emprunts mais aussi d'innovation sont parfois occultés. Cette association des pratiques aux

représentations des anciens milieux ruraux a été amplifiée par la visibilité des cercles celtiques qui donnent à voir dans leurs prestations scéniques une représentation idéalisée d'un passé rural révolu.

En Auvergne-Rhône-Alpes, les acteurs/trices revendiquent moins clairement un lien continu entre des pratiques révolues et celles des « mondes du *trad* », au contraire des groupes folkloriques qui se réclament les héritiers de pratiques musicales et chorégraphiques observées à la fin du XIX^e siècle (Duflos-Priot, 1995 ; Montagnat, 2016a).

Une présence indirecte du rural dans la mise en récit des pratiques *trad* : la réactualisation des « genres de vie », entre fascination pour le monde rural et déterminisme géoculturel

La plupart du temps, la ruralité n'intervient pourtant pas directement (Rautenberg *et al.*, 2000b ; Rieutort, 2012) dans les propos des acteurs/trices. Elle apparaît en filigrane par le biais de thèmes communicants : la campagne, la culture populaire, l'authenticité, les paysages, les valeurs de solidarité, de communauté, notamment. Ces thèmes sont évoqués autant pour témoigner de l'actualité et de l'efficience sociale des pratiques que pour les inscrire dans un rapport au monde, un mode de vie total caractéristique des sociétés pré-industrielles et de la ruralité en général. La musique et la danse apparaissent alors comme des produits d'un mode de vie déterminé par l'espace rural.

« Pour moi c'est une culture. C'est la culture musicale qui correspond à la société rurale dans laquelle a vécu ma grand-mère et moi je l'ai vue s'éteindre. C'étaient les derniers qui portaient encore les ceintures de flanelle, qui se baladaient avec les charrettes, avec les chevaux. » (D-14, Ardèche)

« Le bal folk vient des collectages et les collectages viennent de la société paysanne. » (M2-1, Isère)

« On pense que nos répertoires sortent des sociétés traditionnelles, à l'époque où les gens étaient des paysans-artisans-musiciens. » (D-59, Cantal)

« C'est vrai que quand on y réfléchit (...), cette spécificité de la bourrée à deux temps très près du sol c'est aussi parce que les gens vivaient essentiellement en sabots. » (D-16, Allier)

« Une bourrée auvergnate, ce n'est pas que taper par terre, sauter, crier et être content, c'est peut-être parler de... Ca parle peut-être à des gens qui ont eu une vie dure et qui ont des choses aussi qu'on ne peut pas importer n'importe où. Il faut bien prendre considération ce que ça comporte comme éléments autre que juste musicaux et dans quel contexte cela se transforme. » (D-1, Rhône)

« Il faut comprendre l'importance du chant dans la société rurale. Ça dépasse nettement ce que nous on appelle « chant ». (...) Il faut bien comprendre qu'à un moment donné, presque toute la musique était ritualisée dans les sociétés rurales. » (D-14, Ardèche)

Ces verbatims expriment l'idée d'un déterminisme hérité des pratiques musicales et chorégraphiques. Elles sont vues comme façonnées par des activités (agricoles, manuelles), par un rapport à la distance et au temps, par des coutumes vestimentaires, par des corps, par un besoin de ritualité pensés comme caractéristiques de la ruralité. La musique et la danse font le lien entre les hommes, les femmes et leur espace rural de vie. Elles sont liées

et conditionnées par un rapport à l'espace, à la terre, au « *sol* » qui se prolongerait pour certain.es dans le présent :

« *J'avais été dans un bal qui m'avait beaucoup plu, c'était Balaviris dans la Creuse, il y a deux ans (...). J'avais trouvé cela extraordinaire : déjà les danses sont bien rythmées, ils font venir des groupes plutôt trad, où on sent les rythmes. C'est là où je m'étais aperçu des différences : j'avais 5 mois de danse dans les pattes et là-bas, ils dansaient de manière beaucoup plus rythmée et les filles étaient plus musclées. Je m'en étais aperçu en dansant : les mains rêches, des muscles dans le dos parce que quel que soit leur boulot, là-bas ils ont tous leur potager, des bêtes ou ils font plein de bricolage. Et je m'étais dit que c'était marrant parce qu'ils ne dansaient pas pareil que nous, à Lyon. Les mazurkas étaient toutes quasiment sautillantes même avec les jeunes. Ils étaient plus musclés alors qu'à Lyon, les filles ont les mains toutes douces, on ne sent pas les muscles dans le dos parce qu'on ne fait pas les mêmes métiers, on n'a pas de jardin à bêcher (...). A Gennetines, il y a tellement de monde qu'on ne se sent pas forcément la différence. Mais vraiment là, au fin fond du plateau de Millevaches dans le Limousin, ça m'a vraiment sauté aux yeux, ou aux mains plutôt ! » (D-2, Rhône)*

« *J'ai une partie de ma famille qui est très terrienne et une autre qui a vécu une vie citadine (...) je suis un peu à cheval sur ces deux cultures, ces deux ambiances (...) c'est un peu la question de faire la paix avec son propre métissage soi-même et donc de l'exprimer en musique (...) pendant longtemps, j'ai aussi un peu rejeté le monde de la terre, de la paysannerie. Je n'étais qu'intéressé par ce qui est urbain. (...) il y a des choses de la paysannerie que je rejette, qui ne m'intéressent pas et tout cela mais il y en a beaucoup de belles qui ne sont pas perçues et en fait qui sont justement bien infusées dans le monde du folk : la notion de la solidarité, du partage, de se débrouiller avec des choses simples, de ne pas avoir besoin d'avoir des mocassins vernis, de ne pas se maquiller, d'être soi... // J'avais l'impression de trouver des amis, une famille, (...) un monde qui n'était pas loin des valeurs profondes que je peux avoir parce que j'ai aussi un côté de ma famille qui vient de la campagne, qui vient de la terre. Donc il y avait des résonnances aussi avec cela. Et l'humilité, peut-être la simplicité. // » (D-1, Rhône)*

Des discours sur le rural qui soutiennent la mise en avant de rapports spécifiques au monde

Par certains aspects, les discours qui entourent les pratiques réactualisent l'idée des genres de vie, au cœur de la géographie rurale de la première moitié du XX^e siècle. Les acteurs/trices cherchent autant à se reconnecter avec les origines rurales de leurs pratiques qu'à témoigner à travers elles d'un rapport premier et spécifique au monde qu'ils/elles investissent de valeurs aux antipodes de la modernité, de l'individualisme, de l'éloignement vis-à-vis de la nature associées au monde moderne et urbain. Un acteur impliqué depuis les années 1970 dans le développement de la langue régionale et de la danse traditionnelle en Margeride (Cantal) évoque son « *travail autour de la mémoire collective, de la mémoire traditionnelle, des pratiques* ». Sa pratique de danseur et de chorégraphe lui permet de se connecter à son histoire familiale mais aussi de « témoigner » de l'unicité des pratiques et de l'espace rural :

« *Mon père était paysan (...). Moi je me suis dit que je ne serai pas paysan, mais que par*

la parole je pourrais en parler, que je pouvais être un témoin de cette histoire de l'espace rural. » (D-57, Cantal)

Les musicien.nes et danseurs/ses actuel.les cherchent moins à célébrer qu'à se rapprocher de cet « esprit rural » qui a façonné leurs pratiques. Leur authenticité se trouve liée à un effort de sincérité (Lecomte, 1996 ; Aubert, 1995) : ils/elles cherchent à se référer à un ensemble de gestes, de pensées, de rôles, de fonction et d'évolution des pratiques marqués par l'appartenance à la ruralité.

La danse collective et le bal : une tentative de mise en continuité des pratiques qui réhabilite les sociabilités rurales

Des imaginaires du bal *trad* exclusivement tournés vers le rural

Les représentations de la danse collective *trad* condensent le thème de l'inscription des pratiques musicales et chorégraphiques dans un « être rural » spécifique. La danse de groupe pratiquée au bal est présentée comme une activité atemporelle associée à l'espace rural, au village : « *notre musique et notre danse traditionnelle correspond à une façon de vivre dans un village. Et la façon de vivre dans un village n'est pas pareille que la façon de vivre dans une ville.* » (D-3, Ardèche). Elle est vue comme l'acte de fondement et de célébration de la communauté villageoise et paysanne. En ce sens, elle est liée à un groupe (celui des danseurs/ses-paysan.nes) et à un espace (le village, la campagne).

Dominique Crozat (1998) affirme ainsi que « la ruralité du bal tient d'abord à l'imaginaire spatial » (p291) et que les représentations du bal évoluent moins vite que l'évènement lui-même. Il rappelle que le bal n'a pas toujours été associé à l'espace rural et que son histoire concerne aussi les villes. Dans les années 1930, il est par exemple fortement lié à l'espace urbain : les textes chansonniers du musette parlent essentiellement de la ville, les parquets dansants citadins s'épanouissent, les postures chorégraphiques observables dans les centres urbains se diffusent par effets de mode successifs. L'auteur souligne un glissement frappant des imaginaires dans les années 1960-1970 avec une association du bal à la campagne. Ce glissement intervient selon lui « au moment où l'essentiel du mouvement récent d'exode rural se termine et où une certaine désillusion engendrée par la vie en ville se produit » (p292). La resignification rurale du bal s'inscrit dans un contexte d'étalement urbain (ralentissement des constructions de grands-ensembles et promotion des pavillons en périphérie des villes) qui conduit à une recherche combinée des avantages urbains (proximité des services) et du cadre de vie rural (Poulot et Aragau, 2012). Ce contexte est également marqué par la cristallisation d'une image de nature idéalisée en lien avec les mouvements écologistes.

Le bal au centre de la construction des communautés villageoises... et internationales

Vingt ans plus tard, les acteurs/trices des « mondes du *trad* », réactualisent cet imagi-

naire rural de la danse collective, ainsi que les valeurs et effets qui lui sont associées. Le bal se présente comme une activité de mise en continuité de leur pratique vis-à-vis de ses « origines » rurales. Les acteurs/trices actuels partagent avec leurs « ancêtres » la pratique du réenchantement quotidien et du maintien de la cohésion sociale par la danse. La fonction sociale du bal est ré-affirmée : il ne fonde plus la communauté villageoise au sens propre, mais le groupe éphémère des participant.es au bal, que ces dernier.es soient issu.es de l'espace local, départemental, régional, national, voire européen. Par la continuité revendiquée du geste dansé, les acteurs/trices aménagent la « rupture » des pratiques vis-à-vis de leur contexte socio-spatial « originel » (Isnart, 2009). Le bal leur permet autant de s'inscrire dans l'idée d'une lignée de danseurs/ses que dans la communauté actuelle, à la fois locale et mobile, des amateur.es de musiques et de danses dites traditionnelles. Les acteurs/trices transposent leur « rêve de village » (Prado, 2000) au travers de la danse et du bal en affirmant, en un temps et en un lieu donné, la cohésion de communautés restreintes de pratique. En ce sens, le bal prolonge un rapport à l'autre et à la danse qui se développe sur le mode de l'appartenance rurale, villageoise (Lompech, 2018). Cette fonction fédératrice du groupe des danseurs/ses entre eux/elles et vis-à-vis de l'espace s'illustre par exemple par l'appropriation régulière des places centrales du village ou de la ville pour l'organisation de bals. Représentative de l'unité villageoise, lieu de convergence et de fusion par excellence des individualités dans le collectif local, la place centrale s'offre comme un espace de mise en scène et d'invention de nouvelles collectivités.

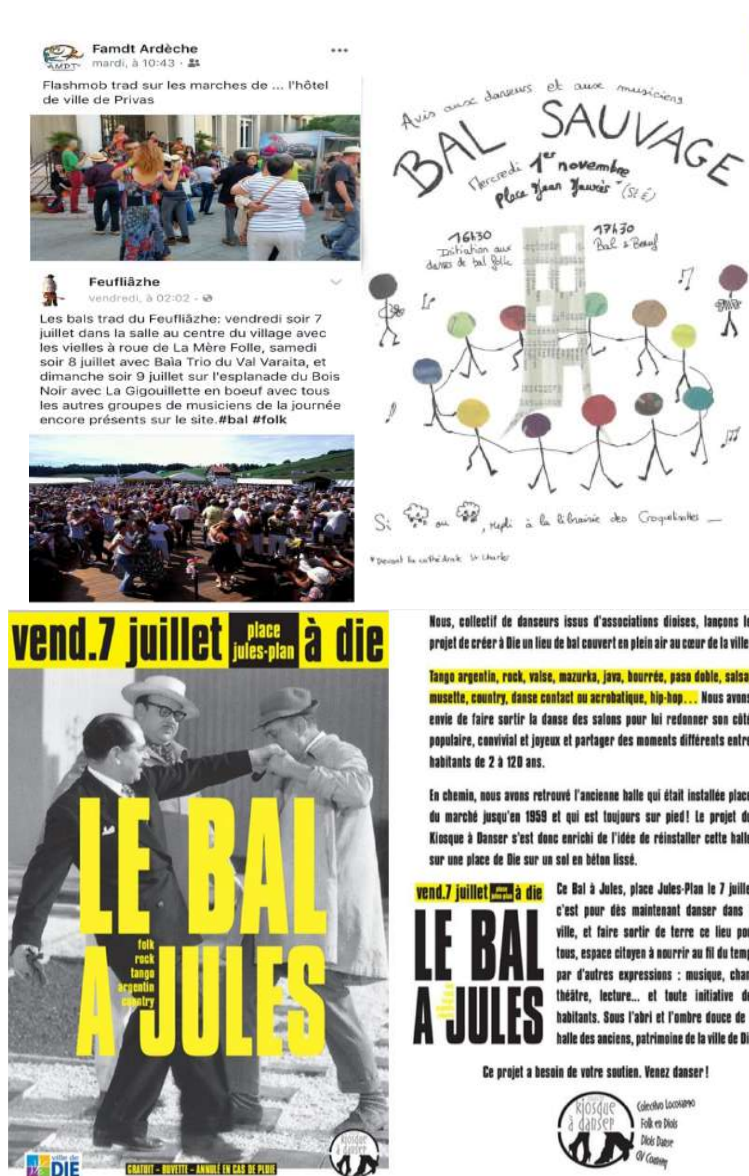
Une mise en récit spatiale du bal sous-tendue par l'évolution des rapports entre villes et campagnes : entre imaginaires archétypaux et réhabilitation dynamique de la ruralité

Les images ci-contre, publiées sur les réseaux sociaux, témoignent de cet investissement symbolique.

La danse collective apparaît autant comme liée à un imaginaire archétypal de la ruralité que comme une activité de réhabilitation de sociabilités rurales que les acteurs/trices souhaitent réinjecter dans la société. Cette évolution des représentations et du rôle social du bal par rapport aux observations de Dominique Crozat (1998) s'inscrit dans une évolution des rapports entre villes et campagnes (Delfosse et Poulot, 2019a ; Pouzenc *et al.*, 2020 ; Poulot, 2015b ; Rieutort, 2012), vers davantage de complémentarité. Elle est aussi liée à un changement des représentations sociétales des campagnes (Frémont, 1992 ; Delfosse, 2003 ; Pouzenc *et al.*, 2020) qui ne sont plus vues uniquement comme des lieux identitaires patrimoniaux : les images rurales qui entourent la danse collective *trad* les font apparaître comme des espaces de proximité sociale, de bien commun. Pour un acteur du *revival folk*, la vitalité des pratiques est directement liée à celle des espaces ruraux et à leur présence dans les préoccupations politiques et sociétales. Ainsi, le nouvel essor des pratiques à partir des années 1990-2000 s'explique par la résurgence des espaces ruraux dans l'actualité :

« C'est pour cela que ces musiques là, notamment les musiques trad, ont repris du poil de la bête : (...) la ruralité s'est ressaisie un peu (...). Du coup, la musique a retrouvé des publics localement qu'elle avait perdus. » (D-68, Corrèze / Rhône)

Le bal qui se déploie partout en Auvergne-Rhône-Alpes, accompagne ces mutations tout en réhabilitant un type de rapport à l'espace fondé sur l'appartenance au village, à la communauté restreinte et unie par le partage d'un espace, d'un type de paysage.



Photographie 6.1 – La permanence des imaginaires du village au sein des bals *trad* actuels. Source des illustrations : groupes thématiques Facebook.

Des pratiques inscrites dans des temps et des lieux emblématiques de la ruralité

Une programmation événementielle qui s'appuie sur des rythmes et des images d'une ruralité agricole et mythifiée

Ensuite, les acteurs/trices cherchent parfois à inscrire leurs pratiques dans un rythme, un calendrier hérité (ou inspiré) de l'ancienne prévalence des activités agricoles sur le reste des activités humaines (Guiu, 2007).



Photographie 6.2 – Des évènements qui matérialisent un lien symbolique et calendaire entre le *trad* et la ruralité.

Source affiches : <http://lachavannee.com/wp/>

Photographie : Saint-Bonnet-près-Riom (Puy-de-Dôme), le 25 novembre 2017, M.M.

Les affiches précédentes annoncent divers événements organisés par Les Brayauds et La Chavannée. Elles témoignent d'un rapport particulier au temps et à l'évènement. Les responsables de La Chavannée n'organisent non pas des bals mais des « fêtes calendaires » : « dès le départ, les fêtes étaient inscrites. On ne fait pas des bals n'importe quand et n'importe où : on a la fête des Brandons le samedi qui suit mardi gras, la fête de la rivière qu'on a placée arbitrairement le jeudi de l'ascension (...). Et ces deux fêtes sont des fêtes champêtres gratuites » (D-73, Allier). Du côté des Brayauds, le calendrier de bal annuel suit les temps forts de la vie rurale même s'ils ne font plus partie du rythme annuel vécu des habitant.es et des membres de l'association : le bal du cochon initie l'année en janvier, puis viennent le bal du mardi gras, le bal du printemps, le bal des vendanges, etc.

Les lieux qui accueillent les pratiques sont également révélateurs de la prégnance de ces imaginaires de la ruralité. Les acteurs/trices portent un intérêt particulier aux lieux de plein air qualifiés de « naturels », notamment lorsqu'ils sont caractérisés par des traits paysagers saillants (forêt, montagne, lac).



Photographie 6.3 – Ces affiches d'évènements organisés en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste rendent visible les imaginaires ruraux qui entourent les pratiques. Deux thématiques se dégagent de ces affiches : celle du paysage champêtre et rural archétypal (montagnes, prairies, lac, forêt) ; celle de la communauté villageoise.

L'iconographie développée à l'occasion d'évènements (bals, stages, ateliers, festivals) mobilise fréquemment les archétypes de la ruralité. Les affiches page précédente font fréquemment fréquemment figurer des scènes musicales et chorégraphiques se déroulant dans un cadre villageois et/ou champêtre : on retrouve des paysan.nes en tenue de travail, des rondes, des musicien.nes au milieu de montagnes, de champs, une assemblée de danseurs/ses sur la place centrale du village, etc.

Une vie associative inscrite dans des lieux emblématiques de la ruralité

Les associations *trad* les plus influentes et repérées à l'échelle régionale investissent également des lieux caractéristiques de la ruralité. Les Brayauds dans le Puy-de-Dôme, La Chavannée et La Jimbr'tée dans l'Allier ont choisi de réhabiliter d'anciens corps de ferme ou granges pour inscrire leurs activités. Ces choix de « lieux de vie » associatifs sont liés aux histoires de ces structures liées aux mouvements d'éducation populaire, des foyers ruraux et parfois aux réseaux militants régionalistes.

Ces lieux, évocateurs d'un passé agricole et rural, témoignent d'une efficacité symbolique en contribuant à ancrer la légitimité musicale et chorégraphique de ces associations dans la stabilité de l'espace rural (granges, fermes), matérialisée dans le bâti. Les locaux de La Chavannée n'abritent pas que des musicien.nes et danseurs/ses. L'association y stocke et expose de nombreux meubles, objets de la vie courante, outils considérés comme des témoins d'un autre mode de vie spécifique aux paysan.nes de l'Allier, également marins sur le fleuve. Les responsables de l'association parlent assez peu de musique et de danse traditionnelle : leur cœur d'activité consiste en la valorisation de la « *culture paysanne* » (D-73, Allier). Le président de l'association témoigne de cette fascination collective pour les « *vielles choses* », qu'elles soient immatérielles comme la musique et la danse ou bien matérielles, liées à une ruralité révolue :

« Mon père [le fondateur de l'association] s'est toujours intéressé à l'architecture paysanne donc lui-même nous avait déjà ouvert l'esprit sur cela (...). Ce qui nous frappe dans la culture paysanne, c'est qu'il y a une forme d'harmonie, une cohérence que cela soit au niveau de l'environnement matériel... Une forme d'harmonie qui pour des contemporains aujourd'hui peut être assez repoussante ou peut être fascinante. On a été frappés par le fait qu'une belle mélodie traditionnelle, c'est comme l'harmonie qui se dégage d'un meuble paysan : il y a quelque chose qui est un peu imparfait et en même temps, le résultat est touchant. (...) On sait bien que nous, on est d'aujourd'hui, on ne parle pas comme les gens d'il y a un siècle, on ne cherche pas à imiter, à faire du faux : on est dans une expression actuelle mais qui essaie de trouver une forme de cohérence. » (D-73, Allier)

En choisissant des lieux liés à d'anciennes pratiques agricoles, ces associations témoignent d'une fascination, voire d'une démarche militante vis-à-vis de la « *culture rurale* ». En retour, ces lieux leur apportent une stabilité symbolique : ils deviennent un facteur de légitimité, d'ancienneté, d'« authenticité » pour la pratique qui s'y déploie. Les Brayauds comme les Chavans sont devenus des centres névralgiques de pratique et d'apprentissage de la musique et de la danse dites traditionnelles. Des acteurs/trices y viennent de l'Europe entière et sont autant fascinés.es par les répertoires qui y sont pratiqués, par la

mise en scène d'un mode de transmission oral et filial, que par les lieux eux-mêmes et les objets qu'ils abritent, témoins d'une ruralité révolue et proche à la fois. Les pratiques qui y sont enseignées sont perçues comme l'émanation de ces lieux et de ces cultures rurales et agricoles.



Photographie 6.4 – Des locaux associatifs emblématiques de l'espace rural

1 et 2. Les locaux de la Chavannée, installée dans la ferme d'Embraud, ont été réhabilités en partie grâce à des fonds européens. 1 : Château-sur-Allier (Allier), le 28 juillet 2019, M.M. 2 : <https://lachavannee.com/wp/accueil-visites/>

3 et 4. La grange du Gamounet, ancienne ferme vigneronne au centre de Saint-Bonnet-Près-Riom, héberge les bals des Brayauds. Saint-Bonnet-près-Riom, le 25 Novembre 2017, M.M.

5 et 6. La grange de Corgenay, achetée et réhabilitée après de multiples effondrements et incendies par la Jimbr'tée. 5 : <https://lajimbrtee.pagesperso-orange.fr> 6 : Neuvy, le 6 février 2018, M.M.

6.1.2 La ruralité à l'origine de la « traditionnalité » des pratiques

Des imaginaires ruraux qui contrastent avec la « réalité » spatiale et actuelle des pratiques : la mise à l'écart de la ville et la valorisation de « hauts lieux » ruraux mythifiés

Ces imaginaires de la ruralité contrastent avec les observations de la répartition spatiale des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes. Ces dernières ne sont pas observables qu'en milieu rural : elles irriguent une diversité d'espaces à dominante urbaine comme rurale et témoignent d'une remarquable adaptabilité à divers contextes spatiaux. Les acteurs/trices comme leurs pratiques investissent parfois les campagnes comme des cadres d'action privilégiés mais ces démarches ne sont pas systématiques. Les villes jouent en revanche un rôle moteur dans l'organisation d'évènement de grande ampleur et dans l'évolution des pratiques chorégraphiques. Cette centralité de l'urbain dans le développement des pratiques est d'ailleurs historique : lors du *revival folk*, les premiers *folk clubs* émergent en ville et les *folkeux/ses* d'alors sont essentiellement des citoyen.es. Un mouvement parallèle d'investissement des musiques et des danses dites traditionnelles est perceptible dans certaines campagnes (Bretagne, Poitou, Centre-France) dans la lignée des anciens groupes folkloriques, des mouvements d'éducation populaire et de renaissance rurale et des Foyers ruraux. C'est cependant par la rencontre entre ces expériences rurales plus secrètes et le *folk* urbain que la montée en puissance des musiques et des danses dites traditionnelles s'opère à l'échelle nationale.

Toutefois, dans les récits d'expérience des musicien.nes comme des danseurs/ses actuel.les, l'espace urbain a peu sa place. Ces dernier.es, y compris celles et ceux résidant en milieu urbain, minimisent leurs expériences urbaines du *trad*. La ville et les espaces denses disparaissent des récits d'expérience et l'accent est mis sur les déplacements ponctuels en milieu rural, la fréquentation des festivals en dehors des villes. Ils/elles évoquent également les territoires emblématiques de collectes qui ont été érigés, entre les années 1970 et 1990 comme des espaces « réservoirs » à pratiques mythiques. En évoquant les lieux de leur pratique, ils/elles juxtaposent les espaces où ils/elles se rendent pour jouer et danser et d'autres espaces mythiques, comme le plateau de l'Artense, les montagnes des Combrailles, le plateau ardéchois, la haute-vallée de Cogne en Vallée d'Aoste, qu'ils/elles ne fréquentent pas ou de manière extrêmement anecdotique. Ces lieux très peu concernés, concrètement, par les pratiques *trad* apparaissent pourtant comme des marqueurs spatiaux partagés : ils dessinent à travers un réseau de « hauts-lieux » (Debarbieux, 1993 ; Gentelle, 1995) ruraux une géographie mythique du *trad* qui valorise l'image d'une ruralité « authentique » et isolée.

Cette distorsion repose en partie sur un décalage entre la perception des espaces et la qualification statistique de ces espaces : de nombreux espaces qualifiés de ruraux par les acteurs/trices rentrent, du point des typologies de l'INSEE, dans le champ des espaces à dominante urbaine. Elle révèle surtout l'élaboration d'un régime de valeurs différenciées entre urbain et rural : les pratiques se déploient partout, mais les acteurs/trices associent

une valeur plus importante, plus légitime et plus symbolique à celles qui se déroulent en milieu rural.

Un « mythe rural » durable qui prend naissance dans l'acte de collecte

L'idée de l'origine rurale et paysanne des pratiques qui se manifeste dans ces marqueurs symboliques s'institue dans les années 1970. Les musicien.nes-collecteurs/ses, majoritairement citadin.es, recherchent les expressions musicales et chorégraphiques de celles et ceux qui restent en dehors de la société de consommation globalisée et qui sont absent.es des productions discographiques. Ils/elles disent être à l'affût d'interprétations emblématiques d'un « être rural » disparu plus que de répertoires en tant que tels. L'épopée du collectage donne lieu à un mouvement de recherche de témoignages des anciens milieux paysans vus, dans les années 1970, comme une sorte d'anti-monde moderne, consommateur et capitaliste. Ces expressions musicales et chorégraphiques que les collecteurs/ses cherchent à exhumer deviennent le support de valeurs sociales portées par la jeunesse dans les suites de Mai 1968. De ce point de vue, les acteurs/trices ne recueillent pas les « musiques et danses traditionnelles » : ils/elles les créent véritablement par leur volonté de mettre au jour les expressions des « cultures rurales » que leur regard extérieur érige. Ce faisant, ces dernières se retrouvent au centre de leur mythologie.

Les acteurs/trices pionnier.ers du *revival folk* des années 1970 et des décennies qui ont suivi ne sont pas longtemps resté.es dupes de leurs propres mythes, rêves et utopies. Pour certain.es, l'association construite par les premier.es *folkeux/ses* entre musiques et danses dites traditionnelles et ruralité fait figure de stéréotype, de mythe à déconstruire. Ce jeune musicien professionnel revient sur l'état d'esprit des acteurs/trices de la génération précédente :

« Au départ c'était « on a des racines, on ne les connaît pas » (...). A partir de là, c'est la foire aux fantômes : on a des racines, on a un truc perdu dans nos campagnes, on a des vieux qui savent et il faut qu'on aille les chercher. On a des vieux qui savent ! A partir de là, tu t'imagines tout : ce sont des génies en puissance qui savent comment on fait la vraie vie, simple, (...) ils ont un remède à tout, ils savent tout, tout est art ! (...) Alors que c'était des pauvres gars qui crevaient de faim, qui étaient sans doute racistes et bêtes comme tout le monde (...). A la fois je la trouve magique et fondamentalement saine cette idée, et à la fois il faut être conscient que c'est du rêve. »
(D-7, Rhône)

Certain.es acteurs/trices, comme ce musicien, appellent ainsi à la déconstruction des imaginaires socio-spatiaux qui entourent leurs propres pratiques. Ils/elles soulignent que leurs origines préindustrielles et paysannes font l'objet d'un fantasme collectif. Ils/elles revendiquent des pratiques inscrites dans le présent et dans des processus actifs et continus de digestion de la mémoire. Contrairement aux groupes folkloriques, dont ils/elles souhaitent se démarquer, il ne s'agit pas de « faire comme avant », de reproduire un idéal perdu.

Cependant, si leurs discours interrogent la nature du lien entre pratiques *trad* actuelles et sociétés rurales « traditionnelles », ils ne remettent pas en question l'existence de ces sociétés en tant que telles, leur supposée homogénéité, ainsi que le rôle des acteurs du *revi-*

val folk dans leur édification. Pour certain.es, les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles actuelles sont les héritières lointaines et recomposées de sociétés rurales disparues. Elles présentent un lien filial, bien qu'estompé et réinventé, avec des pratiques qui les auraient précédées. Pour d'autres, ce lien n'est qu'une illusion et les pratiques actuelles n'ont rien à voir avec celles d'une civilisation rurale préindustrielle que les *tradeux/ses* d'aujourd'hui comme les *folkeux* des années 1970 n'ont jamais connue. Ces deux perceptions diffèrent seulement par le type de relation qu'elles suggèrent entre les pratiques actuelles et leurs formes ancestrales. L'existence même d'un modèle originel et rural n'est pas remise en question. Les acteurs/trices se situent, comme les ethnomusicologues, du côté de la continuité ou de la rupture vis-à-vis du modèle « originel ». La notion de société traditionnelle, mise à l'épreuve par la littérature anthropologique, est même réactualisée dans de nombreux discours. Si les pratiques des « mondes du *trad* » actuels ne sont pas traditionnelles et rurales ce n'est pas parce que ces notions sont invalides mais parce qu'atteindre leur idéal est impossible comme l'évoquent ces deux musiciens professionnels :

« Quand tu as compris ce qu'était la musique traditionnelle, que tu as fait tout une démarche pour savoir en France et en Europe d'où est-ce que cela vient, à quoi cela se rattache, par quoi cela est passé et quels sont les processus historiques qui font qu'on en est arrivés là, tu te dis que tu ne fais pas de la musique traditionnelle. Une fois que tu as cerné les contours du terme tradition, de la société traditionnelle et in fine de la musique traditionnelle, tu te dis clairement que tu ne rentres pas dedans. (...) Il y a plein de gens qui font de la musique traditionnelle, enfin ce qu'on appelle aujourd'hui musique traditionnelle, en pensant que ça se rattache directement à ce qu'on faisait en France il y a 100 ans en arrière, ce qui dans certains cas est vrai et dans d'autres ne l'est pas du tout. » (M2-11, Isère)

« Je trouve cela assez simple de résumer cela aux cultures paysannes rurales. Pour moi, à partir du moment où elles se sont éclatées, qu'il y a eu arrêt et réappropriation, imagination, redéveloppement (...), à partir du moment où il y a revivalisme, on n'est plus dans une démarche forcément traditionnelle. Le problème c'est que tout le monde n'est pas d'accord avec ça. (...) Pour moi, il n'y a a priori aucun problème à dire qu'il y a eu une musique traditionnelle, qu'on peut chercher à se la réapproprier, à la rejouer le plus possible comme cela a été parce que ça nous plaît. (...) Tant qu'on est lucide et clair dans son discours. » (D-7, Rhône)

De fait, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » se situent en lien ou en rupture, mais jamais complètement en dehors de la notion de société rurale traditionnelle et des expressions musicales et chorégraphiques qui sont censées la caractériser. Ils/elles expriment l'idée que la musique et la danse dites traditionnelles ne prennent leur sens que dans un contexte et qu'une fois sorties de ce dernier, elles changent de nature. Cette conviction, décrite par Yves Defrance (2007) comme risquée, place la cohérence identitaire au centre de la problématique de la tradition et confère à l'espace rural un rôle de gardien de cette stabilité.

La négociation de l'authenticité du *trad* : un glissement du temps à l'espace rural

Un ancrage temporel insuffisant et encombrant

L'ensemble de ces imaginaires ruraux témoignent du fait que l'ancrage historique n'est pas premier pour les acteurs/trices actuelles des « mondes du *trad* ». Ils/elles cherchent à lier leurs pratiques à un type d'espace (rural) plus qu'à une époque.

Les acteurs/trices évoquent eux/elles-mêmes le fait que de nombreuses musiques et danses qu'ils/elles qualifient de « traditionnelles » sont de création récente. Ils questionnent la pertinence du qualificatif « traditionnel », fortement lié à un imaginaire du temps, quant à leurs pratiques. Un jeune musicien professionnel lyonnais évoque ce déplacement de l'authenticité des pratiques, du temps vers l'espace, en même temps que la communication de ces notions dans la définition des pratiques :

« Le trad c'est plus du où que du quand. (...) Parce qu'elle est viciée cette question du quand. C'est une question à la base d'un million de conflits dans ce milieu-là. (...) Pour moi, la musique traditionnelle s'arrête là où s'arrête la tradition, (...) dans le sens de quelque chose qui se transmet dans le groupe par le groupe, par imprégnation (...). La question de la tradition suppose une continuité dans le temps, de génération en génération, etc. (...) Du coup, avec cette question du quand, (...) il y a malaise. Parce que beaucoup de personnes vont aussi considérer (...) que quelque chose est traditionnel parce que ça s'est toujours joué comme cela. Non, en fait, la collecte c'est une photographie d'un quand, de là où on en était arrivé à ce moment. Souvent d'ailleurs, c'est une photographie convoquée par des personnes qui avaient arrêté la pratique pendant 40 ou 50 ans. C'est plein de fantasmes ! Il y a beaucoup de personnes qui vont essayer de se recréer un imaginaire par rapport au temps, à la continuité... Ça peut être violent pour certains. Donc c'est plus facile de parler du où, cela fâche moins. (...) Quand on dit, (...) qu'on fait de la musique du Poitou, déjà quand on parle de cela, on fait référence, non pas au Poitou-Charentes mais à l'ancienne province du Poitou, qui comportait encore la Vendée. C'est-à-dire qu'on fait référence à quelque chose qui n'existe plus depuis hyper longtemps. Donc quand on parle du où, on reconvoque en fait le quand. »
(D-7, Rhône)

Le glissement vers un nouveau mode de référencement des pratiques : « la musique d'ici » ou de là

Il ne suffit pas d'affirmer que les *tradeux/ses* d'aujourd'hui ne descendent pas des anciens musiciens-paysans, que ces derniers n'existaient pas en dehors du regard de l'autre (du/de la collecteur/se) et qu'ils/elles ne faisaient pas partie d'une société homogène. Face à cet effondrement de l'ancrage temporel des « mondes du *trad* », encore faut-il trouver d'autres référents symboliques pour donner du sens à la pratique.

Dès lors, l'identité et l'authenticité des pratiques se déclinent davantage sur le plan spatial, celui de la ruralité, du local, de la région, que sur le plan temporel. La « traditionnalité » des pratiques semble plus liée à une recherche de continuité vis-à-vis de l'espace rural et de ses modes de vie emblématiques qu'à une démarche de reconstitution historique comme

en témoignent les groupes folkloriques ou les amateurs de musique ancienne (Hennion, 2009). Comme l'explique ce musicien professionnel, l'histoire des pratiques n'est pas assurée alors que la pratique de la musique dans les lieux fait l'objet d'une certitude. La musique « traditionnelle » n'est plus celle dont on aurait les « *preuves historiques* » mais celle qui « *vient vraiment de là* » :

« *Je suis convaincu de ce dont je parle quand je fais cette musique parce que j'ai étudié les sources, j'ai rencontré des musiciens anciens, je sais d'où viennent ces choses. On a des preuves matérielles, historiques que quelqu'un a joué cela, que cela vient vraiment de là et qu'il y a eu des phénomènes d'abandon ou de mutation de ces musiques. C'est une histoire assez lacunaire mais il y a quand même des filiations sur lesquelles on est très clairs : on sait qu'il y a des gens qui ont habité là et qui jouaient cette musique.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

Les acteurs/trices se définissent moins dans le cadre d'une « *filiation* » que d'une logique d'enracinement (Frémont, 1999). Leur pratique nourrit une relation essentielle et naturalisée aux lieux. En ce sens, la prégnance de la ruralité dans les imaginaires partagés du *trad* témoigne d'un déplacement de l'authenticité des pratiques. Cette dernière est affirmée par les lieux revendiqués ou investis par les acteurs/trices : les lieux du proche, les lieux dominés, la campagne. De ce point de vue, on rejoint les analyses de Christophe Apprill et Dorier (1998) pour qui « le tango est né quelque part avant de naître à une époque. Ce primat de l'espace sur le temps, le tango le porte inscrit dans sa chair ». Si le tango puise dans les imaginaires urbains des quartiers de Buenos Aires, le *trad* s'ancre dans une ruralité vécue, rêvée et intemporelle.

Un ancrage spatial dans le rural qui sous-tend un discours de rupture vis-à-vis du monde (post)moderne

Pour Hermann Bausinger, ce déplacement de référents n'a rien d'étonnant. Il explique que « l'irruption de l'industrialisation a focalisé l'attention sur les formes préindustrielles de culture; l'urbanisation a mis en relief les qualités du monde champêtre; à une époque d'alphabétisation croissante, où s'est imposée la culture écrite, la tradition orale a regagné en prestige » (Risi, 2004) (p90). Pour lui, le recours à la tradition ou à la notion d'authenticité sont des faits très contemporains et systématiques, liés aux bouleversements actuels. Le phénomène est vu comme une réaction à une atomisation des pratiques et des références culturelles conduisant à une perte de repères.

Dans le cas des « mondes du *trad* », c'est moins l'époque, le passé qui est recherché que l'espace social de la ruralité et du village, perçus comme l'antithèse de l'aliénation de l'espace urbain, mondialisé. Les pratiques s'inscrivent dans une forme d'« idéalisme », dans un « espace au passé » (Frémont, 1999) permettant d'échapper aux « duretés des espaces présents ». C'est ainsi que l'on peut comprendre un certain remplacement des thèmes de la continuité historique par ceux de l'origine rurale des pratiques. A la fin des années 1990, Dominique Crozat (1998) constatait que « ces dimensions de l'espace [régional, national, local, terroir] sont toutes ressenties à travers l'idée de la tradition. Or le rural est un des meilleurs vé-

hicules de cette idée de tradition. (...) les urbains vont au bal pour y retrouver de la campagne mais à l'ancienne, y rechercher leur passé quand ce n'est pas leur jeunesse, toujours en idéalisant. Ces urbains qui sont-ils ? Les habitants des villes bien sûr mais aussi de plus en plus l'ensemble des Français : les néo-ruraux comme les habitants des campagnes ont adopté un mode de vie urbain » (Crozat, 1998) (pp291-292). Aujourd'hui, les « mondes du *trad* » esquissent un rapport plus inventif et s'émancipent de la ruralité rêvée de leurs pratiques. Ces dernières ne sont pas qu'un moyen de « retrouver » de la campagne en ville ou de se dépayser temporairement dans un cadre champêtre. Les imaginaires ruraux qui les animent permettent à leurs acteurs/trices de ré-affirmer l'actualité d'un mode de vie construit sur une relation étroite au lieu et avec d'autres qui partagent le même espace.

6.2 Le local : l'institution des pratiques dans une multitude de lieux du proche

La notion de ruralité, telle qu'elle est vécue symboliquement par les acteurs/trices ou investie dans des projets liés au développement local, communique avec celle du local, qui revient plus fréquemment encore dans les récits d'expériences des musicien.nes et danseurs/ses. Combiné à l'idée de ruralité, le local consiste en un autre point de cristallisation de la géographie symbolique du *trad*.

Pour de nombreux acteurs/trices, la « traditionnalité » des pratiques est davantage fonction des lieux que d'une époque. Le rural apparaît comme un fondement premier de leur authenticité. Le local complète l'identification des pratiques : les acteurs/trices cherchent à localiser les répertoires qu'ils/elles investissent, à lier leur musique et leur danse à des lieux identifiables. Cette section aborde la multiplicité des acceptions du local au sein des « mondes du *trad* », ainsi que l'évolution de cette notion au cours des recompositions des pratiques durant les dernières décennies. Les effets de ce référent spatial, notamment sur la légitimation des répertoires, des pratiques et des acteurs/trices, seront décrits dans le chapitre suivant.

6.2.1 Le local, une notion polysémique et omniprésente qui instaure un lien direct entre pratiques, acteurs/trices et espace

Dans quelle mesure est convoquée l'idée du local dans les expériences musicales et chorégraphiques des acteurs/trices rencontrés.es ? Comment ces dernier.es mobilisent-ils/elles cette notion ? Quelle vision de l'espace traduit-elle ?

Les multiples lieux du local : du terroir au territoire

Le local : une notion centrale et polysémique

La notion de « local » ressort comme centrale dans les discours d'acteurs/trices. Un musicien professionnel repère qu'au sein de l'univers *trad*, « *on se situe dans quelque chose*

qui se référence à un espace qui se limite lui-même : il y a une forme d'auto-limitation de l'espace. C'est écrit dedans, ça fait partie du contenu » (D-18, Puy-de-Dôme). Musicien.nes et danseurs/ses sont unanimes : la « traditionnalité » des pratiques repose sur leur capacité à être localisée et sourcée géographiquement. Leurs récits d'expériences gravitent autour de cette notion, dont d'autres termes se font les relais : ils/elles parlent aussi de « terroir », de « pays », de « région »¹, de « territoires », etc. Ces termes ne sont pas appropriés de manière consensuelle et témoignent d'usages variables dans le temps. Leur emploi traduit d'une adaptation, souvent à retardement, des pratiques aux contextes sociaux et spatiaux qui affectent l'univers *trad* comme l'ensemble de la société française.

Le terroir : une facette du local construite autour de l'idée d'une unité culturelle « enracinée »

Le « terroir » est un des premiers noms du local et fait le lien avec la prégnance des espaces ruraux dans les représentations collectives des acteurs/trices des « mondes du *trad* ». Ce terme est très lié à l'espace rural notamment par son lien à la notion de finage (Rieutort, 2011) et à la question de l'appropriation et de l'usage du milieu (Delfosse et Lefort, 2011). Il renvoie à une portion d'espace collectivement identifiée et pourtant floue caractérisée, à la manière des produits gastronomiques dits de terroir (Rautenberg *et al.*, 2000a ; Delfosse, 2003, 2011b, 2013 ; Bérard *et al.*, 2004), par le partage d'une pratique culturelle. Ses acceptions renvoient à une dimension technique : le terroir renvoie à la gestion agricole de l'espace. Elles sont également teintées d'une dimension sensible : le terroir renferme la relation indescriptible entre hommes et lieux et fait intervenir dans sa circonscription les sens, notamment le goût. Il se trouve enfin intimement lié à la question de l'interaction entre « nature » et « culture » et aux processus d'authentification des lieux (Delfosse et Lefort, 2011).

Dans le cas des « mondes du *trad* », l'unité du « terroir » peut reposer sur le partage d'un type de danse ou de musique. Par exemple, les acteurs décrivent l'Artense comme un « terroir » de violoneux à l'instar de l'Arly en Savoie, tandis que le plateau ardéchois est perçu comme un creuset de chanteuses et chanteurs. L'expression est parfois englobante : un musicien amateur valdôtain parle de « *terroir des musiques traditionnelles* » (D-37, Vallée d'Aoste). Le terme de « terroir » renvoie à une aire d'appropriation individuelle et collective qui reste structurée autour du village (Frémont, 1999). Il s'articule également autour de l'idée d'un savoir-faire technique, artisanal, agricole, gastronomique, musical ou chorégraphique spécifique à cette entité limitée. Il repose sur une logique d'« enracinement de la vie » (Frémont, 1999) (p126) et permet la circonscription d'un espace de vie et d'appropriation. Il introduit enfin deux idées qui soutiennent l'authenticité des pratiques *trad*. D'une part la domestication du terroir qui, transposée au sein des « mondes du *trad* », se matérialise dans la conviction qu'une connaissance fine et exhaustive des mémoires musi-

1. Ce type particulier de local n'est pas décrit ici car il fait l'objet du dernier chapitre de ma thèse.

cales et chorégraphiques localisées est possible et nécessaire. D'autre part, l'ancienneté de l'implantation humaine.

Les pays : des espaces flous du local, au prisme des appartenances et des logiques de distinction spatiale

Les « pays » sont des entités réhabilitées dans les propos d'acteurs/trices rencontrés. Le terme renvoie à une portion d'espace de nature et d'ampleur variable pour laquelle les acteurs/trices témoignent d'un sentiment ou d'un souvenir d'appartenance. Les « pays » mentionnés ne sont ainsi pas clairement circonscrits : la plupart du temps, il s'agit d'espaces infra-régionaux départementaux ou infra-départementaux. Le terme est également lié à une logique de distinction spatiale : les acteurs/trices discernent le « *pays de la bourrée* », du « *pays berrichon* », les « *pays de Savoie* » de « *l'arrière-pays ardéchois* », etc. Un responsable associatif précise la définition du « pays » en expliquant que la musique et la danse n'interviennent pas seules dans sa description. Les habitudes culinaires, les savoir-faire artisanaux et techniques, le paysage, « *toutes ces formes artistiques (...) dessinent un pays* » (D-73, Allier). A travers le « pays » comme le « terroir », la musique et la danse s'insèrent dans une perception plus globale d'une appartenance culturelle.

Les territoires : les nouveaux noms du local au sein des « mondes du trad »

Aujourd'hui, c'est le terme de « territoire » qui est le plus utilisé au sein des « mondes du trad » et qui se fait le relai de la notion de local.

Les acteurs/trices amateur.es comme professionnel.les, notamment en Auvergne, parlent de « *musique de territoire* » (D-9, Puy-de-Dôme), de « *territoire de musique* » (D-9 et D-21, Puy-de-Dôme) ou de « *territoire de bal* » (D-21, Puy-de-Dôme) de « *territoire musical* » (D-9, Puy-de-Dôme), des « *territoires historiques des musiques d'Auvergne* » (D-18, Puy-de-Dôme), de la « *musique issue de territoires* » (D-9, Puy-de-Dôme), de la « *danse du territoire* » (D-17, Puy-de-Dôme et D-48, Drôme) ou encore de « *culture inscrite dans un héritage territorial* » (D-15, Rhône) et de « *la mémoire musicale du lieu, d'un territoire* » (D-71, Haute-Savoie).

Un festival de « musiques de territoires » ?

Un débat a récemment traversé l'ensemble des organisateurs/trices du festival Comboros à Saint-Gervais-d'Auvergne. Il a été question de modifier le sous-titre de l'évènement, « festival de danses et musiques trad » pour celui de « festival de musiques de territoires ».

A l'origine de cette proposition, il y a une envie presque revendicative d'animer un espace rural (autour de Saint-Gervais-d'Auvergne) et de valoriser les « *musiques d'Auvergne* » (D-17, Puy-de-Dôme). Pour ses organisateurs/trices, le fil directeur du festival est moins la musique et la danse *trad* que la valorisation de la « *culture locale* ». Cette interrogation du terme de territoire révèle l'importance symbolique du local, de « *ce qu'on donne à voir et ce qu'on produit ici* » (D-9, Puy-de-Dôme).

A ce jour, le festival n'a pas changé d'intitulé : aucun consensus ne se dégage autour de l'emploi du terme de territoire. Certain.es projettent sur ce terme la définition même de la traditionnalité de la musique et de la danse, la vocation associative des Brayauds, ainsi qu'un bon argument de soutien et de financement de l'évènement par les collectivités locales. D'autres y voient en revanche un mot « fourre-tout », voire un concept enclavant, résumant artificiellement la musique et la danse à un lieu et leur ôtant toute substance artistique :

« On était plusieurs à dire non. C'est quoi une musique de territoire ? Est-ce que les musiques qu'on fait ici chez les Brayauds ce sont des musiques de territoire ? On ne sait pas en fait. Est-ce que c'est par rapport au collectage qu'on parle de cela ? De l'endroit où ça a été collecté ? Si c'est ça, c'est compliqué parce que dans les collectes, on a « 100 chemises, 100 pantalons » qui a été collecté dans l'Artense : est-ce que c'est de la musique d'Auvergne ? Mais si c'est aussi collecté en Savoie, c'est de la musique de Savoie ? On en fait quoi ? Aujourd'hui c'est très compliqué. Du coup, on a abandonné. (...) A quel niveau on met le territoire ? (...) Moi j'étais de ceux qui disaient qu'il ne fallait pas l'utiliser sur notre campagne d'affichage mais qu'il fallait par contre l'utiliser dans tous les dossiers de subventions pour dire qu'on fait vivre le territoire... C'est de la communication, c'est un mot de publicité. (...) Mais rapporté à l'artistique, c'est compliqué. Le mot territoire, sur ces musiques-là et sur les pratiques que l'on a, je trouve que des fois il est utilisé dans tous les sens et n'importe comment et que du coup on ne s'y retrouve pas. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« Moi j'aurais mis « musiques de terrain » parce qu'un terrain c'est un objet en construction, c'est à faire, à brasser. (...) Les limites du terrain c'est les limites que toi tu fixes. » (D-9, Puy-de-Dôme)

Quoiqu'il en soit, l'usage prolifique du terme au sein des « mondes du *trad* » s'inscrit dans sa banalisation à l'échelle de la société française depuis les années 1990-2000 (Rieutort, 2011). Le terme de territoire a remplacé dans le discours politique et, par infusion, quotidien, le terme d'espace comme ceux de « local », « pays », « régions », « provinces » et « terroirs ». Son sens initial, lié à la question du conflit et de la délimitation (Rautenberg *et al.*, 2000b) de l'espace à défendre s'est estompé. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » l'utilisent comme les autres Français.es dans un sens nouveau, renvoyant au vécu de l'espace par ses habitant.es. Le « territoire » renvoie à la vie concrète et sensible des habitant.es, il évoque une relation entre eux/elles et l'espace, un attachement, ainsi qu'une mise à distance de l'administration centrale, éloignée et surplombante.

Certain.es acteurs/trices réhabilitent cependant l'idée de revendication à l'origine du terme : le « territoire » est lié à la perception de limites (administratives, politiques, culturelles). Il est un support d'identification qui implique sa défense, même rhétorique. Une dimension affective et militante lui est associée. En retour, l'évocation du « territoire » permet d'introduire l'idée d'une opérationnalité des pratiques sur l'espace. La notion fait le lien entre des espaces vécus, valorisés affectivement, qui ont un sens du point de vue de la musique et

de la danse, et une dimension administrative, politique qui peut être soit légitimante soit repoussoir : « *un territoire, ça peut être un territoire affectif, (...) ça peut être un territoire de gens qui se croisent donc pas un territoire concret, réel. (...) Ce sont des choses, des endroits, des espaces avec des dominantes principales qui ne sont pas forcément que du géographique, du matériel* » (D-17, Puy-de-Dôme). Le territoire a cela de plus que le « pays » ou le « terroir » qu'il impose une reconnaissance : la banalisation du terme lui apporte une légitimité quasi incontestable.

La dimension construite et plurielle du local au service de la réhabilitation d'espaces disparates traversés de continuités et de ruptures culturelles

Le thème du local prend une variété de noms et de formes dans les récits des acteurs/trices. A travers les notions de « terroir », de « pays » et de « territoire », il réhabilite des espaces d'ampleur et de nature disparates (Gasnier, 1992) qui se fondent sur des confusions entre souvenirs historiques (délimitations des provinces et duchés d'Ancien Régime), religieux (contours des diocèses et des paroisses), sur des sentiments affectifs, des perceptions de continuités ou de discontinuités socio-culturelles et des phénomènes de digestion de multiples redécoupages administratifs. Ce qui distingue les multiples lieux du local est la perception non consensuelle d'un « espace autre », où on joue et danse autrement. Cette perception, qui ne se vérifie pas toujours sur le terrain, démontre que « le local n'est donc pas donné, mais construit et évolue dans ses composantes et ses limites, et cela même si aujourd'hui on fait largement reposer ses fondements sur le patrimoine ; un patrimoine qui fait l'objet lui aussi de construction, re-construction » (Delfosse, 2003) (p193). Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » s'appuient autant sur cette notion qu'ils contribuent à la créer, au moyen de leurs pratiques musicales et chorégraphiques et à l'articuler à d'autres échelles de référence et de pratiques.

Le local : support d'identification spatiale et d'épanouissement de la relation entre lieux et habitant.es

Ce qui relie enfin les acceptions de la ruralité et du local dans les discours d'acteurs/trices, c'est la dimension de cohésion et d'identification sociale associée à ces notions. Le local, notamment quand il est désigné par le terme de « territoire », est lié à l'idée d'une proximité et d'une cohésion sociale. La musique et la danse sont vues comme les garantes d'un lien entre l'individu et le groupe et de l'inscription de ce groupe dans l'espace. En associant les pratiques aux lieux du proche, les acteurs/trices font du local le lieu de l'épanouissement de la relation lieu-habitant.es, ainsi qu'un marqueur de l'identification du groupe dans l'espace :

« Aujourd'hui, ma pratique de la danse et ce que j'en observe, c'est énormément urbain et très déterritorialisé parce que les festivals brassent des gens de partout et que ce sont les mêmes personnes qui viennent de partout à chaque fois. (...) C'est hyper chouette d'avoir des communautés

de danseurs (...) mais le lien au territoire... On le perd complètement. (...) Et pourtant, ça partait de ça, dans la partie historique ça partait vraiment, enfin il me semble, de gens qui pratiquaient la danse chez eux. » (D-28, Loire)

« Je suis en Val d'Aoste et je danse du breton, de l'irlandais, des danses du Pays Basque. // Ce sont des danses de différents lieux que je danse ici en Val d'Aoste comme en Piémont, comme à Lyon, comme dans d'autres lieux. // Mais ce n'est plus des traditions ! Si je suis valdotain alors je ne devrais danser que des danses... Pour les appeler danses traditionnelles... Mais je crois que c'est difficile que ça reste exactement comme on les dansait autrefois dans le lieu où on les dansait. » (D-36, Vallée d'Aoste)

Au sein des « mondes du *trad* », le local est décrit autrement que par sa dimension économique et administrative, par laquelle on l'a longtemps et exclusivement défini en géographie. Avec l'éclatement des espaces de vie, la dissociation entre les représentations et les pratiques de mobilité, la notion de local prise dans un sens social traduit un besoin de recomposition et amorce une restructuration au moins symbolique de l'espace.

Des répertoires systématiquement désignés par leur supposée provenance géographique

Un référencement spatial des répertoires : la mise en avant de la provenance géographique des musiques et des danses dites traditionnelles

En continuité avec cette centralité du local dans les discours, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » ont pour habitude de désigner leurs répertoires musicaux, choraux et chorégraphiques d'appropriation par leur supposée origine géographique.

Ils/elles parlent de musiques « *auvergnates* », « *alpines* », « *berrichonnes* », « *bressannes* », « *du Vercors* », « *des Combrailles* », par exemple. Ils/elles identifient plus finement, en Savoie par exemple, le branle de Sééz, les monférines de Magland, du Grand-Bornand ou des Arculinges, les quadrilles de l'Arly, etc. Les planches suivantes, qui présentent des pochettes discographiques et des extraits d'entretiens, témoignent de cette habitude de désignation des répertoires *trad* par leur supposée provenance géographique, participant à un phénomène plus englobant de fabrication de localité (Appadurai, 1996 ; Isnart, 2009).



Photographie 6.5 – Sélection de pochettes discographiques.

Source : boutiques en ligne Phonolithe (<http://www.phonolithe.fr/>) et MusTraDem (<http://www.mustradem.com/>)

« C'est un répertoire Massif Central, Limousin, Auvergne et on fait un petit peu de rigodon puisqu'A. est très sensible à cette esthétique-là et à ce répertoire. » (D-8, Puy-de-Dôme)

« Les groupes du Sud-Ouest, c'est Sud-Ouest. » (D-44, Haute-Loire)

« Il y a tout le côté alpin, (...) le répertoire de violon aussi bien que le répertoire d'harmonica... Il y a des danses ou des morceaux emblématiques : la monférine en est une (...), le mystère du rigodon (...) qui est autant bressans que du Trièves ou d'ailleurs. (...) Le répertoire savoyard, etc. » (D-70, Isère)

« Mention spéciale à la musique de l'Artense (...) un plateau avec pas mal de violoneux cantalou (...) et un répertoire fabuleux. » (D-59, Cantal)

« J'animais tous les ans un stage de répertoire des Combrailles. J'apportais une carte. » (D-17, Puy-de-Dôme)

« Notre cœur de d'action c'est la bourrée bourbonnaise. » (D-16, Allier)

« L'Auriacois, un pays de cabrettes. » (D-59, Cantal)

« C'est la musique des Alpes. » (D-37, Vallée d'Aoste)

« Ce groupe, il est quand même très fortement ancré sur un pivot, la musique d'ici. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« On ne fait vraiment que ce qui se pratiquait dans le Bourbonnais. » (D-43, Haute-Loire)

« Je pratique le répertoire bourbonnais, (...) du répertoire Basse Auvergne, du répertoire auvergnat au sens large, beaucoup de répertoire Haute-Auvergne aussi. » (D-60, Cantal)

« En termes de musique et de danse, chez les Brayauds, on a fait beaucoup de collectage sur deux aires culturelles qui sont Les Combrailles au nord-ouest du Puy-de-Dôme et le Plateau de l'Artense, qui est à cheval sur le Cantal, le Puy-de-Dôme et la Corrèze. Donc forcément, il y a un lien au niveau du répertoire qui est joué et aussi de la danse. Les collectes de danses ont été faites sur ces deux territoires-là qui ont en commun d'avoir des formes de danse à deux. C'est ça qu'on a creusé. Après, ça ne nous empêche pas d'aller questionner d'autres territoires de l'Auvergne. » (D-8, Puy-de-Dôme)

« Je me suis un peu spécialisé dans les musiques bressannes (...). Les premières chansons que j'ai essayé de jouer, ce n'était pas de la musique bressanne, je ne pense pas. Mais la Bresse, c'est quand même un peu ma marque de fabrique. » (D-69, Ain)

« C'est le pays des musettes à bourdons d'épaule ! » (D-73, Allier)

Une perception inégale du potentiel de « localisation » musicale dans le temps comme dans l'espace

Ces verbatims comme les productions discographiques laissent entendre que la question de la localisation ne revêt pas la même importance dans tous les espaces concernés par ma thèse.

Elle est centrale en Auvergne où elle est relayée et instituée par le réseau des CDMDT et de l'AMTA qui développe un discours sur l'ancrage territorial des musiques dites traditionnelles. Les acteurs/trices parlent spontanément des « musiques d'Auvergne » qui se déclinent plus finement dans les « musiques de la Haute-Auvergne », « de la Haute-Loire », « des Combrailles », du « Massif Central », voire du « Centre-France ». En région Rhône-Alpes, cette question a moins d'antériorité et se pose de manière moins systématique. Les mentions des « musiques du Dauphiné » ou « des Alpes » sont discrètes et liées, comme le

montrent les pochettes, à la notion d'imaginaire.

Quoiqu'il en soit, partout, les acteurs/trices s'approprient la question de l'origine géographique de ce qu'ils/elles jouent et dansent selon un mode revendicatif ou interrogatif. Les verbatims montrent que cette question n'a pas toujours eu de l'importance dans leurs parcours musicaux et chorégraphiques. Toutefois, la majorité d'entre eux/elles disent s'y confronter à un moment ou à un autre de leur expérience.

Le glissement des désignations : des musiques *trad* aux musiques des lieux

A travers un jeu constant d'échelles, les acteurs/trices associent chaque élément de répertoire ou technique à un lieu. Certaines musiques et danses sont automatiquement associées à un espace : c'est le cas de la bourrée vis-à-vis de l'Auvergne. D'autres se voient attribuer des noms qui évoquent un lieu ou un « territoire », même si leur lien est moins profond.

On repère un glissement progressif des termes posés sur la pratique : les pratiques folkloriques sont devenues *folk*, puis traditionnelles, puis *trad* et enfin désignées directement par les lieux dont elles sont censées être issues. Tacitement mais consensuellement, les acteurs/trices identifieront un groupe de « musique auvergnate » comme un « *groupe qui fait de la musique à danser d'Auvergne, qui va proposer des carrures de danse qui correspondent à ce qu'on enseigne et à ce qu'on a l'habitude de danser ici. (...) L'idée c'est qu'il y ait une identité, que la musique fasse écho, d'une manière ou d'une autre, à un territoire, à une région ou à une aire culturelle* » (D-17, Puy-de-Dôme).

Une association entre musique, danse et lieux réactualisée et mise en scène dans les espaces d'apprentissages du *trad*

Ce lien entre musique, danse et lieux est réaffirmé au sein des espaces d'apprentissage de pratique que sont les ateliers ou les stages. La multiplication des enseignant.es en musique et surtout en danse a entraîné une modification des pratiques pédagogiques. Ces dernier.es tâchent de se distinguer les un.es des autres par leur approche du son et du geste, ainsi que par leur érudition quant aux pratiques « trad ». Le discours savant autour de la pratique s'est renforcé « *surtout au niveau de la géographie* » (D-48, Drôme) :

« *J'ai commencé avec la musique irlandaise sans recherche d'où ça venait. Mais c'est vrai que, ne serait-ce qu'en faisant des sessions, tu vas jouer un morceau, tout de suite « comment il s'appelle ? Il vient d'où ? Qui l'a joué ? ». Donc forcément, la fois d'après tu vas faire des recherches. Et c'est vrai que c'est entretenu. Au conservatoire, c'est terrible parce que là tu es obligé de savoir tout : impossible de jouer un morceau sans savoir qui l'a joué, quelle date, sa naissance, sa mort, son nom, la liste de ses ancêtres ! (...) Après le conservatoire, j'avais peur de jouer de la musique (...) si je ne savais pas le nom de qui l'a jouée, d'où ça venait. » (D-51, Drôme)*

« *Quelque chose que j'aime, que nous faisons nous [dans le cadre d'un atelier de danse régulier] (...), c'est qu'avant d'enseigner une danse, on explique que cette danse arrive de cette région. On donne une petite base d'historique d'où arrive la danse. Moi j'aime beaucoup, même quand je joue un morceau, savoir quelle est l'origine de ce morceau, qu'il vient d'un lieu plutôt que d'un autre. C'est pour moi une information intéressante. (...) Cela donne une valeur en plus.* » (D-36, Vallée d'Aoste)

« *C'est à dire que quand on parle d'une danse, on la situe géographiquement (...). C'est super intéressant quand on voit les animateurs de stages amener tout de suite la carte. La première chose, c'est la carte et on situe la danse par rapport à un territoire géographique. Et ça permet de se situer aussi. Une danse elle ne tombe pas comme cela : elle vient plutôt du territoire, elle s'exporte après.* » (D-48, Drôme)

Une identification des musicien.nes et de leurs productions par et dans l'espace

De plus en plus de groupes musicaux, notamment professionnels, prennent le nom d'une localité. Un jeune musicien professionnel partage ce constat et suggère une explication : « *il y a des groupes maintenant qui s'appellent avec des noms de lieux. Je ne sais pas, peut-être que c'est un trip identitaire aussi* » (D-4, Rhône). Dans le cadre de ma thèse, j'ai pu entendre Gravenoire (en référence au Puy de Gravenoire, un volcan de la chaîne des Puys), Dordogne (du nom du département), San Salvador (en référence à la petite commune de Saint-Salvador, en Corrèze), et bien d'autres. Lors des événements, les musicien.nes amateur.es se questionnent très souvent sur leur origine géographique : « *D'où viens-tu ? Que joues-tu ?* » semble être la première question posée.

Les distributeurs/trices de disques de musique dite traditionnelle classent systématiquement ces derniers au moyen de critères géographiques. Les groupes sont répertoriés selon les « régions », les « provinces », les « terroirs » de musique qu'ils investissent. Le site de Phonolithe, la coopérative de distribution discographique gérée par l'AMTA, est révélateur. La distinction est faite entre les « *musiques de France* » et les « *autres musiques du monde* ». Plus finement, au sein de la première catégorie, les productions discographiques sont réparties en plusieurs « régions ». Représentées sur une carte, elles prennent des formes hybrides, entre digestion des découpages administratifs et souvenirs historiques d'anciennes provinces. Parmi celles-ci l'Auvergne, le Béarn, la Bretagne, le Centre-France, la Gascogne, le Limousin, le Lyonnais, le Poitou et Vendée, la Savoie et le Dauphiné, entre autres. D'autres initiatives témoignent d'une volonté relayée sur les réseaux sociaux de localiser toujours plus finement les répertoires, les rythmes, les musicien.nes et chanteurs/ses traditionnel.les modèles, etc.

A travers la notion de local, une relation fusionnelle entre pratiques, acteurs/trices et lieux

Cette récurrence de la notion de local n'apparaît pas comme un simple effet rhétorique. Elle se trouve pour de nombreux/ses acteurs/trices à la source même de la définition du caractère « traditionnel » des pratiques.

« Des pratiques perçues au travers d'une relation fondamentale entre espace, musique et humain »

En effet, la « traditionnalité » des pratiques se fonde dans la relation fondamentale entre espace, musique et humain condensée dans le terme de « territoire » :

« A partir du moment où ce que tu fais artistiquement évoque l'endroit où tu vis, pour moi on est dans une musique traditionnelle. En fait, le terme de traditionnel, il faut le jeter à la poubelle (...). On pourrait utiliser musiques de territoires. (...) Moi je parle plus volontiers de musique de territoire que de musique traditionnelle. La seule chose qui est pertinente dans le terme de traditionnel c'est la transmission. Et l'idée de trahison parce que la tradition c'est tradere, c'est transmettre, c'est traduire en latin (...) mais aussi trahir, c'est le troisième sens. (...) Mon frère parle de musique géopoétique, je trouve que c'est très bien trouvé parce qu'il y a un rapport à la terre, à l'endroit où tu vis et un rapport à la poésie parce que finalement tout cela ça relève de l'enchantement du lieu où tu es, tu as sublimé le lieu où tu es et en faire des choses qui n'existent pas. (...) Et si une musique vient d'un territoire, pour moi il n'y a pas de raison qu'elle ne soit pas traditionnelle. Peut-être une musique traditionnelle en devenir. A partir du moment où elle aura été transmise, peut-être que là on pourra dire que c'est une musique traditionnelle. (...) Tu fais de la musique d'un territoire lorsque ta musique évoque un lieu, un endroit précis. Tu fais une musique traditionnelle quand ce truc-là a été transmis parce que la tradition ça reste... (...) Donc une musique de territoire, pour moi, va devenir traditionnelle à partir du moment où il n'y a pas que (...) moi qui la fait et qu'il y en a d'autres qui vont se dire « et bah ouais, ça c'est devenu trad », quand c'est rejoué. » (D-17, Puy-de-Dôme)

« Les musiques traditionnelles sont dans un espace. Elles sont définies et elles définissent les territoires. » (D-22, Puy-de-Dôme)

« Tu vas dans l'Artense et tu vas dans le Sud du Cantal, ce sont deux histoires différentes, tu n'auras pas le même type d'airs non plus. Moi je trouve que le reliait aux lieux, c'est la colonne vertébrale de la musique traditionnelle ou de la danse traditionnelle. (...) Pour moi ça raconte la vie des gens donc forcément, en fonction de là d'où tu viens, de là où tu joues, il y a une identité. » (D-59, Cantal)

« Avec les musiques du monde et les musiques traditionnelles, il y avait à chaque fois une émotion, un ressenti personnel de musicien avec une musique, un instrument, une pratique mais surtout un lien avec une collectivité, avec une communauté donc une culture qui va avec, des usages, des rites, des manières de faire, des lieux. Ce n'était pas du tout seulement sur le plan sonore, esthétique et musical : pour moi, dès que ce n'était que cela, ça ne m'intéressait plus. » (D-70, Isère)

« Quand je définis les musiques traditionnelles à mes élèves, je leur dit que c'est une musique qui est liée à un territoire et qui est liée à une personnalité. » (D-63, Puy-de-Dôme)

« Les gens qui font du tango par exemple ne se posent pas la question de l'Argentine. (...) Alors qu'ici, à un moment ou à un autre, on se demande d'où ça vient. // C'est vrai que le folk, on sait que ce sont des danses issues de la région ou au moins du pays. Quand on pratique le tango, de toutes façons on sait que ça ne vient pas d'ici, que ça vient d'ailleurs. » (D-29, Loire)

Des pratiques qui procèdent et révèlent à la fois, la variation culturelle dans l'espace

Les acteurs/trices soulignent la variation des pratiques dans l'espace. Les entretiens recèlent de formules par lesquelles ils/elles affirment une diversité culturelle et spatiale qui « *dépend des villages* » (D-59, Cantal) en évoquant des « *pratiques différentes, des patrimoines différents (...) dans chaque ville, département, coin.* » (M2-2, Rhône).

« *Il y a des gestes qui ne sont pas les mêmes d'un village à un autre, c'est comme les patois. Mes parents parlaient patois entre eux et à 10km, ils ne parlaient pas le même patois. Et la danse c'est pareil. C'est à dire qu'il y a des styles.* » (D-21, Puy-de-Dôme)

« *Dans la Bresse, là pour le coup il y a un répertoire vraiment typique* » (D-4, Rhône)

« *Il y a des répertoires, (...) des choses qui viennent de tel village, de tel village.* » (D-13, Ardèche)

« *On sait par exemple que dans les Combrailles on a des musiciens, des joueurs d'accordéon qui ont développé un style particulier. On sait que dans l'Artense, il y a des violoneux qui ont développé un style particulier. (...) Peu importe le répertoire, c'est plus une unité stylistique.* » (D-17, Puy-de-Dôme)

« *Cette bourrée à deux temps qui se dansait en Bourbonnais-Nivernais, c'était une spécificité dans la danse qui était vraiment différente même de la montagne bourbonnaise où on se rapprochait de l'Auvergne, où les choses étaient un petit peu différentes.* » (Allier, D-16)

« *Il faut les distinguer parce que la musique bretonne n'a rien à voir avec la musique auvergnate, la musique provençale, la musique corse, etc. On parle de mondes très différents.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« *On avait un discours très ethnique à l'époque [années 1970-1980] (...) : on parlait du répertoire qu'on avait rencontré dans tel village, on racontait des histoires sur les villages...* » (D-26, Rhône)

« *Avant, je trouvais ça super dans le bal d'être sur le bord de la piste et de regarder les danseurs parce qu'on arrivait à savoir d'où ils étaient : « tiens, lui il est du Cantal ! ». On faisait même le distinguo entre Cantal du nord et Cantal du sud. « Tiens, lui il est de Haute-Loire ! lui c'est un gars de chez les Brayauds ! Lui c'est un gars de la Chavannée ! ». » (D-19, Puy-de-Dôme)*

« *Il y a des chansons qu'on chante seulement là.* » (D-36, Vallée d'Aoste)

« *Oui, il y a des lieux communs mais plus tu zoomes et plus tu trouves des différences.* » (D-7, Rhône)

« *A Nus, ce sont des mélodies lentes. A Cogne elles sont heureuses, plus rythmées.* » (D-36, Vallée d'Aoste)

« *Tu est forcé de l'attacher à ce lieu-là, la musique, parce que du coup tu vois la différence : tu fais deux pas et à côté, elle est complètement différente. Donc c'est vrai que la musique traditionnelle, je trouve cela bien issu d'un lieu parce qu'ici on joue ce style-là et tu vas chez le voisin et ça n'a rien à voir. La musique traditionnelle, pour moi, je pense que c'est issu d'un lieu finalement. Et d'un peuple. (...) L'identité se crée avec le lieu : moi j'ai l'impression que c'est surtout le lieu qui crée cette musique. Un lieu appelle à une musique. Ici on va jouer cette musique-là et ailleurs on va jouer cette-musique-là. Et le peuple vient sur ces terres donc il va jouer ce qui l'appelle.* » (D-51, Drôme)

Les pratiques *trad* et la notion de local se légitiment mutuellement : musiques et danses prennent la forme du local mais servent aussi à l'identifier, à le différencier des autres espaces. Alain (Bourdin, 2000) évoque ces rétroactions comme étant au cœur de la « construction d'un mythe local : le patrimoine fait le territoire, qui fait le local. Les idéologies contemporaines du patrimoine constituent un facteur de substantification important de la localité, de production

du local » (p44). C'est la juxtaposition de ces lieux spécifiques qui forme la mosaïque des « mondes du *trad* ». Un acteur rencontré dans l'Allier parle ainsi des « *arts et traditions populaires des pays de France... Il y a tout ce côté catalogue magnifique.* » (D-73, Allier). Des relations de familiarité et de distinctions subtiles entre espaces du local sont introduites :

« *Je suis quand même sur du répertoire auvergnat, des Combrailles. Quand j'ai rencontré ma femme qui est bourbonnaise, à la Chavannée (...), j'ai vraiment eu l'impression de découvrir un autre répertoire. J'avais déjà joué à droite et à gauche : j'avais rencontré des gens, je voyais bien qu'il y avait des répertoires que je ne pouvais pas maîtriser. Mais par exemple, je suis beaucoup allé jouer dans le Morvan et j'adorais aller jouer là-bas parce que le répertoire n'est pas du tout le même mais je trouve que les façons de tourner les mélodies sont vraiment proches. Quand je jouais en bœuf dans le Morvan, j'avais beaucoup moins de mal que quand je jouais en bœuf dans le Bourbonnais. (...) Du coup j'ai pris conscience des répertoires comme cela.* » (D-43, Haute-Loire)

« *Moi je joue une forme de bourrée, une cadence qui est rythmiquement parlant plutôt la cadence de l'est du Massif Central. Mais si vous allez plus au sud, ce sera différent : à Saint-Étienne, dans la Combraille, ils n'ont pas les mêmes cadences. En Berry ça n'a rien à voir, etc. Ça ne veut pas dire que c'est moi qui ai raison : il y a des différences et c'est la richesse.* » (D-14, Ardèche)

« *Pour moi la cornemuse au départ, ce n'était pas l'Auvergne : c'était le Bourbonnais. Celle qui m'intéressait, c'était la cornemuse bourbonnaise donc dans un périmètre qui est restreint à une partie de l'Allier. Pour ma part, je ne travaille pas sur les instruments de Haute et Basse-Auvergne, très peu.* » (D-64, Puy-de-Dôme)

« *Toulouse, c'est le carrefour de plein de cultures, de plein de plus petites zones territoriales avec des cultures qui correspondent : la Catalogne, le Pays Basque, le Béarn. Et à chaque fois il y a des danses. C'était les danses du coin, au sens large, (...) toutes les danses dansées dans le Sud-Ouest. Et on dansait des bourrées parce qu'il y a l'Aveyron, l'Aubrac.* » (D-60, Cantal)

« *L'aire culturelle va plutôt vers le nord : Berry, Bourbonnais, Nivernais. Ce sont les mêmes instruments, en partie les mêmes répertoires. On est des pays de bourrées comme l'Auvergne mais ce ne sont pas les mêmes types de bourrée.* » (D-73, Allier)

« *Ça n'a pas de sens la région Auvergne. C'est comme quand on dit la musique d'Afrique : ça n'a pas de sens, c'est beaucoup trop vaste (...). Donc il faudrait mieux dire : pratiques des Combrailles, du Velay, du Rouergue, du Haut-Rouergue, du Bas-Rouergue, etc. Toutes les anciennes provinces finalement. Parce que sur une pratique sociale, sur des us et coutumes, plus le groupe est petit, plus cela a des chances de fonctionner. Et on le voit bien si on fait le parallèle entre les dialectes et la musique (...), d'une vallée à l'autre, d'un village à l'autre, la prononciation n'est pas la même, l'accent n'est pas tout à fait le même. Du coup si la prononciation et l'accent linguistique n'est pas le même, forcément la musique et la danse vont de pair! (...) Si on ne prend rien que la bourrée par exemple, le terme on le trouve dans tout le Centre France. Si on voyage un peu, si on part du Berry et qu'on descend jusqu'au fin fond de la Haute-Loire (...), déjà ce ne sont pas les mêmes. // On distingue Haute Auvergne et Basse Auvergne //. Le terme bourrée, ça veut tout dire et rien dire (...) : c'est un terme générique. (...) Chaque danse est très particulière, très singulière.* » (D-19, Puy-de-Dôme)

« *Il y en a qui vont dire « mais pourquoi Basse Auvergne et Haute-Auvergne ? » (...) Ici, on est à 15km du Puy-de-Dôme en Basse Auvergne, et à 15km du Cantal, en Haute-Auvergne. On peut pratiquer les deux (...) mais de façon pointue. J'adore aller faire des stages aux Brayauds mais aussi aller danser en Aubrac, en Aveyron avec une forme de bourrée vraiment différente.* » (D-55, Haute-Loire)

Ces verbatims présentent les musiques et danses dits traditionnelles comme des faits de culture emblématiques d'un « *village* », d'une « *région* » (Auvergne, Bretagne), d'entités trans-régionales (la Bresse, Bourbonnais-Nivernais), infra-départementales (les Combrailles). Les acteurs/trices expriment l'idée que leur pratique est conditionnée par des

lieux² :

« C'est lié aussi aux paysages et aux territoires. C'est à dire que la Haute-Auvergne c'est le Cantal et la Haute-Loire (...) : on est dans des moyennes d'altitude assez hautes, on est déjà en moyenne montagne. Alors que quand on est en Basse-Auvergne, on est sur une altitude beaucoup plus basse. Du coup la température, le climat ne font pas les mêmes personnes, ça ne fabrique pas la même danse, ça ne fait pas les mêmes caractères de gens, même dans la façon de travailler la terre (...). Rien que si on prend la Haute-Auvergne, il y a vraiment des différences entre par exemple le Cantal et la Haute-Loire. Visuellement et auditivement. » (D-19, Puy-de-Dôme)

Au coeur de la mosaïque musicale et géographique du *trad*, une valorisation et une essentialisation de certains espaces plus que d'autres : la montagne vs. la plaine

Dans ces associations entre type de paysages et mentalités, ce sont les espaces perçus dans les imaginaires collectifs comme les plus sauvages, les plus reculés et marqués par le relief, ainsi que les moins urbanisés, qui sont mis en avant comme les plus grands producteurs de musiques et de danses spécifiques. Dans le Puy-de-Dôme, l'opposition entre la « plaine » (la Limagne) et la « montagne » (les Combrailles) est souvent mentionnée et traduite en valeurs. La plaine est vue comme un désert du point de vue de la musique et de la danse dites traditionnelles alors même que certaines associations influentes, comme les Brayauds et l'AMTA, s'y trouvent. Elle est décrite comme un espace désintéressé vis-à-vis de ses traditions. La montagne des Combrailles est en revanche perçue comme un eldorado du point de vue des pratiques et des valeurs sociales :

« On avait des collectages des Combrailles, de l'Artense, du Limousin. (...) Donc oui, ce n'était pas la Limagne qui fournissait le plus de répertoire ni de danse ni de musique. » (D-60, Cantal)

« Il y a une culture de montagne. Il y a une posture des gens qui est spécifique (...). C'est le résultat du milieu dans lequel ils vivent : en montagne il faut que tu te débrouilles, tu n'es pas un assisté à la montagne. (...) La montagne ça t'oblige à te focaliser sur l'essentiel. Les gens de la montagne, ce sont des gens de bon sens ! (...) Ce que je dis là ce sont les gens qui vivent vraiment en montagne, qui ont toujours vécu en montagne. Ceux qui viennent s'implanter, les nouveaux arrivants finissent par avoir un peu ce truc-là parce que le milieu est dur. (...) Dès que tu es dans l'espace banal, tu as tous les systèmes : la ville ou la plaine. (...) La montagne il y a des conditions difficiles. (...) Et cela veut dire que la montagne fabrique des individus extraordinaires. (...) Tu as des comportements un peu insulaires à la montagne aussi. Mais les gens sont honnêtes. » (D-21, Puy-de-Dôme)

« La Jimbr'tée avait fait des collectages en montagne bourbonnaise. » (D-16, Allier)

2. Cette mise au jour d'une relation forte entre musique, danse et lieu s'explique selon Lothaire Mabru (2007) par les proximités entre les réseaux liés aux musiques dites traditionnelles et l'ethnomusicologie européenne qui a produit de nombreuses dénominations et descriptions spatiales des pratiques musicales. Le travail d'ethnographie de la danse de Jean-Michel Guilcher (1998) vise ainsi à identifier des variations localisées de danse qui s'apparentent selon lui à des adaptations locales de cinq types fondamentaux de danse.

« [Les Combrailles] c'est un territoire qui est super riche : il y a plein de choses par rapport à la plaine. (...) Et je me rends compte maintenant avec le recul. Dans la plaine on a des considérations céréalières c'est-à-dire que c'est une industrie qui est sur le déclin, il n'y a pas de vision politique, à part à Clermont (...). Même à Riom, il n'y a rien, c'est navrant. Dès que tu veux faire quelque chose (...), que tu as une volonté artistique ou culturelle, il n'y a personne qui réagit. (...) A Riom, c'est le désert. Alors que tu montes à Saint-Gervais, dans les Combrailles, les considérations ne sont pas du tout les mêmes. Eux ils sont dans une position d'enclavement, ils sont loin de tout donc le contexte territorial n'est pas le même. Tu arrives avec une proposition culturelle, le lien social pour eux c'est énorme. (...) En plus c'est un pays qui est très agricole mais agricole... Ce sont des élevages, pas des céréales où tu mets des pesticides. Là-haut c'est de l'élevage bio, ils essaient de se démarquer avec de la qualité donc avec du bio, du local, des circuits courts, (...) des appellations. (...) Moi je suis allé au concours charollais cette année, ils m'ont demandé de parler donc j'ai parlé du lien entre l'agriculture et la culture. » (D-17, Puy-de-Dôme)

« C'est vrai que l'Ardèche des plateaux, c'est quand même une entité vraiment bien marquée où il y a un folklore (...) qui était prégnant, vraiment efficace (...). On s'est aperçus qu'il y avait le Vivarais, que l'Ardèche était riche, qu'il y avait des choses dedans. (...) On a bien senti l'unité de culture. (...) // C'est une musique qui nous parle : ce sont des bourrées, des vires, des danses particulières, des chants particuliers. // Parce que le Vivarais, c'était quand même une unité au départ, qui a été un peu coupée en deux avec la vallée qui a abandonné les danses traditionnelles et les plateaux, le Coiron et le haut-plateau, qui sont restés. (...) On s'est dit que les danses du Vivarais c'est vraiment notre entité. Moi je suis un peu peiné que l'occitan soit resté un peu sur le plateau ardéchois, un peu sur le Coiron mais qu'ici il n'y en ait plus, il n'y a plus de gens qui parlent l'occitan parce qu'il y a eu tellement de brassages, ne serait-ce qu'à Privas comme c'est une ville administrative (...). La culture de départ, la culture du pays, elle n'existe plus. Elle existe un peu sur le plateau, un peu sur les hauts-plateaux, sur la montagne. Et donc c'est ça qui nous a aspiré, c'est ça qu'il faut qu'on défende. » (D-3, Ardèche)

A l'instar des produits alimentaires « de terroir » (Rautenberg *et al.*, 2000a ; Delfosse, 2003, 2011b, 2013 ; Bérard *et al.*, 2004), l'authentification des musiques et des danses passe par une identification entre ces pratiques et des espaces et leurs sociétés « originelles » : « cette relation à l'origine confère au produit local le statut d'un objet emblématique qui en fait quelque chose d'ineffable, d'inqualifiable » (Prost *et al.*, 2000). Ce qui est valorisé ce sont avant tout « des musiques qui sont bien rattachées : si on joue la bourrée de Royas c'est parce que c'est une bourrée qui se joue à Royas. Enfin, qui est partie de Royas. Elle s'appelle comme cela parce qu'elle vient de là » (D-27, Loire). D'ailleurs le rapprochement avec le domaine alimentaire est spontanément fait par un danseur amateur :

« Je le relie aussi à des identités gastronomiques, je ne sais pas pourquoi. Au niveau gastronomique, les Brayauds, c'est ça. C'est un espèce de temple de la bourrée trois temps, de Basse Auvergne, mais c'est aussi une façon de recevoir leurs stagiaires, leur bal, ils font leur cuisine. Ils ne vont jamais prendre un traiteur : ils cuisinent sur place et c'est aussi important que le reste. » (D-55, Haute-Loire)

Le local : une notion légitimante et légitimée par les pratiques, au coeur de la fabrique des limites culturelles et de la personnification des lieux du *trad*

La notion de local déclinée par l'intermédiaire de termes relais permet ainsi aux acteurs/trices de réduire la distance qui les sépare de la musique et de la danse « originelles ». La mention du « local », du « territoire » instaure un lien direct entre musique, danse et acteur/trice (Dubois de Labarre, 2014). Elle teinte les pratiques d'une dimension « artisanale » qui ne rentre pas dans le cadre d'une simple consommation mais plutôt d'une reconquête : il s'agit de ne pas « perdre » les variations musicales et chorégraphiques comme

ont été perdues les variations linguistiques. Les pratiques *trad* sont vues à la fois comme le produit de ces espaces du proche, des paysages, du relief et comme le fondement même de ces entités spatiales. La récurrence du thème du local et ses déclinaisons terminologiques pose la question des limites culturelles (Bromberger et Morel, 2015) que les pratiques musicales et chorégraphiques sont censées refléter et qu'elles confortent à leur tour. La localité de la musique, de la danse ou de tel.le musicien.ne ou danseur/se intervient comme un « label » attestant l'authenticité des répertoires ou des interprétations comme la légitimité de l'acteur/trice en question. L'authenticité des pratiques est alors comprise comme l'« adéquation d'une expression musicale avec la culture dont est issu le musicien » (Lecomte, 1996). En retour, la projection de ces individualités et surtout de ces caractéristiques individuelles des pratiques sur des groupes et surtout sur des lieux les personnifient : par la musique et la danse, les lieux sont doués d'un esprit, d'une personnalité, d'un caractère spécifique résultant du « transfert identitaire du singulier au pluriel » (Di Méo, 2008).

La mise en avant du local au risque de l'essentialisme

Cette manière de toujours convoquer la localité pour qualifier un élément de répertoire ou un individu paraît réductrice, y compris à celles et ceux qui mobilisent ces références pour désigner leurs répertoires d'appropriation.

Une tendance à la naturalisation des relations entre pratiques culturelles et espaces et à la négation des phénomènes de construction individuelle et collective de la musique et de la danse

Par la mise en avant d'une relation fusionnelle entre lieux, pratiques et humains, le contexte culturel et social dans lequel se déploie la danse et la musique s'efface au profit d'une association entre une manière de faire, de jouer, de danser spécifique et un lieu précis, « annulant la dimension multiscalaire et englobante du sonore au profit d'une représentation, voire d'une emblématisation du lieu par le sonore » (Boyer, 2014) (p47). Ceci conduit Dominique Crozat (2004) à dire que « dans ce cadre doté de normes temporelles et spatiales, chacun construit son parcours, se construit mais donne aussi aux lieux leur identité : dis-moi comment tu dances, je te dirai qui tu es, d'où tu es. ». Les acteurs/trices renouent avec la littérature régionaliste et romantique du XIX^e siècle. Les formules qui permettent de désigner les répertoires, toujours construites par la juxtaposition d'une forme musicale ou chorégraphique et d'un lieu (une région, un village, une vallée, un « terroir », etc.), tendent à naturaliser les relations entre pratiques culturelles et espaces. Pourtant, comme le souligne cette chanteuse professionnelle, la forme désignée est souvent une variante individuelle, en prise avec des phénomènes de fabrique de mémoire localisés, plus qu'un pur produit de l'espace : « *on sait très bien, quand on écoute un chant d'Auvergne, que telle chanson ce n'est pas une chanson auvergnate (...) et ce qui est important ce n'est pas la chanson mais la manière dont la personne la chante* » (M2-12, Rhône).

Les pratiques musicales des « mondes du *trad* » reposent alors sur un paradoxe que souligne Dominique Crozat : les discours collectifs mettent en avant une reconnaissance de la pluralité des identités tout en traduisant une dimension essentialiste et homogénéisante des identités musicales. Ainsi, « on attache des types de musiques à des territoires dans lesquels il est unimaginable que leurs habitants puissent avoir des goûts différents » (Crozat, 2016). Pour l'auteur, ce paradoxe est lié à une vision double de la musique aperçue à travers un filtre conservateur/traditionnaliste mais aussi liée à l'idée d'une innovation et d'une émancipation permanente. Les discours d'acteurs/trices s'inscrivent dans ce paradoxe en se plaçant, tour à tour, plutôt du côté traditionnaliste/essentialiste ou bien, à l'inverse, du côté d'une reconnaissance du changement et de l'instabilité des pratiques.

Du glissement à l'assignation à résidence de la musique, du « culte du passé » au « culte du lieu »

Les acteurs/trices s'interrogent dans le cadre des entretiens et sur les réseaux sociaux sur la pertinence de telles associations. Le culte du passé célébré par les groupes folkloriques ne s'est-il pas transformé, au sein des « mondes du *trad* » en culte du lieu ?

Dominique Crozat (2016) souligne que les efforts de « localisation » de la musique et de la danse ne sont pas spécifiques aux « mondes du *trad* ». Ils y prennent toutefois une importance singulière et témoignent d'influences exogènes, en partie sédimentée pour les acteurs/trices, liée aux représentations et projections des médias, des autres univers musicaux et artistiques et de l'opinion publique. Certain.es artistes jonglent avec cette association habituelle des répertoires aux lieux, qu'ils/elles perçoivent comme artificielle. Pour ce musicien, membre d'un groupe mêlant répertoires traditionnels et musiques électroniques, il s'agit d'une attente extérieure plus que d'une véritable revendication :

« Il a fallu qu'on fasse notre descriptif de groupe et (...) on était bien embêtés. Maintenant, (...) quand on se présente sur scène, on dit qu'on fait de la musique psychédélique du Massif Central. Alors qu'en fait... // On dit qu'on joue de la musique d'Auvergne mais [dans le groupe], il y en a deux qui habitent à Lyon, deux qui habitent à Clermont et (...) qui sont berrichons donc qui ne sont pas des gens du cru, des gens nés dans une zone toute petite. (...) Et il y en a un qui est donc la caution auvergnate, qui est le seul à avoir grandi ici, mais il habite à Nancy. » (D-9, Puy-de-Dôme)

Plus loin, il évoque l'ambivalence de cette habitude de circonscription et de désignation spatiale des pratiques et des musicien.nes. Il évoque le poids de « *l'enjeu territorial, l'enjeu des aires culturelles, qui est peut-être fantasmé mais qui par conséquent est réel puisque le fantasme est réel* » avant de remettre en cause l'idée d'un conditionnement de l'humain et de sa musique par son environnement :

« Ce truc ne veut rien dire, les aires culturelles ! C'est complètement fantasmé de dire « lui c'est un morvandiau ! Lui de toutes façons c'est un berrichon, il a toujours joué Berry (...) ! Lui en même temps il est corrézien donc voilà ». (...) Pour moi c'est un écueil (...) Ce qui m'énerve vraiment ce sont les programmations du type « L'Indre rencontre la Bretagne ». C'est nul ! (...) Quand on fait se rencontrer deux musiciens, on ne dit pas « L'Indre rencontre la Bretagne ». On

dit : untel joue avec untel. (...) Réduire un fait artistique à cela [la provenance des musiciens et des répertoires], c'est vraiment le degré zéro de l'esthétique musicale. » (D-9, Puy-de-Dôme)

D'autres remettent également en question cette « assignation à résidence » (Montbel, 2014) de la musique et de la danse, la création de particularismes artificiels et surtout le glissement, de la spécificité individuelle à la spécificité locale :

« On s'est auto-formés dans ces milieux en décrivant des périmètres parce qu'on sait que de telle commune à telle commune on dansait comme cela ou on jouait tel répertoire. Alors c'est vrai qu'il y a un truc qui échappe à la personnalité jusque là. Mais je me suis rendu compte en étudiant la musique de violoneux que la masse de musique transmise était autant tributaire de la personnalité des gens que de quelque chose qui serait une homogénéité de style. Cette histoire du style de la région, je deviens de plus en plus perplexe... » (D-18, Puy-de-Dôme)

« On peut dire que c'est important de faire du répertoire du Massif Central mais ça veut dire quoi ? En fait, ça ne veut rien dire en soi. » (D-43, Haute-Loire)

« Ça dépend de ton niveau de zoom mais si on (...) prend la bourrée par exemple, des gens vont dire "je danse la bourrée". Mais tu danses la bourrée quoi ? « la trois temps ». Mais de où ? « C'est plutôt Auvergne ». Mais Haute-Auvergne ou Basse-Auvergne ? « Basse Auvergne ». Mais Basse-Auvergne plutôt Combrailles ou plutôt... ? « Oui, plutôt bourrée des Combrailles » (...). En fait tu t'aperçois que si tu zoomes, souvent ça va être la pratique d'un danseur qui a été étudiée, enseignée, développée, qui est passée et qui se retrouve labellisée comme quelque chose de généralisé. » (D-7, Rhône)

« Qu'est-ce que c'est que le style auvergnat ? Ça veut rien dire. Style auvergnat, ça ne veut strictement rien dire. (...) Ça évoque peut-être des choses aux gens et c'est peut-être trop compliqué de dire autre chose mais style auvergnat ça ne veut rien dire. Moi je joue comme j'ai appris. » (D-17, Puy-de-Dôme)

« On n'arrête pas de dire que dans notre village, on ne comprend pas ce village-là. C'est des conneries. Mon grand-père commerçait avec le plateau ardéchois : il vendait son vin, il allait acheter des pommes de terre, ils se comprenaient très bien. Donc ça ne tient pas debout ce genre de trucs ! » (D-14, Ardèche)

« Ces histoires de la bourrée du Morvan, de la bourrée du Bourbonnais, de la bourrée auvergnate (...), cette histoire des trois bourrées, à mon avis ce que les gens perçoivent, c'est l'accentuation. C'est le rythme. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Partout, il y a une pratique du chant traditionnel. Il n'y a aucune spécificité iséroise pas plus que haute-savojarde. Ou alors sur de toutes petites choses. » (M2-12, Rhône)

Effectivement, la mise en avant de l'exceptionnalité des répertoires et pratiques dans l'espace semble davantage inventer la spécificité locale que la retranscrire.

Pour Eric Montbel, la référence de la musique à un lieu d'origine supposé est une tendance datable, liée à l'évolution des catégories anthropologiques et de l'emprise d'un sentiment d'exotisme sur l'ensemble de la société : « on pourrait facilement déconstruire aujourd'hui les « musiques celtiques » par exemple, ou les « musiques corses », ou la « country music », ou les « musiques bretonnes », en montrant leur fabrication récente, leur invention historique (...). La localisation des musiques traditionnelles a été inventée par les anthropologues dans leur besoin de définition, de classement afin de donner un ordre au monde, afin de le comprendre (...). Ce processus d'inventaire et de liste a donné naissance aux catégorisations culturelles radicales par lieux d'origines et par ceux qui y vivent (...). Ainsi sont nées au XIXe siècle, les musiques « indiennes », « africaines », « celtiques », « slaves », « tziganes » etc., hâtivement inventées, grossièrement définies

par ces « appellations d'origines contrôlées » (Montbel, 2014). Pour lui, les pratiques actuelles de musiques et de danses dites traditionnelles se réfèrent davantage à des « territoire[s] indéfini[s] et fictif[s] » sans cesse recomposés.

6.2.2 Les moments du « local » : ré-actualisation de la notion du local du *revival folk* à aujourd'hui

La question du « local » n'a pas toujours eu la même importance dans l'évolution des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles. Depuis les années 1970, on peut identifier deux moments charnières pendant lesquels l'origine géographique des répertoires pratiqués et la prégnance du « local » apparaissent au centre des préoccupations, des discours et des stratégies de légitimation des acteurs/trices (Chapitre 7).

L'effort de « relocalisation » des pratiques dans les années 1970

Des premières expériences musicales hybrides lors du premier *revival folk* : influences anglo-saxonnes, celtiques, sud-américaines, etc.

Un premier moment pour la « question locale » (Bourdin, 2000) au sein des « mondes du *trad* » débute au milieu des années 1970 lorsque s'opère une ré-orientation des répertoires appropriés dans le cadre du *revival folk*.

Initialement, le *revival folk* français se place dans la droite lignée du *folk song* américain : les *folkeux/ses* français.es reprennent les chansons de Bob Dylan, Joan Baez, Pete Seeger, ainsi que les « standards » anglo-saxons venus d'outre-Atlantique et de Grande-Bretagne. Les acteurs/trices impliqués dans les premiers *folk clubs* lyonnais et parisiens témoignent d'un attrait initial pour les musiques « celtiques », « irlandaises » puis « bretonnes » et pour le « folklore américain » qui sont accessibles (en termes de publication des répertoires) et mises en visibilité par les groupes à succès. Les musiques bluegrass et sud-américaines suscitent également un engouement et plusieurs acteurs lyonnais soulignent que leur rencontre avec l'univers *folk* et le *folk club* de La Chanterelle s'est faite par la porte des musiques « *andines* » (D-26, Rhône ; D-68, Corrèze/Rhône ; D-70, Isère).

Un sentiment « d'inauthenticité » à l'origine d'un « revirement » des répertoires vers les lieux du proche

L'essor du « *collectage* » apparaît dans un second temps à la fois comme l'aboutissement et comme le déclencheur d'un revirement des répertoires des *folkeux/ses*.

A mesure que ces derniers se perfectionnent et se rencontrent, l'intérêt pour les musiques dites traditionnelles « américaines », « celtiques », « sud-américaines », notamment, change de sens. Il est de plus en plus perçu comme inauthentique. Un acteur clé du *revival folk*, qui fréquente le *folk club* de La Chanterelle à Lyon et qui conduit à partir du milieu des

années 1970 de nombreuses entreprises de collecte en Corrèze et dans le Limousin, définit lors de notre échange comme « *hors-sol* » son intérêt premier pour les musiques d'Amérique latine (D-68, Corrèze/Rhône). Il explique que cet intérêt premier est lié à des convictions et sensibilités politiques : la musique lui permettait d'exprimer un sentiment de solidarité vis-à-vis de populations sud-américaines opprimées par de multiples dictatures. C'est dans un second temps que cet intérêt devient source d'insatisfaction, voire d'artificialité.

Cette insatisfaction exprimée timidement par certain.es acteurs/trices français.es est relayée par Pete Seeger en 1972, dans une lettre célèbre intitulée *Ne vous laissez pas coca-coloniser*³. Cette lettre livre l'étonnement du leader du *folksong* américain face au manque d'intérêt des *folkeux/ses* européen.nes pour les répertoires issus de leurs propres héritages musicaux. Elle devient rapidement un manifeste du *folk* français et marque un moment charnière pour l'appropriation des répertoires que les *folkeux/ses* français.es qualifient rapidement de « régionaux » et que les ethnomusicologues décrivent comme relevant du « domaine français » (Mabru, 2007 ; Charles-Dominique et Defrance, 2009b). Pete Seeger souligne le paradoxe d'un mouvement qui se dit contestataire de la suprématie américaine mais qui reprend à son compte des répertoires américains, américanisés. Il témoigne de sa crainte vis-à-vis d'une standardisation de la culture et de la musique à laquelle participeraient involontairement les *folkeux/ses* français.es. Il les invite à se pencher sur « leurs » répertoires. Répondant à cet appel, de nombreux musiciens et de nombreuses musiciennes d'Auvergne, de Rhône-Alpes et de Vallée d'Aoste « ré-orientent » leurs répertoires et décident de se lancer à la recherche de la musique traditionnelle « locale ».

Une entreprise de « relocalisation » des répertoires sous-tendue par un phénomène global de territorialisation des identités et de construction des légitimités musicales

Cet effort de « relocalisation » perceptible dès le milieu des années 1970 s'inscrit dans un phénomène plus global de territorialisation des identités dans les années 1970-1980. Les identités professionnelles (notamment agricoles et industrielles) se fragilisent. Dans le même temps, les imaginaires collectifs continuent à présenter l'« ethnie », caractérisée par le partage d'une langue, d'un espace, de valeurs, d'origines communes, comme la forme la plus parfaite et « naturalisée » de l'identité collective (Di Méo, 2008). Les sentiments d'identification se cristallisent de plus en plus autour des lieux d'origine, vécus, rêvés, subis. Les *folkeux/ses* qui se détachent du *folk song* américain pour se diriger vers l'appropriation des « musiques traditionnelles régionales » expriment un intérêt teinté d'urgence à se pencher sur une « musique qui, bien que recréée, autonome, a la prétention d'être en prise directe avec ses sources, les cultures locales hexagonales, « populaires et traditionnelles » comme on disait alors » (Ducarroy, 2004). Le regard de l'autre conduit ainsi à l'érection de nouveaux supports, locaux, d'identifications qui témoignent d'un besoin de « renaturaliser » les ancrages

3. Publiée et traduite par Jacques Vassal dans le numéro 63 du périodique *Rock & Folk*.

et identités collectives.

Luc Charles-Dominique (1996) souligne que les années 1970 sont déterminantes dans la construction du lien entre musique, territoire et légitimité. C'est à ce moment que se solidifie véritablement l'identification entre le « terrain » du/de la musicien.ne-collecteur/se et des entités régionales aux contours à la fois confus et exacerbés. L'auteur explique ainsi la multiplication des collectes très localisées à la fin des années 1970 et jusqu'au début des années 1980 : elles s'inscrivent dans un mouvement de recherche d'une authenticité de la pratique qui, de plus en plus, est déterminé selon le caractère localisable de la musique. C'est à ce moment que les terrains des collecteurs/ses se voient dotés d'un statut territorial et que la légitimité du/de la musicien.ne-collecteur/se devient fonction du « degré de localité » des sources de sa pratique. Les musicien.nes d'alors cherchent les traits les plus saillants des territoires musicaux et chorégraphiques qu'ils arpentent. A l'image de ce musicien collecteur en Ardèche dans les années 1980, ils/elles en retiennent ce qu'il y a de plus exemplaire modifiant à long terme la perception de ces espaces par les générations de musiciennes et musiciens qui leur succèdent :

« Je me suis rendu compte que ce n'était pas la peine de chercher des violons : il n'y en avait plus. Ce n'était pas la peine de chercher des accordéonistes parce que ce n'était pas intéressant. Alors qu'il y avait des chanteurs dans tous les villages, qui chantaient super bien. Donc tu recherches la particularité d'un territoire, qui est la plus originale, la plus marquante. (...) C'était quand même une particularité des musiciens routiniers : on cherchait ce qu'il y a d'original dans le pays. » (D-26, Rhône)

Ce tournant, que certain.es acteurs/trices qualifient de « *reterritorialisation* »⁴ des pratiques s'opère conjointement avec la conviction croissante que collecter et rejouer la musique des ancêtres paysans n'est plus une pratique qui se suffit à elle-même. Désormais, les pratiques musicales se lient à un enjeu de connaissance. La récurrence du verbe « savoir », dans de nombreux entretiens, témoigne bien de cette entrée du *folk* dans une dimension plus réflexive, intellectualisée.

Entre la fin des années 1970 et aujourd'hui, un effacement de la « question locale » au profit d'autres enjeux artistiques

Suite à ce premier moment de cristallisation de la question du « local » au sein des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles, les années 1980 et 1990 sont marquées par un effacement de cette thématique. Les acteurs/trices, notamment professionnel.les, sont confronté.es à de nouveaux enjeux : faire reconnaître l'intérêt artistique de leurs pratiques, démontrer leur actualité et leur qualité esthétique au moment où se structure et s'institutionnalise la scène des « musiques actuelles », se professionnaliser. La rhétorique du « local » s'estompe et plusieurs artistes revendiquent même dans ces années-là un détachement vis-à-vis de ce qu'ils/elles perçoivent comme une injonction à localiser

4. Le préfixe « re » servant à exprimer l'idée d'un retour de l'expression musicale dite traditionnelle vers des territoires dont elle est censée provenir, jaillir.

leur répertoires.

La réactualisation du débat sur le local aujourd'hui : la dichotomie *trad* vs *folk*

Le *trad* et le *folk* : deux types archétypaux de pratiques ?

Mes enquêtes m'ont toutefois mise sur la piste d'une résurgence de la thématique du local et de l'actualisation de son pouvoir légitimant depuis les années 2000-2010.

Le phénomène s'illustre notamment par un débat actuel, interne aux « mondes du *trad* » mais partagé à l'échelle des réseaux d'acteurs/trices, reposant sur la distinction de deux « familles » de pratiques. Ces deux familles sont désignées sous les noms de *trad* et de *folk* et sont de plus en plus opposées dans les discours des acteurs/trices et sur les réseaux sociaux. La différenciation des démarches *folk* et *trad* intervient de manière de plus en plus instinctive et chaque acteur/trice tente de se rattacher et de rattacher les autres à l'une ou à l'autre famille. Mes enquêtes montrent que cette distinction révèle notamment, en filigrane, l'importance variable accordée à la question locale dans les processus d'identification individuelle et collective des acteurs/trices actuels.

Dans leurs usages actuels, les termes *folk* et *trad* ne renvoient plus à deux moments de l'histoire des pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles en France : le premier aux années 1960-1970 ; le second à la période qui suit les années 1980. Les acteurs/trices identifient plutôt ce qui relève pour elles et eux de deux approches synchrones de ces musiques et danses. La première, qualifiée de *folk* est pensée comme plus éclectique, plus libre et improvisée : elle est décrite comme le prolongement de la démarche de découverte et d'expérimentation syncrétique des premier.es *folkeux/ses* des années 1970 qui hybridait initialement dans leur pratique des répertoires venus de l'Europe entière, des esthétiques très variées et des instruments liés à des imaginaires culturels et temporels distincts. On lui associe un rapport aux « sources » dilué et une dimension « universalisante » qui, pour certain.es, s'apparente à un manque d'ancrage. L'approche *trad* est présentée en miroir comme plus rigoureuse, en recherche de continuité avec les modèles ancestraux de pratique. Elle s'ancre dans l'idée d'une re-découverte, depuis les années 1980, de la richesse des répertoires régionaux et de la réactivation d'un lien de filiation. Entre *trad* et *folk*, les frontières sont d'autant plus poreuses que les « critères » de définition de l'une et de l'autre de ces approches ne sont pas clairement définis et partagés. On en retrouve des traces cependant, dans tous les entretiens menés auprès de musicien.nes comme de danseurs/ses :

« Pour moi, quelqu'un qui fait du *trad*, c'est quelqu'un qui peut faire plein de styles différents. Je parle de styles géographiques : bourbonnais, Auvergne, Provence, etc. Il peut en faire plusieurs, mais il se spécialise vraiment dans un. Alors que quelqu'un qui fait du *folk*, c'est un musicien qui va faire un bal avec une *polska*, un rond d'argenton, un truc de Provence, un truc du Béarn. Pour moi, c'est ça le *folk*. » (D-43, Haute-Loire)

« Ce qui est sûr c'est que depuis toujours, il y a quand même les deux courants. Il y a ceux qui défendent le territoire et ceux qui défendent l'ouverture. C'était la différence entre Mélusine et Malicorne. Enfin, dans ce que j'ai lu, cette guerre-là elle a toujours existé dans le folk. (...) Ces deux courants continuent à exister, l'un à côté de l'autre, constamment depuis déjà des dizaines d'années et ça ne va pas commencer à s'arrêter. » (M2-1, Isère)

« Il y a des groupes, notamment de bal folk, qui jouent aussi bien une tarentelle italienne qu'une jig, qui mélangent du folklore israélien ou d'Europe Centrale. Je n'ai rien contre, j'ai toujours été dans les premiers à intégrer cela mais après se pose la question de la cohérence : qu'est-ce qui me relie à ces répertoires-là ? » (D-70, Isère)

« Les musiciens folk ça ne les dérange en aucune façon de jouer une jig irlandaise, une tarentelle et juste après une bourrée. (...) Alors que pour les musiciens traditionnels, c'est plus une recherche en refermant le focus, avec un accent régional, un accent territorial. » (D-19, Puy-de-Dôme)

« Il y a une grande différence avec Lyon notamment, où c'est issu du folk (...). Ici, en Haute-Loire, Cantal et même dans le Puy-de-Dôme, nos bals trad ils sont quand même vraiment sur une musique régionale. (...) En folk, on a plutôt tendance à aller vers une perte de l'identité même de la pratique. (...) C'est vrai qu'il m'arrive de montrer le rondeau, quelques danses bretonnes mais très peu. Presque plus de façon ludique qu'un vrai apprentissage. Moi je ne suis vraiment pas sectaire // Il y a certains musiciens, certains groupes pour qui même une bourrée à deux temps, ils ne vont pas la jouer parce que c'est trop au nord ! // Je crois que ce qui est important c'est de dire les choses. Quand je propose un branle alsacien et bien c'est alsacien. Ça correspond à un territoire. On le danse, pourquoi pas, mais c'est autre chose que danser la bourrée. » (D-55, Haute-Loire)

« Beaucoup de musiciens sont liés à un répertoire souvent un peu trop étroit. Le bal folk en général n'est pas lié à la musique d'un lieu : tu danses des danses de toute la France, du nord, du sud, de l'Italie, d'un peu tout le monde (...). J'aime la portée un peu universelle. » (D-35, Vallée d'Aoste)

« Je me rends compte que dans le trad en Auvergne, si tu proposes des choses autres que de la musique traditionnelle auvergnate, voire même de la bourrée trois temps (rires), c'est compliqué de faire venir les gens qui pratiquent dans ce milieu-là. J'ai eu d'autres expériences : une fois à Gannat j'avais fait un bal avec Boréale (...) et un groupe de folk (...) basé à Grenoble, Djal. (...) Il y avait des gens qui s'étaient déplacés de Montpellier, de Châteauroux... Et bien le public trad auvergnat, il n'était pas nombreux, parce que c'était du folk, ce n'était pas du trad ! Donc maintenant je connais un peu cela et je me méfie. » (D-20, Puy-de-Dôme)

« Entre le folk et le trad il n'y a pas la même idée de la modernité. Ce n'est pas forcément en s'ouvrant à tout, en faisant du relativisme culturel à tour de bras qu'on rend service. Alors que c'est vrai que dans les trucs folk, plus on en met, mieux c'est en principe. Alors que les danses trad et les musiques trad, pour moi depuis le temps que j'en fais, j'ai compris que c'était un peu plus compliqué que cela, un peu plus subtil et, que ce soit dans la musique ou la danse et dans la conception sociale du moment. // Moi je me suis plus rapproché des tradeux, notamment des Auvergnats qui ont une démarche de restitution d'un patrimoine // Je trouve que maintenant, (...) il y a beaucoup plus d'interactions entre les gens qui font vraiment du folk, c'est-à-dire du bal folk généraliste avec un peu de tout, et des gens un peu plus dans la restitution d'un patrimoine. » (D-4, Rhône)

« En général, dans les groupes maintenant, il y a le bal folk plus quelques danses de la région mais seulement quelques danses. On ne va pas danser du Poitou, par exemple, pendant toute la soirée : il y a aussi des scottishs, des mazurkas, des valse comme on en trouve un peu partout. Et on m'a dit par exemple à Funambles cette année que c'était dommage parce que les groupes jouent un peu tous la même chose : mazurka, valse, scottish, mazurka, valse, scottish... Un cercle. C'est parce que ce sont des groupes de bal folk ! (...) Le public est intéressé maintenant pour danser scottish, mazurka, valse, scottish, mazurka, valse, un petit cercle, scottish, mazurka, valse » (M2-7, Isère)

« [Dans le] folk, on a des gens qui sont quand même hors de l'histoire, hors de la culture du mouvement, qui sont un peu égarés, sans parents. Ils sont nés d'eux-mêmes. » (D-62, Puy-de-Dôme)

« Au niveau de la musique, j'ai découvert (...) ce monde de gens qui n'ont je pense pas d'attachements particulier à l'identité valdôtaine. (...) Les bals folk, les gens qui se retrouvent, qui dansent n'ont rien de particulier, ni pro ni contre, la question de l'identité. Mais je vois qu'ils ont quand même l'utilisation de la langue française, italienne parce qu'ils connaissent de toutes façons des gens qui viennent de France ou des gens qui sont dans le territoire occitan. Il y a quand même un mouvement de personnes qui se rencontrent et qui continuent à se retrouver, à danser, à maintenir des genres de danses. En plus ce que j'aime bien c'est qu'ils n'y vont pas avec des costumes particuliers. Ce n'est pas un théâtre que l'on fait : c'est tout simplement des gens qui viennent avec des jeans, comme cela. (...) Ils aiment danser ce genre de danses, l'ambiance est belle. » (D-34, Vallée d'Aoste)

Folk, trad : des points de repère dans un écosystème diversifié, reflets de régimes de légitimité peu consensuels

Les archétypes du *trad* et du *folk* apparaissent comme des points de repère en fonction desquels chacun.e se situe continuellement. Ils permettent aux acteurs/trices de s'orienter au sein d'une mosaïque de pratiques à la fois hétérogènes et apparentées. Des régimes de légitimité différents leur sont associés : les *folkeux/ses* valorisent l'expérimentation et le croisement des répertoires ; les *tradeux/ses* mettent en avant la cohérence « géographique » du répertoire et leur capacité à le restituer de manière créative dans le « respect » de son « esprit originel ». Les extraits d'entretiens suivants témoignent de ces « placements » différenciés des acteurs/trices sans que les critères de rattachement au *trad* plutôt qu'au *folk* ne soient clairement explicités. Chacun.e situe son gradient vers le « plus ou moins *folkeux/se* ou *tradeux/se* », ce qui est souvent compris collectivement comme « plus ou moins » en recherche de continuité ou de transgression, d'ancrage ou de détachement. Les acteurs/trices décident pour eux/elles-mêmes à quelle famille ils/elles se rattachent de telle sorte que leur propre identification contraste parfois avec la manière dont les autres les identifient. Untel se dit « plutôt *tradeux* » mais est qualifié de *folkeux* par un autre. Certain.es évoquent le passage, qu'ils/elles décrivent comme une « évolution » ou une « prise de conscience » de l'une à l'autre démarche.

« Je n'ai jamais été (...) folk en fait, dans le répertoire. J'ai toujours été trad même si ça paraît complètement idiot de faire cette différence, (...) il y a des pays où ils ne la font pas du tout. » (D-43, Haute-Loire)

« Il y a plein de groupes qui font de la musique hors de champs culturels spécifiques : cette fameuse catégorie qu'on appelle le folk. Je n'ai pas la sensation que je m'y retrouverais. (...) Pour moi ce n'est pas de la musique traditionnelle. » (D-9, Puy-de-Dôme)

« J'ai eu ma période très folk // quand j'avais 20 ans et ça n'a pas duré longtemps//. (...) Maintenant ce n'est plus le cas ! Maintenant c'est trad. (...) Trad, j'ai l'impression qu'on garde vraiment le caractère de la danse alors que folk, on réutilise des trucs mais on les recycle beaucoup et ça se perd complètement en chemin. On est beaucoup dans les mazurka langoureuses qui n'en finissent plus, les chapelaises, les cercles circassiens et les scottishs et ça s'arrête-là. (...) Après, je trouve cela bien pour les gens qui arrivent : c'est une porte d'entrée. Parce que peut-être qu'un rondeau ou un branle d'Ossau ne sont pas forcément accessibles à la personne qui arrive et qui a envie de s'amuser. » (D-44, Haute-Loire)

« Ici, c'est le bal folk, c'est-à-dire qu'on va prendre toutes les musiques et danses traditionnelles de France, du Québec, de Suède. C'est plutôt ce panachage. // Il n'y a pas cet ancrage : on ne danse pas plus telle danse parce qu'on est dans tel endroit. (...) Nous on parle toujours de bal folk et moi j'ai découvert qu'il y avait des bals traditionnels. Quand on va en Auvergne, ce sont des bals traditionnels c'est à dire qu'on va voir de la bourrée... // on sent qu'ils recherchent vraiment les racines de la danse, on sent cet ancrage à la région.// » (D-48, Drôme)

« Je pratique la danse maintenant beaucoup plus en format libre qu'en format cadré (...) Je ne sais pas comment expliquer, c'est presque chorégraphié : faire abstraction de tous les codes qu'on a de la danse, ne pas faire une variante parce qu'on a appris cette variante mais parce que c'est comme ça qu'on la sens sur la musique. (...) C'est comme ça que je vois danser aujourd'hui majoritairement en bal. (...) La toute première fois que j'ai dansé comme cela c'était un soir à Gennetines, (...) en 2014. C'est une cavalière qui m'a invité à danser et elle a commencé à faire de l'improvisation, je l'ai suivie et ça a bien collé. Du coup je me suis mis à danser comme cela. » (M2-7, Isère)

« Tolstoï disait : « si tu veux parler universel, parle de ton village ». Et pour moi c'est une phrase qui est assez éloquent. (...) On a eu des gens qui nous ont clairement dit qu'on était des fachos parce qu'on travaillait sur les musiques auvergnates. Même dans le milieu folk, il y a des gens qui nous prennent pour des espèces de réacs hyper chauvins. Ce n'est pas facile d'expliquer // qui se veulent hyper ouverts intellectuellement, comme le milieu folk qu'en fait on travaille sur ça parce que ça nous intéresse artistiquement. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« Au début on était très folk et puis mon père est revenu un peu aux sources. Il a commencé la cornemuse puis la cabrette. // Moi je me suis plus rapproché des tradeux, notamment des Auvergnats. » (D-4, Rhône)

Entre folk et trad : des points de singularité et des lignes floues

Ces propos font ressortir des critères tacites qui permettent aux acteurs/trices de distinguer le folk du trad. Ils concernent les répertoires chorégraphiques et musicaux, ainsi que leur exécution. Les tradeux/ses se situent du côté d'une appropriation des répertoires « régionaux », investissent un spectre de danses moins élargi, qui se veut plus conforme à « ce qui était joué ou dansé sur le territoire ». Leur style se veut rythmiquement plus marqué et esthétiquement plus proche des interprétations recueillies au sein des collectages. Leur pratique se veut en lien direct avec l'espace, même si la nature de celui-ci n'est pas toujours claire. Les folkeux/ses proposent quant à eux/elles une démarche plus syncrétique : la variété de répertoires musicaux et chorégraphiques est plus importante. Cette variété est apparentée par les folkeux/ses à une ouverture (sur le monde, à d'autres esthétiques) alors qu'elle est perçue comme « déconnectée », artificielle par les tradeux/ses. Leur exécution laisse davantage de place à l'improvisation, à la souplesse.

Le bal qualifié de folk est un espace de pratique « peu typé » dans le sens où il se caractérise par la pratique de répertoires devenus « standards » à l'échelle de l'Europe et par l'importance de phénomène de modes qui remodelent les usages musicaux comme chorégraphiques. Ces engouements éphémères pour certains instruments et répertoires viennent fragiliser les distinctions entre folk et trad et floutent la ligne de partage entre ces deux archétypes. Certains répertoires décrits comme « locaux », comme les répertoires musicaux et chorégraphiques d'Auvergne et du Massif central actuellement, sont ponctuellement appropriés par l'ensemble de la communauté internationale d'acteurs :

« Les musiques d'Auvergne sont un peu tombées dans le tronc bal folk. Les bourrées 3 Temps, les gens disent que c'est du bal folk. Non, c'était des bourrées 3 Temps d'Auvergne, ce n'était pas du bal folk. » (M2-7, Isère)

« C'est un peu un phénomène de mode aussi. Le Massif Central a toujours un peu bonne figure au sein des musiques traditionnelles mais si on prend par exemple la musique du Poitou, il y a quelques années, on en entendait quasiment plus parler et depuis que Ciac Boum existe, tout le monde veut faire cela. C'est aussi un circuit. » (D-41, Haute-Loire)

Ces témoignages nous mettent sur la piste des lieux et de l'importance différenciée que les *tradeux* et les *folkeux* leur accordent, pour définir les démarches *trad* et *folk* distinguées par les acteurs.

L'exemple récent du « Dictionnaire *folkeux* / *tradeux* » : une tentative de réactualisée et collective de distinction

La distinction entre le *folk* et le *trad* est un débat de fond pour les « mondes du *trad* ». Certain.es parlent même d' « éternels débats (...) : le *folk*, le *trad*, le *néotrad*, le *folklore*, le *post-tradi*... » (D-9, Puy-de-Dôme). Elle est cependant réactualisée aujourd'hui sur les réseaux sociaux qui fournissent un espace propice aux échanges de points de vue sur ces questions définitionnelles. La veille en ligne mise en place dans le cadre de ma thèse m'a permis d'observer les recherches de consensus et les tentatives de formalisation de ces distinctions entre *folk* et *trad*.

En novembre 2017 a été lancée une entreprise de rédaction d'un « Dictionnaire *folkeux* / *tradeux* » sur Facebook. Cette expérience souhaitait valider et qualifier, en partie humoristiquement, les approches *folk* et *trad*. Différentes catégories fonctionnant en opposition ont été élaborées pour illustrer ces disparités d'expériences. Le tableau page suivante en reprend une partie.

Ce tableau permet de compléter les pistes dégagées plus avant par les verbatims. Des observations portant sur l'instrumentation, les timbres, les répertoires et les modes de transmission de la musique viennent conforter l'idée d'une différenciation des expériences selon le modèle *folk* / *trad*, qui se retrouverait aussi dans le domaine des sons et de l'usage des sources orales. On peut y observer comment certains éléments sonores sont rationalisés jusqu'à jalonner la construction des goûts des acteurs/trices pour certains univers musicaux selon leur souhait d'appartenir à l'une ou à l'autre des deux grandes familles. L'approche *trad* est caractérisée par un attrait pour l'aspérité sonore évoquée par les « grincements, chuintements, crissements, bourdons », par l'usage de fréquences hautes (44 hz) et de timbres perçants (« fifre »). Elle se singularise par une gestion de la dynamique musicale basée sur une approche rythmique et dynamique : la « pulse » et la « cadence » sont mentionnées en opposition à la « mélodie ». Est également mentionnée une volonté d'inscription dans une logique de filiation et dans un rapport patrimonial à la musicalité à travers la notion d' « archives ». À l'inverse, l'approche *folk* est décrite comme une approche plus hybridée, plus focalisée sur la danse et parfois liée à un mode de pratique et de consommation culturelle qualifié d'alternatif. Elle se caractérise dans le domaine sonore par des choix

d'instrumentation spécifiques : le dictionnaire mentionne des instruments aux amplitudes sonores réduites et/ou aux timbres feutrés, voire liés à d'autres imaginaires culturels que ceux des populations rurales européennes et préindustrielles (hang et didgeridoo). Le *folk* est enfin placé du côté de la fluidité et l'expérimentation mélodique.

Catégories	FOLK	TRAD
Les danses	Mazurka Valse 5, 8, 11 temps Danses d'Israël	Bourrée (mais on dit rien, donc c'est 3 temps) Valse Danses du Sud-Ouest
L'engagement dans la danse	Sensibilité Mollesse Onduler Sautiller	Engagement Dynamisme Verrouiller Danser au sol
L'habillement	Sarouel Pieds nus T-shirt de festival (voire pas de t-shirt du tout)	Jean Mocassins Chemise
Le régime alimentaire	Tisane Vegan Gingembre Tofu	Café Locavore Bière Saucisson
La musique et l'instrumentation	Bouzouki Hang Didgeridoo Harpe Sonorités douces et exotiques Mélodie « J'ai composé, on pourrait en faire (...) » « T'aurais la partoche ? » 440 hz	Bandjo Vielle à roue Fifre Accordéon Grincements, chuintements, crissements, bourdons Pulse, cadence « J'ai trouvé dans les archives » « Tu peux me la fredonner ? » 44 hz
Le rapport métaphysique au monde	Danser Parquet (qui ne ferme pas) Danser d'abord, discuter après Yourte Nuit du Folk Anthroposophes Montessori ou homeschooling	Rester au bar Buvette (qui ne ferme pas) Discuter d'abord, danser après Longère retapée Nuit de la bourrée Cathos (mais ni dieu ni maître) Diwan ou calendrettes

Sélection et mise en forme du tableau : M.M (2020)

Source : "Dictionnaire collaboratif folkeux / tradeux au 07/11/2017" élaboré sur Framapad et diffusé sur Facebook (2017)

Tableau 6.1 – Extrait du « Dictionnaire collaboratif *folkeux / tradeux* ».

Le *trad* et le *folk*, deux types de rapport au local ?

Cet exercice collectif caricature inévitablement ce qui apparaît comme deux formes d'alternativité sociale. Il donne toutefois à voir la valeur accordée aux lieux (de pratique, d'origine des répertoires, d'appartenances) et notamment au « local » dans chacune de ces familles, alors mises en scènes.

Dans cet essai de dictionnaire, des aires géographiques sont associées à l'une ou à l'autre des expériences *trad* et *folk* : la Drôme (évoquée à travers la mention de la Nuit du Folk dans la dernière catégorie) est présentée comme un espace *folk* tandis que le Sud-Ouest (première catégorie) et l'Auvergne (évoquée à travers la Nuit de la Bourrée, dans la dernière catégorie) sont implicitement décrits comme les creusets des *tradeux/ses*. Ces trois espaces

apparaissent comme des centres de gravité pour les deux familles archétypales du *folk* et du *trad*. Indirectement, ces identifications spatiales viennent qualifier et légitimer les pôles associatifs principaux qui s'y trouvent. La capacité des associations locales⁵ à attirer le public le plus adapté à leur programmation et leur légitimité à se placer comme des lieux d'apprentissage de répertoires parfois présentés comme « locaux » est en jeu. Dès lors, il sera communément et schématiquement admis que se rendre chez Les Brayauds, en Puy-de-Dôme, ce sera écouter du *trad* local, ancré, le pratiquer et s'identifier par extension comme *tradeux/se*. A l'inverse, assister à la Nuit du Folk Dioise organisée dans la Drôme, ce sera se rendre à l'un des rendez-vous annuels les plus emblématiques de la scène *folk* « universaliste ». Les identités *trad* et *folk* se cristallisent donc autour de lieux qui incarnent différemment la question du « local ». En cela, les expériences de débats en ligne viennent conforter des identifications associatives et spatiales et même initier des déplacements : certains acteurs/trices qui choisissaient de ne pas se rendre au Grand Bal de l'Europe à Saint-Gervais-d'Auvergne car ils le jugeaient « trop *folk* », se sont mis à fréquenter ces mêmes lieux une fois que l'activité festivalière a été reprise de manière « bien plus *trad* » par l'association des Brayauds.

Un jeune musicien professionnel complète cette idée d'une lecture géographique du *folk* et du *trad*. Le *folk* serait approprié et repérable en ville alors que le *trad* correspondrait à des espaces plus ruraux :

« La différence la plus flagrante que je trouve, et qui est valable depuis pas mal de temps maintenant, entre milieux urbain et rural au niveau du bal, et c'est assez logique en fait, c'est qu'en milieu rural, on écoute et on danse plus sur de la musique trad, donc de la musique ancrée, de la musique de pays, comme ce qui se fait en Auvergne mais qui est très valable aussi pour le Poitou, pour la Bretagne ou même le Nord. Alors qu'en milieu urbain, on est plus dans une culture folk et même une culture de consommation de bal et de danse. Tous les à-côtés du milieu rural, c'est-à-dire ce qui est lié à la rencontre, à la fête et qui est vraiment le premier prétexte du bal, ne se retrouvent pas du tout en contexte urbain où c'est vraiment des gens qui viennent pour danser, pour des groupes particulièrement et qui viennent moins pour faire la fête, qui viennent vraiment pour pratiquer. Pour moi c'est une dérive parce que moi je préfère faire la fête et que le bal pour moi c'est cela, c'est un prétexte pour faire la fête. Du coup je trouve qu'on est plus dans une logique de consommation et ça se vérifie à Lyon très très fortement parce qu'on a pas de musique ancrée, de musique vraiment régionale forte, découverte, restituée. » (D-4, Rhône)

Résurgences de la question locale : enjeux professionnels, perceptions, et adaptation au changement ?

Affirmer le local du *trad* : faire face au changement ?

La « question locale » (Bourdin, 2000) intervient donc de manière cyclique au sein des « mondes du *trad* », des années 1970 à aujourd'hui.

5. On peut citer, dans la Drôme, Folk en Diois à Châtillon-en-Diois, Tradivarius à Eure ou encore La Paix Déménage à Beaumont-en-Diois. Dans le Puy-de-Dôme, on pense surtout aux Brayauds, à Saint-Bonnet-près-Riom.

Les lieux n'ont pas tous la même importance pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* » : certains sont spontanément perçus comme plus « locaux » et « authentiques » que d'autres. En outre, l'idée du lien étroit entre pratiques et lieux n'est pas valorisée de manière linéaire au cours du temps. La thématique du local semble réactualisée à des moments charnières où les habitudes de mobilité, les frontières administratives, la cohérence du corps social sont rebattues comme le repère ce musicien professionnel : « *il y a peut-être aussi une généralisation qui s'est accélérée des racines déconstruites. Les gens partent loin de chez eux pour étudier, travaillent tard, ont des familles éclatées* » (D-7, Rhône). Les pratiques actuelles se déploient dans une tension dynamique, entre effacement et revendication de leur ancrage spatial. Aujourd'hui, la « question locale » est au cœur des expériences des acteurs/trices professionnels comme amateurs. Olivier Goré (2004) esquisse l'hypothèse d'un culte du lieu et du local au sein des pratiques de musiques dites traditionnelles qu'il observe en Bretagne. Il l'analyse comme une forme contemporaine de religiosité. Il constate que la multiplication des croyances en général et des expériences au carrefour de l'intime et du collectif comme la musique élargissent le champ du sacré.

Ancrer la musique et la danse *trad* dans le local pour se démarquer des groupes folkloriques

Le thème du local joue également un rôle crucial, depuis la seconde moitié des années 1970, dans la quête de distinction des acteurs/trices des « mondes du *trad* » vis-à-vis des groupes folkloriques.

A l'inverse d'un répertoire folklorique généraliste où sont mélangées pêle-mêle des musiques et danses issues de la commune d'implantation, de la région, de la culture musicale française dans son ensemble, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » revendiquent un rapport plus resserré et sincère à la localité. Un ancien président des Brayauds, une association découlant d'un groupe folklorique, explique cette démarche de distinction portée par la génération la plus jeune de l'association à la fin des années 1970 :

« Ils se sont dit assez rapidement qu'il leur fallait du répertoire local, qu'il ne fallait pas faire que du folklore, la bourrée du rat, des choses comme cela. Ils se sont dit qu'il y avait peut-être des choses à faire, des répertoires à chercher et ils avaient déjà des opportunités dans les Combrailles. Ça débute juste, là on est en 1979, donc ils n'ont pas encore commencé réellement le collectage mais ils se posent la question. » (D-17, Puy-de-Dôme)

Un acteur organisateur de rendez-vous réguliers de danse en Vallée d'Aoste dans les années 1980 témoigne de sa déception du folklore autour de la « question locale ». Il raconte avoir contacté par courrier l'ensemble des groupes folkloriques de la région au moment de fonder son association de danse, « *pour savoir si dans leurs répertoires, il y avait quelque chose qui était vraiment du pays, vraiment de tradition, de culture populaire. Je n'ai pas eu une seule réponse par rapport aux vingt groupes folkloriques qu'il y a en vallée d'Aoste* » (D-36, Vallée d'Aoste).

Les quelques enquêtes réalisées en Savoie et en Haute-Savoie (Montagnat, 2016a) m'ont permis de relever effectivement deux centres d'intérêt différents entre les « mondes du *trad* » et du folklore. Au sein des premiers, un intérêt non exclusif est porté sur la musique et les danses du lieu et sur les relations entre ces lieux, les hommes et femmes et leurs pratiques musicales et chorégraphiques. Par la musique et la danse, il peut s'agir de traduire un esprit local ou bien de faire voyager, mais dans tous les cas d'inscrire la musique et la danse dans une géographie. Pour les membres des groupes folkloriques, ce n'est pas la supposée origine géographique de leurs répertoires qui prime mais davantage le fait de « faire comme avant », de tisser un lien entre eux/elles et leurs prédécesseur.es. Ici, c'est la manière de faire et la stabilité qui prend l'avantage sur la localisation de la pratique.

6.3 La mise en tension des imaginaires du *trad* : des pratiques au cœur de la dynamique local/global

Les deux référents du rural et du local s'inscrivent toutefois dans une dimension plus fluide des pratiques qui se déploient aujourd'hui de manière assez homogène à l'échelle européenne. Musicien.nes et danseurs/ses circulent dans un espace commun de pratique et développent même des discours revendiquant leur fluidité dans l'espace. *A priori* contradictoires avec les référents du rural et du local, ces imaginaires de la circulation et de l'universalité des pratiques s'articulent à eux et nuancent la géographie symbolique des « mondes du *trad* » .

De ce point de vue, le bal apparaît comme un espace partagé par le local et le global et comme une situation mettant à l'épreuve les référents spatiaux du *trad* et les discours territorialisants qu'ils nourrissent. Les acteurs/trices développent à son encontre des discours qui tendent à mettre en avant sa variation suivant les lieux dans lesquels le bal se déploie. Pourtant, du point de vue de l'observation, le bal apparaît comme un espace-temps de pratique et de représentation largement globalisé à l'échelle de l'Europe. Le second temps de cette section propose une sorte « d'étude de cas » autour de cette dualité du bal afin d'observer la confrontation des imaginaires ruraux et locaux du *trad* à sa réalité globalisée.

6.3.1 Des imaginaires du rural et du local articulés à la dimension mobile et globalisée des pratiques

Des pratiques homogènes à l'échelle européenne

Décrites comme profondément liées aux lieux, les pratiques des « mondes du *trad* » sont pourtant observables dans une multitude d'espaces sous des formes relativement similaires. En Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, on observe une certaine homogénéité des manières de faire, de jouer, de danser. Depuis les années 1970, elles s'inscrivent également dans des dynamiques de mobilité et de circulation internationales.

Les répertoires de danses, encore plus que les répertoires musicaux, sont largement partagés à l'échelle du pays et même de l'Europe : partout on danse la scottish, la mazurka, la polka

et le cercle circassien. Certaines versions de danses, parfois décrites comme des variations ou des phénomènes locaux, se sont imposées dans l'ensemble des bals européens, recomposant les références spatiales vers un élargissement des frontières locales et régionales au sein d'une dynamique plus internationale. Un musicien professionnel impliqué dans le *revival folk* des années 1970 parle même du pouvoir rassembleur de ce « *timbre européen* » :

« *Cela me plaît, même si l'air est tout bête, de jouer une scottish bressanne qui peut paraître un peu ridicule d'un point de vue seulement mélodique mais qui est en lien, pour le coup, avec des centaines de milliers d'airs en France et en Europe et qui est vraiment typique d'un timbre européen (...). On a vraiment une musique occidentale, de type européenne qui est vraiment rassembleuse : tout le monde peut arriver, avec n'importe quel instrument et se mettre dessus. Donc ça rejoint cette notion de partage : c'est un prétexte au partage mais un partage qui a du sens, où je sais de quoi je parle.* » (D-70, Isère)

A l'origine de cette homogénéité des pratiques, l'essor et la diffusion de la discographie, la mobilité des acteurs/trices tant professionnel.les qu'amateur.es mais aussi la progression de la facture instrumentale et de l'enseignement des musiques dites traditionnelles dans les établissements d'enseignement artistique jouent un rôle primordial. S'ajoutent l'émergence de groupes phares et parfois de « vedettes » en lien avec la professionnalisation croissante des musicien.nes depuis les années 1970 qui contribuent à façonner un goût musical partagé. De manière assez paradoxale dans certains cas, certaines associations influentes dédiées à la pratique et à l'enseignement de répertoires qualifiés de « locaux » sont devenues de véritables références internationales et font aujourd'hui école en transmettant des répertoires, ainsi que des techniques musicales et chorégraphiques au-delà de leurs cercles d'« initié.es » locaux/les. Un musicien membre de l'association Les Brayauds évoque ce transfert de la pratique très personnelle (voire personnifiée) de la bourrée par quelques danseurs collectés à d'autres puis à un espace (Les Combrailles et par extension l'Auvergne) dans un cadre du rayonnement international de l'association :

« *Les deux endroits où on a collecté sont les Combrailles et l'Artense. (...) Donc aux Brayauds on voit des formes de danses de là-bas. En réalité, quand tu regardes bien les collectages qu'ils ont filmé là-bas, ils ne dansent pas comme on danse. C'est passé à la moulinette de l'autre génération qui est celle des frères Champion. Quand tu fais quasiment deux mètres, 130 kilos, tu ne danses pas la bourrée comme quand tu fais 1m50 et 30 kilos tout mouillé. Et ça a créé un style. Moi je l'analyse comme cela. Pour moi il y a vraiment un style qui a été créé. Le style brayaud c'est le style Champion en fait. (...) Cette manière de danser la bourrée maintenant fait école : si tu vas partout en France et que tu parles de la bourrée dans le milieu folk, les gens pensent aux Brayauds. C'est un centre très fort.* » (D-10, Puy-de-Dôme)

Par l'intermédiaire de la musique et de la danse *trad*, un espace monde⁶ devient audible et incorporée. Certains répertoires, qui ont bénéficié d'une couverture médiatique, de re-significations politiques et sociales, ainsi que d'une transmission et d'un apprentissage, sinon interrompu, au moins institué, disposent d'une renommée mondiale. C'est le cas des musiques dites irlandaises qui sont aujourd'hui pratiquées et reconnues partout, au-

6. La notion, qui apparaît dans les années 1990 (Goré, 2004) rend compte d'interactions croissantes entre une variété d'espaces, ainsi que d'une harmonisation entre société civile et sphère politique.

delà de l'Irlande. Un musicien professionnel passionné de ces répertoires témoigne de la globalisation de ces répertoires qui constitue pour lui en un facteur d'intérêt :

« *J'adore ce décalage-là : prendre une musique inconnue et tu vas te mettre sous la tour Eiffel (...), tu vas la partager (rires). C'est ça qui est bien avec la mondialisation, c'est que maintenant il y en a partout de la musique irlandaise, peu importe dans quel pays. Tu vas en Asie, ils en font dans les pubs.* » (D-51, Drôme)

Au-delà du local, la pensée « universaliste » du *trad* : imaginaires du voyage, de la circulation et de la rencontre

Cette dimension très concrète de la globalisation et de l'homogénéisation des pratiques *trad* à l'échelle européenne s'accompagne d'une rhétorique du voyage, de la circulation, de la rencontre « entre cultures » dans les récits d'acteurs/trices. Ces imaginaires, contrastent à première vue avec ceux du local, et nous plongent « au cœur du paradoxe de l'ethnicité dans l'Europe d'aujourd'hui : les productions régionales ou nationales amalgament des rythmes et des mélodies disparates, du très ancien et du très nouveau, du local et du mondial, constituant ainsi une forme d'expression qui correspond bien au contexte contemporain de la globalisation » (Bromberger et Meyer, 2003a).

Les acteurs/trices affirment que la dimension « locale » des pratiques n'est pas incompatible à ce qu'ils décrivent comme une « *ouverture sur le monde* ». Un musicien professionnel explique ainsi que pour comprendre les « mondes du *trad* » actuels, « *il faut voir les deux : en même temps tu as une appétence pour un bal très universel, très européen en fait, le bal folk européen où tu as les formes circulaires et puis des régionalités qui apparaissent. Mais tu as aussi des gens, beaucoup de danseurs, qui se spécialisent, qui recherchent dans un domaine précis* » (D-18, Puy-de-Dôme).

A l'origine des pratiques, une « tradition » de la circulation ?

Les musicien.nes et danseurs/ses rencontrés redéfinissent la tradition avant tout comme un lien spatial à l'espace rural et local. Ils/elles complexifient cependant la notion en lui associant l'idée d'une fluidité, d'une circulation atemporelle. C'est cette dimension à la fois ancrée et mouvante qui fonde pour un certain nombre d'acteurs/trices rencontrés le caractère « traditionnel » de leur pratique. Ils/elles soulignent que les instruments, les techniques et les répertoires ont toujours été amenés à se déplacer au gré des migrations humaines, des altérations de la culture orale et des sensibilités de chacun.e. Cette permanence du mouvement consiste pour elles et eux en la principale caractéristique des pratiques dites de tradition :

« *Pour moi il y a une notion qui est fondamentalement accrochée à la musique et à toutes les musiques, c'est la notion de voyage. C'est aussi un voyage que tu fais dans la tête parce que tu voyages avec des musiques qui vont te faire penser à des choses. (...) Ma compagne est plus spécialisée en musique grecque par exemple. Moi en musiques persanes, orientales, afghanes, etc. Mon frère a étudié tout ce qui est flûtes au Japon. (...) Moi ça me passionne, cet espèce de décalage avec*

notre réalité et en même temps, cette proximité (...), ce paradigme loin et proche qui fait qu'il y a ce rapport. (...) Tout à l'heure je parlais de jouer une vire du Coiron au oud ou au rhabab afghan et justement, c'est ça qui me plaît à chaque fois : prendre un instrument et jouer un morceau qui vient d'un répertoire dans lequel on ne l'a jamais entendu. (...) Et quand je parle de voyage, là je parle de loin mais il y a aussi le voyage ici, sur place.» (D-13, Ardèche)

Pratiques, musicien.nes et danseurs/ses évoluent, se recomposent dans l'espace et évoquent d'autres espaces parfois lointains. Cette capacité à circuler, à évoquer autant l'ici que l'ailleurs et à dépasser l'opposition entre rural et urbain, entre local et global, entre proche et lointain, entre endogène et exogène se trouve au cœur de l'identité du *trad* pour de nombreux/ses acteurs/trices. Certain.es, comme ce musicien-collecteur professionnel, inscrivent leur expérience artistique dans une logique de parcours, d'exploration du monde proche comme plus lointain :

« J'ai jalonné le territoire : j'ai commencé à travailler sur le Champsaur par hasard après j'ai étendu autour de Gap, le Queyras, le Briançonnais, je suis monté un peu partout, je suis même allé jusqu'à Valloire de l'autre côté et puis après j'ai redescendu la vallée du Drac. J'ai pu faire ensuite le Trièves, le Vercors et de l'autre côté on a fait le plateau ardéchois. Avant j'avais fait le Coiron.» (D-14, Ardèche)

A travers la notion du déplacement de la musique, de la danse et des acteurs/trices, un lien cohérent est tissé entre les modèles ancestraux qui continuent à servir de référence commune et les pratiques contemporaines. C'est l'aspect mobile des pratiques culturelles et des activités humaines qui est revendiqué comme un lien entre les pratiques actuelles et celles présentées comme « originelles ». Cette pensée réactualise en même temps qu'elle redéfinit en la complexifiant la notion de société traditionnelle :

« Ces fameuses sociétés fermées, là pour le coup on y est dans le mythe. (...) Les colporteurs ont toujours existé, ils sont passés partout. (...) Il n'y a pas de mystère : l'évolution et le voyage ont toujours servi à fixer des choses sur des territoires qui ont étéensemencés ensuite par d'autres.» (D-68, Corrèze/Rhône)

La revendication de la localité des pratiques comme condition de la rencontre universelle et du dialogue interculturel

Les entretiens révèlent une pensée de fait assez « universaliste » de la musique et de la danse et plus largement de la culture. Les acteurs partagent l'idée que la musique et la danse sont des activités privilégiées de rencontre entre des « cultures », qu'elles soient musicales, locales, nationales, différentes. Les représentations des musiques et danses dites traditionnelles comme étant les produits directs d'un esprit des lieux permettent aux acteurs/trices d'envisager une communication intime et sincère avec d'autres qui leurs seraient « étranger.es ». C'est cette idée qui est exprimée par ces deux professionnels musiciens de générations pourtant différentes qui placent tous deux la connaissance des répertoires « locaux » comme une sorte de condition au dialogue social et interculturel :

« Quand vous êtes sûr de votre musique, vous pouvez vous pointer où vous voulez avec la bourrée, le rigodon, la scottish, etc. Vous allez échanger, tout de suite, avec d'autres musiciens traditionnels. Et nous on a fait cela dès le début : je me rappelle que dans les années 1980 on jouait dans des carnivals. Il y avait des maghrébins qui faisaient de la musique : les deux orchestres se rejoignaient, on prenait un rythme ensemble et ça marchait ! Si on connaît bien sa culture sur le plan rythmique, mélodique, on peut aller vers la culture des autres parce qu'on peut échanger. » (D-14, Ardèche)

« Quand on se spécialise quelque part, c'est ce qui fait qu'on arrive à toucher les autres. (...) C'est pour cela qu'on a besoin de se centrer, c'est cela qui nous permet aussi de nous ouvrir. (...) » (M2-1, Isère)

La pratique *trad* semble permettre le passage d'une échelle à l'autre. En se penchant sur des répertoires cristallisant une « identité locale », les acteurs/trices s'assurent de pouvoir communiquer avec l'ensemble du monde : « la musique peut accompagner et être même la réverbération de ces universalités » (D-1, Rhône).

Cette idée d'une communication universelle par la musique et la danse dites traditionnelles est très présente dans les discours des organisateurs/trices du festival Le Grand Bal de l'Europe à Gennetines. Lors de la réunion consultative annuelle, le 30 Juillet 2017, la danse et le bal sont associés à une double mission : permettre la communication universelle, ainsi que l'appropriation du monde par chacun.e.

Une appétence pour les répertoires « en miroir » : quand le local en rencontre un autre

Les musicien.nes comme les danseurs/ses accordent un intérêt particulier aux pratiques renvoyant *a priori* à des univers culturels et à des espaces géographiques distincts présentant toutefois des similitudes. Ces affinités musicales et chorégraphiques leur permettent de relier les pratiques entre elles et de mettre au jour une certaine « universalité » du fait « traditionnel » :

« Il y a certains ethnomusicologues qui font un parallèle entre (...) les danseurs de bourrée et certains danseurs espagnols qui dansent la jota ou certains danseurs italiens qui dansent la tammuriata. C'est vrai qu'effectivement, si tu enlèves le son, ça pose question sur la gestuelle, sur l'engagement, sur la forme. Par contre, je n'ai trouvé aucun ethnomusicologue, aussi compétents qu'ils puissent être, qui me donne précisément l'origine [du lien entre ces danses]. C'est impossible à trouver. Est-ce que c'est une migration ? Est-ce que c'est une pratique qui s'est développée (...) dans trois ou quatre régions différentes sans qu'il n'y ait eu d'immigration ? On n'en sait rien. Alors que sur les danses d'immigration telles que les polka, les scottisch et les mazurka, c'est daté, on sait, on arrive à remonter, c'est plus simple. » (D-19, Puy-de-Dôme)

« Je me suis rendu compte que beaucoup de chansons que j'ai retrouvées en Nord-Isère se retrouvent à l'autre bout de la France. (...) Finalement, les chansons traditionnelles que je veux utiliser pour créer du lien social et territorial et s'enraciner et bien elles sont peut-être chantées en Normandie, dans les Pyrénées, en Auvergne... » (M2-1, Isère)

« Si on recherchait dans les archives de l'Ardèche, je suis presque persuadé qu'on retrouverait des morceaux de rigodons. C'est normal, on rejoint un petit peu (...) ce qu'explique Lévi-Strauss sur la résurgence des événements culturels qui fait qu'au même moment, dans des endroits différents, il peut se passer la même chose. (...) Ça paraît assez logique d'autant plus que là, on a des circulations économiques, de travailleurs. On suppose qu'il y a une influence provençale au départ. C'est sûr qu'il y a des rapports entre l'Ardèche et la Provence comme il y a des rapports entre la Drôme, les Hautes-Alpes et la Provence. » (D-14, Ardèche)

« Je me suis aperçu à quel point les musiques pouvaient voyager. J'étais l'autre soir avec un groupe qui jouait une bourrée. L'air de la bourrée, c'est un air qu'on a en Valais pour une chanson paillarde. J'ai entendu cela et je me suis dit « mais ce n'est pas possible ! Comment cet air de bourrée du Berry a pu voyager jusqu'au fond des vallées valaisannes ? Ça fait quand même un sacré trajet ». (...) A la limite, entre le Berry et le Morvan, je comprends qu'il y ait des circulations mais entre le Berry et le Valais... » (D-65, Suisse)

« J'écoute parfois des groupes du Sud-Ouest qui, même sans référence à la Méditerranée, intègrent ces sonorités. L'autre jour, j'écoutais un morceau, (...) ce sont des filles qui chantent. A un moment, elles prennent des sonorités particulières, qui ressemblent à l'Afrique. (...) Elles font une séquence rythmique et mélodique qui me rappelle l'Afrique. Sans s'en rendre compte ! Enfin, je ne sais pas, peut-être qu'elles s'en sont rendues compte et qu'elles l'ont fait exprès. Mais moi il me semblait que ce n'était pas préparé. Elles étaient rentrées dans l'Afrique. (...) C'est ce qui fait se rapprocher les bretons des irlandais... Mais même d'autres provinces françaises. La musique traditionnelle c'est une musique qui est vivante et qui appelle d'autres sonorités, naturellement. Et je crois que c'est ce qui me plaît : elle a beau être très élémentaire, elle appelle d'autres ajouts. » (D-3, Ardèche)

Cette passion pour la variété et en même temps les connexions entre des musiques et des danses et par extension un « *maximum de cultures du monde* » (D-70, Isère) va pour certain.es plus loin que la pratique instrumentale, vocale ou chorégraphique. Certain.es musicien.nes deviennent des collectionneurs/ses d'instruments et/ou d'enregistrements qui attestent à la fois de la spécificité d'un fait culturel localisé et de ses multiples connexions avec d'autres faits observables ailleurs.

Pour une enseignante amateur en danse, l'approche globale et historique de la danse, en se consacrant sur les éléments invariants qui relient les danses entre elles, fait véritablement sens notamment dans une optique d'apprentissage :

« Les gens ont compris qu'on parlait de la jig irlandaise, de la polska en Suède, de la valse, de la bourrée, et qu'on est arrivés au fandango. (...) Quand on fait des Balkans et qu'on peut mettre en parallèle le fandango, c'est fabuleux ! C'est fabuleux pour les gens, c'est fabuleux pour moi parce qu'à force de travailler, je trouve des passerelles. » (M2-10)

Une universalité toute relative : entre maladresses et ethnocentrisme

La possibilité, au moyen de la musique et de la danse *trad* de trouver sa place ici tout en apercevant l'ailleurs est stimulante pour les acteurs/trices. Cependant cette pensée « universaliste » témoigne aussi de nombreuses maladresses.

La mixité sociale des pratiques étant en réalité limitée, on peut se questionner sur la diversité des « cultures » et des groupes sociaux avec lesquels les acteurs/trices des « mondes du *trad* » entrent réellement en interrelation. Quand ils/elles mentionnent leur « ouverture » sur le monde, les musicien.nes et danseurs/ses *trad* révèlent un certain ethnocentrisme. C'est essentiellement le monde européen et occidental dont il est question dans leurs dis-

cours, comme en témoigne ce jeune danseur amateur suisse rencontré au festival Le Grand Bal de l'Europe à Gennetines :

« J'ai quand même une préférence pour les groupes de l'espace francophone et francoprovençal, pour inclure aussi le nord-ouest de l'Italie. Tout ce qui est celtique, je pense à la Bretagne, à l'Irlande, l'Angleterre, ce sont des choses qui m'intéressent mais moins. Après, les Balkans et le Moyen-Orient, c'est quelque chose qui ne me parle absolument pas. Il y a des danses qui sont très jolies (...) et j'ai essayé de faire l'atelier de danses israéliennes mais c'est un univers différent dans lequel je n'arrive pas à rentrer. Les danses suédoises, c'est quelque chose d'europpéen, c'est aussi un univers dans lequel j'ai du mal à rentrer. (...) Alors que la bourrée auvergnate par exemple, j'ai fait un ou deux ateliers, je suis très vite rentré dedans et c'est une danse que je fais très volontiers en bal. L'espace français en général, c'est quelque chose qui me parle plus. ... Enfin, l'espace latin, je vais dire les choses comme cela parce qu'il y a des danses espagnoles ou italiennes que je trouve très sympathiques. Et puis l'espace germanique dans une moindre mesure parce que c'est plus rarement représenté en bal mais il y a des choses aussi très sympathiques. » (D-65, Suisse)

D'autre part, la récurrence du thème de l'échange entre cultures par l'intermédiaire de la musique et de la danse traduit une conception essentialiste. Musiques et danses sont décrites comme des condensations de la culture, au sens anthropologique. Les acteurs/trices nourrissent l'utopie d'une connaissance et d'une compréhension de cette multitude de « cultures » à travers leurs musiques et danses. Une danseuse amateur rencontrée dans la Drôme décrit ce transfert entre lieu, culture et musique/danse :

« Quand on fait des stages avec une personne (...) qui est beaucoup allée en Suède, on sent la mentalité suédoise. (...) On sent un peu l'esprit. Et plus on en découvre plus on se rend compte qu'il y a énormément à découvrir. (...) Quand on fait un stage suédois, le public est un peu différent, ou du moins il a une approche différente de la danse que dans un stage de breton ou de danse de Gascogne. (...) Par exemple, en suédois, je trouve qu'il y a une autre tenue... » (D-48, Drôme)

L'essentialisation de la musique et de la danse comme faits de culture repose pourtant sur un tri dans les identités locales (Di Méo, 2008 ; Cuche, 2016) qui n'a rien d'anodin. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » se représentent par le biais de la musique et de la danse un fragment de la supposée « culture » de l'autre. Ce fragment façonne leur perception du groupe auquel est associée cette culture. Cette danseuse amateur se représente ainsi la « culture suédoise » comme sérieuse, respectueuse, digne et la « culture gasconne » comme plus festive, décalée, bouillonnante à travers sa perception des danses décrites comme suédoises et gasconnes. Les identités culturelles que le *trad* met en lien sont davantage créés par lui, dans une perspective socialement homologique et culturellement ethnocentrique.

L'institution du local dans un cadre global : entre exotisme et critique de la mondialisation culturelle

La prégnance des imaginaires du local ne circonscrit pas les pratiques exclusivement dans le domaine de « l'ici ». Parfois maladroitement, la musique et la danse dites traditionnelles sont aussi l'occasion pour leurs acteurs d'entrevoir d'autres expressions provenant

d'autres univers sociaux ou spatiaux. Les pratiques s'inscrivent donc dans un dialogue entre le local et le global.

Pourtant, même si les acteurs/trices soulignent leur intérêt pour ce dialogue, ils/elles remettent également en question les aspects et effets culturels de la mondialisation. Le terme revient fréquemment dans les entretiens réalisés. Il est employé de manière imprécise : les acteurs/trices évoquent tour à tour les implications économiques, sociales et culturelles de ce concept, renvoyant à des réalités extrêmement diverses (Goré, 2004). Ils/elles mettent surtout en avant les aspects négatifs, uniformisants, de ce phénomène. Pour elles et eux, la connexion des pratiques *trad* du monde entier ne doit pas conduire à leur négation, à leur dissolution.

Derrière le local, revendiquer la diversité musicale et chorégraphique comme reflet de la diversité humaine et comme contrepied à l'uniformisation culturelle

La mise en avant du local dans les récits traduit une volonté partagée de préserver une diversité musicale et chorégraphique qui refléterait la diversité humaine. Pour ce musicien professionnel acteur du *revival folk*, il s'agit de « *défendre une notion humaine. Les musiques du monde sont une création de certains humains, certains groupes d'humains de cette planète-là et elle est différente suivant si c'est en Colombie, en Norvège ou ailleurs. (...) Comment est-ce qu'on peut (...) défendre, sauvegarder cette diversité-là, cette diversité culturelle ?* » (D-70, Isère).

La mise en avant des variations des pratiques dans l'espace leur permet de prendre position contre l'uniformisation culturelle liée au phénomène de globalisation qu'ils/elles perçoivent unanimement comme négatif. De nombreux/ses acteurs/trices s'interrogent ainsi sur les effets de la « mondialisation » sur leur pratique, leur fonction, leur sens et leur légitimité :

« *Il y a beaucoup de groupes de musique entre guillemets étiquetés Brayauds où il y a un bout de berrichon, un bout de morvandiau, même des gars de la Haute-Loire. Il y a quinze ans, ça n'existait pas. Ce n'était pas possible. Alors est-ce que c'est un bien ou un mal, je n'en sais rien. (...) Moi, je ne trouve pas ça logique. D'autant plus que ça fabrique de la musique différente, qui est beaucoup plus difficile à distinguer, qui sert moins la régionalité surtout. Et qui est en train de mondialiser, entre guillemets, à petite échelle. Une espèce de mondialisation de la bourrée du Centre-France. Du coup c'est en train de se lisser. (...) C'est comme la pratique du français : je trouve qu'avoir une langue commune pour communiquer avec un gars de Marseille et un gars de Brest c'est pas mal, par contre ce qui est dommage c'est d'avoir perdu nos langues régionales.* » (D-19, Puy-de-Dôme)

« *C'est vrai qu'il y a une diversité qui se perd. (...) Je trouve que c'est dommage. Ce serait intéressant qu'on danse un peu plus de danses diverses. (...) En y repensant, c'est dommage parce que ce sont des danses que l'on ne danse plus et cela fait partie de l'histoire, de la culture de la danse trad, de la culture du trad. (...) Finalement, on se retrouve avec pleins de groupes qui n'ont même pas de région d'appartenance, des groupes qui viennent du Poitou mais qui ne font que du bal folk ou des groupes qui viennent de Suède mais qui ne jouent aussi que du bal folk. C'est dommage, il n'y a pas vraiment de diversité or la diversité c'est ce qui fait la richesse du bal folk : diversité de personnes, diversité d'instruments, de musique, de danses.* » (M2-7, Isère)

« C'est la globalisation de la musique et de la danse. On n'a pas de racines. C'est du revivalisme. On s'approche d'une danse de Bretagne, d'Auvergne, du Piémont : on prend un peu partout mais on n'a pas de racines. » (D-36, Vallée d'Aoste)

« En ce moment, en 2018, les cartes sont complètement redistribuées. Il y a un hyper choix musical. (...) Moi, ce que j'ai trouvé en arrivant ici, c'est une espèce d'unité. Alors on a beaucoup débattu du mot identité : l'identité d'un territoire, est-ce que ça existe ? Est-ce que c'est pertinent ? Est-ce que ce n'est pas une notion réactionnaire ? Et là, du coup, on sent que c'est en train de se diluer complètement dans la mondialisation, dans les influences, dans le showbiz qui matraque. Alors on continue les bals, les danses, les morceaux, les compositions mais ça risque de se diluer au point de ne peut-être plus ressembler à quelque chose... (...) J'ai vu les dégâts du tourisme de masse sur certains pays. Et s'il n'y a plus la cuisine du coin, la langue du coin, ainsi de suite, à quoi ça sert d'aller en Thaïlande, au Laos ou au Guatemala, si on retrouve le rouleau compresseur ? (...) Parce que les voyageurs, qu'est-ce qu'ils vont chercher, si ce n'est pas la différence ? On va bien chercher autre chose ! C'est ça qui nous étonne, c'est ça qui nous plaît. » (D-59, Cantal)

Pour une enseignante et chanteuse professionnelle, l'uniformisation du bal ne concerne pas que les répertoires. Elle a également un impact sur les esthétiques sonores :

« La musique qui est produite dans les bals est une musique tonale, où les sons sont arrondis. (...) C'est une musique de fonction d'aujourd'hui et qui, pour moi, peut être créative (...) mais (...) qui a abandonné une grosse partie des caractéristiques esthétiques qui fondent les musiques dites traditionnelles. (...) Les sons, l'aspérité des sons, tout cela on le perd. » (M2-12, Rhône)

Pour le fondateur d'un duo explorant les musiques du massif central également porteur d'un projet de développement culturel en Nord-Isère, cela va plus loin. Pour lui, les pratiques *trad*, notamment celles de danse, s'ancrent dans un besoin de consommation. Les festivals *trad* les plus importants s'apparentent selon lui à des « *supermarchés du folk* » au sein desquels les participant.es « font leurs courses » parmi les musiques et danses qui deviennent des « *produits Reflet de France* » qu'il s'agit d'apprendre, en quelques heures lors d'un atelier. Il déplore cet « *empiétement sur la diversité* » et la négation du temps long, de l'imprégnation (M2-1, Isère).

La mise en valeur des variations spatiales ou la mosaïque géo-culturelle du *trad* : entre connexions, voisinages et distinctions

Dans ce cadre, l'empreinte locale des pratiques apparaît pour leurs acteurs/trices comme une richesse à valoriser, ainsi que comme un facteur de résistance vis-à-vis des phénomènes phénomène d'uniformisation des productions musicales, conduisant à l'élaboration d'un « bruit planétaire » (Torgue, 2009). Les pratiques incarnent une prise de position de leurs acteurs/trices contre l'expansion de la consommation de masse (Warnier, 1994a ; Gilbert, 1994) et la négation des « nuances locales » (Torgue, 2009).

Face à l'« émiettement de l'espace vécu » (Frémont, 1999) (p148), la récurrence de la question du local et des variations de la musique et de la danse dans l'espace réhabilite, voire invente, des identités culturelles locales (Warnier, 1994b). Les acteurs/trices jalonnent l'espace au moyen de repères communs : ils/elles circulent entre des « territoires » de bourrées ou bien de violoneux, des « pays » de rigodons, des « villages » de chanteurs, des « régions »

plus ou moins typées, etc. Dans le cas des musiques et des danses dites traditionnelles comme dans celui des paysages (Cachin, 1984 ; Guimar, 1984 ; Gasnier, 1992), des vins ou des fromages (Delfosse, 2003), les acteurs/trices décrivent l'espace par ses particularités. Ils/elles mettent en avant les variations musicales et chorégraphiques qui rendent les lieux incomparables et qui instaurent des liens de voisinage ou de distinction entre eux. Ils/elles se mettent à la recherche active de ces variations : « *il y a des invariants mais c'est justement dans les variations que se trouve l'intérêt des pratiques spécifiques* » (D-9, Puy-de-Dôme).

Cette manière d'ancrer la musique et la danse dans une géographie des « micro-lieux » porteurs d'expressions « spécifiques » met à l'épreuve le constat de l'hyper-réalisation des espaces, ainsi que de la déterritorialisation des pratiques musicales et plus largement festives décrit par Dominique Crozat (2008). Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » revendiquent des identités sonores particulières (Torgue, 2009), identifiables, qui redonnent du relief aux lieux, au contraire de leur indifférenciation. On peut aussi envisager les pratiques des « mondes du *trad* » comme faisant partie d'une « remontée massive des mémoires locales » (Gasnier, 1992) (p464) qui ont institué au cours d'une histoire récente (XIX^e et XX^e siècles) le local comme « lieu de mémoire » (Nora, 1997). Ce mouvement d'institution et de valorisation du local s'articule à des structures spatiales plus large : l'espace national dont parle Thierry Gasnier (1992) ou, dans le cas des « mondes du *trad* » la communauté internationale de danseurs/ses et de musicien.nes.

Des revendications liées au local qui s'articulent et s'incarnent dans un contexte global

En effet, c'est dans un cadre global, international, que s'institue le plus souvent la dimension « locale » des pratiques. Ce musicien professionnel nous met sur la piste d'une adaptation des représentations spatiales associées aux pratiques *trad* vis-à-vis d'un contexte plus global et des attentes sociétales du groupe social des *tradeux/ses* :

« En ce moment, dans la société, ce sont des choses qui reviennent, le retour au local. (...) Après la crise de 2008, je pense qu'il y a eu dans le folk un retour. Je ne sais pas si c'est lié à la crise de 2008 mais c'est situé quand même à cette période-là. Il y a eu un retour à la musique traditionnelle de région, régionale, dans le folk. Et en même temps, la mondialisation a explosé. (...) Donc en fait, le régionalisme s'est agrandi exactement en même temps que l'ouverture au monde. (...) Comme on partage, on a besoin de retrouver des choses, un particularisme, à donner aux gens. Et en fait, les deux évoluent en même temps. (...) Il y a 10 ans je pense qu'il n'y avait pas ce phénomène de danseurs qui savent parfaitement danser toutes les danses régionales, qui savent parfaitement danser la bourrée, qui connaissent parfaitement tous les congos et les rondeaux, les bourrées deux temps, trois temps, Gascogne, Poitou, le rigodon... Maintenant on a des spécialistes de toutes ces danses, qui savent les danser aussi bien que les pédagogues (...) Comme le bal folk a trouvé une nouvelle unité, il y a un besoin nouveau pour les trucs régionaux qui se sont fait un petit peu réutilisés, (...) de se ré-enraciner. » (M2-1, Isère)

Les imaginaires du local et la recomposition des pratiques dans un cadre global ne font

pas que l'objet d'une opposition. Les « mondes du *trad* » sont traversés par des phénomènes de « reconnexion au local » ponctuels et cycliques. De ce point de vue, l'ambivalence des imaginaires du local concordent avec l'analyse sociologique des acteurs/trices des « mondes du *trad* », principalement issues des classes moyennes, en quête d'alternativité.

Bien plus, la dimension locale des pratiques est réitérée et légitimée dans le contexte aujourd'hui international de pratiques. Les ateliers de danse proposés au sein des festivals européens sont consacrés à l'apprentissage de micro-répertoires (danses de Basse-Bretagne, sauts du Sud-Ouest, bourrée auvergnate, rigodon dauphinois, par exemple). Les danseurs/ses amateur.es viennent y apprendre des répertoires qui les précèdent, qui les dépassent, qui « existent » et qui sont teintés de l'esprit des lieux. Cette dimension locale semble en réalité instituée et renforcée par ce contexte de pratiques interconnecté, uniformisé et globalisé. On retrouve cette idée dans les propos de Max Peter Baumann (1996) : « dans une certaine mesure, l'élargissement de la tradition locale, ou peut-être devrions-nous dire des identités locales, peut être compris comme une forme d'émancipation du local vers le régional et les communications internationales. (...) Plus les horizons de référence sont flous et vastes, plus le champ de la mémoire locale est limité »⁷. Cette tension est également perceptible au niveau des groupes musicaux, qu'ils soient amateurs ou professionnels : tous aspirent à être reconnus localement à travers la mise en scène d'une appartenance locale, tout en souhaitant être programmés hors région, voire à l'étranger.

Un nouveau contexte pour les pratiques : la communauté internationale, mobile et spécialisée des musicien.nes et danseurs/ses *trad*

La tension qui se dessine, entre revendication de l'empreinte locale et globalisation des pratiques, semble indissociable de leur ouverture à un public plus massif par le biais de manifestations, notamment festivalières, à la fois peu et suffisamment médiatisées pour attirer une audience spécifique. Les pratiques se déploient ainsi dans le cadre d'une nouvelle référence spatiale qui n'est plus celle du terroir mais celle de la communauté « spécialisée », internationale et mobile des danseurs/ses et musiciens/ses *trad*. Un facteur de cornemuses qualifiées « du Centre » ou « bourbonnaises » évoque ainsi le rayonnement de son activité et de cet instrument pratiqué partout en Europe mais toujours désigné par son origine locale :

« Mon travail de facteur d'instrument est de moins en moins lié à une région. J'ai une attache de cœur à la région du Centre-France, à la région Auvergne, le Bourbonnais. Mais ma clientèle est dans 16 pays en Europe, voire plus. Il y a un tout petit foyer dans la région mais (...) c'est 5% de mon travail, le régional. Le reste, c'est national et un tiers est à l'étranger. » (D-64, Puy-de-Dôme)

Ainsi, l'interpénétration depuis les années 1970 des répertoires, des techniques, ainsi

7. Citation originale : « In a certain sense the broadening of local tradition, or perhaps we should say of local identities, could be understood as a kind of emancipation from the local towards the regional and international communication. (...) The broader and fuzzier the horizons of reference, the more limited in scope the local memory ». Traduction : M.M

que l'interconnaissance des acteurs/trices, semble dépasser le modèle binaire d'une diversité culturelle menacée par l'homogénéisation de la globalisation. En partant du principe que les pratiques de musique et de danse aujourd'hui qualifiées de traditionnelles s'ancrent dans une dynamique des influences et des circulations, leur globalisation apparaît davantage comme un tout producteur de différence et de cohérence. C'est ce qu'explique Jean-Loup Amselle (2005) à travers la théorie du « branchement » et de la « dérivation culturelle » : grâce à cette métaphore électrique, l'auteur met en connexion les signifiés particularistes localisés dans un enchevêtrement de signifiants internationaux produisant une culture nécessairement hétérogène.

6.3.2 L'ambivalence du bal : un loisir globalisé au cœur de discours territorialisés

L'inscription des pratiques et des acteurs/trices des « mondes du *trad* » dans une dimension internationale ne se fait pas uniquement par la diversification progressive des imaginaires liés aux pratiques vers une dimension globale, voire universelle. Plus concrètement, les pratiques s'inscrivent dans des flux reliant un réseau élargi d'acteurs/trices à l'échelle européenne.

Le bal apparaît comme l'espace privilégié de rencontre de ces imaginaires du rural, du local et de la circulation des pratiques. Il consiste en une activité largement partagée à l'échelle européenne, ainsi que comme une activité à l'origine de déplacements et de mobilités. Les musicien.nes et danseurs/ses ne vont pas seulement au bal de leur village, ville, quartier : ils/elles fréquentent un réseau international de bals qui façonne une nouvelle échelle de pratiques et de référence, à la fois connectée au local et inscrite dans le global.

La fin de ce chapitre est dédiée à un retour sur l'enquête par observation filmée du bal en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste. L'enquête a eu pour but d'examiner la tension entre la forme générique que semble prendre le bal en Europe et les discours territorialisés qui l'entourent. Elle vise à identifier, dans ce qui est décrit par les acteurs/trices comme une variation territoriale du bal, ce qui repose effectivement sur des comportements différenciés et observables *in situ*, de ce qui relève des représentations changeantes du bal, non perçues par l'œil et par l'oreille en situation.

L'affirmation de la variation du bal dans l'espace : une vision « territorialisée » difficile à observer

Des représentations du bal basées sur l'incarnation de variations locales et régionales

Les acteurs l'affirment : le bal auvergnat existe, il est différent du *fest-noz* et du *baletti* et il a davantage de caractère que le bal rhônalpin. Au cours des entretiens et sur les réseaux sociaux, une vision territorialisée et régionalisée du bal se développe : le bal est décrit comme un phénomène qui épouse les caractéristiques des lieux dans lesquels il se déploie.

Les acteurs/trices affirment qu'il n'est pas partout le même et que sa variation repose sur celle des « cultures locales », valorisées de manière générale au sein des « mondes du *trad* », qui s'incarnent de manière privilégiée dans cet espace-temps singulier.

Les acteurs/trices ne sont pas les seules à tenter de qualifier territorialement le bal. Dans sa thèse, Olivier Goré (2004) présente le *fest noz* comme un type de bal unique qui diffère des autres bals dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles organisés ailleurs en France. Il englobe l'ensemble de ces manifestations dans l'appellation « bal *folk* ». Par contraste, il décrit le *fest-noz* comme une forme d'expression culturelle régionale qu'il identifie comme spécifique à la Bretagne. Il souligne la dimension identitaire de ce bal : le *fest-noz* n'est pas qu'un événement de loisirs où l'on entend du répertoire « breton » mais un marqueur symbolique et privilégié de l'identité bretonne. Cette analyse, qui fonctionne sans doute pour l'exemple breton, n'est pas reproductible en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste. Ces régions, aux histoires et aux identités plus hybrides rendent caduque l'opposition d'un bal « régionalisé » idéalisé à un « bal revivaliste où se pratiquent pêle-mêle des danses traditionnelles – bourrées, rondeaux gascons, rondes bretonnes, sauts basques, branles béarnais, maraîchine vendéenne –, des danses populaires non traditionnelles – valse, mazurka, scottish, polka, redowa – et des danses anciennes, populaires ou non – branles, contredanses » (Guilcher, 1998) (p250).

Pourtant les discours d'acteurs/trices placent le bal au cœur de fabrique d'identités collectives et territoriales. Lors du bal, les acteurs/trices mettent en scène, parfois de manière légère, comique, voire caricaturale, parfois de manière très sérieuse, ce qui est perçu et vécu comme des spécificités locales ou régionales. Ils/elles sont unanimes : le bal n'existe pas en tant que tel, il s'adapte au contraire aux mentalités, aux régions, aux « cultures », parfois au climat. Ils/elles rejettent le principe de généricité du bal. Cette vision territorialisée de la pratique *trad* en général et du bal en particulier semble intervenir avec force aujourd'hui après une période de détachement de la part des générations précédentes. Face à ce contraste, on peut légitimement se demander, aux côtés de Dominique Crozat (1998) « quelle est réellement la part des mentalités dans la diversité des comportements, notamment festifs ? C'est une évidence dans tout discours régionaliste, mais qui se révèle souvent beaucoup moins assurée. Le bal a-t-il un lien avec les comportements ? » (p273).

... qui contrastent avec une dimension relativement homogène du bal à l'échelle européenne

De fait, du point de vue de l'observateur extérieur, c'est plutôt la présence du bal sous des formes communes dans l'ensemble de l'Europe, qui marque le chercheur.

A première vue, les pratiques des « mondes du *trad* » se développent en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste sous des formes apparentées. Les répertoires, les techniques et les acteurs/trices circulent d'un bout à l'autre de l'Europe de telle sorte qu'on repère un certain nombre d'invariants dans les pratiques musicales et chorégraphiques. Le phénomène du bal, qu'il soit désigné comme bal *folk*, bal *trad*, *traditionnel*, *baleti* ou *fest-noz*, s'observe

sous des formes relativement similaires. Un.e danseur/se disposant d'un peu de vocabulaire chorégraphique peut, sans être trop décontenancé.e, participer à différents bals organisés partout dans ces espaces régionaux et y retrouver du commun, une continuité d'usages comme de codes chorégraphiques et sociaux. Le bal accueille en outre un public mobile de passionné.es et apparaît comme un loisir globalisé dont l'ancrage local est permis par la participation des acteurs/trices aux réseaux associatifs locaux.

Dès lors, la régionalisation du bal mise en avant dans les discours ne semble pas se confirmer. Dans le cas des « mondes du *trad* », la croissante individualisation et la dimension sélective (Barbaza, 1983) du loisir empêche de conclure en premier lieu à une régionalisation des comportements. Ces derniers semblent, au contraire, en proie à une croissante individualisation.

Vers une complexification du modèle du bal (et de l'enquête!) à l'échelle européenne

Toutefois, ce premier constat d'une genericité des formes du bal est nuancé par une observation plus fine des situations de bals observées. En Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, les bals observés dans le cadre de ma thèse ne sont pas identiques : ils présentent des publics, des ambiances, des programmations variables. Ils se déroulent dans des lieux et des temporalités différentes.

Après avoir fréquenté quelques manifestations, le modèle européen du bal se complexifie et des différences commencent à apparaître : ici le bal est très lumineux, bruyant et festif alors que là, il se déroule dans une ambiance intimiste et tamisée. Là le public semble mixte alors qu'ailleurs, il présente une forte homogénéité générationnelle. Une danseuse amateur rencontrée dans la Loire exprime cette surprise commune au/à la chercheur/se et au/à la danseur/se néophyte qui explore une palette de bals bien plus qu'une situation générique :

« *J'explore pleins de bals différents. Des bals en rase campagne où personne ne sait danser ou au contraire plein de gens savent danser mais de manière carrée et hyper viellotte. Et à la fois des bals de jeunes où les gens viennent du milieu hippie, ne savent pas plus danser que cela. Ou des bals avec des gens hyper calés niveau danse.* » (D-28, Loire)

La sélection d'évènements observés dans le cadre de ma thèse révèle une grande variété de situations. Dans le cadre de mon enquête filmée, 49 films de bals ont été réalisés dans 37 contextes de pratique différents⁸. Ces films rendent compte de bals organisés dans des contextes spatiaux variés. Pour rendre visible le contexte spatial dans lequel s'inscrit le bal et afin de tester l'hypothèse de sa variation dans l'espace, chaque bal observé a été relié à l'une des catégories statistiques identifiées par l'Insee⁹ : urbain¹⁰ (24 bals ont pu y être observés), rural éloigné (1 bal), rural très peu dense (1 bal), rural bourg (3 bals), rural

8. Dans le cadre des festivals observés, j'ai pu filmer plusieurs bals. Cela explique le décalage entre le nombre de films et de contextes d'observation.

9. Source : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3715314>

10. Cette catégorie renferme en elle-même une diversité d'espaces : elle englobe autant les grandes agglomérations comme Lyon, que ses alentours périphériques (Corbas, Grigny) et que des petites villes comme Saint-Jean-de-Bournay (Isère) ou Aime (Savoie).

couronne éloigné (4 bals) et rural périphérique (16 bals).

La faible ampleur de l'enquête filmée déployée dans le cadre de cette thèse et la non-représentativité des situations observées¹¹ ne révèle pas de corrélation claire entre contexte territorial et type de bal. Le bal dédié aux musiques et aux danses dites traditionnelles varie à l'échelle de l'Auvergne-Rhône-Alpes et de la Vallée d'Aoste mais les formes qu'il prend ne semblent pas circonscrites spatialement.

Des facteurs de variation du bal dans l'espace : la gestion du public, de l'espace social et de l'ambiance sonore

Plutôt qu'une régionalisation évidente du bal, le visionnage comparatif des films de bals fait émerger une série de facteurs qui contribuent à expliquer sa variation dans l'espace et son adaptation à des attentes et à des finalités qui émergent du contexte spatial dans lequel il se déploie.

Une lecture des variations du bal par celle des publics : bals de « vieux » ou de « jeunes », de néophytes ou de confirmé.es, de spécialistes ou de curieux/ses, de participant.es ou de spectateurs/trices, etc.

Dans un premier temps, les films soulignent la variation du public selon les événements observés. Des situations très variées ont pu être observées : un bal organisé en périphérie lyonnaise avec 800 danseurs/ses (FM2-3, Rhône), un autre organisé en plein air avec moins de 30 participant.es (FM2-5, Rhône), des bals lors d'un festival rassemblant plusieurs milliers de festivalier.es par jour (FD-19, Allier et FD-26, Rhône), etc. Les films apportent des informations supplémentaires à celle de l'ampleur du public. Ils donnent un aperçu de la mixité sociale, générationnelle, de la provenance et l'implication du public dans les événements. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » identifient eux/elles-mêmes des « *bals de vieux* » et des « *bals de jeunes* ». Ils/elles distinguent de la même manière les bals de grande ampleur organisés dans le cadre des festivals *trad* qui attirent un public international des « *bals du dimanche tranquille* » (D-7, Rhône).

Du point de vue de la variation du public, quelques liens peuvent être établis entre le profil du bal et le contexte spatial dans lequel il s'inscrit. Dans les grands centres urbains, le public est généralement plus jeune et composé majoritairement d'étudiant.es et de jeunes actifs/ves. Les bals urbains sont également ceux où on repère le plus de néophytes non initié.es à la danse dite traditionnelle alors qu'ils/elles sont relativement rares en dans les bals organisés en rural périphérique et en rural couronne éloigné (les deux types de rural les plus proches des espaces urbanisés). Dans ces bals des grands centres urbains, on

11. Le seul critère retenu pour les choisir a été la possibilité pour moi de m'y rendre. Je n'ai pas pu observer des bals dans chaque département concerné par cette enquête. Le corpus concerne principalement les départements de l'Isère, du Rhône, du Puy-de-Dôme et, moindrement de l'Allier et de la Savoie. Certains départements ne sont pas représentés même si des bals ont pu y être observés en amont ou en aval de l'enquête.

constate à l'instar de Dominique Crozat (1998), qu'il est difficile d'identifier un noyau dur de public et que de nombreux petits groupes de danseurs/ses sont au contraire repérables. On distingue ceux des « bons danseurs/ses » et ceux des « nouveaux/elles venu.es », ceux des musicien.nes en voie de professionnalisation et ceux des musicien.es amateur.es, ceux des plus âgé.es, ceux des danseurs/ses venu.es de plus loin, par exemple. Les membres de ces cercles restreints se connaissent bien. L'interconnaissance est toutefois limitée au-delà de ces entre-soi en raison du fort renouvellement du public dans les agglomérations. En ville, parce qu'il n'est pas le seul espace d'animation et de sociabilité, le bal prend une dimension de loisir, voire de loisir spécialisé : le public y vient principalement pour danser ou apprendre à danser.

Le public du bal est en revanche plus âgé dans les espaces ruraux les plus connectés aux villes (rural périphérique et rural couronne éloigné). Dans les espaces ruraux plus éloignés, les situations se révèlent extrêmement diverses entre les bals du dimanche après-midi organisés par les comités des fêtes, ceux proposés par les associations de jeunes locaux et le phénomène des festivals qui provoque une mise en désir des campagnes (Rautenberg *et al.*, 2000a) comme espaces récréatifs. Dans l'ensemble, le public est plus familial dans tous les espaces qui ne rentrent pas dans la catégorie de l'urbain : on peut y voir des enfants et parfois des adolescent.es qui accompagnent leurs parents. Ce type de situation n'a pas pu être observé en ville. Le public non danseur est aussi plus facilement repérable ailleurs qu'en ville. Ce public est composé des danseurs/ses participant au bal au repos, des curieux/ses venu.es pour observer et intimidé.es par la danse, de celles et ceux venu.es uniquement pour entendre leurs groupes de musique préférés, des organisateurs/trices trop épuisé.es par les préparatifs, etc. Partout ailleurs qu'en ville et à l'exception des festivals, on note une plus grande interconnaissance et surtout l'importance du public lié (bénévole, participant.e régulier.e, administrateur/trice, etc.) à l'association organisatrice de l'évènement. Ceci laisse entrevoir un glissement de la finalité du bal. Il est moins lié à l'idée d'un loisir spécialisé, comme en milieu urbain, et se présente plutôt comme une activité sociale de proximité.

Enfin, les festivals, qu'ils aient lieu en milieu urbain ou rural, présentent des situations extrêmement variées du point de vue des publics accueillis par le bal. Ces situations semblent se développer en lien avec l'identité festivalière nourrie par l'équipe organisatrice et se développer indépendamment du contexte socio-spatial d'implantation de l'évènement. Le public convoqué est généralement intergénérationnel et international. C'est à l'intérieur des différents bals organisés au sein d'un même festival, qu'il se répartit. Des variations générationnelles peuvent être observées d'un bal à l'autre, en fonction de la programmation. Un phénomène inédit est repérable au sein des festivals, ainsi que dans quelques bals urbains : l'occupation des devant de la scène par un public non dansant. Le phénomène prend de l'ampleur depuis les dernières années en lien avec le changement de statut de certain.es musicien.nes, devenu.es des vedettes du *trad*, et de la compétition croissante entre les jeunes professionnel.les. Sur ces devant de scène on repère des « groupies », ainsi que de jeunes musicien.nes en voie de professionnalisation, venu.es observer leurs idoles autant que se faire voir. Un jeune musicien professionnel repère cette utilisation particulière de

l'espace du bal dans un but d'entretien d'un réseau professionnel : « *devant les scènes, tu regardes et tu vois les groupes qui vont cartonner l'été suivant. Et les groupies.* »¹²

La buvette, du centre à la périphérie du bal : un espace révélateur des différentes manières de construire l'espace social du bal

Un autre point de variation du bal repose sur l'importance variable accordée à la buvette et aux comportements alimentaires au sein du bal. Manger, boire et discuter ne sont pas toujours des activités annexes au bal : la place et le temps qui leur est accordée semblent particulièrement révélatrices des raisons d'être localisées du bal.

La buvette n'existe pas toujours : plusieurs situations observées montrent que le bal est consacré à la danse et non à boire et à manger. Dans certains événements, notamment ceux organisés en périurbain, la buvette n'existe pas en tant que telle. Les comportements alimentaires ont toutefois leur place : quelques tables sont aménagées au fond de la salle des fêtes et proposent des boissons chaudes, jus de fruits et quelques encas. Ces denrées peuvent être vendues par l'association organisatrice ou apportées par les participant.es. La vente et la consommation de boissons alcoolisées est très réduite. Dans d'autres bals organisés lors de festivals ou en centre urbain (dans des bars, dans un cadre étudiant) où les contraintes de mobilité sont moins fortes, ainsi que dans des types d'espaces ruraux moins connectés aux villes (rural éloigné, rural très peu dense, rural bourg), la buvette consiste parfois en l'épicentre du bal : les acteurs/trices s'y retrouvent et passent une bonne partie de la soirée à discuter et à consommer. Elle est délimitée au fond de l'espace de bal ou se voit attribuer une pièce dédiée, séparée de l'espace de danse. Un type assez spécifique d'évènement, qui recoupe celui des repas dansants identifiés par Dominique Crozat (1998, 2004) est également observable exclusivement en espace rural ou bien dans certains bals urbains qui ont en réalité lieu dans de toutes petites villes. Ces bals accueillent un public familial mais globalement plutôt âgé. La plupart du temps, des tables sont organisées en ligne et bordent la piste de danse. Un repas est servi en amont du bal ou bien un buffet est proposé pendant l'après-midi ou la soirée de danse. Toutefois, bien plus qu'à un contexte spatial, ces types de bals et de rapports à l'alimentation semblent bien plus liés à une génération.

D'autre part, les produits mis à la vente au sein des bals diffèrent largement. On repère dans l'ensemble une préférence pour les produits locaux et biologiques. Les offres varient cependant d'un bal à un autre, d'une équipe organisatrice à une autre. Dans les événements où la finalité du bal est la pratique de la danse, peu de boissons alcoolisées sont vendues. Dans les bals plus festifs et souvent organisés « à domicile », bière, cidre et vin locaux sont au rendez-vous. Dans tous les cas, à l'instar de Dominique Crozat (1998), j'ai pu constater que la consommation d'alcool est vue parfois très négativement (comme un facteur de perturbation du val, de violence), parfois très positivement (comme un facteur

12. Ces propos sont issus d'une discussion informelle à l'occasion d'une session musicale, le 18 Mai 2018.

de cohésion, de fête, de lâcher prise) mais jamais de manière neutre au sein des « mondes du *trad* ».

Le rôle attribué à la buvette et plus largement à la boisson et à l'alimentation varie donc selon les événements. Ce rôle peut être central et moteur de la convivialité dans le cadre des festivals, de bals étudiants urbains ou de bals associatifs ruraux. Il est fonctionnel, voire très réduit dans toute une série d'événements organisés dans des espaces intermédiaires entre ville et campagne et liés à un public à la fois familial et plus âgé. Ce rôle de la buvette et de l'alimentation au sein du bal est fonction du public présent bien plus que de la localisation des événements et conditionne l'autorisation au défolement, à la transgression ou au contraire l'invitation au contrôle au sein du bal (Crozat, 1998).

La pluralité des ambiances sonores du bal ou la construction environnements sonores spécifiques : une diversité de modes de gestion des sons et des silences, transposables plus que circonscrits dans l'espace

Enfin, une analyse comparative des ambiances des bals du point de vue de leur ambiance sonore permet de préciser le rôle des sons dans les stratégies d'homogénéisation ou de différenciation des pratiques dans l'espace. Le bal n'est pas composé partout des mêmes sons, aux mêmes volumes : discussions en bord de parquet, sons de buvette, musique jouée sur scène, perception des corps en mouvement, les sons et leurs traitements varient événement à un autre.

Le visionnage comparé des films de bal m'a conduit à envisager l'hypothèse d'une variation sonore du bal : ici, on fera par exemple en sorte que le bal soit calme et silencieux, la part belle sera faite à la musique et on entendra même le déplacement des corps en mouvement tandis que là, les musicien.nes seront à peine audibles et les discussions, rires, sons de buvette envahiront l'espace. Entre ces deux profils sonores de bals, toute une palette auditive est développée. Elle reflète des manières différenciées de construire et de vivre le bal. La gestion des sons, depuis la musique sur scène à l'environnement sonore global, révèle tour à tour une volonté de privilégier la pratique de la musique et de la danse en lui accordant un statut artistique ou bien une intention de construire le bal comme un espace festif de rencontre, de lien social dans lequel la musique et la danse sont annexes. Certains bals, comme ceux organisés par la Campanule à Lyon, reposent sur un traitement qualitatif des strates sonores plaçant l'écoute au premier plan de l'expérience du bal. Le rôle de la buvette est mineur, elle est séparée de l'espace de danse, ou en tous cas inaudible. La piste de danse est calme, on y entend peu de discussions et la pratique chorégraphique est placée au cœur de l'expérience du bal. Les bals organisés par Les Brayauds à Saint-Bonnet-près-Riom offrent un profil très différent. La piste de danse compte parfois autant de danseurs/ses que de non-danseurs/ses occupé.es à se retrouver, à discuter et à consommer. Le bal est très bruyant, moins structuré autour de l'activité chorégraphique qui apparaît comme un mode de participation au bal parmi d'autres. A ces deux types archétypaux de bals correspondent des publics qui ne sont pas irréconciliables mais qui n'apprécient pas les mêmes

ambiances. Les récits d'expériences ci-dessous montrent que des valeurs et appréciations très différentes sont portées sur l'impression de silence ou au contraire de saturation sonore au sein du bal :

« A Comboros, il y a quelque chose qui m'a horrifié, c'est le bruit. Le nombre de gens qui parlaient sur les planchers... // Un bruit ambiant qui très très fort. // Je l'ai dit aux organisateurs : si ça avait été mon festival, entre deux groupes je serais allé prendre la parole sur scène pour dire qu'on a le droit de parler mais ailleurs parce que pour le groupe ce n'est quand même pas très respectueux. [Ils m'ont dit] que c'était parce qu'il y avait beaucoup de gens extérieurs au folk. (...) // Mais ceux qui parlaient le plus ce n'était pas forcément des gens extérieurs !// Pour eux, c'était faire la fête ensemble. » (D-2, Rhône)

« Je respecte beaucoup la musique, je la respecte énormément parce que je sais le travail que ça demande. Donc c'est peut-être pour cela que je ne suis pas quelqu'un qui me déplace sur les parquets avec un pack de bières à la main. (...) Être en connexion avec les musiciens et avec la danseuse, c'est la moindre des choses. On peut dire quelques mots en dansant. Mais de là à raconter sa vie... Pour raconter sa vie, c'est bien de sortir du parquet et d'aller boire un coup à la buvette ou à côté, c'est encore mieux parce qu'il y a moins de bruit. On peut échanger quelques mots mais seulement quelques uns et discrètement, de façon à ce que les couples d'à-côté n'entendent pas. Parce qu'il faut aussi faire attention aux autres. (...) On n'est pas seuls au monde. » (D-52, Haute-Savoie)

« Moi, j'aime bien quand c'est la pagaille au contraire ! » (D-54, Haute-Loire)

« Quand je suis ici au bal, je passe très peu de temps dans la salle de bal parce que je danse très peu. Ma blague classique c'est : « oh les gars ! Vous avez vu ? Ils ont construit une salle de bal à côté de la buvette ! » Parce que moi je suis tout le temps à la buvette en fait. Le bal, les groupes je les connais. Des fois je vais écouter un peu. Si je fais trois danses dans la soirée c'est bien le tout, pour faire plaisir à ma chérie principalement. (...) Moi je vais au bal pour me distraire, mais pas pour danser. Quand le bal brayaud arrive tous les mois je suis content parce que je vais être ici toute la journée (...) mais c'est vrai que je ne viens pas pour la musique ou pour danser. » (D-9, Puy-de-Dôme)

Entre ces appréciations contrastées des bals existe une multitude d'évènement. La variation des profils sonores des bals dans l'espace semble difficilement corrélable à leur localisation spatiale même si c'est ce que laissait deviner la comparaison précédente des bals lyonnais, présentés comme calmes et centrés autour de la danse et des bals brayauds, bruyants et tournés vers la fête, qui se superpose trompeusement au modèle centre / périphéries. Plusieurs paramètres viennent déconstruire cette équation hâtive. D'une part, de nombreux acteurs/trices organisent des évènements dans des lieux différents : les ambiances de bals sont alors transposées dans un lieu autre que les locaux associatifs habituels par exemple. D'autre part, une même équipe organisatrice porte parfois des bals aux ambiances très variées. Ce phénomène est extrêmement fréquent dans le cadre des festivals où des bals aux ambiances variées, attirant des publics aux goûts ou relevant de générations différentes, sont organisés. A titre d'exemple, un groupe pouvant être qualifié de *folk* en prenant pour acquis le grand partage *folk / trad* évoqué précédemment, a proposé l'idée d'un bal silencieux, au cours des années 2000 et au sein du festival Le Grand Bal de l'Europe à Gennetines. Le but était de proposer un moment calme de musique, de danse et d'écoute dans un festival très animé, où jusqu'à 10 bals se déroulent en même temps, dans des ambiances très variées. Le groupe mettait alors à l'honneur des danses de couple favorisant l'écoute attentive et la connexion au partenaire de danse. Ce nouveau profil de bal reposait sur des propositions mélodiques à faible volume sonore et sur une adaptation

des comportements du public plaçant l'écoute comme activité corporelle située (Guiu et Mervant-Roux, 2014) : peu de discussions et d'échanges entre les participant.es, tuilage entre les différentes danses. Cette expérimentation collective ne s'est pas imposée comme un modèle territorialisé (circonscrit au festival) mais plutôt comme un nouveau mode d'organisation du bal, en contrepoint de bals plus bruyants et festifs organisés simultanément. Des bals de ce type ont pu être organisés ailleurs. La présence (ou l'absence) des sons, ainsi que leur traitement, nous renseignent sur les raisons d'être souvent localisées du bal mais ne permettent pas d'affirmer que la dimension sonore du bal soit explicable territorialement.

De la globalisation des savoir-faire au « bal rêvé » (Croizat, 1998) : la conciliation de la variation et de la généricité du bal autour de l'enjeu des attentes locales

Ces quelques facteurs de variation du bal (public, buvette, gestion sonore) en Auvergne-Rhône-Alpes nous mettent sur la piste d'une activité qui conserve un certain nombre de repères communs à l'échelle trans-régionale, voire européenne tout en prenant des formes différenciées. Ces critères ne fonctionnent pas indépendamment les uns des autres. Ils se combinent à d'autres comme le choix de supports et de stratégies de communication événementielle, d'une programmation musicale, de locaux, notamment. La combinaison et l'adaptation de ces facteurs crée l'identité événementielle de chaque événement, organisateur/trice jusqu'à déteindre parfois sur les lieux qui accueillent les bals.

L'existence invisibilisée de savoir-faire organisationnels et transposables du bal : compréhension des publics, maîtrise des goûts et programmations musicales, gestion de l'environnement social, spatial, sonore et lumineux du bal

L'internationalisation des réseaux de pratique, la diversification des contenus musicaux en même temps que leur « spécialisation » entraîne une diversification des attentes vis-à-vis du bal. Organiser un événement qui trouvera son public relève dès lors d'un véritable savoir-faire au sein des « mondes du *trad* », comme le suggère un musicien professionnel également formateur au sein du CEFEDM de Lyon :

« Je vois quand même quelque chose de très lié, dans une perception intuitive, entre un lieu, un événement, un profil d'organisateur et un contenu, artistique n'est peut-être pas le terme, mais je dirais d'identification générationnelle. Parce que les objets musicaux sont très proches. C'est le traitement de ces objets musicaux qui varie. (...) Je dirais quand même que les publics et les organisateurs ont un sens très pointu de calcul de ce qui leur correspond. » (D-15, Rhône)

Dans ce cadre, l'ingénierie croissante du *trad* fait apparaître les variations du bal dans l'espace comme davantage liées à l'intelligence collective et intuitive des organisateurs/trices et des publics qu'à la localisation des événements. Les organisateurs/trices de bals sont eux/elles-mêmes des passionné.es qui participent en tant que public à d'autres bals. Ils/elles témoignent d'une compréhension fine des goûts du public et de leur évolution. Lors de l'organisation d'un événement, ils/elles allient des publics cibles (des *folkeux/ses*

ou des *tradeux/ses*, des jeunes ou des plus vieux/vielles, un public local ou régional, voire international) à des choix de programmation qui leur semblent cohérents. Le choix des lieux ne se fait pas au hasard et relève d'un compromis entre les infrastructures existantes, la taille de l'évènement organisé et les préférences du public. Les organisateurs/trices gèrent l'environnement sonore (volume saturé ou très faible avec, évidemment, tous les intermédiaires possibles) et lumineux (bal fortement éclairé, à la lumière du jour ou au néon, tamisé), ainsi que les décors (lampion, guirlandes, par exemple), dans le but de créer des ambiances différenciées. Ces dernières sont révélatrices de stratégies de programmation plus que d'une empreinte du lieu sur le bal. Un rôle spécifique est accordé à la buvette et plus généralement à l'alimentation et à la boisson : elles peuvent être accessoires ou bien être centrales, au même titre que la musique et la danse. Cette organisation alchimique du bal repose également sur un statut spécifique accordée à la fête et à la danse.

Ces savoir-faire organisationnels du bal ont un impact crucial sur la forme que prend le bal et sur la construction des identités associatives des « mondes du *trad* ». Ils ne sont pas toujours évidents à décrypter pour l'observateur/trice et sont régulièrement remodelés par les phénomènes d'engouements générationnels qui traversent tout secteur musical, même aussi confidentiel et peu médiatisé que celui du *trad*. Difficiles à retracer, ils sont transposables : ils s'apprennent, se reproduisent de telle sorte que les ambiances différenciées de bals se retrouvent partout. Une simple cartographie des évènements organisés aurait ainsi du mal à révéler la diversité et la plasticité des situations observées dans le cadre de ma thèse. La construction d'ambiances contrastées devient une compétence à part entière des organisateurs d'évènements et un attendu des publics. Par conséquent, le bal apparaît comme un événement relativement autonome vis-à-vis de l'espace dans lequel il s'inscrit : les types de bals s'imbriquent, sont reproduits et accueillent un public mobile au goût spécialisé.

Le bal comme condensateur d'attentes locales et de différents modes de sociabilités variés mais peu territorialisés

Le profil que prend le bal ici ou là est façonné par un savoir-faire de plus en plus fin de la part des organisateurs/trices *trad*. Il est aussi fonction des attentes locales projetées sur l'évènement.

Les critères de variation évoqués mettent en lumière différentes finalités associées au bal. Le bal est toujours et avant tout un évènement social. Cependant, cette dimension est d'autant plus forte que les occasions de sociabilités sont réduites. L'ordre des priorités du bal change sensiblement selon les lieux, les équipes organisatrices, les attentes du public. Il peut être un lieu de pratique chorégraphique dans le cadre d'un loisir, voire d'un loisir spécialisé. Il attire alors un public de passionné.es qui viennent moins pour se rencontrer que pour danser et retrouver leurs groupes musicaux favoris. Il peut aussi être un espace-temps d'animation locale : il attire alors un public familial, peu attentif à la programmation, mais

attiré par la possibilité de se retrouver, de discuter, de danser comme de manger et boire ensemble. Il peut prendre la forme d'un évènement avant tout festif, où la musique et la danse ne sont pas le seul mode de participation et où l'expérience commune de la fête vient consolider les liens entre les participant.es.

Ces différentes fonctions et finalités accordées au bal ne sont jamais exclusives les unes des autres. Elles ne sont pas non plus territorialisées : elles sont repérables dans tous les types d'espaces couverts par l'enquête filmée. De la même manière, des bals aux fonctions différentes peuvent être organisés dans de mêmes lieux et par un.e même organisateur/trice. C'est autour du public et de ses attentes que la variation du bal s'organise.

Bien plus que de traduire un contexte spatial, les variations du bal révèlent les représentations qu'ont les acteurs/trices des « mondes du *trad* » de l'espace qui les entoure, qu'il s'agisse de leur lieu de vie ou d'un lieu qu'ils/elles visitent temporairement à l'occasion d'un évènement. S'il est difficile de déterminer avec certitude si ce sont bien ces facteurs qui créent la finalité du bal ou si c'est cette dernière qui se traduit en eux, il n'en reste pas moins qu'il est possible d'envisager à travers eux une adaptation toujours locale d'un espace-temps de pratique relativement générique à l'échelle de l'Europe.

Au delà des imaginaires territorialisés et de la musique le bal comme espace social plastique adapté et adaptable

L'analyse de la diversité des bals dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles déconstruit ainsi la simplicité apparente de cet évènement : entre un modèle générique partagé et véhiculé partout en Europe et un modèle territorialisé, on en arrive plutôt à penser un phénomène fluide, perméable, transposable. Le bal remet en question la portée des imaginaires du rural et du local qui lui sont liés. En Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, il n'apparaît pas comme un produit du rural plus que de l'urbain. Il ne reflète pas plus l'espace local que l'existence de réseaux internationaux de pratiques. Au-delà du rêve de l'assemblée de danse populaire et immuable qui continue à habiter les imaginaires collectifs, le bal apparaît comme un phénomène continuellement adapté aux enjeux, attentes et sociabilités exprimés localement. Dans ce contexte, les ambiances vécues par les musicien.es et danseurs/ses sont réappropriées, hybridées ici ou là et servent à colorer le modèle partagé du bal européen en fonction des attentes locales : « le local n'a donc pas disparu mais il réfère à une identité à incarner, délocalisable partout » (Crozat, 2008).

Les éléments de variation repérés esquissent des tentatives d'adaptation du bal aux milieux de vie des acteurs/trices des « mondes du *trad* ». Le bal lié aux musiques et aux danses dites traditionnelles apparaît comme lié à un phénomène de convergence spatiale : les festivités *trad* sont présentes partout, sous des formes déclinées qui correspondent pour Dominique Crozat (1998) à des tentatives d'adaptation de l'espace vécu à l'espace de vie. Différentes finalités du bal existent et sont parfois combinables.

La diversité des situations observées d'un espace à un autre, d'une équipe organisatrice à une autre, au sein de la programmation d'un.e même organisateur/trice, ne permet pas

de conclure à la différenciation des comportements dans l'espace telle qu'elle est avancée par les acteurs/trices. La place des répertoires qualifiées de régionaux ou locaux au sein du bal aurait pu être abordée dans le cadre des critères de variation mentionnés précédemment. Cependant l'appréciation de ces répertoires reste, autant pour des raisons musicologiques que du point de vue de leur perception, extrêmement délicate. Dans le cadre du bal *trad*, « malgré de nombreux discours, la musique n'est donc pas un grand indicateur de différenciation culturelle et partant sociale ou régionale » (Crozat, 1998) (p78). Ce contraste entre l'observation et le ressenti du bal, entre les imaginaires du rural et du local et la réalité globalisée des pratiques rend sensible le fait qu'« on a donc affaire à un bal rêvé » (Crozat, 1998) (p278) notamment parce qu'il est lié aux imaginaires régionaux qui seront développés dans le chapitre suivant.

Conclusion du chapitre

Ce chapitre a mis au jour les principaux référents spatiaux qui dessinent la géographie symbolique des « mondes du *trad* ». Les pratiques appuient leur authenticité sur deux notions qui se répondent l'une et l'autre : le rural et le local.

Dans un premier temps, les pratiques revendiquent un lien sonore, dansé et social aux espaces ruraux et à des types de sociabilités et d'ancrage fondés sur le mode de l'enracinement rural. Les répertoires de musique et de danse sont vus, non pas comme des témoignages du passé, mais comme des traces d'un « être rural » révolu et porteur de sens pour le présent. Elles s'ancrent ensuite dans un « culte du local » (Goré, 2004). Les acteurs/trices, les répertoires, les techniques sont systématiquement désignés par leurs supposés lieux de provenance. Cette habitude de désignation consacre le transfert de l'authenticité des pratiques dans le domaine spatial. La rhétorique du « local » n'est en outre pas linéaire et se trouve activée dans des périodes charnières pour la transformation des espaces vécus. Deux temps forts sont ainsi repérables : les années 1970-1980 qui ont conduit à l'élaboration de la mythologie locale du *trad* et la période actuelle qui prolonge en clivant le débat autour de la distinction *folk* / *trad*.

Ces imaginaires du local et du rural, qui procurent une stabilité symbolique aux pratiques, s'articulent à leur présence sous des formes homogènes partout en Europe. Cette réalité induit une diversification des imaginaires du *trad* qui valorisent autant le local que le voyage, l'ancrage que la circulation, la particularité des répertoires que l'universalité des pratiques. De ce point de vue, local et global ne s'opposent pas mais se confortent l'un et l'autre. L'activité partagée du bal révèle l'articulation des échelles : le bal apparaît comme un phénomène au cœur de fabrique de mémoire localisée, en prise avec des discours qui soulignent sa variation spatiale et son conditionnement régional. Pourtant, lors de l'observation, il émerge comme un espace de commun, caractérisé par des savoir-faire globalisés toujours adaptés aux attentes locales. Par son ambivalence, il permet de « tester » les imaginaires du *trad* et de dépasser la contradiction première de l'ancrage local symbolique et de l'internationalisation des pratiques. Ces deux dimensions ne sont finalement pas opposées :

« les cultures locales et la globalisation culturelle ne sont plus perçues comme deux éléments anti-nomiques. Elles forment un tout. Le monde d'aujourd'hui n'est pas un monde globalisé. C'est un monde déchiré entre des poussées globalisantes et des pulsions identitaires, qui laisse la possibilité à chaque individu de choisir, de combiner, de « goupiller » sa vie particulière « à partir d'une cohorte de cultures » (Goré, 2004) (pp4-44). La géographie symbolique du *trad* prend alors son sens une fois confrontée à la réalité imbriquée et circulatoire du *trad*.

Ces efforts constants pour mettre les pratiques actuelles et fluides des « mondes du *trad* » en rapport avec les imaginaires du rural et du local répond, comme le suggère Claire Guiu¹³, à un besoin de mise en ordre du réel, de création de repères qui permettent de délimiter et de situer la pratique et ses acteurs/trices dans l'espace et d'affirmer un contrôle, au moins symbolique, sur leurs évolutions et appropriations. L'accélération de l'histoire (Nora, 1984) implique le déplacement des fondements symboliques des « mondes du *trad* » qui trouvent leur cohérence dans les « lieux de mémoire » (Nora, 1984) que sont le rural et le local.

Au sein de ces espaces, les pratiques s'inscrivent non pas dans une tension mais dans une dialectique entre urbain et rural, entre local et global qui souligne l'imbrication de leurs espaces de référence et de déploiement. L'exemple des pratiques des « mondes du *trad* » appelle à sortir d'un modèle de perception de l'espace concentrique et à observer que la musique et la danse s'inscrivent dans des espaces physiques et idéels entremêlés, dans des espaces complexes, hybrides qui ne sont pas que des dilutions d'urbain dans du rural ou du global dans le local, ou encore de l'imaginaire dans le réel. Les discours sur la ville et sur la campagne, sur le local et sur le global qui traversent les expériences des acteurs/trices s'inscrivent dans une remise en question du centralisme politique et administratif de la France, de l'expansion de l'urbanisation, de l'injonction à la mondialisation, dans un rejet des logiques capitale / province et dans une contestation de la hiérarchisation des espaces entre eux. Les imaginaires du rural et du local révèlent les reconfigurations de la ville, de la campagne, des espaces du quotidien et des anciens espaces d'identification. Ils proposent d'autres scénarios possibles et intermédiaires pour le devenir de ces espaces et de leurs habitants. Ils se trouvent enfin au cœur de la légitimation des pratiques et des acteurs/trices, de leurs déplacements, de l'élaboration de leurs sentiments d'appartenance et de stratégies de qualification spatiale. Ces effets des imaginaires du *trad* font l'objet des deux derniers chapitres de ma thèse.

13. Lors d'une journée interprofessionnelle sur les cartographies du sonore organisée le 12 Décembre 2016 à Grenoble par le CMTRA et le laboratoire du Cresson (ENSAG).

Chapitre 7

Une relation étroite entre homme et lieux : des pratiques qui nourrissent des trajectoires entre ancrages et circulations

« Je suis ici et de partout, ma musique reflète mon pays, mon ethnie, mon appartenance sociale, mais je souhaite qu'elle puisse exprimer mes émotions du jour, témoigner de ma perception du monde contemporain en s'inscrivant dans une modernité à vocation universalisante, partie prenante du concert planétaire. »

(Defrance, 2007)

Dans ce chapitre, il s'agit de voir comment les pratiques des « mondes du *trad* » et les imaginaires spatiaux qui les animent permettent à leurs acteurs/trices de négocier leur légitimité en tant que musicien.nes et danseurs/ses, ainsi que leur appropriation, voire leur ancrage dans l'espace. Comment les acteurs/trices négocient leur place au sein des « mondes du *trad* », notamment s'ils/elles occupent un rôle de premier plan comme celui de musicien.ne professionnel.le ou d'enseignant.e ? Quel est le rôle des référents spatiaux du local et du rural identifiés au chapitre précédent dans ces négociations de postures ? Comment choisissent-ils/elles leur lieu de vie et comment s'y intègrent-ils/elles ? Développent-ils/elles des sentiments d'appartenance spécifiques ?

Ce chapitre se décline en trois temps. Le premier est dédié aux stratégies de légitimation des musicien.nes et danseurs/ses, dans lesquelles les imaginaires des lieux jouent un rôle crucial. Le deuxième explore les façons dont les pratiques *trad* permettent à leurs acteurs/trices de choisir et/ou de s'intégrer dans un espace de vie et de s'en sentir partie prenante. Le dernier est dédié à l'analyse des sentiments d'appartenance exprimés par les acteurs/trices rencontrés.

7.1 S'approprier un lieu : des pratiques qui permettent l'appropriation de l'espace de vie

Les pratiques de musique et de danse *trad* ne sont pas anodines du point de vue des trajectoires résidentielles des acteurs/trices. Elles tiennent une place centrale dans les relations qu'ils/elles entretiennent avec leurs lieux de vie. Leurs pratiques et la géographie symbolique de l'ancrage à laquelle elles se réfèrent les invitent à se questionner sur leur rapport aux lieux, leur choix de lieu de résidence, leur relation vis-à-vis de leur espace d'origine et, parfois, à y apporter des changements. En ce sens, elles apparaissent comme des pratiques sociales, culturelles et de loisirs déterminantes dans les parcours résidentiels des musicien.nes et danseurs/ses.

7.1.1 Choisir un lieu de vie : des trajectoires résidentielles orientées par les pratiques

Des trajectoires alternées entre ville et campagne, entre proche et lointain

La valorisation collective d'un lien personnel et particulier aux espaces ruraux

A première vue, il est délicat d'établir un profil type des acteurs/trices des « mondes du *trad* » vis-à-vis de leur rapport à l'espace et de leurs choix résidentiels.

Les expériences marquantes des musicien.nes-collecteurs/ses issu.es du *revival folk* suggèrent un lien particulier avec l'espace rural. En effet, plusieurs acteurs/trices de cette période, tous.tes citadin.es, ont choisi de s'installer en milieu rural. Ils/elles se sont dirigé.es vers les lieux qui ont fait l'objet de leur collecte pour ainsi « boucler l'expérience » (D-15, Rhône). L'un d'entre eux, originaire de la périphérie lyonnaise, raconte son choix de s'installer en Corrèze :

« Lyon, ce n'était plus gérable. D'abord, c'est une ville dont on ne sort pas, c'est embouteillé partout, on n'a pas d'air. Et moi, cette ruralité, elle m'intéressait vraiment. J'étais intéressé par ce monde-là, il me semblait qu'on avait des choses à y faire. Comme des gens se sont installés à la campagne pour faire de l'agriculture, moi c'était de la culture. Notre idée c'était qu'il suffisait de rebrancher le courant et que ça allait marcher. // J'habite à Saint-Salvador, j'habite en pleine ruralité, consciemment depuis 40 ans maintenant. » (D-69, Rhône/Corrèze)

Ce type d'expérience est souvent valorisé au sein des « mondes du *trad* ». Les acteurs/trices se racontent entre eux/elles les histoires de celles et ceux qui ont « franchi le pas » pour s'installer dans les « hauts-lieux » reculés des musiques et danses dites traditionnelles. Pourtant, ces trajectoires ne sont pas majoritaires, ni au sein de la génération des *folkeux/ses* dont une partie a aussi choisi de rester en ville, ni parmi les acteurs/trices actuel.les.

Le plus souvent, des trajectoires résidentielles mobiles

En effet, la plupart des acteurs/trices rencontrés sont mobiles : ils/elles ont connu plusieurs lieux de résidence, y compris à l'étranger. Les musicien.nes professionnel.les sont particulièrement mobiles à travers leurs tournées, mais aussi leurs parcours de formation qui les amènent souvent à vivre plusieurs années en ville. D'autres témoignent d'un attachement fort à des espaces ruraux dans lesquels ils/elles ont parfois grandi, dont ils/elles ont appris les répertoires emblématiques et font le choix de résider dans la région, voire dans leur commune de naissance quitte à adapter leur activité professionnelle en conséquence. Certain.es quittent la ville pour s'installer en milieu rural et d'autres connaissent des expériences inverses.

Entre ces deux modèles résidentiel, la mobilité et l'enracinement, une multitude de situations sont repérables. Elles épousent les habitudes et pratiques des classes moyennes supérieures françaises. La plupart des acteurs/trices rencontrés témoignent de trajectoires alternées entre ville et campagne et ce pour des raisons ou des motivations diverses qui ne sont pas toujours en lien avec leurs pratiques musicales et chorégraphiques. Le rural reste associé dans les imaginaires partagés au lieu de l'ancrage et de la stabilité résidentielle (Tommasi, 2015) mais les acteurs/trices témoignent de pratiques résidentielles, professionnelles, musicales, chorégraphiques, sociales qui les font fréquenter une variété d'espaces : la ville comme la campagne, le proche comme le lointain.

Des pratiques qui conditionnement parfois le choix du lieu de vie

Tous/tes les acteurs/trices ne témoignent pas directement d'un lien entre leur pratique de la musique ou de la danse dites traditionnelles et leurs trajectoires résidentielles, notamment lorsque ces dernières sont mobiles et alternées. Comme les autres Français.es, les musicien.nes et danseurs/ses *trad* composent avec leurs attaches familiales, des opportunités ou contraintes professionnelles, et adaptent leurs pratiques en conséquence. Cependant, pour plusieurs acteurs/trices rencontrés, leur pratique a joué un rôle déterminant dans le choix du lieu de vie dans lequel ils/elles se trouvent.

Cette relation entre pratique et lieu est évidente du point de vue des acteurs/trices professionnel.les. Ils/elles recherchent le cadre le plus propice à leur pratique artistique (proximité avec d'autres musicien.nes, locaux de répétitions, demande de prestations) et pédagogique (demande de cours) comme l'explique ce jeune musicien professionnel :

« Quand j'ai eu 26 ans, j'ai commencé à me dire que ce serait mieux que j'aille voir ailleurs. Il y avait deux choses : l'envie d'aller voir ailleurs et puis c'était un petit peu compliqué de trouver à Poitiers des musiciens avec des volontés d'engagement dans des groupes professionnalisés. (...) Quand j'ai voulu partir, j'ai pris la carte de France et je me suis demandé où il y avait de la musique, de la danse, des amis, des associations organisatrices, etc. Il y avait quatre villes potentiellement : Bordeaux, Montpellier, Lyon et Lille. Je me suis laissé un temps de réflexion et pendant cette période-là je suis venu jouer à Lyon, je suis resté deux ou trois jours chez des amis et je me suis dit que c'était bien. » (D-7, Rhône)

Des expériences similaires sont racontées par des acteurs/trices amateur.es. Ce danseur

amateur lyonnais explique que dans l'éventualité d'un déménagement, sa pratique guiderait son choix de lieu de vie :

« *Si je devais quitter Lyon, je regarderais les villes en fonction du folk. Entre deux villes, l'une avec du folk et l'une sans, je choiserais celle où il y a du folk.* » (D-2, Rhône)

Plusieurs musiciens investis dans La Chavannée dans l'Allier témoignent du rôle crucial qu'a joué leur engagement ou leur découverte de l'association dans leurs trajectoires professionnelles et résidentielles. Le premier est né à Moulins dans les années 1950 et effectue ses études à Paris où il fréquente le *folk club* du Bourdon dans les années 1970. Il se rend lors d'un stage musical annoncé dans le réseau des *folkeux/ses* parisiens à La Chavannée et se dit conquis par les lieux et les membres de l'association. Il explique que c'est cette rencontre qui a motivé son affectation professionnelle en tant qu'enseignant et le « *choix de revenir* » dans l'Allier :

« *Le choix de revenir dans la région, c'était lié à la Chavannée. (...) C'est la Chavannée qui a décidé de mon implantation, de ma résidence, c'est clair. // J'avais plein de copains en Bretagne et dans le Sud-Ouest. J'hésitais entre les deux pour demander ma première mutation et du coup, j'ai demandé le Centre de la France. // C'est ça la Chavannée : on attire des gens de loin, c'est même un peu gênant parfois parce qu'on voit des gens qui traversent l'Europe pour venir à nos fêtes l'été. Il y en a qui achètent une maison dans le coin. Et puis d'autres qui disent que parce que l'association est là, finalement ils ne vont pas s'en aller en ville.* (D-73, Allier) »

Le parcours du président (actuel, lors de la thèse) de l'association est sensiblement différent dans le sens où pour lui, il ne s'est pas agi de revenir sur place mais de ne jamais partir. Son métier de professeur des écoles est lié à une véritable « *vocation* ». Il lui a également permis de rester dans la région et même dans la commune d'implantation de La Chavannée. Un autre chavan, témoigne d'une réorientation professionnelle dans le but de « *rester ici* ». De charpentier, il est devenu éducateur spécialisé : « *j'ai changé complètement de branche pour rester ici, pour avoir quelque chose de pérenne ici. On est plein à avoir tout fait pour se rapprocher* » (D-73, Allier).

Dans ces récits, il est difficile de savoir si c'est la pratique elle-même, l'appartenance ou le désir d'appartenance à une association qui est déclencheur du choix de lieu de vie. Si le rôle des pratiques en tant que telles est difficile à évaluer, leur portée sociale et leur dimension associative semble être un facteur d'attachement ou d'attraction, qui compte dans les arbitrages personnels liés aux choix de lieu de vie.

Être mobile : le *trad* comme méthode transposable d'appropriation temporaire de l'espace

D'autres acteurs/trices connaissent des périodes de mobilité fréquentes en raison de leurs études ou de leur travail. Ils/elles expliquent que la pratique de la musique et de la danse *trad* a voyagé avec eux/elles et leur a permis de s'intégrer, même temporairement, là où ils/elles se déplaçaient.

« A chaque fois, j'ai rencontré des gens qui s'intéressaient au trad. C'était mon fil conducteur à chaque fois que je bougeais : j'essayais de trouver des cours d'accordéon. C'était pour avoir un réseau parce que je n'avais pas d'enfants, que j'étais célibataire ou pas avec un copain du coin, donc je ne connaissais personne. » (D-60, Cantal)

« Je me suis pas mal baladée et c'est vrai que j'ai rencontré des communautés trad, enfin folk-trad, très différentes. (...) Dès que j'arrivais quelque part, je cherchais un réseau de danseurs. Soit elle me rattrapait toute seule, cette pratique, soit c'est moi qui allais la chercher. » (D-72, Hautes-Alpes/Puy-de-Dôme)

« Je ne me sens pas appartenir à ici mais c'est vrai que mes enfants ont grandi ici, mon mari aussi et je suis bien là. J'ai été à pas mal d'endroits. (...) Cela [la danse] m'a permis de rencontrer d'autres gens avec qui je me suis bien entendue. » (D-27, Loire)

« Partout où je vais, en général, je m'y sens bien parce que je noue des liens assez facilement. Partout où je vais il y a une paroisse, des groupes cathos, une piscine, un club d'escalade et du folk. Donc je noue des liens très facilement dans les associations, dans les activités. » (D-2, Rhône)

Pour ces acteurs/trices (principalement des femmes), la pratique relève d'une passion et fournit un moyen d'intégration dans un lieu nouveau, dans lequel ils/elles sont amenés à passer une période non définitive de leur vie. Cette installation ne donne pas toujours lieu à un attachement affectif fort, même si dans certains cas, l'aspect mobile et temporaire ne fait pas barrage à un sentiment d'appartenance. Pour ces acteurs/trices de tous âges et aux profils variés, la pratique n'entraîne pas nécessairement l'ancrage mais permet l'intégration sociale au niveau local, tout en rendant possible le départ. Elle se présente comme un « *fil directeur* », un mode de prise de contact avec l'espace et ses habitants qui peut être reproduit ailleurs. L'expérience de ce danseur amateur retraité, également membre d'un groupe folklorique, est éclairante :

« Ma femme et moi, nous nous sommes rencontrés tous les deux dans des bals folk, traditionnels il y a 35-37 ans dans la région parisienne. Nous avons vécu une quinzaine d'années à l'étranger et nous avons emmené avec nous ce que nous avons appris dans les bals folk de la région parisienne dans les années 1970. (...) Quand nous étions aux Emirats Arabes Unis, (...) nous avons créé une association (...) qui rassemblait des gens désireux d'apprendre les danses traditionnelles. (...) J'ai ensuite été nommé en Espagne. (...) Là, pour apprendre les danses locales, nous avons fait partie d'un groupe. C'était probablement une des plus belles expériences de notre existence dans la mesure où nous avons rencontré le folklore espagnol. (...) Nous avons vécu cela de l'intérieur (...). Nous avons appris les danses traditionnelles de la région d'Alicante, de la communauté valencienne, à l'intérieur d'un groupe qui participait aux fêtes. On a toujours eu cela en ligne de fond, on a toujours été intéressés par la danse. C'était pour nous également une façon de découvrir les pays que nous avons visités, (...) c'est une forme de curiosité que de s'intéresser aux traditions locales. (...) Comme on avait constaté avec mon épouse que la meilleure intégration possible pour nous en

Espagne avait été de rentrer dans un groupe folklorique, c'est la première chose qu'on a faite quand on est rentrés en France. On est devenus tous de suite membres. On a regardé un petit peu ce qu'il y avait comme groupes folkloriques, (...) on a choisi celui qui nous paraissait être le mieux. (...) C'était une façon de rentrer dans le pays parce que ce n'est pas notre région d'origine, la Savoie.» (D-25, Haute-Savoie)

La danse a suivi ce couple de passionnés dans leurs déplacements : elle leur a permis de faire des rencontres avec d'autres danseurs/ses et d'avoir accès aux « traditions », au « patrimoine », aux pratiques décrites comme locales, emblématiques des lieux. Plus que la maîtrise de ce qu'ils/elles envisageaient comme des « savoir-faire culturels », c'est leur curiosité à leur égard qui leur a permis de trouver temporairement leur place.

7.1.2 Des pratiques relai de l'intégration socio-spatiale des acteurs/trices

L'impact des pratiques sur le choix des lieux de vie des acteurs/trices est parfois identifiée clairement, et parfois plus difficilement évaluable. Les musicien.nes et danseurs/ses sont en revanche beaucoup plus unanimes quant au rôle de leur pratique musicale et/ou chorégraphique vis-à-vis de leur intégration et appropriation d'un nouvel espace.

Des pratiques sociales de proximité : la (re)construction de communautés d'interconnaissance

De nombreux/ses acteurs/trices expliquent que leur pratique a facilité ou permis leur intégration sociale dans un nouveau lieu de vie. Les entretiens ont mis en lumière les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles comme des interfaces de rencontre et de premiers contacts avec un lieu et avec ses habitant.es. Deux cas de figure se présentent.

Le « réflexe *trad* » ou la recherche les pratiques dans un lieu nouveau, entre volonté d'interconnaissance et sélection des sociabilités

Beaucoup d'acteurs/trices déjà sensibilisé.es à la pratique *trad* lors de leur arrivée expliquent avoir immédiatement recherché des occasions de jeu et de danse. Un couple de danseurs originaires respectivement du nord de la France et d'Italie explique que leur pratique chorégraphique leur a permis de se familiariser avec leurs différents lieux de vie. Arrivés dans la région grenobloise il y a quelques années, ils ont immédiatement cherché des lieux où danser et soulignent qu'aujourd'hui, la majorité de leurs sociabilités locales s'organisent autour de leur pratique. Un musicien professionnel, originaire de Chambéry, et aujourd'hui installé à Grenoble après avoir vécu à Paris raconte une expérience similaire : « *quand je suis arrivé sur Grenoble, j'ai cherché tout de suite des endroits pour aller danser* » (M2-11, Isère). D'autres nouveaux/elles arrivant.es soulignent ce pouvoir intégrateur des pratiques de loisirs. C'est le cas de cette enseignante originaire de la Loire qui demande une mutation dans le Cantal suite à une longue période en région parisienne. Elle est déjà sensibilisée à la pratique *trad* et cherche à la retrouver sur place :

« Il y a 10 ans, quand je suis arrivée, heureusement que j'ai trouvé cette association [le CDMDT 15] parce que c'est vrai que le milieu des écoles où je débarquais c'était quand même assez fermé. Les paysages étaient magnifiques mais au niveau relationnel... » (D-46, Cantal)

Ces attitudes « réflexes » se comprennent d'une part comme des tentatives de restauration de commun, d'un cadre familial dans un contexte de changement. D'autre part, les acteurs/trices cherchent à reconstruire localement des liens d'interconnaissance privilégiée à travers une pratique et un intérêt communs. Ils/elles espèrent se mettre en relation avec d'autres habitant.es mais surtout avec d'autres passionné.es des « mondes du *trad* ». Leur pratique devient un espace à la fois de rencontre et de « sélection » des sociabilités qui s'offrent à eux/elles dans un nouvel espace. Par la musique et la danse, ils/elles disent rencontrer des personnes avec qui ils/elles partagent un intérêt, des valeurs. La pratique leur permet de s'insérer, où qu'ils/elles soient, dans des communautés choisies unies par des attentes sociales qui placent l'interconnaissance et la solidarité au centre des relations, sur le modèle des espaces ruraux (Rieutort et Thomasson, 2015).

Le changement de lieux comme déclencheur de la pratique

D'autres expliquent avoir débuté leur pratique *trad* au moment de leur arrivée dans un nouveau lieu de vie. Dans ces cas-ci, la musique et la danse *trad* apparaissent comme des activités de loisirs de proximité dont la dimension accessible et participative facilite la rencontre avec l'autre.

Il peut s'agir de couples recherchant une activité (le plus souvent de danse) commune ou de jeunes retraité.es en quête d'une activité culturelle, sociale et collective de proximité. C'est le cas de l'actuel président de l'association Brivatrad qui organise des ateliers de musique et de danse, ainsi que des bals et concerts, à Brioude :

« Je suis arrivé assez tard dans le *trad*. Cela fait une dizaine d'années que j'ai découvert et que j'ai commencé à danser. Je me suis inscrit à l'atelier de Brioude parce que j'avais envie de faire une activité. (...) Voilà, je suis tombé dedans comme cela. Et puis il s'est trouvé que j'ai rencontré ma compagne à ce moment-là qui elle jouait du diato. (...) Elle avait une petite pratique de danse mais pas tant que cela, donc on s'est retrouvés aussi là-dedans. » (D-55, Haute-Loire)

C'est également le cas d'une enseignante aujourd'hui retraitée et responsable d'une association de pratique amateur à Saint-Etienne. Après avoir quitté la région parisienne, elle réside en Haute-Loire entre 1979 et 1992 et choisit de participer au groupe folklorique local dans le but d'une activité de loisirs socialisatrice :

« Je ne connaissais pas du tout la Haute-Loire (...). Ne sachant pas par quel bout commencer, on a pris contact avec le groupe folklorique. Ils nous ont demandé ce qu'on savait faire : moi (...) j'avais eu un accident, je boîte et je savais que je ne pouvais pas danser sur scène (...) mais par contre j'avais toujours fait un peu de musique. J'ai dit que je faisais du piano et on m'a donné une vielle à roue (...). Mon ex-mari, lui, faisait de la flûte alors on l'a mis à la cabrette! // J'en ai eu vite marre du groupe folklorique parce que quand on est musicien, c'est extrêmement frustrant : on n'a pas le droit de faire ce que l'on veut, il faut faire les musiques auxquelles sont habitués les

danseurs et ne surtout pas leur proposer d'autres choses sinon ils sont complètement perdus. (...) N'empêche que je reconnais que c'est grâce à eux que le mouvement folk s'est créé en Haute-Loire et que je l'ai suivi. » (D-29, Loire)

Dans ces cas, le choix du *trad* comme activité sociale, de proximité et de loisirs débouche sur la construction de relations amicales qui deviennent parfois prédominantes dans la vie sociale des acteurs/trices. Une danseuse amateur originaire du sud de la Drôme se décrivant comme « *complètement enracinée, depuis plusieurs générations* » (D-49, Drôme) souligne cette dimension socialisante et intégratrice de la pratique, y compris pour des habitant.es de longue date. Elle dit avoir construit la majorité de son réseau de sociabilités à travers sa pratique : « *en fait, on peut très vite s'intégrer, par la danse. ça aide à faire des rencontres, surtout après la retraite : moi les rencontres, c'est grâce à la danse maintenant* » (D-49, Loire).

(Re)construire une mémoire familiale

La pratique est également l'occasion pour certain.es de découvrir, de valoriser, voire de reconstruire une mémoire familiale (Donnat, 2009a). Les acteurs/trices cherchent à maintenir, par la musique ou la danse, un lien avec des « ancêtres ».

La musique et la danse comme manière de maintenir ou de créer une continuité entre générations

La pratique musicale et/ou chorégraphique apparaît parfois, au travers des discours, comme une activité partagée dans le temps, créatrice de lien entre des générations marquées par une rupture dans les modes de vie :

« *On pratiquait comme avant la fête : les travaux des champs, la fête et puis au bout d'un moment (...) ça jouait, ça dansait. Moi j'ai grandi là-dedans et du coup cette danse c'est un héritage. (...) Donc je dansais naturellement de mes 3-4 ans jusqu'à mes 15 ans, j'ai eu une pratique régulière en famille mais sans s'en rendre compte en fait. On n'avait pas l'impression de faire quelque chose d'exceptionnel puisque de toutes façons tout le monde le faisait. (...) On dansait plus pour passer le temps (...). Ce sont des gestes qu'on n'a pas appris, ce sont des gestes naturels, on se rend même pas compte que c'est un savoir-faire. » (D-19, Puy-de-Dôme)*

« *Je suis venu à la musique, grâce à la famille. Moi je suis la quatrième génération. Je raconte toujours cette histoire. (...) Déjà mon arrière-grand-père jouait. L'accordéon diatonique a été breveté en 1829 et mon arrière-grand-père, c'était en 1935-1940 donc c'était un des premiers. Mon grand-père était connu comme l'arracheur de soufflet! (...) Après est arrivé mon père : il a commencé avec l'accordéon diatonique et ensuite il est passé au chromatique. Il a joué pendant une bonne douzaine d'années de façon professionnelle. (...) En 1944, (...) ils n'avaient plus d'argent ni rien, ils ont du vendre l'accordéon. (...) On a perdu les traces. Et mon père a aussi perdu la volonté de continuer. (...) Mais je l'ai entendu jouer et on a joué aussi ensemble. » (D-37, Vallée d'Aoste)*

« Mon arrière grand-père était musicien du village, il faisait danser à la voix. Mon grand-père jouait du diato et mon père était musicien également, d'accordéon. Il a monté un orchestre quand il était à la retraite. (...) Donc ça ne vient pas de rien. (...) Il y a un non dit [dans sa famille] et la musique y a une place importante. Mon arrière grand-mère n'a pas parlé et comme moi, j'ai enregistré des centaines d'arrières grand-mères sur un territoire assez proche, d'une certaine manière, elle aura parlé. Je l'aurais fait parler, mais c'est symbolique, par l'ensemble de ces arrière grand-mères qui ont causé et qui par recoupement auraient pu donner un discours assez proche de ce que j'aurais pu recevoir si la transmission s'était opérée. » (D-62, Puy-de-Dôme)

« Mes grands-parents qui étaient sur Craponnes-sur-Arzon et Saint-Julien-en-Chapteuil, étaient danseurs. Mes parents aussi mais ils faisaient du musette. Ils dansaient la valse. Je n'ai jamais réussi à danser la valse. (...) Je n'allais pas au bal mais (...) mes parents si, dans leur jeune temps, ils allaient beaucoup danser dans les bals musette. (...) Mais moi dans les fêtes de famille, je n'ai jamais réussi à danser la valse, c'était quelque chose qui me contrariait un peu (...). Et puis j'ai découvert le trad » (D-55, Haute-Loire)

Ces musicien.nes et danseurs/ses placent, plus ou moins directement, leur pratique en continuité avec la pratique de danse, de musique ou même le vécu des générations qui les ont précédés. Les témoignages ci-dessus proviennent d'acteurs/trices implanté.es en Auvergne et en Vallée d'Aoste, deux espaces où la question l'inscription territoriale de la musique et de la danse *trad* est liée à un enjeu de légitimation des identités régionales. Dans ces régions, la revendication de filiations musicales et chorégraphiques et la mise en avant d'une « culture » familiale de la musique et/ou de la danse a des effets directs sur les parcours d'acteurs/trices actuel.les, en leur accordant un statut de légitimité.

Jouer, danser, s'inscrire dans la mémoire des lieux... ruraux

De façon plus transversale dans tous les espaces envisagés par ma thèse, l'évocation d'une mémoire familiale liée aux pratiques permet en revanche aux acteurs/trices une inscription dans la mémoire des lieux : ils/elles s'identifient comme les descendant.es de tel.le musicien.ne emblématique, de tel.le chanteur/se reconnu.e ou simplement comme les héritier.es de familles paysannes.

Pour un acteur qui ne se dit ni danseur ni musicien mais qui témoigne d'un intérêt qu'il qualifie de « *patrimonial* » vis-à-vis des « mondes du *trad* », c'est la pratique musicale de son père, « *violoneux et accordéoniste dans les années 1930* » qui constitue le fil directeur de son intérêt personnel, jusqu'à son implication au sein du conseil d'administration de l'AMTA. Enfant, il a peu vu son père jouer. Ce dernier s'est remis à la musique dans la dernière partie de sa vie et a été collecté par l'ancien directeur de l'AMTA. Cet intérêt pour la pratique de son père, venu de l'extérieur, l'a poussé à l'enregistrer et à le filmer lui-même dans le but de transmettre cette pratique à ses enfants et petits-enfants, comme pour devenir à son tour le passeur d'un « *héritage familial* » qui avait intéressé d'autres personnes, extérieures à sa famille, avant lui. En racontant sa vie, il raconte celle de son père : les allers-retours sont constants dans son récit. Son investissement associatif au sein de la structure qui a créé et conservé les enregistrements de son père, est pour lui un prolongement de sa mémoire familiale :

« C'était à la fois un acte de lien avec mon père, un acte personnel. Et en plus [le directeur] était très territoire (...), par exemple il m'a dit (...) « est-ce que vous vous rendez compte que

la musique que jouait votre père c'était quelque chose dans lequel se reconnaissent les gens du territoire ? ». Il faisait des bals, donc il était signifiant dans le territoire. Et moi qui par ailleurs étais dans le développement territorial (...), c'était une accroche très forte pour moi. » (D-21, Puy-de-Dôme)

D'autres témoignages filent ce lien entre mémoire familiale et mémoire locale, mettant en scène et valorisant souvent tout à la fois la dimension rurale de ces bribes mémorielles et familiales.

« Mes activités musicales, patrimoniales, me relient beaucoup à ici parce que je suis né ici, ma grand-mère était chanteuse ici, elle chantait dans cette maison. Dans la cour, je l'accompagnais au violon. (...) Moi je suis plus dans la lignée de la culture de ma grand-mère, de mes grands-parents. J'ai commencé comme cela donc j'ai toujours cette mémoire. A chaque fois je pense à cela. Mon grand-père chantait aussi (...), ma mère dansait très bien (...). Pour moi c'était normal (...) Parce que pour moi c'est une culture. C'est la culture musicale qui correspond à la société rurale dans laquelle a vécu ma grand-mère et moi je l'ai vue s'éteindre. » (D-14, Ardèche)

« Je suis d'une famille ouvrière paysanne de la Nièvre. (...) Quand j'étais enfant, on passait toutes nos vacances à travailler la terre (...). J'avais trois frères, on travaillait ensemble avec mon père dans les champs et là il y avait une pratique importante du chant : on chantait en travaillant. Des fois quelques chants traditionnels ou sinon des chants de variété. Mon père jouait de la clarinette, de l'accordéon. Je ne l'ai pas entendu souvent mais c'est arrivé. (...) donc je baignais, pas beaucoup au niveau de la musique traditionnelle, mais j'étais dans un bain musical important. // C'est pour cela que je vous en parle : il y a des profondeurs. » (D-45, Haute-Loire)

« moi c'est ça que je cherche, c'est le rattachement à... Je cherche ce que mes parents n'ont pas pu me donner parce que (...) les grands-pères ont disparu ou il y a eu la guerre donc il n'y a pas eu de transmission. Moi je la cherche cette transmission, vraiment. // Je suis fils de paysan quand même mais ils ne dansaient pas, ils ne chantaient pas, ils ne jouaient pas d'accordéon : ils ignorent complètement cette chose-là. » (D-29, Loire)

Leur pratique leur sert autant à réclamer un lien généalogique qu'une relation à l'espace qu'ils/elles connaissent ou qu'ils/elles ont connu. En devenant les maillons d'une longue chaîne d'animation sonore et chorégraphique de l'espace, les musicien.nes danseurs/ses actuel.les deviennent également les porteurs/ses d'un « être rural » qui continue de se maintenir par le biais de leur musique et de leur danse. Même lorsque la pratique n'est pas présente dans les générations qui les ont précédé.es, ils/elles cherchent à tisser, par la généalogie, un lien à l'espace, notamment rural, qui les entoure.

Faire partie des lieux et avoir accès à la mémoire locale

Au-delà de leur intégration sociale, la dimension familiale ou mémorielle de la pratique communique avec celle de l'accès à la mémoire des lieux. Les pratiques des « mondes du *trad* » ne permettent pas seulement à leurs acteurs/trices de développer des sociabilités privilégiées. Elles leur permettent de se sentir partie prenante de l'histoire et de l'actualité des lieux qu'ils/elles fréquentent.

Les acteurs/trices mettent régulièrement en avant un désir de lien profond avec l'espace qui les entourent. Une fois l'enjeu de l'intégration sociale dépassé, il s'agit de nourrir leur

relation individuelle au lieu et à sa mémoire. Musicien.nes et danseurs/ses questionnent beaucoup leur légitimité à se réclamer de tel endroit, à se dire habitant.e de telle commune. Dans leurs discours, ce lien se « mérite » et doit faire l'objet d'un apprentissage, d'une démarche proactive passant aussi par une recherche de connaissance.

« *Oui je suis chez moi, je connais l'histoire de la musique d'ici, je la joue, je l'aime, je la partage, etc.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« *Ma compagne est alsacienne et est arrivée en Auvergne il y a beaucoup d'années. Elle a commencé assez vite à jouer du diato et à danser : elle dit que ça lui a permis, vraiment, de s'ancrer en Auvergne. Elle a découvert plein de choses par ce biais-là, l'identité de la région. Ça a été vraiment beaucoup plus profond que de visiter, de voir les monuments, rencontrer des gens. Et elle a été conquise par la bourrée et elle s'est forgée une identité d'Auvergnate par cela, par ce biais.* » (D-55, Haute-Loire)

« *Ce que j'adore aussi dans la collecte c'est le nombre de connaissances que j'enregistre. Au-delà de vivre les vies, un peu par procuration, il y a tellement de connaissances sur l'Auvergne et sur le patrimoine local ! (...) Grâce à tous les endroits où je suis allé collecter, je connais un peu les pratiques agricoles (...). Avant, je n'y connaissais absolument rien. A force de discuter avec des gens, de voir un peu comment ils font, tu apprends plein de choses.* » (D-10, Puy-de-Dôme)

« *Mon souhait en Nord-Isère, (...) c'est de bien connaître le territoire (...), les paysages, les différents villages. (...) Mon souhait serait de connaître sur le bout des doigts toutes les choses, toutes les associations, toutes les initiatives, (...) d'avoir une connaissance du territoire sous toutes ses facettes reliées à ces thématiques traditionnelles. Ça permet finalement de créer une vraie matière pour alimenter des compositions de chansons, pour alimenter la musique traditionnelle en elle-même.* » (M2-1, Isère)

Ces témoignages révèlent que la pratique permet, accompagne et est conditionnée tout à la fois par une recherche de connaissance fine du territoire. Il ne s'agit pas pour les acteurs/trices de transposer une pratique sur un espace mais de les faire interagir. En jouant et en dansant, ils/elles ont accès à un état profond du lieu, ils/elles se l'approprient, le comprennent et, en retour, peuvent s'en réclamer. Connaître intimement l'espace et ce que les acteurs/trices qualifient de sa « culture » propre, est alors autant un objectif qu'un effet de leur pratique. C'est en jouant et en dansant qu'ils/elles tissent un lien personnel avec l'espace, apprennent à le connaître. C'est alors en connaissant finement cet espace qu'ils/elles peuvent s'en réclamer et bénéficier d'une légitimité musicale et/ou chorégraphique. Cette dialectique se retrouve dans les propos de ce musicien-collecteur :

« *Je ne me vois pas aller faire un collectage en Gascogne, même si j'adore cette musique. Je ne me sens pas de cette communauté. (...) Ici c'est possible parce que même si je suis un étranger, je me sens quand même (...) d'ici. (...) Je me sens suffisamment intégré ou faire partie d'une communauté.* » (D-45, Haute-Loire)

Ce musicien-collecteur a établi sa résidence secondaire à la frontière de l'Ardèche et de la Haute-Loire en 1973 avant de s'installer définitivement en 1980. Selon lui, pour collecter, il est nécessaire de se sentir *a minima* partie des lieux. Parallèlement, sa pratique des répertoires locaux et son activité de collecte lui ont permis de se sentir intégré. On entraperçoit alors mieux les effets aller-retour de la pratique *trad* : s'il vaut mieux être « du coin » pour pratiquer, pratiquer permet précisément de se sentir « du coin ». L'acte de collecte est porteur de cette ambivalence : il implique de connaître au préalable la mémoire locale afin

de pouvoir entrer en discussion avec les habitant.es, alors que c'est par lui qu'est fondée cette mémoire.

A une autre échelle, le lien entre accès à la mémoire locale et intégration, est évoqué par le président de l'association Les Brayauds :

« L'idée c'est que quelqu'un qui débarque sur ce territoire, qui arrive à (...) Saint-Bonnet-près-Riom, dans les Combrailles, et bien les musiques, le patrimoine culturel immatériel local, c'est une entrée pour son intégration (...), pour faire du lien social, au-delà de l'artistique. Avec l'ancienne majorité municipale à Saint-Bonnet-près-Riom, on leur donnait un pack de bienvenue dans lequel il y avait deux ou trois disques brayauds, des invitations à des soirées et un repas gastronomique de pays en disant « vous arrivez à Saint-Bonnet, soyez les bienvenus, regardez, un élément du patrimoine local qui est intéressant c'est là et là vous allez rencontrer des gens ». (...) Ça part du principe, qui est peut-être un peu bête que les gens vivent peut être mieux et plus heureux quand ils sont en harmonie avec ce qui les entoure que quand ils ne le sont pas. » (D-17, Puy-de-Dôme)

Les pratiques musicales et artistiques sont présentées comme des activités socialisantes connectées à la culture du lieu. Derrière la démarche des Brayauds, on repère une conviction presque maladroite : celle selon laquelle les nouveaux/elles arrivant.es, quels qu'ils/elles soient, doivent faire une démarche par rapport au lieu. La culture du lieu existe indépendamment d'eux/elles et c'est en se l'appropriant qu'ils/elles peuvent espérer s'intégrer.

Les pratiques des « mondes du *trad* » médiatisent la double appropriation de l'espace et d'un groupe social. En permettant d'apprivoiser le lieu, de le rendre familier, elles constituent un intermédiaire précieux à la fois pour se faire accepter en ce lieu et pour accepter soi-même ce lieu dont la perception est façonnée par les expériences individuelles de chacun.e, ainsi que par la conscience d'une mémoire spatiale qu'il s'agit de comprendre, d'apprendre.

7.2 Négocier sa place : une légitimité des musicien.nes et danseurs/ses mesurée à l'aune du « local »

Les acteurs/trices témoignent d'expériences dans lesquelles leur pratique de musique et/ou de danse *trad* joue un rôle crucial dans leur intégration dans un lieu de vie choisi, définitif ou bien temporaire. Une fois intégré.es, se pose la question de leur légitimité à pratiquer : qui est véritablement en droit de faire de la musique et de la danse *trad* et de l'enseigner ? Quels sont les « critères » du/de la « bon.ne » enseignant.e, musicien.ne ou danseur/se *trad* ?

Cette question de la légitimité des acteurs/trices à faire ce qu'ils/elles font à l'endroit où ils/elles sont semble étroitement connectée aux imaginaires des lieux mis au jour dans le chapitre précédent.

7.2.1 L'« imprégnation » du lieu au fondement de la légitimité de l'enseignant.e *trad*

Des discours informels qui mettent en avant l'inégale légitimité des enseignant.es *trad*

Les acteurs/trices ayant une activité d'enseignement des musiques et danses dites traditionnelles sont nombreux/ses et de statuts variés. Du côté de la musique, un certain nombre d'enseignant.es professionnel.les exercent dans des établissements d'enseignement artistique contrôlés par l'État, dans des écoles de musiques associatives, en tant que musicien.nes intervenant.es en milieu scolaire, etc. Ils/elles allient la plupart du temps une activité musicale à une activité pédagogique (cours instrumentaux, individuels ou collectifs). Du côté de la danse, les enseignant.es sont plus nombreux/ses, moins qualifié.es et exclusivement amateur.es. Ils/elles animent la multitude d'ateliers de pratique régulière qui irriguent la région Auvergne-Rhône-Alpes et la Vallée d'Aoste, des stages plus ponctuels, ainsi que des ateliers lors des festivals *trad*.

Face à ce foisonnement des « *passseurs/ses* » de musique et de danse, comment les acteurs/trices-apprenant.es choisissent les personnes qui vont les mettre en contact avec leur pratique et des répertoires ?

Les discussions informelles avec et entre acteurs/trices révèlent que si les enseignant.es de musique et de danse sont nombreux/ses, on ne leur accorde pas à tous.tes la même légitimité, et que cette légitimité n'est pas conditionnée par leur compétence pédagogique à proprement parler. Certain.es sont consensuellement reconnu.es à l'échelle nationale, voire européenne, comme des « *maîtres* » en la matière. D'autres sont considéré.es comme de simples « *animateurs/trices* » de danse. Les associations influentes et historiques comme les CMT et la FAMDT relèvent souvent la question de savoir qui est légitime à transmettre la musique et la danse traditionnelle. Si personne ne s'entend sur la question et que les acteurs/trices censurent la plupart du temps leur propre jugement, tous.tes s'accordent à dire que tous les enseignant.es ne se valent pas. Les enseignant.es disposent donc d'un statut inégal et implicite (Isnart, 2009) qui ne semble pas reposer sur la seule maîtrise de la danse, de la musique, ni même de la pédagogie musicale et chorégraphique.

Les critères qui permettent de distinguer les « *maîtres* » des « *animateurs/trices* » ne sont jamais explicités. Dans le domaine de la danse, ils sont particulièrement nébuleux. Les discours évaluateurs du savoir-faire et de la légitimité des enseignant.es convergent cependant vers un registre commun d'arguments dans lequel la question du lien au lieu joue un rôle crucial. Effectivement, la légitimation ou la dépréciation des enseignant.es se fait essentiellement à l'aune de la cohérence de leur relation avec le répertoire transmis et la « région » dont ils/elles proviennent. Cette première observation nous met sur la piste d'une légitimité *trad* qui se déploierait dans le champ spatial plus que dans celui du savoir-faire, de la technique et de la pédagogie. L'enseignant.e le/la plus légitime n'est pas nécessairement le/la « meilleur.e » danseur/se, le/la musicien.ne le/la plus « technique » : les acteurs/trices

suggèrent qu'il s'agit plutôt de celui ou de celle qui témoigne d'un lien direct avec les répertoires qu'il/elle transmet. A travers ce critère du lien fusionnel et légitimant entre espace, répertoire et acteur/trice, on observe toute la performativité des imaginaires du local exposés au chapitre précédent.

Une légitimité qui se fonde dans la relation « directe » entre enseignant.e et espace

Les acteurs/trices amateur.es rencontré.es qui participent régulièrement à des stages de danse expliquent qu'ils/elles vont rechercher et estimer comme plus légitime que d'autres l'enseignant.e dont le lien avec le répertoire enseigné leur paraît le plus « direct ».

Une musicienne installée dans la Drôme évoque sa découverte du chant « breton » lors d'un stage : « *j'ai commencé à vraiment entrer dans la musique bretonne avec une bretonne. C'est bête mais ça joue ! Elle nous a fait tout un historique au début, sur comment se passait la musique* » (D-50, Drôme). En miroir, un danseur amateur originaire du Sud-Ouest explique qu'apprendre des danses « gasconnes » avec des enseignants italiens lui semble incohérent :

« *A Milan, on a fait un stage de danses de Gascogne avec deux Italiens qui viennent de je ne sais trop où. Moi, en toute modestie, je pense savoir danser gascon. (...) Là, il y a eu du rondeau en couple, en chaîne qui a été montré : c'est un peu gênant. Moi je m'en fiche que les gens dansent plus ou moins bien mais quand ce sont les danses de chez moi, je suis un peu plus attentif et parfois, quand je vois qu'on s'instaure professeur de danse avec pignon sur rue et qu'on ne montre pas bien les danses, en tous cas les pas, c'est dommage... (...) Pour les danses des Flandres, je ne suis pas du nord mais je respecte.* » (D-52, Haute-Savoie)

L'observation des festivals *trad* fréquentés dans le cadre de ma thèse révèle que les ateliers de danse qui y sont animés commencent très souvent par une présentation des intervenant.es. Ces dernier.es ont pris l'habitude de mettre en avant leur lien d'origine vis-à-vis du « territoire » dont ils/elles vont transmettre les répertoires. Ils/elles revendiquent une légitimité inhérente à leur origine et parcours géographique :

« *S'il y a bien deux danseurs traditionnels vivants dans les plus jeunes qui fassent partie d'une tradition traditionnelle, c'est bien [prénom féminin] et moi ! Cette danse [la bourrée], ni elle ni moi on ne l'a apprise : c'est une tradition familiale (...). En plus on habite encore en Auvergne, enfin on a toujours été en Auvergne !* » (D(19, Puy-de-Dôme)

D'autres s'excusent immédiatement de leur « non-appartenance » à l'espace concerné qui pourrait les faire paraître comme moins légitimes. Lors d'un atelier de danses « grecques » lors du festival Le Grand bal de l'Europe organisé le 30 juillet 2018 à Gennetines, l'animatrice française de l'atelier se défend, avant toute question : « *on a essayé de faire venir des musiciens directement de Grèce mais c'était vraiment compliqué (...). Alors on a des musiciens français qui font de la musique grecque...* »¹.

Une enseignante amatrice en danse et une chanteuse professionnelle témoignent par la

1. Extrait du carnet de terrain en date du 28 Juillet 2018.

négative de la conséquence directe que cette association entre origine géographique et légitimité ont sur leurs parcours. La première anime des ateliers de danse réguliers et des stages, avec un groupe de musiciens grenoblois. Elle développe une approche de la danse tournée vers l'universalité du geste et non vers l'exaltation des spécificités chorégraphiques localisées. La seconde aborde des répertoires chansonniers considérés comme peu « typés » car en français et non en langue régionale. Pour ces choix, leurs légitimités d'artiste et d'enseignante se sont trouvées fragilisées :

« On a du mal à fidéliser un public parce que moi je ne suis pas dans les clous (...). Il y a plein de gens qui veulent danser le fandango mais ils ne sont pas venus [au stage que cette danseuse animait sur ce type de danse] parce que je ne suis pas basque. C'est pareil quand on fait des Balkans. Il n'y a pas l'ancrage. Souvent je me suis entendu dire : « tu enseignes les sauts basques mais tu n'es pas basque ». Oui et alors ? Est-ce qu'on doit avoir le chromosome basque (...) ? Pareil pour l'Auvergne, pour la Bretagne. C'est compliqué. Je pense qu'il y a des endroits comme peuvent l'être les gros festivals où on arrive avec son étiquette régionaliste. Et moi, précisément, je ne l'ai pas et je travaille avec les invariants. Et je me demande pourquoi on n'accepterait pas de faire cela, (...) pourquoi il faut avoir une étiquette régionaliste. (...) Peut-être que les gens ont besoin de se raccrocher à quelqu'un, de croire quelqu'un qui porte l'étiquette. » (M2-10, Isère)

« J'ai peu travaillé dans le milieu trad en ateliers chant parce que je fais du français, c'est peu identitaire. J'aurais fait du breton, du corse, du basque, je serais restée dans ce terrain trad, mais comme je fais du français et bien je n'étais pas assez couleur trad. » (M2-12, Rhône)

Derrière l'enseignant.e, l'espace comme professeur : l'imprégnation comme mode d'apprentissage par excellence

L'enseignant.e, un.e médiateur/trice entre espace, répertoires et acteurs/trices

Cette légitimité accordée à l'enseignement en fonction de son « ancrage » repose sur la mise en avant de l'imprégnation, de l'empreinte du lieu sur l'humain, comme le meilleur mode d'apprentissage de la musique et de la danse dite traditionnelle.

Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » ne recherchent pas seulement les enseignant.es légitimes : ils/elles cherchent à entrer à travers elles et eux en connexion avec l'espace d'où sont censés provenir les répertoires transmis. Les verbatims ci-dessous et page suivante laissent entendre que l'enseignant.e apparaît plus comme un.e médiateur/trice entre l'espace et l'acteur/trice-apprenant.e, qu'en un.e détenteur/trice exclusif/ve d'un savoir-jouer/danser localisé :

« Apprendre une danse de deuxième ou de troisième main, ce n'est pas la même chose. (...) Il faut aller sur place s'il y a une danse qui est dansée dans ce milieu-là. Peut-être que là, il y a une transformation de la danse, je ne sais pas, mais il faut se déplacer, prendre des vacances pour aller apprendre les danses bretonnes du Sud de la Bretagne et savoir que le Sud ce n'est pas le Nord de la Bretagne, que ce sont des choses différentes et les connaître un peu plus. » (D-36, Vallée d'Aoste)

« Il y a le poids de l'enseignement, de comment tu l'as apprise et tu te l'est appropriée [la danse] et il y a la localité aussi. » (D-19, Puy-de-Dôme)

« Par rapport au territoire, je pense que pour enseigner une danse, pour apprendre une danse, par exemple le rondeau, et bien il faut aller au pays du rondeau. Pour apprendre à danser breton, il faut aller en Bretagne et pour apprendre la bourrée à trois temps, il faut venir chez nous ! » (D-55, Haute-Loire)

« Je ne jouerai jamais la bourrée comme un gars qui a passé, qui a appris ça au fin fond de l'Auvergne. » (D-1, Rhône)

« Il y a des choses qui, pour le coup, ne sont pas transmissibles. Par contre, si on vient sur place, ça le fait. » (D-68, Corrèze/Rhône)

Ces verbatims suggèrent que c'est l'espace lui-même qui apprend aux musicien.nes et aux danseurs/ses amateur.es. Ces dernier.es s'encouragent à aller apprendre *in situ* les répertoires qui les fascinent. Lorsque cela n'est pas possible, ils/elles font confiance à des enseignant.es qui se déclarent issu.es des espaces en question pour leur transmettre leur vécu musical et chorégraphique du lieu, leur imprégnation.

Au cœur de la légitimité à transmettre : un ancrage à la fois fluide et menacé en cas de déplacement

De ce point de vue, apprendre la bourrée, le rigodon ou la pizzica ne consiste pas seulement à acquérir un savoir-faire musical et/ou chorégraphique auprès d'une autre personne détentriche de ces savoirs. Il s'agit d'assimiler un vécu spatial qui façonne la musique et la danse. La pratique des musicien.nes, danseurs/ses et des enseignant.es ne peut pas être la même partout. Elle se doit de refléter et de s'adapter à l'espace.

Plusieurs musicien.nes et enseignant.es soulignent l'idée selon laquelle leur légitimité serait fondée sur leur localisation, mais que cette dernière prend une dimension fluide, pouvant remettre leur légitimité en question en cas de dépassement :

« Pour moi ça n'avait pas de légitimité [d'enseigner la musique traditionnelle ailleurs qu'en Haute-Loire]. (...) Je joue du bourbonnais mais je n'ai pas vraiment de pratique du répertoire traditionnel bourbonnais (...). Donc je me demande quelle légitimité j'aurais à aller enseigner la vielle à Montluçon ou ailleurs. (...) Je n'irais pas donner des cours ailleurs avec mon répertoire d'ici. Ça m'obligerait vraiment à me familiariser avec le répertoire local : je ne pourrais pas faire autrement. (...) Pour moi, c'est inenvisageable : je ne pourrais pas par exemple aller enseigner des bourrées à trois temps à Bayonne ! Je peux aller les enseigner, mais comme une découverte d'un autre style. Je ne peux pas suivre un élève pendant dix ans en faisant que du répertoire auvergnat à Bayonne. Pas possible. (...) // Ce qui m'embête là-dedans c'est la légitimité de ce qu'on enseigne par rapport à ce que les élèves peuvent vivre dans le contexte local : se spécifier sur une stylistique qui n'est pas forcément spécifique dans la programmation culturelle aux alentours, c'est un peu couper l'élève de la pratique qu'il peut avoir après. (...) Il faut s'adapter au contexte. // Si je devais aller enseigner en Rhône-Alpes, comme je ferais ? Parce qu'effectivement, c'est beaucoup moins ancré et en termes de collectage, il n'y a pas autant de choses que dans d'autres endroits. (...) Je pense que c'est juste la diversité des populations qui incite à diversifier les styles de ce que tu joues. Du coup, je pense que je ne me poserais pas la question du répertoire : je suivrais le mouvement que j'appelle folk parce que la pratique elle est comme cela dans le milieu local. (...) Il faut s'adapter au brassage de populations. Ici, on est plus sédentaires, on a moins de populations extérieures : c'est pour cela que ça me paraît plus légitime d'avoir un répertoire plus spécifique. » (D-43, Haute-Loire)

« C'est vrai que l'enseignement des musiques traditionnelles, cela reste lié à une forme de culture locale et je me vois mal partir en Bretagne où il faudrait quelques années avant d'acquérir le répertoire, le style, apprendre à savoir danser. Donc on est quand même liés à un répertoire spécifique. » (D-42, Haute-Loire)

« Si j'avais été ailleurs, en Bretagne par exemple, j'aurais fait de la musique bretonne. (...) Les musiques auvergnates, je les adore parce qu'elles me parlent et parce que je les ai beaucoup travaillées maintenant. J'aurais été ailleurs, j'aurais fait autre chose, je ne serais sans doute pas du tout sur la musique auvergnate. C'est le truc qui est le plus proche, le plus près à saisir qui m'intéressait. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« Plus tu évolues dans une aire restreinte, plus haute est ta probabilité de fonctionner par imprégnation dans ce truc-là. Ce sont des musiques qui fonctionnent beaucoup avec la question de l'imprégnation. Effectivement, être immergé dans un milieu où à chaque fois que tu vas en bal, à chaque fois que tu joues, c'est un type de jouage, un type de répertoire qui est mis en place, un type de façons de faire, d'accentuer, de phraser, avec le temps, tu t'en imprègnes et ça marche mieux. » (D-7, Rhône)

A travers l'enseignant.e, c'est tout un lien entre espace et acteur qui est recherché. Les enseignant.es ne sont pas reconnu.es comme des « spécialistes » des musiques et des danses dites traditionnelles en général, ni même comme de fin.nes pédagogues. Leur légitimité tient plutôt à leur situation dans l'espace. Elle est remise en cause s'ils choisissent de changer de lieu de vie par exemple.

7.2.2 Être musicien.ne ou danseur/se : l'injonction à la « spécialisation »

La légitimité accordée à l'enseignant.e en fonction de son origine géographique se retrouve chez les musicien.nes professionnel.les, notamment les plus jeunes, qui expliquent que se spécialiser dans un type de répertoire fait l'objet d'une « attente » de la part de leur public, des programmateurs/trices, des producteurs/trices discographiques.

A partir du milieu des années 1970, un nouveau critère de légitimité : citer ses « sources géographiques » en musique

Au début des années 1970, une réorientation des répertoires présentée comme un gage de sérieux et d'authenticité

A partir du milieu des années 1970, les *folkeux/ses* français.es cherchent à « re-localiser » leurs répertoires. Le/la (bon.ne) musicien.ne « traditionnel.le » doit se spécialiser, choisir une « région » ou un autre espace de référence identifiable dont il/elle doit travailler la matière musicale dans un objectif de connaissance sincère et exhaustive. Un nouveau critère de légitimité s'impose : il n'est désormais plus possible de « tout » jouer.

Les acteurs/trices d'alors témoignent d'une réorientation de leurs répertoires qu'ils/elles interprètent comme une marque de sérieux et de sincérité vis-à-vis de leur pratique :

« On a commencé à se dire qu'il y avait peut-être des choses à redécouvrir chez nous. On est tombés sur des partitions qui remontaient je ne sais pas à quelle époque, avec des morceaux de musique qu'on a repris. Et de là (...) on a enregistré auprès des anciens des chansons, des mélodies. On a découvert Julien Tiersot donc on a puisé dans ce répertoire qui concernait notre région. Au tout début ce n'était pas facile parce que les gens ne comprenaient pas bien ce qu'on faisait. (...) Ce n'était pas facile de faire comprendre qu'on était en train de récupérer le patrimoine qui appartenait à tout le monde. » (D-37, Vallée d'Aoste)

« Dans cette période-là (...) on joue // beaucoup de trucs bretons, folk, de trucs bricolés // Je trouve ça sympa mais je trouve que ce n'est pas précis. Pour moi c'est une espèce d'ésotérisme, de new age. (...) On a plutôt l'impression de se trouver dans ce grand ventre mou, de tout ce qui a suivi 1968, de tous ces gens un peu alternatifs dans tous les sens. C'est une société très molle, qui passe son temps à réfléchir au pourquoi du comment et à ne rien faire. (...) A un moment donné, dans le milieu folk de ces années-là, il y a une prise de conscience des musiciens, d'un seul coup, qu'on ne peut pas continuer à jouer cet espèce de musique molle dans tous les sens. (...) Il faut être plus précis. Et à Lyon, il y a justement des musiciens qui ont une autre rigueur sur la musique. Et d'un seul coup, on resserre les boulons et on ne veut plus juste jouer de la vielle à roue mais on veut savoir : il y a une tradition de vielle à roue, on veut savoir de quoi il retourne. Il reste encore des musiciens traditionnels, on veut savoir. Et là, moi je me branche tout de suite parce que pour moi, ça fait référence immédiatement à une géographie que je connais. Je me dis « bon sang, ça y est : le Massif Central, c'est pas juste deux violoneux qui restent, c'est sans doute beaucoup plus que cela! ». (...) Pour moi c'est essentiel. (...) On voit [Untel] jouer des bourrées de Corrèze à Lyon, au folk club : c'est monstrueux ! Et la musique est précise : techniquement, expressivement, on est dans un vrai monde, structuré, pas mou. C'est très anguleux au contraire, il faut être initié pour comprendre cette musique et pour voir qu'il y a un vrai sens, que c'est du diamant, que c'est dur. (...) Donc là, ça y est, c'est parti. Moi, en quasiment 6 mois, je fais la transposition avec le territoire. On n'a pas commencé à enquêter mais je commence par compiler du répertoire, tous les disques que je trouve, les disques des groupes folkloriques de l'époque (...). Et puis arrivent les premières enquêtes. // On s'aperçoit qu'il y a des zones. (...) Très vite, on comprend que sur tout ce grand Massif Central, on peut y aller et à tous les coups, il y a des champignons. » (D-68, Corrèze/Rhône)

« J'avais déjà conscience que les musiques d'Auvergne, du Berry, des Alpes, elles n'étaient pas présentes au quotidien. Dans le revival, on soufflait sur des braises et c'était génial mais il y avait d'autres musiques qui étaient plus présentes dans le quotidien : à une période, les musiques des Andes (...) et après les musiques africaines. Pour moi c'était (...) aussi stimulant de découvrir ces cultures que de découvrir les cultures d'Auvergne ou de Haute-Savoie ou du Berry. C'est pour cela que je ne suis pas parti dans le collectage. (...) Je n'ai jamais fait que du répertoire traditionnel (...). Je n'ai pas été banni mais j'ai en quelque sorte été l'extra-terrestre des musiques traditionnelles, le mélangeur. // Quand j'arrivais avec un ballafon ou des sanza dans des stages de musique trad, il y avait ceux qui trouvaient cela génial et d'autres qui disaient « mais qu'est-ce que cela vient faire dans nos musiques traditionnelles ? ». // Ce n'était pas toujours évident, pour les gens du trad, parce que je n'étais plus dans ce même univers. // Il y avait une prise de risque, mais moi ça me plaisait. En plus, c'est ce qui m'a permis de me faire remarquer au niveau de la scène régionale ou nationale (...). Mais aujourd'hui, j'ai envie de jouer un peu plus mon répertoire régional, de (...) revenir à une pratique de violon, de mandole liée au répertoire et aux pratiques régionales des musiques trad (...), au sens Rhône-Alpes. » (D-70, Isère)

Cette réorientation des pratiques vers une volonté de « territorialisation » de l'expression musicale n'a pas suivi la même temporalité, ni même la même réalité pour tous. Certains s'attachent à ne pratiquer qu'un « type » très spécifique de répertoire pour en comprendre toutes les subtilités. Les deux premiers musiciens cités opèrent ce « recentrage » dès le milieu des années 1970. Le dernier musicien évoque au contraire un intérêt tout au long de sa carrière pour des répertoires variés et trouve son plaisir dans un certain éclectisme. Ce n'est que récemment, à la fin de sa carrière, que son intérêt pour les répertoires dits régionaux et pour des choix d'instrumentation plus sobres se manifeste. Il souligne tout de même que sa légitimité en tant que musicien *trad* a été fragilisée par ses intérêts musicaux multiples.

Dans la seconde moitié des années 1970, la construction des « terroirs du trad » : vers l'injonction à la spécialisation des musicien.nes ?

Par conséquent, à partir et depuis la seconde moitié des années 1970, la valeur du *trad* tient dans sa capacité à être circonscrit, nommé, figuré et identifié dans l'espace. Les « terroirs » musicaux et chorégraphiques décrits par les « expert.es » du *trad* (Dutertre, 1996 ; Dutertre et Krümm, 1998 ; Montbel *et al.*, 2014 ; Mazellier, 2004) dans les suites de *revival folk* continuent à être identifiés par les acteurs/trices actuel.les qui cherchent à s'en réclamer.

En lien avec les imaginaires de la variation dans l'espace, cette époque voit l'imposition d'une conviction : les musicien.nes ne peuvent plus espérer « tout » jouer. La maîtrise de l'ensemble des répertoires traditionnels est illusoire :

« C'est impossible d'être spécialiste d'un seul style (...) ou alors ça se fait dans une temporalité : c'est-à-dire que pendant six mois je ne vais faire que de la musique grecque, je vais aller en Grèce, apprendre, faire des stages, vraiment me faire un bagage. Je vais garder cela un an, deux ans et puis après (...) passer à autre chose. C'est quelque chose qui est aussi faisable en fait. Le tout c'est de savoir ce que l'on fait, le temps // qu'on a vraiment pour se spécialiser, étudier. » (D-13, Ardèche)

« Il y a des Français qui jouent très bien la musique irlandaise. Mais pour créer à l'intérieur // d'une culture dans laquelle vous n'êtes pas formé, dans laquelle vous n'êtes pas né, // c'est très difficile, c'est ça le problème. (...) Appartenir à un mouvement ou à une espèce de clan musical, c'est ça la légitimité aujourd'hui. C'est clair qu'on n'est plus dans la légitimité territoriale. » (D-14, Ardèche)

« Connaître une esthétique dans les musiques trad, c'est déjà complexe. Tout ce que ça engendre en termes d'écoute, de connaissance des collectages, de comment on interprète telle musique... On ne peut pas être spécialiste de toutes les musiques traditionnelles, ce n'est pas possible, il y en a tellement, ne serait-ce qu'en France ! Quand je joue un rondeau, je pense que le spécialiste du rondeau doit bien rire ! Ou quand je joue un andro, ou... Je ne me sens pas spécialiste de cela. » (D-63, Puy-de-Dôme)

Les témoignages ci-dessus sous-entendent l'idée de savoirs construits autour de ces répertoires : « être Auvergnat.e » ne suffit pas pour revendiquer le répertoire « auvergnat ». Il faut également se conformer à ce que les « spécialistes », les musicien.nes-collecteurs/chercheurs/ses du *revival folk*, ont fait et dit sur ces répertoires. Ces dernier.es ont développé une analyse et leurs interprétations marquent durablement les générations suivantes des « mondes du trad ».

Pour une jeune musicienne professionnelle originaire et installée en Ardèche, cette injonction à la « spécialisation » se confronte à une sorte de « chasse gardée » des répertoires « ardéchois ». Elle aimerait se les approprier mais s'en empêche tout à la fois en raison du contraste qu'elle perçoit entre les imaginaires culturels liés aux instruments qu'elle joue, ainsi que du monopole de ces répertoires par un musicien « historique » et influent :

« J'adorerais en jouer plus [des musiques d'Ardèche] mais je ne joue pas d'instruments pour lesquels cette musique peut être adaptée. Il faudrait que je me mette au violon, éventuellement au diato. (...) En même temps, pour étudier cette musique et pour aller la chercher vraiment à fond, il faudrait la travailler au violon, avec [Untel] et travailler toutes les ornementsations spécifiques

vraiment de cette musique, telles que lui les a transcrites sur le Coiron ou sur le plateau. Moi ça me passionnerait de faire ça, mais il n'est jamais d'accord.. » (D-13, Ardèche)

La « spécialisation », une stratégie pour de jeunes professionnel.les au sein d'un marché musical verrouillé

« Jouer local » : entre attachements et stratégies de distinction

Depuis, de plus en plus de groupes émergents mettent en avant un répertoire géographiquement ciblé. Les pratiques des musicien.nes se spécialisent à mesure que leur nombre grandit et que la concurrence pour jouer et être produit.e s'accroît.

Avec la mise en place de cursus de formation professionnelle et l'élévation du niveau technique, « jouer local » devient une manière de se démarquer au sein d'un milieu musical de plus en plus compétitif. Le travail des « couleurs locales » des répertoires et styles devient une ressource pour exister en tant qu'artistes au sein d'une scène globalisée qui place la diversité, la variation et la distinction comme valeurs marchandes fondamentales (Dutertre et Krümm, 1998 ; Warnier, 1994b). Ces trajectoires de spécialisation des jeunes professionnel.les, qui génèrent autant d'émules que de sceptiques, peuvent être comprises autant comme des stratégies d'existence et de légitimation professionnelles que comme de sincères démarches de reconnexion à ce que les acteurs/trices décrivent comme les « sources » de la pratique et de leurs appartenances.

Une injonction à la spécialisation au sein formations professionnelles et des industriels musicales : la réinvention des « aires culturelles »

D'autre part, les témoignages ci-dessous sous-entendent que l'intériorisation des associations entre légitimité des musicien.nes en devenir et localisation des répertoires est induite par la manière dont les formations professionnelles et l'industrie discographiques sont structurées. Un jeune musicien professionnel explique ainsi que le DEM de musiques traditionnelles est conditionné par la maîtrise de répertoires associés à des « aires culturelles » distinctes. C'est une vision régionalisée de la musique qui repose sur le mythe de l'imprégnation qui est transmise dans le cadre de ces formations professionnelles. Un autre explique que la spécialisation dans un type de répertoire fait l'objet d'une attente explicite de la part des producteurs/trices discographiques :

« Tu t'inscris en DEM avec ce qui s'appelle une aire culturelle de référence. Ça ne veut pas dire qu'on te demande de jouer que ça (...) mais le jour où tu présenteras ton programme musical de fin d'études, il faut que tu sois évalué sur des critères stylistiques spécifiques. Tu peux avoir une, deux ou trois aires selon les options que tu prends (...) mais tu en as une dominante. Une des raisons c'est que les membres du jury qui seront invités vont souvent être un peu des dépositaires d'une aire culturelle. Un musicien du Poitou te dira toujours qu'il se retirera de la possibilité de te juger sur une bourrée d'Auvergne. (...) C'est toujours la question du où, c'est toujours ça ! (...) Au début, une des choses qui a fait que j'avais beaucoup de mal à me sentir capable d'aller vers ce répertoire de musique poitevine c'est parce que je me disais que je n'étais pas

né dedans, que je n'en avais pas fait petit, que je n'étais pas légitime. Cette question de la légitimité. (...) Finalement, la première opportunité que j'ai eu de me pencher sur ces répertoires est venue du Limousin. J'étais en DEM de musiques trad à Limoges et mon prof, spécialisé sur les musiques limousines m'a dit : « maintenant il faut que tu bosses un répertoire de musiques poitevines, c'est ton aire culturelle ». » (D-7, Rhône)

« Ma compagne vient des Hautes-Alpes et moi je viens du Berry et on s'est dit que c'était un début. Elle ne vient pas du tout des musiques traditionnelles et on s'est dit qu'on pouvait partir de ça pour faire de la musique. (...) Moi je parlais du répertoire que je connaissais. Elle, elle ne connaissait pas du tout mais je me suis dit que la musique des Hautes-Alpes, c'était super ! // il y a des super collectes, il y a un gros volume qui s'appelle Le Tiersot, en 1913 qui est énorme. // (...) Donc on cherchait quelqu'un pour produire un disque. // On a contacté l'AEPEM // qui est une structure de diffusion de la musique, de production discographique // On me dit que ça a l'air bien mais que ce n'est pas possible parce qu'il y a deux territoires différents. Et là... Je me suis dit que c'était bizarre en fait. Mais eux, c'est leur démarche, ils veulent des choses hyper spécialisées. Qu'est-ce que ça veut dire hyper spécialisées ? » (D-9, Puy-de-Dôme)

Les jeunes musicien.nes doivent ainsi d'abord « faire leurs preuves » en « maîtrisant » le répertoire de la « région » ou de « l'aire culturelle » dont ils/elles proviennent avant de se laisser aller au métissage. Se détacher de l'attente de la spécialisation des répertoires apparaît comme une prise de risque supplémentaire pour celles et ceux qui sont en voie de professionnalisation. Un musicien qui s'est professionnalisé dès les années 1970 constate que le métissage et les incursions vers des répertoires, des instruments et des esthétiques qui s'émancipent de l'imaginaire « local » des pratiques ne sont pas des choix légitimants pour les plus jeunes :

« Dans les groupes folk de la région, ceux qui insèrent des sanza, des derbouka, des djembés, des cajons, ce ne sont pas des trentenaires, ce sont des cinquantenaires ou des soixantenaires. (...) // Dans le milieu des musiques trad (...), quand tu arrives avec des instruments qui ont un lien avec une autre culture, c'est difficile. Ce n'est pas le même lien d'appartenance. // Je comprends que pour pouvoir se distinguer professionnellement, se faire remarquer, aussi bien que se situer par rapport au monde musical, la barre est montée beaucoup plus haut. // C'est vrai qu'il y a eu un resserrement au niveau des groupes professionnels sur scène. (...) Il y a beaucoup moins d'instruments et d'univers culturels. » (D-70, Isère)

7.2.3 Le refus de la spécialisation : autre régime de légitimité ou prise de risque au sein des carrières artistiques ?

Des artistes reconnu.es qui soulignent la nécessité d'être « polyvalents »

Cette tendance à la « spécialisation » des répertoires autant qu'à leur personnalisation est vue de manière critique par certain.es musicien.nes professionnel.les qui soulignent que pour des raisons économique, trop se spécialiser ne consiste pas en une démarche viable, face à un contexte professionnel requérant une grande adaptabilité des jeunes musicien.nes :

« J'ai l'impression que la plupart des musiciens qui se professionnalisent, chez les jeunes, vont avoir de toutes façons affaire à un peu plus d'éclectisme. A part certains répertoires, qui ont un tissu qui demande suffisamment de professionnels pour tourner, il y en a quand même beaucoup où de toutes façons, tu seras obligé de faire autre chose, sinon tu ne mangeras pas. Hors Bretagne, dans le réseau bal folk de musiciens professionnels, on n'est pas si nombreux que cela. (...) Donc on va être obligés de s'intéresser un peu aux répertoires des uns et des autres. » (D-7, Rhône)

« Il y a une espèce de malaise entre des gens qui créent à partir de rien et des gens qui sont détenteurs ou porteurs d'une identité soit parce qu'ils vivent à un endroit, soit parce qu'ils en sont convaincus. C'est un monde qui vit des tensions internes, sur les contenus. (...) Le simple fait d'être musicien professionnel, c'est déjà un peu suspect. Surtout si tu aimes sincèrement plusieurs musiques très différentes et si tu joues bien des musiques différentes. Il y a une suspicion là-dessus. Il y a une suspicion, quelque chose de non-dit, une idée que pour bien jouer certaines choses, tu ne dois jouer que cela. (...) C'est là où des fois c'est compliqué, comme professionnel, parce que tu es un peu obligé de faire plusieurs choses différentes, simplement parce que c'est ça qui te fait vivre. (...) Il y a des gens qui se sont vraiment spécialisés. C'est un pari. C'est un choix qui se défend, bien sûr, d'être vraiment les spécialistes de quelque chose et de consacrer tous ses efforts à creuser une chose. (...) Ce n'est pas le parti [qu'il a pris]. Ce n'est pas logique par rapport à mes origines musicales. Mes origines musicales c'est effectivement plusieurs choses d'emblée : la musique irlandaise et la musique auvergnate. J'ai été professionnel dans les deux. J'ai longtemps arrêté de faire de la musique irlandaise en professionnel mais j'y suis revenu. Pendant une très longue période je n'ai fait que de la musique auvergnate et je me suis focalisé là-dessus parce que je sentais qu'il y avait un truc à creuser pour des raisons esthétiques. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Je ne me suis pas hyper spécialisé dans un répertoire, j'ai un peu fait une croix sur le fait d'aller jusqu'au fin fond de la question sur une chose. (...) Par contre, je me raccroche souvent au fait que ce sont des répertoires de danses que je pratique, en bal. // Je suis assez passionné par cette question des grooves : pourquoi est-ce que quand ça c'est joué comme cela, ça me parle et ça me dit rondeau, bourrée à deux temps, kost ar choat ou polska ? // Pour moi, tous ces répertoires ont été des portes d'entrée pour pouvoir travailler cela. (...) Je suis allé jouer dans [tel groupe] pour faire de la musique du Berry parce que j'aime bien cette musique et que j'avais envie de la piger. Je suis allé jouer dans [tel groupe] pour faire du Sud-Ouest parce que j'aime bien et j'avais envie de le piger. J'ai un duo de Poitou, je fais du breton... J'ai travaillé en DEM sur la musique du Limousin et de l'Auvergne... Tout cela c'est autant de choses intéressantes à comprendre, c'est une logique d'enrichissement. » (D-7, Rhône)

Ces discours révélateurs des agencements du travail artistique au sein des « mondes du *trad* » révèlent et déconstruisent tout à la fois l'idéal de maîtrise et de géolocalisation qui entoure les répertoires. Ces points de vue émanent de musiciens professionnels qui ont débuté leur carrière dans les années 1970 ou de jeunes musiciens très en vogue, dont le statut n'est pas menacé. Dans les deux cas, ils procèdent de trajectoires d'acteurs, tous masculins, dont la reconnaissance au sein des « mondes du *trad* » est acquise et ne fait pas l'objet d'un enjeu actuel. Cela explique le recul que ces acteurs sont capables de prendre vis-à-vis de la tendance à la « spécialisation » qui tient lieu d'injonction pour d'autres, moins ou pas encore reconnus.

Des acteurs/trices majoritairement amateur.es qui s'attachent à une diversité de répertoires

Une plus grande marge de manoeuvre des musicien.nes amateur.es face à l'injonction à la spécialisation : vers d'autres voies (plurielles) pour les musiques *trad*

Certains acteurs/trices livrent ainsi des expériences contrastées avec celles évoquées

plus haut. Ils/elles expliquent avoir fait le choix conscient de ne pas se spécialiser. Leurs témoignages montrent comment ils/elles ont composé, tout au long de leur parcours musical, avec cette nouvelle injonction à la spécialisation régionale, bien plus que de la subir. Ils/elles esquissent d'autres voies possibles, bien qu'*a priori* moins légitimantes, pour les musiques et danses dites traditionnelles. Ces acteurs/trices sont pour certains musicien.nes professionnel.les issu.es de la première génération des *folkeux/ses* ou des suivantes. La plupart d'entre eux/elles sont amateur.es, laissant entrevoir une plus grande permissivité dans la négociation des légitimités musicales au sein de ce type d'engagement dans la pratique :

« J'ai le bon âge pour avoir fait partie de ce mouvement folk revival et à l'époque je n'ai pas du tout eu de motivation pour aller voir les derniers vieux ici parce qu'il n'y en avait pas. Donc, à l'époque je m'étais plutôt tourné vers des gens comme John Rendbourn, (...), plutôt le côté anglo-saxon. En plus, je sais qu'il y a beaucoup de régions de France où c'est beaucoup plus vivant mais n'étant pas français, je n'avais pas forcément plus d'affinités avec quelque chose de France que d'Angleterre ou des États-Unis, d'Amérique latine ou de je ne sais pas où. » (D-5, Suisse)

« C'est bien de s'approprier le répertoire local mais il faut compléter avec d'autres parce qu'il n'est pas là par hasard : il faut faire les filiations (...) avec les autres répertoires pour que cela ait du sens. » (M2-10, Isère)

« J'aime la mosaïque, j'aime varier. Dans les soirées, je mélange (...) : je fais une mazurka puis je passe à des danses occitanes et de là à la Bretagne, etc. (...) J'aime mélanger, penser qu'en ces moments-là je suis dans le nord de la France, dans le centre de l'Italie (...). C'est beau, d'être libre de voyager, de se déplacer. Et les gens savent tout danser dans le bal folk. Ce que j'aime, c'est d'avoir la possibilité de tout faire. [Un ami à lui], par exemple, est un peu extrémiste : il est lié uniquement aux chansons valdotaines d'une période bien précise. (...) Il se pose des limites (...). Il voyage tout droit en Val d'Aoste, mais pas dans tout le Val d'Aoste et seulement pendant une certaine période. » (D-35, Vallée d'Aoste)

« On fait un peu de tout : du trad français (...), des musiques classiques de bal comme des scottsich, mazurka, etc. On fait beaucoup de danses collectives ce qui permet au plus grand nombre de danser. » (D-27, Loire)

« Dans l'association, on n'a jamais voulu être défenseurs d'une danse ou d'une pratique. On aime bien faire qu'un maximum de gens aient envie de danser, se sentent à l'aise et découvrent ce milieu. » (D-6, Suisse)

« Nous sommes une fédération d'une vingtaine d'ateliers de danse et de groupes de musique et de chant. (...) De plus en plus, on est en train d'ouvrir au chant traditionnel du monde, international. » (D-3, Ardèche)

« Après j'ai connu un mélange : beaucoup l'Aveyron, toutes les danses (...) bretonnes, tout ça. J'ai connu tout cela mélangé : quand on m'a appris, on m'a appris y compris les danses d'Israël, tout cela a fait un melting pot. Donc je n'ai pas une préférence marquée. » (D-49, Drôme)

Derrière l'éclectisme musical, un rêve de rencontres culturelles

Certain.es musicien.nes rencontré.es s'orientent vers des projets musicaux et chorégraphiques dont le fil directeur est la rencontre de « cultures » ou de répertoires associés à des imaginaires géographiques différenciés. Deux musiciens professionnels font part d'expériences musicales qui placent la rencontre interculturelle, à des échelles variées (internationales, inter-régionales) au centre de leur démarche :

« On a eu la possibilité de construire un spectacle qui était bâti sur un axe qui partait de L'Écosse jusqu'à la Méditerranée. On a essayé de trouver des moyens d'inventer un langage commun entre les différentes musiques. C'était très intéressant parce que pour le coup on le faisait avec des musiciens de là-bas. Concrètement, il s'agissait de mettre en œuvre des formes musicales qui peuvent se parler, (...) une sorte de métissage musical. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Par exemple j'ai eu une commande sur les mémoires des routes de la soie à partir des musiques d'Ardèche. (...) A la fois c'était très traditionnel par certains côtés parce qu'il y avait du chant a capella, du répertoire vraiment très traditionnel, et puis on a fait un blues par exemple (...). On peut partir d'un matériel traditionnel et aller très loin. On avait aussi un côté multiculturel parce qu'on était sur la route de la soie donc on avait des percussions orientales. (...) Je pense que c'est intéressant de désarçonner un peu les certitudes de certaines personnes sur la musique. Justement, c'est très important d'arriver à nuancer ce côté identitaire en montrant que la musique c'est quelque chose qui communique au-dessus des identités peut-être par la langue, le voyage... » (D-14, Ardèche)

Le choix de la « non-spécialisation », synonyme d'ouverture sur le monde ?

Déplacer la valeur associée aux répertoires : de la typicité aux interconnexions

Si pour certain.es la pratique « généraliste » et « déconnectée » est à l'origine d'une frustration et appelle une pratique au contraire plus « ancrée », plus en lien avec le « territoire », pour d'autres, cet intérêt pour les répertoires qualifiés de « régionaux » ou de « locaux » n'a jamais eu de réalité exclusive pour eux/elles.

Certain.es soulignent les dérives possibles d'une telle démarche qu'ils jugent enfermante et multiplient les références aux lieux, comme pour décloisonner leur pratiques :

« Il y a toujours un peu un « danger » d'avoir une approche très régionaliste. En fin de compte, plus j'avance dans ces répertoires, plus je me dis qu'en tous cas avoir une approche régionaliste c'est le contraire de ce type de répertoires. » (D-71, Haute-Savoie)

« Moi ce que j'aimerais c'est que cela soit dans un souci d'éclairage sur ce que sont les musiques traditionnelles en général. Ce qui ne m'intéresserait pas, c'est que ça soit au service d'un discours qui resserre sur un département. (...) Se resserrer sur quelque chose, c'est dommage. Après, si c'est pour connaître une caractéristique étonnante... Je pense à l'Ardèche qui est LA région des notes mobiles dans les mélodies, là où les gens chantent une mélodie mais ne la chantent jamais exactement pareil parce que c'est dans le discours traditionnel de faire ça. C'est une région où les mélodies n'ont pas été rendues monolithiques. (...) Si tu dis « voilà, ça c'est une caractéristique : je suis d'Ardèche, c'est une caractéristique de ma région, je vais la pointer et la travailler », génial, je trouve cela formidable. (...) Si c'est pour se dire « je suis des Alpes et je vais faire de l'alpin »... Quand on sait que les mélodies collectées par Tiersot, sont partout ailleurs... (...) Donc il ne faut pas que l'on se resserre sans être ouverts (...). De toute façon avec les recueils, ce qui est génial c'est qu'il faut tout inventer. » (M2-12, Rhône)

Ici, la valeur des répertoires n'est pas trouvée dans leur « typicité » mais dans leurs in-

terconnexions. Ce sont les passerelles entre les pratiques, ce qui les rapprochent plutôt que ce qui les différencie, qui sont alors valorisées. La portée universelle constitue la véritable valeur des pratiques.

La mise en lumière des contextes circulatoires des musiques et des musicien.nes

D'autres remettent en cause la légitimité accordée aveuglément à qui se réclame originaire d'une région dont il/elle interpréterait le répertoire emblématique. Ils soulignent l'internationalisation des communautés de pratique des musiques et des danses dites traditionnelles, la circulation des savoir-faire et la valeur de l'exploration musicale personnelle :

« *Si on prend les musiques des Balkans, les meilleurs groupes de musique des Balkans aujourd'hui ne sont pas forcément des groupes originaires des Balkans. Les meilleurs groupes de musique klezmer sont tous aux Etats-Unis. Il y a des groupes excellents de musique irlandaise à Grenoble.* » (D-71, Haute-Savoie)

« *Il y a plein de musiciens qui revendiquent justement une déterritorialisation de leur musique. Moi je me suis mis aux musiques cubaines et je ne suis jamais allé à Cuba.* » (Extrait d'une discussion informelle avec un musicien professionnel villeurbannais lors de l'inauguration du label Ethnopôle du CMTRA le 20 Juin 2018).

« *Ça a toujours été ma devise : je ne suis pas spécialiste de telle ou telle musique ou de tel ou tel instrument mais j'ai planché là-dessus, je ne viens pas avec rien, j'ai passé du temps à essayer de comprendre pour moi-même et ce que j'ai compris pour moi-même (...) je le partage.* » (D-70, Isère)

De la même manière que certain.es se revendiquaient plus haut « spécialistes » ou au moins très intéressé.es par des répertoires liés à une idée de localité, d'autres se disent ici « *métisseur[s] de sons* » (D-18, Puy-de-Dôme), aiment investir « *une chanson de Bretagne puis une chanson du sud* » (D-28, Loire) simplement dans le but de faire danser, ou se disent appelé.es par d'« *autres univers* » (D-3, Ardèche) musicaux et chorégraphiques.

Fluidité des appropriations et explorations musicales : glissements, expérimentations, rencontres et libertés

Ces deux voies artistiques, celle de la spécialisation des répertoires et celle de l'investissement d'une diversité de musiques et de danses, ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Certain.es acteurs/trices professionnel.les, témoignent de « phases » dans leurs parcours pendant lesquelles ils/elles ont été intéressé.es par un répertoire en particulier avant d'en embrasser une plus grande variété ou vice-versa. Certains groupes de musicien.es amateur.es ont témoigné que l'intérêt pour un répertoire particulier était parfois venu d'un seul de leur membre. Sans déclencher toujours une passion collective, les membres du groupe se livrent à une exploration de ce qui touche les un.es et les autres dans différents répertoires, que ceux-ci soient localisables ou au contraire décrits par leur dimension circulatoire, universelle. C'est le cas pour un groupe d'amateur.es rencontrés dans le Cantal : l'un d'entre eux

est passionné des musiques collectées dans le département et a à cœur de proposer à ses ami.es des airs principalement issus des collectages locaux, alors qu’initialement, les autres membres du groupes ne se disent « *pas sensibilisés à cela, on jouait de la musique, c’est tout* » (D-59, Cantal). La même situation a pu être décrite en Ardèche, par le président de la FAMDTA, une fédération d’ateliers de pratique créée dans un but initialement pratique visant à la mise en cohérence de l’offre des activités dans le département, et non à un intérêt particulier pour les répertoires locaux :

« *Il y a eu un glissement. Nous, bêtement, on voulait faire quelque chose de tout simple mais quand [Untel] est arrivé lui il a dit « mais attendez, on a un réservoir de musiques et de chansons traditionnelles avec le haut-plateau ardéchois donc on a des identités qu’il faut creuser, qu’il faut regarder ». »* (D-3, Ardèche)

Les intérêts pour un répertoire très ciblé ou pour une diversité d’expressions musicales et chorégraphiques se croisent, se connectent ponctuellement et se renouvellent de manière rarement exclusive et imperméable. En ce sens, certain.es acteurs/trices soulignent leur liberté de choisir leurs propres appartenances et intérêts artistiques, au-delà de la question du lieu de vie et d’origine. Certain.es choisissent effectivement de se « spécialiser » mais interrogent dans le même temps la manière dont les habitué.es des « mondes du *trad* » essentialisent le lien entre musicien.ne ou danseur/se et espace d’origine. Cette musicienne professionnelle installée en Ardèche interroge la pertinence de ce lien et la légitimité qui lui est associée dans un monde interconnecté et mobile. La question de la spécialisation des artistes vis-à-vis de certains répertoires ne disparaît pas, mais elle est abordée de manière dynamique :

« *Moi je me dis qu’aujourd’hui, les gens bougent. (...) Les cultures traditionnelles, ce ne sont plus forcément les nôtres en fait. // Moi je suis bretonne, je suis arrivée en Ardèche.// Je sais que la musique normande et bretonne, je n’y connais pas grand-chose, j’ai été beaucoup plus attirée par la musique irlandaise et puis après par les musiques de Méditerranée. C’est plus lié à la transmission, à des rencontres et pas à la tradition familiale, culturelle de mon aire géographique. Du coup ce n’est pas toujours facile de s’y retrouver. Pourquoi est-ce qu’on va jouer de la musique grecque ? Je n’y connais rien, je ne suis pas grecque, c’est juste que j’aime bien ça. Tu as une certaine forme de légitimité à retrouver... Parce que maintenant tout se mélange. Avec internet, tu peux accéder à des musiques de Turquie, du monde entier, de partout. Et c’est quand même pas mal ça aussi, les pratiques aujourd’hui. »* (D-13, Ardèche)

Cette section a montré que les référents spatiaux du rural et du local ne sont pas que des fragments « mythologiques » de l’univers *trad*. Ils sont performatifs et argumentent la légitimité des répertoires à être pratiqués tout comme celle des musicien.nes et des danseurs/ses à les interpréter. Le local n’est pas qu’un cadre de mémoire (Gasnier, 1992) individuelle et collective : il consiste en un critère d’authentification et de légitimation des répertoires comme des acteurs/trices.

7.3 Appartenir, des pratiques qui nourrissent une diversité d'ancrages

Au sein des « mondes du *trad* », musique, danse et lieux sont liés. Les pratiques permettent à leurs acteurs/trices de s'approprier un lieu de vie et de s'y intégrer. En retour, la référence aux lieux sert à authentifier les répertoires musicaux et chorégraphiques et à légitimer musicien.nes et danseurs/ses.

Un autre effet des imaginaires spatiaux sur ces dernier.es est perceptible dans le déploiement de leurs sentiments d'appartenance (Claval, 1999). Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » mettent en lumière le rôle support de leurs pratiques dans l'alimentation d'une relation affective aux lieux, qu'il s'agisse de leur lieu de vie, d'origine ou d'un ailleurs rêvé. Cette relation entre pratique *trad* et construction, imbrication des sentiments d'appartenance fait l'objet de cette section.

7.3.1 La revendication de liens d'interdépendance entre individu et territoire : de l'enracinement aux appartenances paysagères

La relation humain-lieux : un thème spontanément abordé lors des entretiens

Savoir comment aborder la question des relations aux lieux et des régimes de valeur qui leur sont associés sans trop influencer mes interlocuteurs/trices a été au centre de mes réflexions, en amont des enquêtes.

Lors de mes travaux précédents, j'avais pressenti que les acteurs/trices des « mondes du *trad* » développaient par l'intermédiaire de leur pratique une relation et un discours singulier sur les lieux qui les entourent ou qu'ils/elles décrivent comme ceux de leurs origines. Comment réussir à provoquer ces récits d'expériences des lieux sans « fabriquer » des appartenances artificielles ? Martin De la Soudière (2014) souligne que cette thématique des liens affectifs aux lieux est délicate pour le/la chercheur/se : les identités, y compris spatiales, sont souvent mises en scène, exacerbées et on est tenté de leur accorder plus de substance qu'elles n'en ont pour les acteurs/trices eux/elles-mêmes.

Les entretiens réalisés m'ont initialement surpris : la question des lieux est omniprésente, en filigrane, dans les propos des danseurs/ses, et plus encore des musicien.nes. Ils/elles évoquent spontanément les lieux qu'ils/elles ont fréquentés, ceux dont ils/elles proviennent, qu'ils/elles rêvent de visiter, de retrouver et les valeurs qu'ils/elles leur associent sans besoin de ma part de « provoquer » leur parole. Les acteurs/trices témoignent d'une envie d'évoquer et de trouver un sens à l'ensemble des lieux qu'ils/elles ont connus et notamment à ceux auxquels ils/elles sont attaché.es. Ils/elles expriment une volonté de creuser leur relation au lieu par le biais de leur pratique dans le cadre de la situation privilégiée de l'entretien qui ne donne que rarement lieu à l'exacerbation et à la mise en scène de leurs sentiments d'appartenance (De la Soudière, 2014). Au contraire, leur parole se déploie dans le cadre d'une « fidélité à soi » qui gagne le champ spatial, « entre dépendance et autonomie, attachement et détachement » (Ramos, 2006).

Le récit de ce jeune musicien professionnel originaire du Nord-Isère qui a récemment choisi de s'y réinstaller révèle une expérience singulière. Pour lui, le besoin de cohérence entre son lieu de vie et son lieu de pratique musicale, ainsi que l'origine des répertoires musicaux qu'il s'approprie est total : « *pour moi c'est impossible de ne pas habiter sur le lieu. Pour moi ce serait juste... D'ailleurs je n'arrive même pas à le dire. Ne pas habiter sur le territoire alors que toute ma vie, tout mon projet est axé sur le territoire, ça n'a aucun sens.* » (M2-1, Isère). Rares sont ceux/celles qui témoignent d'un lien aussi fort avec un espace. Toutefois, la suite de son récit, qui organise les lieux qu'il a fréquenté auparavant, évoque celle de nombreux autres musicien.nes et danseurs/ses qui cherchent, dans le cadre de l'entretien à organiser, baliser les lieux qu'ils ont connus.

Cette tendance à l'introspection spatiale ne va pourtant pas de soi comme le rappellent Gérard Peylet et Saule-Sorbé (2014b) et révèle des types de relations privilégiées aux lieux. Elle m'est apparue comme fondamentale et révélatrice du rôle majeur que joue les pratiques *trad* dans le déploiement de sentiments d'appartenance multiples et adaptés aux reconfigurations des modes de vie contemporains (Sencebé, 2014).

Au sein des « mondes du *trad* », appartenir à un lieu est présenté tour à tour comme un critère d'authenticité, comme un objectif possible pour la pratique, comme un idéal ou bien comme une mise en tension de l'individu. Les acteurs/trices expriment des liens émotionnels, affectifs aux lieux qu'ils/elles ont parfois du mal à rendre intelligibles et qui se « développent en dehors de tout système utilitariste » (Peylet et Saule-Sorbé, 2014b). Ces liens révèlent un besoin d'appartenance qui, pour Emmanuelle Bonerandi (2005), est le propre des humains qui cherchent, à travers leur attachement au « territoire » à « s'offrir une image d'eux-mêmes, prendre conscience de ce qu'ils partagent et éprouver le rapport à l'autre » (Bonerandi, 2005).

L'enracinement, un type d'appartenance emblématique et collectivement valorisé

Au sein des « mondes du *trad* », une diversité des sentiments d'appartenir : attachements, engagements, ancrages mobiles et labiles, tensions et détachements

Les quatre formes d'appartenances² identifiées par Yannick Sencebé (2014) émergent des récits d'expériences des acteurs/trices rencontrés.

Ils/elles sont pour certain.es *attaché.es*, c'est-à-dire lié.es par une relation de dépendance vis-à-vis de lieux et de liens. Ils/elles sont parfois *engagé.es* dans le cadre d'une relation

2. Gérard Peylet et Saule-Sorbé (2014b) préfèrent parler de sentiment d'appartenir plutôt que de sentiment d'appartenance pour souligner le processus actif de l'appartenance, qui n'est ni systématique ni mécanique, acquis et fatal. L'appartenance est liée à l'imaginaire et à une production partagée de signes, de formes, de repères. Pour Martin De la Soudière (2014), le terme est trop générique et réducteur : il ne rend pas compte de la diversité des expériences tout en induisant à tort l'idée que l'humain deviendrait, au travers des appartenances, propriété de l'espace.

d'interdépendance plus réciproque vis-à-vis du lieu. Même s'ils/elles sont beaucoup plus rares, quelques un.es témoignent d'une certaine *labilité* : les lieux dont ils/elles font l'expérience et dans lesquels ils/elles s'engagent sont importants mais substituables, de telle sorte qu'ils/elles peuvent envisager les quitter. Enfin, d'autres éprouvent une *tension* entre le lieu dans lequel ils/elles évoluent et celui, plus lointain, auquel ils/elles se sentent appartenir et dont ils/elles maintiennent souvent le souvenir au moyen de leur pratique. Cette catégorisation des types d'appartenance recoupe les trois types d'identifications spatiales mis en avant par Elsa Ramos (2006). Cette sociologue identifie des trajectoires d'« enraciné.es », d'« éloigné.es » qui présentent des ancrages mobiles et une projection possible vers d'autres lieux et enfin de « détaché.es » qui peuvent trouver leur place partout sans projection particulière.

Des types de relations aux lieux davantage valorisées que d'autres : l'attachement, l'enracinement et l'engagement

Ces différents types de relations aux lieux sont repérables dans les récits d'expérience des acteurs/trices rencontrés même si les expériences « labiles » et « détachées » sont moins fréquentes, ou en tous cas évoquées moins spontanément.

Dans les discours recueillis, les types de l'attachement et de l'engagement sont symboliquement et collectivement valorisés. Les acteurs/trices ne sont pas toujours attachés et engagés vis-à-vis de lieux mais ils/elles aspirent à une relation étroite, presque fusionnelle avec eux. Un musicien amateur rencontré lors d'une session de musique *trad* à Lyon fait part de ce décalage entre le vécu des acteurs/trices et leurs représentations idéelles des relations aux lieux :

« Si on fait cette musique, ce n'est pas pour rien. Il y a quelque chose de profond derrière. C'est aussi parce que la mondialisation a tout effacé : les musiques, les cultures, les patois... Il n'y a pas plus rien. Avant chaque région avait sa musique. Aujourd'hui, on n'a plus d'ancrage. Tous les jours je rencontre des gens qui ont passé deux ans à Madrid, deux ans à Paris, mais qui se disent savoyards de cœur. Les villes se ressemblent toutes, on est déracinés. Alors que cette musique, elle vient de la terre, du sol. On a perdu ce lien à la terre. C'est ce qui est important et que j'aime dans la musique traditionnelle, faire la musique du lieu. Alors que moi, je suis justement l'archétype du déraciné. Ça permet de trouver, de créer des racines. C'est important quand on est, comme maintenant, dans une culture très mondialisée. »³

L'enracinement fait l'objet d'un récit collectif qui place ce type d'appartenance au cœur de la légitimité des répertoires et des acteurs/trices, ainsi que de l'épanouissement personnel des musicien.nes et danseurs/ses. L'inter-dépendance entre humain et lieu, souvent qualifié de « *milieu* », est présentée comme le type de relation spatiale idéale au sein des « mondes du *trad* ». Les discours renferment les trois fondements du sentiment d'enracinement dé-

3. Ces propos ont été consignés dans le carnet de terrain, en date du 7 Janvier 2020.

finis par Olivier Goré (2004) : un attachement aux lieux, l'importance de valeurs⁴ et un sentiment d'appartenance. Dans les « mondes du *trad* », leur nature diffère légèrement : les valeurs (de collectif, de convivialité, de l'interconnaissance, de la proximité et de la fête) ne se déclinent plus sur une modalité religieuse au sens dogmatique du terme. Elles s'apparentent à une « forme de religiosité à dominante séculière » tandis que les sentiments d'appartenance sont multiples, combinables et dessinent de « nouvelles formes de territorialités » (Goré, 2004).

Une mise en récit de l'enracinement et de l'interdépendance étroite entre humain et lieux : le mythe du « retour à la terre » et aux « racines »

L'« enracinement », notamment lorsqu'il se porte sur des lieux présentés sous le signe de la domination (les régions, les campagnes, les montagnes), est nourri par la « mythologie » du *trad* depuis les années 1970.

Le rapport entre humain et lieux est perçu selon le modèle des anciennes sociétés paysannes dans lesquelles on imagine que « les lieux appartiennent aux hommes et les hommes appartiennent aux lieux » (Frémont, 1999) (p146). C'est « une pratique qui est liée au territoire » (D-37, Vallée d'Aoste) inscrite dans un mode d'habiter⁵ spécifique à l'espace rural (Georges, 2017) et déclinée sur le mode de l'enracinement (Sencebé, 2004, 2011), qui est collectivement valorisée. Le thème de l'enracinement réactive un imaginaire du rural qui repose sur une sorte de « rapport à la terre » (D-28, Loire) élaboré sur le mode paysan.

La thématique agace certain.es acteurs/trices, notamment les professionnel.les, qui déplorent le fait que leur pratique soit essentiellement perçue et jugée à travers ce prisme de l'« identité », des « racines ». Pour elles et eux, l'imaginaire de l'enracinement tend à minimiser la dimension créative et artistique de leur pratique pour n'en faire que le produit d'un sentiment d'appartenance exalté.

Toutefois, la récurrence des « racines » et de l'« identité » dans les récits d'acteurs/trices révèle sa réactualisation, notamment du côté auvergnat de la grande région et en Vallée d'Aoste où musicien.nes et danseurs/ses témoignent de parcours moins mobiles qu'en Rhône-Alpes. Une danseuse amateur originaire de l'Allier évoque avec un brin de fierté ses « racines bourbonnaises très profondes puisque mon père a des ancêtres jusqu'en 1630. » (D-16, Allier). Un musicien professionnel constate également que « quand on regarde mon parcours professionnel : j'ai grandi en Haute-Loire, j'ai tout fait en Haute-Loire en fait » (D-43, Haute-Loire). Un autre, amateur et habitant de Brioude, dit être « toujours resté en Haute-Loire, (...) de manière volontaire » (D-55, Haute-Loire). Cette idée d'une dépendance forte de l'individu aux lieux auxquels il se sent appartenir ressort avec force dans le récit d'expérience

4. Que l'auteur entend notamment dans un sens religieux.

5. La notion de l'habiter rend possible et implique de faire le lien entre les pratiques de déplacement et d'ancrage des acteurs/trices. Elle permet une mise en synergie de catégories spatiales habituellement dissociées en géographie (local, global, rural, urbain) mais toujours combinées dans les expériences vécues des acteurs/trices.

de ce musicien membre de l'association Les Brayauds :

« On est que deux dans cette association à ne pas avoir bougé, des jeunes. Les autres ont tous fait leur études loin et ils sont revenus. Ils sont tous revenus sans exception. (...) Les deux seuls qui n'ont pas bougé, c'est mon frère et moi. On ne pouvait en fait. Moi je n'aurais pas pu faire mes études ailleurs. Même en en parlant maintenant avec ma femme, on se dit que ce n'est pas possible. (...) On ne pourrait pas quitter ce territoire-là. Et ce ne sont pas nos parents qui nous ont insufflé cet amour du territoire. (...) Mon père est né au Cameroun, il a vécu un peu partout et puis ils se sont trouvés par hasard en Auvergne. Ma mère a vécu à Paris. Mais nos grands-parents habitent ici. Ils se sont trouvés là. Notre grand-mère était très enracinée dans les Combrailles. On a de la famille, ma mère a fait des recherches généalogiques, elle est remontée en 1210. (...) Mais ça on l'a su bien après [avoir commencé la musique], qu'on était déjà enracinés de manière très profonde. » (D-17, Puy-de-Dôme)

La pratique musicale fait ici écho à une implantation familiale de longue date dans le Puy-de-Dôme. Le musicien se sent attaché, par une force qui le dépasse, à ces lieux dans lesquels il joue et dans lesquels s'inscrit sa mémoire familiale. Dans les récits d'expériences d'autres Brayaud.es, les attachements s'emmêlent : ils se portent tour à tour sur leur association, sur son lieu d'implantation, sur le « *pays* » des Combrailles que leurs aîné.es ont sillonné pour en collecter les répertoires emblématiques, sur le département du Puy-de-Dôme dans son ensemble, sur la région Auvergne. Pour elles et eux, « appartenir à ce lieu revient à en être partie prenante, voire dépendant, et dépasse largement le « sentiment d'appartenance » parfois évoqué pour décrire le lien à des lieux que l'on pourrait convoquer et congédier selon ses désirs de racines » (Sencebé, 2014) (p30). D'autres vont dans le même sens :

« C'est vrai que nous on fait ça parce qu'on est liés au territoire. Parce qu'on aime faire ça, mais surtout parce qu'on est liés au territoire. Mais il y a des gens qui le font très bien et qui ont sauvé pas mal de répertoire et tout, tout en ayant aucun rapport avec le territoire. [Une autre chanteuse professionnelle] me disait « moi je suis urbaine : qu'est-ce que je peux chanter ? ». (...) Elle aime beaucoup les chansons des Alpes, elle connaît par coeur tout le répertoire collecté par Tiersot qui n'a rien à voir avec l'urbanisme. (...) Mais elle, elle le fait du point de vue esthétique, parce qu'elle aime cela. (...) Nous, notre travail, notre passion, c'est lié, parce qu'on aime la région où on habite. » (D-37, Vallée d'Aoste)

« Moi je suis né ici, je suis originaire d'ici du coup je suis dans une lignée assez naturelle. // J'ai toujours joué ces musiques-là, je les ressens. Ça fait partie de moi, c'est moi en fait.// (...) Je pense qu'il y a plusieurs approches : chacun se place de manière différente par rapport à ce contexte. » (D-63, Puy-de-Dôme)

« La musique des Alpes c'est se rapprocher un peu des racines culturelles. Je me sens plutôt enraciné dans mon territoire donc c'est avec plaisir que je fais aussi la musique liée au territoire. Mais ça n'empêche pas d'aller voir ailleurs. (...) Pour moi le lien, ça a été ma famille et toutes les connaissances avec les musiciens qui ont fait de la collecte du côté Savoie, Valais et Piémont avec lesquels on a toujours partagé des spectacles, des soirées, des fêtes. » (D-37, Vallée d'Aoste)

« Je suis quand même bressan. C'est le pays qui m'a vu naître, c'est là que j'ai vécu. (...) Avec l'accordéon, je me suis mis à jouer des chants bressans. // J'ai fait un petit poème, pour parler de la Bresse justement : je le promène souvent avec moi parce qu'il y en a qui me le demandent. C'est une reconnaissance à la Bresse qui m'a vue naître. Je l'ai écrit en patois et ensuite je l'ai traduit pour les gens qui me l'ont demandé. » (D-69, Ain)

Ces musiciennes et musiciens se sentent lié.es, presque redevables et dépendant.es de ces lieux multiples. Ils/elles ne cachent pas ces expériences à rebours des injonctions actuelles à la mobilité : ils/elles font de leur enracinement le fondement, le moteur et le critère légitimant de leur pratique. Enfin, ces sentiments d'appartenance sont profondément tissés de lien social : les acteurs/trices sont attaché.es à un lieu qui fait également lien, qui les met en relation avec d'autres. Les associations, notamment les plus emblématiques, incarnent cette dimension sociale de l'appartenir.

Se dire rural : une appartenance à la ruralité qui dépasse la localisation des acteurs/trices

On l'a deviné à la lecture des témoignages précédents, l'enracinement, collectivement valorisé, se porte davantage dans les discours sur les espaces ruraux qu'urbains. De fait, la pratique *trad* permet à de nombreux/ses acteurs/trices de donner corps ou de reconstruire un sentiment d'appartenance vis-à-vis d'un espace rural dans lequel ils/elles ne vivent généralement pas ou plus.

Ce n'est pas l'espace en tant que tel qui est déterminant, mais l'idée d'une appartenance à un monde qui n'est pas celui de la ville, marqué par des pratiques agricoles et sociales parfois révolues et dont la connaissance fine s'acquiert lentement. C'est ce qu'on peut comprendre dans l'entretien réalisé avec une enseignante amateur en danse, née en Isère dans un très petit village. Elle l'a quitté pour aller travailler à Grenoble à 17-18 ans, dans les années 1970 :

« J'y vais toutes les semaines. C'est l'endroit où je me requinque. (...) Je me sens plutôt une rurale, (...) j'ai gardé cela. J'ai tenu à voter [dans ce village]. (...) Mon sentiment d'appartenance est quand même là-bas. Je connais les chemins, les carrés de maïs, les carrés de colza... Je sais où ils sont. Telle terre est labourée, pas labourée, semée, pas semée... » (M2-10, Isère)

Cette danseuse ne réside plus dans sa campagne natale et pourtant, elle semble l'habiter toujours. L'espace rural est vécu comme un lieu de ressourcement, d'apaisement, mais aussi de projection (vote) et comme un lieu à connaître intimement. La campagne continue à jouer une part importante dans l'identification personnelle de mon interlocutrice, même après avoir passé l'essentiel de sa vie en ville (Poulot, 2015b). Comme elle, d'autres musicien.nes et danseurs.ses revendiquent un attachement au rural de leur enfance ou au rural en général. Cet attachement passe la plupart du temps par la perpétuation de gestes ponctuels : le vote pour cette la danseuse citée plus haut, la participation à un festival ou un évènement régulier pour d'autres. Ces gestes marquent une action intime et politique sur l'espace. Enfin, l'appropriation de l'espace rural passe par sa connaissance, par une sorte d'érudition des coutumes, des calendriers et des habitudes agricoles.

Un autre acteur, président actuel de l'AMTA, divise sa trajectoire de vie en deux séquences. La première a pour lui beaucoup d'importance : *« j'ai une première séquence qui est très intégrée à un territoire puisque j'ai habité à la campagne (...) dans un cadre rural, à la montagne (...) au pied du Sancy. J'y suis toujours lié, très fort » (D-21, Puy-de-Dôme)*. Aujourd'hui ins-

tallé à Clermont-Ferrand après avoir passé une partie de sa vie en région parisienne pour des raisons professionnelles, il continue à se dire « *montagnard* ». Cette appartenance est nourrie par la possession d'une maison de campagne « *dans les montagnes des Combrailles* » où il continue de se rendre régulièrement pour assister aux fêtes locales.

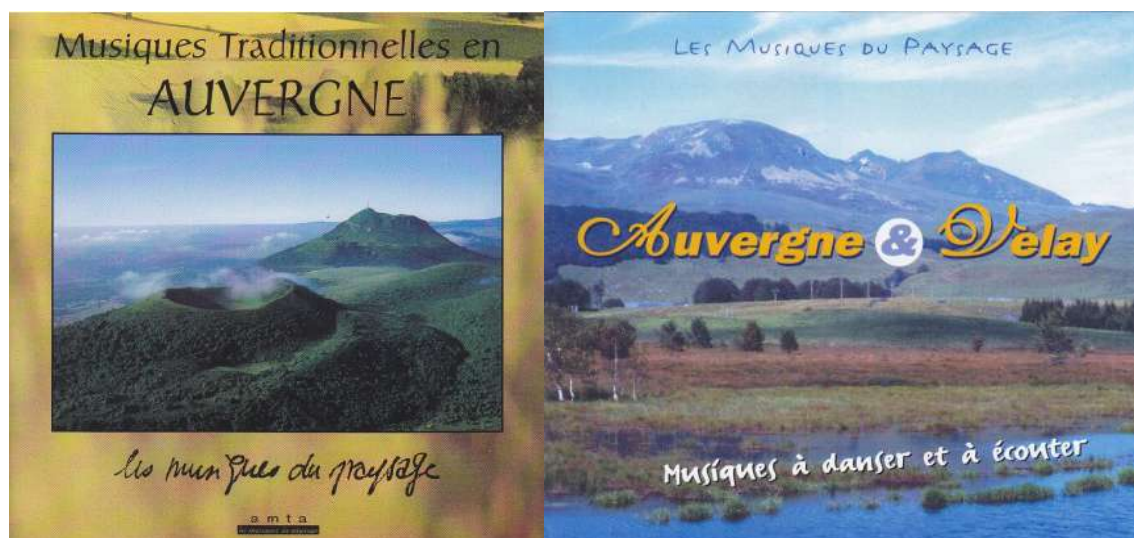
7.3.2 Un type d'appartenance singulier : l'attachement aux paysages

Au-delà de la fascination pour l'enracinement (souvent rural), un type singulier d'appartenance à l'espace émerge des récits d'acteurs/trices. Ces dernier.es s'identifient fréquemment à des types de paysages que leur musique et leur danse permettent tout à la fois de révéler, de rendre audibles ou visibles, et de célébrer.

Des « musiques du paysage » ?

Le thème du paysage est présent depuis les années 1970 au sein des réseaux dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles. Il est lié d'une part au phénomène de « relocalisation » des pratiques suite au premier *revival folk* et, d'autre part, à une insatisfaction collective quant au recours du terme de « traditionnel » pour qualifier les pratiques, notamment depuis les années 1980.

L'expression en elle-même, « musiques du paysage » est introduite par Les Musiciens Routiniers avant d'être appropriée par l'AMTA (émission radio, expositions, production discographique). Elle a fait partie du discours collectif des acteurs/trices, notamment professionnel.les, de la première génération des *folkeux/ses*. Ces dernier.es revendiquaient un lien imaginé, poétique ou politique entre leur pratique musicale et les espaces ruraux pensés à l'origine ou sources d'inspiration de la pratique.



Photographie 7.1 – Les musiques du paysage : deux pochettes discographiques produites par l'AMTA en 1996 et 2006.

Source : <http://www.phonolithe.fr/>

L'expression est moins courante au sein des réseaux actuels mais la thématique du lien entre musique et paysage continue d'être réaffirmée au sein de divers projets artistiques. La notion est même parfois réhabilitée par de jeunes acteurs/trices qui ont fréquenté les musicien.nes emblématiques des Musiciens Routiniers. Au sein des Brayauds et de l'AMTA, un type de discours similaire est encore sensible. La notion de « musique du paysage » vient supporter un discours sur la relation humain-lieu qui a du mal à se dire et à se rationaliser :

« Cet amour pour un territoire, pour un endroit, c'est complètement incohérent : ça n'a pas de sens objectif. Aimer une montagne, objectivement, quel sens ça a ? Objectivement, très peu. C'est parce que toi tu y mets du sens donc c'est un peu ta poésie intérieure qui ressort. Quand tu parles de tes volcans ou de ton bout de territoire et que tu as l'air complètement subjugué, c'est bien qu'il y a quelque chose qui nous dépasse. C'est ça en fait ces musiques-là, c'est ça qui fait cette identité, c'est dur de mettre des mots dessus. Il y avait le terme de musique du paysage qui était vraiment bien sauf (...) le sens que donnaient les musiciens routiniers était très rural. Ce n'était pas du tout urbain.(...) Donc musique du paysage, moi j'ai l'impression (...) qu'on a mis un sens de ruralité dessus au fil des années et que c'est difficile de revenir sur cela. (...) Mais c'est un bon terme. » (D-17, Puy-de-Dôme)

Des pratiques d'écoute et de création adaptées à l'environnement : la conviction d'un déterminisme paysager

Des musiques qui s'adaptent et qui varient au gré des paysages ? A chaque lieu, ses sons

Aujourd'hui, la notion des « musiques du paysage » n'apparaît plus comme un élément de langage largement partagé par les acteurs/trices. Toutefois ils/elles tissent dans leurs récits d'expériences un lien entre leurs pratiques musicales et les paysages dans lesquels ils/elles évoluent ou qu'ils/elles se représentent mentalement. Les pratiques d'écoute et de musique n'apparaissent pas comme identiques dans l'espace, elles évoluent en fonction des paysages dans lesquels elles sont projetées comme le suggèrent ce danseur amateur et ce musicien professionnel :

« Quand j'ai été en région parisienne, j'ai écouté beaucoup de rap. // Je me suis aperçu, que dans le RER, je n'écoutais que du rap.// Mon environnement urbain impacte beaucoup la musique que j'écoute. Quand j'étais à Moulins, j'écoutais plutôt tout ce qui était folk, chanson française // Je me souviens très bien de trajets en voiture dans la campagne moulinoise en Bourbonnais, quand je faisais Lyon-Moulins. Là c'était du folk.// Depuis que je suis revenu à Lyon, je n'écoute quasiment plus de rap (...) : je n'écoute plus que du folk. (...) Je pense qu'il y a le rythme de vie, le paysage urbain, le fait que l'on soit en train ou en voiture. Quand je suis à pied, (...) en montagne ou en vélo, je n'écoute pas de musique. Je pense que c'est plutôt le paysage qui influe. » (D-2, Rhône)

« J'ai une amie qui essaie, non pas de me faire revenir, mais de me faire faire des choses dans le Cantal. Elle est sur Clermont, elle aussi, mais elle a encore une association là-bas. Ça faisait dix ans qu'on ne s'était pas vus et elle venue me voir jouer : elle a adoré le groupe où on fait des chansons du Cantal, elle a trouvé ça génial et elle veut nous programmer dans le Cantal. Du coup

j'étais ravi, je lui ai donné un CD et un autre disque d'un duo de vielle, cabrette et voix. Elle m'a dit qu'elle n'avait pas trop accroché. Et l'autre jour elle m'appelle et elle me dit qu'elle venait de traverser la châtaigneraie cantalienne, l'endroit où on a grandi, qu'elle avait mis le CD à fond (...) dans la voiture et que là lui avait fait quelque chose de bizarre de circuler dans ce paysage-là et d'entendre cela. Elle m'a dit qu'en fait, elle avait vraiment aimé. Ça lui a réveillé une espèce de truc bizarre. En même temps, je pense qu'on la tous fait cette expérience-là, où tu es en voiture, tu roules et tu as l'impression que la musique correspond parfaitement à l'endroit que tu traverses. (...) Moi ça me l'a fait, avec des choses très différentes : tu circules sur le plateau du Mézenc en écoutant de la musique des bols du Bengale, de la musique indienne... Je ne pourrais pas l'expliquer mais c'est pareil, tout est là. » (D-10, Puy-de-Dôme)

Ces deux acteurs témoignent d'un lien sensible entre musique et lieu, qui dépasse les enjeux d'authentification de la pratique par sa généalogie spatiale tels qu'évoqués précédemment. Ils ne cherchent pas à retracer le parcours de la musique dans l'espace, ni à attester de sa cohérence, de sa légitimité. Ils expriment l'idée que la musique n'est pas entendue de la même manière dans tous les espaces. A chaque type de paysage correspondent des sonorités et des musiques.

Le paysage comme source d'inspiration musicale

Le paysage peut dès lors devenir une source d'inspiration : les acteurs/trices décrivent régulièrement certaines productions, certains timbres, certains styles comme des produits de l'environnement. En ce sens, la musique traduirait les caractéristiques des lieux (Montès, 1993) et serait sujette à un certain déterminisme spatial. Ces idées sont suggérées par ces deux musiciens professionnels :

« Il y a cette idée de paysage. Je ne sais pas si le paysage m'inspire (...) mais moi je me sens tellement bien dans le paysage auvergnat... Je suis toujours en contemplation et je pense que quelque part il y a un côté inspirant là-dedans. En tous cas il y a une tranquillité qui me permet de faire la musique que je fais. Il y a quelque chose : c'est tellement vaste. (...) Je ne sais pas si je ferais la même musique ailleurs. J'aime tellement me balader ou juste regarder ces paysages. (...) Je trouve ça génial, les plateaux du Cézallier à 1200m d'altitude où tu ne vois pas une maison. Le lac de Servières, qui est un lac de cratère dans la montagne... Il n'y a rien et c'est beau. (...) Je ne sais pas si c'est le vide... Mais pour moi le vide n'est pas négatif. Je ne le vois pas comme un espace à remplir non plus. C'est un espace de bien-être aussi, de se dire qu'il n'y a rien. C'est aussi le silence. Le vide dont je parle, il est vide parce qu'il est déjà tout plein en fait. Il y a tellement de choses qui s'y passent qu'il n'y a peut-être besoin de rien d'autre. Et en même temps, on peut y ajouter plein de choses. (...) Si je dois faire un trait d'union entre des paysages et la musique que moi je peux faire, c'est peut-être un peu prétentieux, mais c'est la question de l'infini qui se joue là-dedans. Quand je te parle du vide pour moi c'est quelque chose d'infini. Tu as des paysages comme ça. (...) Je pense qu'il y a des gens à qui ça le fait en ville mais moi ça se fait là. Et la pratique que j'ai de la musique, de la musique à bourdons, très répétitive, il y a quand même cette question de l'infini. La cabrette, c'est l'infini. La vielle à roue, c'est l'infini aussi. (...) La puissance d'évocation de l'imaginaire : tu peux tout rêver, dans ces territoires-là, tu peux tout rêver. » (D-10, Puy-de-Dôme)

« Pour revenir aux sources, aux origines de ces musiques, je pense que ce que tes yeux voient conditionne plein de choses de ce que tu crées. // c'est une conviction mystique ! (...) Il y a des forces dans la nature qui font que ça t'inspire des choses. Se retrouver dans une hêtraie à 700 mètres, ça me fait quelque chose. Se retrouver sur le plateau de l'Artense quand il y a la neige, ça fait quelque chose. // Parce que l'Auvergne ce sont des vallées encaissées à certains endroits et surtout un pays de grands plateaux : l'Artense, le Cézallier, l'Aubrac ce sont des zones entre le ciel et la terre. Et alors là, j'y suis heureux. Ça m'inspire totalement. (...) Le Cézallier, c'est une montagne à vaches, (...) un désert vert. (...) En haut, il n'y a rien : c'est le pays des vaches et de l'imaginaire. » (D-18, Puy-de-Dôme)

Ces associations musique/paysage sont propres à chaque acteur/trice et se greffent sur des expériences antérieures, des imaginaires personnels et des valeurs associées à chaque type de paysage. En filigrane, ce sont les paysages ruraux, qu'ils soient bucoliques ou bien plus austères, qui appellent les musiques dites traditionnelles et qui inspirent le plus les musicien.nes. Les paysages urbains, eux, sont liés à d'autres types de sonorités et de rythmes. De la même manière que le *joik*, cette pratique du chant sami étudiée par Stéphane Aubinet (2017), apparaît pour ses acteurs/trice comme à sa place en montagne plus qu'en ville, les musiques dites traditionnelles semblent moins à leur place dans des paysages urbains.

Un lien étroit, bien que nuancé, est établi entre des musiques et des paysages emblématiques de la ruralité. Une danseuse amatrice citée plus haut, originaire d'un village isérois et vivant à Grenoble depuis 40 ans, évoque lors d'un entretien sa pratique instrumentale de la vielle à roue, qu'elle ne pratique plus :

« Quand je jouais de la vielle, je jouais de la vielle là-bas. J'allais dans une grange qui appartenait à mon père, on ne m'entendait pas et comme ça c'était bien. J'étais au milieu des champs, le dimanche matin. » (M2-10, Isère)

Un lien direct et conditionnant est effectué entre la pratique instrumentale et l'espace rural. La pratique est marquée par une ambiance (la vue des champs, la solitude dans la grange) et la sonorité des lieux (le silence, l'éloignement) qui composent un paysage sonore. Mon interlocutrice explique que sa pratique instrumentale est liée à son espace rural natal : elle n'a jamais pratiqué la vielle en ville, où elle se sent plus exposée à l'écoute des autres et où la pratique « *n'est pas à sa place* ». Jouer est lié dans son souvenir à un espace isolé, à la protection de son propre son et l'activité agricole, qui en devient indissociable.

Des acteurs/trices qui se définissent par une appartenance paysagère : la dimension identitaire des paysages

La fascination qu'entretiennent un certain nombre de danseurs/ses et plus encore de musicien.nes pour des paysages par l'intermédiaire de leur pratique se prolonge parfois dans des sentiments d'identifications : le relief, le type d'habitat ou de végétation peuvent jouer un rôle support d'identité. Certain.es se disent ainsi plus attaché.es à un type de paysage (montagne, plateau, bocage) qu'à un territoire à proprement parler (De la Soudière, 2014).

« Je me sens plus bourbonnaise par rapport aux paysages, // au bocage pas trop plat et un peu bosselé //, à l'architecture, aux parlers (...), aux lieux, (...) et aussi par rapport à l'historique du social avec cette histoire de métayers exploités par les gros propriétaires, cette lutte de classe qui a fait naître les premiers syndicats agricoles. (...) C'est quelque chose qui unit les bourbonnais ruraux. » (D-16, Allier)

« Je suis très attaché au genre de relief de chez-moi : j'adore vraiment les volcans du Cantal, la chaîne des Dômes, le Sancy. C'est mon élément, c'est clair. Quand je suis au milieu de ces endroits-là, ça marche. (...) Je suis un gars qui est fait pour marcher à mille mètres ! (...) Je pense que je suis plus montagnard parce que je serai très heureux dans les Alpes aussi, c'est tellement magnifique. C'est de la vraie grosse grosse montagne, ce n'est pas comparable : on peut parler de montagnes ici mais ce n'est quand même pas pareil. Effectivement, c'est peut-être l'altitude qui me définit. (...) Là où je serais vraiment malheureux c'est dans la Champagne berrichonne, // la plaine picarde // ou dans la Bausse : c'est désespérant. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Je suis fils d'Auvergnat. Mon père était Auvergnat, enfin, il a toujours revendiqué dans sa tête d'être Auvergnat. Il n'y a jamais habité, son père non plus ou quasiment pas. Mais bon : « on est Auvergnats ! ». Surtout dans un pays comme Lyon qui n'a pas de pays, qui est une zone apatride, melting pot, c'est un carrefour. Donc depuis que je suis gamin, de façon préconsciente, (...) le lieu mythique, c'est l'Auvergne et tout ce qui s'y rapporte : l'hiver, la neige, les congères, la burle... Mon père racontait pas mal de choses (...). Sa mythologie, c'était « on est Auvergnats ». Et quand on habite la Mulatière, Oullins, qu'on descend à Lyon au Lycée, et bien on a deux espaces : les Alpes d'un côté, on les voit le matin, et de l'autre côté, il y a le Massif Central. Et moi j'ai toujours été intéressé par ces espaces ruraux, depuis toujours, depuis que je suis gamin. J'aime la nature, j'aime les arbres. (...) Donc pour moi, être lyonnais, ça ne voulait pas dire grand-chose même si j'y ai vécu 28 ans. (...) J'ai une passion pour ces espaces ruraux parce que moi je ne suis pas un urbain, un casanier : je suis un homme de grands espaces. » (D-68, Corrèze/Rhône)

Ces propos révèlent des phénomènes d'identification qui relèvent du domaine des représentations et des processus individuels d'identification. Ce n'est plus à une localité, à une région que ces acteurs s'identifient mais bien à un type de relief, de peuplement, de végétation, de climat.

Un musicien amateur rencontré en Vallée d'Aoste, évoque son incapacité à quitter cette région. Son attachement est lié à la fois à sa pratique et au cadre de vie, aux paysages qui l'entourent :

« J'aime beaucoup ici. J'aurais du mal à aller habiter dans une grande ville ou dans un autre lieu. Pour le travail, j'avais la possibilité d'aller à Turin pour faire des choses que j'aurais aimé. (...) Mais l'idée de me transférer dans une grande ville comme cela, j'ai peur... (...) Tu es anonyme complètement. Ici, je connais beaucoup de gens par la musique, la montagne, la foire [de la Saint-Ours]. Je connais vraiment des quantités impressionnantes de personnes. (...) J'adore voir les montagnes, pouvoir partir, sortir de la maison avec les chaussures de montagne et partir d'ici. Tous les sommets qu'on voit autour, je les ai faits en partant d'ici, de la maison. (...) Le plaisir de la montagne, de marcher, d'être fatigué, d'arriver en haut, la nature... j'ai besoin de cela. Quand je ne peux pas le faire pendant longtemps, ça me manque ! J'ai vraiment besoin de faire cela, (...) de cet environnement. (...) La question de partir, il faut partir, il faut voyager, moi je n'aime pas trop. J'ai fait des randonnées à ski en Norvège, des randonnées en Algérie, (...) j'ai fait des choses : mais ce qui me donne le plus de plaisir, c'est de passer quelques jours en tranquillité ici. » (D-35, Vallée d'Aoste)

Ces attachements à l'environnement sont forts et canalisés par la pratique. Ils rendent sensible la dimension doublement identitaire des paysages (Goré, 2004), notamment des paysages caractérisés par le relief. Les acteurs/trices qui s'y trouvent s'approprient ces élé-

ments de paysage et les valeurs symboliques qui sont associées tandis que pour celles et ceux qui en sont « extérieur.es », ces traits d'appartenance paysagère deviennent distinctif des premier.es et de leurs productions musicales, vocales et chorégraphiques.

Ces phénomènes d'identification paysagère révèlent d'une certaine manière des stratégies d'adaptation de l'appartenance aux phénomènes de mobilité actuels. Parce que les acteurs/trices sont plus attaché.es à un type d'environnement plus qu'à un lieu en tant que tel, le départ devient possible vers d'autres lieux qui disposeraient de caractéristiques similaires. Un musicien professionnel cité plus haut évoquait son lien singulier aux montagnes auvergnates. Il explique que ce même attachement pour la montagne pourrait le faire sentir chez lui ailleurs, dans les Alpes. Le paysage remplit une fonction conciliatrice : permettre l'attachement tout en autorisant le départ.

7.3.3 Des appartenances construites, négociées et réversibles

En contrepoint de ces sentiments d'enracinement, d'appartenance paysagère ou rurale, les acteurs/trices témoignent de liens dynamiques aux lieux. Ce qui surprend, c'est moins la diversité des modes d'appartenir que la manière dont les musicien.nes et danseurs/ses des « mondes du *trad* » les éprouvent, les combinent et les adaptent aux espaces qu'ils vivent, visitent ou auxquels ils se sentent appartenir à distance. Leur pratique leur donne l'occasion de développer une relation intime et toujours négociée aux lieux.

Maintenir un lien avec un lieu d'origine : vivre avec la tension

« Appartenir à distance » : vivre individuellement, nourrir collectivement un lien avec une « petite patrie »

Dans un premier temps, la pratique de la musique et de la danse peut relayer des sentiments d'appartenance vis-à-vis d'un lieu dans lequel les acteurs/trices des « mondes du *trad* » ne se trouvent présentement plus.

De ce point de vue, ils/elles sont en tension (Sencebé, 2014) : ils/elles éprouvent un décalage entre un lieu dans lequel ils/elles vivent et sont parfois engagé.es associativement, professionnellement, socialement, et un lieu plus lointain auquel ils/elles se sentent appartenir. Le plus souvent, il s'agit de leur lieu de naissance, de l'endroit où ils/elles ont grandi ou bien d'un autre « pays perdu » (Feschet et Isnart, 2013) dans lequel ils n'ont jamais résidé mais où s'incarne pour elles et eux leur mémoire familiale. Martin De la Soudière (2014) explique que les sentiments d'appartenance peuvent être renforcés par l'éloignement et que ces phénomènes d'appartenir « à distance » prennent souvent beaucoup d'importance dans l'élaboration collective de ce qui est présenté comme le patrimoine local ou régional.

Ces sentiments peuvent se vivre individuellement ou trouver une expression plus collective dans le cadre d'associations. Dans le cadre des « mondes du *trad* », de nombreuses associations remplissent le rôle de médiateur entre une région d'appartenance et des acteurs/trices qui se vivent comme « délocalisé.es ». En région Auvergne-Rhône-Alpes, elles

sont innombrables. A titre d'exemple, on repère en Isère le Bagad Menez Gwenn (Tullins), Irish Lilt (Moirans) qui rassemble des amoureux/ses de l'Irlande, Soni e Canti d'Arautoli (Vaux-Milieu) qui se spécialise dans les chants et la culture « corse », l'association INIS (Italie-Nord-Isère), etc. Hors terrain et notamment en région parisienne, certaines associations rassemblent des originaires d'une région : c'est le cas de Cabrettes et Cabrettaires qui accueille des ressortissant.es auvergnat.es. Dans ces associations, « la musique remplit la fonction symbolique d'une petite patrie » (Defrance, 2007)⁶.

L'entretien de fidélités musico-spatiales : le choix des répertoires comme façon de nourrir une appartenance et une cohérence vis-à-vis de l'espace

La pratique de la musique et/ou de la danse dites traditionnelles est une activité où s'exprime et où se régule cette tension entre l'espace de vie et l'espace d'appartenance. Les acteurs/trices expriment une sorte de fidélité symbolique vis-à-vis d'un espace dont ils se sentent originaires par l'intermédiaire des répertoires qu'ils choisissent de pratiquer :

« Le principal répertoire que je joue en tant que musicien c'est du répertoire d'Auvergne, (...) de collectes issues du Massif Central. Ce qui fait que, à mon avis, pour le reste de la France du milieu trad, je suis un Auvergnat maintenant. Enfin je suis un Brayaud. // Mais effectivement, il y a un petit affect : quand je joue un morceau du Berry, (...) ça me fait un petit... « j'ai quitté mon cher pays » [en chantant]! // C'est parce que j'ai grandi musicalement avec cette musique. // Moi je me sens tout à fait à l'aise avec mes identités plurielles! (...) C'est-à-dire, par exemple, qu'ici, quand je parle à [un musicien fondateur de l'association [Les Brayauds], qui a toujours vécu à Saint-Bonnet, je suis un Berrichon. Mais par contre, si on est avec d'autres gens extérieurs à la structure ou même du département, je suis un Auvergnat, je ne suis plus un Brayaud. (...) Même si ici je serai toujours le Berrichon! » (D-9, Puy-de-Dôme)

« Je suis un émigré moi. J'en souffre beaucoup à vrai dire. (...) J'en souffre beaucoup parce que l'altiligérien est ultra sédentaire. (...) Ce n'est pas que je suis pas bien à Clermont mais c'est que je suis pas chez moi. J'ai du mal. Je suis un vrai émigré parce que je ne suis pas vraiment de Clermont et quand je vais par exemple chez les Brayauds, les gens me prennent pour un gars de la Haute-Loire (...). Mais quand je rentre au village, je suis un étranger maintenant puisque je suis à la ville. (...) Donc je suis un vrai apatride. » (D-19, Puy-de-Dôme)

Ces deux acteurs expliquent que leurs répertoires et leur façon de les exécuter consistent en leur « marque de fabrique » et contribuent à les identifier en tant qu'« expatriés ». Bien plus, leurs choix musicaux et chorégraphiques procèdent d'un effort de cohérence vis-à-vis d'eux-mêmes, de leurs origines ou de ce qu'ils s'en racontent. Le premier est musicien professionnel originaire de l'Indre, formé aux répertoires « du Berry » au conservatoire de Châteauroux et désormais installé dans le Puy-de-Dôme. Il souligne le pouvoir évocateur

6. L'auteur évoque ici les trajectoires de migrant.es, souvent caractérisées par des déplacements contraints, voire forcés. Si un sentiment de nostalgie vis-à-vis du lieu d'origine peut être repéré dans leur cas comme dans celui des acteurs/trices des « mondes du trad » en prise avec leurs propres trajectoires mobiles, les situations de ces dernier.es sont peu comparables dans la mesure où elles sont bien moins contraintes et réhibitoires.

des répertoires qu'il vit de manière différenciée : certains sont liés nostalgiquement à son lieu d'origine (les « *musiques du Berry* »), d'autres à son lieu de vie actuel (les « *musiques d'Auvergne* ») et à l'actualité de sa profession. Le second est danseur et enseignant amateur, passionné de bourrée, originaire de Haute-Loire mais résidant à Clermont-Ferrand. Tous deux articulent leur lieu de résidence actuels à un ailleurs qu'ils accueillent dans leur quotidien par l'intermédiaire de leurs choix de répertoires.

Comme eux, d'autres continuent ou commencent à pratiquer des répertoires issus de leur espace d'appartenance alors qu'ils/elles l'ont quitté. Ce danseur amateur, originaire du Sud-Ouest et installé depuis longtemps en Haute-Savoie témoigne dans le choix de ses répertoires de danse privilégiés d'une tension entre son lieu de vie et son lieu d'appartenance. Cette tension est verbalisée par une opposition Nord/Sud qui se présente comme une opposition entre « *mentalités* », entre styles de danse et qui conduit pour lui à un désintérêt pour les répertoires savoyards :

« Moi je suis du Sud, vraiment du Sud : je suis né dans les Hautes-Pyrénées. // J'ai des liens très forts. // Et dans le Sud nous avons un caractère plutôt fort. (...) C'est à dire : ne comptez pas sur moi pour m'embêter à danser l'andro, même à 95 ans ! // Le breton, ça ne m'intéresse pas, ça n'avance pas. (...) Ici, les gens dansent sont raides, quindés (...). On danse à 15 mètres l'un de l'autre, et je pense qu'au niveau de la mentalité, c'est pareil. (...) Je suis chez moi partout dans le Sud globalement. // Je me sens très proche des Italiens, nous avons des bases communes.// Mais je ne suis pas chez moi ici. » (D-52, Haute-Savoie)

Dans le cas de ce musicien professionnel, c'est une expérience presque inverse qui est racontée, en évoquant les origines savoyardes et italiennes de ses grands-parents qui l'ont conduit à avoir un intérêt par rapport à certains répertoires qualifiés de « régionaux » alors même que sa carrière musicale l'a plutôt amené à un certain éclectisme artistique et à un certain refus de la « spécialisation régionale » privilégiée par certains de ses collègues :

« Même si lui ne pratiquait pas les musiques traditionnelles, il y a un attachement à la région, que cela soit le piémont italien par ma grand-mère maternelle ou à la Savoie par mon grand-père. // Ma mère me chantait des rigodons ou des airs savoyards que mon grand-père lui avait appris. Mais je ne savais pas que c'était savoyard : pour moi, c'était une chanson populaire. // J'ai toujours eu ce lien-là et il y a un moment où j'ai quand même envie, comme beaucoup, que cela ait du sens, de connaître un peu le répertoire savoyard et de pouvoir jouer quelques morceaux en connaissance. Pas simplement repiquer le morceau (...) mais pour rééquilibrer. » (D-70, Isère)

Revaloriser, en musique et en danse, le devenir d'espaces d'appartenances en difficulté

La musique et la danse peuvent également être une activité d'engagement, même à distance, avec un espace d'appartenance. C'est ce qu'exprime ce jeune musicien professionnel, au sujet du Cantal, son département de naissance. Son attachement se double d'un sentiment d'impuissance face à un contexte culturel et social perçu comme peu dynamique. Cette situation motive son envie de se réappropriier les répertoires du Cantal et de proposer,

musicalement, un autre regard sur cet espace :

« *Je suis du sud du Cantal, du côté d'Aurillac. J'ai grandi là-bas, dans la Châtaigneraie cantalienne, complètement tournée culturellement vers le Sud. Et je n'y habite pas. Je sais pourquoi je n'y habite pas, parce que c'est loin de tout et que c'est compliqué. C'est la sinistrose, je trouve que les gens sont vraiment déprimés quand j'y vais. (...) Mais dans un de mes groupes, on ne fait que des chansons du Cantal. Pour moi c'était extrêmement important de ne faire que des chansons du Cantal parce que c'est l'endroit où j'ai grandi, l'endroit où je ne vis plus, // où je vais rarement mais qui me tient à cœur //.* J'aimerais y faire des choses. (...) Le moyen que j'ai trouvé pour faire quelque chose c'est de reprendre ce répertoire de chansons. J'avais le secret espoir, d'aller le chanter là-bas et de faire entendre ces musiques qui viennent des fois des grands-parents et qui sont peut-être encore chantées dans certaines familles, et de donner un autre éclairage. (...) Je me rends compte que l'entité Cantal ne se saisit pas de cela. J'ai essayé de démarcher mais ça ne prend pas. Ce n'est pas grave, je les chante ailleurs ces chansons, les gens adorent et ça fait parler du Cantal autrement. Après je joue un peu la carte cantalo-cantalienne quand je fais ça mais c'est plus de l'ordre de la blague. Même encore aujourd'hui, j'affirme que je suis du Cantal. (...) Pour moi, je suis du Cantal : j'ai été construit là-bas, en partie. (...) Ma famille est là-bas. J'ai grandi là-bas, c'est mon environnement familial et culturel. (...) J'ai passé plus de temps ailleurs que dans le Cantal maintenant (...) mais c'est quand même celui-là qui fait référence. » (D-10, Puy-de-Dôme)

Quand la pratique empêche de rejoindre le lieu d'appartenance : la musique et la danse à l'épreuve de la tension

Enfin, la pratique peut jouer un rôle « empêchant » vis-à-vis de l'apaisement de la tension créée par une dissociation entre le lieu de vie et le lieu d'appartenance. Certain.es acteurs/trices expliquent que même s'ils/elles se sentent attachés.es à un lieu, ils/elles ne pourraient pas sacrifier leur passion pour la musique et la danse *trad* et leur inscription dans un réseau localisé d'acteurs/trices pour rejoindre ce lieu. C'est le cas de cette enseignante en danse amateur, fortement attachée au village isérois dans lequel elle a grandi puis qu'elle a quitté pour travailler à Grenoble. Maintenant à la retraite, quitter la ville pour rejoindre son village natal lui semble impossible, notamment du fait de son incompatibilité avec sa pratique de la danse : « *où ferais-je de la danse si je partais d'ici ? (...) Qu'est-ce que je ferais de la danse ? Je ne sais pas du tout* » (M2-10, Isère). Dans ce cas, la pratique contribue à fixer l'individu dans un territoire malgré un sentiment d'appartenance qui se porte ailleurs.

Des appartenances temporaires, réversibles

Des sentiments d'appartenance temporaires : musique et danse comme supports d'ancrages éphémères et pluriels

Dans un second temps, la pratique *trad* peut nourrir des sentiments d'appartenance temporaires. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » sont mobiles et amenés.es à fréquenter et à vivre dans une diversité de lieux au cours de leur vie. Leur pratique leur donne des

moyens de s'intégrer socialement et de s'approprier les lieux dans lesquels ils/elles évoluent. Elle peut également être le cadre d'une célébration, d'une reconnaissance et d'un souvenir de ces lieux fréquentés même temporairement.

Certain.es acteurs/trices entretiennent un lien comme en pointillés avec des espaces qu'ils ont fréquentés temporairement et auxquels ils/elles se sont attaché.es. Un musicien amateur sensibilisé aux musiques dites traditionnelles lors du *revival folk* à Paris, dit avoir des répertoires privilégiés. Ces derniers sont à chaque fois liés à une expérience vécue, même temporaire, épanouissante. Il affectionne particulièrement les répertoires « *du Sud-Ouest* », une région dans laquelle il est allé en vacances, notamment pour observer les pratiques de chant polyphonique et qui l'a marqué par la chaleur et la spontanéité des sociabilités. Il apprécie tout autant les répertoires « *de Bretagne* » et plus encore ceux « *du Morvan* » en raison de ses « *origines nivernaises* » et par le fait d'avoir passé du temps en Bretagne auprès de son frère. En jouant, il fait vivre et entendre des souvenirs et des lieux, à distance et témoigne d'« une forme d'appartenance temporaire, où les ancrages seraient réversibles » (Tommasi, 2015).

De la même manière que les acteurs/trices rencontré.es ne sont pas uniquement musicien.nes et danseurs/ses *trad* et que leur identité est bien plus étoffée et dynamique, leurs sentiments d'appartenance ne sont pas exclusifs et statiques (Di Méo, 2008). Ils/elles peuvent être amené.es à changer, à se porter ailleurs en trouvant un canal d'expression symbolique dans la pratique musicale et/ou chorégraphique.

Des appartenances à rebours de tout déterminisme : labilité, spontanéité et réversibilité

Plusieurs acteurs/trices témoignent ainsi de la labilité et de la non-systématisation de leurs appartenances :

« *L'espace auquel je suis le plus attaché maintenant c'est la ville de Lyon. // Cela va faire 10 ans que j'habite à Lyon. // Je me sens de Lyon, complètement, sans vraiment qu'il y ait de caractéristiques très concrètes au fait d'être lyonnais : on n'a pas vraiment de signe d'appartenance et tant mieux en fait. C'est juste moi.* » (D-4, Rhône)

« *Je ne suis pas attaché à Genève. C'est confortable pour moi d'y vivre, j'ai tous mes repères et depuis quelques années, j'ai une maison qui est grande dans laquelle on fait même des bals des fois. (...) J'aurais de la peine à aller habiter à l'autre bout du monde parce que je verrai moins mes filles. (...) Mais il y a tellement de lieux magnifiques ! J'étais dans Les Pouilles il y a quelques semaines, c'est magnifique. J'étais à Bruxelles le week-end dernier, c'est séduisant aussi. Lyon, c'est une chouette ville : elle me plaît quand j'y vais.* » (D-6, Suisse)

« *Maintenant je me repositionne un peu sur la région, peut-être pour repartir après plus tard, je ne sais pas (...). C'est une région de cœur, c'est ma famille, c'est là où je suis né. J'aime bien tout ce pays-là, // je me sens bien et j'ai un réseau d'amis qui me permet de me sentir bien//. Mais j'ai aussi testé d'autres choses à l'étranger, en France, j'ai même eu pendant un temps mon atelier [de facture instrumentale] sur un bateau.* » (D-64, Puy-de-Dôme)

A travers ces expériences, on découvre une spécificité des ancrages développés au sein des « mondes du *trad* » : leur caractère dynamique et « réversible » (Tommasi, 2015). Malgré l'omniprésence de la rhétorique de l'enracinement au sein des « mondes du *trad* », les acteurs/trices ne sont pas que des « enraciné.es » ou des « déraciné.es » : leurs relations aux lieux sont fluides, elles débouchent sur des ancrages multiples, non définitifs et quelques fois transposables dans d'autres espaces (Tommasi, 2015). Si les lieux d'origines et autres « espaces fondateurs » (Ramos, 2006) sont centraux dans le discours des acteurs/trices, ces dernier.es évoluent comme tous les autres Français.es dans une diversité de lieux. Dès lors, « des ancrages, même territorialisés, ne doivent pas se confondre avec ceux des origines (familiales) personnelles. Certains lieux identitaires pour l'individu peuvent être des lieux du présent, coupés de telles racines. Ce qui compte pour l'individu, ce sont les relations tissées entre ces lieux, le sens qu'ils prennent pour lui, les uns par rapport aux autres. Pour nombre de personnes, les attaches identitaires se font et se défont au gré de leur parcours de vie » (Di Méo, 2008). De fait, « la perspective d'une nouvelle mobilité ne signifie pas forcément un manque d'ancrage ou un sentiment d'appartenance faible, elle révèle plutôt de nouvelles formes d'ancrage et d'appartenance » (Tommasi, 2015).

Des appartenances combinables et complémentaires

De nombreux/ses acteurs/trices témoignent ainsi d'appartenances combinables, imbriquées. Se sentir appartenir à un lieu n'induit pas l'impossibilité de développer un attachement pour un autre :

« Je suis originaire d'ici. J'ai grandi à côté, à Riom et je suis de la région clermontoise, je suis né à Clermont. (...) J'ai toujours résidé dans le département du Puy-de-Dôme! (...) Je me sens clermontois, j'ai l'accent, j'ai mes habitudes. Auvergnat, oui. (...) J'ai été un peu à la campagne, j'ai habité à Volvic, j'ai habité à Saint-Dié-d'Auvergne et maintenant (...) je vis à Clermont. (...) Comment je me sens géographiquement? Français, Clermontois, Auvergnat. C'est peut-être symptomatique mais il ne me vient pas là une échelle prioritaire parce que je pense qu'avoir cette vision gigogne des échelles géographiques c'est trop superficiel. » (D-18, Puy-de-Dôme)

« Moi je me sens valaisan dans la mesure où quand on me demande d'où je viens, je dis que je suis valaisan. Et je fais toujours des petites blagues, des allusions à cela, quand je suis dans une soirée entre amis et qu'il y a d'autres Valaisans. (...) Je fais vraiment plutôt cette espèce de mise en scène pour rire! A Fribourg, il y a beaucoup d'étudiants valaisans. De tous ces valaisans à Fribourg, je pense qu'il y a 90% qui retournent en Valais tous les week-end. (...) Moi c'est quelque chose que je ne peux pas imaginer. J'ai fait ma vie à Fribourg, j'ai mes amis là-bas, j'ai des associations. Je n'imagine pas retourner en Valais. (...) Mon attachement au Valais, il n'a jamais vraiment été rompu (...). Quand il faut choisir une appartenance au niveau des cantons, je dis Valais parce que c'est là que je suis né et j'ai quand même des racines là-bas finalement. Mais maintenant que j'habite à Fribourg, honnêtement, entre habiter Fribourg et habiter le Valais, je préfère habiter à Fribourg. Je me suis très vite senti à l'aise là-bas, je m'imagine mal déménager ailleurs en Suisse qu'à Fribourg. (...) Je ne me sens pas fribourgeois mais j'ai très vite adopté la ville, la ville m'a adopté un peu aussi parce que je suis dans différentes associations. (...) Je vais rentrer dans un groupe folklorique donc forcément je serai encore plus loin dans le fribourgeoisisme mais par exemple, si je devais porter un costume, j'irai plutôt récupérer celui de mon grand-père d'Evolène [un village valaisan] parce qu'il y a quand même l'attachement familial qui est pour moi quelque chose d'encore assez important. (...) Mais ce n'est plus chez moi. » (D-65, Suisse)

« Je ne suis pas du tout originaire d'ici puisque ma famille est originaire d'Espagne. // Je me sens d'ici (...) plus pour ce qu'il s'y passe culturellement. Je pense que c'est une chance : il y a quand même beaucoup de choses qui se passent. (...) Je trouve que Lyon est riche pour cela. Ça me plaît d'être là, pas tout à fait en plein ville parce que là je suis un petit peu à la campagne quand même. // Mais sinon, je pense que je me sens assez nomade. (...) Je me suis baladé et il y a quand même le fait d'être arraché du lieu d'enfance. // Quand je vais en Espagne je sens quand même des racines aussi, des racines culturelles.. » (D-26, Rhône)

« Mes parents sont chti, de la grande région Nord-Picardie. On a vécu en Normandie et on a vécu en Lorraine. Donc en fait on a un peu fait les quatre coins de France. » (D-60, Cantal)

« Je suis originaire de Saint-Étienne. En fait je n'y suis pas née : je suis née à Mâcon, j'ai vécu à Angers et je suis arrivée à 7 ans à Villars, à côté de Saint-Étienne. Banlieue pavillonnaire où justement il n'y a pas de lien avec la terre et les liens culturels... Tu as l'impression d'appartenir nulle part. En plus le fait d'avoir bougé dans mon enfance... Mes grands-parents sont à Grenoble donc finalement je me sens presque plus de Grenoble parce que c'est le point de ralliement que j'avais à chaque fois. » (D-28, Loire)

« Moi, je suis une immigrée première génération : je suis dans la région depuis Juillet 1966. // J'arrive du Narbonnais.// Mais j'ai fait des racines ici (...) : j'ai passé plus de temps de ma vie ici que dans le Narbonnais. (...) J'ai mes racines là-bas, ça ne s'enlève jamais, ce n'est pas possible : j'y suis restée jusqu'à 25 ans donc il y a des traces. Mais bon, je suis d'ici maintenant. » (D-49, Drôme)

Ces propos témoignent du fait que l'attachement n'est pas synonyme d'immobilité (Baudry, 2014) et que les acteurs/trices combinent des sentiments d'appartenance de diverses natures et les articulent avec des volontés, des projets ou des contraintes de mobilité. La mobilité, le changement de lieu, l'expérience de plusieurs lieux ne rendent pas impossible l'identification. Au contraire, ces mouvements articulent cette dernière aux continuités et discontinuités géographiques (Di Méo, 2008).

Au-delà de l'autochtonie : des appartenances construites et non systématiques

Les acteurs/trices soulignent eux/elles-mêmes le caractère construit de leurs appartenances, notamment lorsqu'ils/elles résident depuis longtemps dans un autre lieu que celui dans lequel ils/elles sont nés ou ont grandi :

« J'ai du mal à partir trop longtemps, je suis content d'y revenir. (...) Je pense quand même qu'il y aurait moins d'attachement si je ne faisais pas cette musique. Et puis le fait de faire un peu de collectage m'a permis aussi d'aller un petit peu plus encore à la rencontre des gens du coin. Parce qu'en fait, je n'ai pas une famille qui est vraiment originaire de Haute-Loire, contrairement à des copains que j'ai pu avoir dans l'enfance qui sont là depuis quatre, cinq, six générations. Moi, les attaches se sont construites. Est-ce que ça les rend plus fortes que d'autres ? Je ne sais rien. (...) Je me sens d'ici quand même. » (D-42, Haute-Loire)

« C'est très étrange : mon appartenance au Nord-Isère n'est pas du tout génétique puisque mes parents sont venus y habiter dans les années 1980 du fait des conditions privilégiées qui ont mis en place la ville nouvelle. (...) Je ne me sens originaire de nulle part ailleurs que du Nord Isère (...) Et c'est pareil avec la musique : je me suis découvert une origine avec la musique traditionnelle du Nord-Isère et pour moi, je n'en ai pas d'autre, je le sens au plus profond de moi-même. // La seule chose dans laquelle je resterai bon et que je serai vraiment capable de faire, c'est de la musique traditionnelle du Nord-Isère. (...) Cette musique c'est moi et moi je suis cette musique.// Mais c'est un travail de devenir originaire. Les origines c'est des origines de cœur, ce ne sont pas des origines physiques. (...) Mais moi, c'est sûr et certain que c'est ça, mon identité. » (M2-1, Isère)

« *Moi je me dis Auvergnat ou Cantalien. Ou de la châtaigneraie cantalienne exactement. Mais tous les jours, cette notion change, elle évolue. Et l'attachement affectif que j'ai à cet espace, il faut qu'il soit remis en cause tout le temps et cette remise en cause me permet de comprendre et d'accepter la différence.* » (D-62, Puy-de-Dôme)

Les appartenances ne sont pas uniquement liées au lieu de naissance, d'enfance ou même à un sentiment de propriété⁷ : elles peuvent être nuancées ou bien fabriquées, négociées, renforcées par la distance (Feschet et Isnart, 2013) et remodelées tout au long de la vie des acteurs/trices et alimentées par leurs pratiques sociales, culturelles et artistiques.

C'est ce qu'expriment cette musicienne et ce musicien professionnel.les. La première est installée dans la Drôme et a grandi dans la Sarthe. Le second est originaire de Poitiers et s'est installé à Lyon il y a quelques années. Tous.les deux soulignent le caractère non-systématique des sentiments d'appartenance et de leurs traductions en des choix de répertoires :

« *Je viens du Poitou, de Poitiers. // C'est la musique du Poitou, qui serait la plus logiquement la plus proche de moi en termes de répertoires parce que j'y suis né, parce que c'est celle que j'ai entendue petit, parce que mon père en joue. // Mais je pense que je ne me sentais jamais d'être dans ces musiques là pour une question revendicative de défense patrimoniale. (...) C'est une musique avec laquelle je me trouve beaucoup d'affinités, je reconnais l'influence qu'elle a sur moi. Mais je ne me sens pas radicalement, au sens de racines, poitevin. Un peu, c'est plaisant de le penser. Mais je n'ai pas grandi immergé dans cette culture. Un tout petit peu par mes grands-parents, mais très léger. Mon père a grandi à Paris, mes autres grands parents viennent de X région. (...) Il y a un rapport aux racines qui est compliqué.* » (D-7, Rhône)

« *Ici on est quand même dans la région de l'occitan mais ça ne m'a jamais parlé plus que cela. Je le fais parce que ça fait plaisir aux gens mais ça ne résonne pas en moi, l'occitan. Le suédois, ça résonne plus parce qu'on y est allés. Et le breton, je ne sais pas pourquoi mais ça me plaît.* » (D-50, Drôme)

Un musicien rencontré dans la Drôme, qui a vécu à Grenoble et qui s'est formé en conservatoire aux répertoires du Massif Central s'identifie fortement à la musique irlandaise sans pourtant être attiré par ces espaces. Il exprime une autre sorte de décalage. Ses répertoires d'appropriation ne coïncident pas avec son lieu de vie et d'origines familiales :

« *Je suis amoureux de la musique irlandaise (...). Je continue à avoir cet amour et je m'identifie vraiment dans cette musique-là, plus qu'au Massif Central. Tous mes amis qui adorent la musique irlandaise sont partis en Bretagne pour se rapprocher. Et moi j'ai fait la démarche inverse : j'ai plutôt envie d'aller dans un pays complètement ensoleillé (...). C'est vrai que j'aime une musique qui n'est pas du tout issue de cela. J'adore ce décalage-là. J'ai une énorme attache ici, c'est sur. On a un cadre familial qui est vraiment très chaleureux, du coup c'est difficile de se déraciner d'ici.* » (D-51, Drôme).

7. Yannick Sencebé (2014) montre avec l'expérience du quartier libre des Lentillères à Dijon que l'appartenir peut se construire justement autour d'une prise d'opposition contre le principe de la propriété foncière. A partir d'une enquête sur les campeurs/ses habituel.les dans le Mézenc et dans les Pyrénées, Martin De la Soudière (2014) remarque également que ces touristes fidèles se sentent souvent d'avantage d'« ici » que les propriétaires locaux. Grâce à ces deux contributions, il apparaît donc clairement que l'autochtonie ne suffit pas à créer l'appartenance.

Ces récits d'expériences proposent un éclairage à la question actuelle de savoir comment chacun.e peut trouver une cohérence qui lui est propre dans l'articulation inévitable entre local et global, entre ancrage et mobilité. Les pratiques des « mondes du *trad* » apparaissent comme une manière de relier un sentiment d'appartenance localisé ou multilocalisé à une ouverture sur le reste du monde. Elles permettent à leurs acteurs/trices de négocier une multiple inscription dans un monde où les échelles spatiales s'entrecroisent profondément. Pour Eric Montbel (2014), cette articulation est assez emblématique de l'époque contemporaine. Selon lui, l'humain cherche à « être de partout » mais aussi à « être de quelque part ». Armand Frémont (1999) exprime cette même tension en parlant de deux tensions humaines : celle qui pousse à l'enracinement et celle qui pousse au voyage. C'est ce désir, en apparence contradictoire, entre local et global, entre ancrage et voyage, que les « mondes du *trad* » prennent en charge et satisfont dans le cadre de ce qu'Olivier Goré (2004) qualifie de « nouvelle mondialisation », c'est-à-dire de la globalisation de la culture renforcée à partir des années 1990.

« On est citoyens du monde de fait, par l'information et la désinformation que l'on a. On est trempés là-dedans. Tu ne peux pas y échapper (...). La planète est un espace beaucoup plus petit, qu'on arrive à appréhender quasiment. Mais en même temps, on n'est pas de nulle part et c'est ça qui m'intéresse. (...) Comment on gère l'endroit qu'on considère comme le sien et qu'on invente. (...) S'inscrire dans une tradition qui est synonyme de mouvement et traiter enfin, parce que personne ne se le coltine, cette notion d'identité. » (D-62, Puy-de-Dôme)

Conclusion du chapitre

Ce chapitre a permis d'observer une première série d'effets des pratiques et de leurs imaginaires spatiaux sur les trajectoires personnelles des musicien.nes et danseurs/ses des « mondes du *trad* ».

Les pratiques ont tout d'abord un impact sur leurs choix de lieux de vie et leurs stratégies d'intégration sociale. A première vue, il est difficile de discerner un mode d'habiter spécifique aux *tradeux/ses*. Ils/elles témoignent de trajectoires résidentielles alternées entre ville et campagne, mobiles. Leurs pratiques impactent cependant assez souvent leur vécu du lieu d'implantation. Ils/elles soulignent le pouvoir socialisant de leurs pratiques qui leur permettent de s'insérer dans des réseaux de sociabilité partout où ils/elles vont. Par la musique et la danse, ils/elles sont capables de se fixer définitivement en un lieu ou bien de voyager et de trouver leur place temporairement dans tous les lieux qu'ils/elles fréquentent. Le pouvoir socialisant des pratiques s'accompagne d'une dimension mémorielle qui permet aux acteurs/trices de se sentir partie prenante de la mémoire des lieux tout en recréant parfois leur propre histoire familiale. La pratique *trad* n'est donc pas qu'une activité de loisirs de proximité et socialisante : elle permet de nouer un lien profond, intime au lieu. Dans un second temps, les imaginaires du rural et du local semblent au cœur des stratégies de légitimation des acteurs/trices, notamment des musicien.nes professionnel.les et des enseignant.es, une fois que ces dernier.es ont élu domicile quelque part. Leur légitimité

est la plupart du temps évaluée à l'aune de la cohérence entre leurs origines géographiques propres et celles, supposées, des répertoires qu'ils/elles s'approprient. Dans ce cadre on note, même si d'autres voies sont possibles, une tendance à la « spécialisation » des pratiques musicales et chorégraphiques.

Enfin, à rebours de ce que les musicien.nes et danseurs/ses rencontrés identifient comme une négation de toute forme d'appartenir (Peylet et Saule-Sorbé, 2014a), les « mondes du *trad* » s'affirment comme le terrain de fabrication d'appartenances fluides, construites, continuellement négociées et non circonscrites au lieu de naissance (Tommasi, 2015 ; Sencebé, 2014 ; De la Soudière, 2014). Les pratiques permettent à leur acteurs d'affirmer, sous des formes plurielles, que l'appartenance à l'espace n'est pas un phénomène archaïque, immobile, conditionné et exclusif : elle est pour elles et eux toujours nécessaire mais jamais systématique et statique.

Au sein des « mondes du *trad* » s'élabore un mode de situation qui ne repose pas seulement sur le fait d'habiter et de pratiquer la musique et la danse à tel ou tel endroit. Les acteurs/trices s'approprient et s'orientent en fonction d'une diversité de lieux qui cristallisent le rapport humain / espace (Frémont, 1999 ; Lecheaume, 1997). Habiter apparaît comme un acte, ou un ensemble d'actes, complexe traversé par des habitudes, des comportements, des représentations et des sentiments affectifs qui s'incarnent également dans les pratiques culturelles des habitant.es, comme le remarque d'ailleurs ce musicien-collecteur : « *moi je vois un lien entre la musique, la maison, l'habiter, etc.* » (D-45, Haute-Loire). Les expériences musicales et chorégraphiques relatées s'apparentent ainsi à des mises en sens de l'espace vécu qui participent d'un rapport au monde feuilleté et profondément contemporain. Elles permettent à chacun.e de maintenir une cohérence identitaire (Di Méo, 2008), de restaurer un sentiment de continuité tout en s'inscrivant dans l'imbrication dynamique des espaces du proche et du lointain, de la ville et de la campagne, de l'individuel et du collectif, du local et du global. Ce chapitre a montré comment la relation singulière entre musique, danse et lieux laisse entrevoir des modes d'appropriation et d'engagement spatial sinon spécifiques aux acteurs/trices des « mondes du *trad* », au moins emblématiques d'une complexification des modes d'habiter. Par leurs sentiments d'appartenances construits et dynamiques, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » témoignent d'un rapport adaptable à l'urbanité et à la ruralité, à l'individuel et au collectif, à la mobilité et à l'ancrage.

Chapitre 8

Qualifier des espaces en transition : le *trad* entre adaptation et mise en cohérence de l'espace vécu

« Ainsi s'explique que les images spatiales jouent un tel rôle dans la mémoire collective. Le lieu occupé par un groupe n'est pas comme un tableau noir sur lequel on écrit puis on efface (...). Non. Mais le lieu a reçu l'empreinte du groupe et réciproquement. »
(Halbwachs, 1997), p.196.

Le dernier chapitre de ma thèse aborde la performativité des pratiques et de leurs imaginaires spatiaux sur les espaces dans lesquels les acteurs/trices des « mondes du *trad* » projettent leur musique et leur danse. Les pratiques ne permettent pas seulement à leurs acteurs/trices de s'appropriier et de s'attacher à certains espaces : elles apparaissent comme des activités qualifiantes pour certains espaces dépréciés, signifiantes pour d'autres en mutation et structurantes des représentations spatiales tant individuelles que collectives au sein des « mondes du *trad* ».

Ce chapitre se compose de deux sections qui explorent deux types d'effets des pratiques sur l'espace. La première aborde les effets de qualification des pratiques vis-à-vis d'espaces ruraux, urbains ou d'entre-deux dans une logique de ré-enchantement des espaces du quotidien. La seconde se concentre sur les phénomènes de réhabilitation des régions dans leur ensemble et de redéfinition des profils régionaux en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste.

8.1 Du rural à l'urbain, des pratiques qui ré-enchantent les lieux du quotidien

Les pratiques investissent une diversité d'espaces qui couvrent une large palette géographique, des espaces à dominante rurale aux centres urbains, en passant par de nombreuses situations intermédiaires moins facilement définissables. On les retrouve tout d'abord dans les lieux du quotidien des acteurs/trices : leur commune de résidence, leur quartier, le

gymnase, la MJC, la salle des fêtes, la place du village, par exemple. Elles investissent une variété de lieux invisibilisés ou disqualifiés qui balisent le quotidien des musicien.nes et danseurs/ses et permettent de leur donner une valeur nouvelle.

8.1.1 La resignification de l'espace rural

La permanence des imaginaires ruraux au sein de pratiques qui concernent aujourd'hui une diversité d'espaces suggère que le rural n'est pas vécu par les acteurs/trices des « mondes du *trad* » simplement comme une catégorie spatiale objectivante. Dans leurs discours et expériences, le rural apparaît comme une trame, un ensemble de projections, une ressource mobile et qualifiante pour l'espace d'inscription de la pratique, quel qu'il soit. A travers leurs regards s'effectue une requalification symbolique de l'espace rural qui nous renseigne sur le rôle et la nature des campagnes aujourd'hui.

Des imaginaires ruraux révélateurs de la mutation des campagnes : l'affirmation d'une différenciation spatiale

Au travers des pratiques, la mutation du rural et la mise sous tension de l'espace

La permanence des imaginaires de la ruralité interroge différents phénomènes de mutation croisés qui touchent les espaces ruraux.

Les campagnes dans lesquelles évoluent parfois musicien.nes et danseurs/ses sont bien différentes de celles qui sont pensées comme étant le creuset originel de leurs pratiques. De nombreux géographes ont argumenté la mutation contemporaine des espaces ruraux (Delfosse et Poulot, 2019b,a ; Rieutort, 2012 ; Hervieu et Viard, 2005 ; Pouzenc *et al.*, 2020 ; Jean et Rieutort, 2018) en mettant en avant le renversement des courants migratoires au profit des campagnes (Pistre, 2012), la diversification des activités économiques au-delà de la fonction première de production agricole (Kayser, 1990, 1992), le développement des transports, du tourisme, la recomposition des sociabilités (Cahagne, 2015) et des pratiques patrimoniales, culturelles, de loisirs (Delfosse, 2003, 2011a, 2015 ; Delfosse et Georges, 2013 ; Delfosse, 2018 ; Regourd, 2007 ; Rautenberg *et al.*, 2000a ; Chauveau, 2017 ; Georges, 2017). La reconfiguration des liens entre urbain et rural (Delfosse, 2011c ; Delfosse et Poulot, 2019b,a ; Mathieu, 2004 ; Poulot, 2008 ; Poulot et Aragau, 2012 ; Poulot, 2015b ; Rieutort, 2007 ; Lompech, 2018) est aussi soulignée, entraînant des formes d'urbanisation des campagnes et de ruralisation des villes inédites, ainsi qu'une certaine homogénéisation des modes de vie entre urbain et rural, en lien avec la stabilisation des classes moyennes.

Tous ces enjeux mettent en tension et nourrissent les imaginaires de la ruralité au sein des « mondes du *trad* ». Ils nous donnent à voir ce qui change dans le vécu localisé ou « à distance » des espaces ruraux. Ils accompagnent des phénomènes plus globaux de transformation et de resignification des campagnes et prennent d'autant plus d'importance que des

inégalités de développement et de valorisation symbolique entre espaces sont repérables. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » déplorent les inégalités territoriales et le primat de l'urbain : les images rurales qui entourent leurs pratiques traduisent autant un besoin échappatoire à un espace national vécu comme surplombant car centralisé et urbanisé qu'un message politique en faveur du développement des campagnes et des provinces.

Ce lien entre réhabilitation d'un environnement et d'un mode de vie rural et recompositions actuelles des espaces ruraux est exploré par Michael Logan (2018). En observant les participant.es des grands festivals de *country music* aux États-Unis, il souligne la prégnance des imaginaires d'une ruralité révolue : les amateur.ES de *country* revêtent bottes et chapeaux de *cowboys*, leurs chansons se concentrent sur les thèmes du champêtre, de la nature et de l'authenticité. Michael Logan (2018) se demande si la mise en scène de ces imaginaires n'est pas liée aux reconfigurations des espaces ruraux américains, notamment de leurs fonctions de production agricole. Il remarque que les participant.es, qu'ils/elles soient citoyen.ES ou ruraux/les, qu'ils/elles soient lié.ES ou non (majoritairement, ils/elles ne le sont pas) à l'activité agricole, déclinent et valorisent un « être rural » (*being country*) qui traduit autant un désir idéalisé et essentialisé de nature et de relations simplifiées (à l'autre, à l'environnement et au monde vivant) qu'un phénomène plus global de réorganisation des fonctions spatiales.

Des acteurs qui revendiquent la différenciation des espaces : le rural existe encore

Ces imaginaires parfois archétypaux du rural véhiculent en outre une conviction partagée par les *tradeux/ses* : les espaces dans lesquels ils/elles vivent, se déplacent temporairement, ceux dont ils/elles disent provenir et ceux qu'ils/elles imaginent ne sont pas génériques. A contre-courant du discours englobant et de celui d'une partie de la géographie, la permanence des imaginaires de la ruralité témoigne du fait que les campagnes, même changées, continuent à fonctionner différemment des villes et que les espaces ruraux dans lesquels s'ancrent symboliquement les pratiques continuent d'exister dans leur spécificité.

Face à la difficile définition de l'urbain et du rural aujourd'hui, de l'impossibilité de décrire objectivement le rural corrélée à un sentiment d'envahissement de la ville, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » réhabilitent l'idée de modes de vies spécifiques à l'urbanité et à la ruralité et l'idée d'espaces globalement différenciés. C'est une ruralité telle qu'elle est définie par Bernard Kayser (1990, 1992), fondée sur trois types de rapports que les individus entretiennent avec leur environnement, qui est repérable dans les discours des musicien.ES et des danseur.ES. Dans un premier temps, ils/elles valorisent, voire mettent en scène, en ville comme à la campagne, leur pratique dans des paysages à dominante villageoise et/ou végétale. Ce point est repérable tant dans les lieux choisis pour l'organisation des événements que dans l'iconographie développée autour de ces derniers et dans les décors choisis pour les clips musicaux diffusés en ligne. Ensuite, ils/elles font de leur pratique le produit et le moyen d'accès à des sociabilités marquées par l'interconnaissance.

La campagne dont il est question dans les récits d'expériences des acteurs/trices rencontrés n'est pas une catégorie spatiale caractérisée par un ensemble de critères « objectifs » (taux de densité, types d'activités, de bâti et de paysages, par exemple). Les pratiques s'inscrivent plutôt dans un rapport affectif à la ruralité (Guiu, 2007) : elle apparaît comme un espace idéalisé formé par l'ensemble des discours et des représentations des *tradeux/ses*. Le rural continue à marquer les pratiques dans la mesure où il est lié à un certain nombre de valeurs qui sont ou qu'il s'agit pour les acteurs/trices de replacer au centre de la pratique et plus largement de la société.

Le rural des possibles : la campagne comme modèle social

Des rapports non linéaires au rural qui font apparaître les campagnes comme refuge et remède au monde contemporain

La ruralité existe pour les musicien.nes et danseurs/ses des « mondes du *trad* » avant tout dans sa dimension sociale.

Alors qu'ils/elles circulent de l'un à l'autre, l'urbain et le rural restent associés à des valeurs opposées. Auparavant lieu de modernité, de rencontre et d'émancipation, le monde de la ville a connu un renversement de valeurs à partir des années 1960. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » ont intégré ce renversement et tendent à présenter la ville sous le signe de l'anonymat et de l'individualisme :

« [Les grandes villes sont] des endroits « apatrides », dénués d'une identité culturelle. (...) Toutes les grandes villes : Marseille, Lyon, Saint-Étienne, Paris. Parce que le propre de la ville c'est un brassage ethnique. Mais c'est aussi laminatoire dans l'individualité. On est dans le conglomérat de gens. Ça apporte une diversité culturelle (...) et il y a tout un tas d'avantages mais d'un autre côté il y a tout un tas de désavantages. La plupart des gens qui habitent en ville n'y habitent pas par choix mais par nécessité, par obligation. (...) Plus l'échelle est grande, plus tu es anonyme parmi les anonymes, (...) tu perds ton identité. » (D-19, Puy-de-Dôme)

Le rural apparaît comme un « anti-monde » (Risi, 2004) et surtout comme espace « remède », compensatoire. Les valeurs de l'interconnaissance, de la fête, de la proximité et de la solidarité lui sont associées. Les acteurs/trices ne cherchent pas à établir une réalité moralement binaire entre ville et campagne. L'association de valeurs positives à la ruralité leur permet plutôt de « déconstruire un discours hégémonique (sur une urbanité inéluctable de tous les modes de vie) ou stéréotypique (sur une ruralité qui ne serait que liée à l'activité agricole par exemple) et de remettre en question la rigidité des frontières culturelles et l'influence du capitalisme » (Chauveau, 2017) (p327).

Les acteurs/trices, comme ce danseur amateur à la retraite, cherchent à renouer avec un type de sociabilité perdu et caractéristique de l'espace rural : « *je viens d'un village où le collectif est au centre de l'activité, l'entraide et compagnie, des notions qu'on ne pratique plus dans la société de nos jours* » (D-52, Haute-Savoie). L'espace rural est associé à l'accueil, à l'hospitalité et à des liens sociaux plus resserrés, plus sincères. Pour une danseuse amateur,

l'espace rural permet ainsi « *d'aller plus loin dans les relations* » (D-28, Loire). Le président actuel de La Chavannée fait également le lien avec la volonté d'accueil de l'association, qui pour lui était centrale pour son père (le fondateur de l'association) et spécifique au monde rural :

« *Mon père a été élevé dans une petite auberge de campagne (...) où la porte était ouverte par définition. Et lui a toujours voulu cet état d'esprit d'avoir un lieu ouvert où n'importe qui peut venir. Il faut quand même rappeler ça, c'est très important, c'est ce qui fait que ça a toujours été cette mentalité, d'être ouvert* » (D-73, Allier).

Le « rêve de village » (Prado, 2000) ou l'espace de permanence du lien social

Cette réhabilitation de la dimension sociale de l'espace rural se cristallise notamment autour des imaginaires du village (Prado, 2000 ; Lompech, 2018).

La centralité du village dans les représentations des acteurs/trices se trouve encore une fois au cœur du mouvement de collecte des années 1970. Les musicien.nes-collecteurs/ses expliquent que le village leur est apparu comme une échelle de jeu et d'enquête pertinente : « *à l'époque, j'allais voir les gens qui étaient un peu emblématiques dans les villages. // c'étaient des gens qui étaient encore intégrés dans un tissu convivial dans le village et ce tissu convivial restait en rapport avec une société déjà ancienne* » (D-14, Ardèche). Dans ces propos, l'étendue et la nature des sociabilités se trouvent au cœur de la définition du village et du/de la musicien.ne traditionnel.le. Ce/cette dernier.e est pris.e dans des relations de proximité, il jouit d'une reconnaissance locale, à l'échelle du village et parfois des villages alentours, qui en fait un personnage incontournable de la localité.

Cet idéal d'une communauté d'interconnaissance, présentant des liens sociaux resserrés est perceptible au sein des « mondes du *trad* ». Ces valeurs esquissent un autre monde possible, façonné par des sociabilités plus spontanées, plus solidaires et plus structurantes dans les modes de vie. Les acteurs/trices actuel.les nourrissent un « rêve de village » réinventé : le rural n'est plus pour elles et eux un lieu privilégié de fabrique identitaire (Prado, 2000 ; Lompech, 2018), mais un lieu de permanence et de lien social.

Le *trad*, ou la campagne mobile

Que les acteurs/trices résident et pratiquent à la campagne ou non, le rural est donc collectivement érigé comme un espace de référence porteur d'une utopie sociale : à travers lui, musicien.nes et danseurs/ses revendiquent l'importance et relations sociales et l'idée que certains espaces sont plus propices que d'autres à ces sociabilités approfondies. Les pratiques *trad* apparaissent comme un espace-temps pour « faire campagne » (Guiu, 2007), même à distance et temporairement.

La musique et de la danse permettent à leurs acteurs/trices de réinjecter des valeurs de collectif, de solidarité, d'entraide associées à la ruralité là où elles font pour eux/elles défaut. Ces valeurs s'autonomisent progressivement de la ruralité « physique ». Dans le cadre des

« mondes du *trad* », on se trouve en présence d'une « campagne idéalisée et « a-territoriale » » (Delfosse, 2003) (p193). Cette campagne se trouve condensée par les valeurs sociales mises en scène dans le cadre des pratiques et notamment du bal : elle devient convoquable sur demande. La relation entre « virtualité construite, (...) discours sur l'espace » (Crozat, 2004) et espace à part entière est consommée : en parlant de la ruralité des pratiques, les acteurs/trices font exister l'espace rural pour eux/elles, où qu'ils/elles soient. En allant au bal, ils/elles convoquent par l'activité mémorielle de la danse collective une ruralité idéale qui prend la forme d'un espace social porteur de valeurs pour le présent. Ce « *sens de ruralité* » (D-17, Puy-de-Dôme) projeté sur les pratiques fait surgir un espace d'ancrage intériorisé, mobile et convocable quel que soit le contexte spatial de pratique, et pour lequel il devient manifeste que les représentations façonnent en partie la réalité et le vécu des espaces. En cela, les pratiques des « mondes du *trad* », notamment celles du bal, contrastent avec les observations de Dominique Crozat (1998). Ce dernier souligne dans sa thèse que la ruralité du bal n'est qu'affirmée qu'en milieu urbain, alors que les manifestations revendiquent plutôt leur modernité dans les campagnes. Dans le cas du *trad*, la ruralité n'est pas revendiquée : elle est convoquée, à chaque bal et de manière idéale, par l'ensemble des participant.es qui viennent mettre en pratique des valeurs sociabilités porteuses d'un idéal révolu et de sens pour l'avenir.

Le *trad*, un retour à la terre symbolique : la mise en désir des campagnes comme espaces de liberté et de possibles

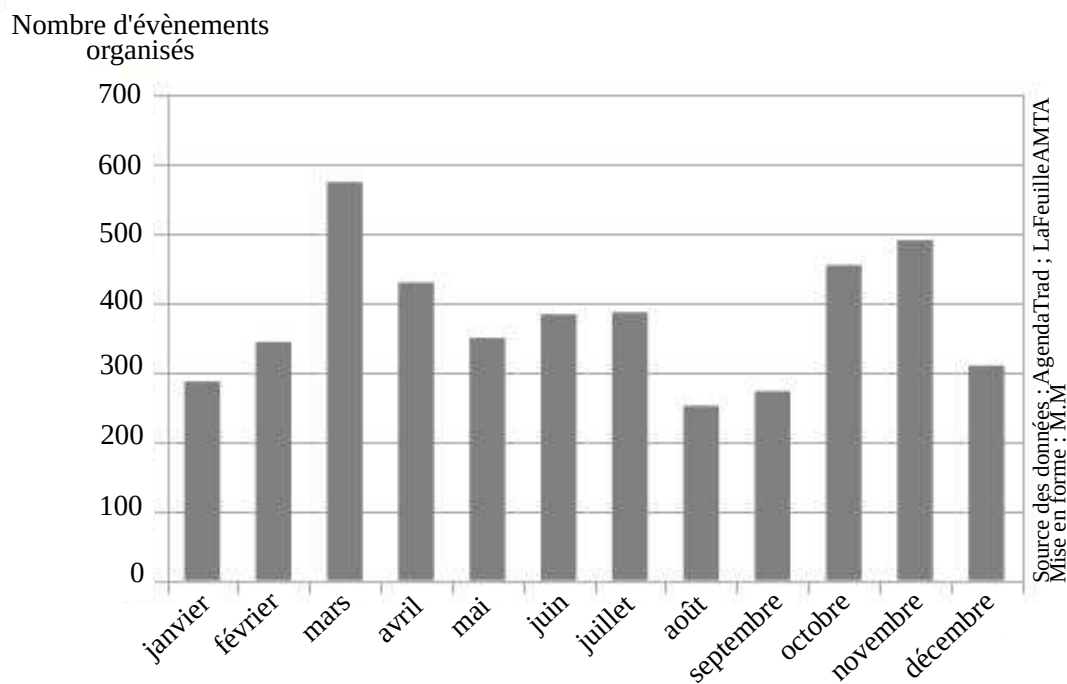
La présence indirecte du rural dans les pratiques évoque un « retour aux sources » symbolique n'impliquant pas de « passer à l'acte » physiquement et irrémédiablement. Dans un contexte marqué par « le triomphe de l'urbanité et le règne de la mobilité », la resignification perpétuelle des origines rurales des pratiques musicales et chorégraphiques *trad* participe à une « mise en désir des campagnes » (Hervieu et Viard, 2005) qui les font apparaître comme des espaces de sociabilité mais aussi de liberté, de créativité, de bien-être et d'alternativité (Bonnerandi *et al.*, 2003 ; Delfosse, 2003 ; Delfosse et Georges, 2013 ; Georges, 2017). Les pratiques de musique et de danse dites traditionnelles et notamment le bal transforment la communauté idéalisée unie par le loisir *trad* en une communauté locale et ramifiée inscrite dans un espace rural perçu comme un espace de liberté, de possibles, garant d'une meilleure qualité de vie. Pour une jeune danseuse amateur rencontrée à Saint-Etienne, sa pratique s'insère dans une conviction : « *ce n'est pas simplement une nostalgie, c'est également pour moi le futur de ce qui peut se passer hors des villes, en milieu rural, ce type de propriété et de lien avec la nature. Opposé à ce qu'on pourrait appeler l'industrialisation de l'agriculture* » (D-45, Haute-Loire). En ce sens, les pratiques des « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes se rapprochent des observations de Claire Guiu (2007) à propos des pratiques folkloriques en Catalogne : « associées à un territoire ainsi qu'à des valeurs d'« authenticité » et de « tradition », les pratiques folkloriques participent à la diffusion d'un imaginaire de la ruralité comme d'un espace confiné, refuge et/ou alternatif. ».

La fonction récréative des campagnes

Une saisonnalité inégale des pratiques suivant les départements : les liens effectifs (ou manqués) entre *trad* et tourisme

L'inventaire cartographié des événements *trad* organisés en Auvergne-Rhône-Alpes fait également apparaître l'espace rural comme un espace récréatif, propice au déploiement des pratiques dans un cadre ponctuel et festif.

De nombreux festivals attirent un public local, régional, national, voire européen essentiellement composé de passionnés. Dans le cadre de ces événements, l'espace rural est investi temporairement comme un espace de loisirs et de festivités par des ruraux/les d'ici ou d'ailleurs tout comme par de nombreux/ses urbain.es. Cette dimension événementielle des espaces ruraux complexifie le rôle des villes dans l'organisation spatiale des « mondes du *trad* » : ces dernières se trouvent au cœur de mouvements autant centrifuges que centripètes. Les festivals ruraux attirent autant les passionné.es locaux/les que les urbain.es voisin.es ou plus lointain.es : ils deviennent des éléments marquants du mode de vie et de pratique des urbain.es comme des ruraux/les. L'étude de la saisonnalité des événements, détaillée dans les deux graphiques ci-après, confirme cette fonction récréative du rural et l'hybridité du rural et de l'urbain dans l'expérience de la fête.

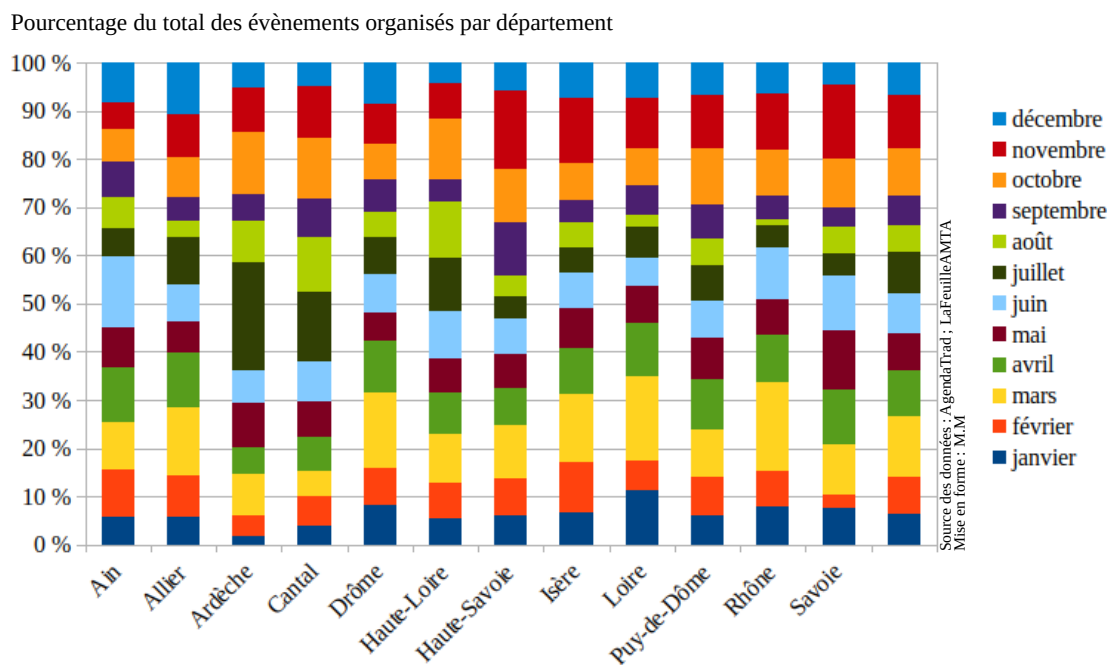


Graphique 8.1 – Répartition saisonnière des événements *trad* répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019

Ce premier graphique révèle la régularité de la pratique *trad* dans le calendrier annuel.

A l'échelle régionale, hormis quelques fluctuations (un pic d'activité au mois de mars, une chute du nombre d'évènements au mois d'août et une activité plus soutenue à l'automne), les pratiques apparaissent comme liées au quotidien des acteurs/trices et non à une logique touristique et festivalière ponctuelle. De ce point de vue, les évènements *trad* semblent plus réguliers que les *festou-noz* bretons étudiés par Olivier Goré (2004) qui se caractérisent par un très fort pic d'activité en août, en raison du tourisme côtier.

Cependant, la répartition saisonnière des évènements par départements montre que certains se distinguent par une activité particulièrement soutenue pendant la période estivale (juin, juillet, août). C'est le cas de l'Ardèche dont presque 40% des évènements sont organisés pendant la période estivale ainsi que du Cantal (34,1%) et de la Haute-Loire (32,5%). Les départements plus denses et plus peuplés témoignent d'une chute nette de l'activité pendant cette même période : dans le Rhône, l'Isère, la Loire et la Haute-Savoie, entre 14,6% et 16,6% des évènements sont organisés entre juin et août. L'activité événementielle ralentit et ce sont des occasions de danse et de jeu informelles comme les bals sauvages qui sont plus fréquentes. Les départements moins denses et plus ruraux de la région apparaissent de fait comme des espaces de récréation et de loisirs, particulièrement pendant la saison estivale.



Graphique 8.2 – Répartition saisonnière des évènements *trad* par départements entre 2010 et 2019

La dimension échappatoire, rituelle et immersive des espaces ruraux

La répartition spatiale et saisonnière des festivals met en lumière la fonction récréative et échappatoire des espaces ruraux du point de vue du *trad*. Pendant les mois de juillet

et d'août, les *tradeux/ses* de toute la région se dirigent vers des points de rendez-vous festivaux devenus rituels pour eux : Saint-Jean-du-Gard (Gard), Gennetines et Château-sur-Allier (Allier), Saint-Gervais-d'Auvergne (Puy-de-Dôme), Eymoutiers (Haute-Vienne), La-Chapelle-Naude (Saône-et-Loire), Châtillon-en-Diois (Drôme), etc. Ces événements sont vécus comme des occasions de pratique, de rencontre mais aussi de voyage et d'échappatoire au quotidien. Les routines s'effacent et la campagne qui accueille le festival est redécouverte lors du temps libre, des vacances, sous de nouvelles facettes. Elle devient un lieu d'immersion :

« *On danse tellement au bout d'un moment que quand on fait un festival ou deux et qu'on voit les gens sur plusieurs années (...), on a l'impression qu'il y a des gens qui sont du coin là-bas. (...) En fait vous vous rendez compte qu'ils viennent une fois par an, comme vous. Quand je fais les grands festivals, Gennetines, Boulegan, j'ai vraiment l'impression qu'on est là, qu'on est de là parce qu'on est vraiment en immersion (...).* » (D-52, Haute-Savoie)

Les festivals *trad* sont choisis pour les musiques et danses qu'on y pratique mais également pour leur aménités environnementales liées à leur localisation en milieu rural :

« *Les Lyonnais aiment bien la nature quand même. J'ai un ami qui danse depuis un an et demi et pour qui l'argent n'est pas une contrainte. (...) Il va où il veut pour aller danser : il va à Gap, à Eurre, à Aix-en-Provence, à Genève, à Strasbourg. Et il est à fond dans la nature donc partout où il va, il part faire une randonnée.* » (D-2, Rhône)

« *J'aimais beaucoup 'Le Grand Bal' à Saint-Gervais grâce au plan d'eau : j'allais nager tous les matins. Le camping aussi était sympa, je trouve. Même si je n'allais pas me promener très loin, je trouvais le cadre sympa. Ce que j'aime à Gennetines, par contre, c'est le nouveau terrain de camping juste à côté du festival : (...) tu as 5 minutes à pied pour aller de ta tente au festival. Donc j'ai été à plus de stages, plus près des planchers.* » (D-2, Rhône)

Ces comportements festivaux coïncident avec les caractéristiques sociales identifiées dans le Chapitre 3. Ils consacrent l'espace rural comme un espace récréatif pour des classes moyennes en recherche de bien-être et d'alternativité.

8.1.2 En milieu urbain, des pratiques qui restaurent un sentiment de souveraineté sur l'espace public

L'inventaire cartographié montre que les pratiques *trad* ne sont pas présentes que dans les lieux décrits comme emblématiques, ruraux, identitaires. Elles sont observables en villes où de nombreux événements de grande ampleur sont organisés à l'instar d'ateliers de pratique et d'apprentissage plus réguliers. En ville, les pratiques s'inscrivent aussi dans le quotidien des acteurs/trices et leurs permettent de resignifier leur espace de vie.

Des pratiques qui envahissent l'espace public : de la poésie à la subversion

La mise en scène des pratiques *trad* en ville : entre appropriations et esthétisations d'espaces urbains multifonctionnels

Les *flashmobs* et « bals sauvages » repérables presque exclusivement en ville renseignent sur les effets des pratiques revivalistes dans l'espace urbain.

Ces deux types de manifestations reposent sur une volonté d'inscrire la pratique *trad*, notamment la danse, au cœur de la ville. Musicien.nes et danseurs/ses se mettent en scène dans des lieux centraux liés aux fonctions urbaines de premier plan dans le champ politique, économique, éducatif, culturel : des « bals sauvages » sont ainsi organisés sur des places, des centres commerciaux ou des rues commerçantes très fréquentées, des parcs, des parvis d'édifices institutionnels (mairies, musées, bibliothèques, églises), etc.

Le témoignage de ce danseur amateur lyonnais, organisateur de nombreux « bals sauvages », laisse entendre différentes motivations derrière cet envahissement de la ville par la musique et la danse :

« On a fait plusieurs bals sauvages sous le musée des confluences à Lyon parce que s'il pleut, on peut être à l'abri de la pluie. On y va la nuit souvent, il y a une atmosphère avec les lumières, la rivière, les voitures... C'est une atmosphère que je trouve super.(...) On pourrait faire des photos et des films magnifiques là-bas. » (D-1, Rhône)

En ville, la musique et la danse *trad* profitent des aménités urbaines : elles se mettent en scène dans une logique esthétisante, cherchent une cohérence entre la beauté de la musique et de la danse et celle de la ville. En ce sens, elles sont liées à une dimension poétique qui « colore » (Lamantia, 2003) ou révèle la beauté de l'espace urbain.

Les pratiques mettent également au jour la multifonctionnalité des espaces. Le musée des Confluences évoqué plus haut n'est pas qu'un lieu de patrimoine et d'exposition : il est approprié comme un lieu de fête, de musique, de danse, de rencontres. Sa fonction dans la ville change aux yeux des acteurs/trices : il devient un lieu de sociabilités, de pratique.

Le *trad* comme outil de souveraineté citoyenne en espace urbain ?

Envahir ponctuellement l'espace urbain au moyen de la musique et de la danse traduit également un désir d'appropriation de l'espace public dans une dimension plus subversive, liée au souhait de retrouver un sentiment de souveraineté citoyenne sur la ville.

Les acteurs/trices mettent en scène des pratiques qualifiées de « populaires », par opposition aux pratiques culturelles « légitimes », « classiques », « officielles » et « savantes », dans des lieux et qui ne leur sont pas spontanément associés et qui symbolisent une certaine autorité (culturelle, politique, religieuse, patrimoniale) et un ordre urbain de la culture. Un musicien professionnel dans le domaine des musiques classiques également amateur de *trad* évoque cette idée de la « démocratisation » musicale au moyen des lieux investis. L'exemple des musiques *trad* dans des lieux insolites de la ville est pour lui une source d'inspiration :

« J'aime bien la simplicité, les gens qui ne fabriquent pas, qui sont eux-mêmes. Ça correspond aussi aux codes de ce milieu. (...) Ma grande ambition maintenant, c'est de faire venir ces choses-là dans le classique. Par exemple, (...) j'ai beaucoup aimé avec le monde du folk, découvrir qu'il y avait des concerts que les gens faisaient dans les lavomatics et tout cela. J'essaie de convaincre,

j'aimerais bien que la musique classique aille dans les lavomatics. » (D-1, Rhône)

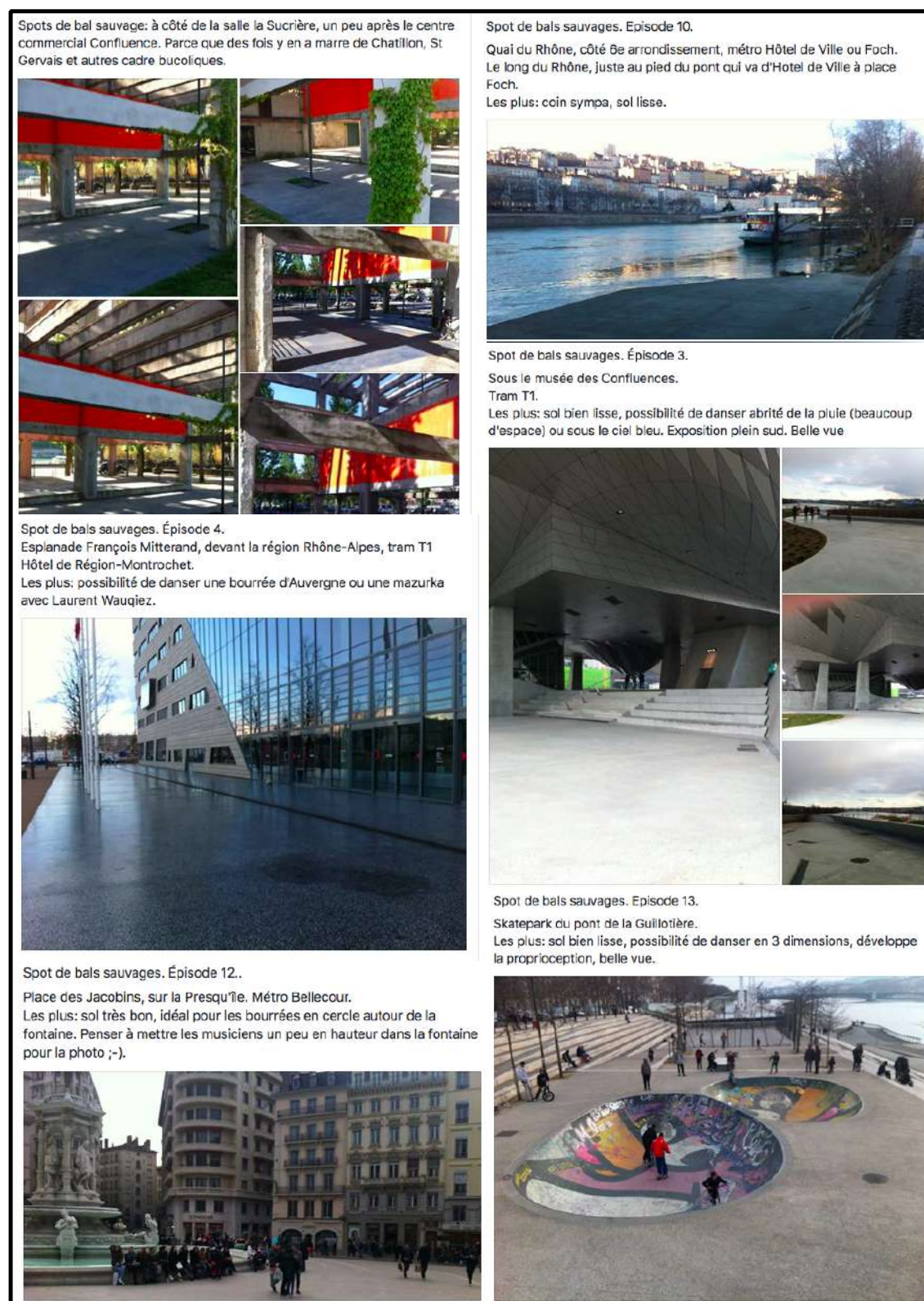
Dans ces lieux, les acteurs/trices revendiquent une pratique quotidienne, intégrée à leurs parcours quotidiens et à leurs activités en tant qu'habitant.es. Ils/elles revendiquent une autre manière de vivre la ville et la culture, en dehors d'une logique de consommation. Ils/elles témoignent enfin du fait que l'expérience régulière, festive sensible des lieux permet de se sentir d'ici, légitimes et ancré.es, et ce davantage que les « dominants » (De la Soudière, 2014 ; Guiu, 2006b).

Valoriser des lieux à la marge : un nouveau regard sur la ville

Aux côtés des espaces centraux des centres urbains, les acteurs/trices s'approprient également des lieux plus invisibles, relégués de l'espace urbain ou perçus en décalage vis-à-vis du domaine de la culture : stations de métros, squares excentrés, terrains vagues, locaux abandonnés. Les sons, le mouvement et le sens de la fête convoyé par le bal deviennent des outils de ré-enchantement des lieux en les « musicalisant ».

La sélection iconographique page suivante témoigne de cette volonté de projeter la pratique, notamment de la danse, dans l'espace public pour en diversifier les fonctions et pour en renouveler les représentations. Entre recherche esthétique de nature, d'espaces confidentiels, quête de décalage et de lieux insolites à qualifier, l'auteur de ces clichés raconte son expérience d'arpentage de la ville, attentif aux lieux où sa pratique chorégraphique pourrait se développer :

« Je connais très bien Lyon //, j'ai été livreur dans Lyon //. Et puis j'ai été au chômage et je marchais beaucoup dans Lyon. // [Un ami] lançait pas mal de bals sauvages notamment à côté de la cathédrale. (...) J'ai pris plein de photos d'endroits où on pourrait faire des bals sauvages. Effectivement, on regarde la ville différemment. C'est souvent des endroits où on peut faire du skate parce que c'est un sol qui glisse. Il y a plein d'endroits dans lesquels on n'est pas encore allés danser qui sont visuellement très intéressants. J'aime bien cet aspect de lieux de danse en décalage avec ce qu'on danse. J'aimerais bien qu'on aille danser dans des friches urbaines ou des endroits comme cela. (...) Vers confluence il y a des endroits en décalage, je trouve que ce décalage est super. J'aime beaucoup au niveau architecture tous les milieux un peu en construction ou déconstruction. J'aime beaucoup y faire des photos et danser dans ce cadre-là, c'est intéressant. En dehors des cadres grandioses, d'une église, d'un vieux château, tout cela... Ce sont des lieux ne sont pas vus par les gens. Il y a des choses que je trouve belles, que les gens ne voient pas. Quand je leur montre (...), ils s'aperçoivent que cela peut être joli. J'ai envie d'aller danser là-bas, de découvrir, d'occuper (...), de faire vivre des espaces qui vivent peu ou pas. (...) Il y a des endroits où cela serait sympa de danser mais on entre en concurrence avec ceux qui font du hip hop, par exemple, devant l'opéra de Lyon. Le sol est génial mais ils sont déjà là. Il y a des places qui sont occupées par exemple par les skateurs, on ne va pas y aller. (...) Une fois il y a eu un bal au lever du jour, à 5h du matin, dans un square d'où on voit les Alpes, à Saint-Just. Un tout petit square. Ils avaient fait un bal là-haut au printemps, au lever du jour. » (D-2, Rhône)



Photographie 8.1 – Les « spots » de bals sauvages d'un danseur lyonnais

Source : groupe thématique Facebook

Au-delà de cette appropriation de l'espace public, les acteurs/trices proposent une particularisation et une restauration de l'aspect poétique de l'espace urbain perçu comme générique, impersonnel et froid. Au moyen de sons saillants et de gestes collectifs et inhabituels dans le quotidien, ils/elles offrent un contrepoint à ce qui qu'ils/elles perçoivent comme une uniformisation de la ville et une omniprésence sonore et musicale aliénante (Lamantia, 2003). Dans le champ sonore, les sons du *trad* s'offrent comme un contrepoint à ce qui est perçu par les acteurs/trices comme une uniformisation et une omniprésence sonore et musicale (Crozat, 2016). Ils/elles cherchent à restaurer la charge symbolique (Lamantia, 2003) des sons en projetant dans l'espace urbain des sons « inouïs », des timbres saillants, des structures rythmiques cycliques, comme pour faire acte d'opposition aux sons aseptisés comme la « soupe de la radio » (D-65, Suisse) ou « la musique de supermarché » (M1-4, Isère). En faisant entendre des sonorités « inouïes » et en performant des gestes fédérateurs au cœur de la ville, musicien.nes et danseurs/ses des « mondes du *trad* » proposent une vision de l'espace urbain qui n'est pas celle de son uniformisation, dépersonnalisation et aliénation. La pratique permet de raconter (ou d'inventer) l'être profond et authentique du lieu (Crozat, 2008). En contrepoint à une uniformisation planétaire des sons et parmi eux des productions musicales, il s'agit de travailler les identités sonores spécifiques (Torgue, 2009) : les acteurs/trices recherchent des sons et des gestes qui surprennent dans le vécu habituel de la ville. A travers cet investissement de l'espace urbain, de la plus grande ville au plus petit village, on repère une volonté d'« humaniser » la ville.

8.1.3 Le *trad* dans les espaces « d'entre-deux » : du paradoxe au « vivre ensemble »

Entre les deux univers de l'urbain et du rural, les pratiques des « mondes du *trad* » se déploient dans une diversité d'espaces intermédiaires, plus ou moins connectés aux pôles urbains, qui continuent à être associés schématiquement au périurbain (Bonnerandi *et al.*, 2003 ; Poulot, 2008 ; Poulot et Aragau, 2012). Dans le cadre de cette section, j'ai choisi de qualifier ces espaces « d'entre-deux » (Vanier et Estèbe, 2010) dans la mesure où ils présentent une variété de contextes spatiaux intermédiaires, vécus comme ni vraiment ruraux, ni vraiment urbains par leurs habitant.es, et par les acteurs/trices des « mondes du *trad* » qui y résident. Dans ces espaces disqualifiés dans nos imaginaires collectifs, les pratiques s'inscrivent et accompagnent une recherche de proximité physique, relationnelle, d'identification culturelle et de lien au local.

La présence des pratiques *trad* dans des espaces intermédiaires

Une vision distordue des espaces d'entre-deux au sein des « mondes du *trad* »

En Auvergne-Rhône-Alpes, les pratiques sont repérables dans ce types d'espace pourtant présentés en marge à la fois de la ville et de la campagne. Présentés sous le signe du manque (Bonnerandi *et al.*, 2003) (de sociabilité, d'offre culturelle, d'identité collective,

notamment), certains sont pourtant dynamiques du point de vue de la pratique *trad*, à en juger par le nombre et la fréquence d'évènements qui y sont organisés.

De la périphérie clermontoise à la banlieue résidentielle stéphanoise, en passant par les villes nouvelles du Nord-Isère, ils déclinent une diversité de territorialités qu'on a aujourd'hui encore du mal à décrire en dehors du modèle centre / périphérie, rural / urbain (Vanier et Estèbe, 2010 ; Poulot, 2008 ; Poulot et Aragau, 2012). La signification des espaces intermédiaires oscille : ils sont parfois décrits comme des « espaces mixtes » qui présentent des caractéristiques spécifiques au rural et à l'urbain, parfois comme des « espaces moyens » c'est-à-dire jamais complètement réalisés ou encore comme des « espaces incertains », dont l'avenir et le potentiel ne sont pas assurés (Bonerandi *et al.*, 2003).

Des espaces impropres à la pratique ? Quand l'espace met au défi le discours sur l'identité territoriale

Du point de vue de la géographie symbolique du *trad*, cette présence des pratiques dans des espaces peu identifiés et investis symboliquement par leurs habitant.es constitue un paradoxe.

Dans les discours d'acteurs/trices, comme pour le grand public non initié, il est communément admis que l'abondance et le dynamisme des pratiques *trad* est fonction de la richesse en « traditions » du « territoire » dans lequel elles s'inscrivent. Certains espaces apparaissent spontanément comme dotés en pratiques : c'est le cas des régions « identitaires » comme la Bretagne, le Pays Basque, ainsi que de certains espaces ruraux, notamment s'ils ont accueilli des entreprises de collecte. Par contraste, d'autres sont perçus comme peu propices au développement des pratiques. Parmi ceux-ci, les villes, et surtout tous les espaces aux faibles identités culturelles et collectives dont font partie les espaces périurbains, intermédiaires. Dans ce paradigme d'un conditionnement de la dynamique événementielle et de la richesse symbolique des pratiques par l'espace, le *trad* est perçu comme un révélateur du potentiel culturel et identitaire d'un territoire.

Pourtant, une observation fine des répartitions des pratiques en région Auvergne-Rhône-Alpes montre que des associations organisatrices d'évènements (bals, ateliers réguliers, stages ponctuels) existent dans des zones où, selon ce principe d'espaces plus ou moins propices au développement du *trad*, on ne les attendrait pas.

Elles sont présentes en ville, dans des régions « peu typées », ainsi que dans des espaces de périphéries qui ne cristallisent *a priori* pas de sentiments d'appartenances notables. C'est le cas de la périphérie clermontoise où on note la centralité de l'association Les Brayauds à Saint-Bonnet-près-Riom. En Nord-Isère, hormis un pôle associatif important, Le Folk des Terres Froides à La-Tour-du-Pin, on repère une constellation d'associations, y compris dans des « villes nouvelles » comme Villefontaine ou L'Isle-d'Abeau et des villages en mutation du fait de leur proximité à l'agglomération lyonnaise comme Saint-Jean-de-Bournay.

Les pratiques des « mondes du *trad* » se déroulent donc discrètement, mais incontestable-

ment, dans des espaces qui émergent des confrontations entre urbanité et ruralité et qui dépassent cette dichotomie.

Au-delà des lieux identitaires, révéler la valeur de l'espace local dans des espaces invisibilisés

Porter une attention nouvelle : le *trad* comme moyen de redécouvrir et de valoriser son lieu de vie

Ce premier constat met en lumière un premier effet des pratiques, repérés par les musicien.nes et danseurs/ses. Lorsque la pratique se déploie dans des lieux peu mis en avant dans la géographie symbolique des « mondes du *trad* », elle leur permet de découvrir leurs lieux de vie sous un nouveau jour. Ces derniers valorisent leurs espaces de vie, même lorsque ces derniers sont peu mis en avant dans l'opinion publique comme au sein des imaginaires spatiaux spécifiques aux « mondes du *trad* ».

La volonté des acteurs/trices de porter, par la musique et la danse, une attention et une valeur nouvelle à des lieux disqualifiés enrichit la symbolique du « local ». Révéler la valeur du « local » devient un enjeu pour les musicien.nes et danseurs/ses. Leurs discours en faveur de la biodiversité sonore et chorégraphique traduit désir très fort de territorialité (Croizat, 1998 ; Di Méo, 2008) et rétablit la valeur sociale, politique et symbolique de l'espace de vie, quotidien. Leur attention ne se porte alors pas que sur les lieux attendus du « local » (le rural, le village) : ils/elles cherchent à révéler tous les espaces du proche et les « *trésors* » (D-14, Ardèche) musicaux, chorégraphiques et patrimoniaux qui s'y trouvent.

Des pratiques révélatrices de « potentiels » musico-spatiaux et d'identités locales insoupçonnées ?

En ce sens, les pratiques *trad* sont liées à une dimension « révélatrice » de l'espace. Puisque tous les acteurs n'ont pas la « chance » ou le choix de vivre dans des lieux emblématiques du *trad*, la pratique leur offre l'occasion de découvrir et de révéler le potentiel musical, chorégraphique, culturel et social de leur espace de vie, même lorsque celui-ci est disqualifié dans les représentations collectives.

La pratique est alors liée à un projet de reconnexion et de révélation spatiale, comme l'explique ce responsable associatif : « *On est chacun dans nos espaces géographiques délimités sauf qu'on n'en a pas conscience. On n'a pas conscience que nous, on est dans une aire culturelle qui a une identité.* » (D-17, Puy-de-Dôme)

Elle permet de mettre au jour des « identités » locales jusqu'alors non suspectées et de les valoriser aux yeux des autres acteurs/trices des « mondes du *trad* » et, parfois, à ceux de la population locale. Cette thématique de la révélation de l'espace par la musique et la danse est évoquée par le biais des thèmes de l'exotisme et du voyage, qui reviennent dans les récits d'expérience de certains acteurs/trices :

« Ça me renvoie à la question de l'exotisme en fait. J'aime bien dire qu'on est des Indiens comme les autres et que des fois il ne faut pas aller chercher très loin de l'exotisme. Quand je fais du collectage, je m'en rends compte : « allez voir votre voisin et vous allez voir si ce n'est pas un peu exotique de temps en temps ! ». (D-10, Puy-de-Dôme) »

« Le voyage, ce n'est pas forcément partir à l'autre bout du monde pour aller chercher quelque chose, un ailleurs ou autre chose. Le voyage c'est aussi creuser plus ou moins profond sous ses pieds parce que n'importe où que l'on soit, sous nos pieds, il y a un trésor, quel qu'il soit. Ce trésor, parfois c'est nous, mais il faut creuser pour aller le chercher. » (D-13, Ardèche)

Cette attention pour le potentiel local se traduit par des démarches proactives, voire « défensives », de recherche et de mise en scène des répertoires. Par exemple, l'objectif principal du CDMDT 43 consiste, selon un de ses administrateurs/trices, en « la défense et la promotion des danses locales. On essaie de ne pas trop s'écarter (...) du répertoire de Haute-Loire et Centre France » (D-55, Haute-Loire). Pour certain.es, il en va de leur responsabilité de s'approprier et de valoriser cette matière culturelle aux yeux des autres :

« Si nous, qui habitons Aurillac, le Cantal, le pied du Volcan, la montagne, si nous on ne joue pas la musique d'ici, qui va la jouer ? (...) J'ai l'impression que si je lâche ce truc-là, il y a une partie de moi-même, une partie de ma structure de vie qui s'en va, qui se dissout. (...) J'ai l'impression qu'il y a un truc qui fout le camp très nettement, un truc humain. » (D-59, Cantal)

« Moi je suis complètement orienté vers cet ancrage-là : mon esthétique, c'est le Massif Central. J'enseigne uniquement le Massif Central. Enfin, à 95 %(...) : des collectages, des réinterprétations du répertoire du Massif Central. Après je passe à côté de certains élèves qui viennent chercher autre chose : je leur dit que mon axe principal ce n'est pas de jouer de la musique irlandaise. Il y en a qui viennent pour ça, pour jouer du cajun, de l'irlandais. Moi, mon axe principal c'est le répertoire des musiques du Massif Central. Et on ne s'empêche pas de faire quelques airs des musiques traditionnelles d'ailleurs mais je m'attelle à essayer de faire connaître ce répertoire. Si on ne le fait pas ici, je ne sais pas qui le fera ! C'est une orientation qu'on ne m'impose pas, (...) c'est moi qui choisis. » (D-63, Puy-de-Dôme)

« Ça fait des années qu'avec notre association on essaie de travailler sur la tradition du Coiron, qui est une super tradition, un répertoire vraiment très intéressant, qui est complètement perdu. » (D-14, Ardèche)

« Défendre » l'espace à travers la musique : revendiquer son appartenance à un lieu marqué par sa non-évidence

Ces démarches « particularistes » permettent aux un.nes d'affirmer la valeur des lieux qu'ils/elles connaissent et aux autres d'apercevoir leur espace de vie sous un nouveau jour. Plusieurs musicien.nes de toutes générations confient avoir redécouvert avec surprise leur espace d'origine au travers de productions discographiques émanant d'acteurs/trices plus âgé.es se faisant les « défenseurs/ses » de l'espace local en musique :

« Les deux CD de Rural Café qui étaient déjà sortis, c'étaient les musiques de chez moi ! Quand je voyais un rigodon qui avait été collecté à Seautre, je me disais « mais Seautre, c'est à dix km d'ici, c'est là sur la montagne, juste derrière ! ». Et j'ai toujours eu cet attachement géographique à la musique. Certains peuvent trouver cela très chiant : ma compagne appelle ça la musique na-

tionale géographique des fois. » (D-13, Ardèche)

« *J'écoute le disque « Vielleux du Bourbonnais », je me dis que c'était marrant, que je ne me suis jamais dit que c'était dans mes gênes mais que cette musique me plaît et qu'elle vient de chez moi : c'est étonnant !* » (D-73, Allier)

A rebours de ce que les musiciennes et musiciens, danseuses et danseurs identifient comme une négation de toute forme d'appartenir (Peylet et Saule-Sorbé, 2014a) et comme une homogénéisation de tous les espaces, les « mondes du *trad* » s'affirment comme le terrain de fabrication de spécificités et de fierté locales dans des espaces discrédités des représentations collectives. Faire partie d'un lieu, même d'un « petit » lieu, et l'exprimer au moyen de sa danse ou de sa musique, est valorisé comme une possibilité d'épanouissement personnel, ainsi que comme un outil collectif de restauration de la fierté d'espaces parfois vécus sous le signe de la relégation, de la déprise et de l'abandon.

Des pratiques particulièrement adaptées aux mutations sociales des espaces d'entre-deux

Des pratiques leviers de sociabilités territoriales pour des espaces recomposés

Dans ces espaces intermédiaires globalement disqualifiés dans nos représentations, à la fois proches et éloignés (en termes de services et d'offre culturelle) des grandes agglomérations voisines, les pratiques des « mondes du *trad* » peuvent devenir un support de fabrication de solidarité et de proximité. En tant que pratiques de loisirs permettant le lien social, elles se présentent comme un outil pour créer du « vivre ensemble ».

L'observation des bals organisés au sein de différents types d'espaces d'entre-deux conduit à un constat unanime : la danse est souvent annexe par rapport à l'importance de la convivialité, des rencontres. Le public est moins nombreux mais caractérisé par une forte interconnaissance (car il s'agit de bals souvent organisés par des associations) et une homogénéité générationnelle. Les seules formes de bals-repas dansants observées dans le cadre de cette thèse l'ont été dans des espaces d'entre deux comme le Nord-Isère et la périphérie clermontoise.

Ce rôle des pratiques en tant que leviers de sociabilités territoriales a été identifié par Dominique Crozat (1998, 2000, 2001) au travers de son modèle de bal/repas dansant périurbain. Ce type d'évènement correspond selon le géographe aux sociabilités recomposées des banlieues et espaces périurbains qui se développent rapidement dans les années 1990 alors que les bals publics organisés en milieu rural sont en recul. Pour lui, le modèle diversifié du repas dansant (thés dansants, bals buffets, soirées de réveillon) consiste en une adaptation du bal vis-à-vis des espaces « en devenir » que sont les espaces périurbains et leurs sociabilités recomposées.

La redéfinition du projet social du bal depuis les années 1990 : des « communautés idéalisées » à la rencontre et au dialogue social ?

Le contexte et les attentes des habitant.es et des participant.es au bal ont évolué depuis la fin des années 1990. Les bals dédiés aux musiques et aux danses dites traditionnelles prennent des formes plus diverses que le modèle du repas dansant proposé par Dominique (Crozat, 1998). Aujourd'hui, au sein des bals *trad*, il ne s'agit pas de maintenir d'anciennes coutumes ou de reconstituer une impression d'homogénéité sociale dans des espaces soumis à de fortes mutations démographiques.

Toutefois, le bal reste lié à un projet social utopique constamment réactualisé. La dimension sociale et collective des pratiques *trad* est rappelée par leurs acteurs/trices comme particulièrement adaptées aux espaces intermédiaires et à leurs évolutions. Si dans les années 1990, le bal était le lieu de la reconstruction de « communautés idéalisées » (Crozat, 1998) et socialement choisies au sein de banlieues résidentielles, ses objectifs sont redéfinis et adaptés à la mutation des espaces périphériques. Dans les espaces d'entre-deux, les acteurs/trices cherchent moins à se retrouver entre pairs au sein du bal. La variété des bals observés dans ce type d'espaces souligne effectivement que la dimension « club » de la pratique *trad* s'effrite : le bal est aussi un lieu de rencontre, de partenariat entre associations locales, de construction de commun entre différentes populations habitantes. Il se présente comme une activité de loisirs de proximité dans des espaces où les pratiques culturelles sont peu accessibles ou socialement clivantes.

Une danseuse amatrice, administratrice bénévole d'une association dans la Drôme, repère ce rôle des pratiques qui lui apparaissent comme particulièrement adaptées aux entre-deux. Elle décrit Eurre, son village natal, lieu de résidence actuelle et d'implantation de l'association, comme un espace « *semi-rural : c'est une commune qui est un peu la banlieue résidentielle de Valence et de Romans* ». Elle souligne la volonté des élu.es locaux/les de ne pas faire de cette zone carrefour entre Valence, Romans, Montélimar et la campagne dioise un simple « *village dortoir* ». Les habitant.es se déplacent facilement à Crest ou à Valence pour leurs sorties culturelles (spectacles, théâtre, cinéma, concerts) et la pratique de la danse *trad* offre une alternative de proximité qui accompagne la volonté politique : « *le créneau folk prend bien aussi parce qu'on est un peu en dehors des agglomérations. Je pense que ça donne une couleur aussi un peu. On est à la campagne sans trop y être* » (D-48, Drôme). Dans ces propos on constate que l'espace intermédiaire qu'est Eurre, tel qu'il est décrit par cette danseuse, combine les valeurs associées à l'urbanité et à la ruralité pour créer un cadre de vie dont la qualité de vie est aussi assurée par la présence de pratiques sociales, culturelles de proximité comme celles des pratiques de musique et de danse dites traditionnelles.

L'observation montre que les pratiques *trad* et le bal ne remplissent pas toujours leur objectif de rencontre et de mixité sociale. Dans les périphéries urbaines, on note que les participant.es appartiennent souvent à une même génération. Toutefois ses intentions ont évolué en même temps que les enjeux de ses espaces d'implantation, depuis la fin des années 1990 : d'une fonction de régulation et de mise en cohérence sociale, il est devenu lié à

un projet de rencontre et de dialogue social.

Au-delà de l'indétermination culturelle : les « entre-deux » comme espaces de projets et de possibles

Certain.es acteurs/trices rencontrés.es ont en outre relevé leur attraction pour ces espaces d'entre-deux qui allient la proximité de la ville et la qualité de vie rurale. Pour elles/eux, l'« entre-deux » apparaît ainsi comme un espace de projet et de possibles dont l'« indétermination » culturelle fait plus l'objet d'un atout que d'un repoussoir.

Un musicien professionnel explique que lorsque sa compagne et lui ont concrétisé, en 1998, un projet de lieu artistique et d'accueil, ils ont souhaité s'installer dans un espace d'entre-deux. L'objectif était double : trouver un lieu d'habitation et de travail qui ne soit plus en ville (recherche de calme et de soulagement du poids financiers de multiples loyers) et proposer un lieu d'accueil pour musicien.nes, artistes professionnel.les comme amateur.es en recherche de lieu de résidence, de stages, de formation, de programmation, à la fois proche et distant de Lyon. C'est en Isère, dans la vallée du Rhône, dans un espace avec un « *côté vraiment rural, village dortoir et au niveau culturel, une fermeture* » (D-70, Isère) qu'ils s'installent en 2000. L'indétermination de l'espace et même sa dimension réfractaire à leur projet est pourtant décrite comme une opportunité par ce musicien :

« Ce qui nous a fait choisir d'être là, c'est qu'on est au croisement de cinq départements, on est sur des lieux de passage, de croisements et donc de rencontres et de partage. (...) On voulait être assez proches de Lyon pour permettre des allers-retours de gens, de stagiaires, de musiciens. On ne voulait pas être un lieu de stage ou un lieu d'accueil très beau, en Ardèche ou dans la Drôme comme il y en a plein. // Notre projet, c'était d'être pas trop loin de la ville, de la métropole et pas perdus dans une montagne ardéchoise pour pouvoir aller nous-mêmes à Lyon, à Valence pour notre boulot, pour la famille, pour la culture, pour tout et puis pour permettre à des gens (...) d'être au calme, au vert, dans une vieille maison à trois quarts d'heure, une heure de Lyon.(...) Il y avait une idée d'être dans un lieu de refuge. // On tenait à cette idée-là, qui culturellement après est revenue dans les discussions qu'on a eues avec des artistes et intellectuels chinois avec qui on a travaillé, qui est l'érémisme médian (...). Dans la tradition des lettrés chinois, depuis tous temps, (...) les lettrés devaient choisir entre trois positionnements géographiques et par rapport au pouvoir central de l'empereur : soit être à la cour, soit être dans un ermitage perdu en haut d'une montagne soit être dans l'ermitage médian c'est à dire pouvoir naviguer, faire des incursions à la cour et pouvoir aller voir les collègues moines (...) perdus en haut d'une montagne. (...) Nous, c'était notre choix de vie et notre choix d'accueil. » (D-70, Isère)

Dans les « entre-deux », des pratiques créatrices de « vivre ensemble » et de mise en récit collective de l'espace

Dans ce contexte de transformation des espaces d'entre-deux, les pratiques sont régulièrement saisies par leurs acteurs/trices comme des leviers de sociabilités, ainsi que de création d'un sentiment de « vivre ensemble » qui semblent leur faire défaut.

Ici, elles ne donnent pas accès à la mémoire locale comme elles le font dans les espaces ruraux. Elles servent plutôt à la créer collectivement et à mettre en récit le territoire. Leur

rôle est plus subtil que celui de simple « leviers identitaires » (Jousseau *et al.*, 2007). Elles permettent néanmoins aux acteurs/trices locaux/les de construire ou de relancer du lien social et de s'impliquer dans le vécu et l'avenir de leur espace de vie. Elles permettent aux musicien.nes et aux danseurs/ses de manifester ce qu'ils/elles veulent pour leur lieu de résidence, la manière dont ils/elles souhaitent voir évoluer leur territoire.

Cet aspect se trouve au cœur du projet d'un jeune musicien professionnel originaire du Nord-Isère. Après plusieurs années de formation musicale à Paris, Limoges et en Irlande, il a fait le choix de s'y ré-installer pour faire de sa pratique musicale le centre de gravité d'un projet de développement culturel local. En rachetant le dernier café d'un village limitrophe à Bourgoin-Jallieu, une ville moyenne en expansion, il espère créer un lieu de proximité, de sociabilité, de mixité et de réconciliation :

« Mon souhait c'est que cette musique traditionnelle s'adresse à tout le monde sur le territoire. C'est pour cela que le bistrot a représenté une opportunité pour moi. Il y aurait différents volets d'activités, qui correspondent à plusieurs publics. Il y a le bistrot de village, // le service de proximité // qui correspondrait aux habitants, le volet culturel qui [donnerait lieu à] des soirées spécifiques, des conférences, des débats. J'aimerais dans l'idéal arriver à 3 soirées par semaine. (...) Il y aurait le volet musique traditionnelle du Nord-Isère, (...) qui défendrait d'autres questions, qui intégrerait le public des musiques trad même si j'aimerais qu'il puisse y avoir des cours de musique pour tout le monde. Il y aurait un volet écologique. Tous ces publics-là se croiseront dans ce lieu. (...) Je veux que tout le monde puisse se rassembler (...) et ça c'est le territoire. » (M2-1, Isère)



Photographie 8.2 – Session de musiques *trad* dans un café racheté par un musicien *trad*. Au public familial initial se rajoutent quelques « supporters » du projet et quelques habitués du village. Chèzeneuve (Isère), le 8 juin 2019, M.M

Ce projet s'inscrit dans un foisonnement d'initiatives qui placent le café comme le centre de la vie locale en milieu rural (Cahagne, 2015) comme dans des espaces périphériques. Cette expérience de café *trad* se nourrit des expériences de cafés associatifs, cafés épicerie, cafés lieux culturels et librairies qui fleurissent dans des espaces en marge des villes.

Bien plus que de créer du lien social au moyen de la musique traditionnelle, ce musicien propose d'initier un mouvement de réappropriation d'une identité culturelle locale qui, selon lui, fait défaut en Nord-Isère. Il souhaite que le café soit un lieu de dialogue et d'invention

8.2. RÉINVENTER LA RÉGION : DES PRATIQUES QUI ACCOMPAGNENT UNE QUÊTE DE COHÉ

d'une appartenance locale que la musique peut contribuer à nourrir. Pour ce faire, il s'est livré à une entreprise de collecte contemporaine de musique et de chants en Nord-Isère qu'il souhaite transmettre et transformer pour en faire le support d'appartenance d'un nouveau récit collectif pour le territoire :

« *La musique traditionnelle du Nord-Isère, est cette matière que je veux utiliser pour créer un attachement de cœur qui rassemble les Nord-Isérois entre eux. C'est une sorte de création qui n'existe pas car aujourd'hui il n'y a pas cette unité. Elle nécessite d'être créée presque de manière artificielle en recréant une tradition qui soit spécifique au Nord-Isère. Quand j'ai demandé aux associations de musiques traditionnelles, aux structures, aux conservatoire ou autres, ce qui fait la particularité d'ici, tout le monde a été étonné. Le Nord-Isère, on pense qu'il n'y a rien : pourquoi vouloir une identité nord-iséroise ? Ça ne fait pas sens. Le Dauphiné ça ferait sens, mais le Nord-Isère... Pourquoi ? Parce que ça n'existe pas vraiment. Même l'expression Nord-Isère, elle a été créée par la ville nouvelle. Avant on ne disait pas cela, ça n'existait pas. Et finalement peut-être que cette identité nord-iséroise elle vient de la ville nouvelle et de l'identité industrielle et qu'il faut aussi se l'approprier.* » (M2-1, Isère)

Ce projet et l'enthousiasme qu'il a généré au sein de la sphère *trad* locale traduit une volonté de requalification symbolique d'une variété d'espaces intermédiaires. Pour son porteur, il permet de prendre le contre-pied du morcellement du territoire, des déplacements et des sociabilités induits par l'installation et l'extension de nombreuses zones d'activités et par l'attraction croissante des villes moyennes voisines (Bourgoin-Jallieu, l'Isle-d'Abeau) qui ont mis à mal les sentiments d'appartenance locaux¹.

8.2 Réinventer la région : des pratiques qui accompagnent une quête de cohérence et de distinction spatiale

Les effets rétroactifs des pratiques des « mondes du *trad* » réhabilitent un autre type d'espace, omniprésent dans les discours des musicien.nes et des danseurs/ses, dans l'expression de leurs sentiments d'appartenance et dans la description des productions discographiques : la région. Cette dernière semble faire sens du point de vue du vécu des acteurs/trices, de leurs déplacements comme de la répartition et de la caractérisation des pratiques.

Les terrains concernés par ma thèse proposent un cadre contrasté du point de vue des perceptions et des appropriations des profils régionaux : d'un côté, nous sommes en présence d'une grande région administrative française (Auvergne-Rhône-Alpes) ; de l'autre, d'une région autonome italienne revendiquant sa francophonie et sa transfrontiéralité (Vallée d'Aoste). Ces dernières années, ces espaces régionaux ont été sujets à des bouleversements

1. Au moment d'achever la rédaction de ma thèse, j'apprends que cet acteur a choisi de revendre le café pour en racheter un autre, dans le Puy-de-Dôme. Confronté à une incompréhension, voire à une déception de la part de la population locale non sensibilisée aux musiques et danses dites traditionnelles, il n'a pas trouvé les moyens de convaincre localement de l'intérêt de son projet et préfère s'installer dans un département qu'il décrit plus propice aux alternatives sociales. Les raisons précises de cet abandon et sa réception pourraient cependant être approfondies.

qui remettent en partie en cause leur stabilité en tant que circonscriptions territoriales historiques (Ozouf-Marignier et Verdier, 2013) et en tant que supports d'identifications symboliques. Les régions Auvergne et Rhône-Alpes ont été fusionnées au 1^{er} Janvier 2016, tandis que la Vallée d'Aoste voit son statut spécial d'autonomie de plus en plus contesté dans l'opinion publique. Dans ce contexte, dans quelle mesure la musique et la danse *trad* permettent-elles à leurs acteurs/trices de s'approprier et de resignifier le territoire régional ?

8.2.1 La réhabilitation de la région comme type privilégié de local et comme espace intermédiaire vécu

Une entité intermédiaire aux contours flous

La région dont il est question dans les récits d'expérience des acteurs/trices ne revêt pas des contours arrêtés et consensuels.

Les musicien.nes et danseurs/ses rencontré.es parcourent rarement l'ensemble des espaces régionaux administratifs dans lesquels ils/elles sont implanté.es : par leurs trajectoires quotidiennes, ils/elles n'en connaissent souvent que des fragments. Leur pratique musicale et chorégraphique leur donne cependant l'occasion de relier ces fragments entre eux, de faire se connecter ou au contraire s'opposer des espaces qu'ils/elles perçoivent différemment. Les verbatims suivants nous mettent sur la piste de la diversité et de la mouvance des régions du *trad*. Ces dernières s'inscrivent dans des imaginaires collectifs et fantasmés, tout en revêtant des contours propres à chacun :

« La question de la région est lue à plusieurs niveaux et tout le monde ne l'utilise pas pour les mêmes choses. Moi, là où elle me semble valable, ça ne va pas être région au sens administratif. » (D-7, Rhône)

« De toutes façons, nous en Haute-Loire, (...) on est complètement tiraillés. Localement, on constate qu'ici on est en Auvergne mais dès qu'on va à l'Est, et qu'on passe la limite de la Loire, ce n'est plus l'Auvergne, ça se sent bien. Et si on va au Sud, c'est déjà l'Ardèche. Et la Margeride, tout près d'ici, c'est la Lozère. On est tiraillés. (...) On ne retrouve pas les limites. » (D-55, Haute-Loire)

« Quand je parle de la région, c'est à dire la Haute-Savoie, la Savoie, un petit peu l'axe de Genève, un peu le Valais, un peu la Vallée d'Aoste... » (D-71, Haute-Savoie)

On pressent que les régions n'ont pas toutes la même « densité » pour les *tradeux/ses* en fonction, entre autres, des histoires différentes des mouvements régionalistes : la région Rhône-Alpes est par exemple envisagée de manière assez administrative, tandis que la région Auvergne prend une dimension plus affective et culturelle.

Sont en outre désignés comme régions des espaces non comparables : vastes régions historiques (Bromberger et Meyer, 2003b), souvenirs d'anciennes provinces, bassins de vie et d'emploi, ensembles montagneux, vallées, départements, par exemple. Ces espaces au carrefour de l'ordre politique et symbolique posent la question des limites et de la perception des frontières culturelles (Bromberger et Morel, 2015). Ils s'organisent en fonction des impressions de continuités et de ruptures dans les habitudes de vie, les mobilités et surtout dans les représentations culturelles. La région administrative n'est pas celle qui fait

sens du point de vue des acteurs/trices même si les découpages formels semblent plus ou moins sédimentés et ré-injectés dans les entités régionales réhabilitées au sein des « mondes du *trad* » (Revel, 1992). Toutefois c'est bien l'idée de la mise en cohérence culturelle de l'espace qui domine dans l'idée de région telle qu'elle est entendue par les acteurs/trices. En outre, les expériences et appréciations de la région sont signifiées individuellement, de telle sorte qu'au sein d'un groupe perçu comme homogène, la région ne revêt pas une forme identique et cohérente (Frémont, 1999). C'est pour cela que Jacques Revel (1992) affirme que « dans l'histoire de nos représentations du territoire, la région tient une place à part. Elle est partout, mais elle demeure insaisissable » (p851). La région est façonnée par les expériences individuelles et collectives et son appréciation est évolutive en fonction des âges de la vie. C'est ce que repère Jean David (1981) en parlant, à propos de la région, d'un problème d'échelle, de limites et de nature jamais identiques d'un.e géographe à un.e autre, d'un.e habitant.e à un.e autre, d'un.e musicien.ne ou d'un.e danseur/se *trad* à un.e autre.

La région est toutefois caractérisée dans les propos de ces dernier.es par une dimension intermédiaire : elle correspond à un cadre moyen, entre celui du local et du national, voire de l'international. Elle permet aux acteurs/trices de concilier leur recherche de localité à des phénomènes de mobilité et à des interactions avec des espaces plus lointains. Dominique Crozat (1998) la définit ainsi comme un « espace moyen et donc ambigu » (p263).

La région, espace « vécu » (Frémont, 1999) entre variations et mise en cohérence culturelle

Au sein des « mondes du *trad* », la notion de région est profondément liée à la conviction de la variation des pratiques que condense le « culte du local » (Goré, 2004). Elle se présente à la fois comme un espace de déploiement de multiples particularismes locaux et comme un espace caractérisé pour les acteurs/trices par une cohérence d'ensemble. Tout d'abord, musicien.nes et danseurs/ses soulignent la variation des pratiques musicales et chorégraphiques à l'échelle infra-régionale : les régions du *trad* sont des espaces de connexion entre une « mosaïque » de pratiques musicales et chorégraphiques qui prennent la forme et l'« esprit » des « micro-lieux » qui composent la région. Cette hétérogénéité interne est transcendée dans un second temps, lorsque les acteurs/trices soulignent la variation des pratiques d'une région à l'autre. Ils/elles supposent alors une cohérence d'ensemble à chaque région, leur permettant d'identifier et de comparer les régions entre elles. La disparité des musiques et danses qu'on y retrouve répond alors à une logique d'ensemble, à une même « généalogie ». Dans ce cadre, tout le monde s'accorde à dire, en matière de *trad*, que « *ça dépend des régions* » (D-4, Rhône) :

« *c'est toujours très paradoxal en France parce que c'est une nation très forte et en même temps avec des régions très fortes aussi, très identifiées* » (D-4, Rhône)

« *En Bretagne ils ont leurs danses collectives : on reconnaît tout de suite une danse bretonne. Les danses de Gascogne, c'est tout ce qui découle du rondeau. L'Italie du Sud, c'est la courenta ou la pizzica.* » (D-48, Drôme)

« *Il y a quand même une stylistique bien particulière par région* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« *On parle de choses qui sont des régionalités, donc en apparence contradictoires avec ce qu'on défend dans la musique : l'universel. (...) La musique bretonne, tu t'adresses aux bretons d'abord.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« *C'est drôle de se dire que le nord de la France c'est encore un pays plus ou moins latin, la Suisse aussi, le sud de la France aussi, l'Italie du sud aussi mais ce ne sont pas du tout les mêmes choses que l'on a en Auvergne, en Wallonie et dans les Pouilles.* » (D-65, Suisse)

« *On a l'impression, au travers de nos amis et par les contacts facebook qu'on a, que ce qu'il se passe en Bretagne, en Occitanie et en Rhône-Alpes, ce n'est pas la même chose.* » (D-13, Ardèche)

Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » identifient les régions par des musiques et danses qui leur sont propres et qui en deviennent les emblèmes. Ils se repèrent dans le paysage globalisé du *trad* européen en distinguant la Bretagne comme la région des danses collectives en chaîne, le Sud-Ouest comme la région des branles et des rondeaux, l'Auvergne comme celle de la bourrée, etc.

Ces représentations de la musique et de la danse à la fois comme produits régionaux et comme arguments d'affirmation de l'existence et de la diversité régionale rejoint parfois des opinions publiques régionales bien vivantes (Hervieu et Viard, 2005). En Bretagne, Pays-Basque, Alsace et en Vallée d'Aoste, la musique et la danse *trad* s'inscrivent dans un discours de réhabilitation des « cultures régionales » (Bromberger et Meyer, 2003b) qui les dépasse largement. En Auvergne-Rhône-Alpes, le lien du *trad* avec le discours régionaliste est moins évident. Les pratiques permettent toutefois à leurs acteurs/trices d'affirmer l'idée que la variation de la musique et de la danse dans l'espace délimite des territoires, en les singularisant. Les acteurs/trices sont animés.es par une volonté partager d'identifier des identités culturelles distinctes et par le besoin de s'inscrire dans un groupe partageant l'idée d'une origine autant que d'une actualité commune (Claval, 2001). Un chanteur professionnel rencontré m'explique² que la « *régionalisation est un moteur et pas un gros mot* » en tant qu'artiste. L'identification de pratiques spécifiques à l'intérieur des régions et entre les régions lui permet d'« *enrichir [son] vocabulaire artistique* » en s'appropriant un ornement, une prononciation, une technique. Les spécificités régionales et localisées nourrissent, selon lui, la création et permettent de se confronter à la « *complexité culturelle* » bien plus que de se replier sur soi.

De ce point de vue, les régions évoquées par les acteurs/trices des « mondes du *trad* » se présentent comme des espaces intermédiaires réhabilités dans leur dimension vécue et symbolisée (Frémont, 1999).

2. Lors d'une discussion informelle au Gamounet, au sein de l'association Les Brayauds le 28 Novembre 2017.

Quand musicien.nes et danseurs/ses parlent de région en rapport avec leur pratique ou leurs habitudes de vie, ils/elles transmettent l'idée que l'humain n'occupe pas une place neutre au sein d'un espace indéterminé. Ils/elles inscrivent leurs expériences musicales et chorégraphiques dans des espaces qu'ils/elles perçoivent différemment selon leurs attachements, leurs souvenirs, leurs habitudes de mobilité, entre autres. La région se fait support de leurs projections mémorielles et de leurs identifications. Sa dimension historique articule l'idée d'une antériorité des pratiques à celle de leur évolution, au gré des déplacements des acteurs/trices et de la recomposition de leurs représentations.

Des imaginaires régionaux inégaux et « naturalisés »

Des perceptions variables des régions par les acteurs/trices : la régionalité au prisme de l'identité culturelle

Les représentations des régions ne sont pas uniformes au sein des « mondes du *trad* ». Elles se développent avant tout sur le plan individuel : la région des un.es n'est pas celle des autres. Cependant, un certain nombre d'espaces se distinguent comme des « marqueurs régionaux » partagés et admirés collectivement.

Les acteurs/trices expriment l'idée d'identités ou de manques d'identités spécifiques aux régions qui les rendent plus ou moins identifiables et attirantes. Les discours recueillis dans le cadre des entretiens révèlent des perceptions variables des régions : certaines sont décrites collectivement comme des déserts identitaires et culturels alors que d'autres sont vues comme étant dotées d'une culture aussi naturelle qu'indéniable. Ces dernières sont particulièrement admirées pour la place et le dynamisme des pratiques de musique et de danse dites traditionnelles qu'on y observe ou qu'on suppose :

« *En Bretagne, c'est quand même très actif. J'ai l'impression que d'un point de vue extérieur il y a un héritage fort, une identité très forte. Il y a beaucoup de musiciens et de lieux de concerts. (...) Et puis il y a peut-être plus de public aussi. Ça fait tellement partie... Tu vas en Bretagne, tu vas forcément parler de musique : tu vas parler kouign-amann, bigouden et musique.* » (D-13, Ardèche)

« *Dans le Sud-Ouest il y a aussi, je trouve, une identité forte. Ou en Bretagne.* » (D-55, Haute-Loire)

« *Si on compare, les Bretons par exemple, politiquement ils n'ont jamais arrêté d'être suivis : ceux qui faisaient ces musiques-là, ces danses-là, les fest-noz, ils ont toujours été accompagnés par les pouvoirs publics. // (...) Ils ont toujours été considérés comme des musiques actuelles, ils ont toujours été intégrés aux écoles de musique municipales, il y a toujours eu des cours de bombarde, des cours d'instruments comme cela à côté des cours de musique classique. Tout ça fait qu'aujourd'hui, ils ont 30 ans d'avance sur nous. Peut-être pas sur la danse mais sur la musique. Le niveau général des musiciens en Bretagne est bien plus élevé que le niveau général des musiciens ici. Quand tu vois comment jouent les gamins à 15 ans en Bretagne, c'est à tomber par terre... Les élus ont tout de suite compris, pour une question identitaire (...), que ça servait leur propos politique // et, plus tard, que touristiquement c'était intéressant //. Et même qu'au-delà de l'indépendance, il y avait un besoin identitaire. Ailleurs, ils ne l'ont pas compris. Au Pays Basque, ils l'ont compris. En Corse, ils ont compris mais eux ils n'ont pas eu le choix. Certaines régions, (...) comme l'Alsace l'ont aussi un peu compris mais c'est historique, c'est une autre question.* » (D-17, Puy-de-Dôme)

« Après, il y a la Bretagne qui est un exemple intéressant parce que c'est une région dans laquelle la musique trad ne s'est jamais arrêtée. Tout le monde en Bretagne sait ce que c'est un fest-noz, (...) tout le monde connaît la musique dite populaire, traditionnelle de là-bas, ce qui n'est pas du tout le cas ici. Du coup, ici, c'est vrai que le trad, le folk, c'est ultra minoritaire. (...) C'est assez confidentiel. » (D-4, Rhône)

« Si on pense au bassin de la Bretagne, il y a eu beaucoup moins de cassures dans le temps par rapport à ce qui s'est passé au niveau des générations anciennes. Le passage des générations a été plus fluide. (...) C'est lié aussi à la géographie : les pays de montagne (...), les endroits un peu excentrés, les îles, c'est là qu'on trouve encore les pratiques, je ne dirais pas plus vivantes mais en tous cas on les trouve. (...) Les pratiques ont été anéanties dès qu'il y a eu beaucoup de mouvements de population, des guerres. » (D-64, Puy-de-Dôme)

Le Sud-Ouest, l'Irlande, l'Alsace, le Pays-Basque, la Corse et surtout la Bretagne sont décrits comme des régions où la musique et la danse dites traditionnelles font l'objet de pratiques « naturelles », ininterrompues, inventives et fondamentalement typiques. Les pratiques y sont vues comme socialement connues et valorisées, au-delà de la communauté des acteurs/trices des « mondes du *trad* », et articulées aux politiques publiques (dans le cas de la Bretagne). Elles s'inscrivent dans une « culture » plus vaste qui les fait communiquer avec les pratiques culinaires, linguistiques, artisanales, etc. Dans ces régions, le sens social des pratiques est transformé : elles s'inscrivent dans une sorte de fatalité et marquent durablement les habitant.es, qu'ils/elles participent aux « mondes du *trad* » ou non. Elles consistent en un autre type de « hauts-lieux » (Gentelle, 1995 ; Debarbieux, 1993) où la place de la musique et de la danse semble assurée, l'authenticité des répertoires non attaquable, les processus de transmission indiscutables. Tout se passe comme si la musique et la danse procédaient d'une identité régionale atemporelle sans participer à la construire.

Des « hauts-lieux » régionaux toujours en décalage vis-à-vis de la réalité vécue et locale des pratiques

Ces « hauts-lieux » régionaux et naturels du *trad* sont pourtant toujours en décalage (Gentelle, 1995 ; Debarbieux, 1993) vis-à-vis de l'expérience vécue et localisée de la musique et de la danse par les acteurs/trices.

Si la Bretagne est évoquée partout en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste comme un modèle, les Rhônalpin.es désignent également l'Auvergne comme une région où la musique semble liée à une identité culturelle collective incontestable. L'Auvergne apparaît pour eux/elles comme un « haut-lieu » : les pratiques y sont vues comme plus naturelles, plus identifiées, plus spécifiques qu'en Rhône-Alpes, ce que certain.es admirent et ce que d'autres discréditent. Pour les Auvergnat.es, ce n'est pas la région Rhône-Alpes qui est admirée mais le Sud-Ouest, la Bretagne ou même, lors des discussions avec moi, la Vallée d'Aoste. Les acteurs/trices auvergnat.es disent souffrir d'un manque de reconnaissance des élu.es locaux/les comme de l'ensemble de la population empêchant, selon elles et eux, leurs pratiques de s'épanouir et de réclamer leur pleine « typicité ». Enfin, les pionnier.es du *revival* valdôtain expliquent que, contrairement au récit qui peut en être fait à l'extérieur,

leur démarche de « reconquête » musicale et chorégraphique n'est pas allée de soi en Vallée d'Aoste. Ils/elles disent avoir suivi l'exemple, dans les années 1980, de musicien.nes issu.es des régions Auvergne et Centre France, dans lesquelles ils/elles se rendaient lors de festivals. Pour elles et eux, les régions « hauts-lieux » sont la Bretagne, ainsi que l'Auvergne. Difficile de se retrouver dans cet enchevêtrement d'imaginaires régionaux qui revêtent toujours une dimension fuyante : la région idéale ne semble jamais être celle dans laquelle les *tradeux/ses* se trouvent présentement. C'est ailleurs qu'ils/elles cherchent modèle. L'expérience de l'extériorité leur permet d'isoler et d'admirer ce qui les gêne souvent localement, à savoir la mise en scène de la « typicité » de leurs pratiques.

Des processus de construction des identités régionales occultés

Ces représentations idéalisées de certaines régions reposent sur des imaginaires collectifs préconçus qui tendent à minimiser le rôle des choix politiques et du temps long dans l'élaboration des régions en tant qu'entités culturelles, ainsi qu'à essentialiser les comportements musicaux et chorégraphiques.

Même dans le cas de l'exemplaire région Bretagne, Olivier Goré (2004) montre comment la renommée et l'implantation des pratiques de musique dite bretonne découle d'un processus long et complexe. La musique bretonne, bien qu'elle semble aller de soi aujourd'hui, est le produit d'une histoire construite, mêlant de nombreux acteurs/trices invisibilisé.es³. L'évidence de la culture et par extension de la musique et de la danse bretonnes, s'inscrit dans une histoire intentionnelle, récente, faite de contradictions et hautement symbolisée. C'est le caractère (faussement) « ethnique » (Goré, 2004) des régions comme la Bretagne qui est admiré par les acteurs/trices des « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, alors même que la dimension immémoriale des pratiques est ici aussi, trompeuse. En Bretagne, cette évidence de la musique, de la danse et de la langue bretonne s'inscrit dans un contexte de recherche de continuité culturelle et territoriale indissociable du réagencement de la région administrative en 1982 à partir de territoires disparates (Le Coadic, 2003). De ce point de vue, l'entreprise de mise en cohérence et de construction d'un récit régional au moyen de la musique et de la danse est réussie et prend la forme d'un modèle hégémonique pour nombre de *tradeux/ses* issu.es d'autres régions.

Des imaginaires régionaux inégaux qui impactent les légitimités artistiques, ainsi que les phénomènes locaux de réappropriation des répertoires

Les imaginaires attachés aux régions semblent, dans le cadre des « mondes du *trad* » autant élaborés par leurs propres acteurs/trices que par celles et ceux qui sont extérieur.es à ces régions. Ils sont durables et un jeune musicien professionnel originaire de Poitiers

3. Olivier Goré (2006) explique l'affirmation de l'identité bretonne est autant, voire davantage passée par les élites (les politiques, les journalistes, les universitaires, les grands industriels et entrepreneurs, les acteurs/trices du tourisme) que par les militant.es breton.nes, les artistes et le reste du « peuple » breton.

souligne le rôle de la première génération de musicien.nes-collecteurs/ses issu.es du *revival folk* dans l'élaboration et la hiérarchisation de ces représentations régionales. Leur intérêt ou désintérêt vis-à-vis de certains espaces a induit de grandes disparités en termes de représentations et de développement des pratiques dans les différentes régions en France :

« *Toute cette première génération s'est beaucoup investie du rôle de gardiens de la vérité. (...) Il y a eu beaucoup de personnes pour qui c'était aussi un peu une forme, et c'est légitime (...), de faire-valoir, cette connaissance [régionale] (...). Et beaucoup de personnes ont utilisé cela comme un savoir qu'eux tenaient et qui servait plutôt à montrer ce que les autres ne savaient pas faire. En tous cas, il y a eu, je pense des maladroites quant au fait d'inclure les générations suivantes. Cela fait qu'il y a des régions où il n'y a plus personne de ma génération. Il y a des pratiques amateurs (...) mais personne ne se sent de reprendre en quelque sorte les postes clés en tant que profs, musiciens, danseurs professionnels parce que ces postes ont été tellement occupés, tellement tenus que c'était difficile de se sentir concernés par cela.* » (D-7, Rhône)

On comprend que les imaginaires régionaux qui ont été réhabilités ou au contraire dévalorisés par les pionnier.es du *revival folk* ont conduit à l'instauration de répertoires plus légitimes que d'autres, et à une certaine maîtrise du discours régional au sein des « mondes du *trad* ». Un autre musicien s'étonne également de ces développements inégalitaires des musiques dites régionales et fait écho aux questionnements du/de la chercheur/se :

« *Par exemple, ce serait intéressant à étudier (...) la musique irlandaise : comment la musique d'un petit pays de 15 millions d'habitants est devenue une espèce de référence culturelle qui est très acceptée ? Les Français aiment beaucoup la musique irlandaise, pour l'idée qu'ils en ont qui est souvent (...) bancale. Quand tu vois qu'en France des shows comme Riverdance ont tourné pendant des années, tu te dis qu'il y a des moyens, qu'il s'est passé quelque chose. Il s'est passé aussi cela avec la musique bretonne grâce à Alan Stivell, des gens comme cela : ce sont des traditions régionalisées, fortement marquées, qui ont réussi à muter, à garder ce caractère-là et en même temps à devenir des références culturelles pour d'autres pays ou d'autres régions. Chose qui n'est pas arrivée ici pour la musique auvergnate par exemple. Pourquoi ?* » (D-18, Puy-de-Dôme)

En regard de ces perceptions inégalitaires des régions en France, les terrains de ma thèse présentent une caractéristique commune : à des degrés différents, les régions Auvergne, Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste présentent des profils non consensuels, peu identifiés ou stabilisés. Elles témoignent toutes d'une mise en doute de leur homogénéité, de l'existence d'une culture propre qui les rend, du point de vue des « mondes du *trad* », des contre-exemples aux régions bretonnes, basques, corses souvent idéalisées par les acteurs/trices. Leur identification en tant que régions implique un réel travail de mise en cohérence. Leur identité musicale, chorégraphique et par extension culturelle est peu évidente (Rhône-Alpes), se cherche (Auvergne) ou est régulièrement remise en question (Vallée d'Aoste). Dans ces espaces, les rapports entre humains et espaces ne sont pas que de l'ordre de l'épanouissement, de la fusion et de l'harmonie : ils peuvent être difficiles, troublés, remis en question ou inexistantes. Au sein de ces régions, « l'accommodation de l'homme à l'espace ne va pas de soi » (Frémont, 1999) (p181).

8.2.2 Rhône-Alpes : interroger la région, transcender l'indétermination

L'ancienne région Rhône-Alpes présente du point de vue de la thématique de la réhabilitation des régions et des cultures régionales au sein des « mondes du *trad* » une situation particulière. Elle est souvent décrite par ses habitant.es comme par celles et ceux qui en sont extérieur.es, comme une région non déterminée culturellement, peu homogène. Elle présente un contre-point frappant aux régions habituellement étudiées du point de vue des pratiques de musique et de danses dites traditionnelles. Les pratiques s'y développent en effet de manière dynamique, au regard du nombre d'évènements organisés, de la densité et de la diversité d'associations de pratique et du renouvellement des acteurs/trices (Chapitre 5). Pourtant, les appartenances régionales sont peu mises en avant : elles sont regrettées, minimisées ou rejetées et ne font pas l'objet d'une recherche coordonnée de cohérence.

Une région peu cohérente, sans identité ?

Une région disparate et « non-identitaire » du point de vue des pratiques

Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » transposent dans leurs pratiques une vision de la région récurrente dans le débat public, dans les discours des élu.es, des aménageurs/ses et des habitant.es : ils/elles décrivent la région Rhône-Alpes comme un espace disparate, à faible identité culturelle et dont les sous-ensembles sont peu en lien.

Ce premier constat nourrit une seconde affirmation : la région rhônalpine serait « naturellement » pauvre en pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles. Les acteurs/trices décrivent à regret un espace géographiquement composite et culturellement peu typé et, en conséquence, logiquement peu propice au *trad*. Certain.es, comme ce musicien issu du *revival folk*, mettent en avant des faits musicaux et chorégraphiques qu'ils/elles décrivent comme emblématiques d'un sous-espace régional (par exemple la pratique du violon en Val d'Arly, le chant sur le plateau ardéchois, la pratique du rigodon en Dauphiné), mais soulignent toujours qu'aucune pratique ne s'est imposée comme représentative de l'espace régional :

« *Les musiques traditionnelles en Rhône-Alpes se sont segmentées. C'étaient des espèces de sphères, comme sur les Savoie, (...) sur Lyon avec la pluriculture, avec les formes de cultures émigrées, (...) une toute petite bulle en Bresse, une petite bulle en Ardèche, le Dauphiné. Il y a eu un petit peu de collectes mais (...) quand les bulles ne se touchent pas, pas de compréhension possible. Et ces bulles-là (...) elles n'ont pas de point commun, il n'y a pas de point d'ancrage entre elles donc elles ne peuvent pas dialoguer.* » (D-62, Puy-de-Dôme)

D'autres remettent en question cette idée de spécificités culturelles internes et peu connectées. Ils/elles décrivent les sous-espaces de la région comme « non-identitaires ». Le Rhône, le Nord-Isère, le Coiron, le Forez, le Dauphiné, Lyon sont alors décrits par leur absence de répertoires et pratiques spécifiques.

Les témoignages ci-contre nuancent les propos de Sylvestre Ducarroy (2004) qui affirme qu'« il n'y a pas d'identité culturelle rhônalpine, mais ardéchoise, dauphinoise, savoyarde, foré-

zienne, bressane, etc. ». Même à l'échelle infra-régionale (départementale, infra-départementale), les acteurs/trices jugent l'espace rhônalpin comme impropre au *trad*. Leur discours sur la région se développe à l'opposé de leurs imaginaires du « local » : il est impossible d'identifier des pratiques « typiques », fortes qui pourraient servir de supports d'identification aux musicien.nes et danseurs/ses. Ils/elles ne s'identifient donc pas plus aux espaces infra-régionaux qu'à la région, même dans les espaces repérés par des acteurs/trices extérieur.es comme les plus « identitaires » (la Savoie, la Bresse).

« C'est une réalité qu'il n'y a pas d'identité en termes de danse, ni en termes d'instrument spécifique. (...) cela n'a jamais existé, la musique traditionnelle du Nord-Isère. (...) Il n'y a pas d'unité de pratique, culturelle et patrimoniale. » (M2-1, Isère)

« Il n'y a pas de style de danse proprement dit dans le Rhône. » (D-27, Loire)

« Ici, il n'y avait pas grand-chose du point de vue traditionnel, à part sur le Coiron. C'est une région d'où les gens sont partis. Comme on est dans la vallée du Rhône, ils partent : ils vont à Valence, à Montélimar. Ça a brassé beaucoup et tous les gens d'origine, ceux qui savaient parler occitan, ceux qui savaient danser, ceux qui savaient encore les chants, ils sont tous partis, ils se sont tous évaporés un peu partout. Alors que sur le plateau ardéchois, ce n'est pas pareil, c'est resté. Ceux qui connaissaient encore un peu le chant, le chant occitan, la danse, la bourrée par exemple, il y en a quelques-uns qui sont restés. C'est ceux-là d'ailleurs que l'on retrouve, il n'en reste que quelques-uns. » (D-3, Ardèche)

« Cela serait amusant d'avoir un répertoire forézien. (...) On ne trouvera pas. » (D-29, Loire)

« C'est vrai qu'à une époque je disais tout le temps « mais qu'est-ce qu'il y a comme danse du Dauphiné ? ». Bon, il y a le rigodon mais il n'a pas été mis en valeur je trouve. » (D-48, Drôme)

« A Lyon, on a pas de musique ancree, de musique vraiment régionale forte, découverte, restituée. » (D-4, Rhône)

« Ça ne porte pas les gens la musique trad ardéchoise ! Il faut dire ce qui est : personne n'écoute ça chez lui pour le plaisir. Ça n'a pas été mis au goût du jour et du coup ça se perd. (...) En fait moi je ne connais personne qui joue de la musique ardéchoise en fait. » (D-13, Ardèche)

Des intérêts pour les répertoires « régionaux » à la marge, peu collectivisés et présentés sous le signe de l'empêchement

Ces témoignages laissent aussi entendre une déception : une minorité d'acteurs/trices rencontrés formulent un intérêt pour des répertoires qu'ils/elles qualifient de locaux ou régionaux mais déplorent leur inexistence, leur inaccessibilité ou leur disqualification dans les représentations *tradeuses*.

Certain.es, parmi celles et ceux cités plus haut, se passionnent pour les rigodons, décrits comme la danse emblématique du Dauphiné. D'autres sont fascinés par les pratiques de chant repérables sur le plateau ardéchois ou encore chez les conscrits bressans. D'autres encore sont à la recherche de répertoires typiques du Forez ou de la Drôme. Certaines associations incluent des répertoires « locaux » dans leur offre d'apprentissage musical et/ou chorégraphique. C'est le cas du Folk des Terres Froides à La-Tour-du-Pin qui organise régulièrement des stages et concerts dédiés aux « musiques alpines » et dont certains membres transmettent la pratique du rigodon dans l'ensemble de la région comme ailleurs en France

lors de bals ou festivals.

Il semble que cet intérêt pour des répertoires qualifiés de locaux ou régionaux se soit amplifié récemment en lien avec la résurgence de la question du local au sein des « mondes du *trad* » et du critère d'authenticité qui lui est lié. Plusieurs acteurs/trices soulignent que cet intérêt individuel ou collectif est né d'une confrontation au regard extérieur. L'AMTRAD, une association de pratique amateur installée à Cognin, a introduit certaines « *musiques de Savoie* » (M2-6, Savoie) au répertoire de l'atelier hebdomadaire de musique d'ensemble, suite à des discussions entre des administrateurs/trices de l'association et des employé.es du Musée Savoisien et du secteur touristique du Département de la Savoie, qui s'étonnaient que les répertoires « savoyards » n'y aient pas leur place. Certain.es musicien.nes tentent de se réappropriier plus individuellement ces répertoires souvent dans un intérêt personnel qui se mêle au besoin d'être repérable et légitime sur la scène *trad*. D'autres, en dehors de toute stratégie d'insertion professionnelle, font de l'excavation et parfois de l'invention de répertoires locaux le cœur de leur activité.

Cependant, ces intérêts peu coordonnés sont le plus souvent présentés sous le signe de l'empêchement. Que les acteurs/trices se représentent clairement ces répertoires locaux ou non, ils/elles évoquent des obstacles qui les empêchent de se les approprier. Ils/elles soulignent l'absence ou l'inaccessibilité des « sources » et des « collectages », qui ne se vérifie en réalité pas toujours. Ils/elles évoquent parfois la main-mise des groupes folkloriques sur les répertoires régionaux ayant entraîné leur dévalorisation durable. Ils/elles déplorent enfin le désintérêt des populations locales, voire des autres *tradeux/ses* quant à ces répertoires.

Si de nombreux intérêts formulés toujours individuellement, sont entendables partout dans la région vis-à-vis de ce que celle-ci a à offrir de particulier, aucune de ces démarches ne donne lieu à une dynamique collective d'élaboration et de stabilisation d'une « culture régionale » musicale et chorégraphique. De fait, ces intérêts ne semblent pas appuyer l'émergence d'une identité territoriale régionale dans le sens où ils ne confortent pas l'image et la notoriété d'un territoire en le distinguant d'autres.

Une région essentiellement décrite au travers d'une comparaison

Ces descriptions de la région Rhône-Alpes à travers la thématique du manque s'articulent autour de la comparaison à d'autres régions, perçues comme plus dynamiques et authentiques.

« *En Rhône-Alpes, la plupart des gens ne connaît pas les musiques trad, le bal folk. C'est de plus en plus connu mais c'est encore quelque chose qui est étrange pour beaucoup de gens en Rhône-Alpes (...). Alors qu'en Auvergne je trouve que c'est plus ancré dans la tradition, dans cette fierté de leur territoire auvergnat.* » (M2-2, Rhône)

« *Il y a quand même les zones qui ont un folklore déjà bien ancré. Si on prend les régions comme la Bretagne, le Berry, l'Alsace, l'Auvergne... Ici, il n'y a pas de folklore : il y a des gens qui ont fait des recherches (...): il n'y a rien.* » (D-27, Loire)

« *Cette région-là n'est pas identitairement marquée. C'est tout. (...) Quand on dit « Auvergne », on ne dit pas « Rhône-Alpes ».* » (M2-12, Rhône)

« *L'espace rhônalpin il est moins marqué par une dominante de danse, par exemple [que le Massif Central].* » (D-68, Corrèze/Rhône)

« *Il faut dire qu'ici, on n'a pas tellement de danse traditionnelle. A part le rigodon et la farandole. Nous, les danses traditionnelles viennent plus du Centre de la France que d'ici.* » (D-49, Drôme)

« *Nous, les Rhônalpins, on n'a pas de culture, on n'a pas de culture identitaire à accrocher au bout d'un drapeau. Il n'y a pas de langue, comme en Bretagne ou au Pays basque.* » (M2-10, Isère)

« *Il n'y a pas de gens qui sont aussi impliqués (...), dont c'est la passion, comme en Auvergne.* » (D-29, Loire)

« *[En Rhône-Alpes, cette danseuse amateur est originaire de l'Ain], j'ai l'impression qu'il n'y a pas trop d'émulation, de truc hyper prégnant dans la culture. J'ai l'impression que le rondeau, il n'est jamais vraiment mort en fait. La bourrée non plus. Le branle non plus.* » (D-44, Haute-Loire)

En dehors de l'exemple emblématique de la Bretagne, les acteurs/trices prennent souvent appui sur la région voisine de l'Auvergne qui leur apparaît plus homogène et unifiée autour d'une pratique typique, celle de la bourrée. Cette région apparaît parfois de manière distordue comme un espace à la fois très dynamique du point de vue des pratiques qui s'y déroulent, et comme un espace qui a gardé une connexion avec l'origine rurale des pratiques.

Des pistes d'explication avancées par les acteurs/trices : tentatives de rationalisation du « déficit identitaire » rhônalpin

Les acteurs/trices rhônalpin.es tentent eux/elles-mêmes d'expliquer la faible identité régionale qu'ils/elles ressentent vis-à-vis de leur région d'origine. Ils/elles cherchent du côté de l'histoire régionale et de l'ethnomusicologie des arguments pour justifier leur faible intérêt ou réappropriation des répertoires régionaux. Cette tendance fait écho aux propos d'Armand Frémont (1999) quant à la géographie en elle-même : « les géographies classiques

attribuent volontiers au poids de "l'Histoire" les particularités les plus délicates à interpréter. Histoire et lieu, temps et espace se trouvent ainsi souvent confondus dans le même particularisme a-scientifique » (p62).

Rhône-Alpes : une région « naturellement » indéterminée ?

Dans un premier temps, ils/elles mettent en avant l'histoire et la géographie de la région comme facteurs explicatifs de leur « déficit identitaire » : la présence du fleuve Rhône et des frontières avec la Suisse et l'Italie en font une zone de rencontres, de commerce et de passage bien plus que de fixation. Ils/elles évoquent également la non uniformité linguistique et surtout le recul de la pratique de la langue régionale (le francoprovençal) comme facteur de dilution de l'identité culturelle collective régionale :

« La région Rhône-Alpes n'est pas une région qui s'est construite comme ça historiquement. Quand on pense au Duché de Savoie, le rattachement arrive quand même tard dans l'histoire. Et puis c'est une région de passage, on a été irrigués par toutes les immigrations ouvrières, toutes les communautés. (...) Je pense que la région Rhône-Alpes n'est pas une région qui a été monolithique, jamais. » (M2-12, Rhône)

« Il n'y avait pas, il n'y aura jamais, d'unité, (...) d'imaginaire culturel global sur la région administrative Rhône-Alpes. » (D-15, Rhône)

« Il me semble que l'aire géographique et culturelle au sens large du Dauphiné... Il y a une présence de musiques et danses traditionnelles qui n'est pas aussi forte, ancrée, riche que dans le Limousin, la Bretagne, d'autres aires culturelles. (...) Je pense que c'est aussi le cas de beaucoup de régions qui ont été des lieux de passage. (...) Il n'y a pas vraiment de danses et de musiques traditionnelles dans ces régions comme il y en a dans des régions qui ont été beaucoup plus stables dans le temps, géographiquement et même un peu fermées sur elles-mêmes. (...) Dans des régions qui ont été des régions de brassage, de passage, d'invasions successives, les traditions se sont empilées les unes par-dessus les autres et cela donne d'autres choses sur le plan socio-culturel. » (M2-8, Isère)

« C'est aussi un lieu de carrefour, un lieu de passage, de cultures qui se sont croisées là. Tu n'as pas forcément une image très précise de la musique de la région. » (D-13, Ardèche)

« Cela peut s'expliquer : c'est vrai que c'est une région qui est plus une région de passage donc les traditions locales sont moins ancrées que ce que l'on peut trouver en Auvergne. // Lyon était une grosse capitale donc c'est pour cela qu'on parle plus français (...), c'est ce que j'ai lu quelque part. Et avec ces grandes villes, les traditions se sont plus vite [éteintes] parce qu'on est moins rural qu'ailleurs. // La vallée du Rhône, ça a toujours été un lieu de passage. L'histoire est quand même très différente de celle de la Haute-Loire par exemple ou du Puy de Dôme, du Cantal qui sont des endroits qui ont eu moins d'influences. » (D-29, Loire)

Le manque de « sources » et de collectes à disposition : origine ou conséquence de la non spécificité régionale ?

Les *tradeux/ses* évoquent également le nombre supposément moins important de collectes musicales et chorégraphiques menées sur le territoire rhônalpin. Beaucoup, comme ce musicien et danseur amateur, pensent qu'aucune entreprise de mise au jour et d'édification d'un patrimoine musical et chorégraphique régional n'a eu lieu, expliquant une moindre présence actuelle des pratiques : *« c'est vrai qu'ici dans la région, je ne crois pas qu'il y ait de gens qui fassent du collectage » (D-29, Loire).*

Deux observations, la première d'ordre historique, la seconde d'ordre plus anthropologique contestent toutefois cet argument sans cesse réitéré. D'une part la région Rhône-Alpes a accueilli un des premiers et principaux foyers du *revival folk*, le *folk club* La Chanterelle à Lyon, depuis lequel ont émergé de nombreuses entreprises de collecte, en direction du Massif Central mais aussi de l'Ain, de la Savoie et de la Haute-Savoie, du Vercors, de l'Ardèche. Même si elles n'ont pas toujours fait l'objet de publications et de valorisations, ces collectes s'inscrivent dans le prolongement d'un mouvement historique et préalable de collecte qui, bien que plus tardif que dans d'autres régions françaises, a bel et bien existé⁴. Le manque identifié de « sources » historique peut ainsi être relativisé. D'autre part, quelle que soit la région envisagée, l'importance donnée au volume de collectes à disposition semble dans tous les cas plus symbolique qu'opérante pour l'actualité des « mondes du *trad* » : les acteurs/trices actuelles évoquent plus qu'ils/elles n'utilisent ces matériaux historiques et ne s'approprient que rarement et non systématiquement les contenus des collectes (Charles-Dominique, 2013). Cette ambiguïté est repérée par une jeune musicienne professionnelle installée en Ardèche :

« *Les Rhônalpins n'ont pas forcément besoin de s'attacher particulièrement à un territoire (...)* précis de la région pour créer la musique. Du coup, forcément, ça va avec le fait qu'ils ne s'attachent pas au collectage. Je ne sais pas qu'est-ce qui a provoqué quelle chose : est-ce que c'est parce qu'il n'y a pas beaucoup de collectages qu'il n'y a pas eu d'attachement au territoire ou est-ce que c'est plus l'inverse qui s'est produit ? » (D-13, Ardèche)

L'absence de « vision globale » pour la musique et la danse en région : un réseau d'acteurs/trices peu fédéré

Un autre élément d'explication est avancé par des acteurs/trices professionnels et concerne la responsabilité du CMTRA en tant que structure de mise en réseau régionale dans le caractère dispersé de la région.

Dans d'autres régions, des structures similaires ont mené un travail assumé de mise en cohérence de la région en identifiant et en valorisant un type de pratique (la bourrée en Auvergne) ou un élément jugé constitutif de l'identité locale (la ruralité en Corrèze/Limousin). En Rhône-Alpes, le CMTRA s'est concentré sur la mise en valeur d'une diversité de pra-

4. Historiquement, les entreprises de collecte qui s'inscrivent dans le mouvement national de recueil des cultures populaires initié au XIX^e siècle accusent un peu de retard et se sont concentrées majoritairement sur l'arc alpin. Annaïg Borne (2011) explique de plusieurs manières le retard de ces collectes : l'importance géographique des pays de Savoie qui depuis 1032 et jusqu'en 1860 appartiennent au Duché de Savoie et non à la France (impliquant un accès difficile pour les collecteurs, y compris linguistiquement, aux matériaux à ethnographier) mais aussi les caractéristiques topologiques de la zone (barrière physique de l'arc alpin). Il faut attendre 1903 et la publication du recueil *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises* par Julien Tiersot pour que le manque de collectes dans la région commence à être comblé. Autour de lui, d'autres collecteurs, tour à tour rivaux ou alliés, se lancent ou concrétisent des initiatives de collectes (Alphonse Despine, Claude-Aimé Constantin, Jean Ritz, Claudius Servettaz). La somme de ces entreprises de collectes folkloriques, ainsi que de celles menées plus tardivement par les *folkeux/ses*, aboutit à une matière collectée abondante, bien qu'en partie dispersée, inédite et dans la grande majorité des cas inconnue des acteurs/trices actuelles.

tiques, notamment de celles issues de l'immigration, rendant moins lisible « l'identité identitaire » de la région. Plusieurs musicien.nes rencontré.es, amateur.es comme professionnel.les, ont témoigné d'une faible identification du CMTRA au sein des « mondes du *trad* » du fait de ce positionnement plus tourné vers les musiques issues de l'immigration que vers « *les musiques d'ici* » (M2-6, Savoie). Indirectement, ils/elles reprochent à la structure de ne pas avoir joué son rôle d'archéologue ou d'inventeur de l'identité régionale. Pour un musicien professionnel rencontré, cette tendance s'inscrit dans un manque de volonté générale de la part des institutions patrimoniales régionales qui se sont peu intéressées aux ressources culturelles régionales. Il ajoute que le lien se fait très rarement entre ces institutions et les acteurs/trices locaux/les de la culture, qu'ils/elles soient professionnel.les ou amateur.es, en capacité de porter des projets de valorisation, de création artistique.

Les acteurs/trices évoquent donc une responsabilité collective, incarnée par le CMTRA, par l'ensemble des structures patrimoniales rhônalpines, par les élu.es et par l'ensemble de la société civile. Un musicien originaire d'Ardèche et passionné de répertoires locaux, qui s'est professionnalisé dans les années 1970, dénonce ce manque de « vision globale » et collective de la musique et de la danse dites traditionnelles en Rhône-Alpes. Ceci aboutit, selon lui, à des pratiques minoritaires, fragmentées, déconnectées les unes des autres, et à un manque d'intérêt, voire à une gêne à se saisir des répertoires présentés comme régionaux. Son récit fait apparaître un intérêt pour ces répertoires qui ne rencontrent pas d'enthousiasme plus collectif et qui se heurtent aux imaginaires des musicien.nes ressortissant.es d'autres pays avec lequel.les il a pu pratiquer :

« Ce qui est quand même dommage et là où je suis déçu, c'est que les cultures, les musiques de la région Rhône-Alpes ne sont pas plus représentées. (...) Moi je suis allé en Autriche, en Suisse, en Italie : le rapport à ces musiques-là n'est pas le même, institutionnellement parlant. Par exemple, regardez combien il y a d'ateliers qui enseignent la musique de la région Rhône-Alpes en Rhône-Alpes : (...) c'est quand même catastrophique ! (...) Je trouve que c'est injuste. Je n'ai rien contre le fait de jouer des jigs irlandaises ou la rura roumaine : j'adore ça, j'en joue ! Mais c'est les roumains qui posent des questions : « mais pourquoi vous ne jouez pas votre musique ? ». Ou les irlandais ! Moi je me rappelle à chaque fois de mes amis irlandais qui me demandaient pourquoi je ne jouais pas des rigodons. J'ai un copain qui jouait du uielean pipe et qui apprenait des rigodons parce que ça lui plaisait ! Il ne comprenait pas pourquoi nous on ne jouait pas notre musique dans les cafés. (...) Je pense qu'il n'y a pas de reconnaissance de cette musique, qu'il n'y a pas eu de travail de fait, de fond. On a laissé cette musique d'abord dans une idée de localisme : on s'est dit que c'est le petit vieux qui est sur la montagne qui joue seul du violon donc c'est un peu particulier. (...) Enfin je pense qu'il n'y a pas eu de vision globale des musiques traditionnelles par région. »
(D-14, Ardèche)

L'absence de lieux centraux

Enfin, une dernière piste d'explication de la fragmentation des pratiques en Rhône-Alpes et de leur faible cristallisation autour d'une identité culturelle collective est envisageable. Elle est suggérée par un musicien professionnel rencontré et m'apparaît comme la plus

plausible. Elle consiste en l'absence de lieux, notamment associatifs, faisant figure de pôles de pratique et de « hauts-lieux » (Debarbieux, 1993 ; Gentelle, 1995) symboliques.

A l'inverse de la région Auvergne, dans laquelle plusieurs associations historiques et influentes comme La Chavannée et Les Brayauds ont élu domicile jusqu'à devenir des « maisons » (Gasnault, 2017a) et des centres de gravité internationaux, aucun exemple similaire n'est repérable en Rhône-Alpes. Les associations de pratique sont nombreuses et certaines sont presque aussi anciennes. Aucune ne témoigne toutefois de la même hégémonie sur les pratiques et n'a choisi de s'implanter physiquement dans des lieux aussi fortement habités et incarnés. Leur développement s'est fait de manière beaucoup plus discrète et leur rayonnement est plus limité. Pour un musicien professionnel rencontré, le manque de lieu central est cause, plus que conséquence, du manque d'identification et de cohésion de la pratique sur le territoire. Elle remet également en cause la légitimité des répertoires et des acteurs/trices rhônalpin.es :

« Les tribus comme les Brayauds, les Chavans, sont avant tout des gestionnaires d'un lieu dans lequel ils font l'articulation entre patrimonial et pratiques amateurs essentiellement, un peu de diffusion et de plus en plus de social. (...) Au début c'est une tribu de passionnés amateurs qui ont fait ça sur leur temps de loisir. Cela veut dire commencer par se retrouver les bras et reconstruire très concrètement une ancienne ferme, un lieu qui devient fédérateur et puis, petit à petit, dans ce lieu-là, installer des pratiques amateurs, patrimoniales, des démarches, des expositions. Finalement, personne ne se pose jamais de question de savoir quelle est la musique qui est créée dans ces endroits-là. Jamais personne n'est allé demander si la musique faite par La Chavannée est bien la musique traditionnelle qu'on faisait là il y a 100 ans. Tout le monde s'en fiche ! [La question] ne se pose pas parce que (...) c'est une musique qui s'appuie sur du patrimonial c'est à dire sur un fond local exploité jusqu'à plus soif autour (...) d'une démarche musicalement extrêmement métissée, (...) une démarche folk. Ce n'est jamais venu à l'idée de personne d'aller remettre cela en question parce qu'ils ont su imposer cette démarche depuis 30 ans et la fédérer autour d'un lieu. (...) Nous, on n'a jamais fait cette articulation. » (M2-11, Isère)

Cette absence de « chefs de file » hégémoniques n'est pas que négative : elle a sans doute motivé la multiplication des petites associations locales et encouragés les acteurs/trices à se sentir légitimes dans leurs pratiques même sans faire partie d'une grande association hégémonique. Du point de vue spatial, l'absence de lieux porteurs de pratiques, se fait toutefois sentir dans la mesure où l'ensemble des manifestations témoigne d'une moindre pérennité : les événements se remplacent, sont délocalisables et font moins l'objet d'un rythme installé.

Transformer le « manque d'identité » en moteur artistique et en spécificité

Ces discours qui définissent la région Rhône-Alpes sous l'angle du manque contrastent avec l'impression de foisonnement d'acteurs/trices, d'évènements, d'associations (Chapitre 5) tout comme de de musicien.nes renommé.es qu'on peut y rencontrer. L'inventaire cartographié et les récits d'expérience des musicien.nes et des danseurs/ses soulignent que la région est effectivement motrice à l'échelle nationale, au regard du nombre de la fréquence des évènements organisés comme de la diversité et de l'originalité des propositions musicales et chorégraphiques qui y sont développées depuis les années 1980. Les représentations de la région apparaissent donc en décalage avec les pratiques en elles-mêmes.

Une région indéterminée... un espace de liberté ?

L'absence de déterminisme culturel de la région fait même parfois l'objet d'une revendication, d'une fierté, plus qu'une fatalité ou d'un regret chez certains acteurs/trices. La « non-typicité » régionale s'offre pour elles et eux comme un espace d'ouverture, d'expérimentation musicale et chorégraphique. Certain.es choisissent de définir la spécificité de leur pratique (et par extension de leur région) dans cette absence de particularisme initial. Ils/elles revendiquent une région non « monolithique », définie par les brassages, les circulations et la pluralité des influences :

« A l'étranger, on me posait la question : « c'est quoi, la musique traditionnelle de ta région ? Les instruments de ta région ? Les costumes de ta région ? ». Très tôt, j'ai été confronté au fait de dire qu'il n'y en avait pas. (...) Ça m'a interpellé : comment j'en parle, qu'est-ce que j'ai à dire là-dessus ? Donc je disais que c'était une musique de brassages, une musique de circulation de populations donc du coup on n'a plus une musique typique, une musique locale mais par contre, il y a tout un travail sur la présence des musiques migrantes. » (D-70, Isère)

Les acteurs/trices laissent entendre que la non spécificité patrimoniale et culturelle, bien qu'inhabituelle et peu légitimante du point de vue des codes du *trad*, peut être aussi source d'une certaine liberté artistique.

Dans les années 1980, un collectif de musicien.nes voit le jour à Grenoble et se donne le nom de MusTraDem (pour Musiques Traditionnelles de Demain). Ce collectif poursuit deux objectifs : organiser des stages de musique qui renouvellent la pédagogie des musiques dites traditionnelles en hybridant l'apprentissage oral à la dimension écrite, théorique et improvisée de la musique ; produire des groupes musicaux inscrits dans une même ligne esthétique soutenue par l'élargissement des horizons sonores du *trad* du côté des musiques improvisées et du jazz notamment. Certain.es musicien.nes impliqué.es sont à l'origine de nombreuses innovations en facture instrumentale qui ont par la suite été adoptées dans l'ensemble de l'Europe. Leurs productions discographiques et leur approche pédagogique continuent à faire référence dans le domaine des musiques dites traditionnelles à l'internationale. Les artistes de ce collectif et les initiatives qui en ont émané ont obtenu une renommée incontestable et non consensuelle : partout en France on parle des « grenoblois »

tour à tour avec admiration, ironie ou défiance. Pour les fondateurs/trices de ce collectif, l'absence de socle patrimonial et culturel incontestable au niveau régional représente une opportunité d'innovation et d'expérimentation. Dans les années 1980 notamment, ils/elles ont marqué la scène *trad* en déconstruisant le lien entre musique et danse en proposant des musiques dont la fonction principale n'était pas de faire danser et en dissociant la valeur des répertoires pratiqués de leur origine géographique. Dans les propos d'un membre fondateur du collectif, on perçoit une volonté de mettre à l'épreuve les référents habituels du *trad* et l'habituel discours sur l'identité régionale :

« Je me souviens du premier concert de Dédale à Saint Chartier, en 1991, l'année où vraiment ça a démarré, où les gens ont commencé à s'intéresser à nous. On fait le concert, ça marche du feu de dieu. Et puis on se balade dans le parc et là on rencontre (...), un chanteur, musicien, collecteur, acteur du renouveau des musiques, présent dans tous les réseaux, dans toutes les institutions. Il nous dit : « c'est super ce que vous faites, si un jour vous faites cela avec la musique de chez vous, je vous produis tout de suite ». Ça énerve quand même! (...) J'avais envie de lui demander ce qui l'empêchait de nous produire tout de suite au lieu d'attendre que l'on fasse quelque chose qui soit en rapport avec ce que lui avait envie qu'on fasse. [Ce sont des] remarques auxquelles on a été confrontés très tôt sur l'absence de socle patrimonial de nos musiques. (...) A l'époque j'habitais à Paris, je n'étais pas plus branché sur le patrimoine grenoblois que sur le patrimoine de n'importe où. Pour moi ça n'a jamais vraiment eu de sens ces questions-là. (...) Il y a 20 ans en arrière, je m'en fichais totalement parce que je n'avais pas besoin de cela pour rattacher ma pratique. Pour moi, ma pratique elle a toujours été rattachée au mouvement folk. Mais même quand on me disait que c'était bizarre ce que l'on faisait, qu'il y avait de l'improvisation, de la composition, qu'on ne pouvait pas danser, moi, je n'ai jamais prétendu faire autre chose que du folk. Ça a toujours été très clair. » (M2-11, Isère)

La région comme entité à interroger en musique

Pour lui, l'appropriation des répertoires et d'une rhétorique régionale doit faire l'objet d'une réelle démarche qui n'est pas souhaitable et possible partout :

« Pour que ça ait une légitimité, il faut que cela soit porté, que cela réponde à un désir. Tu ne peux pas arriver, ex nihilo, en disant que tu vas faire renaître la culture d'un endroit. (...) Tu ne peux pas arriver comme ça sur un territoire et dire : « bonjour, je vais vous réapprendre le rigodon (...) ». Ça ne marche pas comme cela. Ça serait intéressant d'un point de vue esthétique, (...) mais aujourd'hui, qui a besoin de ça ? A quel besoin ça répond ? Aucun. » (M2-11, Isère)

Ces prises de positions ne trouvent pas leur équivalent dans les terrains auvergnats et valdôtains étudiés. Elles témoignent de construction d'identités artistiques dans la mise à distance des référents symboliques du *trad* et dans une recherche de décalage. Elles ont pu entraîner pour ces artistes, une difficulté à se faire reconnaître comme légitimes au sein de la scène musicale *trad* :

« Comme créateurs de musiques on n'était pas identifiés au territoire. Il y a deux choses qui étaient identifiées : les bals et les stages, donc l'action et la pédagogie. Mais en tant que créateurs d'objets musicaux, quelque part on n'existait pas. Il y a eu un moment qui a été déterminant : en

2002 ou 2003 quand la revue *l'Alpe* fait un numéro spécial sur les musiques rhônalpines (...). Il y a eu tout un article sur Grenoble, (...) sur la musique traditionnelle en Isère où il n'y a strictement rien eu sur nous ! Rien ! Là, je me suis dit que ce n'était pas possible. (...) Il y a quand même un hiatus : cela fait 15 ans qu'on est là, qu'on fait de la musique, qu'on enregistre des disques sans cesse, qu'on fait des tournées partout en Europe, qu'on a monté des stages qui ne désemplassent pas ! (...) Qu'est-ce qui coince ? » (M2-11, Isère)

« Les gens ont besoin de cette histoire d'identité. Ils en ont besoin. Je ne sais pas pourquoi. Moi je n'en ai pas besoin. Peut-être parce que je suis née d'une mère ukrainienne, d'un père beaujolais dans un quartier ouvrier, dans une ville. C'est peut-être pour cela que ça ne m'intéresse pas. Mais je me dis, dans des moments pas tout à fait de découragement mais quand même, que si les gens ont besoin de ces musiques pour se réinventer une identité, pourquoi pas. Si aujourd'hui c'est la fonction de cette musique. Si ça se trouve c'est nécessaire. (...) Si cela les aide à traverser la vie après tout pourquoi pas. (...) Mais il faut qu'à côté il y ait autre chose, d'autres expressions. (...) C'est de la reconstruction d'identité à chaque moment. (...) Ça a longtemps été un manque dans ma carrière professionnelle, de venir de rien. « D'où tu viens ? », je disais souvent « je viens de l'impasse Brachet, entre le moulin à vent et la gare de la Mouche ! » Je le dis toujours en concert, je dis : « je viens du grand trou ! ». (...) Il n'y a que les lyonnais qui comprennent. » (M2-12, Rhône)

La région apparaît dans ces propos comme une entité à interroger et non à prendre pour acquise. Un autre musicien professionnel acteur du *revival folk* et connu pour son éclectisme musical explique contre toute attente, que l'interrogation des « *musiques sources de la région* » est au centre de son activité de musicien et d'accompagnement de groupes amateurs et professionnels qui viennent en résidence chez lui : « j'ai besoin de savoir quel est le lien que j'ai avec ma région, y compris de dire, comme on fait parfois avec la famille : « mes parents on ne se parle plus (...) ». Tu peux choisir de couper avec ta famille, tes origines ou bien de dire « je ne suis pas sur de rester dans cette région, je veux bouger. C'est le brassage, les rencontres qui m'intéressent surtout et je n'ai pas de lien, de fibre avec le coin ». » (D-70, Isère).

Une non détermination régionale structurante et revendiquée, bien plus que subie

Une forme inattendue d'identité semble se construire dans le constat partagé du manque d'identité de la région et dans le refus d'une autorité hégémonique du *trad* en Rhône-Alpes. Les expériences pionnières du collectif MusTraDem, transmises au sein de leurs stages pédagogiques ont essaimé et ont permis, par extension, de connoter l'ensemble de la région et de ses acteurs/trices. Ce qui semble faire le lien entre les musicien.nes et danseurs/ses rencontré.es en Rhône-Alpes est précisément cette dimension éclectique, syncrétique de leur pratique, leur capacité à se sentir capables d'investir n'importe quel répertoire en dépit de la cohérence de leur lien géographique avec eux/elles.

Pour une responsable associative rencontrée dans la Loire, le manque d'identité culturelle de la région autorise une approche d'autres répertoires : « il y a vraiment de tout (...) peut-être aussi parce qu'il n'y a pas d'identité, du moins de traces d'identité musicale ici » (D-27, Loire). Un musicien professionnel issu du *revival folk* et une danseuse amatrice rencontrée dans

la Drôme complètent en évoquant les connexions de la région à d'autres espaces, d'autres répertoires :

« Il y a tout le lien avec l'arc alpin qui fait qu'au niveau des répertoires, des instruments, on peut aller jusqu'à l'Autriche. La Savoie, la Haute-Savoie mais aussi les Hautes-Alpes. Le répertoire de violon aussi bien que le répertoire d'harmonica ou d'autres instruments nous fait ouvrir vers l'Est (...) : l'Italie, la Suisse, l'Autriche, etc. (...) On a plein de portes d'entrées qui font qu'on est plus reliés à ces coins-là qu'au Puy-de-Dôme (...) Donc après, ça va être trouver des danses ou des morceaux emblématiques : la monférine en est une (...), le mystère du rigodon (...) qui est autant bressans que du Trièves ou d'ailleurs. Mais par rapport à l'Auvergne, même si le rigodon a voyagé, s'est mélangé, qu'il y a eu des mélanges de terminologies qui ont brouillé les pistes, on a cela. Et puis on a l'hybridation, que ce soit dans les apports, les mélanges italiens-français, on a le francoprovençal. » (D-70, Isère)

« En Rhône-Alpes, on s'est approprié toutes les danses en fait : on n'est pas chauvins ! Quelque part j'ai pris le contrecoup : (...) Où que j'aille, (...) c'est très facile de se réapproprier une danse qu'on ne connaît pas du tout. (...) Il suffit de regarder, de savoir un peu se mouvoir dans l'espace et c'est bon, (...) on apprend vite. » (D-48, Drôme)

Les acteurs/trices rhônalpin.es transforment ce qui apparaît, au regard de la géographie symbolique du *trad*, comme un « déficit identitaires » en de nouveaux savoir-faire musicaux et chorégraphiques à la fois transversaux et spécifiquement régionaux. Pour une danseuse, enseignante amatrice en danse, l'identité de la région du point de vue du *trad* ne consiste pas en la maîtrise, la restitution et la transmission d'un répertoire régional patrimonialisé mais plutôt dans une permission d'expérimentation musicale et chorégraphique permanente : *« en Rhône-Alpes, ce que j'en vois ou ce que j'en sais lorsque je discute avec des musiciens, c'est qu'on est plutôt précurseurs sur des nouvelles musiques, des nouvelles façons de danser. Je pense qu'on est là-dedans en Rhône-Alpes » (M2-10, Isère).*

Les récits d'identification, voire de conditionnement régional, sont donc réinventés. Les acteurs/trices trouvent finalement une cohérence à la région dans la manière qu'a son hétérogénéité à les amener à « faire feu de tout bois » dans leur pratique. De ce point de vue, ils/elles s'approprient les propos de Dominique Crozat (2016) : « la musique est un jeu de masques permanents et qui en permanence déterritorialise les lieux et les identités ». Le « caractère profondément dispersé de la région Rhône-Alpes » (M2-1, Isère) n'est pas seulement regretté : il apparaît comme une donnée structurante et constitutive de l'organisation des « mondes du *trad* », ainsi qu' à la source d'un savoir-faire spécifique aux acteurs/trices.

8.2.3 Auvergne : une région naturalisée en quête de cohérence

L'Auvergne présente un profil très différent de celui de la région Rhône-Alpes pour ce qui est de son appropriation et de son identification en tant que région par les acteurs/trices des « mondes du *trad* ». L'appréhension de la région se fait dans une recherche de cohérence et de mise en continuité qu'on ne repère pas en Rhône-Alpes.

Une région en crise de représentation d'elle-même : recherche de cohérence et de distinction

La dernière réforme territoriale semble, au-delà du microcosme des « mondes du *trad* », avoir mis à l'épreuve l'unité de l'ancienne région Auvergne. Si les musicien.nes et danseurs/ses rencontrés se disent Auvergnat.es beaucoup plus facilement qu'ils ne se disent Rhônalpin.es, on repère chez eux/elles un besoin de donner du sens à une entité spatiale désormais mise en concurrence avec d'autres. A l'exception des acteurs/trices rencontrés dans l'Allier, les musicien.nes et danseurs/ses *trad* du Puy-de-Dôme, du Cantal et pour certains de la Haute-Loire, formulent l'idée d'une identification personnelle et collective à l'Auvergne. Définir la région est pour elles et eux un enjeu : il s'agit de borner les limites du connu, de l'aire d'identification, du territoire à défendre.

Des acteurs/trices qui revendiquent une différenciation vis-à-vis de Rhône-Alpes : l'Auvergne comme région rurale et enclavée

Les acteurs/trices décrivent fréquemment leur appartenance à la région Auvergne comme à un espace différent, voire opposé à son *alter ego* rhônalpin : si Rhône-Alpes est la région des grandes villes, l'Auvergne est celle des petits villages et des espaces ruraux ; si Rhône-Alpes est un moteur économique national, l'Auvergne est décrite comme une laissée pour compte de la croissance ; si Rhône-Alpes apparaît comme un territoire de migrations et de rencontres, l'Auvergne est une « petite patrie » marquée par des volontés fortes de rester au pays, etc. C'est en prenant le contre-pied de la région voisine, jugée surplombante, écrasante, que les acteurs/trices des « mondes du *trad* » décrivent leur région vécue. L'identité de l'Auvergne se cristallise autour d'« éléments propres au territoire et à son histoire, qui sont mobilisés afin de faire émerger un « fil rouge » entre le passé du lieu et son présent » (Tommasi, 2015). Parmi ces éléments, les acteurs/trices soulignent le caractère rural de la région, ainsi que le sentiment d'un éloignement (de la ville, des centres de décisions, des institutions, des services, de la culture). Dans les discours des principaux responsables associatifs/ves, comme dans celui des responsables de l'AMTA, on entend l'idée que « *l'Auvergne est une région enclavée* » (D-17, Puy-de-Dôme). La région est alors caractérisée par un rapport à l'espace spécifique reposant notamment sur l'idée d'une distanciation, voire d'un arrachement :

« A Clermont, c'est intéressant géographiquement parlant, (...) il y a un discours ambiant, tout un tas de dispositifs qui font qu'on te pousse à partir, en permanence. C'est une ville d'où tu

pars. Toute la communication qu'il y a sur Clermont est basée sur la mobilité. C'est à dire : quand tu es à Clermont, tu peux aller marcher sur les volcans, tu peux facilement partir ailleurs, il y a des programmes Erasmus très aidés. C'est une ville où on te dit « viens parce qu'on peut partir ». Je pense que culturellement de toutes façons c'est comme ça : les Auvergnats vont à Paris et voilà. (...) Les gens pensent que cela n'a aucun intérêt de rester. » (D-22, Puy-de-Dôme)

La région Rhône-Alpes est perçue comme un centre (démographique, culturel, politique, économie) attractif. En contrepoint, la région Auvergne est envisagée comme une province telle que définie par Alain Corbin (1992) : « la notion de province se fonde, non pas sur l'analyse d'une différence, voire d'une inégalité, mais sur la perception d'une carence, d'un éloignement, d'une privation, celle de la capitale » (p776). Elle est pensée comme loin de tout, oubliée, négligée, en « retard ». Y rester fait l'objet d'un enjeu, qui se retrouve au sein des « mondes du *trad* ». Elle se définit dans le mythe de l'arrachement au pays, de l'exil et les entretiens reviennent souvent sur les trajectoires emblématiques des « Auvergnats de Paris ».

Ce décalage entre la mise en scène d'une région peu dotée, faiblement attractive mais potentiellement « identitaire » devient un élément de « revanche culturelle » vis-à-vis de la région Rhône-Alpes au sein des « mondes du *trad* ». Le « retard » que les acteurs/trices formulent à propos de leur région se transforme en facteur d'identité positive faisant écho à des valeurs politiques entretenues dans l'univers des « mondes du *trad* » : l'Auvergne n'est pas un territoire de grands projets mais plutôt de développement durable, d'ancrage, dont tout le potentiel n'a pas encore été dévoilé et exploité. Sa spécificité culturelle ne fait aucun doute, les acteurs/trices cherchent plus à l'assumer qu'à l'inventer : « pour quelqu'un qui vient du Nord ou de Grenoble où ils dans la réinvention, dans la création, il n'y a pas forcément une identité culturelle comme on peut en avoir une ici » (D-63, Puy-de-Dôme).

Une région naturelle ? La cristallisation de la région autour d'une entité géomorphologique : le Massif Central

Pourtant, il n'est pas évident de savoir ce que les un.es et les autres identifient comme l'Auvergne. Dans les discussions, les termes d'Auvergne et de Massif Central s'entrecroisent de telle sorte qu'il est parfois difficile de distinguer l'un de l'autre. Les acteurs/trices parlent ainsi de « *musiques du Massif Central* », de pratiques qui « *sont très Massif Central* », de « *style Massif Central* », sans distinction avec l'Auvergne.

A priori, l'omniprésence de la référence au Massif Central dans les discours est étonnante. Comme l'explique le président actuel de l'AMTA, auparavant professionnel dans le domaine de l'aménagement, le Massif Central consiste avant tout en une entité de projet d'aménagement qui ne semble pas faire sens du point de vue du *trad* :

« Le Massif Central, ça ne résonne pas pour l'habitant. (...) Moi ça résonne professionnellement parce que j'ai beaucoup travaillé sur le Massif Central (...). J'ai monté des contrats de plans à l'échelle Massif Central. (...) Tu as une réalité topographique : tu as un massif (...), une communauté de problèmes, (...) mais tu n'as pas une communauté de solutions. (...) En dessous,

il y a des versants qui vivent économiquement avec des bassins qui sont dans la vallée. Donc c'est à la fois une entité géographique mais en termes fonctionnels c'est très compliqué. » (D-21, Puy-de-Dôme)

Pourtant, de nombreux/ses musicien.nes et danseurs/ses rencontrés en Auvergne s'approprient cette entité et la relient à leur pratique. Le Massif Central est parfois décrit comme une ensemble aussi géologique que culturel qui dépasse l'Auvergne et la connecte à d'autres (le Limousin, la Bourgogne, l'Occitanie, l'Aquitaine), parfois comme ce qui fonde la spécificité de la région Auvergne, voire comme une région à part entière. D'autres fois, aucune distinction n'est faite entre les deux entités (Auvergne et Massif Central) et les acteurs/trices emploient l'une et l'autre formule indistinctement.

Pour un musicien collecteur qui y a entrepris de nombreuses collectes pendant le *revival folk*, le Massif Central relève pourtant d'un fantasme collectif. Il parle du « *fameux Massif Central* » comme d'« *une grande région informelle qui n'existe que dans le trad* » (D-15, Rhône). A l'Atelier des Arts (CRD du Puy-en-Velay), les enseignant.es insistent ainsi sur la transmission des répertoires emblématiques du Massif Central à leurs élèves : « *On vient de là, du coup on utilise ça. C'est aussi la volonté de leur faire travailler le répertoire plus local* ». Un autre ajoute que « *c'est important de garder cette identité-là. (...) Ça fait une identité et je pense que les élèves le ressentent. On a des sources ici, ça c'est important. Par rapport à d'autres régions, on a des sources et des sources qui ont été publiées : tout le travail qui a été fait par l'AMTA (...), on a aussi des livres qui nous servent de référence. // Il y a le site internet du Projet Massif sur lequel on peut tout trouver* » (D-41, Haute-Loire). Pourtant, les mêmes se questionnent sur la signification de cette entité :

« *Ce qui est difficile c'est la notion de Massif Central. Parce qu'on peut dire que c'est important de faire du répertoire du Massif Central mais, ça veut dire quoi ? En fait, ça ne veut rien dire en soi.* » (D-43, Haute-Loire)

« *Ce qu'il faut dire, surtout, c'est ça : qu'est-ce que c'est que le Massif Central ? Ça représente quoi ? C'est complètement imaginaire.* » (D-41, Haute-Loire)

Au sein des « mondes du *trad* », c'est autour de l'entité géologique du Massif Central que le « grand espace » (Frémont, 1999) qu'est la région Auvergne trouve sa cohérence culturelle. Dans les efforts de distinction vis-à-vis de la région Rhône-Alpes, l'association des deux régions à des massifs montagneux, l'une à la « *moyenne montagne* » (D-23, Puy-de-Dôme) du Massif Central, l'autre aux Alpes, joue un rôle prépondérant.

Lors de la restitution du DLA entre l'AMTA et le CMTRA⁵, les administrateurs de l'AMTA ont mis en avant l'idée que l'expérience du relief et les modes de vie qu'il induit distingue et rassemble à la fois l'Auvergne et Rhône-Alpes. Ils soulignent que « *la population du Massif Central est extrêmement casanière* » alors que « *Rhône-Alpes a un intérêt du point de vue des cultures très différentes de montagne. Mais elle est aussi marquée par Lyon qui*

5. Le 30 Juillet 2018 au Rize à Villeurbanne.

est une ville exubérante, une culture extrêmement différente de celle du Massif Central ». Parmi les pistes de projets communs envisagés, des collectes dans des espaces qui font géologiquement frontière (le Forez, l'Ardèche) ont spontanément été évoquées.

Ainsi, le Massif Central est perçu par les acteurs/trices comme une entité géographique se traduisant culturellement : le relief a créé une mentalité, un mode de vie commun transcendant les frontières administratives. En outre, la dimension fantasmée du Massif Central tient à son appropriation dès le *revival folk* comme un espace de montagne à la fois accessible et presque sauvage, à l'assaut duquel les musicien.nes et collecteurs/ses d'alors ont pu se lancer comme en témoigne l'un d'entre eux/elles :

« *Le Massif Central, dans l'imaginaire des gens du folk et de la fin du folk, (...) c'était comme si c'était une terre où l'homme n'avait pas posé le pied. C'était un peu l'eldorado, c'était le far west, il restait un peu d'or à l'état pur. (...) C'est une vision de l'esprit mais par contre, l'avantage, c'est qu'il y a eu beaucoup de collectes qui ont été faites.* » (D-62, Puy-de-Dôme)

Une forme culturelle associée au primat de la géologie : la bourrée

A travers ces imaginaires de la moyenne montagne cristallisés autour du Massif Central, les acteurs/trices cherchent à faire apparaître l'Auvergne comme une « région naturelle » par excellence « où tout, relief et végétation, mais aussi densité humaines, modes d'habitat, activités économiques, usages et mentalités, procédait directement ou indirectement de l'ordre de la nature » (Frémont, 1999)(pp11-12).

Cette confusion ou cet entrelacement des espaces de référence, de l'Auvergne au Massif Central, est accentuée par l'idée d'un partage à l'échelle du Massif d'une forme musicale et chorégraphique : la bourrée. Cette association est constamment rappelée : « *la bourrée, c'est signifiant du Massif Central. (...) La bourrée, c'est Massif Central.* » (D-21, Puy-de-Dôme). La pratique de la bourrée et les discours régionalisants qui l'entourent alimentent une représentation floutée et feuilletée du Massif Central et d'une région Auvergne en prise avec de multiples reconfigurations territoriales.

Ce lien entre bourrée et Massif Central date des débuts du *revival* (Montbel *et al.*, 2014). Il a été réactualisé plus récemment grâce au projet « Massif Central. Langues, musiques et danses traditionnelles »⁶. Ce projet a été porté entre 2009 et 2014 par sept partenaires du secteur des musiques et danses traditionnelles et/ou du « patrimoine oral »⁷ répartis sur quatre anciennes régions administratives toutes liées au Massif Central (Auvergne, Bourgogne, Languedoc Roussillon, Limousin). Il a été permis notamment par des financements publics de l'État (Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale -DATAR), des régions (Convention inter-régionale de Massif –

6. <http://www.patrimoine-oral-massif-central.fr/>
<http://www.projet-massif-central.fr/index.php/projet-massif-central>

7. L'ADDA Scènes Croisées (Lozère), l'AMTA (Puy-de-Dôme), l'ANCT (Allier), le CRMTL (Corrèze), le Cirdoc (Hérault), l'Institut D'Études Occitanes (Corrèze) et la Maison du Patrimoine Oral (Saône-et-Loire).

Massif Central) et de l'Europe dans le cadre du Programme Opérationnel Massif central (FEDER). Pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* » en Auvergne, il a permis de « *se questionner sur ce qu'est un projet à l'échelle du Massif Central et aussi faire le lien entre nos pratiques dans leur grande globalité et un territoire, le Massif Central* », ainsi que d'identifier « *ce qui est présent dans ce pays de moyenne montagne, ce qui nous lie tous* » (D-23, Puy-de-Dôme). Il s'est déployé à travers deux volets d'actions donnant lieu à diverses entreprises de collectes contemporaines, de numérisation d'anciennes collectes, de résidences de création, d'expositions, de réalisation d'un ouvrage et d'un film grand public, notamment. Le premier est dédié à la valorisation des archives orales liées aux musiques, aux danses et aux langues dites traditionnelles. Le second s'intitule « *Identité chorégraphique et patrimoniale du Massif Central* » et s'attache à faire connaître et à valoriser l'identité commune à tout le Massif Central en matière de langue, de musiques et de danses. Dans le cadre de ce projet, la bourrée a été immédiatement identifiée comme un élément « *qui fait identité Massif puisqu'elle est présente du Morvan jusqu'aux Cévennes (...) donc la construction du projet Massif s'est faite autour de ce territoire et de ses danses* » (D-23, Puy-de-Dôme). Ce projet et la rhétorique à la fois patrimoniale et géographique qu'il a entraînée, ont renforcé, sinon produit, l'association entre entité géographique et la danse de la bourrée tout en lui apportant une certaine visibilité et légitimité. Pour le directeur actuel de l'AMTA, le projet a renforcé l'association bourrée/Massif Central/Auvergne :

« *Il y a eu (...) 12 créations qui ont été accompagnées à l'échelle du Massif Central autour de la danse. (...) Donc oui ça a contribué à recoller cette danse avec le territoire Massif Central et en tous cas avec le territoire Auvergne* » (D-23, Puy-de-Dôme)

Les actions menées ont ainsi mené au « *fait que les acteurs culturels se mettent à dire bourrée, Massif.* » (D-23, Puy-de-Dôme)

Un contexte de fusion régionale qui provoque la ré-appropriation des contours de l'ancienne région Auvergne

Cette démarche de comparaison et de distinction régionale semble avoir été amplifiée dans les suites des dernières fusions régionales qui ont mis à l'épreuve les cadres de représentations spatiales, territoriales, culturelles et mémorielles : « comment se trouver une identité bretonne ou occitane, quand les repères qui la permettaient aux parents ou aux grands-parents s'effacent ou deviennent inertes ? Il y a alors un retour brutal aux traditions locales, à la langue propre, mais comme à quelque chose qui est déjà devenu étranger : on revient à quelque chose qui est encore soi (un moyen de s'identifier) mais déjà autre, altéré » (De Certeau, 1993)(p127).

Au cours des enquêtes et notamment du DLA entre l'AMTA et le CMTRA, de nombreuses critiques ont été formulées, notamment par des acteurs/trices auvergnat.es, à l'égard de la nouvelle grande région. Ces dernier.es transposent dans le champ musical et chorégraphique le manque d'unité reproché à cette région. Ils/elles rappellent la frontière linguistique entre occitan et francoprovençal, l'opposition entre Massif Central et Alpes, la division des répertoires avec la bourrée d'un côté et une non spécificité des danses et musiques de l'autre.

Ils/elles réactivent l'opposition urbain / rural. Au sein des réseaux *trad* auvergnats, contester la grande région s'impose comme une évidence (Beauchard, 2015).

Indirectement, les acteurs/trices en viennent à se ré-appropriier les contours de l'ancienne région Auvergne et à rechercher une certaine continuité entre départements auvergnats, comme pour marquer une fois encore la différence qu'ils/elles ressentent vis-à-vis des acteurs/trices et du contexte rhônalpin. Les propos de cette membre d'une association historique de l'Allier sous-entendent l'existence d'une cohérence auvergnate à laquelle elle ne s'identifie pas, mais qui est antérieure à la fusion :

« *Je pense que l'erreur qui a été faite c'est de donner un nom de province à des nouvelles régions administratives. Ça fait confusion. Cette région Auvergne administrative nouvellement créée, on aurait dû lui donner un autre nom que le terme Auvergne qui correspond effectivement à une aire géographique de province précise* » (Allier, D-16)

La bourrée : un géosymbole musical et chorégraphique au secours de l'unité régionale

Une association durable entre une danse, la bourrée, et une région, l'Auvergne

Cette recherche de cohérence s'articule autour de différents thèmes et marqueurs qui reviennent dans les récits d'acteurs pour construire l'idée d'une appartenance collective à une région. Parmi ces marqueurs, la bourrée apparaît comme « *un vrai identifiant culturel, un vrai identifiant territorial, de la culture des gens* » (D-21, Puy-de-Dôme) et de l'Auvergne au sein des « *mondes du trad* » :

« *Elle paraît identifiable la musique d'Auvergne. (...) Je crois qu'il y a les formes elles-mêmes, les contenus strictement techniques, musicaux qui font qu'elle a quelque chose de saillant : il y a une forme musicale et chorégraphique qui est très visible et qui s'appelle la bourrée (...). Quand on pense Auvergne, musique d'Auvergne, quand on a franchi l'étape du grand public qui ne sait pas trop et quand on a affaire à des gens qui ont un peu écouté des choses, oui, la musique auvergnate, c'est la bourrée. Alors ça dépend comment c'est dit ! Ça peut être dit avec condescendance et ça peut être dit avec intérêt. En tous cas, c'est ça qui apparaît. Et là effectivement, il y a quelque chose que les gens semblent connaître.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« *La bourrée, c'est une des danses d'ici, c'est LA danse de l'Auvergne. J'ai découvert la bourrée ici et ensuite je suis allée chez les Brayauds, j'ai fait les stages de bourrée et je me suis dit que c'était vraiment quelque chose.* » (D-46, Cantal)

« *La bourrée, notamment la bourrée trois temps, est quand même LA danse à laquelle on s'identifie ici en Auvergne. (...) Parce que les autres danses qui se dansent en bal trad, que ce soit la valse, la mazurka, la scottish, ce (...) sont des danses qu'on trouve ailleurs, qui viennent d'ailleurs. (...) Ce qui se dansait dans les campagnes, c'était la bourrée et la bourrée trois temps. C'étaient les hommes, d'ailleurs, qui dansaient la bourrée trois temps entre eux. C'était ça la danse typique d'ici. (...) Après dans les bals trad ici, tu danses de tout, y compris des cercles circassiens parce qu'il y a ce fait d'aimer danser, tout simplement. Mais la bourrée trois temps, c'est important. Et puis je pense que tout le travail qui a été fait autour de cela, de valorisation, ça met un peu dans la tête, même des nouvelles générations, que la danse trad ici c'est la trois temps. Si tu montes un peu c'est la deux temps. Si tu montes encore plus au Nord, dans le Morvan, c'est la trois temps mais dansée en ligne, etc...* » (D-20, Puy-de-Dôme)

« C'était vraiment un événement, une séquence identifiante : il y a un moment où il y avait la bourrée. (...) C'est vraiment la danse qui est qualifiante pour les relations entre les gens, qui se reconnaissent là-dedans, qui fait le lien et qui fait aussi l'échappatoire par rapport à la vie quotidienne. (...) Moi j'ai vécu cela, sans m'en rendre compte. Ce que je raconte-là je ne le vivais pas comme cela au moment où je le vivais : c'était un élément naturel de ma vie. (...) J'avais l'immersion basique, territoriale. » (D-21, Puy-de-Dôme)

Les acteurs/trices rappellent que la bourrée est repérée comme la danse « d'ici » et comme un marqueur central de la « musique auvergnate ». Leurs propos suggèrent un renforcement de cette association depuis les années 1970, et dans certains lieux, chez Les Brayauds par exemple.

À l'écoute de ces récits, la trame rythmique de la bourrée trois temps, qu'elle soit marquée par un frappé au pied des danseurs/ses ou par le décompte de la pulsation par les musicien.nes, suffit souvent à convoquer mentalement l'entité spatiale et symbolique de l'Auvergne. Le motif rythmique ternaire est performé régulièrement dans les bals et transmis dans les espaces d'apprentissages (ateliers, stages) : il réitère l'association désormais intériorisée et durable entre une formule rythmique et une entité spatiale (Raibaud, 2009) dont elle est à la fois le produit et le marqueur le plus emblématique. Il rend audible un sentiment d'appartenance partagé et cristallisé pour cette région en quête de cohérence.

Une mise en récit de la diversité dans l'unité de la bourrée

La puissance réunificatrice de la bourrée est en outre renforcée par sa dimension plurielle. Les acteurs/trices s'efforcent de rappeler que la bourrée n'est pas une danse mais une famille de danse présentant des formes aussi changeantes que communes (Montbel *et al.*, 2014). La bourrée est ternaire dans le Puy-de-Dôme, la Haute-Loire et le Cantal (on l'appelle alors bourrée à trois temps) mais binaire dans l'Allier (il s'agit de la bourrée à deux temps). Au sein de ces deux types de bourrées de nombreuses distinctions sont relevées, qui mêlent des styles bien personnels ayant parfois fait école, à des styles présentés comme hérités d'un environnement ou d'un paysage.

L'expérience diversifiée mais commune de la bourrée renforce la cohérence symbolique de la région Auvergne. Les acteurs/trices mettent autant en valeur sa dimension transversale, de la Dordogne jusqu'au Bourbonnais, que sa variation dans l'espace. Elle est à la fois un marqueur de cohérence et un instrument de distinction. Elle concilie un besoin de cohérence d'ensemble combiné à des sentiments d'appartenances multiples. De ce point de vue, la bourrée apparaît comme une « ritournelle sonore »⁸ permettant autant l'appropriation, le repérage que la délimitation de l'espace. La ritournelle de la bourrée donne corps à une région Auvergne se percevant comme hétérogène, parfois dévalorisée et sujette à des redécoupages administratifs qui éprouvent sa cohérence symbolique et la continuité de son identité culturelle. De la même manière que, comme le décrit Frédéric Lamantia, le son des cloches crée le territoire sonore de l'Église et permet de repérer, d'identifier et de qualifier

8. Cette notion est empruntée à Delphine Chambolle (2014) (p51) reprenant, pour décrire le projet de composition *Marâchers* créé pour le territoire du Parc Naturel Régional des Caps et Marais d'Opale en 2000, le concept de « ritournelle territoriale » développé par Deleuze et Guatari (*Mille plateaux*, 1980).

le lieu, le motif rythmique de la bourrée repère, défini et délimite un espace d'identification partagé (Lamantia, 2003) : l'Auvergne. En Auvergne, d'autres sonorités s'adjoignent à cette ritournelle de la bourrée pour réinventer l'imaginaire régional : le timbre de la cabrette et celui de la vielle à roue sont évoqués par les acteurs/trices et s'apparentent à des marqueurs sonores construits au cours du temps (Montbel *et al.*, 2014). A travers eux, il devient possible d'imaginer une région cohérente dans le temps et l'espace.

Dès lors, que serait un bal organisé en Auvergne sans bourrée ? Sans les timbres de la cabrette et de la vielle ? Pourrait-il s'agir d'un bal proprement « auvergnat » ? La question, bien qu'en apparence maladroite, se pose néanmoins, notamment dans l'élaboration des programmations étiquetées régionalement. La marque sonore du bal « breton » repose, de manière caricaturale (Montbel, 2014) mais opérante, sur les timbres de la bombarde et du *binioù kozh*, ainsi que sur la technique vocale du *kan-ha-diskan*. Les sons de la musique du « Sud-Ouest » sont ceux de la boha et de l'empreinte rythmique du rondeau. Par analogie, dans la palette géographico-sonore fantasmée des « mondes du *trad* », la bourrée, la vielle et la cabrette s'imposent comme des marqueurs indispensables du « bal auvergnat ». Il ne s'agit pas ici de valider ces archétypes du son régional. Ces images sont toutefois opérantes et reviennent dans les récits d'acteurs/trices, y compris extérieur.es à la région Auvergne. Elles impactent les manières dont le public projette ses attentes sur les groupes, les programmations, le contenu des stages, notamment. En devenant indispensables à tout événement qui se veut « régional » ces sons et danses activent une perception/représentation condensée et affective de l'espace (Kong, 1995 ; Guiu, 2006a).

La bourrée comme facteur de différenciation à l'intérieur de l'Auvergne : le cas de l'Allier

Pour beaucoup d'acteurs/trices rencontrés dans l'Allier, la pratique d'un certain type de bourrée (à deux temps) et la mise en avant d'autres marqueurs culturels (la frontière linguistique intériorisée entre langue d'oc et langue d'oïl) alimentent une identité « bourbonnaise » qui cherche à se distinguer de celle des « Auvergnat.es ».

Les acteurs/trices rencontrés dans ce département témoignent d'un sentiment d'appartenance au Bourbonnais, un espace qualifié d'« *ancienne province* » (D-16, Allier) et non à l'Auvergne : « *le rapport à l'appartenance pseudo-provinciale, à un héritage provincial, est très présent pour les gens de l'Allier. On dit qu'on est du Bourbonnais* » (D-73, Allier) ». Cette distinction est exprimée tant sur le plan de la plaisanterie que du ressenti sincère. Cette distinction entre Auvergne et Allier est également formulée par des personnes extérieures à l'Allier, pour qui les habitant.es de ce département ne sont pas des Auvergnat.es à proprement parler :

« *L'Auvergne c'est la majeure partie du Puy-de-Dôme, le Cantal, la Haute-Loire, voire une partie de la Lozère, de l'Aveyron parce que c'est vraiment des zones où on est dans des zones de montagnes, où on a la même histoire. // Donc ce n'est pas l'Allier par exemple : l'Allier c'est historiquement le Bourbonnais, donc c'est vraiment une autre culture.* » (D-18, Puy-de-Dôme)

« *Les Bourbonnais ne disent pas qu'ils sont Auvergnats. Mais nous on ne dit pas qu'ils sont Auvergnats non plus : administrativement, oui mais sinon culturellement, on est beaucoup plus proches des gens de l'Aveyron que des gens de l'Allier.* » (D-17, Puy-de-Dôme)

Les musicien.nes et danseurs/ses rencontrés dans l'Allier expliquent se sentir davantage appartenir à une autre « *aire culturelle* » que celle de l'Auvergne : il s'agit de la zone « *BBN : Berry, Bourbonnais, Nivernais* » (D-73, Allier). La pratique musicale et chorégraphique *trad* alimente cette distinction. Pour le président de La Chavannée, l'« *aire BBN* » correspond à un espace de jeu commun depuis le *revival* des années 1970 :

« *Au moment de l'émergence des Musiciens Routiniers, il y avait une section qui était la section BBN. (...) On a appris à se connaître et à jouer ensemble et on a créé un territoire. On allait jouer (...) dans l'Indre, en Nivernais. (...) L'aire culturelle va plutôt vers le nord : Berry, Bourbonnais, Nivernais. Parce que ce sont les mêmes instruments, c'est en partie les mêmes répertoires. // On a le même type de cornemuses, il y a une vraie unité. (...) Les sons et les répertoires étaient présents avant. Les vieilles jouent en ré, les cornemuses ne sont pas des cabrettes. // Et puis, mais peut-être que je fantasme (...), les gens de ma génération (...), on partage des lectures : Les maîtres sonneurs, La vie d'un simple. On est dans cet imaginaire-là qui nous a fait recréer cette région Centre-France. C'est musical, c'est chorégraphique mais c'est aussi littéraire, artistique. Les peintures de Fernand Mayaud sur la vallée de la Creuse, les gravures de Chalandres qui représentent Nevers, toutes ces formes artistiques on y est sensibles et ça dessine un pays. // [L'Auvergne], ça n'a rien à voir ! Les Auvergnats, on sent vraiment que ce sont d'autres mentalités. (...) Dans le tempérament, dans la façon de s'exprimer, c'est autre chose. (...) En musique aussi : les accords sont différents, les façons de jouer sont différentes, les instruments sont différents, les bourrées sont différentes. // On est des pays de bourrées comme l'Auvergne mais ce ne sont pas les mêmes types de bourrée.* » (D-73, Allier)

Les sons, les instruments et les danses dessinent des adhésions territoriales qui transcendent les frontières administratives. Pour les musicien.nes et danseurs/ses de l'Allier, la bourrée n'est pas un élément de cohérence mais de distinction vis-à-vis de l'Auvergne. Contradiction ou complexification du modèle ? La grande famille de la bourrée apparaît autant comme un facteur de fédération symbolique que de différenciation au sein d'une grande région mise en question.

La bourrée, un géosymbole de l'Auvergne ?

De ces points de vue, la bourrée apparaît comme un « géosymbole » de l'Auvergne au sein des « mondes du *trad* ». Cette notion, proposée par Joël Bonnemaïson pour expliquer la relation symbolique que les populations mélanésiennes qu'il observe entretiennent avec leur territoire, désigne un « marqueur spatial, un signe dans l'espace qui reflète et qui forge une identité » (Bonnemaïson, 2000) (p55). Ce marqueur, producteur d'espace social et d'ancrage conforte l'identité d'un groupe en un lieu. La bourrée, pour les acteurs/trices rencontrés, s'inscrit dans cette dualité du géosymbole : elle reflète pour elles et eux l'identité du lieu tout autant qu'elle participe à la créer. C'est, entre autres, par l'intermédiaire de la bourrée que la région Auvergne existe pour les *tradeux/ses*.

La notion de géosymbole fait intervenir une dimension construite du fait culturel, là où les acteurs/trices évoquent plus généralement une influence, voire une détermination des lieux sur leurs pratiques. L'identification actuelle de la bourrée comme danse régionale auvergnate par excellence repose sur une entreprise de réhabilitation de cette danse qui se lit sur le temps relativement long, inconnue ou minimisée par les acteurs/trices actuelles. Deux acteurs clé de l'AMTA et des Brayauds, deux associations ayant toutes deux joué un rôle fondamental dans la requalification de la bourrée et dans son élévation en tant que danse emblématique auvergnate, racontent comment cette danse que l'on associe aujourd'hui au-

tomatiquement à l'association et plus largement à la région a fait l'objet d'un choix et d'une revalorisation consciente et personnifiée :

« *La bourrée... Pourquoi aux Brayauds on a choisi de travailler sur la bourrée ? Est-ce que c'est parce qu'on avait plein de collectages de bourrées ici ? Non, très peu de collectages de bourrées dans les Combrailles, c'est quasiment une minorité. On a surtout des valse. Est-ce que c'est parce que c'est la danse régionale emblématique ? C'est plutôt nous qui l'avons construit parce qu'il est probable qu'ici ça dansait beaucoup plus le branle qui descend du Berry, la bourrée à deux temps, que la bourrée montagnarde dont on n'a pas beaucoup de traces. Il y en a quelques-unes mais bon ce n'est pas pas LA danse. (...) On a décidé de faire cela ! On aurait pu faire le même boulot sur la scottisch, sur le quadrille parce que finalement si on remonte le plus loin où on peut remonter sur les danses qui se dansaient ici, c'est le quadrille. (...) Donc c'est construit, c'est nous qui avons décidé que la bourrée c'était la danse du territoire d'ici. » (D-17, Puy-de-Dôme)*

« *La bourrée, qu'on le veuille ou non, elle est pratiquée très différemment (...) sur l'ensemble du territoire auvergnat. Il y a une homogénéité, un tronc commun, une ossature (...), une forme d'unanimité autour. En Rhône-Alpes, il n'y a pas ça. (...) Ce qui est important c'est qu'à un moment donné, tu repères des archétypes et tu communiquez dessus, tu en fais une forme d'emblème afin que les gens se repèrent par rapport à cela. (...) En Auvergne, on était dans quelque chose de très hétérogène, où la valse était bien plus importante que la bourrée. Mais on a choisi des archaïsmes. Volontairement. Parce que l'archaïsme porte en lui une forme de modernité. » (D-62, Puy-de-Dôme)*

Ces propos rendent audible le long processus de « fabrication » de la bourrée comme danse emblématique de l'Auvergne (Montbel *et al.*, 2014 ; Vellet, 2018), pourtant généralement peu évoqué au sein des « mondes du *trad* ». A l'instar du *fest-noz* décrit par Olivier Goré (2006), la bourrée apparaît comme un géosymbole immatériel d'une culture et d'une territorialité décrite par les acteurs/trices comme auvergnate. Elle incarne des éléments de la mémoire collective des habitant.es de l'Auvergne, même si ces dernier.es ne se représentent pas toujours la bourrée de manière positive⁹. Danser la bourrée est devenu, en Puy-de-Dôme, Haute-Loire, dans le Cantal, l'Allier et, les acteurs le soulignent, au-delà des frontières administratives de la région Auvergne jusque dans le Limousin et le Centre-France, un moment et un espace commun. Au-delà de cet espace géographique dessiné par la bourrée, la danser lors d'un bal peut être l'occasion d'exprimer un lien d'appartenance même rêvée à l'Auvergne. La bourrée, comme le *fest-noz*, est liée à une fonction identitaire dans la mesure où elle traduit un sentiment d'appartenance, même à distance.

9. Comme le rappelle Olivier Goré (2006), la frontière est souvent fine entre géosymboles et stéréotypes spatiaux. Les uns comme les autres témoignent du même effet : apporter de la cohérence, même de manière archétypale, à un territoire.

Un projet de patrimonialisation de la bourrée

La bourrée est donc un objet construit autour duquel les acteurs/trices des « mondes du *trad* » organisent leur environnement, leur région et lui redonnent une cohérence culturelle et territoriale symbolique. En Auvergne, elle est présentée sous l'angle du bien commun et est souvent décrite par les responsables associatifs/ves et par l'AMTA comme un élément incontournable du patrimoine culturel immatériel auvergnat. La bourrée comme élément de patrimoine est « toujours présent[e] dans son évidence, c'est un choix qui n'énonce pas ses finalités politiques » (Guérin, 2004) (p175). Cette appréhension patrimoniale s'est récemment concrétisée par un projet d'inscription de la bourrée sur la liste représentative du PCI de l'humanité.

Ce projet, porté par l'AMTA et Les Brayauds, a donné lieu en mars 2019 à une journée de rencontres organisée par l'AMTA et la FAMDT et intitulée « Faut-il inscrire la bourrée au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco ? ». L'interrogation est en réalité rhétorique : cette journée a rassemblé des acteurs/trices incontournables de l'entreprise d'édification puis de transmission de la bourrée, quelques représentant.es associatifs/ves et chercheur.es sympathisant.es, et a finalement peu mis en discussion les enjeux à la fois théoriques et concrets d'une potentielle inscription. Un acteur clé de la requalification et de la transmission de la bourrée depuis les années 1970 déclare : « *quant à l'inscription de la bourrée au patrimoine culturel de l'humanité, je sais que la bourrée le mérite. Je sais aussi qu'il s'agirait d'une plus-value pour l'humanité* »¹⁰.

L'enjeu de ce projet d'inscription, tel qu'il est formulé tout au long de cette journée, est multiple : fédérer et soutenir les « acteurs de la bourrée » autour d'une entreprise de reconnaissance de leur pratique et du travail de requalification musicale et chorégraphique mené depuis plusieurs décennies ; faire de celle-ci un outil de souveraineté locale et de redéfinition d'une culture commune ; offrir un cadre stable, pérenne et valorisant à une pratique qui « le mérite » en assurant ses chances de transmission ; enfin, permettre à la bourrée de conquérir de nouveaux espaces institutionnels (Éducation Nationale).

Ce projet s'inscrit dans un mouvement plus général d'inflation des « patrimonialisations »¹¹ qui découlent entre autres de la mise en concurrence des espaces, des opérateurs culturels et des collectivités territoriales (Faburel *et al.*, 2014 ; Guérin, 2004 ; Landel et Senil, 2009 ; Canova, 2009).

Dans le champs des musiques et des danses dites traditionnelles, la voie de la patrimonialisation a été ouverte par le *gwoka* guadeloupéen (2014) et par le *fest-noz* (2012) tous deux inscrits sur la liste représentative du PCI de l'humanité. Ces objets patrimoniaux prennent place, parfois à l'insu de leurs porteurs/ses, dans des stratégies de distinction, de singula-

10. Toutes les transcriptions des prises de parole présentées ici sont issues de mes notes personnelles lors de cette journée à laquelle j'ai participé, suite à la sollicitation de l'AMTA.

11. « La « patrimonialisation » est le processus par lequel un fait social ou culturel présumé « traditionnel » voit sa pratique volontairement « relancée » en parallèle ou à l'issue d'un inventaire et d'une « sauvegarde » » (Charles-Dominique, 2013).

risation territoriales qui passent par la valorisation d'une culture (au sens anthropologique du terme) pour renforcer l'association d'un groupe à un territoire donné (Bonerandi, 2005). Pendant la journée du 22 mars 2019, les termes de « *province Auvergne* » et de « *terroir d'Auvergne* » sont apparus dans les interventions de différent.es acteurs/trices, notamment quelques personnalités investies dans l'entreprise historique de requalification de la bourrée sollicitées ici en tant que « témoins ». Ils sous-entendent un enjeu d'édification territoriale sous-jacent à la reconnaissance de la bourrée en tant que patrimoine.

Lors de cette journée, la bourrée est décrite comme remplissant tous les critères identifiés par Luc Charles-Dominique (2013). On lui associe une dimension unique : elle est la danse pour certain.es emblématique de l'Auvergne, et pour d'autres, de l'ensemble du Massif Central. On lui suppose une ancienneté et une vernacularité : elle est présentée comme liée aux populations paysannes et rurales, tandis que sa présence attestée dans la haute société entre le XVI^e et le XIX^e siècles (Montbel *et al.*, 2014) est qualifiée d'« *expérience hors sol* ». On l'inscrit enfin dans un cadre spatial exclusif : l'Auvergne, voire le Massif Central. Sa pratique et sa transmission font l'objet d'un savoir-faire qui oscille pour les acteurs/trices présent.es entre folklorisation et galvaudage. Il est rappelé que la bourrée trois temps, telle qu'elle est dansée aujourd'hui en Auvergne et partout en Europe, correspond au modèle stylistique créé et transmis par les fondateurs de l'association Les Brayaud. Ces derniers ont souhaité développer une approche chorégraphique différente de celle observée dans les bals de leur jeunesse, pour diversifier au maximum la pratique de cette danse. L'un d'entre eux admet que l'entreprise n'a pas réussi et qu'on observe aujourd'hui un certain « *conformisme* », que d'autres acteurs/trices qualifient de « *folklorisation* », dans le sens où c'est leur modèle de pratique de la bourrée qui s'est massivement diffusé. L'enjeu est donc de diversifier la pratique et de rendre chacun.e conscient.e de l'existence de modèles construits. Pour ce faire, l'accès aux « sources », aux « collectages » est présenté comme crucial car permettant de mesurer cet écart entre ce qui a été observé et l'appropriation ultérieure de la bourrée. Pour autant, les acteurs/trices réunis le 22 mars 2019 pointent le danger de cette ouverture de la pratique de la bourrée : la guerre est faite aux « *formateurs/trices* » qui transmettent sans connaître la danse, qui pervertissent sa « *dignité* » (le terme revient avec récurrence). Il faut donc « *former* », « *apporter la culture* », « *inculquer* » : ici maîtrise du savoir-danser et éducation populaire s'entrechoquent.

Ce projet s'inscrit dans une conception patrimoniale des pratiques de musique et de danse dites traditionnelles qui, même si elle ne fait pas consensus (Gasnault, 2017b ; Charles-Dominique, 2013), est particulièrement sensible en Auvergne auprès des acteurs/trices clé qui portent ce projet d'inscription.

Dans les discours des représentant.es associatifs/ves des Brayauds comme de l'AMTA, les musiques et les danses dites traditionnelles apparaissent sinon comme des ressources patrimoniales (Landel et Senil, 2009 ; Landel et Pecqueur, 2009 ; Canova, 2008) au moins comme des éléments culturels et mémoriels participant à la ressource territoriale. Le terme de « *minerais* » employé lors de la journée du 22 mars 2019 pour qualifier la bourrée, interpelle en

ce sens. Cette conception du patrimoine prend place dans un choix de développement territorial alternatif au développement économique. En introduction de la journée du 22 mars 2019, le président actuel de l'AMTA déclare que le but de la structure est de « *positionner le PCI comme un levier de développement territorial. La révélation des authenticités des territoires est un facteur clé de l'attractivité des territoires mais aussi un facteur du vivre ensemble* ». La bourrée est ainsi prise dans des efforts de balisage de l'espace et de construction de commun. Le président de l'AMTA poursuit, en évoquant la possibilité, au moyen de la bourrée, de « *cimenter les territoires* » malmenés par les découpages administratifs. En ce sens, elle est plus liée à une élaboration et à une réhabilitation des espaces vécus qu'à une entreprise de légitimation du territoire à proprement parler.

Un projet de patrimonialisation contrastant avec la réalité plastique et circulatoire de la bourrée

Ce projet d'inscription patrimoniale de la bourrée interroge. La bourrée est une danse associée par tous les acteurs/trices du « mondes du *trad* » à l'Auvergne. Toutefois, elle est pratiquée partout en Europe. La question de son inscription se pose dans cette réalité globale et articulée. Joëlle Vellet, lors de son intervention le 22 mars 2019, rappelle que la danse est une histoire de passage : d'un corps à un autre, d'une époque à une autre, d'un « territoire » à un autre, etc. La bourrée est le produit de savoir-faire passionnés et localisés dans plusieurs communautés de pratiques en Auvergne, mais elle est aussi réinventée partout en Europe, appropriée et transmise chaque jour au-delà des frontières symboliques de l'Auvergne et du Massif Central. Elle ne se juxtapose pas aux autres pratiques chorégraphiques, qualifiées de traditionnelles ou non. Elle est prise dans une géographie du métissage et de la circulation. Les interventions de la journée de rencontre du 22 mars 2019 affirment que la pratique de la bourrée est bien vivante et que l'on peut compter sur la diversité des acteurs/trices en présence, en Auvergne et ailleurs, pour la réinventer et minimiser ses risques de « fossilisation ». Dans ce cadre, les participant.es à la journée se sont même demandé si la pratique avait besoin d'être « relancée », puisqu'il s'agit bien là de la finalité première d'une inscription (Charles-Dominique, 2013).

Pourtant, la question du « sens » donné à ce projet d'inscription de la bourrée sur la liste représentative du PCI se pose d'autant plus que les réseaux *trad* semblent être restés jusqu'à présents assez imperméables à l'appareil patrimonial (Charles-Dominique, 2013 ; Gasnault, 2017b). S'agit-il de redonner une visibilité et une attractivité aux collections sonores et visuelles constituées par l'épopée du collectage qui souffrent parfois d'un manque d'intérêt de la part des acteurs/trices actuel.les ? Quel groupe cherche-t-on à instituer par cette inscription : celui, international, des danseurs/ses amateur.es de bourrée ou celui des réseaux plus localisés et « experts » ? Michel Streith souligne, lors de son intervention le 22 mars 2019, la nécessité de penser les enjeux scientifiques d'une entreprise de patrimonialisation : quels sont les usages et les permanences de la bourrée aujourd'hui ? Où danse-t-on ? Qui danse ? Comment danse-t-on ? Une ethnographie minutieuse de la réalité

vivante de la pratique s'impose. A ses côtés, on pourrait également souligner la nécessité de penser conjointement les enjeux de domination culturelle liés au « sur-recours » des occidentaux/les aux démarches de patrimonialisation, invisibilisant en partie d'autres faits culturels objectivement menacés.

Au-delà de ces questions communes à de nombreux projets d'inscription et du point de vue de l'apprentie-géographe, un enjeu majeur consisterait en la requalification, grâce à la bourrée, de ses espaces d'inscription et des logiques habitantes locales. Il s'agirait de valoriser les espaces de la bourrée « de l'intérieur », non auprès de ses adeptes, mais auprès de l'ensemble des acteurs/trices et citoyen.nes locaux/les qui en gardent une image peut-être désuète et peu engageante. Loin d'une stratégie d'attractivité territoriale, il s'agirait de se servir de cette inscription comme d'un outil de redistribution de la parole et de la mémoire locale, de mise en récit inclusive et dynamique de l'espace vécu, par les danseurs/ses de bourrée et surtout, par l'ensemble des habitant.es d'une région Auvergne en transition. Un acteur présent dans la salle lors de la journée du 22 mars 2019 se demande en ce sens qui souhaite l'inscription de cette danse. Il souligne que pour que ce projet ait un sens véritable, il doit émaner du « *peuple* », de la population locale et non de la communauté de « *spécialistes* » des « mondes du *trad* ».

8.2.4 Vallée d'Aoste : légitimer le politique par le culturel

La Vallée d'Aoste offre un troisième profil régional du point de vue du *trad*. Comme en Auvergne, une recherche d'identification fusionnelle (Di Méo, 2008) des acteurs/trices à l'espace grâce à la pratique musicale et chorégraphique est repérable. Elle s'inscrit cependant dans un contexte politique unique.

Une acception patrimoniale des pratiques des « mondes du *trad* » : l'assimilation de la musique et de la danse au patrimoine ethnologique valdotain

Un « fort degré de conscientisation du patrimoine » : la musique et la danse comme éléments centraux du patrimoine régional valdôtain

En Vallée d'Aoste, l'identification des musiques et danses dites traditionnelles au patrimoine régional ne fait pas l'objet d'une interrogation ou d'un projet, comme cela peut être le cas en Auvergne. Ces pratiques sont unanimement considérées comme des éléments fondamentaux du patrimoine et de l'identité régionale valdôtaine. Le terme de patrimoine revient de manière récurrente dans les entretiens, y compris dans les propos d'acteurs/trices amateur.es.

Ce lien aujourd'hui « évident » entre musique, danse et patrimoine s'inscrit, selon la directrice du Centre d'Études Francoprovençales René Willien, dans un « *fort degré de conscientisation du patrimoine* » (D-30, Vallée d'Aoste) qui se lit sur le temps long. Le phénomène remonte selon elle à l'après-guerre et connaît une effervescence dans les années 1970 avec la création de nombreuses associations culturelles et artistiques régionales qui se dotent

d'une rhétorique patrimoniale :

« *Il s'est passé quelque chose de très important à la fin de la deuxième guerre mondiale. (...) Il y a eu un fort courant indépendantiste et la population valdotaine a vécu d'une façon très dramatique les impositions et les contraintes du fascisme. Donc après la guerre il y a eu un sentiment de libération très fort qui a déclenché toute une série d'initiatives culturelles (...). En quelques années il y a eu un groupe de théâtre en patois, // il y a eu des chorales qui naissaient partout parce que c'était interdit de chanter avant //. Il y a eu une prise de conscience de tous les éléments (...) importants de la culture locale qui ont été tous patrimonialisés. (...) Tout à coup, tout le monde allait reprendre les vieux répertoires.* » (D-30, Vallée d'Aoste)

Musique, chant, danse et patrimoine semblent étroitement liés à une « *conscience patrimoniale* » née dans l'après-guerre, en ébullition dans les années 1970, aboutissant à une approche non sectorielle des pratiques artistiques et culturelles et parmi elles, celles des « mondes du *trad* ». Une actrice clé du *revival folk* valdotain des années 1980, chanteuse professionnelle et intervenante dans les écoles et de nombreuses associations de sensibilisation à la pratique de la langue régionale, explique cette approche transversale :

« *Je pense que l'activité culturelle dans une région comme la notre qui est très petite mais très riche en traditions, ne peut pas être une activité à secteur : tu dois traverser la langue, la musique, la poésie, la prose, tout... C'est transversal.* » (D-37, Vallée d'Aoste)

De ce point de vue, la superposition des réseaux de pratique musicale dite traditionnelle et de ceux dédiés à la pratique du français et du francoprovençal est frappante. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » rencontrés sont toutes et tous francophones et disent pratiquer régulièrement le patois alors que la pratique de ces deux langues s'avère en recul dans l'ensemble de la région malgré les efforts de l'administration régionale. Bien plus, les ils/elles opèrent un lien entre leur pratique musicale, chorale ou chorégraphique et leur attachement à la langue française et au dialecte francoprovençal : musique, danse, et langues se rejoignent dans le « grand tout » du patrimoine régional.

Une prise en charge de longue date du patrimoine par l'administration régionale

Le terrain valdôtain se distingue donc des terrains auvergnat et rhônalpin par l'appropriation sans réticence par les acteurs/trices locaux/les d'une rhétorique patrimoniale faisant apparaître leur pratique musicale et/ou chorégraphique comme un élément parmi d'autres du patrimoine et de l'identité valdotaine. A la différence de ce qui peut être observé en région Auvergne-Rhône-Alpes, des liens directs sont observables en Vallée d'Aoste entre pratiques *trad* et politiques publiques par l'intermédiaire de la thématique patrimoniale. Marie-Anne Guérin (2004) explique, dans sa thèse de sciences politiques, combien la région administrative de la Vallée d'Aoste est investie dans le champ patrimonial. Ce dernier est pris en charge par l'Assessorat à l'Instruction et à la Culture, ainsi que par la Surintendance des Biens et Affaires culturels Valdôtaine, un service culturel et patrimonial régional. En

1985, le domaine d'intervention de cette institution unique en Italie s'élargit avec la création du Bureau Régional pour l'Ethnologie et la Linguistique (BREL) dont la mission principale consiste en la sauvegarde et la promotion du patrimoine ethnologique et linguistique de la vallée. Si l'intervention de la région se cantonnait auparavant aux biens culturels plus « classiques », ainsi qu'au patrimoine paysager, le domaine de l'ethnologie, de la musique, de la danse et de la langue régionale rentre alors dans les attributions de la Région. Cet élargissement du spectre patrimonial se traduit par de nombreuses lois de protection, de production et de valorisation patrimoniale (Guérin, 2004). Celle de 1992 officialisant l'intervention régionale en faveur de la Fondation pour la valorisation de la connaissance du patrimoine musical dit traditionnel et pour le développement et la diffusion de la culture musicale en Vallée d'Aoste concerne directement le domaine des musiques et des danses dites traditionnelles. Cette loi met en place une législation spécifique aux musiques dites traditionnelles en Vallée d'Aoste, chose qui n'a aucun équivalent dans les autres terrains observés. Par le biais de l'Assessorat à l'Instruction et à la Culture, de la Surintendance des Biens et Affaires Culturels, du BREL et de toutes les autres institutions qui couvrent les domaines du patrimoine « classique » et paysager, la Région contrôle toutes les étapes de la patrimonialisation, des monuments historiques, au patrimoine industriel et à la pratique de la langue régionale, le francoprovençal. C'est ce qui conduit Marie-Anne Guérin (2004) à parler de production par la Région d'un « ordre patrimonial holistique » (p267), voire de monopole.

Les musiques et danses dites traditionnelles comme objet d'un « micro-réseau » en Vallée d'Aoste

Mes enquêtes révèlent que l'action patrimoniale relève en réalité de très peu de personnes en Vallée d'Aoste. Les musiques et danses dites traditionnelles sont considérées comme parties intégrantes du secteur du patrimoine ethnologique et linguistique. Elles font l'objet de services publics (l'Assessorat à la Culture, la Surintendance, le BREL), de quelques associations et groupements informels locaux et des principales associations patrimoniales reconnues par la loi régionale de 1981. Cette loi¹² entérine l'aide financière apportée par la région à certaines associations culturelles valdôtaines sur les critères suivants : ces dernières doivent avoir comme cadre d'action la Vallée d'Aoste et avoir pour objectifs l'étude de l'histoire et de l'environnement valdôtain ou bien la conservation des traditions, la défense de la culture et du patrimoine valdôtain, la diffusion de la langue française et du francoprovençal, ainsi que des autres langues minoritaires (allemand) et dialectales (walser). Cette loi confère à une douzaine d'associations le rôle de relais régionaux de la politique patrimoniale de la Région et leur assure un soutien financier. Le Comité des Traditions Valdôtaines (CTV), l'Association Valdôtaine des Archives Sonores (AVAS) et le Centre d'Etudes Franco-provençales René Willien font partie de ces structures

12. <http://www.consiglio.regione.vda.it/fr/app/leggieregolamenti/dettaglio?pk1r=999versione=V>

« conventionnées » actives dans le champ de la musique et de la danse dites traditionnelles. Elles font intervenir un petit nombre d'acteurs/trices militant.es, souvent investi.es dans plusieurs structures à la fois et témoignant d'une forte interconnaissance. Les communes sont, quant à elles, plus actives dans le champ du patrimoine bâti tandis que l'État italien n'intervient pas dans le domaine de la culture et du patrimoine.

Le développement des musiques et danses dites traditionnelles en Vallée d'Aoste semble ainsi indissociable du fort investissement de la Région dans le champ du patrimoine. Une actrice clé du *revival* valdotaïn explique comment ce dernier a été permis et encouragé par une forte collaboration avec l'administration régionale :

« On était présents en France sur des festivals, notamment sur Saint-Chartier et on a découvert, (...) des danses. On s'est dit qu'on pourrait faire quelque chose dans notre région aussi pour reprendre un peu ce qui nous appartenait qui a été oublié. Avec l'appui de l'assesseur à la culture de l'époque, on a dit qu'on voulait organiser des stages pour faire en sorte que les gens reprennent un peu les choses qui ont été perdues dans le temps. (...) Donc c'est en 1995 qu'on a décidé d'organiser des stages de danses traditionnelles ici en Vallée d'Aoste. C'était à la maison de Mosse, à Runaz. Ces stages ont eu beaucoup de succès parce qu'en accord avec les responsables de la culture de la Région, on avait invité aussi les instituteurs qui en fréquentant ces stages avaient aussi des points [de formation]. » (D-37, Vallée d'Aoste)

Une région plus transfrontalière qu'italienne ?

Cette forte intrication des musiques et danses dites traditionnelles avec le champ du patrimoine, tant à l'échelon de leurs acteurs/trices qu'à celui de l'administration régionale, s'inscrit dans un effort collectif de définition de la région comme une région transfrontalière, francophone, francoprovençale avant d'être une région italienne.

Des pratiques qui soutiennent la définition d'une région transfrontalière

Pour beaucoup d'acteurs/trices rencontré.es, la Vallée d'Aoste est avant tout une région tournée vers ses frontières avec la France, la Suisse et le reste de l'Italie. La directrice du Centre d'Études Francoprovençales René Willien la définit comme une région qui a gardé « *la mémoire du contact avec les autres vallées* » (D-30, Vallée d'Aoste). De nombreux/ses acteurs/trices, notamment les quelques professionnel.les rencontré.es, témoignent d'habitudes de mobilité, ainsi que de sentiments de proximité affective vis-à-vis des régions frontalières suisses (Valais) et françaises (Savoie, Haute-Savoie). Pour ce responsable associatif, notamment investi dans le CTV, ce sentiment de proximité est renforcé par la pratique commune du français et, historiquement, du francoprovençal, qui dessine un espace transfrontalier commun :

« C'est vraiment quelque chose d'important pour nous de connaître le français parce que lorsque moi je me rends en Savoie, je suis chez moi ! Pas de problème ! (...) Pour moi c'est une langue, je ne dis pas maternelle (...), mais c'est une langue qu'on parle en vallée d'Aoste. C'est normal. » (D-32, Vallée d'Aoste)

Pour certain.es cette connexion à d'autres espaces caractérise tout à fait la Vallée d'Aoste et se cristallise dans l'imaginaire de la montagne vue moins comme un obstacle que comme une zone de passage :

« *Les frontières n'existent pas. Surtout en montagne parce que les montagnards, les vrais montagnards, plutôt que de descendre dans la plaine, ils traversent les cols. C'est normal, c'est une attitude normale.* » (D-32, Vallée d'Aoste)

Cette définition de la région par sa dimension transfrontalière (Isnart, 2009) semble présente dès les prémices du *revival* valdotain. Plus tardif qu'en Auvergne-Rhône-Alpes, il est en grande partie dû à la passion d'une famille de musicien.nes habitué.es des festivals français qui ont décidé de transposer chez eux la démarche de revitalisation des répertoires locaux et des situations festives de jeu et de danse. Une des acteurs/trices clé de ce *revival*, qui intervient dans les années 1980 en Vallée d'Aoste, explique que dès le début, c'est autour de la « *culture des Alpes* », décrite comme fondamentalement transfrontalière, que s'organisent les pratiques :

« *Nous on a vraiment été le groupe (...) qui a relancé le trad dans notre région. Parce que la région a toujours été riche de folklore mais pas de traditions... Les traditions sont très présentes dans beaucoup d'autres situations mais le fait qu'il y ait plein de groupes folkloriques, plein de chœurs, que chaque vallée latérale a une chorale, c'est un peu standardisant et cela a fait que tout soit homogène et qu'on ne reconnaisse plus les particularités de ce qui peut appartenir à l'aire alpine. Nous on a toujours privilégié le fait de dire que ce n'est pas de la musique qui nous appartient à plein titre mais c'est de la musique qu'on partage avec des gens qui ont la même culture : la culture des Alpes, la culture de la vache on peut dire, (...) la même langue, la façon de vivre. Il y a des raisons historiques, de langue, de culture. On partage vraiment... Quand tu vis des moments quotidiens avec les gens de l'autre côté des Alpes (...), tu t'aperçois qu'on a la même racine culturelle. Ce n'est pas que sur le papier : c'est d'avoir un passé commun qui nous a amenés à avoir cette communauté, cette affinité.* » (D-37, Vallée d'Aoste)

Un musicien membre du même groupe et de la même famille précise ce sentiment de proximité vis-à-vis des autres régions alpines frontalières. En évoquant un projet musical financé par l'Europe¹³, il esquisse l'idée du partage d'un patrimoine culturel immatériel spécifique aux Alpes :

« *Avec les savoyards on a construit Music Alpina. La ligne directrice c'était le passage entre les quatre saisons (...) : l'alpage, l'hiver, le carnaval, les veillées (...) avec des musiciens de tout l'arc alpin, de toutes les régions qui touchent les Alpes donc le Val d'Aoste, la Savoie, le Piémont, la Lombardie... On avait beaucoup de morceaux en commun et en plus on avait des morceaux régionaux : chaque région proposait des histoires, des musiques à elle.* » (D-37, Vallée d'Aoste)

La plupart des musiciennes et musiciens rencontré.es en Vallée d'Aoste, expriment l'idée de sentiments d'appartenances imbriqués : s'ils/elles se sentent avant tout Valdôtain.es, ils/elles mentionnent systématiquement leur appartenance à l'« aire francoprovençale ».

13. Dans cadre du programme Kaléidoscope (1996-1999) qui soutient des activités culturelles et artistiques menées en coopération.

Des stratégies de distinction vis-à-vis de l'État central italien : restaurer une mémoire antérieure à l'italianisation de la région

Cette identification forte des acteurs/trices valdôtain.es à leur région par l'intermédiaire de leur pratique s'articule à une volonté de distinction vis-à-vis du reste de l'Italie et notamment d'une identité italienne globale.

L'identification à un espace alpin transfrontalier francophone caractérisé par la pratique partagée du francoprovençal alimente une stratégie de distinction des Valdôtain.es vis-à-vis du pouvoir central italien bien plus que des Italien.nes à proprement parler. Le récit d'une forte résistance valdotaine et d'un écrasement d'autant plus dur de l'identité et des coutumes locales lors de l'unification nationale de l'Italie au XIX^e siècle et de l'italianisation¹⁴ forcée du régime fasciste au siècle suivant, nourrit également les stratégies de distinction de la région.

Les premier.es musicien.nes et chanteurs/ses à l'origine du *revival* dans la vallée expliquent en effet que leur démarche, inspirée des initiatives françaises, avait initialement pour but de reconnecter la population locale à une mémoire et une culture « *confisquées* » :

« *On a été tout le temps du côté autonome dans le vrai sens du mot : c'est à dire qu'on a nos traditions, on est une région qui dans le temps n'était que francophone et patoisante et qui a subi l'indexation et des privations d'identité imposées. C'était presque un devoir moral de récupérer.(...) La musique, le chant allait avec la langue. Par exemple, on a fait un choix, dans notre parcours, de ne pas chanter en italien. Pas parce qu'on n'aime pas parler italien : on le parle et on le pratique ce n'est pas le problème. (...) Mais parce que l'italien n'est pas une langue menacée ici. Il n'y a que la culture qui peut sauvegarder les spécificités. Et la culture à travers le chant exprime une langue d'appartenance. C'était, je ne dis pas une mission, parce qu'on dit ça avec de la légèreté (...) mais quand même, on a pris une décision politique, entre guillemets, de défendre nos spécificités linguistiques à travers la musique et nos traditions.* » (D-37, Vallée d'Aoste)

Ces acteurs/trices historiques cherchent à raviver une mémoire musicale, linguistique et plus largement antérieure à l'oppression imposée par l'État central. Cette démarche militante est encore repérable aujourd'hui. Ce responsable du CTV explique que l'identité des Valdôtain.es, et notamment des musicien.nes et danseurs/ses *trad*, se construit dans cette « mémoire » de l'autonomie, de la singularité :

« *La France est une puissance internationale depuis 1200, 1300. L'Italie, en vérité, n'a jamais existé. Alors le sentiment d'autonomie, d'appartenance à la Toscane, à la Sicile, c'est quelque chose qui fait partie de l'histoire même des personnes d'aujourd'hui. (...) L'Italie, pour les Italiens, ça n'existe pas. C'est un paradoxe mais c'est vrai (...). C'est surtout pour raviver une mémoire historique. La Vallée d'Aoste a été, de tous temps pour ce que j'en sais, autonome. Elle était un duché*

14. Le contrôle de tous les champs de l'action politique du régime totalitaire de Mussolini se traduit aussi dans le domaine de la culture. Le modèle de l'homme nouveau développé à partir de 1926 entraîne la réorganisation de l'Institut national fasciste de la culture en 1929, ainsi qu'une hausse des dépenses publiques en faveur de l'organisation de spectacles, de fêtes participant directement à la propagande fasciste. Le contrôle de la culture s'organise et s'institutionnalise en 1937 avec la création d'un ministère de la Culture populaire. La culture et le patrimoine apparaissent comme des outils de légitimation du régime fasciste en permettant d'argumenter la continuité historique de l'Italie et l'importance de la restauration.

à l'intérieur des États de Savoie. (...) C'est une ancienne histoire d'autonomie, de liberté. (...) Ce n'est pas le français pour le français. C'est une langue qui est née de manière autonome en Vallée d'Aoste. Ce n'est pas une importation de la France : elle est née ici ! (...) Personne ne conteste la citoyenneté italienne mais nous sommes Valdôtains. (...) Et le français ici, en Vallée d'Aoste a toujours été ici un élément de bataille : pro ou contre. (...) C'est une bataille politique (...) depuis toujours. » (D-32, Vallée d'Aoste)

Il poursuit, sur une note plus personnelle :

« J'ai un sentiment autonomiste, indépendantiste même en profondeur. C'est une conséquence, je crois, d'une position de famille : mon papa était un chef du maquis durant la guerre. Lui aussi avait un fort esprit d'indépendance, lui comme tant d'autres. Voilà, c'est une forme de participation à la liberté de la Vallée d'Aoste. » (D-32, Vallée d'Aoste)

Dans ces propos, il ne s'agit pas de rejeter en bloc le gouvernement italien. Cet acteur souligne plutôt que du point de vue de l'expérience vécue, l'Italie, l'unité italienne, n'ont pas de réalité ressentie. Il faut rappeler que l'unification de l'Italie date de 1861, sous l'égide du Piémont. L'État italien connaît en outre un processus de construction difficile en raison de son morcellement territorial, de la prépondérance du mythe impérial, de la violence générée par l'imposition de l'unité par une « élite » libérale et démocrate aux différents États indépendants (États pontificaux), métropoles (Florence, Milan, Venise, Naples, Turin) et petites cités régionales (Sienne, Padoue, Pavie) pré-existantes, du primat de la culture dans la définition de la nation, etc. Cette unification de l'Italie, liée au mouvement intellectuel du Risorgimento (un mouvement qui soutient l'idée d'une unité du peuple italien lié à une géographie et à une histoire culturelle spécifique et commune) ne s'est pas faite sur le même mode que la France : elle a donné lieu à une uniformisation administrative et culturelle désignée par le terme de « piémontisation » sans mettre la diversité culturelle régionale à mal, ce qui, en retour, a fragilisé son assise symbolique et culturelle. C'est dans un second temps que le patrimoine est saisi comme un outil et un enjeu majeur de l'unification italienne, au tout début du XX^e siècle, d'abord par les communautés locales avant l'État lui-même. La musique et la danse dites traditionnelles, ainsi que d'autres pratiques et savoir-faire présentés comme emblématiques de la région, alimentent un récit d'opposition, de résistance et de singularité. En jouant, en dansant et en parlant patois, les acteurs/trices mettent en acte une « reconquête culturelle systématique de l'identité valdôtaine » (Guérin, 2004)(p434).

Cette identité, qui se définit en contrepoint de l'identité italienne, est encore une fois soutenue par la Région (Guérin, 2004).

La défense d'une minorité francophone, dialectophone, du cadre et des activités liées à la montagne fondent la raison d'être de la Vallée d'Aoste et de ses instances administratives. Ainsi, « la question de l'identité telle qu'elle est évoquée par les acteurs ne renvoie pas à des problématiques d'ordre anthropologique mais bien à une question politique, à la fois institutionnelle et culturelle (...). Le statut de la Région, c'est-à-dire la souveraineté de la région et sa forme

institutionnelle, est liée à la différence culturelle de la Vallée d'Aoste » (Guérin, 2004) (p386). L'appropriation de l'action patrimoniale par la Région se renforce à partir des années 1980 et s'inscrit dans un contexte d'accroissement des ressources régionales¹⁵. Elle est également liée aux volontés de développement d'un programme patrimonial par l'Union Valdôtaine, le parti en place depuis les années 1970, pour qui il est d'autant plus nécessaire de fabriquer l'identité valdôtaine que le statut d'autonomie appelle à être re-légitimé sans cesse. De fait, « la Vallée d'Aoste apparaît comme le parangon de la légitimation culturelle et patrimoniale de la territorialité politique : la Région autonome de la Vallée d'Aoste est engagée dans une problématique similaire à celle de la République italienne au XIXe siècle, à savoir celle de « fare i valdostani », de fabriquer les Valdôtains, afin de reproduire la légitimité de son statut d'autonomie » (Guérin, 2004) (p390).

La mobilisation de la culture et du patrimoine dans une démarche de défense et de légitimation du statut d'autonomie de la Région

Le rôle de la culture et du patrimoine, sous l'angle duquel sont abordées les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles en Vallée d'Aoste, joue un rôle fondamental dans la légitimation du statut d'autonomie de la Région.

D'une part, la prise en charge de la production, de la protection et de la valorisation culturelle et patrimoniale consiste en un levier d'attractivité touristique lui garantissant une certaine autonomie économique. La région, qui peut compter sur ses stations de sports d'hiver, ainsi que sur les revenus dégagés par le tunnel du Mont-Blanc et du casino de Saint-Vincent, est également le lieu d'implantation de nombreuses résidences secondaires d'Italiens venus de Turin, de Milan notamment. Elle cherche de plus en plus à diversifier ses ressources touristiques au-delà des sports d'hiver, notamment en misant sur le tourisme culturel, présenté comme un potentiel fort par l'administration régionale.

D'autre part, cet investissement culturel et patrimonial se déploie sur le mode de la légitimation de la collectivité territoriale (la Région) dans un contexte de remise en cause fréquente de son statut d'autonomie et des libertés et enveloppes financières accordées. Guy Di Méo (1994) insiste sur la « parenté conceptuelle » entre patrimoine et territoire et il semblerait effectivement que les pratiques de musique et de danse dites traditionnelles, liées au patrimoine et à un enjeu identitaire et mémoriel, contribuent dans ce cas à ancrer la collectivité territorialisée dans un passé, un présent et un avenir (Guérin, 2004, 2009). Pour Marie-Anne Guérin (2004, 2009), la mise en avant du patrimoine et de la culture, notamment celle qualifiée de populaire et vernaculaire, par le gouvernement valdôtain ne légitime pas uniquement la région administrative. Elle assoit aussi ses élus. Le parti en place depuis 1975 est celui de l'Union Valdôtaine (centre-droit) qui revendique l'autonomie de la Vallée d'Aoste comme un droit fondamental accordé à la population valdotaine

15. Marie-Anne Guérin (2004) rappelle que la loi de répartition fiscale de 1981 donne une marge de manœuvre considérable à la Région qui peut alors élargir ses domaines d'interventions.

considérée comme à une minorité ethnique liée à une civilisation ancestrale alpine. Pour Marie-Anne Guérin (2004), la politique volontariste de ces élu.es en faveur du patrimoine, notamment ethnologique et linguistique, est à comprendre dans une logique de micronationalisme : de la même manière qu'il s'est agit pendant l'époque de l'italianisation de « faire les Italiens » (*fare gli italiani*), il s'agit désormais de « faire les Valdôtains » (*fare i valdostani*).

Dès lors, « la Vallée d'Aoste, pour continuer de bénéficier d'un statut et d'avantages particuliers, doit faire preuve de sa différence. C'est peut-être là qu'on peut trouver tout le sens de l'investissement culturel et patrimonial de la Région » (Guérin, 2004) (p435). La mise en avant des particularités de la région est fondamentale dans l'argumentaire politique en faveur du statut d'autonomie. Les domaines de la linguistique (français, francoprovençal), de l'environnement (mémoire minière, alpages, montagne), de la culture et du patrimoine dans lesquels sont incluses les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles, des groupes folkloriques jusqu'aux acteurs/trices des « mondes du *trad* » permettent d'argumenter et de continuer d'affirmer l'altérité propre à la Vallée d'Aoste vis-à-vis du reste de l'Italie dans la mesure où c'est précisément cette altérité qui se trouve à l'origine du statut d'autonomie et des financements qui lui sont liés (Guérin, 2004). Défendre le particularisme linguistique (francophonie, pratique du patois), environnemental (montagne), historique (résistance au fascisme, oppression de l'italianisation) n'est pas lié à un simple archaïsme identitaire : il s'agit des « piliers » (Guérin, 2004) (p420) qui permettent de justifier l'autonomie de la région. En ce sens, la menace récurrence de l'autonomie politique et économique de la région valdôtaine induit un déplacement « compensatoire » de cette autonomie vers le champ culturel et patrimonial (De Certeau, 1993).

Les relations qu'entretiennent les musicien.nes et danseurs/ses *trad* vis-à-vis des élu.es de l'Union Valdôtaine sont ambiguës : elles oscillent entre désaccord, complicité et opportunités. Les acteurs/trices des « mondes du *trad* » soulignent leur distance vis-à-vis du parti : ils/elles évoquent un décalage entre la Vallée d'Aoste décrite par les élu.es et celle qu'ils/elles vivent. Un musicien amateur rencontré, passionné de francoprovençal, évoque ce décalage entre les revendications identitaires et politiques de la région à propos des pratiques linguistiques et la réalité vécue des habitant.es :

« On a créé une belle image, une image qu'on essaye de garder avec l'excuse du fait que si l'on montre qu'on ne parle plus français on va enlever l'autonomie de la région. Alors il faut monter une image qui n'a pas de base solide (...) et le résultat c'est qu'on n'est même pas ceux qui utilisent la langue ou tiennent beaucoup à l'identité traditionnelle. On n'y pense plus : quand on voit les politiques qui parlent d'identité, de langue, de culture je suis presque sûr que ça ne les intéresse pas. C'est seulement une excuse, une image (...), un argument pour attirer des voix mais pas pour faire quelque chose de vraiment concret. » (D-34, Vallée d'Aoste)

Pour lui comme pour beaucoup, les représentant.es de l'Union Valdôtaine sont à la fois trop et pas assez « identitaires ». Les acteurs/trices rencontrés critiquent leur vision ré-

actionnaire de l'autonomie et ne partagent pas la vision « ethnique », micronationaliste de leur région. Dans le même temps, ils/elles leur reprochent d'utiliser la culture à leurs fins plutôt que de lui accorder une attention sincère pour elle-même. Pour autant, leur pratique reste pour elles/eux fondamentalement liée au patrimoine et à leur identité de Valdôtain.es. Elle est un espace pour exprimer cette identité singulière, ni en rejet total de l'État Central, ni foncièrement indépendantiste. Elle est le lieu d'expression et de reconnaissance de leur sentiment de particularité, de la fierté et de l'attachement qui en découle. La culture et le patrimoine qui sont liés pour les élu.es régionaux/les à un enjeu de légitimation territoriale sont pour les acteurs/trices des « mondes du *trad* » un ensemble qui « balise le territoire, lui donne une réalité, construit du sens » (Bonerandi, 2005). En Vallée d'Aoste, pour l'ensemble de la population mais notamment pour les *tradeux/ses* rencontrés, l'association entre musique, danse, patrimoine devient un puissant facteur de cohérence sociale, spatiale et potentiellement politique en participant à l'argumentation du statut d'autonomie.

La réhabilitation de l'espace régional : tentative d'adaptation au changement ?

De manière très contrastée en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste, les pratiques des « mondes du *trad* » sont l'occasion pour leurs acteurs/trices d'interroger, de mettre en cohérence ou de légitimer les contours de régions qu'ils/elles perçoivent comme des espaces vécus faisant sens pour leur pratique.

Aux côtés de Dominique Crozat (1998), on peut se demander d'où vient « un tel besoin, de définir, d'admirer et d'affirmer des régions, de se sentir appartenir à une réalité bien balisée » (p264). Pour Emmanuelle (Bonerandi, 2005), cette « affirmation croissante des formes symboliques d'identification », dont la fête, le local et la région sont les principaux vecteurs, est due à l'intensification de la mondialisation. Le constat est partagé par Antoine Bailly (2018) : « la globalisation nous fait découvrir nos originalités, nos identités locales, nos formes de citoyenneté régionales... nous ne sommes pas seulement citoyens du monde, d'un pays, mais aussi d'une région ! Le renouveau de ces mouvements coïncide avec l'établissement d'un système-monde homogène, en s'opposant à lui ».

La résurgence de la thématique régionale dans l'ensemble du débat public et au sein des « mondes du *trad* » révèle des sentiments de décalages entre espace de vie et espace vécu, d'inadaptations entre humains et espaces liées aux transformations spatiales multiples dont les dernières reconfigurations régionales. Ces décalages entraînent des tentatives de régulation et d'adaptation (Frémont, 1999) dont les pratiques *trad* peuvent être les condenseurs. Dans les expériences des acteurs/trices des « mondes du *trad* », la réhabilitation de la région en tant qu'espace vécu et les tentatives de fixation des différents profils régionaux peuvent être comprises comme participant d'un élan de réappropriation d'un espace

perçu à la fois comme non déterminé, aliéné¹⁶, échappant à tout contrôle. Ainsi, « il est des usages sociaux des cultures régionales comme des sens de l'expression : divers, ambigus, contradictoires, soft ou hard. Tantôt, en consommateur avisé ou en expert éclairé, on se délecte de ces singularités qui rompent avec la banalisation des pratiques et avec la « macdonaldisation » de la culture. Tantôt, on adhère à un ensemble de référents pour renouer avec un mode de connivences et de solidarité, par souci de faire et de dire localement. Tantôt enfin la revendication prend la forme du communautarisme, de l'ethnisme, de l'autoritarisme culturel. » (Bromberger et Meyer, 2003a). Certain.es musicien.nes et danseurs/ses, notamment celles et ceux rencontrés en Auvergne et en Vallée d'Aoste, revendiquent leur droit à se sentir appartenir à une région « identitaire » ou en voie d'identification sans que ce lien ne soit associé à une forme de régionalisme politique réactionnaire. En Rhône-Alpes, l'appropriation de la région est plus ambiguë : elle varie suivant les espaces infra-régionaux et les individus et dessine une région de nuances, de mouvement et de circulation.

Conclusion du chapitre

Ce dernier chapitre a permis un retour sur les effets des pratiques et de leurs imaginaires sur les espaces dans lesquels se déploient les pratiques *trad*.

Ces dernières se font tout d'abord les relais de stratégies de qualification des lieux du quotidien en milieu rural, urbain ou dans les « entre-deux ». Elles accompagnent la mutation des espaces ruraux et soulignent leurs nouvelles fonctions et usages. La campagne est resignifiée symboliquement et concrètement : elle devient un espace de solidarité, un cadre potentiel de vie et de projets, un espace récréatif. La manière dont ces imaginaires ruraux perdurent et sont remis en question par les acteurs/trices actuel.les enrichit la compréhension globale de ces espaces dans un contexte de mutation globale de leurs fonctions, de leur importance dans le débat public et de leurs représentations au sein de la société dans son ensemble. Les tensions qui traversent l'espace rural peuvent être observées au travers des pratiques sociales et culturelles des « mondes du *trad* ». La pratique permet également une appropriation de la ville qui se fait dans le sens de la mise en avant de la multifonctionnalité de l'espace public et de la restauration d'un sentiment de souveraineté vis-à-vis de l'espace urbain. Enfin, dans les « entre-deux », les pratiques sont étonnamment dynamiques et peuvent servir à inventer du « vivre ensemble » et à mettre collectivement en récit le territoire afin de lui inventer une mémoire.

La région apparaît comme un autre type d'espace réhabilité par les acteurs/trices au moyen de leurs pratiques musicales et chorégraphiques. L'emploi de la notion est récurrent et doté d'une grande polysémie : il traduit cependant l'idée d'une entité intermédiaire, vécue au croisement d'une fascination pour la variation du fait culturel et d'une quête de cohérence.

16. « L'aliénation vide progressivement l'espace de ses valeurs pour le réduire à une sorte de lieux réglés par les mécanismes de l'appropriation, du conditionnement et de la reproduction sociale. L'homme, étranger à lui-même et aux autres, devient aussi étranger à l'espace où il vit. L'espace vécu, au contraire, devrait participer à la promotion de cette idée toujours nouvelle : le bonheur » (Frémont, 1999) (p195).

Cette réhabilitation de la région comme espace flou qui fait néanmoins sens du point de vue de la pratique repose sur des imaginaires inégaux qui valorisent les régions « identitaires ». Pour les acteurs/trices actuelles, il y a donc un enjeu à faire partie d'une région, à redéfinir ses contours, ses caractéristiques et à lui apporter une stabilité symbolique. Cet enjeu se traduit de manière très différente en Auvergne-Rhône-Alpes, ainsi qu'en Vallée d'Aoste. En Rhône-Alpes, c'est paradoxalement dans une absence de stabilité, dans ce que les acteurs/trices décrivent unanimement comme un manque d'identité collective que la spécificité régionale des « mondes du *trad* » est inventée. En Auvergne, on repère une quête de cohésion, voire de fusion entre humain et espace : les acteurs/trices cherchent à mettre en sens leur région par son passé, sa géologie et l'idée d'une continuité culturelle afin de lui donner une cohérence présente et une attractivité future. L'identité régionale fait l'objet d'un réel travail. En Vallée d'Aoste, les pratiques des « mondes du *trad* » viennent supporter, par leur association systématique au patrimoine, un sentiment d'identification transfrontalière à une zone de montagne caractérisée par son particularisme linguistique. Parfois à l'insu de leurs acteurs/trices, les pratiques contribuent à légitimer le statut unique et politique de l'autonomie alors que celui-ci est de plus en plus remis en question. Ces expériences et ces mises en sens plurielles de l'espace vécu participent d'un rapport au monde feuilleté et profondément contemporain. A travers leurs sentiments d'appartenances construites et dynamiques à l'espace local et de leur réhabilitation des régions comme des espaces contrastés, non uniformes et mouvants, les acteurs/trices des « mondes du *trad* » témoignent d'un rapport adaptable à l'urbanité et à la ruralité, à l'individuel et au collectif, à la mobilité et à l'ancrage. Les propos de ce musicien professionnel clôturent ainsi l'enquête :

« On juxtapose comme cela de manière conflictuelle des espaces dans la tête. Ça c'est fini. Il faut dépasser ces trucs-là. C'est pour cela que la musique trad est pas plus urbaine aujourd'hui qu'elle n'est rurale. Ça reste de la musique. Donc je reste persuadé qu'elle peut convaincre par elle-même n'importe qui : un newyorkais comme un paysan du Cantal. Je me sens aussi apte à partager, à convaincre qui que ce soit. Ce que ça évoque à l'intérieur de moi, ça m'est propre. » (D-18, Puy-de-Dôme)

Conclusion de la troisième partie

Les trois derniers chapitres de ma thèse ont présenté les imaginaires spatiaux du *trad*, ainsi que leurs effets sur les trajectoires des musicien.nes, des danseurs/ses et sur les espaces de déploiement des pratiques. Ils ont révélé que la question du rapport entre humain et espace est centrale au sein des « mondes du *trad* ». La symbolique et l'authenticité des pratiques s'est déplacée du domaine temporel au domaine spatial à partir de la seconde moitié des années 1970. Depuis, les acteurs/trices perçoivent leurs pratiques, répertoires et espaces par le prisme de deux référents spatiaux qui déterminent leur légitimité : le rural et le local. Ces référents se combinent et forment les « hauts-lieux » du *trad*. Indirectement, ils impactent le choix des lieux de vie, les processus d'intégration socio-spatiale des acteurs/trices, ainsi que leurs sentiments d'appartenance. Ces imaginaires sont dotés enfin d'une performativité spatiale dans le sens où ils conduisent les acteurs/trices à faire de leurs pratiques des moyens de qualification des espaces du quotidien, qu'ils soient ruraux, urbains ou intermédiaires. Cet ancrage de la pratique dans le vécu et dans les lieux fréquentés quotidiennement s'articule à une démarche de réhabilitation de la région comme espace intermédiaire, culturel et vécu que la pratique permet de circonscrire, de révéler ou de « spécifier ».

Conclusion générale

« Quel que soit le pôle de la dialectique où le rêveur se situe, que ce soit la maison ou l'univers, la dialectique se dynamise. La maison et l'univers ne sont pas simplement deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires. (...) Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique. »

(Bachelard, 2018), pp.55-56.

Les huit chapitres de ma thèse déclinent une analyse géographique des pratiques actuelles des « mondes du *trad* ».

La première partie détaille les modalités et les héritages de ma démarche. Le premier chapitre revient sur les apports de la géographie culturelle, rurale, ainsi que de la géomusicologie à l'étude des pratiques revivalistes actuelles. Il précise également la méthodologie multifocale mise en place, les terrains retenus et les implications de ma posture d'apprentie-chercheuse engagée dans la pratique et en relation avec des acteurs/trices expert.es situé.es de leurs pratiques.

Le second s'offre comme une parenthèse plus historique : il explore les manières dont les pratiques musicales et chorégraphiques dites traditionnelles ont été abordées et élaborées, depuis le XIX^e siècle, simultanément comme un objet d'étude et de loisirs. Les pratiques actuelles prennent la forme d'expériences sonores, corporelles, mémorielles. Elles sont aussi des objets historiquement pétris de réflexivité, qui entremêlent les expériences et les langages du/de la musicien.ne, danseur/se, folkloriste, ethnologue et, plus récemment, du/de la chercheur/se en sciences sociales. Au cœur du processus d'institution et de légitimation de certaines disciplines scientifiques, parmi lesquelles l'ethnologie, elles sont prises dans des rétroactions permanentes entre expérience *in situ* et regard savant. Elles invitent ainsi à déconstruire les rapports classiques que la science entretient avec ses objets.

Dans la seconde partie de ma thèse, je propose une description l'écosystème actuel des « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste. Principalement amateurs, les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles se présentent comme un type de loisir sélectif à la croisée des champs culturel, social, artistique et patrimonial. Les expériences des musicien.nes et danseurs/ses rencontrés.es s'apparentent à des parcours évolutifs au sein desquels les dimensions sociales, récréatives, réflexives, réconciliatrices et mémorielles des pratiques se répondent et se relaient. Ces parcours individuels s'inscrivent

dans une certaine homologie sociale qui fait apparaître le *trad* comme un loisir particulièrement adapté aux préoccupations des classes moyennes supérieures en quête d'alternativité et de distinction, notamment dans le champ des pratiques culturelles (Chapitre 3).

Au terme d'une institutionnalisation non aboutie, les pratiques s'organisent volontairement de manière confidentielle au sein de réseaux « initiés » traversés par de fortes logiques d'entre-soi. Les associations, qui présentent des profils variés et des rayonnements inégaux, consistent en le principal échelon de rencontre entre acteurs/trices. Elles organisent la plupart des événements (concerts, bals, festivals, stages, etc.) repérables dans les terrains d'étude, et prennent en charge l'essentiel de l'enseignement musical et chorégraphique. Elles forment un maillage souterrain qui se caractérise par l'interconnaissance et la circulation des acteurs/trices. Un volet plus institutionnel complète ce réseau : il est constitué des établissements d'enseignements artistiques qui s'ouvrent de plus en plus aux pratiques dites traditionnelles et des CMT, fédérés par la FAMDT, qui forment un réseau de structures régionales motrices dans le domaine de la recherche, de l'action culturelle et patrimoniale, ainsi que de la formation. Ces entités, qui sont les seules à être en connexion avec les pouvoirs publics, apparaissent cependant comme peu connectées ou mises à l'écart par les réseaux localisés de musicien.nes et de danseurs/ses qui se déploient dans une instabilité et un refus de l'institutionnalisation structurels (Chapitre 4).

Pour compléter cet état des lieux, le cinquième chapitre propose une description de la répartition spatiale des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes. Le travail d'inventaire cartographié mené à partir d'agendas collaboratifs en ligne révèle une transversalité des pratiques à l'échelle régionale : les événements *trad* couvrent une variété d'espaces, depuis les grands centres urbains jusqu'aux espaces ruraux plus « reculés » en passant par une diversité d'espaces intermédiaires. Elles ne présentent pas de formes territorialement circonscrites et s'adaptent aux contextes socio-spatiaux dans lesquels elles se déploient. Les départements de la nouvelle grande région témoignent de ce point de vue d'effets d'occupation différenciés : certains sont polarisés ou multipolarisés, tandis que dans d'autres, aucune logique d'ensemble ne se dégage face à l'« éparpillement » des événements comme des acteurs/trices. A une échelle plus fine, les pratiques investissent une large palette de lieux qui révèle autant leur adaptabilité spatiale que leur capacité à animer des espaces éloignés du champ culturel. On les retrouve ainsi anecdotiquement dans des équipements culturels et artistiques, et plus souvent dans des infrastructures socio-culturelles de proximité (salles des fêtes, gymnases, MJC, centres socio-culturels), en plein air et dans les domiciles privés.

La troisième partie de ma thèse aborde enfin les référentiels symboliques des « mondes du *trad* » et leurs effets spatialisants. Les imaginaires partagés par les acteurs/trices font apparaître deux notions centrales qui se répondent et qui, une fois combinées, constituent les « hauts-lieux » (Debarbieux, 1993 ; Gentelle, 1995) symboliques du *trad* : le rural et le local (Chapitre 6). Ces notions ordonnent une vision partagée de l'espace au sein des communautés *trad*. Elles fournissent aux acteurs des repères communs articulant leur fascination pour la variation de la musique, de la danse et de la culture, leur quête d'ancrage

et de stabilité symbolique, à un besoin de transversalité. Elles ancrent les pratiques dans l'idée d'une permanence du vécu spatial, d'une antériorité des rapports intimes entre humain et espaces, bien plus que dans une logique de reproduction d'un modèle musical et chorégraphique historique. Ces référents symboliques sont à la fois mis en tension et célébrés dans un cadre global : les acteurs/trices circulent dans l'espace ; ils/elles s'approprient les notions d'hybridation, de voyage, en musique et en danse. La revendication de la spécificité locale des pratiques entre en résonance avec celle de l'universalité des expressions musicales et chorégraphiques. Cette mise en tension des imaginaires du *trad* est particulièrement repérable dans le cadre du bal, qui s'offre comme un loisir globalisé au cœur de discours « territorialisés », toujours adapté aux attentes locales. La réalité européenne et transposable du bal efface les imaginaires du local et du rural des « mondes du *trad* » et les actualise tout à la fois en les connectant à une logique de mobilité et d'internationalisation des loisirs.

Ces référents symboliques et les pratiques en elles-mêmes témoignent ensuite d'effets sur les acteurs/trices. Leurs trajectoires résidentielles et leurs processus d'intégration socio-spatiale sont fréquemment orientés par leurs pratiques qui leur permettent de recréer des sociabilités resserrées et d'entretenir une relation privilégiée avec le lieu en lui-même. Les imaginaires du rural et du local argumentent aussi leur légitimité à danser, à jouer et à enseigner : pour être reconnues au sein des « mondes du *trad* », les acteurs/trices cherchent à mettre en cohérence leurs propres trajectoires spatiales avec celles de leurs répertoires d'appropriation qu'ils décrivent systématiquement par leur (supposée) localisation dans l'espace. Les pratiques s'offrent également comme des supports privilégiés de développement ou d'alimentation de sentiments d'appartenance multiples, combinables et réversibles (Chapitre 7).

Enfin, leurs effets concernent les espaces de déploiement des pratiques, que ces derniers soient urbains, ruraux ou plus difficilement qualifiables. Les acteurs/trices actuelles des « mondes du *trad* » rétablissent au moyen de leur musique et de leur danse la dimension vécue et affective des lieux qui les entourent, y projettent leurs sociabilités, leur inventent une mémoire commune, révèlent leur multi-fonctionnalité. Ils témoignent d'une volonté de réenchâtement des lieux du quotidien. Ces effets de qualification spatiale se prolongent dans un phénomène de ré-appropriation des espaces régionaux en tant qu'entités intermédiaires, vécues et pertinentes sur le plan culturel. Les pratiques *trad* donnent l'occasion à leurs acteurs/trices de mettre à l'épreuve les contours administratifs des régions, de les combiner à des souvenirs et à des perceptions de continuités et de discontinuités culturelles qui les rétablissent comme des espaces de mise en cohérence culturelle, tout autant que de distinction (Chapitre 8).

Les éléments de résultats résumés ici sont donc de différents types : la plupart concernent l'objet des « mondes du *trad* » en lui-même et permettent une meilleure intelligibilité des pratiques dites traditionnelles actuelles ; d'autres viennent préciser le rôle peu étudié en géographie des loisirs et des pratiques culturelles, sociales, ordinaires, dans les rapports

qu'entretiennent les individus et les groupes à l'espace ; d'autres encore viennent renouveler des notions au centre du paradigme géographique (rural, urbain, local, global, région) et la manière dont se « fabriquent » les connaissances situées, entre sciences et société.

Je propose pour le reste de cette conclusion de « resserrer » ce faisceau de résultats en opérant un retour sur les hypothèses initiales, sur la méthodologie élaborée, ainsi que sur les limites et les perspectives de recherche dégagées par mon travail.

Retour sur les hypothèses initiales

Les hypothèses élaborées en amont de l'enquête ont été envisagées de manière transversale au sein de la thèse. De fait, il s'agit moins de les affirmer ou de les infirmer que de montrer comment les résultats de ma recherche permettent de les préciser, ou d'en formuler de nouvelles.

La première hypothèse postulait une requalification des notions de rural, d'urbain, de local et de global au travers des pratiques étudiées. J'envisageais un apport de l'étude des pratiques confidentielles des « mondes du *trad* » aux catégories spatiales du géographe. De ce point de vue, mon travail propose deux apports qui contribuent à renouveler le paradigme géographique.

Dans un premier temps, l'analyse de la répartition des pratiques en Auvergne-Rhône-Alpes met en évidence leur transversalité et leur adaptabilité dans l'espace. Les pratiques sont observables dans une diversité de contextes spatiaux. Elles sont dynamiques en ville où l'ampleur et la fréquence des événements *trad* sont les plus importantes. On les retrouve également dans une diversité d'espaces ruraux et dans des espaces d'« entre-deux » où elles jouent un rôle crucial de reconstruction de sociabilités et de « vivre ensemble ». En ce sens, elles ne sont pas conditionnées par une configuration spatiale et prennent au contraire des formes à chaque fois adaptées à leurs contextes de déploiement. Elles ne sont pas liées non plus à une unique échelle de pratique : les acteurs/trices amateur.es comme professionnel.les se révèlent mobiles. Leurs espaces de pratiques sont multiples et imbriqués, depuis le lieu de leur résidence et ses alentours aux pôles voisins, ruraux comme urbains de pratiques, jusqu'aux rendez-vous internationaux de pratiques que sont les festivals *trad*. Les acteurs/trices, les répertoires et les techniques circulent fluidement des villes à la campagne, du lieu de vie à l'association, du village à la ville, de la ville à la région, de la région au réseau international de pratiques. Cette actualité articulée et circulatoire du *trad* met à l'épreuve les tensions habituelles entre rural et urbain, entre local et global, tout comme les logiques de dilution et de domination spatiales par lesquelles le/la géographe perçoit et décrit habituellement le monde. Ma thèse montre, au travers l'exemple des « mondes du *trad* », que les rapports entre villes et campagnes, entre local et global se déploient sur le mode de la complémentarité (Delfosse et Poulot, 2019b). Ils sont nuancés, témoignent d'effets de réciprocité, se confortent mutuellement et ne répondent pas à des logiques simplement surplombantes. Les pratiques étudiées nous invitent ainsi à penser des rapports

dynamiques entre des espaces qui ne sont pas indifférenciés. Villes et campagnes, espaces local et global continuent à fonctionner différemment, y compris du point de vue du *trad*. Les bals lyonnais et les « bal du dimanche » du Cantal, l'atelier régulier de pratique chorégraphique au sein du gymnase communal du Nord-Isère et le festival international de *trad* de l'Allier présentent des réalités contrastées du point de vue de l'observation, mais un vécu continu au regard des pratiques.

La deuxième hypothèse envisageait les effets de qualification des pratiques envers leurs espaces de déploiement. Cette hypothèse fait écho à une question peu étudiée en géographie : celle des rétroactions des pratiques culturelles, de loisirs et ordinaires sur l'espace. Dans le dernier chapitre de ma thèse, j'ai identifié différents effets retour des pratiques revivalistes sur l'espace. En milieu rural, les pratiques contribuent à la requalification du rural et à la mise en avant de ses multiples fonctions (sociale, récréative, symbolique). À l'encontre des discours englobants qui affirment la disparition, la dilution ou l'assujettissement du rural à l'urbain, les pratiques des « mondes du *trad* » décentrent le débat et réinvestissent la campagne comme un espace d'origine, de sens, de valeurs sociales, de loisirs, d'échappatoire et de possibles. Ces représentations positives du rural accompagnent ses mutations démographique, fonctionnelle et économique. Elles entérinent un glissement dans les représentations collectives, ainsi qu'un « déplacement » de la catégorie géographique du rural. Dans les discours des musicien.nes et danseurs/ses *trad*, le rural n'apparaît pas comme une catégorie spatiale fonctionnelle et statistique qui vient décrire et délimiter l'espace. Elle prend plutôt la forme d'un ensemble de projections, de convictions qui rétablissent la charge symbolique des campagnes et la pérennité d'une réalité spatiale répondant à un autre ordre que celui de l'urbain. Cette dimension « idéelle » du rural, support de valeurs, voire d'utopie, renouvelle la catégorie géographique et atteste de sa resignification actuelle plus que de sa disparition. En ville, les pratiques permettent à leurs acteurs/trices de s'approprier des espaces vécus sous le signe de la domination ou de l'aliénation : en mettant en scène leurs musiques et leurs danses dans des espaces emblématiques ou plus relégués de l'urbanité, ils réactivent des formes de souveraineté citoyennes et témoignent du pouvoir poétique, fédérateur, inclusif de leurs pratiques. Dans des espaces intermédiaires perçus comme « peu typés » culturellement et par là-même perçus comme peu propices au *trad*, les pratiques contribuent à créer du « vivre ensemble » et à mettre en récit l'espace pour rétablir des sociabilités de proximité et inventer au moyen de la musique et de la danse, une mémoire commune. Enfin, dans un contexte de fusion régionale (Auvergne-Rhône-Alpes) et de contestation du statut spécial de région autonome (Vallée d'Aoste), les pratiques s'offrent tout à la fois comme un lieu de critique et de digestion partielle de l'ordre administratif. En jouant et en dansant, les acteurs/trices mettent à l'épreuve la cohérence des espaces régionaux et décrivent ce que devraient être les régions pour eux. Ces dernières apparaissent comme des espaces hybrides, vécus, au carrefour du domaine administratif, historique, culturel, ainsi que du local et du global. Les régions du *trad* sont adaptables, autant définies par les regards « intérieurs » des acteurs/trices qu'« extérieurs ». Leur inter-

rogation au sein des réseaux *trad* témoigne tant d'une quête de cohérence et de distinction culturelle que d'une volonté d'ouverture sur l'autre et l'ailleurs.

De ce point de vue, la deuxième hypothèse de travail est validée : les pratiques participent activement à la valorisation et au rétablissement symbolique d'une variété d'espaces qui ne sont pas toujours pris en compte par des politiques ou valorisés dans l'opinion publique. Cette analyse peut cependant être nuancée dans la mesure où les rétroactions spatiales des pratiques concernent essentiellement les acteurs/trices initiés des « mondes du *trad* », et sont marquées par une difficulté (voire une frilosité ?) à essaimer et à convaincre au-delà. Les pratiques leur donnent l'occasion de faire évoluer leurs représentations de l'espace dans le sens d'une requalification de lieux dépréciés (les espaces intermédiaires), relégués, voire niés (le rural), ou en proie à de fortes mutations (les villes, les régions). Ces effets restent cependant cantonnés à l'entre-soi *trad* : ils ne font pas l'objet de démarches assumées de développement local et ne rejouent pas significativement sur les représentations du reste des populations locales, notamment au sein de milieux plus populaires que ceux dont sont principalement issus les acteurs/trices.

La troisième hypothèse considèrerait le rôle des pratiques quant aux sentiments d'appartenance des acteurs/trices. L'enquête a permis de vérifier cette hypothèse tout en précisant la nature de ces appartenances.

Les discours des musicien.nes et danseurs/ses dans le cadre des entretiens, des discussions informelles comme des prises de parole spontanées (lors des bals par exemple), valorisent des types d'attachement qui reposent sur des relations fusionnelles entre acteurs/trices et espaces. L'enracinement au lieu, notamment au rural, fait l'objet d'un récit collectif qui le place au cœur de la légitimité des répertoires, des acteurs/trices, ainsi que de l'épanouissement personnel des musicien.nes et danseurs/ses. L'inter-dépendance entre humain et lieu, souvent qualifié de « *milieu* », est présentée comme le type de relation spatiale « idéale » au sein des « mondes du *trad* ». Pourtant, les expériences personnelles des acteurs/trices révèlent des formes d'appartenances plus diverses, dynamiques, combinées et réversibles qui ne sont pas uniquement conditionnées par l'enracinement au lieu de naissance ou au rural imaginé. Les acteurs/trices témoignent d'appartenances fluides, plurielles et non exclusives qui les lient à leur espace de vie, à des espaces qu'ils ont connus même temporairement, à des espaces qu'ils aimeraient découvrir, à d'autres qu'ils imaginent. Ils/elles témoignent parfois d'attachements à distance et matérialisent grâce à leur danse et leur musique un lien avec un lieu d'origine. De nombreux/ses acteurs/trices mettent également en avant un attachement à des paysages qui sont pour eux/elles une source d'inspiration et d'attachement. Le paysage fait le lien entre le lieu d'appartenance et d'autres lieux dans lesquels il est possible de retrouver des caractéristiques environnementales similaires : il suscite l'ancrage tout en permettant le départ. Les appartenances du *trad* ne sont donc pas fixes et se révèlent plus complexes, plastiques et dynamiques que ce que les discours laissent entendre : les acteurs/trices élaborent au moyen de la musique et de la danse des manières de se sentir partie prenante d'un lieu, tout en s'autorisant la mobilité, révélatrices d'une

complexification des modes d'habiter (Rieutort et Thomasson, 2015 ; Peylet et Saule-Sorbé, 2014a).

L'actualisation de la fonction des pratiques du *trad* dans le champ spatial : une conclusion à l'origine de préconisations

En définitive, ma thèse montre que les rôles des pratiques des « mondes du *trad* » dans les phénomènes de perception, d'appropriation, de re-signification et de qualification de spatialités à la fois reconfigurées et interconnectées sont pluriels. Ils convergent tous vers le renouvellement de la fonction des pratiques dans le champ spatial.

Les acteurs/trices actuel.les, notamment les plus réflexifs/ves, affirment fréquemment que leurs pratiques ont « perdu » leur fonction sociale, ainsi que leur dimension politique. En les comparant au « modèle » de la ruralité préindustrielle dont sont censées provenir les pratiques, ils/elles reconnaissent que ces dernières continuent à créer et à alimenter des sociabilités, mais expliquent qu'elles ne remplissent plus leur rôle historique d'édification de communautés locales et de fusion de ces groupes dans les lieux dans lesquels ils s'implantent. Les acteurs/trices de la première génération de *folkeux/ses* soulignent aussi la « dépolitisation » des pratiques depuis les années 1970 : en sortant dans les années 1980 du phénomène de contre-culture qui les a vu naître et en embrassant de nouveaux enjeux (la légitimation artistique des contenus, l'institutionnalisation inachevée des pratiques, la pérennisation des carrières professionnelles), les pratiques ont évolué vers des formes plus détachées d'un discours unanime et contestataire. Ces deux points de comparaison alimentent une nouvelle rhétorique de la perte chez les acteurs/trices les plus engagé.es : pour eux/elles, les pratiques ne sont plus que des loisirs socialisants et singuliers dont les valeurs, les fonctions et les formes d'engagements ne font que s'affaiblir.

Pourtant, l'enquête montre que les pratiques actuelles ne sont pas dénuées de fonctions et sont à l'origine d'engagements : elles permettent le rassemblement d'acteurs/trices autour de pratiques accessibles favorisant la participation de chacun.e ; elles investissent une diversité de lieux et se déploient en dehors de toute logique de rationalisation économique, sociale et culturelle ; elles donnent lieu à des sociabilités privilégiés et s'inscrivent dans une offre de loisirs associatifs et de culture de proximité, entre autres. Tous ces aspects révèlent un déplacement des fonctions et finalités du *trad*, depuis le *revival folk* et par référence au contexte mythique de la ruralité préindustrielle. Les hypothèses de travail font émerger une nouvelle fonction pour les pratiques étudiées, relative à leur rôle de médiation des rapports privilégiés entre humain et espaces au moyen de la musique et de la danse *trad*. L'enquête révèle une formidable adaptation des pratiques artistiques, sociales et culturelles des « mondes du *trad* » aux recompositions spatiales actuelles. Elles permettent à leurs acteurs/trices de mettre en cohérence leurs espaces de vie, perçus et vécus et de concilier besoin d'ancrage à un désir (ou à une injonction) à la mobilité, dans le cadre d'une relation toujours intime aux lieux qui les entourent.

La mise en évidence de ce rôle que jouent les pratiques dans les relations individuelles et collectives aux lieux me permet de formuler deux types de retours à l'issue de l'enquête. Le premier retour concerne les politiques publiques de la culture qui gagneraient à envisager, non pas les « mondes du *trad* » en eux-mêmes mais le caractère adaptable, transposable et fédérateur de certaines pratiques qui s'échappent de leurs dispositifs. Les pratiques *trad* semblent particulièrement adaptées aux espaces peu équipés en termes d'infrastructure et d'ingénierie culturelle et se présentent comme des leviers efficaces, bien qu'insuffisamment exploités, pour y nourrir l'offre de pratiques culturelles et, plus encore pour dynamiser les phénomènes d'engagements et de participation locaux. Au contraire de pratiques génériques, les musiques et danses dites traditionnelles s'adaptent aux lieux et aux contextes qu'elles rencontrent. Elles reposent sur des engagements personnels forts et des savoir-faire associatifs anciens. Elles peuvent en ce sens servir de point de départ ou de relais à des politiques publiques de la culture en direction d'espaces peu abordés jusqu'alors. Elles leur révèlent le rôle des loisirs, des pratiques ordinaires, du bénévolat dans l'entretien de la qualité de vie et de l'épanouissement habitant, ainsi que dans celui de notre démocratie. Elles témoignent surtout de la subversivité d'une série de pratiques actuelles dont font partie les « mondes du *trad* ». L'objectif n'est pas tant de savoir comment ces pratiques peuvent se fonder dans des dispositifs publics que d'inviter ces derniers à repenser la manière dont ils s'élaborent et se connectent aux habitants, et aux espaces.

Le second retour concerne les acteurs/trices eux/elles-mêmes. Ma thèse montre que les discours sur les lieux sont centraux et évolutifs au sein des « mondes du *trad* ». Depuis les années 1970, les pratiques n'ont cessé d'évoluer et leurs référents symboliques se sont transposés du domaine temporel au domaine spatial. Ce glissement est sensible dans le remplacement du débat autour de la « traditionnalité » et l'« authenticité » des pratiques par celui de leur « géographicit  ». La prégnance des discours sur les lieux induit une reformulation des régimes de légitimité qui se lisent désormais à l'aune de la provenance des répertoires, des techniques et des acteurs/trices. Le clivage actuel entre *folk* et *trad*, qui repose sur des différenciations exp rienciennes, esthétiques et sur des relations asymétriques à l'espace « local », révèle une sorte de « crispation » de l'univers *trad* autour de la dimension géographique des pratiques. Parler de musique et de danse n'est plus possible sans évoquer leurs supposées « sources géographiques ». Le terme de « territoire » en vient à remplacer dans les discours des musicien.nes, des danseurs/ses et dans les programmations, celui de « traditionnel ». Ces observations reflètent une conscientisation croissante des acteurs/trices quant au rôle et aux effets de leurs pratiques dans l'espace. Elles laissent toutefois apercevoir un risque d'essentialisation de la pratique et de remplacement d'un mythe (traditionnel) par un autre (territorial). Un enjeu pour les réseaux revivalistes actuels pourrait être de « d crisper » ces discours sur les lieux et les régimes de vérité qui leur sont associés afin de reconnaître le rôle médiateur plus que clivant et particulariste des pratiques dans l'espace. Les acteurs/trices pourraient alors se reconnecter aux valeurs centrales de l'éducation populaire dans laquelle sont nées leurs pratiques et faire de leur conviction relative à la diversité et   la non-généricité des musiques, des danses et des

espaces, une proposition pleinement politique. Plutôt que de délimiter et de hiérarchiser les lieux, les vécus et les appartenances du *trad*, il s'agirait de faire des pratiques l'occasion d'une déconstruction des rapports de domination qui traversent une variété d'espaces oubliés des politiques sociales, culturelles, d'aménagement, ainsi que d'une partie de la géographie.

Mise en discussion de la méthodologie

Du point de vue de la méthodologie élaborée, mon expérience de recherche m'a convaincue de l'efficacité d'une approche multifocale et embarquée pour l'étude d'un fait social total comme celui des « mondes du *trad* ». L'enquête s'est déployée au travers de quatre volets d'investigation : entretiens qualitatifs ; enquête filmée dans le cadre du bal ; inventaire cartographié des événements en Auvergne-Rhône-Alpes ; veille en ligne sur les réseaux sociaux. Croiser les échelles et les dispositifs d'investigation s'est révélé efficace pour comprendre la réalité feuilletée du *trad* et plus particulièrement pour saisir les décalages fréquents entre ce qui est dit et ce qui peut être observé, entre ce qui est fait et ce qui est vécu par les acteurs/trices. La géographie symbolique du *trad* explicitée dans le Chapitre 6 n'a ainsi pu être captée qu'en confrontant les propos recueillis dans le cadre des entretiens à la répartition spatiale objectivable des pratiques grâce au travail plus statistique de l'inventaire cartographié. Les représentations de l'espace mettent en avant des espaces ruraux parfois peu dynamiques en termes de nombre et de fréquence d'événements. Elles minimisent également le rôle des villes dans le déploiement actuel du *trad*. Ces représentations entrent en dissonance avec le constat de la présence des pratiques dans une diversité d'espaces, y compris urbains. Ces décalages ont fait émergé le rural comme un référent central, voire comme un « haut-lieu » symbolique. La déclinaison méthodologique de l'enquête a permis de creuser cette apparente contradiction et les nombreux antagonismes énoncés en introduction. Plutôt que de les simplifier, elle les a révélés afin de voir de quoi les apparentes apories des « mondes du *trad* » sont les révélatrices.

Mon expérience de recherche m'a également convaincue de la pertinence d'une enquête menée au plus près des acteurs/trices, en tenant compte de leur regard, de leur propre réflexivité et expertise sur leurs pratiques, ainsi qu'en les invitant à prendre part au processus de recherche.

Ma posture d'apprentie-chercheuse engagée dans la pratique, et les relations fortes, tant sur le plan musical qu'intellectuel, nouées avec de nombreux/ses acteurs/trices m'ont permis de mesurer les enjeux d'une science produite au sein de son objet. Mon expérience m'a fait d'entrevoir la question des méthodes et des résultats que le/la chercheur/se peut s'interdire. Le caractère dialogique de ma recherche n'est pas un « plus » à l'expérience du doctorat : il m'est apparu comme une nécessité, notamment vis-à-vis d'un objet historiquement partagé par la science et la société comme celui des « mondes du *trad* ». Les acteurs/trices rencontrés ne sont pas que musicien.es et danseurs/ses, leur pratique ne consiste pas seulement

à jouer et à danser : ils/elles sont les premier.es penseurs/ses de leur pratiques, de leur actualité et de leur histoire. L'objet brouille les frontières du savoir, de l'expérience et de la légitimité musicale, chorégraphique et intellectuelle. Il impose la rencontre et l'acculturation entre le/la chercheur/se et l'acteur/trice, et permet de ce fait le renouvellement des modes d'élaboration de la connaissance académique. Si l'enquête scientifique permet de rendre les pratiques revivalistes plus intelligibles, les « mondes du *trad* » invitent la science à se repenser dans ses concepts, dans ses méthodes et dans ses modes de relation à la société.

Limites et perspectives

Mes trois années de doctorat ne m'ont pas toujours permis d'aller au fond des questionnements et des partis pris méthodologiques initiaux. Plusieurs limites de mon travail apparaissent et ouvrent de nouvelles perspectives de recherche.

Les quatre volets méthodologiques ont eu une réalité inégale dans le déroulement de l'enquête. L'enquête filmée du bal mériterait d'être menée à une échelle plus importante et plus représentative, en termes de nombre et de type d'événements envisagés. Dans la mesure où il s'agirait d'une tâche difficile à mener seule, on peut envisager d'en faire l'occasion d'une enquête participative qui invite les acteurs/trices des « mondes du *trad* » à observer aux côtés du/de la chercheur/se leur espace de représentation privilégié. Cette enquête menée plus largement permettrait de consolider le double constat de la transposabilité du bal dans l'espace croisé à celui de son adaptation locale, avancé dans le dernier chapitre de ma thèse.

Des insatisfactions similaires se dirigent vers le volet dématérialisé de l'enquête dédié à l'observation des discours et de leurs circulations au moyen des réseaux sociaux. Ce plan méthodologique n'a pas fait l'objet d'une investigation suffisamment rigoureuse au regard des attentes ambitieuses que je formulais en début de doctorat. D'un côté, la richesse et la quantité des données récoltées en ligne ont dépassé les questionnements initiaux. De l'autre, leur hétérogénéité et leur sensibilité, en termes d'utilisation légale dans un cadre scientifique, a rendu délicate leur valorisation au sein de ma thèse. L'actualité récente, qui a empêché la réunion des musicien.nes comme des danseurs/ses et la tenue des bals, a toutefois souligné le rôle croissant du numérique au sein des pratiques étudiées. De nouveaux questionnements émergent quant à ses impacts sur les pratiques *in situ*, sur les professions des musicien.nes, sur les codes partagés par les danseurs/ses, sur les pratiques des enseignant.es et sur les modalités d'apprentissage des amateur.es. Jusqu'alors utilisés pour préparer une expérience (recherche d'informations et d'évènement, préparation) ou pour valoriser, faire le bilan et partager cette expérience, le numérique et internet témoignent d'usages de plus en plus diversifiés, qui gagnent le champ de l'expérience en tant que telle. Les mois derniers semblent avoir contribué à un déplacement des pratiques : l'écoute, l'enseignement, la rencontre et la pratique ont eu lieu, comme bien d'autres activités, à

distance. Ce déplacement a été à l'origine de nouvelles discussions, en ligne, sur ce que veut dire danser et jouer ensemble au sein des « mondes du *trad* ». Ces espaces dématérialisés du *trad* en ligne, à peine effleurés dans le cadre de ma thèse, s'offrent en outre comme un terrain privilégié d'enquête collaborative et d'élaboration de dispositifs d'enquête dialogiques et inventifs, connectés aux motivations des acteurs/trices.

L'approche géographique croisée a ensuite montré son efficacité dans la mesure où elle m'a permis d'analyser différents registres de discours sur la région. Elle a toutefois connu une importance inégale dans le déroulement de l'enquête, l'analyse des données et la rédaction de ma thèse. Une enquête comparative élargie à certains pays frontaliers à la France qui présentent un fort dynamisme des pratiques *trad*, comme la Belgique, le centre et le sud de l'Italie, ainsi que la Suisse alémanique, permettrait d'observer des pratiques apparentées dans des contextes variés. Un autre échelon de comparaison concernerait des pays où les pratiques se déploient sous des formes différentes. De ce point de vue, le Royaume-Uni et le Québec présentent une actualité dynamique, bien que nourrie de filiations différenciées au *revival*. La pratique de la danse y est beaucoup moins centrale, et les régimes de légitimité liés à la pratique musicale s'organisent autrement qu'autour des références spatiales centrales aux « mondes du *trad* » en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste. Enfin, la fonction des pratiques semble différente et davantage liée au domaine du loisir et de l'*entertainment*, façonnant des carrières professionnelles et amateurs différentes de celles observées.

L'élargissement de la comparaison permettrait également une étude plus fine de la question des mobilités au sein des « mondes du *trad* ». Dans le cadre de mon enquête, j'ai envisagé les déplacements des acteurs/trices de manière qualitative par le biais des entretiens semi-directifs qui m'ont permis d'identifier les valeurs et images associés aux différents lieux fréquentés. Toutefois, un travail plus exhaustif et systématique de recension de leurs déplacements réguliers (de proximité) comme occasionnels (régionaux et internationaux) conduirait à une meilleure compréhension de l'imbrication des échelles de pratique dans l'expérience du *trad*, ainsi qu'à une meilleure caractérisation des interactions des pratiques souterraines de loisirs avec le contexte actuel de fragmentation des lieux et des logiques habitantes.

Toujours dans une perspective d'approfondissement géographique de ma thèse, la question des limites et de la perceptions des frontières culturelles, esquissée dans la dernière partie, mériterait une enquête et une analyse plus aboutie. Les représentations du local et de la région révèlent des confusions, ou plutôt des hybridations, dans les représentations contemporaines de l'espace. Elles suggèrent une imbrication de l'histoire, de la culture, de l'ordre administratif et des logiques économiques dans le regard que portent les acteurs/trices des « mondes du *trad* » sur l'espace. La question des limites et des critères de distinction entre « pays », « terroirs » et « régions » du *trad* fournit un champ d'étude commun à l'histoire et à la géographie qui permettrait de mieux comprendre l'évolution des représentations spatiales, les phénomènes de sédimentation des ordres administratifs et politiques ainsi que le

pouvoir de circonscription de la « culture ».

De manière plus pragmatique, un état des lieux plus complet des pratiques revivalistes, à l'échelle régionale et nationale, est aujourd'hui nécessaire. Mon travail a mis au jour les différentes sphères et espaces de pratique des réseaux *trad* en Auvergne-Rhône-Alpes et, dans une moindre mesure, en Vallée d'Aoste. Il n'a cependant pas donné lieu à un recensement exhaustif des acteurs/trices professionnels, associatifs/ves, des lieux de pratiques régulières, de fabrique instrumentale et d'enseignement. Un état des lieux complet s'impose afin de rendre possible et bénéfique l'éventuelle rencontre entre les pouvoirs publics et les « mondes du *trad* », et de renforcer l'efficacité et la visibilité de l'action fédérale portée par les CMT en région et par la FAMDT à l'échelle nationale. Un tel travail gagnerait à être mené de manière croisée avec l'étude d'autres univers de pratiques culturelles, musicales, plus ou moins subversives et souterraines.

Enfin, ma thèse a permis de mettre au jour les différents rôles des pratiques *trad* dans les rapports humain-lieux. Elle avance notamment l'idée d'une transformation des fonctions sociales et politiques du *trad* dans le champ spatial. Une autre fonction majeure des pratiques est apparue tout au long de l'enquête, même si je ne l'ai abordée que de manière superficielle : il s'agit de la fonction mémorielle, commémorative des pratiques qui serait à interroger aux côtés d'anthropologues et d'historien.nes plus aguerris.es dans l'analyse des recompositions de la mémoire et de re-signification du rituel. La dimension artistique des contenus *trad*, à la fois revendiquée, minimisée, voire rejetée selon les acteurs/trices et les époques, semble s'effacer devant leur fonction mnémonique et sociale. Le contexte dans lequel s'inscrivent les pratiques actuelles n'est pas seulement marqué par une recomposition des spatialités : l'essor de la mobilité, l'interconnexion des espaces, la multiplication des espaces connus et fréquentés et plus largement la globalisation mettent aussi à l'épreuve les cadres individuels et collectifs de la mémoire. Les pratiques musicales et chorégraphiques pourraient apparaître en ce sens comme des éléments où la mémoire s'élabore, « cristallise et se réfugie » (Nora, 1984) (pXVII) face à la « déritualisation du monde » (pXXIV). Cette piste ouverte de la mémoire interroge le contenu même de la musique et de la danse dites traditionnelles qui n'ont pas été analysés dans ma thèse de géographie. Un travail plus en profondeur sur les propositions et les caractéristiques musicales et chorégraphiques reste à mener aux côtés d'ethnomusicologues, de musicologues et de chercheurs/ses en danse. Cette exploration commune des « mondes du *trad* » permettrait sans doute de faire émerger des liens entre le domaine des sons et du corps et celui de la mémoire individuelle et collective.

Au terme de l'enquête et au-delà de la mise en forme ordonnée des résultats, des limites et des perspectives de mon travail, l'objet du *trad* demeure « fuyant » : ma thèse a permis une déconstruction de ses présupposés, une identification de certaines de ses caractéristiques et de ses effets spatialisants. Pourtant, une fois décomposé, il semble difficile de

restituer toute la complexité de sa mécanique. Le *trad* « résiste ».

Les pratiques étudiées m'apparaissent aujourd'hui révélatrices d'un moment de l'histoire de notre rapport collectif et sociétal à l'espace. Marginales, socialement marquées, elles n'en restent pas moins des signaux faibles mais significatifs de phénomènes plus larges de resignification du lien intime que nous entretenons à l'espace, alors que les cadres (religieux, sociaux, culturels et historiques) qui structuraient notre vécu s'étiolaient. Le *trad* nous invite à repenser ce que sont véritablement les « pratiques » : il ne s'agit pas de ce que les individus font pour occuper leur temps libre. Les « pratiques » sont des interfaces de négociation permanente de notre inscription dans un groupe, une mémoire, des lieux. Elles ne meublent pas le réel mais fabriquent une nouvelle réalité, insèrent l'humain dans quelque chose de plus grand que lui/elle, difficilement cernable et qualifiable.

Cette insaisissabilité du *trad* nous révèle des pratiques qui portent en elle une forme d'irréductibilité, qui refusent tout compromis. Au risque de contredire le retour que je formulais plus tôt à destination des politiques publiques de la culture, les pratiques des « mondes du *trad* » se caractérisent par une dimension fondamentalement anti-institutionnelle. Leurs rapports aux pouvoirs publics et au domaine du développement local, par exemple, ont été peu traités dans le cadre de ma thèse, alors qu'ils sont habituellement au cœur des travaux de géographie portant sur les pratiques culturelles. Ici, les pratiques échappent aux dispositifs publics, aux objectifs opérationnels de développement comme au protocole du/de la chercheur/se : elles en rejoignent d'autres qui témoignent de tout un pan de nos sociétés qui évolue en creux de tout effort de contrôle. Elles s'inscrivent dans une forme de résistance à toute rationalisation du vivant, du vécu, des appartenances, de la culture, de nos existences sociales et de notre démocratie. Face à cet « échappement » du *trad*, le/la chercheur/se s'interroge : sa dimension instable, insaisissable, n'est-elle pas, plus qu'un paradoxe ou un problème à corriger, une « bonne nouvelle » ? Ne permet-elle pas à chacun de trouver un sens et une forme d'émancipation de son vécu ? Jouer et danser, notamment au sein du bal, sont des expériences difficilement restituables, qui confrontent à un « effet de vérité », porté par le corps. Cette expérience n'appelle aucun compromis, elle échappe à la pratique elle-même, aux cadres sociaux et surpasse toutes les autres expériences que nous faisons dans le reste de nos vies.

Cette résistance de l'objet et l'irréductibilité des pratiques appellent la géographie et l'ensemble des sciences humaines et sociales à revoir leurs interactions avec le reste de la société civile, ainsi qu'à respecter ce qui se déploie à leurs marges. Une partie de la réflexion sur le *trad* n'est pas satisfaite par la géographie : comment cette dernière peut se repenser face à des pratiques qui portent en elles une intelligence embarquée ? Comment le *trad* peut-il devenir, plus qu'un objet de développement local ou un modèle renouvelé pour les politiques publiques, le lieu d'élaboration d'une science ouverte, attentive et respectueuse de tout ce qui déborde de ses cadres ?

Bibliographie

- AGULHON, M. (1992), « Le centre et la périphérie », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 1, p. 824–849, Gallimard, Paris.
- AJC, GRANDS-FORMATS, FNEIJMA, OPALE et ADEJ (2019), *La représentation femmes-hommes dans le jazz et les musiques improvisées*, rapport technique.
- ALBARELLO, L. (2004), *Devenir praticien-chercheur. Comment réconcilier la recherche et la pratique sociale*, De Boeck Université, Bruxelles.
- ALTHABE, G. et HERNANDEZ, V. A. (2004), « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, (98-99):15–36.
- AMALVI, C. (1984), « Le 14-Juillet. Du Dies irae à Jour de fête », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire, Tome 1 : La République*, p. 421–472, Gallimard, Paris.
- AMSELLE, J.-L. (rééd. 2005), *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris.
- ANDERSON, B. (rééd. 2016), *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, Londres.
- APPADURAI, A. (1996), *Modernity at large : cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- APPRILL, C. (2005), *Sociologie des danses de couple : une pratique entre résurgence et folklorisation*, L'Harmattan, Paris.
- (2018), *Les mondes du bal*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, Paris.
- APPRILL, C. et DORIER, E. (1998), « Espaces et lieux du tango. La géographie d'une danse, entre mythe et réalité », in GUILLAUD, D., SEYSSET, M. et WALTER, A. (dir.), *Le voyage inachevé*, p. 583–590, Orstom Editions, Paris.
- AUBERT, L. (1995), « Les ailleurs de la musique : paradoxe d'une société multiculturelle », *International de l'imaginaire*, (4):13–26.
- AUBERT, L. et CHARLES-DOMINIQUE, L. (2009), « Introduction - Mémoire, traces, histoire », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (22):11–14.
- AUBINET, S. (2017), « Chanter les territoires Sámi dans un monde plus-qu'humain », *L'information géographique*, 81:20–37.
- AUGUSTIN, J.-P. (2007), *Géographie du sport : spatialités contemporaines et mondialisation*, Armand Colin, Paris, France.

- AUGUSTIN, J.-P. et LEFEBVRE, A. (2004), *Perspectives territoriales pour la culture*, MSHA, Pessac.
- BACHELARD, G. (réed. 2018), *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BACHIR-LOOPUYT, T. et EPSTEIN, Y. (2014), *Musiques, Patrimoines, Interculturalité. Etude en vue de la création d'un Ethnopôle en Rhône-Alpes*, rapport technique, CM-TRA.
- BAILLY, A. (1989), « L'imaginaire spatial. Plaidoyer pour la géographie des représentations », *Espace Temps*, 40(1):53–58.
- (2018), « De nouvelles identités régionales », *Big Bang Territorial 2 (billet de blog)*.
- BARBAZA, Y. (1983), « Approche géographique et thématique des loisirs », *Norois*, 120(1): 481–490.
- BARBET, P. (2019a), *Le Folk ; instrument de la contre culture (documentaire sonore)*.
- (2019b), *Musiques populaires, une épopée française : du folklore à l'ethnologie (documentaire sonore)*.
- BAUDRY, P. (2014), « L'ambiance d'un lieu », in PEYLET, G. et SAULE-SORBÉ, H. (dir.), *L'appartenir en question : "ce territoire que j'ai choisi"*, p. 65–76, MSHA, Pessac.
- BAUMANN, M. P. (1996), « Folk Music Revival : Concepts Between Regression and Emancipation », *The World of Music*, 38(3):71–86.
- (2001), « Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization », *The World of Music*, 43(2/3):9–29.
- BAXMANN, I. (2017), « Remettre l'ouvrage sur le métier », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèses #2 Artisanat et boîte à outils du jeune chercheur*, p. 33–38, Centre national de la danse, Pantin.
- BAZIN, C. et MALET, J. (2019), *La France bénévole : évolutions et perspectives*, rapport technique, Recherches et Solidarités.
- BEAUCHARD, J. (2015), « Représentations et construction des Grandes régions », *Big Bang Territorial 2 (billet de blog)*.
- BEAUD, S. (1996), « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'«entretien ethnographique» », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 9(35):226–257.
- BEAUD, S. et WEBER, F. (réed. 2010), *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, La Découverte, Paris.
- BECKER, H. S. (2002), *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La Découverte, Paris.
- BELMONT, N. (dir.) (1995), *Aux sources de l'ethnologie française : l'académie celtique*, Editions du CTHS, Paris.
- BÉRARD, L., MARCHENAY, P. et DELFOSSE, C. (2004), « Les « produits de terroir » : de la recherche à l'expertise », *Ethnologie Française*, 34:591–600.

- BERTAUX, D. (réed. 1997), *Le récit de vie*, Armand Colin, Paris.
- BLANCHARD, J. (2004), « Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CM-TRA) », *Revue de l'Association Rhône-Alpes d'Anthropologie*, (53):16–17.
- BLANCHET, A. et GOTMAN, A. (1992), *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Nathan, Paris.
- BOAS, M.-H. S. V. (2012), « Écrire la comparaison lorsque les données sont asymétriques. Une analyse de l'engagement dans les dispositifs participatifs brésiliens », *Revue internationale de politique comparée*, 19(1):61–74.
- BONERANDI, E. (2005), « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? », *Géocarrefour*, 80:91–100.
- BONERANDI, E. et HOCHEDÉZ, C. (2007), « Des machines, des vaches et des hommes. Projets culturels, acteurs et territoires dans un espace rural en crise : l'exemple de la Thiérache », *Norois*, (204):25–37.
- BONERANDI, E., LANDEL, P.-A. et ROUX, E. (2003), « Les espaces intermédiaires, forme hybride : ville en campagne, campagne en ville ? », *Revue de Géographie Alpine*, 91(4):65–77.
- BONNEMAISON, J. (2000), *La géographie culturelle : cours de l'université Paris IV - Sorbonne 1994-1997*, Editions du CTHS, Paris.
- (2005), *Culture and space : conceiving a new cultural geography*, Londres.
- BONNEMASON, B. (2018), « Renouveau des musiques régionales (1970-1980) : comment et pourquoi faire oeuvre de collecte et constituer des sources orales ? (communication au colloque "Sources du patrimoine oral francophone et chemins de connaissance") », Poitiers.
- BONTRON, J.-C. (1996), « Le monde rural : un concept en évolution », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, (10):25–30.
- BORNE, A. (2011), *Collecter et publier des chansons populaires en Savoie (1864-1939)*, mémoire de maîtrise, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- BOURDIEU, P. (1986), « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62(1):69–72.
- BOURDIN, A. (2000), *La question locale*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BOURTSIER, J.-Y. (2009), « Temps politiques, revivalisme, patrimoine », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 91–102, Paris, l'harmattan édition.
- BOUVIER, J.-C., BREMONDY, H.-P., JOUTARD, P., MATHIEU, G. et PELEN, J.-N. (1980), *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes*, Éditions du CNRS, Paris.
- BOYER, P. (2014), « Plastiques et cartographie des espaces », in FABUREL, G. et GUIU, C. (dir.), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 41–48, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

- BRETON, D. L. (2007), « Pour une anthropologie des sens », *Vie sociale et traitements*, (96):45–53.
- BROMBERGER, C. et MEYER, M. (2003a), « Cultures régionales en débat », *Ethnologie française*, 33(3):357–361.
- (2003b), « L'idée de région dans la France d'aujourd'hui. Entretien avec Maurice Agulhon », *Ethnologie Française*, 33:459–464.
- BROMBERGER, C. et MOREL, A. (dir.) (2015), *Limites floues, frontières vives : des variations culturelles en France et en Europe*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- BROSSEAU, M. (2018), « L'essai géographique. Réflexions sur l'oeuvre de Luc Bureau (communication à la Conférence Régionale de l'Union de Géographie Internationale) », Québec.
- BURRIN, P. (1992), « Vichy », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 1, p. 321–345, Gallimard, Paris.
- CACHIN, F. (1984), « Le paysage du peintre », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire, Tome 2 : La nation*, p. 435–486, Gallimard, Paris.
- CAHAGNE, N. (2015), *La ruralité au comptoir : une géographie sociale et culturelle des cafés ruraux bretons*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, Rennes.
- CALBÉRAC, Y. (2011), « Le terrain des géographes est-il un terrain géographique ? », *Carnets de géographes*, 2.
- CALVET, L.-J. (réed. 2010), *La tradition orale*, PUF, Paris, France.
- CANAU, J. (1998), *Mémoire et identité*, Presses universitaires de France, Paris.
- CANOVA, N. (2007), « Après le développement durable... Un retour à une authenticité culturelle (communication au premier colloque de l'ENEC) ».
- (2008), « Du développement des territoires culturels au développement culturel des territoires : pour un métissage, œuvre de la durabilité (communication au Colloque international "Le développement culturel : un avenir pour les territoires?") », Nîmes.
- (2009), Géographie de l'éphémère et durabilité de l'événement : Une semaine d'avril pour l'éternelle Séville.
- (2012), *L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical : L'exemple du flamenco en Andalousie*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, Grenoble.
- (2014), *La musique au coeur de l'analyse géographique*, L'Harmattan, Paris.
- CANOVA, N., BOURDEAU, P. et SOUBEYRAN, O. (dir.) (2014), *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*, CNRS Éditions, Paris.
- CANZIO, R. (1995), « Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (8):173–191.

- CECCARELLI, D. (2019), *Una ripresa dal passo incerto : segnali positivi, citicità e disomogeneità dei trend. Nota sulla situazione economica e sociale della Valle d'Aosta - Anno 2019*, rapport technique, Région autonome de la Vallée d'Aoste.
- CERVELLATI, E., CLAMENS, S., CRANG, R., GERMAIN-THOMAS, P., MAURMAYR, B., MASSIANI, L., NIOCHE, K., NORDERA, M., VELLETT, J. et VEROLI, P. (2014), « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse*, (1).
- CHAMBOLLE, D. (2014), « Mise en sons de « Maraîchers » : la ritournelle de territorialisation », in FABUREL, G. et GUIU, C. (dir.), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 49–54, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- CHANOUX, F. E. (2003), *Une Vallée d'Aoste bilingue dans une Europe plurilingue*, rapport technique, Fondation Emile Chanoux, Institut Régional de Recherche Educative Val d'Aoste.
- CHARLES-DOMINIQUE, L. (1996), « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (9):275–288.
- (2002), « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (15):197–203.
- (2007), Les musiques traditionnelles en France : Histoire et réalité d'un objet scientifique complexe.
- (2009a), « Ethnomusicologie et histoire : deux artes memoriae », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (22):15–34.
- (2009b), « L'apport de l'histoire à l'ethnomusicologie de la France », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 119–154, Paris, l'harmattan édition.
- (2013), « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : Anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologies*, 35(1):75.
- CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (2009a), *L'ethnomusicologie de la France : de l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, L'Harmattan, Paris.
- (2009b), « Réhabiliter, repenser, développer l'ethnomusicologie de la France », in *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 11–23, Paris, l'harmattan édition.
- CHATELAIN, M. (2018), « De la pratique artistique collective de loisir au protocole de recherche : appréhender les univers professionnels de la danse par la pratique en amateur », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèse #3 A l'entour de la recherche*, p. 11–14, Centre national de la danse, Pantin.
- CHAUVEAU, H. (2017), *Le colono funkeiro et la gaucha baladeira. Pratiques culturelles des jeunes de l'agriculture familiale des territoires ruraux au Sud du Brésil*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2 / Université Fédérale du Santa Catarina, Lyon.

- CHAUVIER, E. (2003), « Restitution et réception du texte anthropologique », *Ethnologie Française*, 3:503–512.
- CHAXEL, S., FIORELLI, C. et MOITY-MAÏZY, P. (2014), « Les récits de vie : outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action », *¿ Interrogations ?*, (17).
- CHIVA, I. (2004), « Pour la multidisciplinarité », *Ethnologie Française*, (34):671–677.
- CLAMENS, S., BERNARD, M. et CRANG, R. (2014), « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse*, (1).
- CLAVAL, P. (1973), *Principes de géographie sociale*, M-T Génin, Paris.
- (1981), « Les géographes et les réalités culturelles », *L'Espace géographique*, 10(4):242–248.
- (1990), « Espace et culture », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 79(1):41–47.
- (1999), *La géographie culturelle*, Nathan, Paris.
- (2001), *Histoire de la géographie*, Presses universitaires de France, Paris.
- (2012), *Géographie culturelle : une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Armand Colin, Paris.
- COLLIGNON, B. (2010), « L'éthique et le terrain », *L'Information géographique*, 74(1):63–83.
- CORBIN, A. (1992), « Paris-province », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 1, p. 776–823, Gallimard, Paris.
- CREDOC et MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE ET DES FINANCES (2018), *Grande étude économique 2017 - le marché de la facture instrumentale*, rapport technique, CSFI & DGE.
- CROZAT, D. (1998), *Géographie du bal en France*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- (2000), « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et périurbain en France : une approche par la géographie culturelle », *Annales de géographie*, 109(611):43–64.
- (2001), « Histoire et géographie du bal en France (communication au 11e Congrès International de géographie historique) ».
- (2004), « Contextes socio-territoriaux de la vie culturelle et de ses événements », *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 81(2):242–255.
- (2008), « Scène, musique et espaces hyper réels », *Géocarrefour*, 83:15–23.
- (2016), « Jeux et ambiguïtés de la construction musicale des identités spatiales », in DOZENA, A. (dir.), *Geografia e musica, dialogos*, Edfurn, Natal.
- CROZAT, D. et FOURNIER, L. S. (2005), « De la fête aux loisirs : événement, marchandisation et invention des lieux », *Annales de géographie*, (643):307–328.

- CUCHE, D. (réed. 2016), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Editions La Découverte, Paris.
- CUISENIER, J. et SEGALIN, M. (réed. 1986), *Ethnologie de la France*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DAVID, J. (1981), « La région des géographes, les régions du géographe », *Le Monde alpin et rhodanien*, 9(1):85–89.
- DAVID, O. (2010), *Le temps libre des enfants et des jeunes à l'épreuve des contextes territoriaux : les pratiques sociales, l'offre de services, les politiques locales : dossier en vue de l'habilitation à diriger des recherches en géographie*, HDR, Université Rennes 2.
- (2014), « Le temps libre des jeunes ruraux. Des pratiques contraintes par l'offre de services et d'activités de loisirs », *Territoire en mouvement*, (22):82–97.
- DE CERTEAU, M. (réed. 1993), *La culture au pluriel*, Editions du Seuil, Paris.
- DE CERTEAU, M., GIARD, L. et MAYOL, P. (1980), *L'invention du quotidien*, Union générale d'éditions, Paris.
- DE LA SOUDIÈRE, M. (2014), « De la Lozère en Pyrénées : à qui appartient le paysage ? », in PEYLET, G. et SAULE-SORBÉ, H. (dir.), *L'appartenir en question : "ce territoire que j'ai choisi"*, p. 17–26, MSHA, Pessac.
- DE LANNOY, M. (2009), « « Horlogers des sons » : musique et politique au tournant des années 1980 », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 75–89, Paris, l'harmattan édition.
- DEBARBIEUX, B. (1993), « Du haut lieu en général et du mont Blanc en particulier », *L'Espace géographique*, 22(1):5–13.
- DEBORD, G. (1971), *La société du spectacle*, Éditions Champ Libre, Paris, France.
- DÉCORET-AHIHA, A. (2014), « Section de folklore appliqué à la vie sociale », in CHRISTOPHE, J., BOËLL, D.-M. et MEYRAN, R. (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, p. 103–112, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- DEFANCE, Y. (1994), « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (7):191–210.
- (1996), *Musiques traditionnelles de Bretagne*, volume 1, Skol Vreizh, Morlaix.
- (2007), « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (20):9–27.
- (2009), « Du recueil de chansons populaires au MP3 : nouveaux supports, nouvelles pratiques, nouvelles enquêtes en Bretagne », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 307–331, Paris, l'harmattan édition.

- DELFOSSÉ, C. (2003), *Géographie rurale, culture et patrimoine*, HDR, Université de Lille I, Lille.
- (2011a), « La culture à la campagne », *Pour*, (208):43–48.
- (2011b), « Culture, inégalités spatiales en milieu rural, et politiques », in CHAUVEAU, F., JEAN, Y. et WILLEMEZ, L. (dir.), *Justice et sociétés rurales*, p. 103–117, Rennes, pur édition.
- (2011c), « La patrimonialisation des produits dits de terroir quand « le rural » rencontre « l’urbain » ? », *Anthropology of food*, (8).
- (2013), « Produits de terroir et territoires. Des riches heures du développement rural à la gouvernance métropolitaine », *Sud-Ouest européen. Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, (35):17–29.
- (2015), « Patrimoine-culture en milieu rural Désert culturel ou foisonnement ? », *Pour*, (226):31–38.
- (2018), « La culture dans les ruralités : lieux et réseaux », in JEAN, Y. et RIEUTORT, L. (dir.), *Les espaces ruraux en France*, p. 332–355, Armand Colin, Paris.
- (2019), « Les CTEAC en région Auvergne Rhône-Alpes. Une politique culturelle innovante en direction des espaces ruraux », in ANSELME, L., ARLET, S. et BÉNICHOU, G. (dir.), *Cultures et ruralités. Le laboratoire des possibles*, p. 67–73, Editions de l’Attribut, Toulouse.
- DELFOSSÉ, C. et CHAULIAC, M. (2015), « Territoires prioritaires en milieu rural et politique culturelle : une expérimentation de la DRAC Rhône-Alpes », *Pour*, (226):107–113.
- DELFOSSÉ, C. et GEORGES, P.-M. (2013), « Artistes et espace rural : l’émergence d’une dynamique créative », *Territoire en mouvement*, 2(19-20).
- DELFOSSÉ, C., LE GALL, P., NAVARRO, A. et SINIGAGLIA, L. (2016), *Rapport intermédiaire d’évaluation des Contrats Territoriaux d’Education aux Arts et à la Culture 2015-2016*, rapport d’étude, LER, Lyon.
- DELFOSSÉ, C. et LEFORT, I. (2011), « Le terroir, un bel objet géographique », in DELFOSSÉ, C. (dir.), *La mode du terroir et les produits alimentaires*, p. 21–39, Paris, les indes savantes édition.
- DELFOSSÉ, C. et POULOT, M. (2019a), « Les espaces ruraux en France : Nouvelles questions de recherches », *Bulletin de l’Association de Géographes Français*, 4:519–527.
- (2019b), « Le rural, une catégorie opératoire pour penser les mutations socio-spatiales françaises. La géographie rurale d’hier à aujourd’hui », *Bulletin de l’Association de Géographes Français*, 4:528–554.
- DESCAMPS, F. (2006), « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin de l’AFAS. Sonorités*, (28):2–13.
- DI MÉO, G. (1994), « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », *Espaces et sociétés*, (78):15–34.

- (1996), *Les territoires du quotidien*, L'Harmattan, Paris.
- (1999), « Géographies tranquilles du quotidien. Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales. », *Cahiers de géographie du Québec*, 43(118):75.
- (2001a), *La géographie en fêtes*, Editions OPHRYS.
- (2001b), « Le sens géographique des fêtes / The geographical meaning of festivities », *Annales de Géographie*, 110(622):624–646.
- (2005), « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques », *Annales de géographie*, (643):227–243.
- (2008), *Le rapport identité/espace. Eléments conceptuels et épistémologiques*.
- DI MÉO, G. et PENDANX, M. (2009), « Musiques en fête : fête des territoires », *La Géographie (2008) : Terre des hommes*, (1533):46–53.
- DIENOT, J. (1983), « L'approche géographique du loisir quotidien (réflexions théoriques) », *Norois*, 120(1):491–496.
- DIMITRIJEVIC, D. et HOBBSAWM, E. J. (2004), *Fabrication de traditions, invention de modernité*, Editions de la MSH, Paris.
- DONNAT, O. (1996), *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*, Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, Paris.
- (2009a), « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Rezeaux*, (153):79–127.
- (2009b), « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique », *Culture Etudes*, (5):1–12.
- DROUET, J. (2014), *La "performance contée" à l'épreuve des technologies audiovisuelles.*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- DUBOIS, V., MÉON, J.-M. et PIERRU, E. (2006), *Les orchestres d'harmonie en Alsace. Analyse socio-politique d'une pratique musicale populaire*, synthèse de travaux.
- DUBOYS DE LABARRE, M. (2014), « L'appartenir culinaire ou les ambivalences de l'identité moderne », in PEYLET, G. et SAULE-SORBÉ, H. (dir.), *L'appartenir en question : "ce territoire que j'ai choisi"*, p. 123–134, MSHA, Pessac.
- DUCARROY, S. (2004), « De l'Aubrac à la Bresse en passant par la Croix-Rousse. Regard sur l'histoire particulière des collecteurs lyonnais de musiques traditionnelles, 1975-1985 », *Revue de l'Association Rhône-Alpes d'Anthropologie*, (53):45–49.
- DUFLOS-PRIOU, M.-T. (1995), *Un siècle de groupes folkloriques en France*, L'Harmattan, Paris.
- DUMEIGE, B. (2017), « Les festivals du spectacle vivant : une galaxie d'acteurs aux pieds d'argile », *L'observatoire*, (50):33–35.
- DURIF, O. et MONTBEL, E. (2001), CRMTS, FAMDT, musiques traditionnelles : rencontre avec Olivier Durif.

- DUTERTRE, J.-F. (1996), « Musiques traditionnelles et modernité », in DARRÉ, A. (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, p. 61–71, Paris, presses universitaires de rennes édition.
- DUTERTRE, J.-F. et KRÜMM, P. (1998), « Les nouvelles musiques traditionnelles », *Chroniques de l'AFFA*, (18).
- ESTIVAL, J.-P. (1995), « Musiques traditionnelles : une approche du paysage français », *International de l'imaginaire*, (4):145–157.
- ETAY, F. (2009), « "Las chançons del temps de mon grand-paire". Les chansons du temps de mon grand-père », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 221–234, Paris, l'harmattan édition.
- FABRE, D. (1992a), « Le Manuel de Folklore Français d'Arnold Van Gennep », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, p. 640–675, Gallimard, Paris.
- (1992b), « Proverbes, contes et chansons », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 2, p. 612–639, Gallimard, Paris.
- FABRE, D., JAMIN, J. et MASSENZIO, M. (2010), « Jeu et enjeu ethnographiques de la biographie », *L'Homme*, (195-196):7–20.
- FABUREL, G., GUIU, C., MERVANT-ROUX, M.-M., TORGUE, H. et WOLOSZYN, P. (2014), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- FAMDT (1998), *Entre l'écrit et l'oral : rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, FAMDT, Saint-Jouin-de-Milly.
- FAURE, C. (1989), *Le projet culturel de Vichy : folklore et révolution nationale : 1940-1944*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- FEDELIMA (2020), *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires*, rapport technique.
- FESCHET, V. et ISNART, C. (2013), *Pays perdus, pays imaginés*, PUF, Paris.
- FLEURY, A. (2008), « Croiser les terrains en géographie (communication au colloque international de géographie "A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie") ».
- FOULON, C.-L. (2016), « Le ministère des Affaires culturelles et l'Education popualire, une alliance impossible ? », in LEPAGE, F. (dir.), *Education populaire, une utopie d'avenir*, p. 73–79, les liens qui libèrent, Paris.
- FOURNIER, J.-M. et SABOT, E. (2001), « Comparer : une démarche de recherche stimulante et risquée », *ESO*, (16):59–63.
- FOURNIER, L. S., CROZAT, D., BERNIÉ-BOISSARD, C. et CHASTAGNER, C. (2012), *Patrimoine et valorisation des territoires*, L'Harmattan, Paris.

- FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (2018), *Fabrique de thèse #3*, Centre national de la danse.
- FRÉMONT, A. (1980), « L'espace vécu et la notion de région », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 41(1):47–58.
- (1992), « La Terre », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 2, p. 18–55, Gallimard, Paris.
- (1999), *La région, espace vécu*, Flammarion, Paris.
- GALLET, B. (2016), « Le son comme terrain : richesse et enjeux des sound studies », *Critique*, 6(829-830):502–518.
- GARAT, I. (2005), « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, (643):265–284.
- GASNAULT, F. (2014), « Les rapports entre la direction de la musique et les associations de musiques et danses traditionnelles : un processus de légitimation inabouti (années 1970 – années 1990) », *Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*.
- (2015a), « Les enjeux de la danse dans les réseaux « revivalistes » français », *Recherches en danse*, (4).
- (2015b), *La marche des mille ou l'apothéose involontaire des musiques traditionnelles*, Carnets du LAHIC.
- (2016), « Variations administratives sur des thèmes anthropologiques ou la crise de conscience des musiciens revivalistes (communication au colloque "Du moment du patrimoine ethnologique") », Dijon.
- (2017a), « Les maisons du « trad' » : Ambition territoriale et investissement immobilier des associations de musiques traditionnelles (années 1970-années 2000) (communication lors de la journée d'étude "Musique et attachement : lieux, territoires et scènes musicales") », Pessac.
- (2017b), « Mouvement revivaliste et patrimoine culturel immatériel : appropriation ou évitement ? », *In Situ. Revue des patrimoines*, (33).
- (2018a), « L'avènement du patrimoine ethnologique (1975-1984) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N° 137(1):62–75.
- (2018b), « L'oralité au pays du silence (communication au colloque international "Sources du patrimoine oral francophone et chemins de connaissance") », Poitiers.
- GASNIER, T. (1992), « Le local. Une et indivisible », in *Pierre Nora (dir.), Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 2, p. 462–525, Gallimard, Paris.
- GENTELLE, P. (1995), « Haut lieu », *L'Espace géographique*, 24(2):135–138.
- GEORGES, M. (2015), *Le courant néo-trad en Rhône et Loire, une pratique en devenir*, Mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, Lyon.

- GEORGES, P.-M. (2017), *Ancrage et circulation des pratiques artistiques en milieu rural : des dynamiques culturelles qui redessinent les ruralités contemporaines*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- GÉTREAU, F. (2014), « Recherche et maintien de la tradition musicale populaire en France : positions de principe, méthodes d'observation et réalisations du MNATP », in CHRISTOPHE, J., BOËLL, D.-M. et MEYRAN, R. (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, p. 295–307, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- GILBERT, C. (1994), « L'invention d'une tradition : le boudin de Mortagne », in WARNIER, J.-P. (dir.), *Le paradize de la marchandise authentique - Imaginaire et consommation de masse*, p. 35–48, L'Harmattan, Paris.
- GIRAUD, C. (2012), « Structurer la comparaison par l'expérience de l'écriture », *Revue internationale de politique comparée*, 19(1):95–113.
- GOODY, J. (1978), *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Éditions de Minuit, Paris.
- (2007), « L'oralité et l'écriture », *Communication et langages*, (154):3–10.
- GORÉ, O. (2004), *L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, Rennes.
- (2006), « Le géosymbole, vecteur de la territorialité régionale. L'exemple du fest-noz en Bretagne », *Norois*, (198):21–33.
- GORI, R. (2016), « Les industries culturelles ont-elles prospéré sur l'échec de l'Education populaire ? », in LEPAGE, F. (dir.), *Education populaire, une utopie d'avenir*, p. 119–144, les liens qui libèrent, Paris.
- GOYEN, W. (1982), *La maison d'haleïne*, Gallimard, Paris.
- GRÉSILLON, B. (2008), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, 2(660-661):179–198.
- GUÉRIN, M.-A. (2004), *Action publique locale et patrimoine culturel. Production et légitimation des territorialités politiques - Savoie, Haute-Savoie, Valais, Val d'Aoste*, thèse de doctorat, Institut d'Etudes Politiques de Grenoble, Grenoble.
- (2009), « Action publique et patrimoine culturel en Vallée d'Aoste. Refonder la légitimité du statut de l'autonomie ? », *Pôle Sud*, (30):99–126.
- GUIBERT, G. (2019), *La production de la culture : Le cas des musiques amplifiées en France : genèse, structurations, industries, alternatives*, Éditions Mélanie Seteun, Guichen.
- GUILBERT, L. (2014), « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse*, (1).
- GUILCHER, Y. (1998), *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, FAMDT, Saint-Jouin-de-Milly.
- GUILLOIN, V. et SAEZ, J.-P. (2017), *Ressources et dynamiques culturelles en Auvergne-Rhône-Alpes. Un livre blanc de paroles d'acteurs pour la construction d'un projet culturel régional*, rapport d'étude, L'Observatoire des Politiques Culturelles.

- GUIOMAR, J.-Y. (1984), « Le Tableau de la Géographie de la France de Vidal de la Blache », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire, Tome 2 : La nation*, p. 568–597, Gallimard, Paris.
- (1992), « Le Barzaz-Breiz de Théodore Hersart de La Villemarqué », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 2, p. 526–565, Gallimard, Paris.
- GUIU, C. (2006a), « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et cultures*, (59):7–26.
- (2006b), « « Géographie et musiques : quelles perspectives ? » », *Volume ! La revue des musiques populaires*, (5):155–158.
- (2007), « Pratiques folkloriques dans les « Terres de l'Èbre » : représentations et mises en scène de la ruralité », *Noroi*, (204):39–52.
- GUIU, C. et MERVANT-ROUX, M.-M. (2014), « Introduction – Mises en scènes et écriture sonore des espaces », in FABUREL, G. et GUIU, C. (dir.), *Soundspace : espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 19–22, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- GUYOT, S. (2008), « Une méthodologie de terrain 'avec de vrais bricolages et plein de petits arrangements' (communication au colloque "À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie") », Arras.
- HALBWACHS, M. (réed. 1997), *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris.
- HEINICH, N. (2009), *La fabrique du patrimoine : "de la cathédrale à la petite cuillère"*, Editions de la MSH, Paris.
- HENNION, A. (1996), « L'amour de la musique aujourd'hui. Une recherche en cours sur les figures de l'amateur », in DARRÉ, A. (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, p. 41–50, Presses Universitaires de France, Paris.
- (2003), « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 85(3):9–24.
- (2009), « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes", sources et retours aux sources », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 61–73, Paris, l'harmattan édition.
- HENNION, A. et TEIL, G. (2003), « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in DONNAT, O. (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, p. 63–82, Ministère de la Culture - DEPS, Paris.
- HERSCH, J. (1993), *L'étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*, Gallimard, Paris.
- HERVIEU, B. et VIARD, J. (2005), *Au bonheur des campagnes (et des provinces)*, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues.

- HOBBSAWM, E. J. et RANGER, T. O. (dir.) (réed. 2014), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HOTTIN, C. (2019), « Témoignage pour une histoire administrative de la Mission du patrimoine ethnologique », *In Situ. Au regard des sciences sociales*, (1).
- IMBERTY, M. et ESCAL, F. (1997), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales : actes du colloque, Maison des sciences de l'homme, Paris, 10 et 11 février 1994*, volume 2, Paris.
- INSEE et AGENCE D'URBANISME AUVERGNE-RHÔNE-ALPES (2015), *Auvergne-Rhône-Alpes, nouvel espace régional et dynamiques métropolitaines*, rapport technique.
- ISNART, C. (2009), « Le chant des origines. Musique et frontière dans les Alpes », *Ethnologie française*, 39(3):483–493.
- (2016), « Anthropologie du patrimoine », in *Encyclopædia Universalis*.
- JEAN, Y. et RIEUTORT, L. (2018), *Les espaces ruraux en France*, Armand Colin, Malakoff, France.
- JEUDY, H.-P. (2008), *La machinerie patrimoniale*, Circé, Belval Vosges.
- JOUSSEAUME, V., DAVID, O. et DELFOSSE, C. (2007), « Patrimoine, culture et construction identitaire dans les territoires ruraux », *Noroi*, (204):7–9.
- JULLIARD, J. (1992), « Le peuple », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 1, p. 185–229, Gallimard, Paris.
- KAUFMANN, J.-C. (réed. 2010), *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Pluriel, Paris.
- KAYSER, B. (1990), *La renaissance rurale : sociologie des campagnes du monde occidental*, Armand Colin, Paris.
- KAYSER, B. (dir.) (1992), *Naissance de nouvelles campagnes*, DATAR, Paris.
- KONG, L. (1995), « Popular Music in Geographical Analyses », *Progress in Human Geography*, 19(2):183–198.
- KRAVANJA, B. (2019), « The Spirit of Social Cohesion and Sharing in Relation to Dance Consumption Practices in Contemporary Swing Dance Communities », in ŠIMONIČ, P. (dir.), *Anthropological perspectives of solidarity and reciprocity*, p. 173–187, Ljubljana University Press, Ljubljana.
- LACOSTE-DUJARDIN, C. (1977), « La relation d'enquête », *Hérodote*, (8):31–34.
- LAFERTÉ, G. (2014), « Tensions et catégories du folklore en 1937 : folklore scientifique, folklore appliqué, folklore touristique et commercial », in CHRISTOPHE, J., BOËLL, D.-M. et MEYRAN, R. (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, p. 77–89, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- LAMANTIA, F. (2003), « Les effets "territorialisants" des sons, reflets de la société en ses lieux et de ses états d'âme », *Géocarrefour*, 78(2):173–175.

- LANDEL, P.-A., DELFOSSE, C., CANOVA, N., ROBINET, N. et CARITEY, P. (2008), *L'événementiel "agricultuel" en Rhône-Alpes : au croisement des ressources agricoles et des ressources culturelles dans les territoires*, rapport d'étude, Université Joseph Fourier, PACTE, CERMOSEM, IGA, Grenoble.
- LANDEL, P.-A. et PECQUEUR, B. (2009), « La culture comme ressource territoriale spécifique », in FROMENT, J.-C. et GLEIZAL, J.-J. (dir.), *Administration et politique : une pensée critique sans frontières.*, p. 181–192, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- LANDEL, P.-A. et SENIL, N. (2009), « Patrimoine et territoire, les nouvelles ressources du développement », *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie*, (12).
- LANGÉARD, C. (2014), « Le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle : exception culturelle ou modèle social ? », *L'observatoire*, (44):30–33.
- LAURENTIN, E. (2018), La Marche des mille, un moment d'histoire(s) (émission radiophonique).
- LE BART, C. (2004), « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, 45(2):283–306.
- LE COADIC, R. (2003), « Les contrastes bretons », *Ethnologie Française*, 3:373–379.
- LE GONIDEC, M.-B. (2009), « Du département d'ethnomusicologie du Musée National des Arts et Traditions Populaires au « secteur musiques » du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée . L'ethnomusicologie a-t-elle (toujours) sa place dans un musée de société ? », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 47–60, Paris, l'harmattan édition.
- LE GONIDEC, M.-B. et CALOGIROU, C. (2014), « Ethno(musico)logie, archives sonores et collections muséales », in FABUREL, G. et GUIU, C. (dir.), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 145–151, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- LECHEAUME, A. (1997), « Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine », *Géographie et cultures*, (21).
- LECOMTE, H. (1996), « À la recherche de l'authenticité perdue », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (9):115–129.
- LENCLUD, G. (1987), « La tradition n'est plus ce qu'elle était.... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, (9):110–123.
- LEPAGE, F. (2016), *Éducation populaire, une utopie d'avenir*, Les liens qui libèrent, Paris.
- LEPHAY-MERLIN, C. (2001), *Les musiques et danses traditionnelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'Etat*, rapport technique, Ministère de la Culture.
- LÉVY, J. (1999), *Le tournant géographique : penser l'espace pour lire le monde*, Belin, Paris.

- LOGAN, M. (2018), « The Nature of Country Identity in the 21st Century (communication à la Conférence Régionale de l'Union de Géographie Internationale) », Quebec.
- LOISON-BOUVET, A. (2017), « "Faire feu de tout bois" ou comment bâtir sa méthode en fonction des besoins de la recherche », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèses #2 Artisanat et boîte à outils du jeune chercheur*, p. 18–22, Centre national de la danse, Pantin.
- LOMPECH, M. (2018), « L'espace du village », in JEAN, Y. et RIEUTORT, L. (dir.), *Les espaces ruraux en France*, Armand Colin, Paris.
- LORTAT-JACOB, B. (1995), « L'oreille de l'ethnologue », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (8): 159–172.
- LORTAT-JACOB, B. et OLSEN, M. R. (2004), « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, (171-172):7–26.
- MABRU, L. (2007), « Propos préliminaires à une archéologie de la notion de "musique traditionnelle" », *ethnographiques.org*, (12).
- MARQUIÉ, H. (2014), « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse*, (1).
- MARTIN, A.-M., MERMET, J.-C., RIBET, N. et MARCHENAY, P. (2000), « L'invention du Mézenc », in RAUTENBERG, M., MICOUD, A., BÉRARD, L. et MARCHENAY, P. (dir.), *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, p. 45–57, Editions de la MSH, Paris.
- MATHIEU, N. (2004), « Relations ville-campagne : quel sens, quelle évolution? », *Pour*, (182):64–70.
- MAUSS, M. (rééd. 2007), *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Presses Universitaires de France, Paris.
- MAZELLIER, P. (2004), « Permanences identitaires et échanges culturels dans les musiques traditionnelles des Alpes du Dauphiné », *Revue de l'Association Rhône-Alpes d'Anthropologie*, (53):50–54.
- MERLEAU-PONTY, M. (rééd. 1952), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- MESAGER, M. (2018), « Inviter l'intime dans la thèse. Quelle place pour une amitié dans un écrit analytique? », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèse #3 A l'entour de la recherche*, p. 47–51, Centre national de la danse, Pantin.
- MEYER, M. (2003), « Vers la notion de « cultures régionales » (1789-1871) », *Ethnologie française*, 33(3):409–416.
- MIGNON, P. (1996), « Rock et rockeurs : un peuple du rock? », in DARRÉ, A. (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, p. 73–91, Presses Universitaires de France, Paris.

- MINISTÈRE DE LA CULTURE (2018), *Modalités d'attribution du label Ethnopôle du ministère de la Culture*, rapport technique.
- MOLINERO, S. (2009), *Les publics du rap enquête sociologique*, L'Harmattan, Paris.
- MOLINO, J. (2009), « Ethnomusicologie rapatriée et vie musicale des lieux et des groupes », in CHARLES-DOMINIQUE, L. et DEFRANCE, Y. (dir.), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, p. 281–306, Paris, l'harmattan édition.
- MONOD-BECQUELIN, A. (2005), « La tradition orale n'est plus ce qu'elle était », *Sciences humaines*, (159):25–25.
- MONTAGNAT, M. (2016a), *Histoire et actualité des pratiques folkloriques en pays de Savoie (Savoie, Haute- Savoie). Essai d'approche globale pour le Musée Savoisien*, rapport technique, Musée Savoisien, Chambéry.
- (2016b), *Univers de pratiques musicales et chorégraphiques trad actuelles. Essai d'approche globale d'un fait social et culturel aux frontières de l'Isère et de la Savoie*, Mémoire de Master 1, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- (2017), *Les espaces du trad, approche géographique de la quête d'ancrage de pratiques musicales et chorégraphiques. Exemples rhônalpins.*, Mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- (2019), « Univers de pratiques et rapports aux lieux des mondes du folklore et du trad Exemples choisis en Isère, Savoie et Haute-Savoie », *L'Information géographique*, Vol. 83(4):79–97.
- MONTBEL, É. (2014), « Musiques topiques, world music et fiction identitaire », in ESCAPEZ, C. (dir.), *Ontologies de la création en musique*, volume 3, p. 133–146, L'Harmattan, Paris.
- MONTBEL, É. et RICROS, A. (2016), *Regards. Tome 1 : photographies des musiciens d'Auvergne et du Massif central, 1860-1960*, Éditions de la Flandonnière, Lascelle.
- (2017), *Regards. Tome 2 : photographies des musiciens d'Auvergne et du Massif central, 1936-2016*, Éditions de la Flandonnière, Lascelle.
- MONTBEL, É., RICROS, A., DARROUX, C., DURIF, O. et VIGNAUD, J.-F. (2014), *Les musiques du Massif central, héritage et création : comment furent réinventées les musiques traditionnelles*, Créer, Brioude.
- MONTÈS, C. (1993), « Les lieux de l'opéra », *Géographie et cultures*, (6):51–74.
- MOREL, A. (2001), « La mission du patrimoine ethnologique », *Culture et recherche*, (87):4–5.
- MORIN, E. (1990), « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences - Actes du colloque du CNRS*, Editions CNRS.
- (réed. 2008), *L'esprit du temps*, Armand Colin, Paris.

- MURAIL-ZIMMERMANN, O. (2019), « L'intérêt pour les productions musicales populaires à l'époque romantique en France : les chansons populaires de Gérard de Nerval et George Sand », *La Revue du Conservatoire de Paris*, (7).
- NÉGRIER, E. (2017), « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *L'observatoire*, (50):41-44.
- NENTWIG, A.-C. (2011), *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : pratiques musicales et style de vie*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, Grenoble.
- NEVEU, E. (1996), « Sciences sociales et sociabilités musicales : vers un déplacement des problématiques ? », in DARRÉ, A. (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, p. 33-38, Paris, presses universitaires de rennes édition.
- NORA, P. (1984), « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire, Tome 1 : La République*, p. XV-XLII, Gallimard, Paris.
- (1992), « L'ère de la commémoration », in *Les lieux de mémoire, Tome 3 : Les France*, volume 3, p. 977-1011, Gallimard, Paris.
- NORA, P. (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris.
- NORDERA, M. (2017), « Le projet de thèse : entre métier et vision », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèse #2. Artisanat et boîte à outils du jeune chercheur*, Centre national de la danse.
- NOWAK, R. (2008), « « Où en est la sociologie de la musique ? ». Compte-rendu de la journée d'étude du 18 juin 2007 à l'université des Sciences et Technologies de Lille. », *Volume ! La revue des musiques populaires*, p. 271-276.
- NOWAK, S. (2018), « À l'intérieur et à l'extérieur : quelle posture pour un poète et chercheur en littérature ? », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèse #3 A l'entour de la recherche*, p. 25-28, Centre national de la danse.
- OCTOBRE, S., DONNAT, O. et MINISTÈRE DE LA CULTURE (2004), *Les loisirs culturels des 6-14 ans*, La Documentation française, Paris.
- OLIVIER DE SARDAN, J.-P. (1995), « La politique du terrain Sur la production des données en anthropologie », *Les terrains de l'enquête*, (1):71-109.
- (1998), « Émique », *Homme*, 38(147):151-166.
- (2003), « L'enquête socio-anthropologique de terrain : synthèse méthodologique et recommandations à usage des étudiants », *Etudes et Travaux*, (13).
- OZOUF-MARIGNIER, M.-V. (2003), « La monographie de « pays » : le conflit entre science leplaysienne et géographie autour d'un monopole (1890-1910) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 9(2):13-35.
- OZOUF-MARIGNIER, M.-V. et VERDIER, N. (2013), « Les mutations des circonscriptions territoriales françaises. Crise ou mutation ? », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 125(125-2):271-284.

- PELLOUX, D. et DESLANDRES, G. (2006), *L'enseignement des musiques traditionnelles en France*, rapport technique, FAMDT.
- PEYLET, G. et SAULE-SORBÉ, H. (2014a), *L'appartenir en question : "ce territoire que j'ai choisi"*, MSHA, Pessac.
- (2014b), « Ouverture », in *L'appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, p. 7–10, MSHA, Pessac.
- PHILIPPE, M., SIMON, M. et BRIÈRE, J.-P. (2016), « Amateurs / professionnels, un enjeu négligé », in LEPAGE, F. (dir.), *Education populaire, une utopie d'avenir*, p. 61–72, les liens qui libèrent, Paris.
- PINEAU, G. et LE GRAND, J.-L. (1993), *Les histoires de vie*, Presses Universitaires de France, Paris, France.
- PISTRE, P. (2012), *Renouveaux des campagnes françaises : évolutions démographiques, dynamiques spatiales et recomposition sociales*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7, Paris.
- PITTE, J.-R. (2006), *Géographie culturelle*, Fayard, Paris.
- POULOT, D. (1985), « Naissance du monument historique », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 32(3):418–450.
- (1993), « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui (note critique) », *Annales*, 48(6):1601–1613.
- (2006), « De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine », *Socio-anthropologie*, (19).
- (2015a), « Vous avez dit Patrimoine rural ? », *Pour*, (226):39–47.
- POULOT, M. (2008), « Les territoires périurbains : « fin de partie » pour la géographie rurale ou nouvelles perspectives ? », *Géocarrefour*, 83(4).
- (2015b), « Être ou ne pas être rural... Ou quand le rural se décline en ville comme à la campagne », *Pour*, (228):69–76.
- POULOT, M. et ARAGAU, C. (2012), « Habiter en périurbain ou réinventer la qualité de la ville », *Historiens et géographes*, (N°419):p. 119–126.
- POUZENC, M., CHARLERY DE LA MASSELIÈRE, B., CAVAILLÉ, F. et MARGETIC, C. (2020), *Étudier les ruralités contemporaines*, Presses universitaires du Midi, Toulouse.
- PRADO, P. (2000), « Le rêve de village anglais en France », in RAUTENBERG, M., MICOUD, A., BÉRARD, L. et MARCHENAY, P. (dir.), *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, p. 153–170, Editions de la MSH, Paris.
- PROST, J.-A., DE SAINTE-MARIE, C. et DELFOSSE, C. (2000), « Patrimoine rural et économie locale : le cas des pâtisseries corses au brocciu », in RAUTENBERG, M., MICOUD, A., BÉRARD, L. et MARCHENAY, P. (dir.), *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, p. 105–119, Editions de la MSH, Paris.

- PROUST, M. (réed. 1987), *Du côté de chez Swann*, Folio Classique, Gallimard, Paris.
- RAIBAUD, Y. (2005), « Des lieux construits par le genre, les équipements des musiques amplifiées », *Géographie et cultures*, (Numéro spécial):53–70.
- (2009), « Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire (communication au Colloque international de Grenoble "Musique, territoire et développement local") », Grenoble.
- (2013), « Genre, pratiques musicales et identités culturelles (communication au Colloque "identité de genre dans les pratiques culturelles aux Antilles") », Schoelcher, Martinique.
- (2015), « Jalons pour une géographie de la danse », *Géographie et cultures*, (96):5–24.
- (2018), « Comptes rendus Anne-Cécile Nentwig et Le Grand Bal », *L'Information géographique*, Vol. 82(4):141–146.
- RAMOS, E. (2006), *L'invention des origines : sociologie de l'ancrage identitaire*, Armand Colin, Paris.
- RAPHAËL, F. (1980), « Le travail de la mémoire et les limites de l'histoire orale », *Annales*, 35(1):127–145.
- RAUTENBERG, M., MICOUD, A., BÉRARD, L. et MARCHENAY, P. (dir.) (2000a), *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, Editions de la MSH, Paris.
- RAUTENBERG, M., MICOUD, A., BÉRARD, L. et MARCHENAY, P. (2000b), « Introduction. Patrimoine rural et campagne : acteurs et questions d'échelles », in *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, p. 1–10, Editions de la MSH, Paris.
- RAVET, H. (2011), *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Autrement, Paris.
- (2014), « L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques », *L'observatoire*, (44):45–48.
- REGOURD, E. (2007), « Les associations culturelles, porteuses de projet pour de nouvelles ruralités ? », *Norôis*, (204):67–78.
- REVEL, J. (1992), « La région », in NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 3 - Les France*, volume 1, p. 850–883, Gallimard, Paris.
- REVILL, G. (2004), « Cultural geographies in practice : Performing French folk music : dance, authenticity and nonrepresentational theory », *Cultural geographies*, 11(2):199–209.
- RIEUTORT, L. (2007), « Du territoire identitaire aux nouveaux partenariats ville-campagne : les voies du développement local dans la haute vallée de la Loire », *Norôis. Environnement, aménagement, société*, (204):11–23.
- (2011), « La géographie française et la question rurale », in GUIBERT, M. et JEAN, Y. (dir.), *Dynamiques des espaces ruraux dans le monde*, p. 17–45, Armand Colin, Paris.

- (2012), « Du rural aux nouvelles ruralités », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, (59):43–52.
- RIEUTORT, L. et THOMASSON, C. (2015), « Quels sentiments d'appartenance pour les jeunes ruraux ? Réflexions à partir d'enquêtes dans les Combrailles auvergnates », *Pour*, (228):93–104.
- RISI, M. (2004), *Quotidien et festivités en Suisse : Une petite histoire du changement culturel*, Pro Helvetia, Zurich.
- RISSOAN, O. (2004), « Une méthode de traitement sociologique de données filmées », *Bulletin de méthodologie sociologique*, (82):27–41.
- ROBIC, M.-C. (2004), « Rencontres et voisinages de deux disciplines », *Ethnologie Française*, 34:581–590.
- ROMAGNAN, J.-M. (2000), « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et cultures*, (36):107–126.
- ROMÉAS, N. (2016), « Passer la flamme », in LEPAGE, F. (dir.), *Education populaire, une utopie d'avenir*, p. 11–15, les liens qui libèrent, Paris.
- ROUVIÈRE, V. (2002), *Le mouvement folk en France*, Mémoire de Maîtrise.
- RULHES, C. (2004), « Les terrains de la musique », *Sociétés*, 85(3):35–45.
- SALINI, D. (2009), « Musiques traditionnelles de demain. Entre anamnèse et injonction identitaire », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (22):49–61.
- SEGALEN, M. (dir.) (1989), *L'autre et le semblable : regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines*, Editions CNRS, Paris.
- SENCEBÉ, Y. (2004), « Être ici, être d'ici. Formes d'appartenance dans le Diois (Drôme) », *Ethnologie Française*, 34:23–29.
- (2011), « Multi(ples) appartenances en milieu rural », *Informations sociales*, (164):36–42.
- (2014), « Appartenir à un lieu qui ne nous appartient pas. L'expérience du quartier libre des Lentillères à Dijon », in PEYLET, G. et SAULE-SORBÉ, H. (dir.), *L'appartenir en question : "ce territoire que j'ai choisi"*, p. 27–40, MSHA, Pessac.
- SIBERTIN-BLANC, M. (2012), « L'action culturelle territoriale en France Lecture des recompositions à travers les structures culturelles départementales », *Géographie et cultures*, (84):63–80.
- SIMMARD, M. (2018), « Les conceptions du Nord chez les géographes québécois (communication à la Conférence Régionale de l'Union de Géographie Internationale) », Québec.
- STASZAK, J.-F. (2008), « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de géographie*, n° 660-661(2):129–158.
- TASSIN, D. (2005a), « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Volume ! La revue des musiques populaires*, (4):11–24.

- (2005b), « Un « pas de côté » : une posture essentielle pour le développement des musiques actuelles », *Volume !*, (4-2):101–105.
- TESTA, A. et ISNART, C. (2020), « Ethnology's Hot Notion? A Discussion Forum on How to Return to "Tradition" Today », *Ethnologia Europaea*, 50(1).
- THIESSE, A.-M. (2001), *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Éditions Points, Paris.
- TOMMASI, G. (2015), « Renégocier le lien entre territoire et appartenance. L'exemple de la Montagne limousine », *Pour*, (228):113–122.
- TORGUE, H. (2009), « L'imaginaire des sons », *La GéoGraphie*, (6):54–57.
- (2014), « Introduction L'expérience sonore des lieux. Spécificités, approches, enjeux », in FABUREL, G. et GUIU, C. (dir.), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 155–159, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- TORNATORE, J.-L. (2011), « Du patrimoine ethnologique au patrimoine culturel immatériel : suivre la voie politique de l'immatérialité culturelle », in BORTOLOTTI, C. (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 213–232, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- VANIER, M. et ESTÈBE, P. (2010), *Le pouvoir des territoires : essai sur l'interterritorialité*, Anthropos Economica, Paris.
- VELLET, J. (2018), « L'oralité en mouvement (communication au colloque international "Sources du patrimoine oral francophone et chemins de connaissance") », Poitiers.
- VIGOUR, C. (2005), *La comparaison dans les sciences sociales : pratiques et méthodes*, Editions La Découverte, Paris.
- VOLPIN, A. (2018), « Engagements professionnels connexes : quel rapport de coordination avec soi-même? », in FOURNIER, M., MONTABORD, K. et MAUBERT, O. (dir.), *Fabrique de thèse #3 A l'entour de la recherche*, p. 15–19, Centre national de la danse.
- WARNIER, J.-P. (1994a), « Introduction - six objets en quête d'authenticité », in *Le paradoxe de la marchandise authentique - Imaginaire et consommation de masse*, p. 11–31, L'Harmattan, Paris.
- WARNIER, J.-P. (dir.) (1994b), *Le paradoxe de la marchandise authentique : imaginaire et consommation de masse*, L'Harmattan, Paris.
- WEBER, A. (2015), *Le dynamisme culturel en milieu rural. La Grange Rouge*, Mémoire de Master 1, Université Lumière Lyon 2, Lyon.
- WEBER, F. (1989), « Les études rurales dans la France des années 1930 : une apogée oubliée », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 20(3):367–381.
- (2000), « Le folklore, l'histoire et l'Etat en France (1937-1945) », *Chroniques de la recherche*, (3-4):453–467.
- ZITTOUN, P. et LAROCHE, S. (2014), « La politisation du son : beaucoup de bruit pour rien? », in FABUREL, G. et GUIU, C. (dir.), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 261–271, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Liste des tableaux

1.1	Une méthodologie mutlifocale : imbrication des plans d'analyse, des objectifs et des dispositifs d'enquête	51
4.1	Des réseaux d'appui et de financement différenciés entre l'AMTA et le CM-TRA.	272
6.1	Extrait du « Dictionnaire collaboratif <i>folkeux / tradeux</i> ».	394

Liste des cartes

1.1	Localisation des terrains : Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste	71
4.1	Un maillage d'établissements d'enseignement et de formation aux musiques et danses dites traditionnelles multiscalaire et incomplet en Auvergne-Rhône-Alpes	259
5.1	Répartition par commune de l'ensemble des évènements <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	292
5.2	Répartition par commune des concerts <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	295
5.3	Répartition par commune des bals <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	301
5.4	Répartition par commune des festivals <i>trad</i> et autres « évènements longs » (stages, fêtes) répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019 . . .	304
5.5	Répartition par commune des évènements « divers » (animations, conférences, spectacles, expositions, etc.) <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	310
5.6	Répartition par commune des organisateurs/trices dont l'essentiel de l'activité est dédiée à la pratique et/ou à l'enseignement des musiques et des danses <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	312
5.7	Répartition par commune des organisateurs « non spécialisés » dans le champ des musiques et des danses dites traditionnelles répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	313
5.8	La Loire : un département exclusivement polarisé par Saint-Étienne	324
5.9	Le Rhône : un pôle majeur lyonnais coupé des pratiques repérables ailleurs dans le département	326
5.10	Le Puy-de-Dôme : un pôle clermontois qui rayonne sur l'ensemble du département	328
5.11	Répartition par commune des stages de musique/chant et de danse <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	330
5.12	L'Isère, un département d'entre-deux : la complémentarité et la « spécialisation » des pôles lyonnais, grenoblois et nord-isérois	331

5.13	La Haute-Loire : un département au développement inégal et peu connecté .	333
5.14	Le Cantal : une fracture est-ouest, entre coupure des réseaux et géologie . .	335
5.15	La Drôme et l'Ardèche : deux départements aux profils « éparpillés » accueillant de nombreux festivals	337
5.16	L'Allier : un département tourné vers ses frontières	340

Liste des photographies et illustrations

1.1	Fiches évènements sur AgendaTrad.org et Lafeuillemta.fr : matière première de l'inventaire cartographié des pratiques	61
4.1	Fête de la rivière organisée par l'association La Chavannée au domaine d'Embraud.	222
4.2	Activités accueillies dans les locaux de l'association des Brayauds.	223
4.3	Des lieux culturels « conventionnels » au rayonnement inégal	238
4.4	Des équipements publics gérés par les collectivités territoriales	239
4.5	Des lieux de diffusion confidentiels	239
4.6	Des lieux patrimoniaux	240
4.7	Des pratiques qui investissent les équipements de proximité	242
4.8	Des pratiques qui investissent les lieux de sociabilités : bars, cafés et restaurants	244
4.9	Des pratiques qui investissent le domicile des acteurs/trices	246
4.10	Des pratiques qui se placent au centre de la ville	247
4.11	Des pratiques qui se mettent en scène dans des espaces « naturels »	249
4.12	Des pratiques qui utilisent des structures légères : les chapiteaux	250
4.13	Des pratiques qui investissent des espaces de revendication	251
5.1	Affiche de la 8 ^e édition, en 2018, du Festival Funambals organisé par La Campanule à Rilleux-la-Pape	296
5.2	Comboros, un festival pour redynamiser durablement les Combrailles	306
5.3	Bal pour enfants à l'école de Saint-Paul-des-Landes (Cantal)	309
6.1	La permanence des imaginaires du village au sein des bals <i>trad</i> actuels.	357
6.2	Des évènements qui matérialisent un lien symbolique et calendaire entre le <i>trad</i> et la ruralité.	358

6.3	Ces affiches d'évènements organisés en Auvergne-Rhône-Alpes et en Vallée d'Aoste rendent visible les imaginaires ruraux qui entourent les pratiques. Deux thématiques se dégagent de ces affiches : celle du paysage champêtre et rural archétypal (montagnes, prairies, lac, forêt) ; celle de la communauté villageoise.	359
6.4	Des locaux associatifs emblématiques de l'espace rural	361
6.5	Sélection de pochettes discographiques.	373
6.6	Les représentations cartographiques de la musique <i>trad.</i>	377
7.1	Les musiques du paysage : deux pochettes discographiques produites par l'AMTA en 1996 et 2006.	453
8.1	Les « spots » de bals sauvages d'un danseur lyonnais	480
8.2	Session de musiques <i>trad</i> dans un café racheté par un musicien <i>trad.</i>	488

Liste des graphiques

4.1	Répartition par type des organisateurs/trices et co-organisateur/trices « non <i>trad</i> » repéré.es entre 2010 et 2019	253
5.1	Répartition des évènements <i>trad</i> par départements	290
5.2	Mise en relation de la proportion d'évènements <i>trad</i> organisés dans chaque département vis-à-vis de la densité de population	298
5.3	Répartition par types des évènements <i>trad</i> inventoriés entre 2010 et 2019 . .	300
8.1	Répartition saisonnière des évènements <i>trad</i> répertoriés en Auvergne-Rhône-Alpes entre 2010 et 2019	475
8.2	Répartition saisonnière des évènements <i>trad</i> par départements entre 2010 et 2019	476

LISTE DES GRAPHIQUES

Table des matières

Introduction générale	1
I A la recherche du <i>trad</i>	9
1 Cadrages : approche, méthodologie, posture et terrains	13
1.1 Vers une approche géographique d'un phénomène musical et chorégraphique	13
1.1.1 Musique et danse : des objets singuliers qui mettent à l'épreuve la géographie	13
1.1.2 Un objet au croisement de différents champs géographiques : les apports de la géographie culturelle et sociale, de la géographie rurale et de la géomusique	17
1.1.3 Une approche hybride, humaine et spatiale d'un objet total et construit : les « mondes du <i>trad</i> »	27
1.2 Une méthode qualitative et multi-focale, entre distance et engagement . . .	39
1.2.1 Enjeux de posture	39
1.2.2 Une enquête multifocale	50
1.3 Une approche croisée du <i>trad</i> en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste .	66
1.3.1 Choisir les terrains : espace construit et continu, espaces différenciés et « indéterminés »	66
1.3.2 Les terrains du <i>trad</i> : Auvergne-Rhône-Alpes, Vallée d'Aoste	71
1.3.3 Une analyse croisée : les « mondes du <i>trad</i> » en Auvergne-Rhône-Alpes et Vallée d'Aoste, entre comparaison et contrepoints	78
2 Musiques et danses traditionnelles, de la fascination pour le « Peuple » à la critique d'une construction sociale : élaboration croisée de pratiques et d'un objet d'étude	85
2.1 1804-1964 : le temps du folklore	86
2.1.1 Le XIX ^e siècle et l'activation d'un intérêt pour les musiques « du Peuple »	86
2.1.2 Les années 1930 et la reformulation de l'intérêt pour le folklore : entre science, politique, pédagogie et loisirs	92

2.1.3	La seconde moitié du XX ^e siècle : entre manipulation et nouvel âge d'or du folklore	99
2.2	1964-1981 : le <i>revival folk</i>	103
2.2.1	Musiques des lieux, musiques des hommes, musiques engagées	103
2.2.2	Sociabilités urbaines, quête de rural : allers et retours	116
2.2.3	La structuration progressive du <i>revival</i>	126
2.3	1980-1990 : Les « musiques traditionnelles » et leur institutionnalisation	132
2.3.1	Les pratiques revivalistes face à de nouveaux enjeux : loisirs, danse et professionnalisation	133
2.3.2	La sortie de la contre-culture et l'institutionnalisation des pratiques	141
2.3.3	Les musiques traditionnelles comme objet scientifique au cœur d'une pensée complexe et négociée	148
II	Les archipels du <i>trad</i>	157
3	Les acteurs des « mondes du <i>trad</i> » : une mosaïque d'expériences musicales, chorégraphiques et sociales	161
3.1	Des pratiques essentiellement amateurs, des trajectoires professionnelles à la marge	162
3.1.1	Des pratiques amateurs qui revendiquent leur accessibilité	162
3.1.2	Des trajectoires professionnelles encore à la marge	167
3.2	De l'« entrée » en pratique à l'attachement : des expériences musicales et chorégraphiques qui prennent la forme de parcours	175
3.2.1	Des rencontres « hasardeuses » entre pratiques et acteurs/trices ?	175
3.2.2	Des pratiques qui s'appuient sur des expériences musicales, chorégraphiques et familiales antérieures	181
3.2.3	Des pratiques évolutives et accompagnatrices des parcours de vie	184
3.3	Des pratiques d'initié.es reposant sur des logiques d'entre-soi	191
3.3.1	L'actualisation de la fonction sociale des pratiques : la construction de « communautés choisies »	191
3.3.2	Des pratiques de loisir alternatifs emblématiques des classes moyennes ?	197
3.3.3	Du loisir sélectif au loisir sérieux : des pratiques de distinction liées à un enjeu de savoir	201
4	Les lieux du <i>trad</i> : associations, lieux d'accueil, structures et réseaux	215
4.1	Les associations des « mondes du <i>trad</i> » : des espaces de convergence entre expérience individuelle et dynamique collective	215
4.1.1	Des associations répondant à différentes attentes locales : vers une typologie des associations <i>trad</i>	216
4.1.2	Un tissu associatif souterrain, peu fédéré, aux ancrages spatiaux inégaux	225

TABLE DES MATIÈRES

4.1.3	Des processus d'intégration associative stratifiés : l'enjeu de « faire tribu »	231
4.2	Des pratiques « tous-terrains » ? La multiplicité des lieux d'accueil et des organisateurs/trices d'évènements	237
4.2.1	Les lieux du <i>trad</i> : des pratiques adaptables qui investissent une diversité de lieux	237
4.2.2	En marge des associations <i>trad</i> , une diversité d'organiseurs/trices « non spécialisé.es » d'évènements en Auvergne-Rhône-Alpes	251
4.3	Une organisation plus institutionnelle des « mondes du <i>trad</i> » coupée des pratiques localisées ?	255
4.3.1	Les établissements d'enseignement artistique : l'institutionnalisation de l'enseignement des musiques traditionnelles à la marge et en question	255
4.3.2	La FAMDT : un organe fédéral à l'échelle nationale	264
4.3.3	L'AMTA et le CMTRA : deux CMT aux antipodes ?	268
5	La présence spatiale des « mondes du <i>trad</i> » en Auvergne-Rhône-Alpes	289
5.1	A l'échelle régionale, des pratiques entre urbain et rural, entre local et global	290
5.1.1	Des effets de centralité autour des espaces denses, à dominante urbaine	290
5.1.2	Des pratiques qui irriguent une diversité d'espaces à dominante rurale	297
5.1.3	Des organisateurs/trices d'évènements <i>trad</i> moins spécialisé.es dans les départements ruraux de la région	311
5.1.4	Une présence locale des pratiques articulée à des réseaux globalisés	314
5.2	A l'échelle départementale, des logiques organisationnelles contrastées : polarisation, multi-polarisation, éparpillement et vides	323
5.2.1	Des départements polarisés autour d'un centre urbain, entre diffusion et déconnexions : Rhône, Puy-de-Dôme, Loire	323
5.2.2	Des départements multi-polarisés, entre complémentarité et concurrence : Isère, Cantal, Haute-Loire et Allier	329
5.2.3	Des départements au développement éparpillé	336
5.2.4	Des départements démographiquement moteurs, très peu dynamiques : Ain, Savoie et Haute-Savoie	341
III	Les espaces du <i>trad</i>	347
6	Du déplacement de l'authenticité des pratiques dans le champ spatial à la mise en tension des imaginaires : le <i>trad</i> entre rural, local et global	351
6.1	Traces de rural : les campagnes comme fondement spatial symbolique du <i>trad</i>	352
6.1.1	La permanence de marqueurs symboliques de la ruralité au sein des pratiques actuelles	352
6.1.2	La ruralité à l'origine de la « traditionnalité » des pratiques	362
6.2	Le local : l'institution des pratiques dans une multitude de lieux du proche	367

6.2.1	Le local, une notion polysémique et omniprésente qui instaure un lien direct entre pratiques, acteurs/trices et espace	367
6.2.2	Les moments du « local » : ré-actualisation de la notion du local du <i>revival folk</i> à aujourd'hui	386
6.3	La mise en tension des imaginaires du <i>trad</i> : des pratiques au cœur de la dynamique local/global	397
6.3.1	Des imaginaires du rural et du local articulés à la dimension mobile et globalisée des pratiques	397
6.3.2	L'ambivalence du bal : un loisir globalisé au cœur de discours territorialisés	408
7	Une relation étroite entre homme et lieux : des pratiques qui nourrissent des trajectoires entre ancrages et circulations	421
7.1	S'approprier un lieu : des pratiques qui permettent l'appropriation de l'espace de vie	422
7.1.1	Choisir un lieu de vie : des trajectoires résidentielles orientées par les pratiques	422
7.1.2	Des pratiques relai de l'intégration socio-spatiale des acteurs/trices .	426
7.2	Négocier sa place : une légitimité des musicien.nes et danseurs/ses mesurée à l'aune du « local »	432
7.2.1	L'« imprégnation » du lieu au fondement de la légitimité de l'enseignant.e <i>trad</i>	433
7.2.2	Être musicien.ne ou danseur/se : l'injonction à la « spécialisation » .	437
7.2.3	Le refus de la spécialisation : autre régime de légitimité ou prise de risque au sein des carrières artistiques ?	441
7.3	Appartenir, des pratiques qui nourrissent une diversité d'ancrages	447
7.3.1	La revendication de liens d'interdépendance entre individu et territoire : de l'enracinement aux appartenances paysagères	447
7.3.2	Un type d'appartenance singulier : l'attachement aux paysages	453
7.3.3	Des appartenances construites, négociées et réversibles	458
8	Qualifier des espaces en transition : le <i>trad</i> entre adaptation et mise en cohérence de l'espace vécu	469
8.1	Du rural à l'urbain, des pratiques qui ré-enchantent les lieux du quotidien .	469
8.1.1	La resignification de l'espace rural	470
8.1.2	En milieu urbain, des pratiques qui restaurent un sentiment de souveraineté sur l'espace public	477
8.1.3	Le <i>trad</i> dans les espaces « d'entre-deux » : du paradoxe au « vivre ensemble »	481
8.2	Réinventer la région : des pratiques qui accompagnent une quête de cohérence et de distinction spatiale	489

TABLE DES MATIÈRES

8.2.1	La réhabilitation de la région comme type privilégié de local et comme espace intermédiaire vécu	490
8.2.2	Rhône-Alpes : interroger la région, transcender l'indétermination . .	497
8.2.3	Auvergne : une région naturalisée en quête de cohérence	509
8.2.4	Vallée d'Aoste : légitimer le politique par le culturel	522
	Conclusion générale	535