



HAL
open science

Des collectes d'hier aux créations musicales d'aujourd'hui : la valorisation des archives sonores par des réappropriations artistiques

Camille Roisé

► **To cite this version:**

Camille Roisé. Des collectes d'hier aux créations musicales d'aujourd'hui : la valorisation des archives sonores par des réappropriations artistiques. *Anthropologie sociale et ethnologie*. 2013. dumas-01414294

HAL Id: dumas-01414294

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01414294>

Submitted on 12 Dec 2016

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.

Copyright

Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)
UFR Lettres, langues et sciences humaines



Master I « Cultures, Arts et Sociétés »
Valorisation des patrimoines et politiques culturelles territoriales

Année universitaire 2012-2013

**DES COLLECTES D'HIER AUX CREATIONS MUSICALES
D'AUJOURD'HUI : LA VALORISATION DES ARCHIVES SONORES PAR
DES REAPPROPRIATIONS ARTISTIQUES**



Soutenu par Camille ROISNE

Sous la direction de Mme Patricia HEINIGER-CASTERET

Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)
UFR Lettres, langues et sciences humaines

**Master I « Cultures, Arts et Sociétés »
Valorisation des patrimoines et politiques culturelles territoriales**

Année universitaire 2012-2013

**DES COLLECTES D'HIER AUX CREATIONS MUSICALES
D'AUJOURD'HUI : LA VALORISATION DES ARCHIVES SONORES PAR
DES REAPPROPRIATIONS ARTISTIQUES**

Soutenu par Camille ROISNE

Sous la direction de Mme Patricia HEINIGER-CASTERET

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont aidée et soutenue tout au long de ce mémoire.

Je remercie également tous ceux qui m'ont accordé de leur temps, artistes, collecteurs, professionnels.

Enfin, je remercie particulièrement ma directrice de mémoire, Mme Patricia Heiniger-Casteret, pour ses conseils avisés et ses relectures précieuses.

Sommaire

Remerciements.....	4
Sommaire	5
Introduction.....	7
Première partie : Histoire des mouvements de collecte en France (XIX-XXème siècle).....	12
I. Aux origines de la collecte en France: l'Académie Celtique, une première tentative de collecte systématique.....	12
II. La collecte de chanson populaire et les écrivains romantiques.....	16
III. L'Enquête Fortoul : un premier modèle de collecte institutionnel.....	20
IV. La collecte de chansons populaires et le développement de la recherche folklorique	23
V. La première moitié du XX ^{ème} siècle et les débuts des collectes enregistrées	28
VI. Les mouvements folk et revivalistes : la réappropriation d'un patrimoine oral.....	33
Deuxième partie : la valorisation des archives sonores par la numérisation : l'exemple de l'Institut Occitan d'Aquitaine et du portail en ligne "Sondaqui"	38
I. Présentation de la structure	38
II. De la sauvegarde à la valorisation des archives sonores aquitaines, le rôle de l'InÒc.....	41
III. La valorisation des archives par un outil numérique : l'exemple de "Sondaqui", portail du patrimoine oral aquitain	48
IV. « Une phonothèque : pour quoi faire ? » Une remise en question de leur rôle par la numérisation ?	56
Troisième partie : La « perpétuation inventive » des archives sonores : études de création et enjeux de la valorisation de la mémoire orale sur un territoire	64
I. L'archive sonore comme source d'inspiration et moyen de renouvellement d'une tradition musicale : l'exemple de Romain Baudoin	64
II. La mise en scène de l'archive, témoignage d'une collecte, par le spectacle: André Ricros et la conférence-spectacle <i>Je vous réfléchis</i>	70
III. D'après une collecte de Patrick Lavaud, la création <i>De Boca a Aurelha</i> : l'archive comme matériau sonore	74
IV. <i>Les Confidences sonores</i> de Jean-Louis Le Vallégant: la création de l'archive par le projet artistique.....	79
V. Les enjeux pour un territoire d'une valorisation de la mémoire orale par la création artistique	85
Conclusion	91
Bibliographie.....	94
Table des matières.....	101

Introduction

On pourrait penser qu'entre la source et le produit fini, qu'il s'agisse d'un enregistrement ou d'un spectacle vivant, il s'agit de deux moments déconnectés. Il n'en est rien. Il y a entre cet amont et cet aval un fil d'Ariane, celui de l'esthétique.

(Franck Tenaille¹, à propos des archives sonores lors de l'ouverture des Assises nationales des musiques et danses traditionnelles² en 2007)

La dimension esthétique semble être au cœur de notre relation aux archives sonores : « musicale » « poétique », « nostalgique », on attribue à l'archive sonore un pouvoir d'évocation peu commun. Une poésie tant liée à l'oralité contenue par l'archive qu'à ses sonorités propres : sons vieillis, bricolages d'enregistrement, ambiances de bals ou de cuisines... l'archive charme dans l'écho qu'elle se fait d'un passé révolu, et nous ramène au moment qui l'a vu naître, celui de la collecte.

Avant qu'elle ne parvienne à sa diffusion à un public large, l'archive sonore s'est vue longtemps considérée comme la chasse gardée d'une élite intellectuelle. La question de l'archive sonore s'inscrit dans les mouvements de collectes de mémoire orale qui la précèdent, conduisant des savants, antiquaires, linguistes, ethnologues, musicologues, à recueillir les traces d'expressions de traditions populaires jugées en disparition proche. Si l'archive sonore ne naît réellement qu'avec le phonographe et les techniques d'enregistrement à la charnière du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, en tant que conservation de témoignages d'une mémoire orale, elle se replace dans des processus de collectes qui lui préexistent. Ces collectes sont caractérisées dès leurs origines par le regard teinté d'ambiguïté portés par les collecteurs sur les populations dont sont issues les traditions qu'ils collectent. Tout à la fois ces collecteurs méprisent et idéalisent un peuple paysan aussi bête et superstitieux qu'il est affublé d'un génie créateur que sublimeront les écrivains romantiques. Cette

1 F. TENAILLE est un journaliste spécialisé dans les musiques du monde, conseiller artistique, membre fondateur et actuel vice-président du réseau Zone Franche, responsable de la commission des musiques du monde de l'Académie Charles Cros

2 Ces Assises nationales, organisées par la FAMDT (Fédération des Musiques et Danses Traditionnelles) tenues à Nantes du 16 au 18 novembre 2007, réfléchissaient au développement et la structuration des musiques et danses traditionnelles. F. TENAILLE « Musiques d'essence patrimoniale : enjeux esthétiques, politiques et citoyens » intervention d'ouverture des Assises nationales des musiques et danses traditionnelles organisées par la FAMDT, Nantes, 16-18 novembre 2007 [En ligne] http://www.cmtra.org/IMG/pdf_Frank_Tenaille_pour_la_FAMDT.pdf. Consulté le 11/06/2013.

vision duale mène à l'institution d'une barrière entre le « peuple » et les « œuvres du peuple », dont l'étude se réserve à un cercle d'élite, et il faut attendre les mouvements de collecte folk et revivalistes au tournant des années 1970 pour que se constitue un élan de réappropriation par la population de ce patrimoine commun.

Cet élan pour l'oralité se voit abouti en 2006, date à laquelle la France ratifie la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO³. Cette convention créée en 2003 donne une reconnaissance aux cultures traditionnelles et affirme la valeur de la culture immatérielle jusqu'alors peu prise en compte par les Etats et les institutions. La valeur patrimoniale de l'oralité, ainsi que la nécessité de sa sauvegarde se voient alors reconnues. La Convention souligne le passage d'une finalité de conservation du patrimoine oral à celle de sa sauvegarde entendue comme la mise en valeur, la transmission et la revitalisation des traditions et expressions orales. La question de la valorisation des archives sonores comme témoignages de ces faits culturels oraux se voit donc directement concernée par les objectifs de la Convention.

L'archive sonore se présente comme la résultante d'une entreprise de collecte, sous la forme d'un enregistrement, et elle est la retranscription sonore de récits de vie, de savoir-faire, de coutumes et de traditions orales. Le terme d'archive recouvre néanmoins une large variété de documents. Définies par l'article L211-1 du Code du Patrimoine, les archives constituent « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité ». La notion d'archive est donc indépendante de sa date de sa production : un document prend la qualité d'archive dès sa production ou sa réception, et non pas seulement lorsqu'il a perdu son utilité courante immédiate. L'archive sonore acquiert donc son statut d'archive dès le moment de la fixation d'un énoncé musical ou oral par les processus d'enregistrement lors d'une collecte.

Au cœur de la question de l'archive sonore se trouve donc celle de l'action qui l'a vu naître, la collecte. La collecte ou le colletage peut-être définie comme le « recueil de la mémoire ou du patrimoine oral »⁴. Les termes de recueil ou de recueillement caractérisant la collecte revêtent pourtant une certaine ambiguïté ; ils renvoient à la conception sous-jacente d'un objet déjà constitué, une sorte de réalité figée dont le rôle du collecteur serait de retrouver et d'exhumer⁵. La mémoire

3 UNESCO, Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Paris, 2003.

4 F. DESCAMPS, « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin de l'AFAS* [En ligne] <http://afas.revues.org/1514>, Consulté le 11/06/2013.

5 *Ibid.*

orale s'assimile pourtant à une construction, une élaboration qui se constitue dans l'oralité au travers sa transmission, celle-ci contribuant à sa persistance, mais aussi à sa transformation⁶. La collecte en ce sens n'aurait pas vocation à *recueillir* cette mémoire orale, mais bien plutôt contribuer à la transmettre, et là résiderait tout l'enjeu de la mission d'un collecteur.

Mais ainsi caractérisée par sa mouvance et sa variabilité, voire sa « liberté », pour reprendre les termes d'Henri-Pierre Jeudy⁷ la mémoire orale pose par sa nature même une problématique de valorisation différente des logiques patrimoniales classiques. Constituée par la transmission orale, qui la réinterprète, la remodèle, et la transforme, elle ne constitue pas un objet fini duquel une valorisation par une seule restitution sous forme d'archives sonores rendrait compte. En ce sens, la mémoire orale étant par essence liée à un processus de création, il semble que ce soit au travers d'autres processus de création qu'elle puisse être restituée et valorisée pleinement auprès d'un public.

Ainsi, pouvons-nous nous demander, de la collecte de mémoire orale à sa valorisation par la création artistique, comment celle-ci peut-elle se saisir des archives sonores et constituer l'aboutissement d'un processus de valorisation ? Outre des artistes, des démarches artistiques valorisant leurs collectes sont aussi effectuées par des collecteurs eux-mêmes. Comment alors le saisissement artistique du matériau d'une collecte peut-il renvoyer à cet acte qui l'a vu naître, et constituer ainsi la transmission de l'expérience d'une démarche essentielle à la perpétuation d'une mémoire orale ? La réflexion verra émerger l'existence de liens forts entre collecteurs et artistes, interrogeant leurs rôles : ne seraient-ils pas voués à devenir les passeurs d'un patrimoine oral dont les voies de transmission naturelles sont vouées à disparaître ?

Ce travail intéressant présentait plusieurs difficultés du fait des thématiques qu'il met en jeu. En effet, si dans un premier temps mon projet de recherche s'était élaboré autour de la collecte en Aquitaine et des créations artistiques liées à la mémoire orale de ce territoire, ces deux questions se distinguent par l'absence de recherches universitaires effectuées à leur sujet. L'ampleur du travail à effectuer ainsi que le manque de temps imparti pour mener à bien cette recherche ont donc nécessité de dépasser cette restriction territoriale. En outre, l'apport de la création artistique à la mémoire orale est une réflexion qui ne vient que récemment d'émerger. Dès lors, l'analyse de la portée patrimoniale des créations sur lesquelles repose ce travail de recherches est donc issue pour sa

6 D. BERLINER, « Anthropologie et transmission », in *Transmettre, Terrain* n°55, Paris, FMSH éditions, 2010, pp. 4-19.

7 H.-P. JEUDY, Patrimoine oral et mémoire vivante, compte-rendu de la journée rencontre organisée par l'ORCCA et l'Association le Son des Choses, Champagne-Ardenne, 27 novembre 2008 [En ligne] <http://orcca.tourinsoft.com>. Consulté le 14/06/2013.

quasi-totalité d'une réflexion personnelle, éclairée et étayée par les entretiens effectués auprès des artistes.

Pour bien saisir les enjeux d'une création artistique autour de la mémoire orale, il importait en premier lieu de comprendre les raisons présidant aux entreprises de collecte. La question était intéressante, et demandait pour cela de remonter aux origines des mouvements de collecte. Quelles raisons les présidaient, quelles conceptions ces collecteurs passés avaient-ils tant des objets qu'ils recueillaient et de ceux qui les détenaient ? Des questions auxquelles la lecture d'ouvrages a répondu, mais qui ne rendait pas complètement compte de ce que pouvait être l'expérience de la collecte, et pour mener à bien ces travaux de recherche il était particulièrement important de rencontrer et interroger des collecteurs sur leur pratique.

La localisation de l'Institut Occitan (InÒc) à Billère, proche de Pau, fut une ressource précieuse, offrant l'exemple concret d'une structure de valorisation des archives sonores, passerelle essentielle du collecteur au grand public. Étude d'autant plus intéressante que cette année 2012-2013 a vu pour l'InÒc le renouvellement de son outil d'accès aux archives sonores en ligne, « Sondaqui ». Plusieurs entretiens avec Jean-Jacques Casteret, directeur du pôle Culture & Société à l'InÒc, complétés par des entrevues avec Vanina Joveneau, chef du pôle traitement matériel et intellectuel des Archives Départementales des Pyrénées-Atlantiques basées à Pau, furent à même de comprendre les enjeux inhérents à ces structures.

Ce travail de recherche sur les formes de réappropriation artistique d'archives s'est axé sur la création musicale, autour de quatre démarches d'artistes différentes. En premier lieu, celle du travail de Romain Baudoin, musicien gascon dont le travail s'inscrit dans le renouvellement de la musique traditionnelle occitane. La deuxième œuvre examinée est la création *Je vous réfléchis* d'André Ricros, témoignage des enquêtes d'un collecteur-musicien auvergnat. Le spectacle *De Boca a Aurelha* est issu du saisissement des enregistrements des enquêtes de Patrick Lavaud, collecteur aquitain, par un groupe d'artistes. Enfin, le projet des *Confidences sonores* de Jean-Louis Le Vallégant illustre la création d'archives par une collecte se faisant aux fins d'un spectacle. L'étude des représentations s'est vue complétée par des entretiens menés auprès des artistes.

Ce mémoire s'articule donc autour de trois axes, illustrant en réalité le processus menant l'archive du collecteur au public. En premier lieu, une histoire des mouvements de collecte en France depuis les prémices de l'Académie Celtique jusqu'aux périodes folk et revivalistes mettra à jour les motivations présidant aux collectes, et au travers elles, toute l'évolution menant d'une

logique de conservation à celle d'une mise à disposition au public en vue de la réappropriation d'un patrimoine oral.

La seconde partie abordera la valorisation institutionnelle des archives sonores à travers l'exemple aquitain de l'InÒc et de son portail d'archives en ligne « Sondaqui ». Envisageant les enjeux de la numérisation dans la perspective de diffusion d'un patrimoine oral, elle conduira à réfléchir à la légitimité de l'existence des phonothèques comme lieu de conservation et d'écoute, et l'apport que peut constituer l'action culturelle pour affirmer la nécessité de ces lieux dédiés à la mémoire orale.

La troisième partie proposera d'étudier des réappropriations d'archives par la création musicale, considérée comme le vecteur le plus à même de valoriser des archives sonores. Elle va proposer une réponse en étudiant les rapports entretenus entre la création musicale et l'archive, et comment l'artiste en questionnant l'archive voit un public tant se réapproprier un patrimoine sonore que prendre conscience du processus de collecte dont l'archive est le témoignage. Au-delà, cette partie amènera à considérer les enjeux d'une valorisation de ce type de projets de mémoire orale pour un territoire.

Première partie : Histoire des mouvements de collecte en France

(XIX-XXème siècle)

I. Aux origines de la collecte en France: l'Académie Celtique, une première tentative de collecte systématique

1. Les débuts de l'Académie

Le 9 germinal an XIII, c'est-à-dire le 30 mars 1805, se tient la séance inaugurale de l'Académie Celtique. Cette académie naît de la volonté de trois hommes, Eloi Johanneau, Jacques Cambry et Michel-Ange de Mangourit⁸, passionnés d'antiquités celtiques et gauloises. Désirant inciter et fédérer des recherches de plus grande envergure dans ce domaine, ils rassemblent autour d'eux des érudits, savants, écrivains, avec pour tâche de recueillir les traditions, les coutumes, les usages, les langues locales en raison de leur disparition supposée proche. Il s'agit pour eux de retrouver le passé de la France dans ses origines gauloises et celtiques, dont les traces survivent encore dans la culture populaire.

Le discours inaugural prononcé par le secrétaire perpétuel Eloi Johanneau présente les objectifs assignés à l'Académie :

« Ainsi notre but doit être, 1°. de retrouver la langue celtique dans les auteurs et les monumens⁹ anciens, dans les dialectes de cette langue qui existent encore, le breton et le gallois, et même dans tous les dialectes populaires, les patois et jargons de l'empire français, ainsi que les origines des langues et des noms de lieux, de monumens et d'usages qui en dérivent, de donner des dictionnaires et des grammaires de tous ces dialectes, qu'il faut se hâter d'inventorier avant leur destruction totale ; 2°. de recueillir, d'écrire, comparer et expliquer toutes les antiquités, tous les monumens, tous les usages, toutes les traditions ; en un mot de faire la statistique antique des Gaules, et d'expliquer les temps anciens par les temps modernes»¹⁰ .

8 E. JOHANNEAU (1770-1851) est surtout connu pour ses recherches en philologie, et ses travaux de commentaires et d'éditions d'œuvres d'auteurs comme Rabelais, Pline l'Ancien et Montaigne. J. CAMBRY (1747-1807) abandonne sa charge de préfet pour se consacrer aux recherches d'antiquités. Il fut le premier président de l'Académie Celtique. M. -A. de Mangourit (1752-1829) diplomate et franc-maçon avait en 1789 fondé le *Héraut de la nation*, journal révolutionnaire

9 Respect de la graphie originelle. Comprendre que le mot désigne non seulement les vestiges architecturaux, mais aussi les croyances, les usages, les traditions, les mœurs, les cérémonies, et même le langage. N. BELMONT, *L'Académie Celtique et Georges Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France*. In : *Romantisme*, 1975, n°9. pp.29-38

10 E. JOHANNEAU « Discours d'ouverture sur l'établissement de l'Académie celtique, les objets de ses recherches et

Cette quête du passé est ainsi faite essentiellement dans une perspective philologique, et s'assigne comme objectif de produire des outils de recensement et de conservation des « dialectes », par le biais de dictionnaires et de grammaires. Elle pose aussi les premières pierres d'une démarche ethnologique, dans sa volonté de comparaison et d'explication des manifestations populaires. Par ailleurs, ce discours inaugural ancre l'entreprise de l'Académie dans une prise de conscience de la disparition d'une culture populaire et l'urgence d'en collecter les derniers témoignages. L'idée de la précocité de cette prise de conscience n'est pas partagée par tous, notamment Yvon Guilcher¹¹ qui considère que ce sentiment d'urgence n'émerge qu'avec les écrivains romantiques. Mais ce discours inaugural, en soulignant la nécessité d'inventorier les vestiges celtes et gaulois avant leur « destruction totale » paraît suffisamment explicite : le pressentiment que ces traditions s'éteignent est déjà là.

Le projet n'est pas d'ordre musical, mais il se propose aussi de recueillir des chansons, comme en témoigne une lettre de M. Mangourit à l'Académie datée du 29 messidor, qui précise « Vous n'oublierez pas de demander les anciennes poésies, chansons, et leurs airs notés en musique; les vues et dessins des monuments, la copie fidèle des inscriptions, les traductions littérales, les plans géométriques,... »¹². Il faut ici souligner qu'on demande aussi de noter les mélodies et non les seules paroles des chansons collectées.

2. Un outil de travail: le questionnaire

Pour mener à bien son projet, l'Académie se dote d'un outil de travail, un questionnaire. Il est l'œuvre d'une commission constituée de MM Cambry, Johanneau, Denina, Dulaure et Mentelle, mais n'est attribué qu'à J.-A. Dulaure et M.-A. De Mangourit lors de sa publication. Le questionnaire est destiné aux « personnes les plus éclairées » de chaque département. Il est composé de 51 questions réunies en quatre sections : la première porte sur « les usages qui résultent des diverses époques ou saisons de l'année », la deuxième sur « les usages relatifs aux principales époques de la vie humaine, la troisième étudie « les monuments antiques », et la dernière est consacrée aux « autres croyances et superstitions. » Les réponses sont restituées au secrétaire perpétuel de

le plan de ses travaux », in *Mémoires de l'Académie celtique*, tome 1, 1807. Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39609h/f28.image.r=m%C3%A9moires%20de%20l%27acad%C3%A9mie%20celtique.langFR>. Consulté le 12/01/2013.

11 Y. GUILCHER, « la chanson populaire et les pouvoirs publics », in *L'air du temps du romantisme à la world-music*, coll. Modal, Courlay: FAMDT ed., 1993, pp. 32-41.

12 M. de MANGOURIT, dans une lettre écrite à l'Académie, publiée dans les *Mémoires de l'Académie celtique*, tome 1, 1807 Gallica [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39609h/f28.image.r=m%C3%A9moires%20de%20l%27acad%C3%A9mie%20celtique.langFR> consulté le 12/01/2013.

l'Académie, communiquées lors des séances, et publiées dans les *Mémoires*. La modernité de cette méthode d'investigation, qui s'appuie sur un questionnaire et un réseau d'informateurs est à souligner: c'est une première tentative de collecte systématique. De plus, Nicole Belmont fait remarquer les prémices d'une volonté d'interprétation chez certains de ses membres. Ainsi en 1810, Girault d'Auxonne, écrivant à Johanneau déclare « J'avoue que ce n'est pas sans quelque surprise que je vois plusieurs se borner à la simple énumération et description des usages sans s'appliquer à en pénétrer le sens caché, à en chercher les causes, sans essayer de remonter à leur source; il me semble que cette nomenclature sèche n'est pas le but que se proposait d'atteindre l'Académie celtique dans les questions qu'elle a proposées »¹³.

On peut s'étonner de la naïveté des questions posées, qu'attaque Yvon Guilcher avec virulence¹⁴. On peut y lire par exemple, à propos du recueil de chanson : « Les airs sont-ils tristes ou gais ? » ou bien « Y-a-t-il quelques chants qui semblent appartenir à une haute antiquité ? ». Les requêtes font ainsi appel à une part de subjectivité assez frappante. Par ailleurs, elles démontrent l'importance du préjugé qui sous-tend au projet, l'idée que les campagnes françaises vivent à des temps archaïques.

3. L'échec de l'hypothèse celte et la fin de l'Académie

C'est cette « hypothèse celte », sur laquelle se base l'entreprise de l'Académie, que Nicole Belmont questionne¹⁵. Elle émet cette interrogation : comment comprendre que des lettrés aient pu entreprendre cette collecte au sein de leur propre culture, alors que, descendants du rationalisme des Lumières, ils ne pouvaient à priori concevoir et admettre l'irrationalité des croyances populaires? L'existence de l'hypothèse celte permet de résoudre le paradoxe de la démarche de l'Académie, en posant qu'il demeure dans la culture populaire les restes de l'antiquité lointaine de la France, société *autrefois* conforme à la raison. C'est l'idée de la survivance de vestiges celtiques, archaïques, qui justifie l'intérêt des académiciens pour les cultures populaires. Pourtant, rapidement, l'hypothèse celte est mise à mal, et les membres de l'académie se heurtent à nouveau à cette irrationalité populaire qu'ils ne peuvent concevoir et que rien ne justifie.

13 *Mémoires de l'Académie celtique*, t.V, 1810.

14 Y.GUILCHER, 1993, p.34.

15 N. BELMONT, « L'Académie celtique et Georges Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n°9, 1957, p. 29-38.

L'Académie affiche en effet un mépris étonnant pour son objet d'étude : ses mémoires évoquent les « bizarreries innocentes de l'esprit humain », les « cérémonies absurdes », les « monuments de la crédulité »¹⁶ exemples parmi tant d'autres de l'incompréhension et du rejet des traditions populaires. La condescendance avec laquelle l'Académie traite son objet d'étude est indéniable, et si par ailleurs Nicole Belmont soutient néanmoins que l'Académie Celtique a eu pour intérêt d'avoir collecté des données *pour elles-mêmes*, son affirmation est discutable. L'Académie Celtique ne s'intéresse pas aux traditions populaires *pour elles-mêmes*; les études et collectes de culture populaire sont guidées par l'intérêt historique dont les manifestations populaires sont supposées être porteuses. Les motivations présidant à la collecte de chansons populaires le révèlent bien: on ne s'intéresse pas à la nature musicale de ces chansons, mais à ce qu'elles conservent de la mémoire des événements historiques.

Ainsi l'Académie se dissout, et le tome VI des Mémoires édité en 1812 marque la fin de ses publications. Certains de ses membres fondent alors la Société des Antiquaires de France, aux buts sensiblement similaires, et publient des *Mémoires* annuels à partir de 1817¹⁷. La préface de leur première publication est explicite quant aux raisons de la fin de l'Académie Celtique et l'échec de l'hypothèse celte: « des membres prépondérants conçurent, sur les Celtes, un système plus séduisant que solide. Pour l'appuyer, ils ne trouvèrent point, dans les notions que l'histoire nous fournit sur ce peuple, des preuves suffisantes; alors ils se jetèrent dans le champ illimité des conjectures, champ semé d'incertitudes et d'erreurs. »¹⁸. La Société des Antiquaires perdurera jusqu'en 1830, à mesure que l'archéologie et l'histoire prennent le pas sur une démarche « ethnographique ».

Malgré tout le dédain qu'elle a porté à son objet d'étude, l'Académie Celtique a néanmoins l'intérêt d'avoir éveillé la France à ses traditions populaires en initiant un mouvement de collecte d'ampleur, et d'avoir fait émerger le sentiment de la nécessité du recueillement de l'expression de ces traditions.

16 *Mémoires de l'Académie Celtique*, 1807-1810.

17 Et encore, selon N. BELMONT, il semblerait que ces Mémoires publiés de 1817 à 1830 par la Société des Antiquaires ne soient autres que des manuscrits précédemment envoyés à l'Académie Celtique.

18 *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France*, I, 1817. Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282090z.image.langFR.r=m%C3%A9moires%20de%20la%20soci%C3%A9t%C3%A9%20royale%20des%20antiquaires%20de%20france> consulté le 13/01/2013.

II. La collecte de chanson populaire et les écrivains romantiques

Après la fin de l'Académie Celtique, les premières collectes concernent la Bretagne, des années 1820 à la fin des années 1830. Elles sont menées notamment par Aymar de Blois, un ancien de l'Académie, le comte de Kergariou, Madame de Saint-Prix, J.-M. De Penguern, et sont connues du public en 1834-1835. Là encore, parmi les chansons recueillies, se trouvent beaucoup d'événements historiques précis et datables ; on peut notamment citer le siège de Guingamp en 1489 et 1591, les descentes des Anglais sur les côtes trégoroises¹⁹... La Villemarqué publie le *Barzaz-Breizh*, « histoire poétique de la Bretagne », en 1839²⁰. L'ouvrage connaît un grand succès auprès du public. L'empreinte du travail de l'Académie est forte, puisqu'on y retrouve des chants druidiques évoquant un passé gaulois ; la chanson populaire a alors encore vocation à témoigner d'un archaïsme et d'une histoire événementielle. C'est lorsque les écrivains romantiques s'emparent de la chanson populaire que s'opère une nouvelle considération du sujet, par laquelle on reconnaît alors la dimension artistique de ces œuvres du peuple. Pourtant, si les écrivains romantiques participent de cette révélation, le jugement porté sur la chanson populaire reste marqué par l'ambiguïté du regard du savant porté sur le peuple.

1. La recherche de renouveau littéraire dans les traditions populaires, une reconsidération de la chanson populaire

Longtemps après les romantismes européens majeurs, notamment allemands et anglais, les écrivains romantiques français se tournent vers les cultures populaires. Prônant un retour à l'époque d'avant les Lumières, ils cultivent la nature et le sentiment ; dans une quête des origines de leur culture nationale, beaucoup vont s'intéresser à la musique et la chanson populaire, et il faut distinguer à cet égard deux mouvements : un premier romantisme, indifférent au fonds populaire français, se constitue avant 1830 et un second mouvement, prenant naissance aux lendemains de la révolution de 1830, se tournera, lui, vers les traditions populaires.

C'est au cours de voyages en province ou à travers le prisme du souvenir de leur région natale que s'ancre l'intérêt des écrivains romantiques pour la chanson populaire. Ils rendent compte de leurs impressions dans leurs œuvres, et certains y introduisent les chansons qu'ils ont pu recueillir. Ainsi Prosper Mérimée se rend en Corse en 1839 et découvre les chants populaires de la région. Il en publie certains à la fin de son recueil *Colomba et autres nouvelles*.

19 Y. GUILCHER, 1993, pp. 32-41.

20 Si l'authenticité de l'ouvrage a été mise en doute dans les années suivant sa parution, notamment par Luzel qui l'accusait de nombreuses retouches, en 1974, Donatien Laurent, réhabilite ce collecteur hors pair dans sa thèse, *La Villemarqué collecteur de chants populaires : étude des sources du premier Barzaz-Breiz à partir des originaux de la collecte : 1833-1840*.

Faute de connaissance musicale, les écrivains-collecteurs se consacrent surtout aux paroles, et les premières publications sont dédiées aux poésies populaires.

2. Deux figures emblématiques de la collecte de musique populaire romantique: Gérard de Nerval et Georges Sand

2.1. Gérard de Nerval et l'appel des Vieilles ballades françaises

Trente ans après l'Académie Celtique, Gérard de Nerval joue un rôle d'initiateur de la collecte en France, avec la publication d'un article, *Les Vieilles ballades françaises*²¹ dans *La Sylphide* du 10 juillet 1842, qui marque un tournant essentiel dans l'histoire des traditions populaires en France et dont voici les premières lignes:

« Avant d'écrire, chaque peuple a chanté; toute poésie s'inspire à ces sources naïves, et l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, citent chacune avec orgueil leur romancero national. Pourquoi la France n'a-t-elle pas le sien ? (...) C'est qu'on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans le souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe; la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec quelques tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde bien plus que ne le fait le patois. Pourtant ce langage a ses règles, ou plutôt ses habitudes régulières... »

Vibrant plaidoyer en faveur de la chanson traditionnelle, l'article lance un appel à la collecte rapide, prédisant la disparition proche de ce répertoire. Il réunit une vingtaine de textes, certains fragmentaires, de chansons populaires françaises déjà rassemblés par Nerval. Touché par le charme de ce répertoire, l'écrivain montre tout l'apport qu'il constituerait aux lettres françaises : il incite les poètes nouveaux à s'engager dans la restitution d'œuvres populaires et à contribuer par là au renouveau de la poésie savante.

2.2. Une image de l'enquête laissée dans l'œuvre de Nerval

Nerval n'a pas cherché à laisser de recueil méthodique, mais des éléments des *Vieilles ballades* seront repris et éparpillés dans son œuvre. Son travail n'est pas scientifique, mais il est intéressant de relever des passages de ses romans où il brosse un tableau des traditions populaires, et à travers lesquels s'esquisse une image de l'enquête.

21 G. DE NERVAL, « Les Vieilles ballades françaises », *La Sylphide*, 1842. Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k146593k.image.langFR.r=la%20sylphide> consulté le 20/01/2013.

La Bohème Galante évoque un retour de l'écrivain à Senlis, dans sa province natale. Il y décrit un groupe de petites filles chantant une chanson, qu'il reconnaît être de son enfance. Il en cite un vers : « Les canards dans la rivière... »²² Puis ouvrant une pause narrative, il décrit leur danse :

« Elles se mettent toutes, - comme on dit chez nous, - à la queue leleu ; puis un jeune garçon prend les mains de la première et la conduit en reculant, pendant que les autres se tiennent les bras, que chacune saisit derrière sa compagne.²³ »

Il insère dans ses pages des extraits et des résumés de poésies et de chansons populaires recueillies lors de sa marche. Ils sont ponctués de commentaires de rimes, de construction, et de réflexions quant à la nature populaire de ces morceaux. Si la nature littéraire de son œuvre fait prendre le pas à l'imagination et la description fantasmée sur l'exercice de précision documentaire, on compte de nombreux passages d'une grande rigueur descriptive. Ainsi plus loin dans *La Bohème Galante*, Nerval, assistant à une scène de veillée dans un village du nom de Ver, note tous les couplets chantés et il transcrit le récit complet d'une légende.

Il fait part à de nombreuses reprises combien il déplore de ne pouvoir noter les mélodies des chants qu'il transcrit ; et c'est par ce regret « Malheureusement je ne puis citer les airs »²⁴ qu'il introduit les *Chansons et légendes du Valois* qui font suite à *Sylvie*.

2.3. George Sand, un intérêt pour la musique populaire

Le cas de George Sand est différent des autres écrivains découvrant la chanson populaire française. Si ces derniers portent principalement attention aux paroles, Sand, s'intéresse d'abord aux mélodies populaires ; et bien qu'elle ne connaisse pas la notation musicale, elle s'attache à les décrire, comme dans cet extrait de *Ma sœur Jeanne* :

« Elle se mit à chanter d'une voix chevrotante, en mineur, et sur une mélodie très remarquable, une de ces chansons bourbonnaises dont la musique mériterait bien d'être recueillie, s'il était possible sans en altérer la grâce et l'originalité »²⁵

La musique instrumentale et ceux qui l'exercent tiennent une place majeure dans l'œuvre de George Sand. *La Mare au diable*, par exemple, voit son action formée dans le cadre de chansons. A la fin du dernier chapitre, elle place un appendice, *Les Noces de campagne*, qui, au-delà d'un portrait précis du déroulement des noces dans le Berri, constitue un sommaire de la chanson populaire berrichonne²⁶.

22 G. DE NERVAL, *La Bohème galante*, éditions Gallimard, Lonrai, 1993, p. 32.

23 G. DE NERVAL, 1993, p. 32.

24 G. DE NERVAL, *Chansons et Légendes du Valois*, in *Les Filles du Feu, Nouvelles*, D. Giraud, Paris, 1854, p. 36.

25 G. SAND, *Ma sœur Jeanne*, éd. Paléo, Clermont-Ferrand, 2009, p.18.

26 Voir J. TIERSOT, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Plon, Paris, 1931, pp.150-151.

2.4 . Le leg de l'Académie Celtique, l'ambiguïté du jugement chez Sand

Il est intéressant d'étudier George Sand dans le cadre de l'héritage des recherches de l'Académie Celtique à la pensée romantique, comme le présente le travail de Nicole Belmont. L'anthropologue, on l'a vu, assigne l'échec de l'Académie Celtique à l'impossibilité pour ses membres de concevoir l'irrationalité des croyances populaires. Pour N. Belmont, c'est ce même courant d'idée qui va être repris par le mouvement littéraire de l'époque, et les romantiques, par la littérature, concilieront cette apparente contradiction. Par le même mouvement qui les conduit à accepter l'éclatement de la personnalité²⁷, ils considèrent les aspects pluriels de leur culture, et se tournent donc vers « l'étrangeté à l'intérieur de leur culture »²⁸.

On observe ainsi dans l'œuvre de George Sand les mêmes traits que l'on prêtait aux recherches de l'Académie Celtique, ce jugement ambivalent porté sur les traditions populaires. On peut par exemple relever ces quelques lignes dans *Ma sœur Jeanne* :

« Qui peut nous révéler le mode d'existence de ces âmes si peu développées? A quoi pense le laboureur qui creuse patiemment son sillon monotone? A quoi pense le bœuf qui rumine couché dans l'herbe, et la cavale étonnée qui vous examine par-dessus le buisson ?... »²⁹

Mais là où l'Académie Celtique avait condamné sans appel les traditions populaires par son mépris, George Sand prête aux paysans le don d'une mémoire collective, la possession de savoirs « anté-historiques »: « ...l'imagination populaire...n'est jamais qu'une forme effacée ou altérée de quelques souvenirs collectifs »³⁰ Cette mémoire collective prend aussi la forme du don de création, un don poétique qui serait propre aux paysans :

S'ils ont permis la connaissance et la diffusion de la chanson et la musique populaires, les écrivains romantiques ont aussi initié l'idée que développera, parmi d'autres, Julien Tiersot³¹: ces « trésors » de chanson traditionnelle devront être réservés aux artistes et aux savants pour qu'ils s'en inspirent ou les étudient.

27 Le courant romantique vise l'exploration et l'expression de la subjectivité du moi, dans ses multiples facettes, en opposition à l'unité de l'homme classique guidé par la raison.

28 Expression de N. Belmont, in *L'Académie celtique et George Sand*, 1975, p.35.

29 G. SAND, 2009, p.43.

30 G. SAND, *Légendes rustiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, p.4.

31 J. TIERSOT, préface des *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, in J.-F. DUTERTRE, « L'herbe sauvage. Perspective cavalière sur le romantisme et les chansons populaires », *L'air du temps*, FAMDT ed., Courlay, 1993, p.19.

III. L'Enquête Fortoul : un premier modèle de collecte institutionnel

Il faut attendre le milieu du 19^{ème} siècle pour que les pouvoirs publics s'emparent de la question de la collecte. Leur intervention ne surgit pas ex nihilo, mais dans un contexte qui l'appelle depuis longtemps, initié par l'Académie Celtique. Auparavant, ils ne font pour le mieux qu'encourager les initiatives de collectes, et quelques interventions émaillent cette première moitié de siècle. On peut citer la circulaire d'Emmanuel Crétet de Champmol, ministre de l'intérieur de Napoléon Ier, recommandant de « rassembler les monuments des idiomes populaires de l'Empire »³² en 1807. Un an plus tard, il écrira une lettre d'encouragement au travail de l'Académie Celtique.

Dans les années suivantes, le pouvoir politique portera son attention surtout sur la chanson religieuse. Ceci sera marqué par la création d'une Commission des chants religieux et historiques de la France en 1845 par Narcisse-Achille de Salvandy, ministre de l'Instruction Publique, qui sera vouée à recueillir et publier des chants populaires religieux³³.

1. Un projet ambitieux

C'est l'enquête lancée par Hippolyte Fortoul qui marque le début des collectes institutionnelles de chansons populaires en France, et l'on peut supposer qu'elle a été initiée par l'appel de Gérard de Nerval³⁴. C'est un projet d'une ampleur bien plus grande que les précédents. M. Fortoul est nommé ministre de l'Instruction publique et des cultes en 1851. Il a lui-même collecté des chansons populaires dans son département natal des Basses-Alpes, et il est à l'initiative de plusieurs recueils, comme le *Recueil des inscriptions trouvées sur le sol de la Gaule*, et le *Recueil des anciens poètes français*. A sa demande, Napoléon III signe, le 13 septembre 1852, un décret ordonnant la publication d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*. Le lendemain, Fortoul fixe par arrêté l'organisation du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France, divisé en trois sections: philologie, histoire, archéologie. C'est à la section philologie qu'échoit la rédaction du *Recueil*. Se heurtant à la difficulté de cerner son objet, la chanson populaire, une commission est créée dans le but de définir sa méthodologie. Jean-Jacques Ampère en prend la tête, et dirige la rédaction d'un texte publié en 1853 sous le titre *Instructions relatives aux poésies*

32 L. CHARLES-DOMINIQUE, « Les musiques traditionnelles en France : histoire et réalité d'un objet scientifique complexe », 2007 [En ligne] <http://charlesdominique.files.wordpress.com/2009/01/cambridg1.pdf>. Consulté le 04/04/2013.

33 Y. GUILCHER, 1993, p. 37.

34 Il fera allusion assez froidement au décret Fortoul dans *La Bohème Galante* et *Les filles de feu* qui paraissent postérieurement.

populaires de la France. Ces *Instructions* ont pour but d'orienter la collecte et d'en classer les éléments constitutifs. Le comité les envoie à 212 correspondants régionaux, issus du clergé, des fonctionnaires, des notables, hommes de lois, archivistes et des bibliothécaires. Font partie de ces correspondants des personnalités connues, comme Sainte-Beuve, de La Villemarqué, déjà connu pour sa publication du *Barzaz-Breiz*, ou encore Edmond de Coussmaker, qui se fera connaître quelques années plus tard par la publication des *Chants populaires des Flamands de France*.

2. La difficile définition de la chanson populaire et sa transcription musicale

Bien que l'article 2 du décret précisait que le *Recueil* devait comprendre « les chants religieux et guerriers; les chants de fêtes, les ballades; les récits historiques, les légendes, les contes, les satires »³⁵, les désaccords sur la chanson populaire sont tels qu'il est décidé de former une commission chargée de déterminer « (son) véritable caractère, d'en distinguer les différentes formes »³⁶. Y. Guilcher³⁷ remarque ainsi que pour la première fois, se pose clairement le problème de la définition de la chanson populaire. Les *Instructions* s'interrogent sur la nature du « véritablement populaire », et conclut : « le comité ne considère comme tout à fait populaire que des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes, ou bien celles qui ont un auteur connu, mais que le peuple a fait siennes en adoptant »³⁸. Il est difficile de faire une définition plus floue, et l'on mesure les difficultés auxquelles ont pu faire face des collecteurs confrontés à de tels critères.

Une deuxième difficulté pour ces collecteurs va résider dans la transcription musicale du produit de leurs enquêtes. « Il est très important de recueillir et de publier autant que possible les airs aussi bien que les paroles »³⁹ recommandent les *Instructions* aux correspondants. Tous les membres du comité n'y sont pas sensibles, et ce sera à A. J. Vincent que l'on devra les quelques lignes des *Instructions* évoquant la transcription musicale. Les enquêteurs devront écrire « à la dictée », c'est à dire « à l'audition » dans le but d'écrire « une phase mélodique simple »⁴⁰. La transcription se fait dans l'immédiateté du terrain, et elle est évidemment extrêmement liée à l'écoute et la sensibilité du collecteur. Vincent en est bien conscient et préconise ces enquêtes musicales à ceux « suffisamment instruits pour pouvoir écrire à la dictée »⁴¹.

35 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in J. CHEYRONNAUD, *Mémoires en recueils : jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Montpellier, Office départemental d'Action Culturelle, 1986, 160 p, p.11.

36 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in J. CHEYRONNAUD, 1986, p.12

37 Y. GUILCHER, 1993, pp 32-41.

38 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in Y. GUILCHER, 1993, p.38.

39 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in J. CHEYRONNAUD, 1986, p.17.

40 J. CHEYRONNAUD, 1986, p.17

41 J. CHEYRONNAUD, 1986, p.17.

3. Les Instructions, où comment classer l'inclassable?

Pour la première fois est organisée une classification des poésies populaires, qui se veut pratique, et qui doit servir de guide à des correspondants non avertis. Les *Instructions* signalent ainsi les différentes sources par lesquelles les enquêteurs pourront effectuer leurs enquêtes : « dans les ouvrages publiés, dans les manuscrits et dans la tradition orale »⁴². On peut à cet égard s'étonner que la tradition orale ne soit pas la seule source prônée, ni la première énumérée.

Les *Instructions* décrivent aussi les méthodes d'investigation préalables. Elles fournissent, de plus, un cadre aux collecteurs, par une longue grille de classification des objets à recueillir. La rubrique « chants populaires » comporte ainsi 13 classes. Il est à souligner la place et l'importance de cette grille, longue de cinquante et une pages⁴³. Les catégories de classification sont très précises, dans une volonté d'exhaustivité : si les 5 premières (« poésies religieuses », « poésies populaires d'origine païenne », « poésies didactiques et morales », « poésies historiques », « poésies romanesques ») auraient pu être suffisantes, elles ont été étoffées de catégories plus spécifiques (« chants qui se rapportent aux divers événements et aux diverses phases de l'existence, le mariage, le baptême, une première communion, une prise de voile, un mort, un enterrement »). Les catégories s'entrecroisant, ces critères de classification sont discutables⁴⁴, mais comme le souligne Jacques Cheyronnaud, évoquant « n'était-ce pas, un peu, classer l'inclassable ? »⁴⁵

4. Une nouvelle référence pour les entreprises de collecte

La collecte dure 4 ans, et en 1857 un inventaire de tous les manuscrits reçus par le comité est établi. La collecte s'avère considérable, et couvre presque toute la France. La publication de ces chansons n'aura jamais lieu, et, en 1876, les manuscrits sont déposés à la Bibliothèque nationale. Néanmoins les *Instructions* se révéleront être un modèle pour de nombreux collecteurs folkloristes qui vont suivre. A la fois conçu comme « trace des événements de l'histoire nationale »⁴⁶ et comme une collection de « modèles de beautés trop longtemps méconnues »⁴⁷, le projet inabouti du recueil de l'Enquête Fortoul se place à la croisée de l'héritage romantique et de celui de l'Académie celtique. Il marque néanmoins un véritable tournant dans la démarche de l'enquête, puisque les *Instructions*, inaugure une première démarche de définition de son objet d'étude. L'enquête Fortoul fera désormais référence, et inaugure les grandes collectes folkloristes à venir.

42 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in J. CHEYRONNAUD, 1986, p.15.

43 Les *Instructions* en font 62

44 Y. GUILCHER, 1993, p.38.

45 J CHEYRONNAUD, 1986, p.26.

46 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in J. CHEYRONNAUD, 1986, p.11

47 *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome 1, in J. CHEYRONNAUD, 1986, p.11

IV. La collecte de chansons populaires et le développement de la recherche folklorique

L'impulsion donnée par l'enquête Fortoul ne se démentira pas durant la seconde moitié du 19^{ème} siècle. De plus en plus, on publie les produits des collectes, et la forme du recueil se développe rapidement.

1. Le développement des collectes dans les provinces et les premiers mouvements régionalistes

Après l'idée d'un recueil général, émerge celle de publication de recueils par provinces. On prend nettement conscience de la disparition des traditions populaires, et de l'uniformisation culturelle de la France. Les références sont alors, en plus du décret Fortoul, les *Chants populaires des Flamands de France*, d'E. De Coussemaker, et le *Barzaz-Breizh*, que les recueils citent régulièrement. Chose nouvelle, des musiciens, à l'exemple d'Edmond de Coussemaker⁴⁸, commencent à publier. On peut citer autrement parmi les principaux recueils, celui d'Arbaud Damase, qui sort en 1862 son premier tome des *Chants populaires de la Provence*. Durieux et Bruyelle sortent le premier volume des *Chants et chansons populaires du Cambrésis* en 1863, puis c'est au tour de François-Marie Luzel de publier le premier tome des *Chants et chansons de la Basse-Bretagne* en 1868.

Cet essor de l'intérêt pour les cultures régionales s'accompagne de mouvements politiques régionalistes. Les premières sociétés régionalistes sont créées dès 1850, la plupart du temps par des lettrés. En 1854, apparaît le Félibrige, mouvement de reconnaissance de l'identité et de la langue des pays d'oc. Mené par Frédéric Mistral et six autres poètes, ils entendent par ce mouvement restaurer la langue provençale et en codifier l'orthographe. Ce mouvement pionnier va être suivi par une vague de création de sociétés folkloriques.

2. L'essor du folklore

Alors que dans les autres pays européens la réflexion folklorique naît des courants préromantiques opposés à l'esprit des Lumières, elle surgit assez brusquement en France avec, on l'a vu, la fondation de l'Académie Celtique. Les recherches folkloriques se distinguent de l'ethnologie, qui s'est constituée à partir du XVI^{ème} siècle, avec la découverte du continent américain, et qui se consacre à l'étude des sociétés traditionnelles extra-européennes. Ainsi, si l'ethnologie pose son objet d'étude dans l'éloignement géographique, le folklore s'en démarque en étudiant la culture

48 E. DE COUSSEMAKER (1805-1876) juge de paix, historien, compositeur, musicologue, fondateur du Comité Flamand de France en 1853.

propre à son observateur⁴⁹. Ce sera William Thoms qui en 1846 proposera le terme de « folk-lore » (le savoir du peuple) pour désigner ce qu'on appelait auparavant « antiquités populaires » ou « littérature populaire ». Mais le terme de « populaire » renvoie alors uniquement au monde rural et paysan, le folklore dite « science du peuple » est en fait une science du monde paysan.

Auparavant, les frères Grimm dans leurs travaux avaient posé l'idée de la survivance de mythologie des temps anciens dans les coutumes populaires. Cette théorie est au cœur des travaux folkloriques de la fin du XIX^{ème} siècle; ainsi en 1890, George Laurence Gomme, président de la Folklore Society de Londres définit l'étude folklorique comme « la comparaison et l'identification des survivances de croyances, coutumes et traditions archaïques à l'époque moderne »⁵⁰. En France pourtant, le terme mettra du temps à être adopté, et ce sera sous la plume de Sébillot qu'il acquerra sa légitimité.

Peu à peu se constituent des réseaux en France et en Europe animés par des correspondances soutenues et des rencontres, sous l'égide notamment de Gaston Paris et Jean-François Bladé. Des revues sont fondées *La Revue des langues romanes* voit le jour à Montpellier en 1870. Elle est suivie par le début des parutions de *Romania* en 1872, puis en 1877, à l'initiative de Henri Gaidoz et Eugène Rolland, la revue *Méluſine* publie ses premiers numéros. *Méluſine* a vocation à divulguer les répertoires de la littérature populaire et des traditions des provinces de France. Son tout premier numéro en 1877 s'ouvre sur la réédition d'un article de Gaston Paris⁵¹, dédié aux publications récentes de recueils de poésie ou chants populaires. Il s'interroge dans cet article sur les critères de classification des répertoires, et notamment ceux des *Instructions* d'Ampère.

Paul Sébillot joue un rôle important dans les débuts du folklore. Il dirige la collection des *Littératures populaires de toutes les nations*, où il traite des répertoires de *chansons populaires* de différentes provinces. Il sera aussi l'un des membres fondateurs des *Dîners de Ma mère l'Oye*, aux côtés de Loys Brueyre, H. Gaidoz, E. Rolland. Il fonde en 1886 la *Revue des traditions populaires*, qui sera publiée jusqu'en 1918, et qui a pour objet de « faciliter l'étude et la publication de tout le vaste ensemble de croyances, de coutumes et de superstitions populaires, qui depuis quelques années, est désigné sous le nom de folklore ». Elle donnera ainsi lieu à des réflexions de théorisation de la notion de littérature orale.

49 N. BELMONT, « Folklore », Encyclopædia Universalis. [En ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/folklore/>. Consulté le 06/02/2013.

50 *Ibid.*

51 G. PARIS, « De l'étude de la poésie populaire en France », in *Méluſine*, recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages, Paris, n°1, 1877, pp 1-6.

3. La persistance de « l'illusion archaïque »

Jusqu'alors pourtant, l'étude folklorique n'échappe pas à l'hypothèse archaisante posée à la naissance de la discipline, que N.Dumont nomme « l'illusion archaïque », et qui se double de plus d'un retour des hypothèses celtes. Sébillot continuera ainsi de défendre ces deux idées dans son ouvrage *Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins* publié en 1908.

Pourtant, c'est ce même Sébillot qui élargira la notion de folklore. En effet, on l'a vu, les folkloristes ne se consacrent jusque là qu'à l'étude du milieu rural ; jugées « impures » car touchées par la modernité, les sociétés ouvrières ne constituent pas un objet d'étude. C'est un mythe que l'on construit, une histoire magnifiée de la société rurale, mais qui reste tâchée d'ambiguïté dans le regard que l'on porte sur elle.

4. L'exemple de Félix Arnaud, portrait d'un collecteur folkloriste dans les Landes

Simon Arnaud, plus couramment appelé Félix, est né à Labouheyre, dans les Landes, le 30 mai 1844 et est décédé en ce même lieu le 6 décembre 1921. Son travail s'intéresse à différents domaines, étudiant la photographie, la linguistique, l'histoire, ou encore l'ethnographie et le folklore. C'est la publication du tome 1 des *Chants Populaires de la Grande-Lande* en 1912 qui expose sa collecte de vieux chants populaires landais, qui le range parmi les folkloristes. Le recueil de chants populaires régionaux, on l'a vu, est désormais un genre éditorial établi, qui s'est développé tout au long de la seconde moitié du 19^{ème}, et a donné lieu à de nombreuses publications. Ces recueils sont toujours élaborés sur un même modèle: un corpus de partitions précédé d'une préface dans laquelle l'auteur justifie son entreprise et légitime son objet. Félix Arnaud ne déroge pas à la règle, et écrit dans la préface de ses *Chants* toute sa douleur à voir disparaître les chants de « la bonne et heureuse Lande d'autrefois »⁵², et la nécessité de son sauvetage ethnographique. Son projet porte même au-delà, puisqu'il caresse l'idée d'une reconstruction de la « Grande-Lande », d'avant la plantation de la « forêt industrielle » qui signe pour lui la mort de la culture landaise. Dans cette préface, c'est la perte de la langue ancestrale, « défigurée, infestée de français maintenant(...)un peu plus dédaignée, un peu plus désapprisée »⁵³ qu'il déplore par-dessus tout. Ainsi, ce sera la langue, le patois, qui constituera le critère premier de la collecte.

S'il annonce son recueil en trois volumes, l'indifférence du public au premier volume le fera pourtant renoncer à la publication des deux derniers tomes⁵⁴.

52 F. ARNAUDIN, J. BOISGONTIER, L. MABRU, *Chants populaires de la Grande-Lande*, Confluences, Parc Naturel des Landes de Gascogne, 1995, p.20.

53 *Ibid.*

54 Ce sont les brouillons conservés par ses héritiers qui permettront leur reconstitution, et leur publication par Jacques

4.1. Un nouvel intérêt porté à l'instrument

Jusqu'à ce début de siècle, on l'a vu, les folkloristes sont avant tout préoccupés par la chanson populaire, et les instruments de musique ne sont étudiés que de façon anecdotique. Arnaudin sera le premier à y porter autant d'intérêt, en même temps que se développe l'organologie, l'étude scientifique des instruments de musique. Les manuscrits⁵⁵ montrent la qualité de son travail ethnographique, malheureusement, on ne sait que très peu de choses sur les questions posées.

Arnaudin porte néanmoins un intérêt particulier pour la collecte, la transcription, et la publication de recueil de chants. Ces chants sont semble-t-il pour le folkloriste être les plus à même par leur « pureté originelle » à incarner la culture landaise, le collecteur semblant les considérer comme « l'émanation la plus authentique »⁵⁶ du territoire

4.2. Le problème de la réécriture

L'exemple d'Arnaudin est intéressant pour évoquer le problème de la réécriture en ce début de siècle. Voilà comment il commente ses *Chants populaires de la Grande-Lande et des régions voisines*: « les chansons sont présentées ici dans leur pureté originelle et nettes de la plus petite retouche ou addition personnelle »⁵⁷. Or, le collecteur intègre un feuillet dans chaque exemplaire du tome 1 des *Chants*, lançant un appel aux lecteurs pour leur demander des compléments ou des modifications aux fragments publiés. De même, il écrira plus loin dans l'ouvrage: « aux textes défigurés par les lacunes, des substitutions de fortune, des interpolations inextricables, que d'entrée de jeu j'ai rencontrés pour maintes pièces, ai-je eu la satisfaction de voir se substituer petit à petit, à force d'insistance et en y mettant le temps, les leçons complètes tant désirées »⁵⁸.

Alors, comment comprendre ces contradictions questionnant la fidélité de la transcription ? Lothaire Mabru dans son introduction au tome 1 des *Chants* nous permet de résoudre ce paradoxe. Reprenant la réflexion de Jacques Boisgontier dans l'édition du tome II de 1970, il souligne : « Le travail du folkloriste était alors d'opérer parmi les matériaux une sélection, selon des critères esthétiques personnels et forcément arbitraires: ne retenir, pour la musique, que les mélodies les plus caractéristiques et, pour les textes, établir une version moyenne à partir de toute les dictées individuelles recueillies »⁵⁹.

Boisgontier et Simone Wallon en 1970.

55 Rassemblés dans cette édition sous l'appellation « Enquête sur les instruments de musique » pp 397-425.

56 *Chants populaires de la Grande Lande*, 1995, p.15

57 *Ibid.*, p.30.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*, p.15-16

Il faut saisir les conceptions folkloristes de l'époque, que détaille Mabru: celles-ci prêtaient aux chants populaires une existence en eux-mêmes, en dehors de leur interprétation par un chanteur, celui-ci ne faisant « qu'actualiser des pièces musicales »⁶⁰. Ne reconnaissant pas la nature des chants populaires, caractérisés par la variance, la mission du collecteur folkloriste est alors de reconstruire une pièce musicale en en cherchant les morceaux éparpillés dans les mémoires.

On le voit avec l'exemple d'Arnaudin, jusqu'au début du XXème siècle, les collecteurs continuent à découvrir un objet d'étude, les chants populaires, dont de nombreux caractères, tels la variabilité, leur échappent encore. Ainsi, le répertoire recueilli à cette époque est-il souvent retouché. Néanmoins, dans son article « Les collecteurs du XIXème siècle ont-ils inventé la chanson folklorique? »⁶¹, Y. GUILCHER nuance ce propos, et attribue ce phénomène d'intervention et de réécriture plus aux philologues et folkloristes qu'aux collecteurs eux-mêmes. Le désintérêt pour l'aspect musical des chants collectés, à quelques exceptions près, témoigne lui aussi de la difficulté à concevoir l'objet d'étude dans sa totalité. Bien qu'elle se modèle, la démarche s'apparente encore plus à de l'ethnologie qu'à de l'ethnomusicologie⁶². Cette démarche, limitée par la subjectivité des critères de définition et de classification des chants populaires, peine encore à se doter de critères scientifiques.

Malgré cette méthodologie hésitante, les collecteurs du 19ème siècle ont éveillé les consciences et sensibilisé un certain public à la disparition rapide des pratiques populaires. L'apparition de revues folkloristes, les nombreuses publications de recueils incitent à la sauvegarde rapide des manifestations populaires, en demandant parfois la contribution des lecteurs. Pourtant, il est indéniable que ces collectes du XIXème siècle restent caractérisées par le décalage social et culturel entre enquêteurs et enquêtés : cette vision « d'un 'Autre' paysan », comme le remarque Luc Charles-Dominique⁶³, découle encore d'une certaine manière des théories romantiques d'un « peuple créateur ». Près d'un siècle après le travail de l'Académie Celtique, les œuvres du peuple sont encore marquées par la primitivité et l'exotisme que le regard du savant porte sur le populaire.

60 *Ibid* p.16

61 Y. GUILCHER « Les collecteurs du XIXème siècle ont-ils inventé la chanson folklorique ? », pp. in *Collecter la mémoire de l'autre*, Geste ed., Niort, 1991, 137p.

62 Terme qui ne s'imposera que dans les années 1950

63 L. CHARLES-DOMINIQUE, *opus cit.*

V. La première moitié du XX^{ème} siècle et les débuts des collectes enregistrées

Au tournant du XX^{ème} siècle, les sciences sociales se constituent et commencent à se saisir de l'oral comme champ d'investigation. L'élaboration de méthodes scientifiques, des études rigoureuses et plurielles et la mise au point de nouveaux moyens d'enregistrement font faire considérablement évoluer les entreprises de collecte, et lentement, la source orale va connaître une reconnaissance institutionnelle.

1. L'entrée dans l'ère de l'enregistrement

L'année 1877 voit la naissance du phonographe, dont le brevet est déposé par Thomas Edison le 19 décembre. L'appareil permet d'enregistrer 2 minutes de sons grâce à un stylet qui grave les vibrations sur un cylindre d'étain⁶⁴. La même année, le poète français Charles Cros imagine un appareil similaire qu'il nomme paléophone mais qui restera à l'état de projet. L'invention du phonographe, et les nombreux perfectionnements techniques qu'il va connaître, apporte un changement majeur aux entreprises de collectes : désormais on pourra réécouter et faire entendre le produit de l'enquête. Les répertoires collectés vont commencer à circuler, sans commune mesure avec la divulgation écrite des recueils du siècle précédent. Une circulation qui est à nuancer, puisqu'elle reste circonscrite à une élite savante. Par ailleurs, l'enregistrement sonore révèle l'interprétation qui est faite du répertoire, et avec elle le timbre de la voix et celui des instruments. L'enregistrement sonore pallie en grande partie aux problèmes que posait la transcription écrite, qui seconde dorénavant l'enregistrement. Elle ne se fait plus dans l'immédiateté du terrain, et deviendra de plus en plus « opération de laboratoire »⁶⁵.

L'Exposition universelle de Paris en 1900 permet de faire connaître l'intérêt du phonographe dans la pratique de la collecte musicale par deux congrès internationaux : le *Congrès international d'histoire de la musique*, en juillet 1900, et le quatrième *Congrès international des traditions populaires* en septembre de la même année. Le premier en appelle à la fondation d'une société de collecte internationale grâce aux nouveaux moyens phonographiques, à l'apprentissage de la musique populaire dans les conservatoires, ainsi que la mise à disposition des « gens d'étude » dans les musées d'appareils d'écoute et de documents musicaux. Cette dernière requête est importante puisque elle pose les premières pierres d'une réflexion sur la valorisation scientifique de ces enregistrements sonores. Par ailleurs, lors de son discours d'inauguration, Louis-Albert Bourgault-

64 Il sera remplacé rapidement par un cylindre de cire

65 J. CHEYRONNAUD, 1986, p.49

Ducoudray⁶⁶ rappellera la nécessité d'une « mise en valeur » et d'une « mise en circulation » des éléments musicaux pour « enrichir la palette du compositeur, en lui fournissant les moyens d'expressions nouveaux et variés »⁶⁷. Il en appelle à un inventaire complet de toutes les mélodies existantes de par le monde, qui, mis à disposition des artistes, sera un outil de création d'œuvres d'art. Il se réfère à cet égard principalement aux mélodies populaires et exotiques.

Si là encore, ce ne sont que des vœux qui sont émis, c'est le poids symbolique de ces recommandations qui est à souligner : prononcé au tout début du XX^{ème} siècle, ce discours montre combien la prise de conscience de la nécessité de la valorisation artistique et scientifique des enregistrements musicaux est précoce. Il évoque un premier outil institutionnel au service de ces valorisations, l'inventaire, et plaide pour l'intégration de ces morceaux musicaux au sein des musées.

Si l'usage du phonographe est connu dans les sphères lettrées, il faut signaler néanmoins que la plupart des collecteurs ignore son existence au tout début du siècle, et son usage reste occasionnel en dehors des grandes campagnes institutionnelles⁶⁸. Le premier à s'en servir de façon systématique et scientifique sera Ferdinand Brunot, lors des missions de collecte des Archives de la Parole.

2. Les Archives de la Parole, un intérêt nouveau pour le « patrimoine parlé »

Le 3 juin 1911, le linguiste et philologue Ferdinand Brunot inaugure les Archives de la Parole. Les premiers mots de son discours d'ouverture expriment ses regrets de ne pouvoir écouter les grands interprètes disparus, leurs voix dont « la vérité psychologique, la beauté expressive demeurent perdues à jamais »⁶⁹. Constituer une « collection » de voix célèbres sera une des missions de cette première structure institutionnelle vouée aux enregistrements sonores. Les Archives de la Parole sont ainsi créées au sein de la Sorbonne, grâce au mécénat d'Emile Pathé. Le laboratoire comprend du matériel de travail en extérieur et en studio.

66 L.-A. BOURGAUT-DUCOUDRAY (1840-1910) chef d'orchestre et compositeur, travaillera à la redécouverte des musiques traditionnelles de nombreux pays d'Europe.

67 J. CHEYRONNAUD, 1986, p.51.

68 L. CHARLES-DOMINIQUE, *opus cit.*

69 F. BRUNOT, Discours d'inauguration des Archives de la Parole, 1911, Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1279113.r=discours+inauguration+archives+parole+ferdinand+brunot.langFR>. Consulté le 25/02/2013.

Ce sont des témoignages oraux de la langue parlée que Ferdinand Brunot souhaite enregistrer, étudier et conserver. Il porte attention aux formes d'élocution, aux différences de vocable ainsi qu'aux variétés de prononciation à l'intérieur d'une même langue, le français. Il enregistrera dans un premier temps aussi bien des habitants de son quartier, que des hommes politiques, des hommes de lettres et des poètes ; il enregistrera ainsi en 1913 trois poèmes de Guillaume Apollinaire : *Le Voyageur*, *Le Pont Mirabeau*, *Marie*. Ce sont trois cent enregistrements datés, annotés et transcrits qui seront réalisés entre 1911 et 1914⁷⁰.

Parallèlement, alors que le français de Paris s'impose, Ferdinand Brunot décide de recueillir les différents parlers de France et d'en réaliser un atlas linguistiques phonographique. Il organisera à partir de 1912 trois missions de collecte successives : la première est menée dans les Ardennes entre juin et juillet 1912, avec Charles Bruneau⁷¹. Cent soixante-six enregistrements de dialogues, récits de vie, contes et chansons sont ramenés de trente-six villages visités. En juin 1913, l'enquête est réalisée dans le Berry, puis quelques mois après dans le Limousin, avant que l'entrée en guerre ne mette fin au projet. L'originalité de ces missions marquera fortement les esprits de l'époque : pour la première fois on constitue un « patrimoine parlé », revendiqué comme tel ; et après cette mission,

« on ne peut que constater la disparition brutale d'un type de projet où la langue parlée jouait un rôle central, où l'objectif était de permettre l'archivage, l'étude et l'analyse de parlers d'hommes et de femmes parlant comme à l'auberge ou à la fontaine »⁷².

3. Du Musée de la Parole et du Geste à la Phonothèque Nationale, la reconnaissance des « arts et traditions populaires »

Ferdinand Brunot quitte la direction des Archives de la Parole en juin 1920. Il lui succède le phonéticien Jean Poirot, qui sera remplacé en 1924 par l'helléniste Hubert Pernot. Ce dernier signe une convention entre l'université et la Ville de Paris en 1928, qui crée un musée de la Parole et du Geste⁷³. Hubert Pernot y intègre les Archives de la Parole, et rattache ce musée à l'Institut de phonétique de la Sorbonne.

70 Ces enregistrements seront repris par la Phonothèque Nationale lors de sa création en 1938.

71 Charles BRUNEAU (1883-1969), est un spécialiste des dialectes ardennais. Il publiera à la suite de cette mission *l'Étude phonétique des patois d'Ardenne* (1913), et *l'Enquête linguistique sur les patois Ardennes* (1914)

72 C. VCKEN, « Le phonographe sur le terrain : la mission Brunot-Bruneau dans les Ardennes en 1912 », 1984, in M.-F. CALAS, « Le département de la phonothèque et l'audiovisuel à la Bibliothèque Nationale », 1992. [En ligne : <http://www.persee.fr>] Consulté le 31/03/2013.

73 La notion de « geste » fait référence à un projet d'ajout d'archives filmées aux archives sonores, qui n'aboutira jamais. Voir Hubert Pernot, Rapport sur l'Institut de phonétique, musée de la Parole et du Geste 1925-1930, Paris : Imprimerie administrative centrale, 1931, p. 15.

Si les Archives de la Parole s'attachaient à la préservation de la langue parlée, le nouveau directeur oriente le musée vers l'étude du folklore musical, dans un contexte national et international de la reconnaissance et des débuts institutionnels des « arts et traditions populaires » qui caractérise l'entre-deux-guerres⁷⁴. A ce moment-là, le Musée de la Parole et du Geste est encore la seule institution en France chargée de la conservation du patrimoine sonore. La phonothèque du département d'organologie musicale du musée d'Ethnographie du Trocadéro est créée en 1932, la section musicale du musée Guimet en 1933. Pascal Cordereix remarque donc à cet égard combien cette période allant de 1928 à 1931 marque la courte apogée du Musée du Geste⁷⁵. Les principaux enregistrements réalisés seront faits à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931, où seront collectés la musique et les parlers coloniaux auprès des « indigènes », dans une perspective d'étude ethnographique.

C'est en 1932 que Roger Dévigne prend la tête du Musée de la Parole. Homme de lettres et journaliste, il est aussi militant folkloriste, et continue dans la direction insufflée par Pernot. Il produit à partir de 1932 de nombreux enregistrements folkloriques inédits. Six ans plus tard, le 25 avril 1938, il se voit confier la direction de la Phonothèque nationale, nouvelle institution chargée de la collecte et du dépôt légal de phonogrammes.

Roger Dévigne se trouve donc en 1938 à la tête d'une double institution : le Musée de la Parole et du geste d'une part, et la Phonothèque Nationale d'autre part. Le rapport à ces deux volets de l'institution le conduit à mener des travaux différents : ainsi, à côté de la « phonographie d'état » que constitue le dépôt légal de la Phonothèque Nationale, il appelle à la réalisation d'une *Encyclopédie nationale sonore des parlers, patois et vieux chants de France* reprenant le projet de l'Atlas linguistique voulu par Ferdinand Brunot. A cette fin, Roger Dévigne met en place un nouveau projet d'enquêtes qui a une double portée : d'une part le projet se place dans l'héritage du projet Fortoul, en reprenant la grande enquête sur la chanson française. D'autre part, lors de ces missions sont enregistrés systématiquement musique, témoignages linguistiques, contes...

Il inaugure donc, 26 ans après Ferdinand Brunot, une nouvelle grande série de collectes : la première a lieu en août 1939 dans les Alpes, la Provence et la région niçoise. D'octobre 1941 à août 1942 il opère en Languedoc-Roussillon et dans les Pyrénées orientales et ariégeoises. Il attendra 1946 et la fin de la guerre pour collecter en Normandie et en Vendée.

74 P. CORDEREIX, « Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale, Vingtième Siècle », *Revue d'histoire*, n 92, p. 47-59. [En ligne : www.cairn.info/revue] Consulté le 31/03/2013.

75 *Ibid.*

4. Le Musée des Arts et Traditions Populaires

C'est le Musée des Arts et Traditions Populaires, ou Musée ATP, qui va constituer la première véritable structure officielle vouée à une ethnographie folklorique en France. Décidé en 1936, il est effectif en 1937, et le premier mai de cette année voit la nomination de Georges-Henri Rivière à sa tête. Des instruments de musique provenant de l'ancienne collection du Trocadéro, quelques disques de folklore français et une petite documentation bibliographique constituent son premier fonds. Dès ses débuts, le Musée tient un rôle patrimonial particulier dans sa vocation de connaissance de la culture populaire française et sa volonté de constituer une collection des pratiques représentatives sociales et culturelles de la France⁷⁶. Les collectes et la conservation sont accompagnées d'enquêtes menées par des questionnaires et des recherches sur le terrain. Ces enquêtes se focalisent sur la musique d'une province donnée, et l'étudie sous le biais de plusieurs disciplines, notamment l'ethnologie, la sociologie et la linguistique⁷⁷. La première mission de folklore musical, menée en équipe sous la direction de Claudie Marcel-Dubois part pour la Basse-Bretagne en août 1939. Interrompues pendant la guerre, les enquêtes reprennent : dans les Pyrénées (1947), à Bayonne (1951), dans le Cantal (1959), en Haute-Loire (1959, 1962, 1964) dans les Landes (1965), dans l'Aveyron (1964 à 1966), et en Aubrac de 1963 à 1965 avec l'appui du CNRS.

76 F. GETREAU, M. COLARDELLE, « La musique au Musée national des Arts et Traditions populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 16, 2003 [En ligne: <http://ethnomusicologie.revues.org/574>] Consulté le 31/03/2013.

77 L. CHARLES-DOMINIQUE., *opus cit.*

VI. Les mouvements folk et revivalistes : la réappropriation d'un patrimoine oral

A la fin des années 60, début des années 70, la musique traditionnelle, jusqu'alors restée dans la confidentialité des études scientifiques ou gardées dans l'anonymat de pratiques amateurs peu visibles, va connaître un mouvement de grande ampleur de redécouverte. Inspiré du mouvement folk américain, un mouvement folk français va voir émerger un grand élan d'appropriation du patrimoine musical français, relayé par des musiciens jusqu'à leur public.

1. Un mouvement venu des Etats-Unis

« The times, they are a-changin' » : la chanson de Bob Dylan en 1963 est le symbole de la conscience du changement de société. Aux Etats-Unis, les révoltes étudiantes au sein des universités se multiplient et engagent des protestations contre la guerre du Vietnam et les ségrégations raciales. C'est la naissance d'une contre-culture et la lutte d'une jeunesse contre le modèle de société occidental, dont le festival de Woodstock en août 1969, rassemblant 400 000 personnes sera le manifeste. Des grands noms de folksingers vont occuper les devants des scènes internationales : Bob Dylan, Joan Baez, Pete Seeger, Tom Paxton et tant d'autres qui interpellent les foules avec leurs « protest-song ». En France, ce mouvement venu d'outre-Atlantique se fera connaître par le biais du Centre américain, à Paris. Très vite le lieu accueille les folksongers américains qui diffuseront leur musique et leurs protestations auprès d'un public de plus en plus nombreux.

Sur ce modèle de la folk américaine, revenant aux sources de sa musique traditionnelle, les musiciens et chanteurs français s'interrogeront à leur tour sur leur patrimoine musical et plus largement sur leur patrimoine oral propre.

2. La redécouverte des musiques traditionnelles en France

Dès les années d'après-guerre, certaines régions françaises connaissent une poussée de leurs pratiques traditionnelles ; la Bretagne voit l'éclosion de nombreux bagadou et cercles celtiques dès 1946, encadrés par des fédérations comme Kendalc'h ou la BAS. Le Poitou connaît un mouvement similaire au milieu des années 60, qui aboutit à la création en 1969 de l'UPCP (Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes-Vendée), structure où se croisent pratique musicale, développement associatif et recherches de terrain.

Le mouvement folk va rencontrer les prémices de cette redécouverte des musiques traditionnelles, qui en plus parfois encore une réalité sociale tangible⁷⁸. Le mouvement va être relayé par les premiers grands groupes musicaux folk et par des personnalités marquantes, comme Gabriel Yacoub, fondateur du groupe *Malicorne*, Catherine Perrier et John Wright, ou encore Alan Stivell.

La protestation portée par le folk américain trouve écho de plus dans l'héritage français de mai 68. Refus de la société de consommation, de la course vers la modernité, volonté de réinventer un nouveau modèle social en renouant notamment les liens entre générations, les mouvements de protestation se tournent vers la culture populaire et sa musique, dans lesquels se trouve le retour à des valeurs d'une société préindustrielle. D'autant que plus que jamais on s'alarme de la disparition de cette culture dite rurale, ce que Henri Mendras appelle « la fin des paysans »⁷⁹. Sur ce modèle traditionnel, le mouvement folk appelle au vécu de la danse et la musique à travers la fête, la désacralisation du musicien et du rôle social de sa prestation⁸⁰. Le revival insiste particulièrement sur la dimension collective essentielle de la musique « faite par tout le monde et pour tout le monde »⁸¹. Le folk « implique que chacun de nous participe à ce processus de création collective, afin que peu à peu les spectateurs deviennent acteurs et que le spectacle disparaisse au profit de la vie »⁸².

Pour ce faire, la musique populaire doit être réappropriée, et mise à disposition de tous. La transmission orale n'existant pratiquement plus, ce sont les entreprises de collectage et la création de phonothèques qui constitueront les nouveaux modes de transmission de la musique populaire pour qu'elle continue à vivre. Ce qui vaudra ces mots du collecteur Jean-François Dutertre dans l'éditorial de *Gigue* en 1973: « Ce qui nous intéresse et motive notre action réside dans la possibilité d'une renaissance d'une pratique populaire de la musique traditionnelle donc de la renaissance d'une musique populaire tout court »⁸³.

78 L. CHARLES-DOMINIQUE, *opus cit.*

79 H. MENDRAS, *La fin des paysans*, Paris, Sedes, 1967 ; réédition, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992

80 L.-C. DOMINIQUE, *opus cit.*

81 J. VASSAL, *Rock and Folk*, 1971, in V. ROUVIERE, *Le mouvement folk en France (1964-1981)*, FAMDT, 2002
[En ligne http://www.cmtra.org/IMG/pdf_Lemouvementfolk2sur4.pdf] Consulté le 17/04/2013

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

3. La poussées des revendications régionalistes

Le mouvement folk va se conjuguer avec d'autres courants sociétaux, notamment le féminisme, l'antimilitarisme, l'écologie, et surtout le régionalisme. Des mouvements régionalistes se forment, défendant la diversité culturelle et donnant l'identité régionale comme une voie d'émancipation sociale et intellectuelle, contre le capitalisme et la culture globale. Robert LAFONT, fervent militant occitan, dans son ouvrage de 1976 *Autonomie, de la région à l'autogestion*, résume les motivations de ces mouvements : « nous croyons que le responsable du dépérissement non tant des régions françaises que des sociétés régionales est double : le capitalisme autant que l'État centralisé »⁸⁴.

Si des partis autonomistes sont apparus dès la fin du 19^{ème} siècle, la lutte contre la centralisation ne s'est développée vraiment qu'après la Première Guerre mondiale, notamment en Bretagne : en 1911 a été créé le Parti Nationaliste Breton, puis en 1927 apparaît le Parti Autonomiste Breton. En Alsace, le manifeste du Heimatbund, qui radicalise les revendications autonomistes de la région est publié en 1926. L'Occitanie, si elle connaît une première prise de conscience de son unité culturelle avec le Félibrige en 1854, connaît pourtant des revendications plus tardives, dans les années 60. Cette différence s'explique par l'absence de réelle unité linguistique, puisqu'elle est divisée en trois grandes aires dialectales : le nord-occitan (limousin, auvergnat-provençal, alpin), l'occitan moyen (languedocien et provençal) et gascon. Ces mouvements régionalistes souhaitent la survie et la diffusion des cultures traditionnelles, rejoignant les revendications du mouvement folk.

4. Le collectage, moyen de réappropriation d'un patrimoine oral redécouvert

L'appropriation des musiques traditionnelles passe par le collectage, et, entre enthousiasme et sentiment d'urgence, Jean-Claude Blanc dans son article « La collecte ou la quête du Graal »⁸⁵ souligne le bouillonnement intense qui sous-tend ces entreprises. En effet, on constate rapidement que beaucoup de pratiques musicales du monde rural réputées disparues sont en réalité encore bien vivantes. Les collecteurs des années 70 sont pour la plupart des citoyens ; issus d'une génération en quête de ses racines, les collecteurs pressentent et découvrent une identité régionale, qu'ils relient

84 R. LAFONT, *Autonomie, de la région à l'autogestion*, 1976, in *Musiques traditionnelles et idéologies en France*, L. JACQUES, CEFEM Rhône-Alpes, 2012. [En ligne] <http://www.cefedem-rhonealpes.org/sites/default/files/ressources/memoires/memoires%202012/JACQUES%20Louis.pdf>. Consulté le 09/05/2013

85 J.-C. BLANC, « La collecte ou la quête du Graal, enquêtes et 'bricolage' » in *Collecter la mémoire de l'autre*, coll. Modal, Geste ed., Niort, 1991, pp.82.

peu à peu à l'identité des parents et des grands-parents. Sans acquis familiaux ou communautaires, leur apprentissage est quasi total, ce que souligne Thierry Boisvert, collecteur : « nous avons assuré nos bases, appris en reproduisant les modèles du passé et en subissant les influences du présent. »⁸⁶ Il faut souligner la place centrale de la pratique musicale dans la démarche de collectage. Celle-ci est avant tout « utilitaire », menée par des musiciens souhaitant amasser le plus de répertoire ; ils récupèrent des morceaux et des savoir-faire pour les réemployer aussitôt dans leur musique. Ce réinvestissement immédiat du produit du collectage dans la pratique musicale est caractéristique des collectes de l'époque. Ce seront des milliers d'heures d'enregistrements qui seront amassées, de manière spontanée et autodidacte.

Au-delà de la préoccupation musicale, les collectes s'élargissent à toute mémoire populaire permettant de définir l'identité culturelle d'une région au moment de préoccupations identitaires en plein essor. Petit à petit, les méthodes d'enquête s'affinent grâce à des grilles de questions, à l'organisation de stages, à la publication de travaux... Les recherches seront bientôt perfectionnées et mises en commun dans un cadre associatif naissant.

5. La structuration d'un réseau associatif

Ce mouvement de collecte s'accompagne dès le tournant des années 60-70 par la création de grandes structures associatives. Leur objectif premier est la collecte, la sauvegarde et la diffusion du fruit de ces collectes pour alimenter la pratique musicale et chorégraphique, mais aussi l'enseignement des musiques et danses traditionnelles. Si ces associations sont pour la plupart constituées d'équipes de bénévoles, quelques-unes fonctionnent dès leur création avec un personnel salarié. C'est le cas de l'UPCP (Union pour la Culture Populaire en Charente) créée en 1968, du Conservatoire occitan qui voit le jour à Toulouse en 1971 et de Dastum, basé à Rennes en 1972.

Ce premier élan se poursuit par le mouvement plus structuré des musiques et danses traditionnelles des années 80 qui se centre sur la collecte, fondatrice de toute sa démarche (édition, formation, facture instrumentale, pratique musicale et chorégraphique, création)⁸⁷. Ces collectes ont permis au revivalisme de se démarquer du folk : elles centrent le mouvement sur la mémoire locale, et inscrivent les structures dans une démarche patrimoniale. A cet égard, Luc Charles-

86 T. BOISVERT, « Après la collecte : puberté chérie » in *Collecter la mémoire de l'autre*, coll. Modal, Geste ed., Niort, 1991.

87 L. CHARLES-DOMINIQUE, « Du folklore aux revivalismes : les multiples facettes de la patrimonialisation du chant populaire en France », Rencontres « Chanter d'ici », journée d'étude du 10 octobre 2012, CMTRA [En ligne] http://www.cmtra.org/IMG/pdf_L.Charles-Dominique_-_Chanter_d_ici.pdf. Consulté le 17/04/2013.

Dominique remarque que le mouvement « est par essence totalement patrimonial, de par sa structuration et une certaine forme d'institutionnalisation ». Il le justifie d'une part par la gestion de ces associations de fonds documentaires audiovisuels ; d'autre part il met en avant la raison d'être du mouvement, avant tout portée sur la transmission, la revitalisation, et la relance.

La FAMT, bientôt FAMDT, Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles, structurant les réseaux de musiques et danses traditionnelles est créée nationalement en 1985 ; cinq ans plus tard, des Centres régionaux sont créés, tels le CMTRA en Rhône-Alpes ou l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne, qui sont des structures déjà existantes, et qui se font labellisées par le Ministère de la Culture.

Des premiers mouvements d'enquête de l'Académie Celtique jusque au milieu du XX^{ème} siècle, on constate que l'étude des traditions, chants et musique populaires reste la chasse gardée d'une élite intellectuelle qui proclame depuis les débuts des mouvements de collecte la mort prochaine de ce qu'elle recueille. L'œuvre littéraire et les recueils qui constituent dans un premier temps les moyens de diffusion des produits de la collecte, sont réservés aux savants, de même que le seront les enregistrements apparus au XX^{ème} siècle. Parallèlement va se forger un regard ambigu du savant porté sur le peuple, tout à la fois idéalisant le « génie paysan » et en même lui dénigrant toute intelligence à comprendre et apprécier pleinement la valeur de son art. Ainsi des gens comme Julien Tiersot en appelleront à ne pas divulguer au peuple ses chansons populaires, et entérineront l'idée de la disparition proche de ces traditions. Ce n'est qu'avec les mouvements folk et revivalistes interrogeant les identités régionales qu'apparaît un grand élan de réappropriation de ce qui est nommé patrimoine oral. Si jusque là on donnait aux collectes plutôt l'objectif de *recueillir* et de *conserver*, désormais, comme le montre Luc Charles-Dominique dans son article « du folklore aux revivalismes : les multiples facettes de la patrimonialisation du chant populaire en France »⁸⁸ c'est à *sauvegarder* les pratiques traditionnelles que l'on vise. Une sauvegarde qui passe notamment par la mise en valeur, la transmission et la revitalisation, soit l'encouragement de la pratique vivante pour mieux protéger ce patrimoine, des actions qui vont se structurer peu à peu dans un cadre d'un réseau associatif et institutionnel émergent.

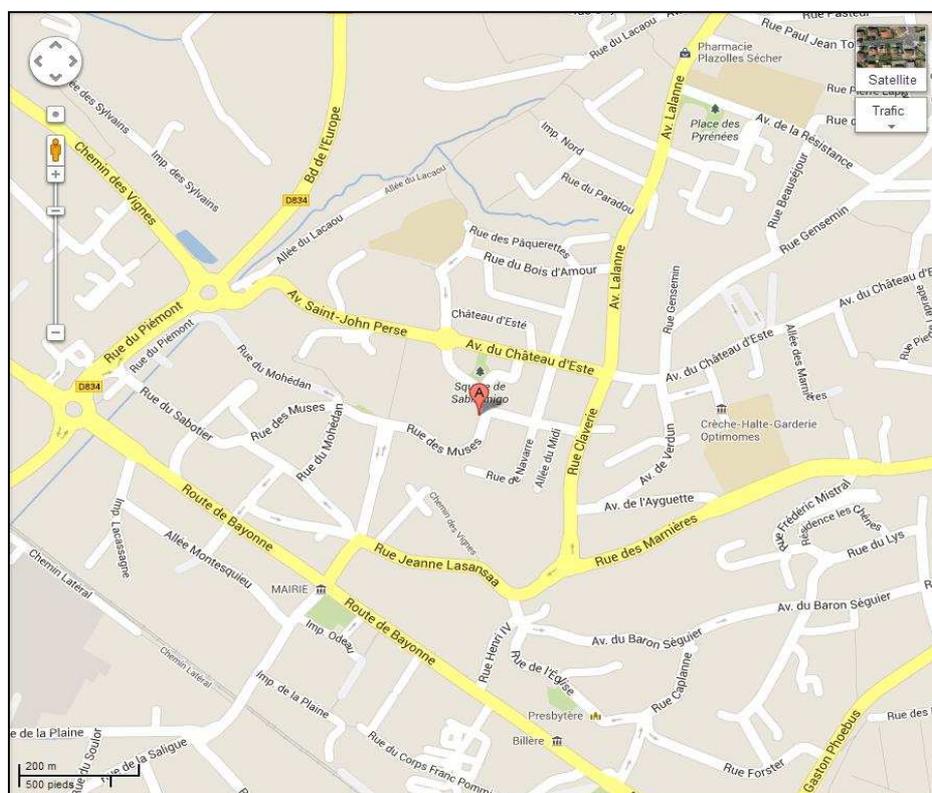
88 *Ibid.*

Deuxième partie : la valorisation des archives sonores par la numérisation : l'exemple de l'Institut Occitan d'Aquitaine et du portail en ligne "Sondaqui"

I. Présentation de la structure

1. Implantation

L'InÒc, l'Institut Occitan d'Aquitaine, est basé à Billère, dans les locaux du Château d'Este. Instituté « opérateur privilégié de la région » depuis 2007, il agit au croisement de la volonté de différents acteurs, la Région Aquitaine, la DRAC, les départements aquitains (Pyrénées-Atlantiques, Dordogne, Gironde, Landes, Lot-et-Garonne) et les intercommunalités aquitaines. Les missions qui lui sont dévolues sont de soutenir et développer la pratique de la langue et de la culture occitanes, sous ses trois formes régionales: gasconne, languedocienne et limousine⁸⁹.



Source : Google Map

89 Source : site de l'Institut Occitan [En ligne] <http://www.in-oc.org/> Consulté le 25/03/2013.

2. Historique

C'est dans le cadre des « Etats Generaus de la Lengua », les Etats Généraux de la Langue, en 1989 que se trouvent les prémices de l'Institut Occitan. Ces Etats Généraux regroupent les acteurs culturels béarnais, bigordans et du bas-adour, tous œuvrant pour la défense et la promotion de la langue occitane. Prenant la langue comme point d'ancrage de la défense de la culture occitane, ces acteurs veulent alors fédérer et développer leurs initiatives en se dotant d'un instrument professionnel.

Soutenues par François Bayrou, alors ministre de l'éducation nationale, ces volontés aboutissent à la naissance officielle de l'InÒc le 27 novembre 1996. L'InÒc n'a alors qu'un champ d'action départemental, celui des Pyrénées-Atlantiques. En 2001, la signature d'une convention avec la DRAC Aquitaine, le recteur, le préfet des Pyrénées-Atlantiques, le conseil général des Pyrénées-Atlantiques et le conseil régional aquitain, élargit en partie la portée de l'InÒc à la région. L'institut mène ainsi des actions de socialisation linguistiques en accord avec le schéma d'aménagement linguistique aquitain.

Son rôle s'étend au domaine régional le 26 mai 2007, où l'InÒc acquiert le statut d'opérateur du Conseil régional. En 2011 l'institut devient « opérateur privilégié » de la Région, de la D.R.A.C, des départements et intercommunalités d'Aquitaine. Il bénéficie à ce titre de financements pluriannuels.

3. Les missions prioritaires de l'Institut

La convention d'objectifs 2012/2013 signée entre les 5 départements aquitains, la DRAC, le Conseil Régional aquitain et l'InÒc définit 5 missions dévolues à l'institut, qui sont:

- La socialisation de la langue occitane
- Le développement du travail de valorisation du patrimoine culturel immatériel (PCI) dans le cadre de la mise en œuvre du plan de sauvegarde et de valorisation du patrimoine oral occitan d'Aquitaine
- L'utilisation des TIC pour faire connaître les actions de l'institut et celles de ses partenaires publics et associatifs
- La conduite de missions d'expertise
- L'expérimentation d'un rôle de relais dans le développement d'une filière d'édition de langue occitane

Pour mener à bien cette mission globale de développement et de valorisation de la langue et de la culture occitane, l'institut est divisé en trois pôles: Langue & Société, Culture & Société et Communication.

Le pôle Langue & Société, sous la direction de Jean-Brice Brana, a pour objectif de valoriser le patrimoine linguistique, de promouvoir l'occitan, d'y sensibiliser tous les publics (du grand public aux collectivités territoriales, de même que les entreprises et les associations), ainsi que d'accompagner les projets de diffusion d'information sur la valorisation de la langue.

Le pôle Culture & Société dont s'occupe Jean-Jacques Casteret joue un rôle d'accompagnement et de soutien des acteurs culturels occitans aquitains. Il assure la diffusion et la médiation de leurs productions auprès du public. Il œuvre pour la sauvegarde, la conservation du patrimoine oral et la transmission des savoir-faire et de l'oralité. Ce pôle a aussi pour vocation d'aider à la structuration de la filière du livre occitan.

Le pôle Communication est géré par Lucia Albert ; il fait connaître et valorise les actions de l'institut et du secteur culturel occitan en Aquitaine. Pour ce faire il développe des outils multimédias, qui sont principalement le site de l'InÒc et le portail sonore « Sondaqui ».

4. Le centre de ressources

L'InÒc a constitué un fonds de plus de 4000 ouvrages, rassemblant livres, disques, cassettes, CDs, vidéos, ainsi qu'une quinzaine de revues et périodiques. Il comprend essentiellement des œuvres majeures de civilisation occitane, particulièrement sur la Gascogne et le Béarn, touchant à divers domaines : histoire, ethnologie, musique, linguistique, littérature du Moyen-Age à nos jours. Il se veut aussi ouvert à d'autres langues et cultures régionales minoritaires, à l'exemple des langues et cultures bretonnes, corses, ou encore créoles

L'InÒc détient aussi le fonds Junquèr-d'Oc, issu de la maison de disque Junqué-Oc créée en 1967 à Jurançon, qui comprend des enregistrements de contes, chants, musiques et danses traditionnelles, les cinq premières années de retransmission du festival de Siros, ainsi que des enquêtes faites en Montagne Noire.

II. De la sauvegarde à la valorisation des archives sonores aquitaines, le rôle de l'InÒc

L'Institut Occitan est investi d'une mission de sauvegarde et de valorisation des archives sonores de la région Aquitaine, qui le voit intervenir en lien avec les Archives Départementales tout au long du processus de mémorisation de l'archive.

1. La sauvegarde et la valorisation des archives sonores aquitaines : une mission majeure de l'InÒc

1.1. L'InÒc, opérateur privilégié de la Région Aquitaine

Depuis 2007, la sauvegarde et la valorisation de fonds d'archives audiovisuelles, et la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI) sont devenues un secteur dynamique et prioritaire de l'InÒc-Aquitaine. Dans le cadre du plan de sauvegarde et valorisation du patrimoine oral occitan d'Aquitaine une convention d'objectifs a été définie entre le Conseil Régional aquitain, la DRAC Aquitaine, les 5 départements aquitains et l'InÒc, qui assoie sa position d'opérateur régional privilégié en matière de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel immatériel⁹⁰.

Les actions de l'InÒc définies dans par la convention suivent 5 axes principaux :

- La sauvegarde des archives orales et audiovisuelles sous la maîtrise d'ouvrage des conseils généraux (Pyrénées-Atlantiques, Gironde, Dordogne, Landes). Elle passe par :
 - L'accompagnement des services départementaux d'archives pour l'inventaire des fonds privés ou publics
 - L'assistance à la maîtrise d'ouvrage pour les appels d'offre en vue de la numérisation
- La maîtrise d'œuvre pour la description documentaire des fonds et la création de catalogues numériques
- La collecte de la mémoire et des pratiques vivantes occitanes sous la maîtrise d'ouvrage du Conseil général des Pyrénées-Atlantiques (depuis 2012)
- L'inventaire du PCI d'expression occitane en Aquitaine 2008-2013 sous la maîtrise d'ouvrage de la Direction Générale des Patrimoines du Ministère de la Culture
- La création sous la maîtrise d'ouvrage de la Banque Numérique du Savoir Aquitain (BNSA)
- du site internet "Sondaqui"
- Une expertise à la demande des collectivités

90 Conseil Régional d'Aquitaine, séance plénière du 19 décembre 2011. [En ligne] http://plenieres.aquitaine.fr/IMG/pdf/PV_in_extenso_19_decembre_2011-2.pdf. Consulté le 25/03/2013.

1.2. La mission d'inventaire du PCI

La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO

La France a ratifié en 2006 la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (2003). En plus de la création de deux listes à l'échelle internationale, soit une liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, et une liste du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde urgente, la Convention prévoit également la mise en place d'un ou plusieurs inventaires, à l'échelle nationale⁹¹. Ces inventaires nationaux sont tenus et actualisés par le Ministère de la culture et de la communication par le biais de la Direction générale des patrimoines. La coordination de la mise en œuvre de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est dirigée par le département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (DPRPS), qui assure ainsi l'inventaire du patrimoine culturel immatériel en France⁹².

L'inventaire du PCI aquitain

Dans le cadre de la convention, quatre opérations pilotes sont menées en 2008. C'est à l'InÒc qu'est dévolue la mission aquitaine sur le PCI d'expression occitane, l'objectif étant, dans un premier temps d'inventorier, les pratiques en Aquitaine puis d'aider à leur transmission et leur développement. Pour ce faire, des collectes de terrains ont été menées, auprès de personnes ressources et des formes vivantes de littérature orale et d'expressions festives traditionnelles. Des fiches d'inventaires ont été élaborées par la suite, et valorisées via le portail de la BNSA (Banque numérique du savoir d'Aquitaine)⁹³.

1.3. La répartition des fonds sonores aquitains

Les chiffres donnés ici sont issus de l'état des lieux de 2002, réalisé en concertation avec le Conseil Général d'Aquitaine, le C.M.D.T.A (Carrefour des Musiques et Danses Traditionnelles en Aquitaine) et l'Institut Occitan.

Il recense l'existence de 10726 heures de fonds sonores en Aquitaine, répartis entre :

- Lot-et-Garonne : 220 heures
- Gironde : 356 heures

91 Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel, UNESCO, 2003. [En ligne] <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>. Consulté le 14/04/2013.

92 Site du Ministère de la Culture et de la Communication [www.culturecommunication.gouv] Consulté le 14/04/2013.

93 Site de la BNSA [bnsa.patrimoines.aquitaine.fr] Consulté le 16/04/2013.

- Dordogne : 900 heures
- Landes : 840 heures
- Pyrénées-Atlantiques : 8410 heures

Une mission réalisée en 2009 par l'InÔc a recensé par la suite dans ce département un total d'environ 12.000 h de fonds patrimoniaux béarnais et gascon.

2. Les étapes de la constitution d'un fonds: de la collecte à la diffusion, un processus de « mémorisation »

Le terme de « mémorisation » est employé pour évoquer le processus menant de la collecte à la diffusion au public. Il est à comprendre comme les étapes de sauvegarde, de conservation puis de diffusion des archives sonores, où la collecte apparaît comme la première pierre d'une chaîne documentaire et patrimoniale. L'étude de cette chaîne documentaire voit mettre en lumière les rôles respectifs de l'InÔc et celle des Archives Départementales, ici celles des Pyrénées-Atlantiques basées à Pau.

2.1. Le repérage des fonds

Bien que les entreprises de collectage aient été nombreuses en Aquitaine, ce n'est que tardivement que les pouvoirs publics s'en sont emparés, et de nombreux fonds d'archives restent encore au sein d'associations et chez des particuliers. L'InÔc, en convention avec les Archives Départementales, fait un travail d'incitation de dépôt en allant voir les possesseurs d'archives et en les encourageant à confier leur fonds à l'institution patrimoniale départementale. Cette démarche d'incitation est la première étape d'un processus de valorisation, condition première permettant l'accessibilité des collections au public. Préalable à toute remise de fonds, un accord de numérisation et de diffusion est signé par le propriétaire ou les ayant-droits. Parallèlement, un travail de collectage d'informations autour de ce fonds est effectué, portant tant sur les conditions de sa collecte que celles de sa conservation. Cette recherche ne constitue pas une étude en soi du document mais prépare le traitement documentaire de l'enregistrement, ainsi que sa restauration éventuelle et sa conservation future. L'historique de conservation du support, ses éventuelles duplications, le contexte et les conditions d'enregistrement, sont scrupuleusement notés afin de conserver l'intégrité la plus complète de l'enregistrement.

2.2. La numérisation des fonds

Une fois le fonds en possession des pouvoirs publics par le biais des Archives Départementales, la seconde étape de sa préservation consiste en sa numérisation. Compte tenu du coût élevé des processus de numérisation, des priorités sont établies. Celles-ci relèvent d'une part de la valeur de cet enregistrement, estimé selon son importance historique ou sociologique. D'autre part, des impératifs de numérisation seront décidés en fonction de l'urgence de sauvegarde, elle-même liée à de l'état de conservation du support de l'enregistrement. La numérisation peut constituer ainsi en une « mise à l'abri » de l'enregistrement dans l'attente de sa transcription.

Lors de cette étape, se pose la question des retouches à effectuer sur la bande : éclaircissement, suppression de sons parasites ou de silences. Les A.D. des Pyrénées-Atlantiques par exemple ont fait le choix de rester au plus près de l'originalité du document, en prescrivant un traitement de retouche le plus minime. La numérisation sera faite par un prestataire répondant à un appel d'offre qui effectuera la numérisation selon un cahier des charges établi par l'InÔc.

2.3. État des lieux de la numérisation des fonds aquitains

- Pyrénées-Atlantiques : dans le cadre du plan pluri-annuel fixé avec les AD, sur les 1000h à traiter, 500 ont été numérisées et décrites. Les 500 restantes sont à décrire.
- Dordogne : les A.D. possèdent 600h d'enquêtes à numériser dans un premier temps. Une réflexion sur un plan pluriannuel de numérisation et description est en cours.
- Landes : beaucoup d'archives sont numérisées mais non décrites. Les 500h du fonds d'archive sonore du Parc des Landes de Gascogne pourraient bénéficier d'une opération de description.
- Gironde : le fonds Lavaud a été numérisé et versé aux Archives Départementales de Gironde. Le fonds Alain Viaud, partiellement décrit, pourrait bénéficier d'un traitement plus abouti. Une discussion est en cours avec les A.D pour la numérisation et la description de 200h.

2.4. Le traitement documentaire

L'environnement descriptif du document est essentiel pour l'efficacité de la documentation, et il est dépendant de la qualité de la collecte, et du recueillement du fonds⁹⁴. Le traitement de l'archive doit donner une description à la fois signalétique et analytique du document, soit une description de « forme » et de « contenu ». La notice créée doit être assez complète pour présenter un résumé précis de l'écoute, avec un découpage en séquences résumées, selon la durée de l'archive. Ce découpage permettra une recherche facilitée pour les utilisateurs. L'analyse documentaire comporte un travail d'identification du document, soit le regroupement de l'ensemble des éléments permettant de localiser et d'identifier le document (cote et numéro d'inventaire) et d'en connaître les acteurs (selon les types de documents, seront nommés informateurs, enquêteurs, interprètes). Le traitement documentaire comprend de plus une description technique du support (type, minutage, qualité...), sa nature, et seront transcrits le genre du document et son contexte d'enregistrement. Enfin cette analyse portera sur le contenu de l'archive, donnant lieu à un résumé, une indexation et une transcription écrite du document oral.

La valeur du document d'archive est tributaire de la qualité de sa transcription écrite. Bien que cela fasse l'objet de débats, c'est l'oral figé par l'écriture qui va permettre une utilisation pertinente d'une archive sonore⁹⁵. La transcription est un exercice long et délicat d'écoute et d'écriture minutieuse des sons. Elle n'est jamais exhaustive, elle est étroitement liée aux finalités posées à la transcription, ainsi qu'aux compétences et la sensibilité du transcripteur. Les Archives Départementales de Pau ont opté pour une transcription la plus laconique possible, afin de conserver une neutralité d'interprétation de la source orale.

L'InÒc est chargé du recrutement de vacataires chargés de la transcription des archives orales de langue occitane, et garantit son protocole scientifique. Compte tenu des prix élevés des opérations de numérisation, beaucoup de documents sont, après leur numérisation, transcrits sommairement et mis de côté dans l'attente d'une transcription rigoureuse.

94 V. PERENNOU, F. NEGRE-FONTANEL, « La Fédération des associations de musique traditionnelle (FAMT) », Les phonothèques entre recherche et culture, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2651>. Consulté le 25/05/2013.

95 A. BETEMPS, « La phonothèque de l'Association Valdôtaine des archives sonores (1980-1990) », Les phonothèques entre recherche et culture, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2676>. Consulté le 26/05/2013.

2.5. La conservation

Les supports des archives sonores sont de diverse nature (cylindres, disques, bandes magnétiques...), mais ont la caractéristique commune d'être des supports fragiles et périssables. Un constat est clair, les coûts de conservation idéaux sont très lourds et très peu de structures en France disposent d'équipements parfaitement adéquats⁹⁶. Le bâtiment des Archives Départementales des Pyrénées-Atlantiques, par exemple, date de 1971 et aucun réaménagement dédié aux archives sonores n'a été fait depuis sa construction. Il est donc logique de constater que l'équipement n'est que peu approprié à leur conservation.

Quelques principes de conservation sont néanmoins à rappeler : lors des dépôts de bandes en mauvais état (présences de champignons, moisissures...), des traitements d'urgence sont parfois à appliquer immédiatement. Il est aussi primordial que l'original ne serve pas à la consultation, les risques d'endommagement étant trop grands. Dans le cas des A.D de Pau, qui ont une politique de restitution des originaux aux collecteurs, le support original est rendu à son propriétaire. Deux copies sont faites au préalable, une destinée à la conservation, l'autre à la diffusion.

2.6. Que conserver ?

La solution de la numérisation, en permettant une sauvegarde digitalisée, peut sembler avoir un peu facilité les choix et questionnements liés à la sélection et la conservation des documents. Mais la numérisation elle-même a un coût, et on ne peut pas tout numériser. Il s'agit d'opérer un tri, selon la valeur attribuée au document. Le problème se complexifie pour les fonds constitués de chansons et musiques traditionnelles. Dans ce cas, toute la richesse de ces répertoires est le caractère non figé des interprétations et des versions ; une même chanson pouvant avoir des quantités de versions différentes, on pourra donc décider parfois de garder plusieurs fois la même chanson enregistrée auprès d'un même interprète.

2.7 L'enrichissement des fonds

Le renouvellement des fonds sonores, comme tout type d'enrichissement de collection est essentiel à la vie d'un fonds; en effet, confronté à une documentation nouvelle, le fonds se complète, évolue, et prend un sens nouveau.

⁹⁶ Entretien V. JOVENEAU, chef du pôle traitement matériel et intellectuel, Archives Départementales de Pau, 20 avril 2013

De toute évidence c'est la nature des collectes menées sur un territoire qui décide des thématiques d'une collection et de son renouvellement. La nature des collectes menées en Aquitaine, essentiellement musicales, a donné lieu à un catalogue sonore régional divulgué par "Sondaqui" composé très majoritairement d'enregistrements instrumentaux et chantés. Dans le cas des catalogues sonores en ligne, les fonds divulgués peuvent se voir évoluer en fonction des thématiques des réseaux dans lesquels il s'insère. "Sondaqui" s'inscrivait, à sa création, dans une visée de valorisation des musiques et danses traditionnelles, et une perspective d'ouverture à d'autres réseaux pourra participer à faire évoluer les thématiques traitées par le portail d'archives en ligne.

Par ailleurs, l'InÒc est désormais investi d'une mission large de valorisation de tout type de PCI sur le territoire régional, ce qui ouvre nécessairement de nouvelles perspectives d'enrichissement sonore. A cet égard, une mission de l'InÒc est en cours, menée avec les Archives Départementales de la Dordogne ; elle porte sur la numérisation d'enquêtes menées il y a quatre ans, cantons par cantons, rassemblant des témoignages de primo locuteurs occitans sur la vie autrefois, ainsi que des films. Une prochaine mission dévolue à l'InÒc portera notamment sur le fonds de l'éco-musée de Marquèze, constitué de témoignages ethnographiques et récupéré par le département des Landes. Ces fonds pourront avoir vocation à être mis en ligne sur "Sondaqui".

2.8. La diffusion

La diffusion représente l'aboutissement de la chaîne documentaire. La sauvegarde et la conservation des archives n'ont de sens que lorsqu'elles sont suivies par leur mise à disposition auprès d'un public. Si les services d'archives départementaux assurent en partie cette mission-là, ce sont les phonothèques qui sont les structures dévolues à la conservation et la diffusion des archives sonores au public. Si l'InÒc a un statut de phonothèque en tant que lieu de consultation de disques, cassettes, CDs constituant son fonds, la diffusion des archives se fait essentiellement par « Sondaqui ».

III La valorisation des archives par un outil numérique : l'exemple de "Sondaqui", portail du patrimoine oral aquitain

1. La numérisation du patrimoine, un enjeu soutenu par l'Etat

1.1. Le plan national de numérisation

Depuis 1996, l'état soutient la valorisation du patrimoine sonore par la mise en place d'un « plan national de numérisation ». Ce dernier a porté, dans un premier temps, sur la numérisation des fonds sonores appartenant à l'État ; depuis 2000 il a élargi sa portée et concerne également les fonds appartenant aux collectivités locales, aux fondations et associations.

Chaque année le ministère de la culture réalise donc un appel à projet auprès d'acteurs culturels publics ou privés, visant à financer des structures menant des opérations de valorisation de collections et de fonds documentaires et les diffusant en ligne. Dans ce cadre, il porte une attention particulière au développement de réseaux d'opérateurs autour de contenus thématiques ou régionaux.

La numérisation du patrimoine culturel, et donc du patrimoine oral, est une des priorités établie par le Ministère de la Culture et de la Communication : « La numérisation est un moyen d'accès privilégié à la culture pour un grand nombre de nos concitoyens et constitue un outil au service de la diversité culturelle. Elle démultiplie l'accès au patrimoine et à la création contemporaine dans une dynamique de démocratisation culturelle et de transmission des savoirs»⁹⁷.

1.2. La structuration d'un réseau d'archives sonores national et régional

Ce programme s'inscrit dans la perspective plus large de création d'une bibliothèque numérique européenne, Europeana, qui a vocation à centraliser les ressources numériques culturelles des états membres de l'UE et les rendre accessibles gratuitement à tous. Au niveau national, le plan de numérisation a permis de donner une nouvelle ampleur au site « Gallica » de la Bibliothèque Nationale qui a vocation à englober l'ensemble des dépôts patrimoniaux nationaux.

97 Site du Ministère de la Culture et de la Communication [<http://www.culture.gouv.fr>] Consulté le 15/05/2013.

Pour ce qui est plus spécifiquement attaché à l'Aquitaine, ce plan a permis de mettre en place la BNSA (Banque Numérique du Savoir d'Aquitaine) et le portail Aquitaine Patrimoine, dans le cadre duquel s'est réalisé le projet "Sondaqui".

2. "Sondaqui", un outil régional de mise à disposition d'archives sonores

2.1. Présentation du site

Dès sa première version en 2006, "Sondaqui", double jeu de mots sur les « sons aquitains » et la traduction occitane d' « ils sont d'ici », a eu pour objectif la mise à disposition publique et la valorisation des fonds d'archives sonores de l'oralité occitane aquitaine. Pour la première fois sur ce territoire et sur ces thématiques, une base de données en ligne rassemble des archives collectées depuis 1960, inaccessibles au public et éparpillées entre institutions, associations, particuliers. Le portail se veut, dès sa création, ouvert à un public large : collecteurs, chercheurs, musiciens, associations, grand public... En 2011-2012, suite au développement des dispositifs de soutien à la langue et la culture occitane en Aquitaine, le site évolue et présente une nouvelle version disponible en 2013.

Dès la première création de "Sondaqui" il est choisi de contextualiser les archives sonores dans les fêtes et pratiques dans lesquelles elles prennent place. Les archives servent d'illustrations sonores aux pages consacrées aux rituels festifs, et aux instruments et danses traditionnels. La deuxième version de "Sondaqui" élargit son champ au patrimoine immatériel. Elle garde le même principe de présentation des archives, mais fait une part plus grande à l'interactivité. Si auparavant le domaine encyclopédique et le domaine des fiches étaient deux mondes étanches, il est désormais possible de passer facilement de l'un à l'autre. Le site a vocation à être plaisant, et de rendre la communication des archives « sympathique »⁹⁸. Le dynamisme est assuré par le défilement de photos illustrant le contexte festif (processions, tournois de quilles...), sur un fond à dominante rouge-bordeaux, rappelant là aussi le contexte de fête dans lequel s'inscrit le site.

La nouvelle version du site permet d'utiliser les outils informatiques les plus récents et il fait désormais une part belle à la vidéo. L'InÒc peut désormais développer ses propres pages, là où il devait passer auparavant par un prestataire. Surtout, cette nouvelle version offre une compatibilité meilleure avec les bases de données publiques, notamment avec la mise à la norme OAI – Open Archives Initiative – qui facilite l'échange et la valorisation d'archives numériques.

98 Entretien J.-J. CASTERET, Responsable du Pôle Culture & Société, Institut Occitan, 21 mars 2013.

2.2. La recherche sur "Sondaqui"

La page d'accueil du site s'ouvre sur 4 grandes fonctions de recherche, qui sont :

- l'entrée PCI
- la navigation cartographique
- les expositions virtuelles
- l'entrée archives sonores

L'entrée PCI : une recontextualisation des archives sonores

L'entrée PCI donne accès aux fiches des inventaires du PCI. La recherche se subdivise en deux entrées : « La fête » et « Arts et savoir-faire ».

L'entrée « fête » rassemble les informations relatives aux fêtes calendaires, aux métiers et spécialités, aux festivals, et aux fêtes patronales. Elle s'attache à lier ensemble les différentes facettes du patrimoine immatériel et matériel aquitain. La fonction se veut aussi pratique puisque au-delà de la description, sont données des programmations, des liens internet et des contacts, notamment vers les municipalités ou associations liées à l'organisation de ces fêtes.

L'entrée « arts et savoir-faire », est répartie à son tour entre une recherche par entrée « instruments de musique », « chant », et « danses ». A chaque instrument un accès est donné à une fiche complète, comprenant la description de l'objet, un historique et un point sur son actualité. La fiche est ponctuée de morceaux illustratifs en écoute directe, issu du catalogue sonore, ainsi que d'illustrations photographiques. Les fiches de chant et de danse renvoient elles aussi à des écoutes, parfois à la lecture de vidéos.

Entrée Navigation cartographique : une restitution systémique des fonds sonores et du PCI aquitain

Elle permet une recherche par aire culturelle, répartie entre les cinq départements de l'Aquitaine : Dordogne, Lot-et-Garonne, Gironde, Landes et Pyrénées-Atlantiques. La navigation se fait par une carte du sud-ouest, ponctuée de pictogrammes. Chaque localisation cartographique d'une manifestation offre un renvoi vers la fiche concernée. Une recherche par ce biais permet de donner une vision d'ensemble du PCI de la région aquitaine.

Entrée Expositions virtuelles – Mémoire(s) de demain : la valorisation de fonds choisis

L'objectif est de développer des expositions thématiques afin de valoriser de façon plus fine et ponctuelle un fonds choisi, ou une thématique transversale à plusieurs fonds ou régions

Entrée archives sonores : l'accès aux ressources orales

L'entrée donne accès au catalogue d'archives sonores.

2.3. Le catalogue d'archives sonores en ligne

Le catalogue donne accès à 1403 notices d'archives sonores aquitaines, dont 138 renvoient à des fichiers sonores écoutables. Le catalogue rassemble par ailleurs six fonds : le fonds de l'Association des 4 cantons du Haut-Agenais, ceux de Guy-René Busnel, Jacques Baudoin, Patrick Lavaud, Pierre Corbefin, ainsi que le fonds Junquèr-d'Oc.

2.3.1. La base de donnée

Termes de recherche:

<input type="text" value="Auteur"/> ?	<input type="text" value="Complément de provenance"/> ?
<input type="text" value="Danse"/> ?	<input type="text" value="Domaine"/> ?
<input type="text" value="Fonds"/> ?	<input type="text" value="Instruments"/> ?
<input type="text" value="Interprète"/> ?	<input type="text" value="Langue"/> ?
<input type="text" value="Provenance"/> ?	<input type="text" value="Situation enregistrement"/> ?
<input type="text" value="Technique vocale"/> ?	<input type="text" value="Titre"/> ?



Le perroquet
Bellocq, Marcel (interprète)
Conte
[En savoir plus ...](#)

Page d'accueil de la base de données en ligne, source InÒc [En ligne] <http://www.in-oc.org/>

Deux modes de recherches sont proposés :

- une recherche « générale », par termes de recherche
- une recherche « avancée », par entrées défilantes spécifiques : auteur, danse, fonds, interprète, provenance, technique vocale, complément de provenance, domaine, instruments, langue, situation d'enregistrement, titre.

Une navigation aléatoire est possible, avec l'option « toutes les notices », présentant un aperçu succinct de chacun des documents accessibles (titre, éventuellement collecteur, interprète, genre et illustration). La possibilité de l'écoute en ligne est marquée par un sigle. Une aide, prévue par un encart sur la droite de l'écran, explicite les modalités de recherche. En bas de page est proposé un accès aux ressources par département.

2.3.2. Les fiches associées aux archives

Accueil → Catalogue régional

JE VIENS ICI CE SOIR

 Tweet 0  J'aime 0



Auteur(s) : Baudoin, Jacques (Collecteur) Lucbernet (interprète) Mora, Gabriel (interprète)
Domaine : Musique instrumentale
Descripteur(s) : Passe-rue (Passacarrèra) Mariage
Technique vocal : parlé
Langue : Français
Instruments : Accordéon diatonique (acordeon diatonic)

Commentaire : Style de jeu très fluide du musicien Lucbernet (ancien régisseur, env. 75 ans) qui joue tout en \ doigté croisé \ sur deux rangs. Une étonnante mélancolie imprègne toute sa musique. Due au choix des basses mais aussi à un style doux et très personnel.

Situation enregistrement : En collecte
Date enregistrement : 1981
Provenance : Landes/ Mimizan
Type(s) : Son inédit

Fonds : Jacques Baudoin
Support : Bande magnétique (cassette)
Qualité du document : bon
Période : XX^e siècle
Métier : Pôle documentaire

Source : Sondaqui.com
Référence : InOc-Aquitaine
Cote : JABA_DIA_81_11

Exemple de fiche, source InOc [En ligne] <http://www.in-oc.org/>

Les notices ont été créées sous le format descriptif Dublin Core. La fiche donne une description complète du document : auteurs, provenance géographique, nature et qualité du support, côte, accompagnés d'un court commentaire ethnomusicologique assez précis pour s'adresser tant à un grand public qu'à des chercheurs.

Toutes les archives répertoriées par la base de données ne sont pas écoutables en ligne. Néanmoins les fiches attribuées à chaque document sonore permettent de fournir les éléments essentiels à sa description et indiquent son lieu de conservation et de consultation, si elle est possible.

3. Les enjeux de la numérisation pour la valorisation des archives sonores

La numérisation des archives est l'évident préalable à toute valorisation par un portail en ligne. Des avantages de la numérisation ont déjà été mentionnés, mais méritent d'être rappelés et étoffés.

3.1. La dématérialisation du support

En premier lieu, la numérisation, on l'a vu, offre une solution aux problématiques des coûts de conservation. En effet, auparavant la nécessité de la recopie régulière des supports rendait leur conservation indispensable. Les bandes magnétiques notamment, à cause de la détérioration des supports, devaient être reproduites tous les 15 ans, une opération budgétaire conséquente. De plus, chaque reproduction provoquait une perte en qualité du son. La numérisation permet la sauvegarde optimale d'un enregistrement original, et offre la possibilité de ne pas conserver le support original. Ce support consistant en lui-même une source d'information, cette dernière question peut porter à discussion, et c'est à chaque lieu de conservation de définir sa politique à l'égard des supports d'archives.

3.2. La question de l'écoute

La numérisation allège aussi les coûts de consultation en permettant un support d'écoute unique. Auparavant, la diversité des supports impliquait la diversité des moyens d'écoute, et donc la nécessité d'un équipement conséquent pour une phonothèque. De plus, la fragilité des supports alors donnés à la diffusion augmentait les risques de détérioration par l'utilisateur, et beaucoup de structures restreignaient leur public pour limiter les risques.

Par ailleurs, la numérisation favorise l'accessibilité à l'information. En effet, elle permet le découpage en séquences de l'enregistrement, séquences auxquelles l'auditeur peut accéder directement. Ce découpage permet un « feuilletage » du document. Auparavant l'écoute pouvait être longue et fastidieuse pour un utilisateur à la recherche d'une information précise qui devait écouter une bande parfois très longue dans son intégralité pour y accéder (par exemple pour les cassettes). De nouvelles lectures du son sont également rendues possibles par la numérisation, à l'exemple de la lecture des sonogrammes, qui offre une aide particulièrement utile pour l'analyse musicale.

3.3. Donner une visibilité à l'oral

Cette dernière remarque s'ancre dans une idée plus large de reconnaissance et de « visibilité » de l'oralité que sert la numérisation. La numérisation modifie en profondeur l'accès et le traitement d'une source qui jusqu'ici a été trop souvent perçue comme secondaire, ou confidentielle, et utilisée avec réticence. L'enjeu de la numérisation est important, et il représente à la fois l'opportunité d'une vraie conservation de ces sources pour le futur, et celle d'une réelle appropriation culturelle et scientifique de ces documents par l'amélioration de leur diffusion⁹⁹.

La mise en ligne, en accroissant la visibilité des archives sonores, accroît parallèlement leur caractère patrimonial. En mettant en valeur la source orale, les portails permettent la prise de conscience de sa dimension d'héritage commun, et sont ainsi un élément essentiel à la réappropriation du patrimoine oral.

4. La valorisation des archives sonores par un catalogue en ligne

4.1. L'enrichissement des fonds

Les collections s'accroissant rapidement, les portails en ligne sont le meilleur moyen d'actualiser sans cesse les collections et les mettre à disposition du public rapidement. Par ailleurs, la création de portails à vocation large, à l'exemple de celui de la BNSA, permet de faire des passerelles entre des fonds patrimoniaux de différentes natures. Via ces portails, la connaissance et diffusion des portails d'archives sont facilitées. La mise aux normes d'interopérabilité participe à l'échange de connaissances entre catalogues.

99 J.-N. PELEN, « Les phonothèques de l'oral au carrefour de la recherche et de la culture », Les phonothèques entre recherche et culture, Les phonothèques entre recherche et culture, Introduction aux journées d'études, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2813>. Consulté le 10/06/2013.

4.2. Un meilleur accès à la source orale

La mise en ligne développe les possibilités de consultation des fonds. Ceux-ci sont bien souvent conditionnés par la localisation géographique de la structure les abritant, et induisent des déplacements parfois longs de ceux venant les consulter. La mise en ligne permet à qui veut, d'écouter les enregistrements de tout fonds disponibles en ligne. Par ailleurs, la mise en ligne participe de la démocratisation de l'accès à la culture ; en effet « La numérisation est un moyen d'accès privilégié à la culture (...) et constitue un outil au service de la diversité culturelle. »¹⁰⁰ La numérisation du patrimoine culturel répond ainsi tant « aux besoins d'un grand public pour des usages variés de découverte et de connaissance du patrimoine culturel ou des usages de loisirs et de pratiques amateurs », qu' « aux demandes de professionnels pour des usages de recherche, de connaissance scientifique ou encore des usages spécifiques pour le tourisme, l'éducation artistique et culturelle ou l'édition »¹⁰¹.

4.3. Une nouvelle forme de transmission constituant une passerelle vers la création

La réappropriation de ce patrimoine oral est d'autant plus importante que ses moyens de transmission traditionnels sont voués à disparaître. Les portails de catalogues permettent de faire désormais lien entre les savoirs de générations passées et le besoin de connaissance de la génération actuelle. Cette fonction de transmission est d'autant plus importante dans le cadre de la musique traditionnelle, qui se nourrit d'une mémoire orale: pour le musicien, l'écoute de ces documents demeure une source de création indispensable, tant en terme de répertoire que de restitution d'une pratique musicale.

100 Site du Ministère de la Culture et de la Communication [www.culturecommunication.gouv] Consulté le 10/06/2013.

101 *Ibid.*

IV. « Une phonothèque : pour quoi faire ? »¹⁰² Une remise en question de leur rôle par la numérisation ?

L'apport de la numérisation remet en question le rôle des phonothèques, en tant que lieu consacré d'écoute d'archives sonores. En effet, désormais accessibles par les catalogues en ligne, les archives peuvent être écoutées par tous, et pour ainsi dire, n'importe où. Que penser alors de l'avenir de ces structures ?

1. Les missions d'une phonothèque

Dans les années 1980, 1990 de nombreuses voix s'élevaient pour revendiquer la légitimité de la création de phonothèques, et justifier leur utilité. Cette question semble-t-il, est liée d'une part à la problématique de la reconnaissance de la valeur scientifique des documents oraux, d'autre part à celle de leur valeur mémorielle et patrimoniale.

La source orale dans certains champs de la recherche a été longtemps discréditée et ce notamment en histoire¹⁰³. Depuis une vingtaine d'année, la source orale acquiert ses lettres de noblesse, et le recours au récit de vie, à la pratique de l'entretien et du témoignage oral sont désormais des procédés de recherche acceptés, lorsque pratiqués dans le cadre une méthodologie rigoureuse. Avec cette reconnaissance, un plus grand accès aux sources orales, à la fois sources des recherches et moyen de retour et de vérification de ces recherches, est devenu une nécessité, et avec elle la création de phonothèques. Des corpus se sont constitués et se sont enrichis, incitant de plus en plus à l'utilisation des sources orales. La reconnaissance progressive de la valeur scientifique de l'oral a ainsi participé à la création de nouvelles phonothèques.

La revendication de création de phonothèques était aussi liée à leur reconnaissance comme lieu spécifique dédié à la mémoire et à sa diffusion à la suite du mouvement revivaliste qui a fait émerger l'urgence de la sauvegarde d'une mémoire orale dont la transmission disparaissait. Aujourd'hui cet élan ne s'est pas tari, et la sauvegarde de la mémoire est une préoccupation majeure. De nombreux projets de collecte de mémoire ou de valorisation de cette mémoire, à base de témoignages oraux, sont menés dans les départements par le biais des Archives Départementales,

102 Emprunt du titre d'un article de M.-F. CALAS, « Une phonothèque pour quoi faire ? », Les phonothèques entre recherche et culture, La conservation de l'oral : mémorisation et réseaux *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2644>. Consulté le 27/06/2013.

103 F. DESCAMPS, *Les sources orales et l'histoire : récits de vie, entretiens et témoignages oraux*, Bréal, Paris, 2006, 237p.

des musées ou médiathèques, dans les collectivités locales, au sein des archives municipales, dans les grands ministères, au sein des institutions patrimoniales nationales, dans les associations...lorsque les archives ne sont pas gardées par les A.D, les phonothèques sont alors nécessaires pour conserver et mettre à disposition ces mémoires recueillies. Elles assurent dans ce cadre une mission de transmission de la mémoire, se substituant à la transmission orale. Une mission d'autant plus cruciale que c'est aux phonothèques qu'est alors dévolu une mission de « tri » préalable à la transmission de la mémoire.

Une phonothèque assure par là une mission de constitution d'un patrimoine, puisque l'entrée d'un document dans une phonothèque, lieu dédié à la conservation et la diffusion du patrimoine oral, induit la reconnaissance de sa valeur patrimoniale « officielle ». La phonothèque permet de constituer une mémoire collective en autorisant l'exploitation de ces archives pour tout autre type de recherche ou d'utilisation nouvelle. Cela est d'autant plus sensible dans le cas de la musique traditionnelle qui, comme il l'a été dit, se nourrit en permanence d'une mémoire orale. Pour le musicien, l'accès et la réécoute de documents de collecte demeurent une source indispensable de création. Les publics des phonothèques intègrent ainsi, outre les chercheurs et les étudiants, des musiciens et des chanteurs.

2. Une remise en cause de ces lieux dédiés au patrimoine oral par la valorisation des archives en ligne ?

La mission patrimoniale d'une phonothèque n'est pas à remettre en question. Néanmoins les entraves à la création de phonothèques sont principalement de deux ordres : d'une part, le coût des équipements de conservation, d'autre part, la réelle utilité sociale du bâtiment, liée à la question du public et la fréquentation.

A cet égard, les moyens de numérisation apportent de nombreuses solutions. Si des lieux de conservation sont toujours nécessaires, la numérisation rend moins cruciale la conservation du support original. Et c'est une première réponse à M.-F. Calas¹⁰⁴, qui dans les années 90 à travers son article, *Une phonothèque, pour quoi faire ?*¹⁰⁵ voyait dans la sauvegarde de « l'authenticité physique du document » le rôle essentiel de la phonothèque, qu'aucune autre institution ne pourrait

104 M.-F. CALAS a été le premier directeur du Département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France qu'elle a créé et dirigé jusqu'en 1993.

105 M.-F. CALAS, « Une phonothèque pour quoi faire ? », Les phonothèques entre recherche et culture, La conservation de l'oral : mémorisation et réseaux, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2644>. Consulté le 27/06/2013.

remplir. A l'exemple du choix fait par les Archives Départementales de Pau, les supports matériels originaux ont de moins en moins vocation à être sauvegardés. Les aménagements, les coûts de conservation, et la quantité infinie de documents archivables rendent problématiques la sauvegarde irraisonnée de tout enregistrement sonore à dimension patrimoniale. La seconde vocation majeure d'une phonothèque pour M.-F. Calas était la sauvegarde de « l'authenticité intellectuelle » du document ; par authenticité intellectuelle elle entendait la fiche de renseignement de l'archive, ou « carte d'identité », délivrant les informations des conditions objectives et matérielles de la production du document. Elle concluait ce point en montrant que le plus important pour une phonothèque était plus la possibilité du recours rapide au document et la qualité de sa fiche d'identité que la possession d'une base de données extrêmement performante. La dématérialisation des documents sonores ne va pas à l'encontre de ces principes, l'InÔc étant par exemple caution d'un traitement documentaire de qualité et de validité scientifique.

Le rôle d'une phonothèque apparaît être avant tout celui d'un « lieu spécifique » du patrimoine sonore. Mais doit-il être un lieu matériel ? Les portails d'archives sont aussi des « lieux », dématérialisés, des espaces existants dédiés au patrimoine sonore. La plus grande utilité d'un bâtiment entièrement dédié aux archives sonores est probablement sa portée symbolique ; en marquant visiblement l'espace il fait connaître ces lieux de mémoire et, par son existence, donne une reconnaissance « officielle » à la mémoire conservée. C'est l'importance de ce poids symbolique qu'André Leroi-Gourhan souligne dans son plaidoyer pour « une phonothèque inutile »¹⁰⁶. Mais quelle utilité sociale a réellement une structure cantonnée à une seule fonction de phonothèque ? Si ce n'est quelques chercheurs travaillant sur des fonds locaux, une phonothèque attire peu de public : l'écoute d'archives n'est pas une pratique sociale courante, d'une part, et d'autre part les fonds des phonothèques sont conditionnés par les coûts de conservation, et la localisation de la structure.

L'accès matériel aux ressources limite donc beaucoup la portée d'une phonothèque ; problème que résout la numérisation et la création de portails en ligne, et leur mise en réseaux, qui donnent accès à des fonds de plus en plus divers et élargis.

Il apparaît clairement que la numérisation démultiplie la portée des phonothèques. Pour autant la numérisation et la mise en ligne des collections n'a pas forcément vocation à remplacer les phonothèques et peut constituer un outil de valorisation d'une structure existante. Mais il semble

106 Voir A. LEROI-GOURHAN, « Plaidoyer pour une science inutile : la science de l'homme », *Le Monde*, 17 mars 1974, in J.-N. PELEN, « Les phonothèques de l'oral au carrefour de la recherche et de la culture », Les phonothèques entre recherche et culture, Introduction aux journées d'études, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne] <http://afas.revues.org/2813>. Consulté le 10/06/2013.

que si une phonothèque *doit* exister matériellement, elle doit mener en premier lieu une réflexion efficace sur l'accès à la consultation. Des propositions sur cette problématique sont faites par Véronique Pérennou et Frédérique Negre-Fontanel dans un document sur la FAMDT (Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles)¹⁰⁷. Elles préconisent un accès immédiat à l'écoute des copies de consultation, une indexation bien faite, des temps et des lieux de consultation accessibles, et l'exemple pris est celui de Dastum¹⁰⁸, dont l'accès à la consultation est une priorité. L'existence d'un service de conseil et de consultation qui soit un médiateur compétent entre les archives et le public est important, notamment pour sensibiliser les auditeurs au sujet des précautions à prendre sur la manipulation des documents. Enfin, l'autorisation de la copie de l'archive s'avère cruciale: en effet, beaucoup viennent de loin pour consulter un document ; la copie donne la possibilité d'emporter et de retravailler le document chez eux (chose aussi importante pour un chercheur qu'un musicien ; là encore Dastum a été pionnier dans cette pratique. Une phonothèque doit aller dans ce sens en incitant les collecteurs à autoriser cette démarche.

3. L'apport de l'action culturelle pour une phonothèque, une ouverture vers d'autres perspectives de valorisation des archives sonores

Si la diffusion des archives auprès d'un public par des catalogues en ligne constitue une forme de valorisation désormais indispensable du patrimoine oral, l'écoute d'archives apparaît comme une pratique trop peu répandue pour que cette seule forme de valorisation suffise à amener un public vers les archives sonores. Ainsi il semble que cette première valorisation doit être secondée par une politique d'action culturelle menée par une phonothèque.

Pour une phonothèque, l'action culturelle aura vocation à multiplier les possibilités de rencontres d'un public et de collections sonores. Elle va consister à proposer une découverte plus approfondie des archives de la phonothèque, en organisant des actions de médiation destinées à transmettre aux usagers des informations sur ces documents, et à conquérir de nouveaux publics. De la simple écoute, comme cela peut être pratiqué au travers d'ateliers comme le font les Archives Départementales de l'Hérault¹⁰⁹, jusqu'à des formes plus élaborées et transversales d'animation, à

107 V. PERENNOU, F. NEGRE-FONTANEL, « La Fédération des associations de musique traditionnelle (FAMT) », Les phonothèques entre recherche et culture, La conservation de l'oral : mémorisation et réseaux, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne] <http://afas.revues.org/2651>. Consulté le 25/05/2013.

108 Dastum est une association créée en 1972 qui s'est donné pour mission le collectage, la sauvegarde et la diffusion du patrimoine oral de l'ensemble de la Bretagne historique

109 Les A.D. proposent des écoutes de fonds sonores au travers d'ateliers notamment tournés vers les scolaires. Voir le site des A.D. De l'Hérault. [En ligne] <http://archives-pierresvives.herault.fr>. Consulté le 10/06/2013.

l'exemple de l'UPCP-Métive qui met en place des ateliers de fabrication d'instruments¹¹⁰, l'action culturelle recouvre de larges options de valorisation. Elle peut consister à faire intervenir des gens extérieurs, conférenciers, musiciens, membres d'associations locales, et proposer par là de nouvelles manières d'appréhender ses fonds. Ceux-ci pourront être découverts ou redécouverts questionnés par d'autres médias, notamment des expositions ou des dossiers numériques, à l'exemple des diffusion de dossiers pédagogiques via le support PEDAGODOCS de l'UPCP¹¹¹, ou de façon plus originale comme peut le faire le Centre de l'Oralité Alpine par le biais de ses « cartes postales sonores »¹¹².

L'action culturelle a pour vocation de mettre en dialogue des supports et des savoirs pour donner des sens renouvelés à ses collections¹¹³. En ce sens, Emanuèle Payen voit que l'action culturelle ne peut être le simple reflet des contenus documentaires, qu'elle « s'inscrit non pas dans un processus de réitération ou de tautologie, mais bien de reformulation et, en un certain sens, de création »¹¹⁴. Il incite en cela à utiliser des formes nouvelles, « de l'ordre de la parole, du langage, des arts visuels... », d'user de créativité pour réinterroger des collections et au travers elles questionner de nouveaux publics.

Derrière ce premier enjeu majeur d'une politique d'action culturelle pour une phonothèque s'en discerne un autre, celui pour ces structures d'affirmer leur existence publique, et notamment sur un territoire. Cela mène à considérer deux exemples de structures liées au patrimoine oral, Dastum en Bretagne, et la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne. Ils illustrent tous deux d'une façon différenciée une action culturelle en lien étroit avec leur territoire.

110 L'UPCP-Métive, Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes-Vendée constitue un précurseur dans la sauvegarde du patrimoine oral et la valorisation d'archives sonores, au même titre que Dastum. La structure connaît une animation dynamique : festival, bals, ateliers de pratiques collectives... [En ligne] <http://www.metive.org>. Consulté le 10/06/2013.

111 Via son portail en ligne le CERDO, l'UPCP met à disposition des dossiers pédagogiques. Ces dossiers rassemblent images, textes et témoignages sonores autour de thématiques touchant à la société rurale, déclinés en plusieurs niveaux de lecture (découvrir / explorer / approfondir) pour des internautes aux niveaux correspondants (primaire / secondaire / universitaire). [En ligne] <http://www.metive.org>. Consulté le 10/06/2013.

112 Le Centre de l'Oralité Alpine et le Parc naturel des Ecrins partagent un portail de diffusion d'archives orale *Pierres qui roulent, 'objet radiophonique vivant'*. « La carte postale sonore : c'est une évocation de courte durée, un condensé à une ou plusieurs voix d'une histoire de vie, d'une narration, d'un portrait ou d'un paysage. La carte postale sonore dure de une à 4 minutes environ. » [En ligne] <http://www.pierresquirolent.fr/> Consulté le 10/06/2012.

113 E. PAYEN, « Action culturelle et production de contenus », *BBF*, 2011, n° 1, p. 20-25. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/> Consulté le 10/06/2013.

114 *Ibid.*

4. Deux exemples de structures de valorisation du patrimoine oral : Dastum en Bretagne, et la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne

4.1. Dastum

Dastum -en breton « recueillir », « rassembler »-, est une association de collecte, sauvegarde et diffusion du patrimoine oral breton. Créée en 1972 à l'initiative de musiciens bretons souhaitant renouer avec les racines de la culture locale, l'association a constitué rapidement d'importants répertoires d'airs et de chants en vue de nourrir la pratique instrumentale bretonne. Une première phonothèque s'est créée et progressivement agrandie, et rassemble aujourd'hui plus de 30 000 documents sonores traités. La collecte de l'oral s'est accompagnée dès 1975 d'une recherche de textes écrits, puis de documents de presse et iconographiques. Dès ses débuts, Dastum se définit comme un médiateur entre les « anciens » musiciens, les collecteurs, et les utilisateurs de cette oralité : musiciens, chercheurs, étudiants...et c'est dans une logique de diffusion large que l'association s'est développée, créant un « réseau Dastum ». Aujourd'hui on compte une vingtaine de points de consultation sur la région bretonne, et la diffusion de ses catalogues de sa base de données est assurée via son site www.dastum.net. Celle-ci donne accès à des fonds variés: archives sonores, photographies, films, émissions radio... Cette ouverture documentaire large participe incontestablement au dynamisme de l'association. Le site constitue par ailleurs une plate-forme d'actualités autour du patrimoine oral breton. La diffusion des collectes de patrimoine oral est soutenue dès 1973 par de premières publications, notamment les *Cahiers Dastum*, monographies descriptives de manifestations culturelles observées et collectées dans différents terroirs bretons qui sont illustrées par un disque. Aujourd'hui Dastum mène une politique éditoriale active concernant livres, revues, à l'exemple de *Musique Bretonne*, et cds divulguant des archives sonores inédites.

L'association joue surtout un rôle d'animateur culturel relativement important sur le territoire breton : elle organise ou participe à des expositions, des colloques ou des conférences, anime des veillées et des fest-noz, et met en place des stages d'initiation aux danses ou musiques bretonnes.

L'originalité de Dastum tient dans cet "aller-retour" permanent entre collecte et pratique, recherche et action culturelle tournées vers les musiciens et le public. Cette originalité s'illustre notamment au travers des collecteurs bénévoles qui rejouent le produit de leurs collectes lors de veillées et de fest-noz, créant une dynamique culturelle particulière incitant des anciens à rejouer ou chanter de nouveau.

4.2. La Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne

La Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne (MPO) constitue un exemple un peu différent de celui de Dastum. Structure plus petite, créée récemment, en 2008, elle constitue l'aboutissement d'une action menée depuis les années 1970 par des associations du Morvan qui ont collectées des répertoires musicaux et instrumentaux, contes et récits de tradition orale. Elle est issue d'une concertation entre ces associations, les collectivités territoriales (Région, Départements, Communautés de communes) et les services de l'Etat (DRAC, DIREN), et constitue la sixième maison à thème d'un réseau bien ancré dans le territoire, constitué autour du Parc naturel régional du Morvan.

Son pôle « archives sonores et audiovisuelles » numérise, documente et valorise des archives sonores sur l'ensemble du territoire bourguignon en collaboration avec les différents centres d'archives départementales et régionales, le parc naturel du Morvan et l'association Musique Danse Bourgogne. La Maison du Patrimoine Oral (MPO) en Bourgogne donne accès à ses documents via un catalogue en ligne sur www.mpo-bourgogne.org qui répertorie des archives sonores, des livres, des CDs, des partitions, des images... Des extraits ou la totalité de l'écoute sont mis à disposition.

Parallèlement, la Maison du Patrimoine Oral forme à la collecte et mène des projets réguliers dans ce sens. On peut citer notamment « Mémoires en migration », projet mené en partenariat avec des centres sociaux à proximité de la MPO, dans le cadre duquel des animateurs et médiateurs sociaux ont été formés à la collecte. Ces animateurs ont ensuite été amenés à enregistrer des paroles de personnes âgées issues de l'immigration. Le projet a donné lieu à l'élaboration d'un livre collectif, aux extraits sonores écoutables en ligne, et à une exposition de portraits des acteurs du projet. Une autre action « Valorisation de la mémoire minière de la Vallée de la Drée » a été initiée en 2009, conduisant des habitants du territoire à collecter des témoignages de vie sur le passé industriel et minier des territoires d'Epinac et de la Vallée de la Drée. Le projet a vu son aboutissement dans la publication d'un livre, constitué des extraits de transcriptions de témoignages, de photographies, et d'un cd donnant à écouter des extraits.

En parallèle à ces activités de collectage sont organisées des journées d'échanges, des rencontres de musiciens, professionnels ou amateurs, des veillées. Une salle d'exposition temporaire, le « Bar à Sons », a été inaugurée récemment, et permet au public de s'asseoir à une table au sein d'un bar reconstitué pour écouter une sélection d'archives choisies.

En évoquant quelques exemples de formes de valorisation de l'archive sonore, par l'édition, la tenue de conférences ou encore l'animation, ces deux exemples constituent une illustration de ce que peut l'action culturelle pour une phonothèque, en contribuant à faire vivre ces lieux, percevoir différemment l'archive sonore, et reconnaître la valeur de l'oralité qu'elle conserve.

Par ailleurs, au travers ces deux exemples d'actions de collecte menées sur un territoire, les structures de Dastum et la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne illustrent comment de « pourvoyeuses » d'archives, des phonothèques peuvent devenir productrices d'archives. Les nouvelles archives créées en réinterrogeant les anciennes participent à les valoriser. Par leurs initiatives de collectes orales, traditionnelles ou contemporaines, au-delà de la valorisation d'archives, c'est le processus même de collecte que ces actions contribuent à mettre en valeur.

Troisième partie : La « perpétuation inventive »¹¹⁵ des archives sonores : études de création et enjeux de la valorisation de la mémoire orale sur un territoire

Par la passerelle que constituent les catalogues sonores en ligne, qui favorisent leur diffusion, les archives « sortent » de l'institution. Mis à disposition de tous, le patrimoine que renferme l'archive, musical, chanté, parlé, peut alors être réapproprié et réinventé par les artistes, et mis en circulation « dans l'espace public d'une culture partagée »¹¹⁶.

I. L'archive sonore comme source d'inspiration et moyen de renouvellement d'une tradition musicale : l'exemple de Romain Baudoin

« L'archive refuse peut-être la place prévue pour elle par les institutions de conservation » : c'est l'interrogation que pose Denis Laborde dans son article « Perpétuations inventives : la mémoire, l'archive et le chant basque »¹¹⁷. Questionnant les usages contemporains de l'archive musicale et son rapport à la mémoire, il amène en premier lieu à réfléchir sur cette conception du figement de l'archive, qui semble aller à l'encontre de son réemploi et de sa circulation dans la société. Cette idée se réfère d'une part à ce qui constitue la condition d'existence même de l'archive, soit la fixation par des opérations techniques d'un énoncé, ici musical, sur un support. D'autre part, plus profondément, cette conception provient du lien qu'entretient l'archive avec la tradition, et ce que celle-ci connote de figement et d'immuabilité. Comprendre le rôle que peut jouer une archive sonore dans le renouvellement d'une pratique musicale nécessite donc d'examiner les notions de tradition et de musique traditionnelle.

1. La difficile délimitation de la notion de musique traditionnelle

La définition de la musique traditionnelle fait l'objet de débats nombreux. Certains opèrent une distinction entre musiques traditionnelles vivantes et musiques traditionnelles revivalistes. Ainsi

115 D. LABORDE. « Perpétuations inventives : la mémoire, l'archive et le chant basque », in *L'Ethnomusicologie de la France : de « l'ancienne civilisation paysanne » à la globalisation* (sous la dir. L. CHARLES-DOMINIQUE, Y. DEFRANCE), Actes du colloque de Nice, nov. 2006, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 103-118.

116 D.LABORDE, 2009, p. 111.

117 *Ibid.*

Jacques Mayoud¹¹⁸ voit les premières « issues au départ d'une zone géographique délimitée, avec un apprentissage oral et un lien de règles aussi bien musicales que culturelles en général... » et les secondes « recouvrant des musiques dont les instruments ou le répertoire puisent dans la tradition, et les styles de jeu qui vont avec, mais complètement remaniés, recomposés et rejoués différemment du mode traditionnel ». Cette distinction permet de résumer les principales oppositions dans ce débat, que Christian Massault voit résumées en deux tendances : d'une part, « les localistes », partisans d'une définition des musiques traditionnelles par une délimitation géographique, culturelle ou sociale ; et d'autre part, les « musicalistes », valorisant le caractère revivifié de la tradition.

Sans clore le débat, l'auteur fait remarquer le caractère résolument contemporain revendiqué par l'essentiel des acteurs de la musique traditionnelle. Il soulève aussi le consensus existant autour des termes de musique et de tradition, qui amène à examiner ce dernier.

2. La notion de tradition et son renouvellement

Dans son article « La tradition n'est plus ce qu'elle était... »¹¹⁹, Gérard Lenclud montre comme la notion de tradition est entourée de nombreux préconçus, particulièrement articulés autour d'un système d'opposition binaire, tradition/ changement et société traditionnelle/société moderne.

Pour le sens commun, la tradition renvoie en premier lieu à une persistance du passé dans le présent, « une survivance à l'œuvre »¹²⁰. Elle renvoie aussi à l'idée d'un « dépôt culturel sélectionné »¹²¹ : la tradition serait le produit d'un tri et en cela, elle serait porteuse d'un message fort, de valeurs culturelles importantes, qui la prédisposerait à être reproduite. Ces deux principales conceptions de la tradition sont assez éloignées, mais révèlent l'idée sous-jacente que la tradition serait « l'absence de changement dans un contexte de changement »¹²². L'auteur contrecarre cette idée en prenant comme exemple la variation des textes des contes et des mythes, dont les versions ne sont jamais identiques et connaissent de nombreux ajouts ou omissions. La tradition ne saurait ainsi être la copie identique à un modèle, qui n'existe par ailleurs pas, au contraire, elle paraît manifester une grande capacité à la variation et à l'adaptation.

118 J. MAYOUD in C. MASSAULT « Musiques traditionnelles : l'introuvable définition ! », in *Le champs de l'alouette, éléments pour la constitution du champ des musiques traditionnelles*, 1993. [En ligne] http://www.cmtra.org/IMG/pdf_Musiques_traditionnelles_introuvable_definition_.pdf. Consulté le 04/06/2013.

119 G. LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n° 9, 1987, pp. 110-123.

120 G. LENCLUD, 1987, p.111.

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

La question du modèle mérite nuance, et elle s'avère intéressante appliquée aux archives sonores. Les archives, comme il l'a été dit, de par le processus de fixation dont elles résultent, sont contextualisées, et sont alors l'empreinte d'un événement musical qui s'est déroulé en un temps et en lieu précis. Les musiques traditionnelles étant caractérisées par leur variabilité, la fixation d'une version seule sur un support, en l'instituant modèle, paraît poser des limites à la perpétuation de la tradition. Mais, en s'appuyant sur les travaux de Jack Goody¹²³, Gérard Lenclud observe que la fixation d'un modèle va permettre la naissance d'un autre type de créativité, ce que Goody appelle « innovation radicale ». Si les travaux de Goody portent sur l'écriture, il semble que son idée puisse servir à toute forme de fixation, et notamment sonore. En fixant une tradition musicale, l'archive permettrait alors de mieux la réinventer.

C'est là où Denis Laborde défend tout l'intérêt de la « force créatrice »¹²⁴ de l'artiste, ou son appropriation inventive d'un patrimoine musical par le biais des archives. La réinvention passe alors par l'apprentissage de la tradition, de ses codes. Dans cette perspective, contrairement à la partition écrite, l'archive permet de restituer l'esprit de jeu, le style, et offre un substitut à la transmission orale dans l'apprentissage de codes propres à la musique traditionnelle. Ces codes intégrés, l'artiste peut légitimement faire sa proposition de la tradition.

3. Romain Baudoin, l'exemple d'une démarche musicale entre création et tradition

Musicien gascon, Romain Baudoin a une démarche artistique entre musique d'essence patrimoniale gasconne et musiques expérimentales actuelles. Titulaire du diplôme d'état de musique traditionnelle, spécialité vielle à roue, il s'est formé de façon quasi autodidacte aux musiques actuelles, parcours abouti par un passage au conservatoire de Bordeaux pour une formation en composition électroacoustique. Il a travaillé avec de grands vielleux, comme Matthias Loibner ou Valentin Clastrier, avec qui il collabore encore ponctuellement.

Les projets qu'il porte ou auxquels il participe illustrent ce parcours double : membre de la *Famille Artus*, ou *Familha Artùs*, revendiquée « cosmotrad », de *Kat Ca-i* qui mêle musique gasconne et noise rock, il est aussi le directeur artistique de la maison de production Hart Brut. Parallèlement, il fait partie de *Moussu*, groupe de bal traditionnel, et mène un projet solo *I Primat*, première partie de deux soli appelés *Identitats* dont le second, *Transpòrts Tisnèr S.A.* est interprété par Joan-Francès Tisnér.

123 J. GOODY est un anthropologue britannique, surtout connu en France pour son travail autour de l'écriture. Il a publié notamment *La Raison graphique*, où il étudie l'influence des différentes formes de l'écriture sur les modes de pensée. (J. GOODY, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Ed. de Minuit, Paris, 1979, 272p.
124 D. LABORDE, 2009, p.110.

3.1. Une démarche artistique questionnant les notions de tradition et création

Romain Baudoin reprend des éléments de musique traditionnelle au travers sa pratique musicale par des jeux de questions-réponses, la répétition de couplets, de l'emploi de structures de musiques traditionnelles dansantes, et par la nature même de son instrument, la vielle à roue typiquement occitane. Romain Baudoin refuse l'appellation « musicien traditionnel » qui pour lui n'a de sens que rattaché à sa fonction sociale¹²⁵, et reconnu comme tel par une population, là où le traditionnel se rattache en un sens au populaire. Aujourd'hui où seule une marge très réduite de la population connaît le répertoire traditionnel local, cette appellation ne peut plus pour lui avoir encore de sens. Par ailleurs, sa conception des rapports tradition-crétion illustre le caractère intrinsèquement variable de la tradition. Ainsi pour lui une interprétation ne pouvant être une copie exacte, chaque interprétation constituera une nouvelle création, chaque musicien rejouant un morceau de tradition le recréera alors. Les liens entretenus par le duo tradition-crétion touchent fondamentalement pour Romain Baudoin à la question de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective. Il rejoint en cela une conception de la musique comme mode d'expression et vecteur privilégié d'identité, qu'exprime notamment Jean-Louis Capitolin : « Ne serait-ce que parce que la musique est un moyen d'expression et de communication : elle permet d'exprimer librement l'homme, de manière toujours plus novatrice en même temps qu'elle utilise des codes et des critères esthétiques admis ou à faire admettre par ses destinataires. »¹²⁶. La musique de Romain Baudoin par ses références au répertoire traditionnel gascon exprime son identité culturelle gasconne, mais elle ne saurait l'y réduire. L'identité est multiple, et s'élabore au croisement de multiples références, et c'est des références multiples que Romain Baudoin intègre dans ses créations; l'identité n'est pas une réalité statique mais dynamique, en interrogation et en définition perpétuelles, notamment dans la confrontation à l'autre. Mode d'expression privilégiée d'une identité individuelle, la musique rendue visible au sein d'un espace social deviendrait alors un vecteur choisi d'identité collective. Romain Baudoin ainsi estime exprimer et son identité, et l'environnement dont est issue cette identité, qu'il transmet à un public. Celui-ci réinterprétera cette « proposition » en questionnant sa propre identité, le musicien n'étant pas maître de l'appropriation qu'en fera le public.

125 R. BAUDOIN, entretien, Ampli, Billère, 11 mai 2013.

126 J.-L. CAPITOLIN.- « Politique culturelle et identité : l'expérience de la formation musicale du SERMAC ».- in A. DARRE (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes : PUR, 1996, p.149.

3.2. L'exemple d'Identitats

Identitats est un projet musical mené par Romain Baudoin et Joan-Francès Tisnèr. Il est constitué de deux soli interprétés par chacun des deux artistes, *I Primate* et *Transpòrts Tisnèr S.A.* Les deux créations partagent le même dispositif sonore : un système en octophonie comprenant huit sources sonores.

Dans *I Primate*, Romain Baudoin interroge un air gascon avec son « torrom-borrom », un instrument de sa conception, une vielle à roue électroacoustique à laquelle il a ajouté un manche de guitare électrique, qui constitue un exemple de réinvention d'un instrument traditionnel. Il conçoit sa création comme une façon de réinterroger les identités, en adaptant et transformant les airs traditionnels ce qu'il exprime comme « (sa) trahison des pièces de tradition »¹²⁷. Il intègre des effets de modulation et de distorsion, et improvise très librement autour de la mélodie principale, celle de l'air traditionnel qu'il rejoue comme un rappel sur son torrom-borrom. La vielle à roue sert ici plutôt à jouer les airs traditionnels, la guitare électrique ajoutant de courtes phrases musicales lui permettant de s'affranchir des thèmes traditionnels en s'échappant dans l'improvisation, pour mieux y revenir plus tard dans le même morceau. Il cherche à dérouter le spectateur, lui faire perdre ses repères à travers sa proposition musicale servie par un environnement sonore déroutant, et donner lieu ainsi à une « non-identité »¹²⁸.

Transpòrts Tisnèr S.A. est constitué de quinze pièces évoquant des moyens de transports physiques : l'avion, le train, la marche...diffusés à l'aide du système d'octophonie. Joan-Francès Tisnèr chante des airs traditionnels auxquels il mêle des collectages de sons et de voix.

Les deux créations partagent ce système de diffusion particulier, diffusant de façon contrastée archives, voix et sonorités diverses, créant un environnement sonore inhabituel et déroutant pour le spectateur.

127 R. BAUDOIN, J.-F. TISNER, « Identitas » interview lors de la résidence 2012 à La Centrifugeuse, Pau. [En ligne] https://www.youtube.com/watch?v=MRywjh_qFKs. Consulté le 03/06/2013

128 *Ibid.*

3.3. La place des archives sonores dans sa démarche

Cette question de l'environnement sonore est fondamentale dans l'appréhension qu'à Romain Baudoin de sa pratique musicale, et dans laquelle s'inscrit son rapport aux archives sonores.

Le musicien souligne l'importance de la mélomanie, la valeur de l'écoute et de l'oralité pour un musicien, celle-ci concernant tant l'écoute d'archives issues de collectages que d'enregistrements contemporains. Pour lui, elles permettent de véhiculer des conceptions artistiques et culturelles différentes, dont sont particulièrement révélatrice les archives de musique traditionnelle, qui donnent accès à des environnements sonores qui nous sont par nature interdits. Notre propre environnement sonore étant relativement formaté par les médias, les archives de musiques traditionnelles permettent une écoute sonore souvent modale, non tempérées et beaucoup moins binaire¹²⁹ caractérisant la musique traditionnelle. Elles donnent accès à un « livre d'histoires extra-musical »¹³⁰, qui au-delà d'une mélodie, d'un rythme, livre une partie de l'identité culturelle de celui qui l'interprète, et l'environnement de sonorités dont il est issu. C'est au travers ce « filtre socioculturel »¹³¹ que les archives révèlent qu'elles trouveraient leur intérêt majeur, exprimé notamment à travers les détails sonores qu'elles contiennent : sons de cloches, bruits de vaisselle, mots du musicien, que l'archive conserve. D'autres évoquent cette séduction de l'archive due aux procédés d'enregistrements qui l'ont vu naître : Manu Théron, chanteur du *Còr de la Plana*, groupe de chants polyphoniques occitan de Marseille, parle de ces « nouveaux sonores inattendus, curieusement sublimés par la qualité extrêmement discutable des enregistrements »¹³².

Le chanteur trouve l'intérêt des archives aussi dans leur dimension esthétique et leur construction musicale par « le minimalisme des propositions sonores contenues dans les enregistrements »¹³³ ; minimalisme caractérisé par « des textes brefs, parfois sans logique narrative ou contextuelle, des mélodies à répétitivité variable, du cri, et une propension souvent obsessionnelle à privilégier l'expressivité plutôt que la prouesse technique »¹³⁴. Beaucoup de musiciens dits traditionnels soulignent ainsi les archives comme un élément sinon déclencheur, du moins extrêmement porteur de leur pratique musicale. Pour des interprètes de musique traditionnelles, elles constituent un support essentiel à l'exercice de leur pratique. Ainsi Jean-François Vrod, violoniste du François Vrod trio, déclare « avoir besoin de ces appuis pour pouvoir

129 R. BAUDOIN, entretien, l'Ampli, Billère, 11 mai 2013.

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*

132 M. THERON, in BARBET P., *Les Archives sonores et leur réexploitation*, dossiers thématiques du CMTRA, 2007 [en ligne] <http://www.cmtra.org/spip.php?article2809> . Consulté le 10/06/2013.

133 *Ibid.*

134 *Ibid.*

élaborer (s)a proposition de ces musiques »¹³⁵, puisqu'elles dévoilent un contexte musical, la personnalité d'un interprète, tout un « amont » du musicien traditionnel essentiel à la pratique.

Romain Baudoin, dans sa conception de l'archive comme support d'une identité culturelle véhiculée par un environnement sonore, participe à montrer combien les archives sonores peuvent être source de renouvellement musical. Contre un caractère d'authenticité instrumentalisé, la glorification d'une appartenance culturelle à laquelle on pourrait les prêter, les archives sonores sont conçues comme l'expression d'une identité parmi d'autres, et en tant que telle, source de création. La démarche artistique de Romain Baudoin se présente ainsi comme un exemple d'une utilisation renouvelée de l'archive, contre le principe de fixation d'une mémoire identitaire musicale.

II. La mise en scène de l'archive, témoignage d'une collecte, par le spectacle: André Ricros et la conférence-spectacle *Je vous réfléchis*

1. André Ricros, un engagement pour la collecte de mémoire

André Ricros commence à collecter dans les années 1980, il s'intéresse d'abord aux instruments, notamment la cabrette, instrument traditionnel auvergnats de la famille des cornemuses, et aux répertoires traditionnels auvergnais. Puis peu à peu, ses collectes évoluent et selon ses mots, il bascule « de l'objet au sujet »¹³⁶ et s'intéresse aux personnes, recueillant surtout paroles et témoignages. Il a collecté plus d'un millier d'heures sur l'Auvergne, auprès de gens qu'il voyait pour certains régulièrement. En 1985 André Ricros a monté l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA), labellisé centre de Musiques et Danses Traditionnelles. Il est à l'origine du label Silex, qui enregistre des grands noms du renouveau des musiques traditionnelles comme Erik Marchand ou Titi Robin. Il est aussi le co-directeur artistique avec Alain Gibert de *l'Auvergne imaginée* ; cette compagnie musicale participe à créer, recréer et faire vivre la culture auvergnate, en se réappropriant le patrimoine culturel de la région. Les projets marient langue d'oc et langue française, et prennent pour matériaux d'inspiration contes, musique populaire, témoignages écrits, enregistrés ou filmés.

135 *Ibid.*

136 A. RICROS, entretien téléphonique, 3 mai 2013.

2. Le projet *Je vous réfléchis*

Je vous réfléchis, rencontre autour de portraits filmés est une conférence-spectacle menée autour de ses collectes par André Ricros. Le titre, intrigant, est un trait d'humour, allusion à une phrase prononcée par une de celle qu'il a régulièrement collectée. Le nom de la création renvoie à une réflexion sur son rôle de collecteur, celui qui vient faire parler l'autre de lui-même et qui se fait miroir de quelqu'un d'autre pour un temps donné.

André Ricros présente des portraits de ceux qu'il a collectés, et alterne ces présentations aux chants recueillis auprès de ceux qu'il nous montre. Les portraits sont des archives brutes audiovisuelles, issues de ses collectes, qu'il commente et traduit parfois, dressant un tableau vivant de ses rencontres de collecteur. La création mêle la forme de conférence à celle du spectacle. Le choix est intéressant en ce qu'il situe la création à mi-chemin entre le documentaire et l'artistique, ce qui laisse la place au discours du collecteur sur ses archives. La collecte est resituée dans ses enjeux, et c'est sur son processus que le spectateur est amené à s'interroger.



Source : Véronique Marcel, Les Joutes musicales de Correns, printemps 2013

3. La représentation

André Ricros était l'invité d'honneur des 16ème Joutes musicales de Correns pour son travail avec le label Silex. Les Joutes musicales est un festival porté sur les nouvelles musiques traditionnelles du monde, qui a eu lieu cette année les 17, 18 et 19 mai. Elles sont organisées par Le Chantier, lieu de résidence et de création artistique installé à Correns et axé sur les nouvelles musiques traditionnelles occitanes. Le collecteur ouvrait le festival par sa conférence-spectacle.

On l'entend avant de le voir ; il entre par le fond de la salle, en chantant a capella un chant traditionnel, et tout en chantant, il monte sur scène où un micro l'attend. À la fin de ce premier chant, il se présente, lui et son expérience de collecteur. La création qu'il inaugure est une succession de portraits de ceux qu'il a collectés : ce sont des portraits constitués d'histoires singulières, d'anecdotes de rencontre et de collecte qu'André Ricros raconte et donne à voir en images. Avant la projection de chaque témoignage, il explique brièvement le sens des chansons entendues, et traduit quelques mots d'occitan pour donner des clefs de compréhension au public.

Les vidéos sont des archives brutes, montrées sans travail de montage, d'une durée approximative de dix minutes. Le cadre ne donne à voir que le collecté ; du collecteur on n'entend que la voix, et ses interventions se limitent à quelques questions.

Les chants qu'entonne le collecteur reprennent ou poursuivent ceux entendus dans la vidéo. Parfois André Ricros commence à chanter avec l'archive, avant que la vidéo ne s'achève.

4. Les enjeux de la création

4.1. Une réflexion sur la collecte

D'emblée, le public est mis en immersion dans les enjeux de la collecte, qui sont d'une part la sauvegarde de chants, de musiques, que le collecteur continue à jouer et transmettre, et d'autre part l'importance du lien et de la rencontre avec celui dont la mémoire est recueillie.

Le lien avec l'archive est très fort, puisqu'elle illustre la continuité directe de la collecte, soit ici la poursuite du jeu du répertoire. Elle donne à voir et à entendre le passage de savoirs, le moment de la transmission entre les deux musiciens. Au-delà de cet aspect, c'est la philosophie de collecte d'André Ricros qui est exprimée par le biais de l'image. Pour lui, la collecte est devenue une rencontre avec des individus au regard particulier sur le monde, au travers de la narration de leur

vie. Selon ses mots, « c'est là tout l'art du collecteur : faire en sorte que la parole accepte de s'offrir et que de détail en détail se tisse le fil d'une vie »¹³⁷. L'image illustre ici la relation qui se fait entre le collecteur et celui qu'il écoute. Elle dévoile un processus de transmission d'une expérience, d'une mémoire, autant qu'un processus d'écoute. A cela, André Ricros ajoute qu'elle est aussi pour lui une façon de démultiplier les possibilités pour celui qui la voit de pratiquer la collecte à son tour¹³⁸, soit de transmettre à son tour son expérience de collecteur et d'éveiller d'autres interprétations que la sienne.

4.2. Rééquilibrer le rapport collecteur / collecté

L'image, en valorisant la personne collectée, et éclipsant le collecteur permet de rétablir l'équilibre collecteur-collecté. Ce dernier semble en effet parfois trop peu considéré, au profit de son collecteur, au seul nom duquel par exemple, sont parfois diffusées les archives sonores. Le collecté ouvre son intimité, transmet ses connaissances, se livre parfois beaucoup au collecteur, qu'il rencontre souvent pour la première fois au moment de l'entretien, et ne revoit pas forcément après. Un déséquilibre que certains refusent, comme Jean Baudoin, musicien traditionnel et professeur au conservatoire de musique de Pau, qui explique lors d'un entretien pourquoi il ne collecte pas¹³⁹. Par respect pour ceux qui livrent autant d'eux même, de leurs savoirs, de leur pratique, et de leur vécu, à qui le collecteur ne pourra rendre autant, il préfère s'abstenir de collecter.

4.3. « L'écriture narrative »¹⁴⁰

La démarche d'André Ricros s'inscrit dans une perspective plus large de la nécessité de l'élaboration d'un discours autour d'une histoire individuelle ou collective. Il donne une place très importante au fait de (se) raconter, « raconter son histoire à ceux qui sont autour, ou à soi même »¹⁴¹. En collectant, il offre à celui qu'il interroge la possibilité de faire un retour sur soi et de mettre en mots son expérience et son vécu par « l'écriture narrative ». Puis en mettant en scène sa collecte, et donnant à voir et à entendre ce discours à un public, il permet de réenclencher ces processus d'écriture narrative en suscitant l'envie et montrant sa nécessité au spectateur. Cette écriture narrative, condition majeure de la vitalité des groupes sociaux est d'autant plus importante à prendre conscience qu'elle semble en perdition aujourd'hui, et il semble vital de la réactiver via des processus créatifs.

137 A. RICROS, entretien téléphonique, 03/05/2013.

138 « Collectage avec André Ricros », Dailymotion [En ligne] http://www.dailymotion.com/video/xdmmut_collectage-avec-andre-ricros-1ere-p_news . Consulté le 01/05/2013.

139 J. BAUDOIN, entretien, Conservatoire de Musique de Pau, 20/04/2013.

140 Expression empruntée à A. RICROS, entretien du 03.05.2013

141 « Collectage avec André Ricros », Dailymotion [En ligne] http://www.dailymotion.com/video/xdmmut_collectage-avec-andre-ricros-1ere-p_news . Consulté le 01/05/2013.

III. D'après une collecte de Patrick Lavaud, la création *De Boca a Aurelha* : l'archive comme matériau sonore

1. Le travail de collecte de Patrick Lavaud

Comme pour une grande majorité de collecteurs de l'époque revivaliste, c'est un questionnement sur son identité qui a poussé Patrick Lavaud à recueillir la mémoire orale occitane. Collecter cette mémoire, c'était partir sur les traces de la langue des grands-parents, parfois des parents, entendue au quotidien mais dont pourtant on ne disait mot à l'école. Une langue qui n'a d'ailleurs pas vraiment de nom, et qu'on n'appelle alors que « patois ». Surveillant au collège de Castelnau-de-Médoc, Patrick Lavaud commence à rassembler des fragments de mémoire orale auprès de ses élèves, leur demandant des histoires, des chansons ou des contes en « patois ». C'est en 1983 qu'il débute un projet de collecte de plus grande ampleur, portant sur la parole populaire ; dans le Médoc, d'abord en Bazadais, puis en Dordogne. Là encore, comme beaucoup de ceux qui recueillent alors la mémoire des anciens du pays, c'est pour Patrick Lavaud un projet personnel, mené seul, avec son matériel et ses fonds propres. Il recueille tout à la fois des témoignages sur la langue et la littérature orale occitane, des témoignages parlés sur la vie, les activités sociales et culturelles et la culture populaire du siècle passé. Bien qu'il ne maîtrise pas complètement la langue, toutes ses enquêtes sont menées en occitan. Jusqu'en 1989, date de la fin du projet, c'est une dizaine de personnes qui sont interrogées. Le projet tient à la fois d'un travail politique, militant et ethnologique, et l'envie de rendre hommage, selon ses mots, à cette « parole populaire, la parole des gens humbles, des 'sans', qui se transmettait par la tradition orale et qui se perdait peu à peu »¹⁴². Fin 1989, il cesse son travail de collectage, qu'il ne reprendra qu'en 2000. Ses collectages sont numérisés entre 2007 et 2010, déposés aux archives de la Gironde, et disponible sur le catalogue "Sondaqui".

2. Du document « brut » au spectacle, histoire d'un projet

C'est à la suite à cette numérisation que se déclenche un réel questionnement sur la valorisation de ses collectages. Dans les années 80, il a mené quelques animations autour de la mémoire orale occitane et quelques recueils de ses collectes, comme *Kiriki*, *Mimologismes d'animaux* ont été publiés, à une époque où la seule valorisation envisageable était la valorisation papier. Lorsqu'il réinvestit sa réflexion de valorisation, de nouvelles perspectives se sont ouvertes, notamment celle de la publication par livre-disque.

142 P. LAVAUD, entretien, Bajamont, 31/05/2013.

2.1. « Faire écouter la langue »¹⁴³

S'élabore alors le projet du livre-disque *Lo Medòc de Boca a Aurelha*. Sur vingt heures d'enregistrements dans le Médoc, il en choisit trois, qui vont être réparties en trois CDs : le premier est voué à la littérature orale, et les deux autres rassemblent des ethnotextes. Le livre est élaboré ensuite, à partir des enregistrements : le livre n'est qu'un support au cd, et sa principale fonction est de donner la transcription des archives en occitan et leur traduction en français. Cela participe d'une volonté à rendre l'ouvrage, et le projet, accessibles au plus grand nombre.

Patrick Lavaud souligne tout l'importance de cette restitution de l'oralité par l'oralité : « ce qu'il m'importait c'était de faire entendre la langue, et faire entendre des voix. Parce que lorsqu'on entend les voix, il y a une dimension humaine qui est extraordinaire »¹⁴⁴. Et l'écoute de ces enregistrements est émouvante : laissée brute, la bande sonore a gardé les rires, les hésitations, les tremblements de voix. S'y mêlent des mots en français « putain », « voilà ». C'est une proximité qui s'installe, et derrière la langue et la voix, ce sont des personnalités, des échanges et des morceaux de vie auxquels l'on a accès. Les bruits alentours restituent l'ambiance du lieu et du moment de l'enquête, manière intéressante bien qu'évidemment incomplète, de se représenter et d'appréhender le travail du collecteur, dont la présence est sans cesse suggérée tout au long de l'écoute.

2.2. L'appropriation artistique d'une collecte

Le projet naît d'une élaboration commune, issue de la rencontre entre Patrick Lavaud et Jakès Aymonino, le directeur artistique d'« Attention ! Chantier Vocal », association qui a pour but de valoriser les pratiques artistiques vocales, notamment par le biais d'un collectif d'artistes, « La Manufacture verbale ». Les textes retenus ne devaient pas être trop longs, et facilement compréhensibles. Dans ce choix, une attention particulière a été prêtée à la rythmique des élocutions, et au timbre de certaines voix. A partir de ces premiers choix sonores s'est élaboré un travail avec les chanteurs Fouad Achkir, Ravi Prasad, Henri Marlingeas, Joan-Francés Tisnèr et Jakès Aymonino. Personnalités atypiques, issues de milieux musicaux et de cultures différentes, le choix de ces 5 chanteurs participe à une volonté de jouer avant tout sur les sonorités et les échanges. Le principe de création a ainsi été la déclinaison de jeux sur le matériau sonore qu'étaient les archives : jeux sur les textures sonores, sur les découpages de mots, de syllabes, jeu aussi les traductions... L'archive considérée comme matière sonore, a été retravaillée souvent jusqu'à perdre le sens des mots prononcés, et le résultat tend à une poésie musicale de sonorités occitanes.

143 P. Lavaud, Bajamont, 31/03/2013.

144 *Ibid.*

3. Le spectacle, la mise en scène des archives

3.1. La conférence, une remise en perspective

La représentation étudiée se déroulait le 31 mars à Bajamont, dans le Lot-et-Garonne, dans le cadre de la Quinzena Occitana, rendez-vous occitan qui chaque année programme bal, concerts, randonnées, visites, conférences, autour de la langue occitane.

Dans la représentation évoquée, le spectacle était pour la première fois directement précédé d'une courte conférence de Patrick Lavaud. Entièrement en occitan, mais avec une énonciation lente et un vocabulaire simple, de sorte qu'un public non occitan pouvait en saisir les enjeux, la conférence était étayée de nombreux extraits bruts des archives collectées. Là encore, comme pour *Je vous réfléchis*, ce discours préalable sur l'entreprise de collecte à l'origine du spectacle permet de replacer le spectacle comme l'aboutissement d'un projet de sauvegarde, de conservation et de valorisation d'une mémoire orale. La conférence permet surtout dans *De Boca a Aurelha* de souligner la perspective patrimoniale du projet, que la représentation seule peut parfois éclipser, en offrant un espace de recontextualisation et de commentaire des extraits d'archives. Leur diffusion avant le spectacle participe d'une part à la volonté de Patrick Lavaud de donner à entendre la voix et la parole. D'autre part, elle rend compte du point de départ de la création faite autour des archives, de leur état « brut » jusqu'à leur réexploitation par les artistes.

3.2. La représentation

La fin de la conférence voit les musiciens reprendre en continuité de l'archive un chant traditionnel occitan mené par Joan-Francès Tisnér au tambourin à cordes. Une courte présentation est faite, en occitan « Que n'i a qui comprenen l'occitan et lo parlan, d'outes qui comprenen l'occitan et ne lo parlan pas et d'outes qui ne lo comprenen pas e ne lo parlan pas », puis en français « il y a certains qui comprennent l'occitan et le parlent, d'autres qui comprennent l'oc et ne le parlent pas, d'autres qui ne le parlent pas et ne le comprennent pas ». Cette double présentation se conclue : « pour nous tous, l'occitan est une langue poétique, source d'inspiration, de langage et de rencontres ».

Tout le concert est un dialogue constant entre les archives et les artistes. Ces derniers reprennent des passages de contes, comptines, chants lancés par les archives, la plupart du temps en chant polyphonique d'inspiration traditionnelle. Les voix aux tonalités différentes des cinq chanteurs, jouant souvent sur un mode question - réponse participent à l'intégration de l'archive dans le spectacle, qui constitue une sixième voix. Sans cesse, les chanteurs interrogent les sonorités des enregistrements collectés. L'exemple le plus fort et le plus ludique de cette interrogation sonore est le chant *En me'n tornant de Vilanava* où l'indien Ravi Prasad, qui ne parle pas occitan, reprend à l'oreille une berceuse traditionnelle gasconne, répétant les seules sonorités entendues et faisant perdre ainsi tout le sens des mots.



Source : Camille Roisé

4. Les enjeux de la création

4.1. Une démarche ludique et sonore pour un public large

Les jeux sur la langue occitane et ses sonorités font du spectacle une grande poésie musicale. La création est drôle de plus, jouant sur les personnalités différentes des chanteurs qui se mettent en scène, et le traitement des archives ; coupées, amalgamées, répétées en boucle, on s'amuse des effets produits. Comme annoncé au début du spectacle, locuteurs occitans ou pas, le spectacle est à portée de tous. Il touche plusieurs générations à la fois, puisque les enfants comme les personnes âgées présentes reprennent les thèmes.

4.2. « La réhabilitation d'une mémoire populaire »¹⁴⁵

Le spectacle sublime son objet, et offre un regard et une valeur nouvelle à une réalité considérée comme commune et anodine. La création tire ici vers la poésie et l'esthétique ce qui est de la parole quotidienne : mémoire populaire orale en marge d'une mémoire « officielle » instituée par l'écrit, le cadre du spectacle lui offre une reconnaissance.

Au travers l'expression de la mémoire orale, c'est la langue occitane que De Boca a Aurelha cherche aussi à valoriser. Par le traitement artistique, le collecteur et les artistes visent à provoquer, par l'émotion du spectacle, une réflexion et une prise de conscience de la valeur de la langue occitane, et la reconnaissance de « toute la dignité de cette langue »¹⁴⁶.

4.3. Réactiver un processus de transmission

« De bouche à oreille », la mémoire passe des chanteurs au public, et l'espace créé entre les artistes et le public apparaît comme un nouveau cadre de transmission orale, où la création retourne à cette transmission vivante d'une culture par nature commune à tous. Le public pour beaucoup connaît ou se rappelle les contes, comptines ou chansons réinvesties par les artistes, et il se réapproprie ce patrimoine commun dans le chant. Denis Laborde¹⁴⁷ souligne l'importance de l'espace interlocutoire créé entre le chanteur et le public. Acte d'énonciation d'un chanteur qui chante pour un auditeur, une chanson prend forme dans cet espace interlocutoire, où un public l'entend et la reconnaît comme chanson, la reprend ou l'apprend, l'incluant dans ses références. Là encore, la chanson de Ravi Prasad qu'il apprend sur scène, à l'oreille, et répète, illustre ce processus de transmission orale, ce qu'on écoute, se réapproprie et que l'on transmet à son tour.

4.4. Le point de départ d'une nouvelle collecte

Le processus de collecte est lui aussi réactivé et mis en abîme. Lors des spectacles précédents, et notamment pendant *Les Nuits atypiques*, les musiciens ont à leur tour collecté des gens dans les localités alentours. Les vidéos et enregistrements issus des collectes ont été intégrés à la représentation; ainsi, plusieurs générations d'archives ont été représentées ensemble et dialoguaient, montrant que le processus de collectage et surtout celui de transmission pouvait continuer autour du cadre offert par le spectacle.

145 P. Lavaud, Bajamont, 31/03/2013.

146 *Ibid.*

147 D. LABORDE, 2007, p. 110.

IV. Les Confidences sonores de Jean-Louis Le Vallégant: la création de l'archive par le projet artistique

1. Jean-Louis Le Vallégant et le projet des Confidences sonores

Les *Confidences sonores* est un projet artistique mené par Jean-Louis Le Vallégant, un musicien breton, qui collecte des récits de vie et des témoignages qu'il met en musique. Son parcours est à multiples facettes : parallèlement à des entreprises de collectes et une pratique de musicien traditionnel, il est d'abord enseignant dans le milieu agricole. Il obtiendra quelques années après un diplôme dans le social, puis dix ans plus tard dans le management culturel. Entre-temps, émergera un projet musical, VAP « musique piétonne », porté sur la musique dans la rue, qui le mène jusqu'au festival d'Aurillac, puis une tournée internationale.

Trente ans après ses premières collectes, son émotion lorsqu'il réécoute les archives de ses enregistrements l'amène au projet des *Confidences*, en 2008. Ses premiers spectacles mettent en scène ses anciennes collectes, qu'il intègre dans un ensemble musical. Puis il se met à collecter des récits nouveaux, dans un premier temps autour de thématiques régionales, et majoritairement en breton. Aujourd'hui, les *Confidences* ont été représentées une vingtaine de fois, et les dernières sont en français. A chaque nouvelle création, l'artiste investit un nouveau lieu, et un nouveau territoire, où il collecte des récits d'anonymes, parfois selon une trame. Ces témoignages, cette matière sonore recueillie, il va la travailler ensuite avec ses musiciens : Jérôme Kerihuel aux tablas, Erwan Martinerie au violoncelle et Yann Le Corre à l'accordéon, Jean-Louis Le Vallégant jouant du saxophone et de la bombarde. Ils font partager cette mémoire dans un espace particulier, la *Casaconfidens*, vaste yourte rappelant l'intimité d'un lieu de veillée.

2. La mise en musique des enregistrements

Les enregistrements sont intégrés à une musique jazz. Le jazz laisse une grande place à l'improvisation, et offre une structure adaptable à l'archive sonore. La souplesse rythmique et harmonique permet l'adaptation de la structure musicale aux tonalités différentes apportées par l'archive, ce que refusent des musiques plus structurées, telles que le rock ou le hip-hop.

En amont de leur mise en musique, Jean-Louis Le Vallégant retravaille les sonorités des archives, qui ne sont alors plus des documents bruts de collecte. Ici, ce sont les archives qui s'adaptent, dans une certaine mesure, à la musique, et l'improvisation fait le reste, en permettant à la musique de s'adapter à l'archive. De plus, tout comme les récits entendus sont porteurs de l'émotion d'un moment donné, l'improvisation exprime elle aussi la sensation d'un temps particulier. On peut ainsi considérer qu'elle propose de nouveaux sens à l'archive, qu'elle réinterprète à chaque représentation.

3. La représentation au Manoir de Kernault

En juillet 2012, un chantier des *Confidences sonores* est mené au Manoir de Kernault à Mellac, en Bretagne. Kernault est un manoir rural du 15ème siècle classé monument historique, et devenu un site patrimonial ouvert au public. Les représentations des *Confidences sonores* ont lieu les 5, 6 et 7 juillet. Une courte directive est donnée par le Manoir : le temps de l'immersion propre aux confidences, il s'agit de faire émerger une vision des usagers, du manoir comme du parc, et de montrer par là le rôle de Kernault dans l'environnement social. Ainsi, durant la résidence de Jean-Louis Le Vallégant, la trame de ses collectes auprès des habitants du territoire sera le manoir, l'histoire que chacun a tissé avec le lieu. Il recueille auprès d'une dizaine de personnes un vécu touchant de près ou de loin au monument : une dame de Mellac évoquera son travail de domestique dans les années 50, un enfant parlera des promenades avec sa famille à Kernault...

Le jour de la représentation est constituée une mise en scène réfléchié autour du spectacle. On fait attendre le public dehors sous un porche, à l'intérieur du Manoir, habituellement fermé à cette heure. La directrice du lieu arrive, et de façon théâtrale ouvre de grandes portes en bois, puis guide le public dans les couloirs jusqu'à la Casaconfidens, installée au cœur du manoir : on veut créer la sensation de la permission privilégiée de rentrer dans l'intimité du lieu patrimonial.



Source : spectacle-vivant-bretagne.fr

4. Les enjeux de la création

4.1. Mémoire et appropriation du lieu patrimonial

Partagées lors du spectacle, les mémoires individuelles du lieu deviennent mémoire collective. Mis en musique, les dires et les souvenirs de chacun sont sublimés et réappropriés par tous, et le manoir de Kernault acquière peu à peu un vécu, une épaisseur. Le public le fait sien. La création le réinvestit de sa mémoire, et lui redonne une dimension humaine qui parfois fait défaut aux lieux patrimoniaux souvent « décontextualisés » de leur territoire.

4.2. L'intimité dévoilée d'un territoire

« En scrutant ce qui agitent les intimités », et le mettant en spectacle, l'artiste breton donne à entendre des portraits de gens, et met au jour une certaine identité de la communauté. La démarche a un aspect clairement sociologique, puisqu'il est demandé à la structure accueillant le projet de sélectionner une dizaine de personnes « représentatives » d'une tranche d'âge, afin de faire émerger un portrait global du groupe. Lors d'entretiens avec le musicien, les gens se racontent, livrent leurs préoccupations, leurs peurs, leurs joies...la trame, quand il y en a, est volontairement large pour laisser le surgissement de moments de vie particuliers. Dans cette démarche, Jean-Louis Le Vallégant souligne l'importance de l'anonymat: anonymat de la rencontre, anonymat de la diffusion, qui laisse un espace de liberté de paroles plus large à chacun. Un espace de liberté accentué par le fait que l'artiste est un inconnu, et de passage seulement.

L'artiste joue ainsi selon lui un rôle « d'entremetteur d'intimités », sous la *Casaconfidens* qui fait renouer avec l'importance du dire, de l'entendu, mais aussi avec celui de l'imagination. Le récit individuel ouvre un espace commun dans lequel il fait écho à chacune des histoires particulières. Le spectacle a vocation qu'à son terme, le public puisse entrer en discussion au travers du vécu de l'expérience commune de l'action artistique.

4.3. Jean-Louis Le Vallégant, un rôle de sonneur traditionnel

Le projet des *Confidences* représente pour le musicien la « synthèse d'un parcours auprès des gens »¹⁴⁸, l'aboutissement d'une réflexion croisant pratique musicale traditionnelle, convictions sociales et investissement culturel. Il compare sa fonction à celle des musiciens de bals ou musiciens itinérants, collectant des récits de vie et les mettant en musique. Ainsi les histoires qu'il recueille, Jean-Louis Le Vallégant les « colporte » et les « transmet »¹⁴⁹ sous la *Casaconfidens*, cette grande yourte au milieu de laquelle il se place avec ses musiciens. L'endroit est conçu pour rappeler le cadre de la veillée : le nombre de spectateur est limité, la lumière est chaude et tamisée, et chacun se déchausse avant d'y entrer. Equipée d'un réseau de haut-parleurs, la *Casaconfidens* crée un cercle sonore intime propice à l'écoute, d'autant que le public est très proche des musiciens. La priorité est donnée au son, contre celle donnée habituellement à l'image vidéo, de telle façon qu'il évoque un « cinéma intérieur »¹⁵⁰ chez l'auditeur.

Jean-Louis Le Vallégant inscrit sa démarche artistique dans la tradition du sonneur breton, qui colportait des récits ordinaire. Il la conçoit comme l'actualisation de la fonction du musicien populaire, de son utilité sociale consistant à collecter des récits de vie, les magnifier par la musique et les faire connaître ailleurs¹⁵¹. Par ailleurs, il voit son rôle de transmetteur aussi auprès des musiciens l'accompagnent. Il choisit de s'entourer de musiciens de générations différentes, transmettant son expérience mais aussi la questionnant auprès d'eux.

148 J.-L. LE VALLEGANT, entretien téléphonique, 06/02/2013.

149 C.QUIMBERT, C. LE MARQUER, « Confidences sonores, l'universalité de l'intime » in *Musique bretonne*, n°212, Ed. Dastum, Rennes, janvier-février 2009.

150 J.-L. LE VALLEGANT, entretien téléphonique, 06/02/2013.

151 J.-L. LE VALLEGANT, entretien téléphonique, 06/02/2013.

4.4. La création d'archives orales

Ici, les archives sont créées par et pour le projet artistique. La collecte est guidée par sa vocation artistique : on va collecter une matière dans la perspective de sa mise en scène. La mémoire gardée va être celle que l'artiste-collecteur va juger la plus sensible, la plus riche d'émotion. C'est leur mise en spectacle, et notamment dans un lieu patrimonial, qui va donner leur dimension patrimoniale à ces enregistrements. L'artiste alors ici contribue plus qu'à transmettre, il va créer par le spectacle une mémoire orale. Le processus s'inverse alors : créées par le projet artistique, la mémoire collectée devient patrimoine. Le statut d'archives patrimoniales des enregistrements issus des *Confidences sonores* sera entériné par son passage institutionnel, puisque l'ensemble du projet est voué à être confié à Dastum.

L'analyse commune et croisée des démarches présentées amène plusieurs réflexions. Bien que les exemples étudiés soient variés, et sans que cela ne résume une démarche artistique aux enjeux multiples, tous questionnent par le biais d'archives sonores une collecte réalisée en amont.

L'exemple de l'emploi de l'archive sonore comme « perpétuation inventive » d'une tradition musicale, illustrée par la démarche de Romain Baudoin, voit l'interrogation par un musicien de collectes effectuées par d'autres. Au travers elles, c'est une tradition musicale qu'il se réapproprie et questionne. Si son travail musical ne renvoie pas le public ou les auditeurs explicitement à la collecte, il représente pourtant le réinvestissement le plus direct du travail d'un collecteur, celui-ci visant pour le moins à conserver, sinon sauvegarder une mémoire. L'appropriation d'archives sonores par la création musicale en ce sens constitue ce qui semble être une finalité évidente de la collecte, c'est à dire le maintien d'un fait culturel par sa pratique vivante.

Les créations *Je vous réfléchis* et *De Boca a Aurelha* voient l'investissement du collecteur dans le processus de création autour des archives sonores, et donnent à voir à travers leur mise en scène la réflexion du collecteur sur son travail et son objet. Mis en place par ceux là même qui ont recueillis les archives, ces spectacles présentent un patrimoine oral, et transmettent l'archive tant comme objet esthétique, que comme objet patrimonial sous leur qualité d'archive brute, et le discours fait autour du spectacle entérine ce statut de l'archive. Pour eux, c'est tout autant le processus de collecte que son enjeu de sauvegarde d'un patrimoine qui est mis en valeur, et la création participe tant à montrer l'expérience de la collecte que son aboutissement à travers sa restitution à un public. Il semble que c'est la dimension forte de la rencontre qui va marquer les collecteurs et leur donner par écho le besoin de transmettre à leur tour, et le transmettre par une

forme artistique représentant la collecte et l'objet de la collecte. Dans cette réflexion, il apparaît même que ce soit le processus de collecte, dans sa dimension de la rencontre et de l'échange qui soit mise en avant. En tous les cas, on discerne alors deux niveaux de transmission mis en scène au travers de ces deux spectacles: un premier niveau de transmission, celui du collecté au collecteur, et un second qui se constitue dans le partage de cette expérience du collecteur au public.

Ces deux spectacles en conjuguant la forme de la conférence à celle du spectacle donnent une illustration explicite de la collecte de mémoire orale, et permettent une prise de conscience claire de ses enjeux chez son public.

L'exemple de la création de Jean Louis Le Valléant illustre un rapport différent à la collecte et revêt une dimension patrimoniale différente. Elle représente l'aboutissement de cette réflexion sur la collecte que d'autres ont pu mener¹⁵², qui place finalement l'intérêt de la collecte plus sur la personne et sur le lien engendré que sur l'objet. Le projet artistique est alors prétexte à une collecte et à la création de ce lien. L'objet de la collecte acquiert une dimension patrimoniale au travers du spectacle qui donne une reconnaissance à la mémoire collectée, et par ce biais la création artistique devient alors une passerelle pour l'entrée de l'archive de mémoire orale dans l'institution.

Par ailleurs, cet exemple, à travers le lien social qu'il génère et l'investissement d'une pluralité d'acteurs territoriaux qu'il requiert amène à considérer l'apport que peuvent constituer des projets artistiques de mémoire orale sur un territoire.

152 Voir J.-C. BLANC, « La collecte ou la quête du Graal, enquêtes et 'bricolages' » Collecter la mémoire de l'autre

V. Les enjeux pour un territoire d'une valorisation de la mémoire orale par la création artistique

Les exemples précédents ont permis de questionner quelques rapports existants entre la création artistique et l'archive sonore. Chacun d'eux répond à des enjeux qui lui sont propres, liés à la réflexion et aux convictions personnelles des artistes, exprimées et réinterrogées au travers de démarches artistiques différentes. Pourtant, tous partagent un intérêt commun pour un patrimoine oral, lié à un territoire et vecteur d'identités individuelles et collectives, qu'ils interrogent, réinventent et transmettent. Territoire et mémoire orale entretenant des liens forts, celle-ci saisie par la création apparaît alors comme une ressource importante d'un territoire, un outil de lien social et de développement territorial liant une population à son lieu de vie.

1. La mémoire orale comme mémoire collective

La mémoire collective est une construction sociale ; élaborée par un groupe, elle est en évolution permanente, sans cesse réactualisée par le présent et « toujours en devenir »¹⁵³. Elle est la mémoire partagée d'un groupe, qui la façonne, la réadapte sans cesse, pour continuer à faire sens dans une redéfinition continue des normes et du cadre d'un groupe. Elle est indispensable à la formation d'une identité collective et la formation d'un vivre-ensemble, ce qui fait dire à Henri-Pierre JEUDY : « Les identités collectives en perte de mémoires et d'héritages, sans conscience de leur existence et leur durée, ne peuvent que se replier sur elles-mêmes, et s'égarer par manque de vitalité ; pour survivre, une collectivité a besoin d'une représentation constante de son passé pour s'orienter, se ressourcer, s'équilibrer »¹⁵⁴. Ce qui rejoint le propos d'André Ricros, lorsqu'il parle de la nécessité de l'écriture narrative: l'individu comme le groupe a besoin de se raconter et de se représenter. Dans son histoire passée, mais aussi dans son présent. Il s'agit pour une communauté de se voir, se raconter, se mettre en scène par le biais de l'art et de la culture, et ce pour mieux se projeter : la construction d'une identité individuelle comme collective passe par cette nécessité de bâtir des projets, d'explorer des perspectives. Cette construction de la mémoire collective est une boucle, où la projection dans un futur passe par un retour sur soi, et par la parole, qui permet de « déplier les possibles d'hier »¹⁵⁵. Dans cette perspective réside l'importance de la valorisation de la mémoire orale par la création artistique, qui peut s'emparer de la mémoire et la parole d'habitants d'un territoire pour mobiliser ceux-ci autour de questionnements liés à leur lieu de vie.

153 J. CANDAU, *Mémoire et identité*, PUF, Paris, 1998, 225 p.

154 H.-P. JEUDY, *Mémoire du Social*, PUF, Paris, 1986, 171 p.

155 F. JACQUET, directrice des archives de Saint-Denis, à propos de son projet *Douce Banlieue*, collecte de souvenirs ouvriers. Expression prononcée lors du 4^{ème} séminaire Identités, Parcours & Mémoire, Mémoires et transformation urbaine, « L'artiste dans le champ des patrimoines et des parcours migratoires », actes du colloque de Marseille, 11 février 2011. [En ligne] <http://www.heritages-culturels.org>. Consulté le 02/03/2013.

2. Mémoire orale et territoire : la mise en valeur d'un territoire par ses ressources orales

L'approche de la notion de territoire est complexe et différente selon les disciplines qui s'en saisissent, mais on peut définir ici le territoire comme « le témoignage d'une appropriation de l'espace par des groupes humains qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité »¹⁵⁶. Le territoire consiste ainsi en un investissement affectif et culturel de son espace de vie par une population. A ce titre, il est lieu d'enracinement, et lieu de formation d'une identité, dans la relation établie entre les hommes et la terre qu'ils habitent.

La relation unissant territoire et mémoire est ainsi particulièrement forte, les deux se nourrissant l'un l'autre : la mémoire a besoin de lieux pour s'inscrire dans le territoire et perdurer, et le territoire a besoin d'une mémoire pour bâtir son identité. Cette mémoire n'est pas figée, et participe sans cesse à interpréter et réinterpréter le territoire, et par elle le territoire s'apprend, s'invente et se réinvente¹⁵⁷. Territoire et mémoire renvoient alors tous deux à une dimension créative. Il s'agit de représenter, mettre en scène, et donc imaginer et créer le territoire par la ressource mémorielle orale. En puisant dans les ressources du territoire que constitue son patrimoine oral, l'artiste peut jouer un rôle majeur dans la construction et l'appropriation d'une identité, en révélant des représentations du territoire faite par un groupe. Dans cet enjeu de l'appropriation d'une identité territoriale, la mémoire orale représente une ressource majeure : par sa nature même d'oralité et son processus de transmission, elle est la plus à même de créer ou recréer un lien social, basé sur le dialogue et l'échange. Elle a aussi un rôle à jouer par sa dimension de mémoire locale, dans laquelle le patois, le parler régional, la langue joue un rôle identitaire très fort. Elle est par ailleurs la source la plus riche de ces mémoires non-officielles, des histoires et anecdotes locales non consignées par l'écrit.

Le saisissement de ces ressources orales par le biais de projets artistiques apparaît alors être un nouveau moyen de mobilisation et de cohésion pour un territoire.

156 G. KOURTESSI-PHILIPPAKIS, « La notion de territoire : définitions et approches. », 2009 [En ligne] <http://www.lcdpu.fr>. Consulté le 19/05/2013.

157 *Ibid.*

3. Les collectes à vocation artistique : des projets de mémoire orale constituant un outil de développement territorial

L'exemple des collectes menées par les artistes de *De Boca a Aurelha* auprès des populations lors de leurs représentations, ainsi que le projet des *Confidences Sonores* amènent ainsi à réfléchir aux projets de collectes de mémoire orale à vocation artistique et socioculturelle. Impliquant artistes, populations et acteurs culturels ou sociaux d'un territoire, la constitution de ces projets de collecte de mémoire orale permet de mettre en relation des acteurs d'un territoire, mobiliser et valoriser une population et créer un espace de réflexion sur ce territoire.

Ces projets découlent soit d'initiatives personnelles d'artiste, soit de demandes faites à des artistes par des municipalités, des structures culturelles, ou encore des associations. Les *Confidences sonores* par exemple, s'il est un projet personnel de Jean-Louis Le Vallégant, s'est vu réapproprié par le Manoir de Kernault le temps d'une résidence par la demande faite à l'artiste de prendre pour trame le lieu et son environnement.

Centrées sur un territoire particulier, ces créations de mémoire orales vont réaliser des collectes de paroles ou de mémoires d'habitants et les réinvestir dans la création ; ce sont des projets participatifs où les personnes impliquées dans le collectage deviennent de fait partie prenante de la création. Ces démarches dites « participatives » constituent des initiatives où des « non professionnels de l'art sont amenés à participer, avec leurs propres singularités, à des canevas d'actions initialement conçus et pour partie déjà composés par des artistes professionnels »¹⁵⁸. Une démarche artistique participative voit donc une création artistique s'élaborer au travers l'investissement d'une population dans le projet d'un ou de plusieurs artistes. Par ces projets, les artistes vont mobiliser des groupes qu'ils engagent à restituer des expériences de vie individuelles et collectives. Ces collectes de mémoires peuvent aborder autant des thèmes traditionnels que des thématiques actuelles propres au territoire donné, sur lesquelles chacun est invité à s'exprimer. Les publics concernés, sont par ailleurs, sans que cela soit une règle générale, souvent issus de situations sociales défavorisées, ou sont confrontés à des problèmes de reconnaissance¹⁵⁹ que ces projets de mémoire orale participent à résoudre.

158 P. HENRY, « Démarches artistiques partagées : des processus culturels plus démocratiques ? », 2011 [En ligne] <http://www.http://lartdevivre.org>. Consulté le 08/06/2013.

159 Problèmes de reconnaissance liés à une forme d'exclusion sociale, de par une identité culturelle différente, une situation sociale inégale... P. HENRY, 2011.

En guise d'exemple, le projet *Mémoire(s) d'estuaire(s)* mené à Bordeaux peut être cité. Sur une commande de l'OAREIL¹⁶⁰ Patrice Clarac, ethnologue, a réalisé entre 2000 et 2003 des collectes de récits de vie auprès d'anciens marins du port de Bordeaux. Le projet est parti en réalité d'une demande du Service social du Port autonome, qui avait constaté chez les marins retraités une souffrance liée à un manque de reconnaissance du à la perte d'autonomie et l'isolement. Il avait fait appel à l'OAREIL qui, en consultation avec Patrice Clarac, avait proposé l'opération de mémoire orale comme solution pour revaloriser ces personnes. La collecte, menée auprès d'une quarantaine de personnes a eu pour trame l'identité maritime et batelière, une mémoire peu reconnue jusqu'alors, qu'il a participé à revaloriser. Le projet a donné lieu en 2004 à une publication, puis à une exposition itinérante. Le succès de l'opération a donné lieu à un prolongement du projet, en collaboration avec l'Iddac¹⁶¹ et le Conseil général de la Gironde. Ainsi dans un second temps, en 2007, le projet *Mémoire(s) d'estuaire(s)*, devenu *Mémoires d'estuaires*, s'est trouvé enrichi par l'approche d'une conteuse, Valérie Briffod, et de deux photographes, Pierre Bidard et Jean-Christophe Garcia. Ils ont à leur tour rencontré les témoins, et recueilli leurs récits de vie à travers leurs démarches artistiques respectives : écriture théâtrale et photographie. *Mémoires d'estuaires* a ensuite circulé jusqu'en 2009 sur le territoire girondin sous forme d'exposition photographique, d'une pièce contée et d'une conférence, restituant et revalorisant ces mémoires de personnes, participant à la reconnaissance de ces dernières et révélant une identité maritime méconnue.

Cet exemple le révèle, le montage de ce type de projet met en jeu différents acteurs et passe par l'établissement d'un partenariat solide. Elle met en œuvre dans sa construction de nombreux acteurs. Ceux-ci vont être en premier lieu les habitants du territoire concerné. Les projets vont voir impliqués les commanditaires institutionnels (pouvoirs publics ou fondation par exemple) ou civils (associations locales, groupement de citoyens...); l'artiste, ou l'équipe artistique en charge de la démarche d'ensemble et de la mise en œuvre des actions; parfois des ethnologues; et enfin les personnels liés à l'organisation (structures culturelles, associations...). Ceux-ci assurent une médiation entre les artistes et les populations, et apportent une aide logistique et technique à la réalisation des actions liées au projet. Cette place des médiateurs locaux est à souligner: ils permettent en effet d'établir un contact rapide entre l'artiste et les populations. A cet égard, les intermédiaires qu'ont constitués l'OAREIL et le Service social maritime entre Patrice Clarac, les artistes, et la population pour *Mémoires d'estuaires* l'illustrent. Ils ont permis à l'équipe artistique d'appréhender un groupe social particulier, constitué de personnes âgées et issues du milieu

160 Office Aquitain d'Etudes, d'Informations et de Liaisons sur les problèmes de personnes âgées. L'OAREIL basée à Bordeaux a un statut d'association et a vocation à améliorer les conditions de vie sanitaires, sociales et culturelles des personnes âgées.

161 L'IDDAC (Institut Départemental de Développement Artistique Culturel) est un outil du Conseil Général de la Gironde, qui a notamment pour mission le soutien et la diffusion de la création sur le département.

maritime portuaire. Cette médiation est une nécessité pour des créations qui se déroulent sur un temps court, et qui impliquent des populations issues de milieux sociaux parfois difficiles. D'autre part, ces médiateurs locaux sont des intermédiaires incontournables pour permettre à l'artiste de saisir au mieux les particularités du territoire sur lequel il va agir.

La démarche préalable au projet sera d'approfondir la connaissance du territoire, en lien avec l'équipe artistique et les intermédiaires locaux. Puis ce sera d'identifier, notamment à l'aide du médiateur, des « marqueurs identitaires »¹⁶² du territoire, point de départ du développement de ces actions. Constituant des cadres, ces marqueurs faciliteront la mémorisation comme l'évocation, et permettront de donner un support à la mémoire orale.

Les procédés d'interrogations de la matière issue de ce type de collecte, dont Jean-Louis Le Vallégant a constitué un exemple, sont trop nombreux et divers pour être présentés ici. On peut citer néanmoins la création aquitaine *La Conserverie des Vieux*. Soutenu par l'association du festival du conte du Château d'Oléron (17), le service culturel de la ville de La Teste de Buch, et l'association des Arts de la Parole (Bordeaux), le projet est porté par deux auteurs-comédiennes, Alice Fahrenkrug et Cécile Delhommeau, qui ont élu leur terrain d'observation dans une maison de retraite de la Teste de Buch. Se questionnant sur la vieillesse, elles ont participé à la vie quotidienne des résidents durant plusieurs mois et elles ont réalisé des collectages auprès des personnes âgées, de leur entourage, et du personnel soignant. Les enregistrements ont été retravaillés par l'écriture théâtrale, à l'aide des conteurs Pépito Matéo et Olivier Le Tellier. Sur scène, les actrices rejouent tour à tour des personnages mi-réels mi-fictifs, livrant leur parole et leur mémoire poétisée au public. La mise en scène est minimaliste et conçue en disposition trifrontale pour privilégier la proximité avec le spectateur. Durant leur résidence, des liens ont été créés entre les résidents de la maison de retraite, leur famille et l'équipe médicale, les amenant à échanger et réfléchir sur ce cadre de vie partagée que représentait la maison de retraite. A la suite de cette démarche, les artistes ont été invitées à intervenir à des colloques et congrès médicaux pour restituer leur expérience auprès de professionnels de la santé, tant sous sa forme artistique que par les témoignages des actrices.

En abordant des thématiques familières pour la population ou le groupe concernée, ou simplement en leur demandant de « raconter leur vie », le projet de mémoire orale fait émerger des conceptions, des représentations individuelles et collectives sur l'environnement social que cette population vit quotidiennement. Lors de l'élaboration du projet, un premier espace de réflexion va

162 P. CLARAC, « Référentiel de bonnes pratiques. Des mémoires collectives, orales, aux actions artistiques » territoriales, IDDAC, 2012. [En ligne] <http://mutualise.artishoc.com>. Consulté le 29/05/2013.

être créé, dans lequel les participants seront amenés à réfléchir sur leur territoire. Un second espace proposé collectivement au public sera ensuite donné par la restitution artistique. Cette restitution par ailleurs, en constituant un lieu de rencontre, de dialogue et d'échange entre le public permettra de pérenniser et de réinterroger la proposition de la création. La mémoire orale convoquée par la création artistique peut constituer alors une ressource importante pour un territoire en devenant un outil d'analyse des réalités vécues, amenant la reconsidération de ces réalités par les acteurs territoriaux. Par ailleurs, elle contribue à enrichir le patrimoine d'un territoire en mettant au jour des mémoires souvent méconnues, et en leur donnant une reconnaissance à travers leur diffusion par l'artistique. Dans cette perspective de reconnaissance, ces projets constituent de plus un moyen d'intégration sociale lorsqu'ils sont faits auprès de personnes issue d'un milieu social difficile ou peu considéré. A travers leur élaboration surtout, puis leur représentation par des moyens artistiques, ces créations participent ainsi à retisser un lien social. Par ailleurs, ces dernières représentent un moyen d'expression et d'épanouissement individuel, à travers l'idée que la créativité individuelle mobilisée dans un projet collectif est source d'émancipation personnelle et sociale¹⁶³.

De façon plus pratique, ces projets constituent un moyen technique d'établir un lien entre des structures culturelles, des associations, des collectivités en mettant en place un dialogue et une coopération entre les acteurs d'une localité. Rendant visible des structures ou associations culturelles, ces actions sont aussi une façon d'inciter les gens à fréquenter des lieux culturels, en favorisant leur rencontre. Dans cette perspective, elles devraient être des actions pérennes, menées sur plusieurs années, qui établiraient des liens forts entre des structures, des populations et des acteurs territoriaux.

163 P. HENRY, 2011.

Conclusion

Évoquant en 2008 la « liberté » caractéristique des mémoires orales, Henri-Pierre Jeudy questionne leur logique de valorisation patrimoniale, là où il considère celles-ci encore profondément marquées par des critères de « monumentalité ». Son interrogation se place au cœur de la réflexion de ce mémoire. La « monumentalité » qu'il évoque se comprend d'une part dans ce que l'acception de patrimoine renvoie encore à un critère de matérialité. A cette monumentalité physique se voit corrélée une monumentalité « symbolique », voyant ne reconnaître comme patrimoine que des œuvres tangibles, dont l'oralité serait par nature exclue. Bien que la ratification en 2006 par la France de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO ait permis la reconnaissance officielle de la valeur du patrimoine immatériel, l'oralité peine encore à acquérir une pleine reconnaissance, et ouvre des questionnements larges quant à ses perspectives de valorisation.

Les mémoires orales caractérisées par leur nature variable et créative ne peuvent se voir transmises et réappropriées qu'au travers de processus d'oralité créative. En ce sens, la valorisation de cette mémoire orale sous sa forme figée que constitue l'archive sonore, si elle représente une démarche essentielle à sa transmission, n'est à considérer seulement comme une étape en vue d'une réappropriation artistique. Se saisissant de l'archive, la création va défaire celle-ci de son caractère d'immuabilité que lui confère sa reconnaissance par une structure de valorisation publique. De « pieux cénotaphe »¹⁶⁴, siège d'une mémoire officielle et donc intouchable, la mémoire orale enfermée par l'archive et saisie par la création va recouvrir son caractère de mouvance et redevenir patrimoine vivant. Cette mémoire ainsi définie n'existe alors pas indépendamment de ceux qui s'engagent dans une démarche de perpétuation créatrice¹⁶⁵. Les créations étudiées illustrent cet engagement d'artistes pour une mémoire orale : André Ricros, Patrick Lavaud, Jean-Louis Le Vallégant sont des collecteurs qui voient dans leurs créations l'aboutissement d'un travail de

¹⁶⁴ G. MONGAVE, in D. LABORDE, 2009, p. 110.

¹⁶⁵ *Ibid.*

sauvegarde de mémoire orale. Cette finalité que constitue la création se conçoit dans la pratique vivante de l'expression de tradition dont l'archive est le témoin, qui renouvelle cette tradition et la voit transmise dans le cadre du spectacle. Par une mise en scène particulière et la tenue d'un discours autour de la démarche de collecte, le spectacle se voit devenir de plus le cadre de transmission de l'expérience même de la collecte, valorisant ainsi cette condition première de la sauvegarde d'un patrimoine oral.

Il ne s'agit en aucun cas au travers ce mémoire de réduire l'usage des archives que font ces créations à leur portée patrimoniale. C'est bien cette double considération de l'archive, conçue tant comme objet patrimonial que comme objet artistique qui fait de ces créations une valorisation aboutie. La prise de recul du collecteur sur sa matière, fait de plus des créations de *Boca a Aurelha* et *Je vous réfléchis* des spectacles au ludisme fort. Une composante forte de ces spectacles reste leur portée émotionnelle, qui est en particulier due à la conservation de l'enregistrement sous sa forme « brute ». Pour autant, ce réemploi ne renvoie pas l'archive à son figement, qui se voit dépassé par le dialogue des enregistrements avec la musique et les voix. Cette dimension émotionnelle des sonorités de l'enregistrement constitue un vecteur de transmission particulièrement riche. Renvoyant au moment de la collecte, il révèle au-delà d'un environnement sonore singulier ce qui semble être au cœur de la démarche : le lien fort engendré entre le collecteur et celui dont il recueille la mémoire. Les exemples des créations d'André Ricros, Patrick Lavaud et Jean-Louis Le Vallégant montrent la prégnance de ce lien pour un collecteur, qui va souhaiter à travers la création rendre hommage à ceux qu'il a enregistrés. La création apparaît provoquée alors par cette volonté de rétablir le déséquilibre d'une transmission unilatérale allant du collecté au collecteur, qui va s'acquitter par la représentation devant un public d'un devoir de reconnaissance. La création devient alors l'espace de transmission de ce lien, et participe à le recréer par le dialogue suscité par la représentation.

C'est la nature même de ce lien créé par l'action de la collecte qui voit celle-ci devenir un moyen d'action sociale au travers de projets artistiques de mémoire orale. Mobilisant les habitants d'un territoire autour d'un questionnement sur ses ressources, le projet artistique va faire émerger des représentations de ce territoire et va participer à réactiver un processus de perpétuation et de renouvellement identitaire. Le rôle de l'artiste est en ce sens similaire à celui du collecteur, tous deux contribuant à révéler un territoire avec lequel ils entretiennent le plus souvent un lien fort. Leur démarche fait ainsi figure d'un engagement où, se réappropriant le passé d'un territoire, ils peuvent contribuer à inventer son avenir, ceci au travers de processus créatifs mettant notamment en jeu des démarches artistiques dites participatives.

Les enjeux de celles-ci ne sont pourtant encore que trop peu reconnus et ces actions restent sous-valorisées. Peu financés, la plupart de ces projets ne bénéficient pas de financements assez pérennes pour se voir renouvelés et approfondis, alors qu'il apparaît que c'est en s'inscrivant sur un temps long que ces actions se révèlent pertinentes. Mettant en jeu des processus créatifs auxquels participent tant les artistes que la population et les acteurs socio-culturels locaux, elles contribuent pourtant à « réinventer et rééchanter un territoire »¹⁶⁶ en sollicitant la parole et l'imaginaire.

La valorisation de ces démarches participatives s'inscrit dans un enjeu plus large défini par la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. La création artistique collective, sollicitant et donnant reconnaissance à des mémoires locales validées par un groupe, participe à inscrire les populations au cœur de la désignation et de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui leur est propre. Elle répond à la volonté de l'UNESCO d'un engagement le plus large des communautés humaines à la définition du patrimoine qui leur fait sens, inscrivant ainsi ces communautés au cœur de la reconnaissance de cet héritage vivant qu'est la mémoire orale.

¹⁶⁶ A. RICROS, entretien du 1^{er} juin 2013.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

F. DESCAMPS, *Les sources orales et l'histoire, Récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Bréal, Paris, 2006, 237p.

F. DESCAMPS, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone, De la constitution de la source orale à son exploitation*, Comité pour l'histoire économique et financière, Paris, 2005, 888p.

Ressources générales en ligne :

Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel, UNESCO, 2003. [En ligne] <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>. Consulté le 14/04/2013.

Quelques portails d'archives sonores :

Agence des musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA) – Archives du patrimoine oral auvergnat [En ligne] <http://lafeuilleamta.fr/>

Centre d'études, de recherche et de documentation sur l'oralité (CERDO) de l'union pour la culture populaire en Poitou-Charentes-Vendée (UPCP-Métive) [En ligne] <http://www.cerdo.fr/>

Centre de l'Oralité Alpine [En ligne] <http://www.pierresquiroulent.fr/>

Dastum – Archives du patrimoine oral de Bretagne [En ligne] www.dastum.net

La Loure – Musique et traditions orales de Normandie [En ligne] <http://www.laloure.org/>

Maison du Patrimoine Oral - Bourgogne [En ligne] www.mpo-bourgogne.org

Portail du patrimoine oral [En ligne] <http://www.portaildupatrimoineoral.org/>

Sondaqui – Patrimoine culturel immatériel occitan en région aquitaine [En ligne] <http://www.sondaqui.com/>

Première partie : Histoire des mouvements de collecte en France (XIX^{ème} XX^{ème} siècle)

La collecte en général :

F. DESCAMPS, « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne] <http://afas.revues.org/1514>. Consulté 12/06/2013.

DUTERTRE J-F., GUILCHER Y., GUILLOUX Y., et alli, *L'air du temps, du romantisme à la world-music*, coll. Modal, FAMDT ed., Courlay, 1993, 162p.

DUTERTRE J-F., GUILCHER Y., LE QUELLEC J-L., et alli, *Collecter la mémoire de l'autre*, coll. Modal, Geste ed., Niort, 1991, 137p.

Histoire des mouvements de collecte :

Sources :

F. ARNAUDIN, J. BOISGONTIER, L. MABRU, *Chants populaires de la Grande-Lande*, Confluences, Parc Naturel des Landes de Gascogne, 1995, 452 p.

F. BRUNOT, Discours d'inauguration des Archives de la Parole, 1911, Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1279113.r=discours+inauguration+archives+parole+ferdinand+brunot.langFR>. Consulté le 25/02/2013.

Mémoires de l'Académie celtique, 1807, tome 1. Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr>. Consulté le 12/01/2013.

Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France, I, 1817. Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr>. Consulté le 13/01/2013.

G. (de) NERVAL, « Les Vieilles ballades françaises », *La Sylphide*, 1842. Gallica [En ligne] <http://gallica.bnf.fr>. Consulté le 20/01/2013.

Ouvrages et revues :

N. BELMONT, « L'Académie celtique et Georges Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n°9, 1957, p. 29-38.

N. BELMONT, (ed.) *Aux sources de l'ethnologie française. L'Académie Celtique*, Coll. C.t.h.s Format, Editions du CTHS, Paris, octobre 1996, 478 p.

J. CHEYRONNAUD, *Mémoires en recueils : jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Office départemental d'Action Culturelle, Montpellier, 1986, 160 p.

G. PARIS, « De l'étude de la poésie populaire en France », in *Mélusine, recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages*, Paris, n°1, 1877, pp1-6.

J. TIERSOT, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Plon, Paris, 1931, 327 p.

Ressources en ligne :

N. BELMONT, « Folklore », Encyclopedia Universalis. [En ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/folklore/> . Consulté le 06/02/2013.

M.-F. CALAS, « Le département de la phonothèque et l'audiovisuel à la Bibliothèque Nationale », 1992. [En ligne : <http://www.persee.fr>] Consulté le 31/03/2013

L. CHARLES-DOMINIQUE, « Les musiques traditionnelles en France : histoire et réalité d'un objet scientifique complexe », 2007 [En ligne] <http://charlesdominique.files.wordpress.com/2009/01/cambridg1.pdf>. Consulté le 04/04/2013.

L. CHARLES-DOMINIQUE, « Du folklore aux revivalismes : les multiples facettes de la patrimonialisation du chant populaire en France », Rencontres « Chanter d'ici », journée d'étude du 10 octobre 2012, CMTRA [En ligne] http://www.cmtra.org/IMG/pdf_L.Charles-Dominique_-_Chanter_d_ici.pdf . Consulté le 17/04/2013.

P. CORDEREIX, « Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale, Vingtième Siècle », *Revue d'histoire*, n 92, p. 47-59. [En ligne : www.cairn.info/revue] Consulté le 31/03/2013.

F. GETREAU, M. COLARDELLE, « La musique au Musée national des Arts et Traditions populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 16, 2003 [En ligne: <http://ethnomusicologie.revues.org/574>] Consulté le 31/03/2013.

V. ROUVIERE, Le mouvement folk en France (1964-1981), FAMDT, 2002 [En ligne] http://www.cmtra.org/IMG/pdf_Lemouvementfolk2sur4.pdf . Consulté le 17/04/2013

Deuxième partie : la valorisation des archives sonores par la numérisation : l'exemple de l'Institut Occitan d'Aquitaine et du portail en ligne « Sondaqui »

Ressources générales en ligne :

Site du Ministère de la Culture et de la Communication [En ligne] <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

Site de l'Institut Occitan [En ligne] <http://www.in-oc.org/>

- **La numérisation des archives sonores :**

Ouvrage :

V. GINOUVES, « Analyse documentaire des documents sonores inédits et édités pour la mise en place de bases de données », in *De la voix au texte, l'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit* (ss la dir. N. BELMONT et J.-F. GOSSIAUX), actes du colloque d'Amiens, 26-30 octobre 1994, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 1997, pp. 247-253.

Ressources en ligne :

A. BETEMPS, « La phonothèque de l'Association Valdôtaine des archives sonores (1980-1990) », Les phonothèques entre recherche et culture, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2676>. Consulté le 26/05/2013.

M.-H. CHEVALIER, F. DESCAMPS, V. GINOUVES, « Les services d'archives et les sources orales. De la collecte à la valorisation : quels partenariats ? », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], <http://afas.revues.org/281>. Consulté le 24/05/2013.

V. GINOUVES, « Gérer une collection numérisée : l'exemple de la phonothèque de la MMSH [Préservation, signalisation, accès] », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne] <http://afas.revues.org/814>. Consulté le 24/05/2013.

V. PERENNOU, F. NEGRE-FONTANEL, « La Fédération des associations de musique traditionnelle (FAMT) », Les phonothèques entre recherche et culture, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2651>. Consulté le 25/05/2013.

V. PROST, « Analyse documentaire des sons numérisés », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne] <http://afas.revues.org/2422>. Consulté le 24/04/2013.

C. SCOPSI, *Collectes de mémoire: la valorisation par le numérique*, 2012 [En ligne] <http://www.ina-sup.com/node/2838>. Consulté le 10/03/2013.

• Phonothèques, réflexions :

B. BONNEMASON, V. GINOUVES, « Les phonothèques de l'oral », *BBF*, 2002, n° 2, p. 60-65. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr>. Consulté le 02/06/2013.

M.-F. CALAS, « Une phonothèque pour quoi faire ? », Les phonothèques entre recherche et culture, La conservation de l'oral : mémorisation et réseaux *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2644>. Consulté le 27/06/2013.

F. NEGRE-FONTANEL, R. BOUTHIER, « Institutions culturelles régionales et archives sonores : l'exemple de l'ODAC de l'Hérault et de Dastum en Bretagne », Les phonothèques entre recherche et culture, L'oral et les institutions culturelles, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2660> Consulté le 10/06/2013.

E. PAYEN, « Action culturelle et production de contenus », *BBF*, 2011, n° 1, p. 20-25. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr>. Consulté le 10/06/2013.

J.-N. PELEN, « Les phonothèques de l'oral au carrefour de la recherche et de la culture », Les phonothèques entre recherche et culture, Les phonothèques entre recherche et culture, Introduction aux journées d'études, *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. [En ligne] <http://afas.revues.org/2813>. Consulté le 10/06/2013.

Troisième partie : La « perpétuation inventive » des archives sonores : études de création et enjeux de la valorisation de la mémoire orale par la création artistique

Ouvrages et revues :

D. BERLINER, « Anthropologie et transmission », in *Transmettre*, Terrain n°55, Paris , FMSH éditions, 2010 pp. 4-19.

J. CANDAU, *Mémoire et identité*, PUF, Paris, 1998, 225 p.

J.-L. CAPITOLIN.- « Politique culturelle et identité : l'expérience de la formation musicale du SERMAC ».- in A. DARRE (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, PUR, Rennes, 1996, 321 p.

H.-P. JEUDY, *Mémoire du Social*, PUF, Paris, 1986,171p.

D. LABORDE. « Perpétuations inventives : la mémoire, l'archive et le chant basque », in *L'Ethnomusicologie de la France : de « l'ancienne civilisation paysanne » à la globalisation* (sous la dir. L. CHARLES-DOMINIQUE, Y. DEFRANCE), Actes du colloque de Nice, nov. 2006, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 103-118.

G. LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », Terrain, n° 9, 1987, pp. 110-123.

C. SICRE, X. VIDAL, *Présent et avenir de la musique dans les pays d'Oc*, Institut d'Etudes Occitanes, « Vent Terral », Valdarias, 71p.

Ressources en ligne :

"Artistes et historiens, même combat ?", rencontres organisées par le Taktikollectif, Toulouse, 04 mars 2008. [En ligne] <http://couac.org/LundiCouac-6-o-Artistes-et>. Consulté le 25/05/2013.

BARBET P., *Les Archives sonores et leur réexploitation*, dossiers thématiques du CMTRA, 2007 [en ligne] <http://www.cmtra.org/spip.php?article2809> . Consulté le 10/06/2013.

P. CLARAC, « Référentiel de bonnes pratiques. Des mémoires collectives, orales, aux actions artistiques » territoriales, IDDAC, 2012. [En ligne] <http://mutualise.artishoc.com>. Consulté le 29/05/2013.

J.F. DUTERTRE, « Musiques traditionnelles : musiques actuelles ? » in Guide des musiques traditionnelles, 1998. [En ligne] <http://www.irma.asso.fr/Musiques-traditionnelles-musiques>. Consulté le 03/06/2013.

P. HENRY, « Démarches artistiques partagées : des processus culturels plus démocratiques ? », 2011 [En ligne] <http://www.http://lartdevivre.org>. Consulté le 08/06/2013.

G. KOURTESSI-PHILIPPAKIS, La notion de territoire : définitions et approches. [En ligne] <http://www.lcdpu.fr>. Consulté le 19/05/2013.

J. MAYOUD in C. MASSAULT « Musiques traditionnelles : l'introuvable définition ! », in Le champs de l'alouette, éléments pour la constitution du champs des musiques traditionnelles, 1993. [En ligne]

http://www.cmtra.org/IMG/pdf_Musiques_traditionnelles_introuvable_definition_.pdf.

Consulté le 04/06/2013.

« Musiques traditionnelles ??? », dossier thématique, CMTRA, 2012. [En ligne]

<http://www.cmtra.org/spip.php?article2227>. Consulté le 10/06/2013

Patrimoine oral et mémoire vivante, compte-rendu de la journée rencontre organisée par l'ORCCA et l'Association le Son des Choses, Champagne-Ardenne, 27 novembre 2008 [En ligne] <http://orcca.tourinsoft.com>. Consulté le 14/06/2013.

Séminaire Identités, Parcours & Mémoire, Mémoires et transformation urbaine, « L'artiste dans le champ des patrimoines et des parcours migratoires », actes du colloque de Marseille, 11 février 2011. [En ligne] <http://www.heritages-culturels.org>. Consulté le 02/03/2013.

F. TENAILLE «Musiques d'essence patrimoniale : enjeux esthétiques, politiques et citoyens » intervention d'ouverture des Assises nationales des musiques et danses traditionnelles organisées par la FAMDT, Nantes, 16-18 novembre 2007 [En ligne]

http://www.cmtra.org/IMG/pdf_Frank_Tenaille_pour_la_FAMDT.pdf . Consulté le 16/06/2013.

Interviews radio:

"Transmission musicale: André Ricros, Têtes de chien", J.-M. VACHER, Movimento, Franceculture [En ligne] <http://www.franceculture.fr/emission-movimento-transmission-musicale-andre-ricros-tetes-de-chien-2012-12-29> . Consulté le 04/04/2013.

"Lo Medòc de boca a avelha", J.-M. VACHER, Movimento, Franceculture [En ligne] <http://www.franceculture.fr/oeuvre-lo-medoc-de-boca-a-avelha-de-patrick-lavaud>. Consulté le 18/03/2013.

Entretiens

J. AYMONINO, Artiste, Bajamont, 31 mars 2013.

Jacques BAUDOIN, Collecteur, Pau, 28 mars 2013.

Jean BAUDOIN, Professeur de musique traditionnelle, Conservatoire de Pau, 20 mai 2013.

R. BAUDOIN, Musicien, Ampli, Billère, 11 mai 2013.

J.-J. CASTERET, Responsable du Pôle Culture & Société, Institut Occitan, Billère, dernier entretien le 21 mai 2013.

V. JOVENEAU, Chef du pôle traitement matériel et intellectuel, Archives Départementales, Pau, 20 avril 2013.

P. LAVAUD, Collecteur, Bajamont, le 31 mars 2013.

J.-L. LE VALLEGANT, Artiste, dernier entretien le 1er juin 2013.

A. RICROS, Collecteur, Musicien, dernier entretien le 1er juin 2013.

J.-F. TISNER, Artiste, Pau, dernier entretien le 02 avril 2013.

Spectacles

De Boca a Aurelha, J. Aymonino, P. Lavaud, J.-F. Tisnèr, Bajamont, 31 mars 2013.

Je vous réfléchis, A. Ricros, "Les Joutes de Correns", Correns, 17 mai 2013.

Les Confidences Sonores, Jean-Louis Le Vallégant, Mellac, 6 juillet 2012.

Table des matières

Remerciements.....	4
Sommaire	5
Introduction.....	7
Première partie : Histoire des mouvements de collecte en France	12
(XIX-XXème siècle).....	12
I. Aux origines de la collecte en France: l'Académie Celtique, une première tentative de collecte systématique	12
1. Les débuts de l'Académie	12
2. Un outil de travail: le questionnaire	13
3. L'échec de l'hypothèse celte et la fin de l'Académie.....	14
II. La collecte de chanson populaire et les écrivains romantiques	16
1. La recherche de renouveau littéraire dans les traditions populaires, une reconsidération de la chanson populaire	16
2. Deux figures emblématiques de la collecte de musique populaire romantique: Gérard de Nerval et Georges Sand	17
2.1. Gérard de Nerval et l'appel des Vieilles ballades françaises.....	17
2.2. Une image de l'enquête laissée dans l'œuvre de Nerval.....	17
2.3. George Sand, un intérêt pour la musique populaire.....	18
2.4 . Le legs de l'Académie Celtique, l'ambiguïté du jugement chez Sand.....	19
III. L'Enquête Fortoul : un premier modèle de collecte institutionnel	20
1. Un projet ambitieux	20
2. La difficile définition de la chanson populaire et sa transcription musicale	21
3. Les Instructions, où comment classer l'inclassable?.....	22
4. Une nouvelle référence pour les entreprises de collecte.....	22
IV. La collecte de chansons populaires et le développement de la recherche folklorique	23
1. Le développement des collectes dans les provinces et les premiers mouvements régionalistes	23
2. L'essor du folklore	23
3. La persistance de « l'illusion archaïque »	25
4. L'exemple de Félix Arnaudin, portrait d'un collecteur folkloriste dans les Landes.....	25
4.1. Un nouvel intérêt porté à l'instrument.....	26
4.2. Le problème de la réécriture	26

V. La première moitié du XX ^{ème} siècle et les débuts des collectes enregistrées	28
1. L'entrée dans l'ère de l'enregistrement	28
2. Les Archives de la Parole, un intérêt nouveau pour le « patrimoine parlé »	29
3. Du Musée de la Parole et du Geste à la Phonothèque Nationale, la reconnaissance des « arts et traditions populaires »	30
4. Le Musée des Arts et Traditions Populaires	32
VI. Les mouvements folk et revivalistes : la réappropriation d'un patrimoine oral	33
1. Un mouvement venu des Etats-Unis	33
2. La redécouverte des musiques traditionnelles en France	33
3. La poussées des revendications régionalistes	35
4. Le collectage, moyen de réappropriation d'un patrimoine oral redécouvert	35
5. La structuration d'un réseau associatif	36

Deuxième partie : la valorisation des archives sonores par la numérisation : l'exemple de l'Institut Occitan d'Aquitaine et du portail en ligne "Sondaqui"	38
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

I. Présentation de la structure	38
1. Implantation	38
2. Historique	39
3. Les missions prioritaires de l'Institut	39
4. Le centre de ressources	40

II. De la sauvegarde à la valorisation des archives sonores aquitaines, le rôle de l'InÒc	41
1. La sauvegarde et la valorisation des archives sonores aquitaines : une mission majeure de l'InÒc	41
1.1. L'InÒc, opérateur privilégié de la Région Aquitaine	41
1.2. La mission d'inventaire du PCI	42
1.3. La répartition des fonds sonores aquitains	42
2. Les étapes de la constitution d'un fonds: de la collecte à la diffusion, un processus de « mémorisation »	43
2.1. Le repérage des fonds	43
2.2. La numérisation des fonds	44
2.3. État des lieux de la numérisation des fonds aquitains	44
2.4. Le traitement documentaire	45
2.5. La conservation	46
2.6. Que conserver ?	46
2.7. L'enrichissement des fonds	46
2.8. La diffusion	47

III La valorisation des archives par un outil numérique : l'exemple de "Sondaqui", portail du patrimoine oral aquitain	48
1. La numérisation du patrimoine, un enjeu soutenu par l'Etat	48
1.1. Le plan national de numérisation	48
1.2. La structuration d'un réseau d'archives sonores national et régional	48
2. "Sondaqui", un outil régional de mise à disposition d'archives sonores	49
2.1. Présentation du site	49
2.2. La recherche sur "Sondaqui"	50
2.3. Le catalogue d'archives sonores en ligne	51
2.3.1. La base de donnée	51
2.3.2. Les fiches associées aux archives	52

3. Les enjeux de la numérisation pour la valorisation des archives sonores	53
3.1. La dématérialisation du support.....	53
3.2. La question de l'écoute.....	53
3.3. Donner une visibilité à l'oral	54
4. La valorisation des archives sonores par un catalogue en ligne	54
4.1. L'enrichissement des fonds	54
4.2. Un meilleur accès à la source orale.....	55
4.3. Une nouvelle forme de transmission constituant une passerelle vers la création	55
IV. « Une phonothèque : pour quoi faire ? » Une remise en question de leur rôle par la numérisation ?	56
1. Les missions d'une phonothèque	56
2. Une remise en cause de ces lieux dédiés au patrimoine oral par la valorisation des archives en ligne ?.....	57
3. L'apport de l'action culturelle pour une phonothèque, une ouverture vers d'autres perspectives de valorisation des archives sonores	59
4. Deux exemples de structures de valorisation du patrimoine oral : Dastum en Bretagne, et la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne	61
4.1. Dastum	61
4.2. La Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne	62
Troisième partie : La « perpétuation inventive » des archives sonores : études de création et enjeux de la valorisation de la mémoire orale sur un territoire	64
I. L'archive sonore comme source d'inspiration et moyen de renouvellement d'une tradition musicale : l'exemple de Romain Baudoin	64
1. La difficile délimitation de la notion de musique traditionnelle.....	64
2. La notion de tradition et son renouvellement	65
3. Romain Baudoin, l'exemple d'une démarche musicale entre création et tradition	66
3.1. Une démarche artistique questionnant les notions de tradition et création.....	67
3.2. L'exemple d'Identitats	68
3.3. La place des archives sonores dans sa démarche.....	69
II. La mise en scène de l'archive, témoignage d'une collecte, par le spectacle: André Ricros et la conférence-spectacle <i>Je vous réfléchis</i>	70
1. André Ricros, un engagement pour la collecte de mémoire	70
2. Le projet Je vous réfléchis	71
3. La représentation	72
4. Les enjeux de la création	72
4.1. Une réflexion sur la collecte	72
4.2. Rééquilibrer le rapport collecteur / collecté.....	73
4.3. « L'écriture narrative »	73
III. D'après une collecte de Patrick Lavaud, la création <i>De Boca a Aurelha</i> : l'archive comme matériau sonore	74
1. Le travail de collecte de Patrick Lavaud	74
2. Du document « brut » au spectacle, histoire d'un projet.....	74
2.1. « Faire écouter la langue »	75
2.2. L'appropriation artistique d'une collecte	75

3. Le spectacle, la mise en scène des archives.....	76
3.1. La conférence, une remise en perspective	76
3.2. La représentation.....	76
4. Les enjeux de la création	77
4.1. Une démarche ludique et sonore pour un public large	77
4.2. « La réhabilitation d'une mémoire populaire »	78
4.3. Réactiver un processus de transmission.....	78
4.4. Le point de départ d'une nouvelle collecte.....	78
 IV. <i>Les Confidences sonores</i> de Jean-Louis Le Vallégant: la création de l'archive par le projet artistique	79
1. Jean-Louis Le Vallégant et le projet des Confidences sonores.....	79
2. La mise en musique des enregistrements	80
3. La représentation au Manoir de Kernault	80
4. Les enjeux de la création	81
4.1. Mémoire et appropriation du lieu patrimonial.....	81
4.2. L'intimité dévoilée d'un territoire.....	81
4.3. Jean-Louis Le Vallégant, un rôle de sonneur traditionnel.....	82
4.4. La création d'archives orales.....	83
 V. Les enjeux pour un territoire d'une valorisation de la mémoire orale par la création artistique	85
1. La mémoire orale comme mémoire collective	85
2. Mémoire orale et territoire : la mise en valeur d'un territoire par ses ressources orales.....	86
3. Les collectes à vocation artistique : des projets de mémoire orale constituant un outil de développement territorial.....	87
 Conclusion	91
 Bibliographie.....	94
 Table des matières.....	101

