

Le Gonidec Marie-Barbara

Membre du Lahic

Ingénieur d'études, Ministère de la Culture

Docteur en ethnologie de l'Université de Paris-Ouest Nanterre-La Défense,

option ethnomusicologie

marie-barbara.le-gonidec@culture.gouv.fr

Parcours chronologique de recherche

Les recherches poursuivies au cours de ces années ont eut essentiellement pour fil conducteur l'instrument de musique.

Celui-ci possède un statut bien particulier dans l'ensemble des objets manufacturés car sa finalité est de produire cet "objet" fascinant qu'est la musique. L'instrument, outil de la musique, est donc un objet anthropologique majeur, en tant que tel et comme vecteur et médiateur. Car la musique qu'il sert à produire est avant tout un mode d'expression. Si l'instrument partage cette fonction avec la voix, il est aussi vu comme une excroissance du corps, prolongeant le geste musical. Mais il peut aussi lui-même être la manifestation d'êtres surnaturels. Situé au croisement de la technique et de l'art, il est lié à toutes sortes de croyances et de besoins sociaux qu'il manifeste et/ou exprime.

Support de la musique avant que celle-ci ne puisse être enregistrée, l'instrument est devenu, à la naissance des musées d'ethnographie, un objet de collection, de "monstration". Mon parcours s'est donc effectué pour une grande part au sein de deux grands musées : le musée de l'Homme (MH) et l'ancien Musée national des arts et traditions populaires (MNATP).

Catégorisations et ethnosciences

Ayant donc choisi l'organologie, science des instruments de musique, je me suis rapprochée du MH pour y préparer la maîtrise. Elle a porté sur l'étude d'un sous-type de flûtes, celles dites "obliques", propres à l'aire balkanique et arabo-musulmane. D'une part les flûtes obliques du Musée de l'Homme étaient mal documentées et de l'autre, la classification Hornbostel et Sachs, utilisée par les ethnomusicologues et au sein des musées (elle est reconnue par l'ICOM), n'entrait pas assez dans le détail pour tenir compte de leur diversité morphologique. En faisant l'étude détaillée d'un corpus de 22 instruments choisis autant par rapport aux variantes de leur système d'embouchure que pour leur provenance géographique représentative de l'aire de diffusion de ce sous-type, j'ai approfondi le système classificatoire et proposé une nouvelle terminologie : flûtes "à embouchure et arête de jeu terminales".

Forte de cette réflexion, j'ai poursuivi une étude taxonomique de l'ensemble des flûtes à l'occasion de réaménagements dans les réserves du musée. En collaboration avec Geneviève Dournon, responsable de la collection, nous avons mis en adéquation un espace concret de rangement, à un rangement théorique basé sur une classification plus fine que celle de Hornbostel et Sachs.

La typologie et les systèmes classificatoires ont ainsi été le premier thème de mes recherches anthropologiques, me permettant de mettre en évidence le fait que la classification des instruments de musique finalisée en 1914 par ces deux musicologues allemands, est un produit du positivisme du XIXe siècle, dernier fruit de la méthode naturaliste qui organise ses objets d'étude en collections systématiques. Les processus de catégorisation sont caractéristiques des sociétés humaines. Analyser la manière de classer les instruments dans l'orchestre occidental, dans la culture japonaise,

andine, ou dans la communauté des ethnomusicologues et conservateurs de musée est révélateur des systèmes de pensée de ces différents "mondes". Chacun d'eux développe un système parfaitement adapté qui a ses croyances, qui à ses références, qui aux buts poursuivis : séparer les instruments savants des populaires, ceux de la cour impériale, d'essence divine de ceux du monde ordinaire, ou encore voir l'instrument comme un objet sonore indépendant de son histoire culturelle afin de parler d'idiophone par secouement pour évoquer le hochet chez nous, le *caxixi* au Brésil. Ainsi, étudier les classifications vernaculaires est-il un exercice très porteur. J'ai eu l'occasion d'aborder cette question pour divers séminaires et cours. Outre le fait de permettre à des ethnomusicologues débutants d'acquérir des connaissances dans le domaine organologique et un vocabulaire propre à la profession, cela permet d'entrer au cœur de la réflexion anthropologique et d'évoquer la notion d'ethnoscience et de relativité culturelle.

Systemes de representation

Les flûtes sont, en Europe, particulièrement liées au milieu pastoral. Après de courts terrains prospectifs en Slovaquie et dans l'ex-Yougoslavie (1990-1991), j'ai finalement choisi la Bulgarie (1992-1995) en raison de la présence sur son territoire d'une plus grande diversité de flûtes, due à cinq siècles d'occupation ottomane qui ont favorisé les échanges avec l'Orient. Ils ont aussi eu une grande influence sur l'organisation pastorale dont témoigne aujourd'hui encore le vocabulaire, à commencer par le nom de deux flûtes, *duduk* et *kaval*.

Intitulée *Le beau berger et sa flûte de miel : les instruments de musique pastoraux dans les chants traditionnels bulgares*, ma thèse portait sur la symbolique des flûtes, cornemuses et cloches, étudiés sur la base d'un corpus de 388 textes de chants collectés entre le milieu du XIXe et du XXe s. dans lesquels figurait la mention d'un instrument de musique quel qu'il soit. "On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception". Ce qu'écrivait Bachelard dans *L'air et les songes* (1943) fondait la démarche. En Bulgarie, le contenu narratif des chants entretient un rapport étroit avec la vie quotidienne. Ces derniers n'en font pas moins appel à l'imaginaire, c'est-à-dire à la reformulation d'images du quotidien. Que reste-il du réel et que représente l'instrument de musique pastoral figurant dans les textes ? Quelles sont, sous sa nouvelle apparence - sous sa "re-présentation", ses nouvelles fonctions ? Telles sont les principales questions auxquelles mes recherches ont essayé de répondre. Je prendrai ici le cas de la flûte et de la cornemuse, que je résume fortement.

Il existe six flûtes différentes en Bulgarie. Les textes du corpus ne reflètent pas du tout cette variété. Trois seulement sont mentionnées : *kaval*, *svirka* et *cafara*. De plus l'inégale récurrence de leur mention révèle l'existence d'une véritable hiérarchie : par sa fréquence, le *kaval* apparaît comme flûte-modèle ; la *svirka*, qui occupe la seconde place, est une flûte-générique (or *svirka* est, de fait, le générique) ; la *cafara* est une flûte régionale, mentionnée uniquement dans les recueils locaux.

Dans la plupart des chants au motif pastoral, principale occasion de sa mention, la flûte (*kaval*, *svirka* ou *cafara*) sert de moyen de communication : prolongeant la voix du berger ou s'y substituant, elle lui permet de parler aux brebis -au sens littéral du terme, imaginaire oblige, servant ainsi d'outil au même titre que la houlette. Or, *kaval*, *svirka* et *cafara* sont dépourvues de conduit d'air (comme sur la flûte à bec) : le souffle est envoyé directement sur l'embouchure, comme sur la flûte traversière. La flûte possède ainsi un champ de liberté des fréquences qui en fait un instrument acoustiquement assimilable à la voix. L'absence systématique de la mention des trois autres flûtes, *duduk*, *pistjalka* et *dvojanka*, qui possèdent un conduit d'air mettrait donc en avant l'existence d'une

relation directe entre la morphologie de l'embouchure et le rôle fonctionnel de l'instrument : parler et de là, commander le troupeau. Or d'après mes enquêtes et mes lectures, la flûte n'est pas le seul instrument pastoral - la cornemuse l'est également -, et parmi l'ensemble des flûtes, il n'y a pas que le *kaval*. Il est même absent dans certaines régions. En exagérant, par rapport à la pratique, la position de la flûte - et notamment celle du *kaval* - dans le contexte pastoral, les chants conduisent à une véritable dyade "*kaval/berger*". On peut se demander dès lors pourquoi mettre en avant le berger, et pourquoi comme joueur de flûte et non de cornemuse ? La fonction communicative est-elle la seule raison ? Pour répondre à cette question, il fallait s'intéresser au contexte d'apparition, dans la narration, de l'instrument et de son joueur. Concernant la cornemuse (*gajda*), ce n'est pas elle qui est mentionnée nommément mais son joueur, le *gajdar* (cornemuseur) alors que le berger est rarement défini comme flûtiste (*kavaldžija* ou *svirač*). Il est avant tout un berger (*ovčar*) jouant de la flûte ou possédant une flûte. Ajoutons que le cornemuseur apparaît essentiellement dans un contexte collectif et notamment, nuptial. On assiste donc à une double opposition qui définit un strict partage des rôles. En parlant de berger-flûtiste d'un côté et de cornemuseur de l'autre, les chants montrent que, soit le musicien est défini par son instrument (c'est un berger avec une flûte), soit l'instrument définit le musicien (cornemuse + suffixe agent). Deuxièmement, on voit que le cornemuseur est un personnage communautaire tandis que le berger est individualisé, tant dans son rapport avec l'animal (il parcourt seul avec le troupeau les espaces naturels) que dans celui qu'il entretient avec la jeune fille rencontrée à l'extérieur du village ou à la veillée. L'autre contexte d'apparition du berger-flûtiste est en effet le thème de l'amour et du dialogue amoureux : en pouvant grâce à sa flûte-magique lui parler secrètement à la veillée, il recrée l'intimité de l'échange amoureux. Ce contexte fait du berger l'archétype du jeune homme.

Au delà de la communication que permet la flûte, il faut se demander quelles sont les propriétés de la parole ou plutôt du souffle qui en sort ? La flûte, idéalisée sous l'aspect du *kaval* exprimant le rapport souffle/voix, confère au jeune berger les vertus dont le souffle (le verbe) est investi (Schneider, 1960). Grâce aux propriétés démiurgique du souffle, ce principe vital, la flûte, en plus de la parole - ou par celle-ci, est capable de faire renaître le troupeau décimé par la rigueur de l'hiver ou de faire fuir les êtres maléfiques de la montagne. Dans le contexte social et puisqu'elle est masculine, elle symbolise le phallus. C'est dans l'évocation du couple "jeune berger/jeune fille" que l'instrument prend cette connotation là, qui n'est pas contradictoire avec la précédente. Le *kaval* crédite l'homme jeune, alias le berger, de capacités liées à la puissance et à la virilité. Le berger-flûtiste incarne dès lors une sorte d'archétype héroïque, avec sa flûte-magique. Il concrétise l'image du jeune homme sur qui repose une partie importante de l'économie traditionnelle, la relation "jeune berger/jeune fille" (celle-ci représentant l'activité domestique) s'inscrivant, à l'évidence, dans la complémentarité. Mais la flûte n'annonce que l'éventualité d'un mariage...

La cornemuse, instrument collectif, intervient elle, ou plutôt son joueur, dans la sémantique nuptiale. Parce qu'il ritualise l'union, conduisant publiquement la procession, et parce qu'il témoigne de la défloration de la jeune femme "vaincue" par la virilité masculine en se mettant à jouer dans la nuit, le cornemuseur est un "chantre cérémoniel" garant de la réussite de l'union du couple et de sa fécondité future (Zaharieva, 1987). Quant à la cornemuse, elle représente le mariage d'une manière particulièrement imagée : le gonflement de l'outre augure des conséquences de l'union en suggérant symboliquement l'épouse devenue grosse (Bril, 1980 ; Chassaing, 1988) conséquemment au pouvoir fécondant de l'époux "assisté" par le *gajdar* pendant la nuit de noces. D'où le glissement de l'instrument vers l'impureté (Douglas, 1967, Verdier, 1979) puisqu'il entretient un rapport manifeste au sang féminin par la défloration de la jeune fille, future parturiente, et d'autant que la cornemuse est revêtue d'une dépouille animale, celle de la chèvre, qui doit être purifiée avant d'être jouée (Minčeva, 1994, Georgieva, 1983).

Ainsi, flûte et cornemuse révèlent l'un ou l'autre de leurs sens symbolique selon le contexte de

leur représentation. Elles constituent deux instruments complémentaires. L'instrument est perçu comme le marqueur du milieu dans lequel il exerce l'une de ses fonctions, la plus significative ou la plus immédiate : le monde pastoral pour la flûte, la communauté villageoise pour la cornemuse. Les pouvoirs érotiques et féconds dont sont investis ces deux aérophones, et qui ne sont explicites ni dans la fonction pastorale de l'un, ni dans la fonction sociale de l'autre, sont dévoilés par la lecture des images stéréotypées que suggèrent les textes chantés. Car dans ces textes imagés où le quotidien sert de base à la construction de l'imaginaire, chaque mot est important : les chants ne sont pas l'illusion de la réalité, mais sa transposition métaphorique. Chaque instrument (la cloche également dont je n'ai pas choisi de parler dans ce résumé) trouve sa raison d'être symbolique dans l'environnement complexe du texte chanté - une histoire apparemment "banale".

Ces recherches doctorales ont fait l'objet de quelques cours, de plusieurs communications et de quatre articles dont un en bulgare (2001, *Bългарski Folklor*).

L'instrument comme marqueur identitaire

En entrant au MNATP en octobre 2004, j'ai abordé les collections instrumentales d'un point de vue plus patrimonial. Le but d'un musée est surtout d'enrichir ses collections, de les documenter et de les valoriser. J'ai proposé en 2005 d'effectuer une enquête-collecte qui, comme son nom l'indique, est orientée sur l'acquisition afin d'enrichir les fonds du musée. L'acquisition d'objet de ait part de courts terrains donnant le temps de recueillir avec l'objet, des éléments d'information liés à son contexte culturel afin qu'ils soient contextualisés. Dans ce musée désormais ouvert à l'Europe et à la Méditerranée (MuCEM, créé en juillet 2005) j'ai proposé de se pencher sur la cornemuse car c'est un des rares instruments vraiment spécifique à l'Europe. Attestée sur la totalité du continent, son extension s'étend à la rive sud de la Méditerranée et, partant vers l'Est, va jusqu'à l'Inde du nord.

La cornemuse a toujours été un instrument extrêmement important sur le plan musical et social, si l'on en croit l'iconographie puis plus tard, l'ethnographie. Instrument de la communauté villageoise par excellence mais aussi animant, de la cour du châtelain à la place publique, toute réjouissance festive (mariage, foire, pardon...), elle représente un instrument dont l'enracinement dans la vie traditionnelle fait d'elle aujourd'hui un véritable "marqueur identitaire". En effet, si la cornemuse est cet instrument à vent muni d'un réservoir d'air et de tuyaux (d'insufflation, mélodique et bourdon/s), elle revêt d'une région à l'autre des formes très variées qui nous font reconnaître immédiatement sa provenance. Sa forte personnalité régionale est probablement la raison pour laquelle elle a connu un renouveau incomparable. Le mouvement folklorique initié au début du XXe s. a constitué pour elle un premier contexte d'épanouissement. Sa relance dans les années 1970 avec le courant folk et revivaliste lui a ouvert de nouvelles perspectives d'expressions plus individuelles dans un contexte marqué tant par la revitalisation des régionalismes - et des nationalismes dans certains pays de l'Europe - que par la remise en cause de l'académisme artistique.

L'enquête-collecte, menée avec trois chercheurs que j'ai encadrés, a essayé, à travers l'étude de quatre cornemuses présentant chacune un contexte différent, de comprendre les facteurs du maintien de l'instrument. Les instruments choisis ont été le *uilleann pipes* irlandais, la *gaita* galicienne, la *duda* hongroise et le *mezwed* tunisien. La problématique était la suivante : la cornemuse est-elle partout entrée dans ce qu'il est convenu d'appeler des "groupes folkloriques" et comment se sont-ils constitués ? Y a-t-il eu réinvention, revitalisation, ou a-t-elle connu d'autres processus de relance (tels que, dans les pays de l'Est ce que l'on peut appeler le phénomène d'institutionnalisation des musiques populaires) ? Quelles valeurs (ruralité, pastoralité, nostalgie passéiste, identité locale ou nationale) ont appuyé sa relance et qu'en est-il aujourd'hui ? Son apprentissage a-t-il été intégré à la filière de l'enseignement institutionnel ? Si non, quelle est la

reconnaissance de cet enseignement ? Quels nouveaux genres musicaux côtoie-t-elle à présent ? Cela se traduit-il par une évolution de la facture instrumentale ou au contraire la cornemuse est-elle toujours liée à une codification telle qu'elle ne peut évoluer, tant du point de vue de la fabrication que de sa technique de jeu ? A-t-elle amorcée son électrification pour pouvoir s'intégrer dans les groupes de musique amplifiée ?

En résumé, nous nous sommes intéressés aux conditions sociales et musicales du maintien de la cornemuse aujourd'hui chez nos voisins afin de voir si les mécanismes qui prévalent en France valent aussi ailleurs. En France, le processus de revitalisation des musiques dites traditionnelles s'est essentiellement cristallisé autour de l'appartenance identitaire (être breton, occitan, basque...). Cette question de l'identité, et notamment celtique, m'a conduit à compléter le terrain que j'ai personnellement effectué en Galice (Espagne) par quelques terrains en Bretagne dans la mesure où ces terres partagent des origines celtiques - cf. le festival de Lorient (Morbihan), dit "interceltique".

La campagne d'acquisition a donné lieu à plusieurs rapports, à l'acquisition d'une vingtaine d'objets et surtout, à la réalisation d'un site internet (<http://www.cornemuses.culture.fr>) qui a obtenu en 2007 le grand prix toute catégorie décerné par l'ICOM pour le multimédia dans les musées.

Sources de l'ethnomusicologie de la France

Dès sa création en 1937, le MNATP contribue au développement de cette nouvelle science qu'est l'ethnologie et consacre un département à l'ethnologie du fait musical, ou ethnomusicologie. Les enquêtes que lance l'institution dès ses premières années d'existence ont un triple but. Enrichir les collections, ouvrir de nouvelles thématiques de recherche, mettre en place des méthodes d'investigation moderne pour tourner la page du folklore dix-neuviémiste. Ainsi ce musée-laboratoire sera-t-il longtemps l'un des principaux lieux de rayonnement de la discipline et les archives de ses premières enquêtes sont devenues, au delà de l'intérêt intrinsèque de leur contenu, de véritables ressources pour l'histoire de celle-ci. Si l'ethnologie européenne se préoccupe alors surtout, et entre autres, de la "mémoire" des peuples à travers leurs traditions, celle de sa propre discipline est aussi un objet d'étude à part entière.

En prenant la responsabilité de l'ancien département d'ethnomusicologie et de la phonothèque qui lui est attachée, je me suis trouvée face à une partie essentielle des archives du musée : les fonds sonores. Inédits pour la grande majorité, ils s'élèvent à plus de 4.000 heures que l'on doit pour beaucoup à Claudie Marcel-Dubois et Maguy Andral, son assistante dès 1946.

Après la campagne d'acquisition sur les cornemuses, j'ai commencé à m'intéresser au fondement de cette discipline au sein de l'institution MNATP. J'ai eu l'occasion depuis, de rédiger plusieurs articles sur les collectes de ces deux chercheurs et de donner divers cours sur la gestion des fonds sonores autant que sur l'histoire de l'ethnomusicologie en France.

Il m'est vite apparu indispensable de publier ces fonds sonores et, pour leur redonner tout leur sens, de les mettre en lien avec l'ensemble des archives écrites, photographiques et, le cas échéant, filmique qui leur correspondent.

Le premier fonds publié (éd. CTHS-Dastum, 2009) est celui de la première mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 qui fonde la discipline : en été 1939, C. Marcel-Dubois et le linguiste François Falc'hun sillonnent la Basse-Bretagne pour enquêter sur la musique et la danse. Le livre permet de replacer la mission dans son époque en évoquant des sujets tels que les enquêtes de littérature orale et de folklore musical en France, le contexte scientifique et les études sur le matériau musical breton, la place de la photographie et du film ethnographiques à cette époque. Une deuxième partie décrit le fonds d'archives et les collectes issues de cette enquête : elle permet d'aborder l'histoire du mouvement breton et le contexte politique de l'époque, de montrer aussi les méthodes d'investigation et les interrogations des chercheurs. La dernière partie donne les travaux de

ces derniers fait à l'issue de l'enquête. Un DVD donne de manière interactive l'ensemble du répertoire. Chaque chant est rangé dans un dossier comprenant la photographie de l'interprète et un bouton pour déclencher l'enregistrement et voir les documents qui lui sont associés : transcription musicale, phonétique, breton écrit et traduction. C'est une édition critique de sources, données par ailleurs dans leur intégralité sur un site (www.bassebretagne-mnatp1939.com) dont j'ai assuré la conception ce qui m'a demandé de suivre une formation en archivistique.

Le second volume (en coll. avec D. Perre) est sorti en mai 2013 (éd. CTHS-AMTA). Deux prochains volumes sont en projet, consacrés à l'enquête sur l'île de Batz de 1953 avec Dastum et l'Université de Brest, et à celle dans les îles anglo-normandes de 1970, avec l'Université de Caen et la British Library.

Ce travail s'inscrit dans l'axe de recherches sur l'histoire institutionnelle de l'ethnomusicologie de la France développé au Lahic avec François Gasnault.