

La musique traditionnelle, porteuse d'une identité culturelle héréditaire ?

Raphaël Maurel¹

« La tradition, dans les grandes choses, ça n'est pas de faire ce que d'autres ont fait en d'autres temps, mais de retrouver l'esprit avec lequel ils ont fait ces choses, et en ferait de toutes autres en d'autres temps », écrivait Paul Valéry dans ses *Variétés*.

La notion de tradition est toutefois régulièrement utilisée en d'autres sens, malmenée par les médias et une culture populaire ayant tendance à y associer, voire à y substituer parfois abusivement des concepts liés mais différents tels que le « folklore », les « coutumes anciennes » ou les « pratiques de jadis ». Il faut pourtant y voir non pas seulement un ensemble de pratiques de loisirs représentatives d'un passé révolu, mais un outil vivant² de développement des territoires, à l'inverse de sa conception conservatrice.

Ce n'est qu'en retenant une telle acception dynamique, au demeurant avérée par l'histoire, et actuelle de la notion de tradition qu'il est possible d'envisager un examen des relations entre musique traditionnelle et identité culturelle en tant qu'objet de politique des collectivités territoriales – objet du présent colloque. En effet, l'intérêt d'une telle analyse repose sur le présupposé que l'identité culturelle a elle-même un intérêt pour lesdites collectivités. L'intérêt d'un patrimoine réside essentiellement, d'un point de vue institutionnel, dans les possibilités d'exploitation économiques et sociales qu'il offre. Il peut alors s'agir de tourisme (patrimoine architectural, fêtes folkloriques réputées...), mais aussi de développement du territoire au sens plus large³.

Dès lors, il s'agit de chercher à comprendre en quoi la musique traditionnelle, en tant qu'élément de construction d'une identité culturelle, revêt un intérêt particulier pour les collectivités territoriales dans le cadre du développement du territoire. Il en ressortira avec clarté que la musique traditionnelle, et la tradition en général, ne doivent pas être considérés comme des « objets » mais comme des « outils » de développement, dont les collectivités territoriales d'Auvergne et du Puy-de-

1 Président du Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles du Puy-de-Dôme (Les Brayauds-CDMDT63), Membre du Conseil d'administration de l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA), Doctorant en droit public à l'Université d'Auvergne. L'auteur tient à remercier pour leur(s) relecture(s), conseils avisés et avis éclairants Lucie BRAUN, David DE ABREU, Ivan KARVAIX, Wilton MAUREL et André RICROS.

2 Cette conclusion, qui est à la base de l'action des associations de musique traditionnelle en France telle que reconnue par les acteurs et la Fédération [nationale] des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), est également celle de l'UNESCO : voir ainsi la « FAQ » sur le site officiel de l'UNESCO : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00021>. L'ensemble des réflexions qui suivent s'inscrit pleinement dans les axes de travail sur le PCI dégagés par l'UNESCO.

3 Le patrimoine – ou la patrimonialisation, c'est-à-dire le processus de fabrication du patrimoine – est également, d'un point de vue social, un formidable outil de développement de l'imaginaire collectif et personnel et un enrichissement de soi-même. Sur l'emploi du terme « patrimonialisation », voir Ellen HERTZ, Suzanne CHAPPAZ-WIRTHNER, « Introduction : le “patrimoine” a-t-il fait son temps ? », *Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés*, ethnographies.org, Numéro 24 - juillet 2012, consultable en ligne : <http://ethnographies.org/2012/Hertz,Chappaz-Wirthner> [consulté le 20 juin 2014].

Dôme se saisissent, sans doute, encore trop peu.

L'objet principal du sujet proposé, la « tradition », est une notion complexe et polysémique⁴. Se risquer à en proposer une définition plus précise n'est donc pas aisé ; seules des grandes lignes seront ici – prudemment – esquissées⁵. Il en est de même pour presque chaque terme du titre de l'intervention : « musique », « identité », « culture » et « hérédité ». Ce n'est qu'après un rapide survol du sens qu'il est possible de donner à ces termes – et surtout des sens qu'il convient de ne pas leur donner – **(I)** qu'il sera possible de formuler des éléments de réponse à la question posée.

La réponse est positive, sous réserve de la mise à l'écart de certains termes du sujet, de l'acceptation des définitions précédentes, et seulement dans la mesure où l'on voit, comme plusieurs collectivités territoriales le font dorénavant, « la tradition » – l'utilisation du terme au singulier ne devant en aucun cas être compris comme dissimulant l'extrême diversité qu'il recouvre⁶ – non pas comme un objet figé mais comme un outil social et économique de développement. Ce sont donc dans un second temps l'action et les enjeux de l'action des collectivités territoriales qui seront analysés, sous le prisme spécifique du soutien aux pratiques de musique traditionnelle en Auvergne – et plus particulièrement dans le Puy-de-Dôme **(II)**.

4 Pour une étude précise sur la question, voir Gérard LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n°9, 1987, pp. 110-123. Sur la question de l'expression « musique traditionnelle », qui est le fruit d'une construction intellectuelle et historique et fait parfois l'objet de contestations, voir Lothaire Mabru, « Propos préliminaires à une archéologie de la notion de “musique traditionnelle” », *ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007, consultable en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2007/Mabru> [consulté le 20 juin 2014].

5 Le lecteur doit être conscient que ces grandes lignes ont fait l'objet d'un choix volontaire ; la définition imparfaite du terme « tradition » qui en ressortira doit donc être comprise comme celle de l'auteur de ces lignes en juin 2014.

6 L'emploi du terme au singulier est en réalité inexact et peu souhaitable : il évoque, à tort, un ensemble figé et uniforme. Il sera préféré ici pour des raisons d'opportunité argumentative et littéraire ; sur ce débat, voir notamment les références précitées.

I – Retour sur des définitions peu connues

Le sujet proposé pose la question de la relation entre deux expressions, qui recouvrent des concepts, différentes : d'une part, la « musique traditionnelle » qui sera étudiée sous son angle local (la musique auvergnate) **(A)**, d'autre part « l'identité culturelle héréditaire », expression prêtant souvent à confusions qu'il convient d'éclaircir **(B)**. Il est indispensable de les définir, quitte à proposer un découpage déséquilibré du propos.

A – La musique traditionnelle en Auvergne : une musique actuelle

1/ Éléments historiques

Afin de saisir les éléments fondamentaux de cet objet⁷, il apparaît pertinent de s'intéresser – succinctement – à l'histoire de la musique traditionnelle auvergnate jusque dans les années 1980 ; s'y substituera alors une présentation des pratiques contemporaines de cette dernière, en Auvergne et spécifiquement dans le Puy-de-Dôme, essentiellement par l'entremise de l'association Les Brayauds – CDMDT63, Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles du Puy-de-Dôme⁸, basée à Saint-Bonnet-près Riom et de l'AMTA (Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne), basée à Riom.

L'histoire des musiques traditionnelles en Auvergne remonte à des temps immémoriaux ; Fléchier évoque déjà, en 1665, la bourrée, danse emblématique du territoire auvergnat⁹ : « [I]a bourrée d'Auvergne est une danse gaie, figurée, agréable, où les départs, les rencontres et les mouvements font un très bel effet et divertissent fort les spectateurs »¹⁰. Il écrit également que « [d]ans les bals, on danse ordinairement ces bourrées, soit parce qu'elles conviennent fort au pays, soit parce qu'il est permis de saluer la dame et de baiser, ce qui ne se fait point ni pour les courantes ni pour les autres

7 Bien qu'il ait été précisé plus haut que la musique traditionnelle doit être vue non pas comme un objet mais comme un outil de développement, le terme « objet » sera conservé jusqu'à ce que la démonstration soit achevée.

8 Il doit ici être noté que le choix de l'analyse des activités du CDMDT63 en tant qu'acteur contemporain dans le secteur des musiques traditionnelles en Auvergne est basé uniquement sur les connaissances et l'expérience de l'auteur. Il ne doit en aucun cas être déduit qu'il s'agit du seul acteur dans le domaine, des centres similaires étant également investis sur les départements de l'Allier (CDMDT 03) – mais il faut savoir qu'historiquement, la musique dite « bourbonnaise » est assez différente de la musique auvergnate, présentant de nombreux atomes plus crochus avec les pratiques Nivernaises ou du Berry –, du Cantal (CDMDT 15) et de la Haute-Loire (CDMDT 43) notamment, à l'instar d'un tissu associatif et professionnel particulièrement dense.

9 FLÉCHIER parle alors de la bourrée à deux temps, aujourd'hui danse emblématique du Berry et du Bourbonnais ; l'Auvergne culturelle (pour schématiser, Puy-de-Dôme, Cantal, Haute-Loire, Aveyron..) danse aujourd'hui bien plus fréquemment la bourrée à trois temps, qui serait plus récente.

10 Esprit FLÉCHIER, Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne en 1665, Paris, Librairie de L. Hachette, 1856, p. 242.

espèces de danse »¹¹. La musique auvergnate est alors très appréciée par les voyageurs de passage. Madame de Sévigné écrit d'ailleurs en 1676 à Madame de Grignan : « Tout mon déplaisir, c'est que vous ne voyez point danser les bourrées de ce pays ; c'est la plus surprenante chose du monde : des paysans, des paysannes, une oreille plus juste que vous, une légèreté, une disposition, enfin j'en suis folle »¹².

C'est à partir des années 1840-1950 que la musique auvergnate prend une toute autre dimension, avec l'exode massif de la communauté auvergnate montée à Paris pour y faire fortune – ou tout du moins gagner sa vie¹³. Arrivés à la capitale, les auvergnats que l'on appelle alors les « bougnats » ouvrent des cafés-charbons, vendent du vin...et se retrouvent en communauté pour évoquer le pays. Les musiciens ouvrent des « bals musette », du nom de la musette ou *cabrette*, instrument vraisemblablement inventé à Paris au milieu du 19^{ème} siècle à partir de l'ancienne musette de cour¹⁴.

Dès les années 1880, les auvergnats de Paris deviennent les rois de la ville. Ils sont les maîtres de la nuit avec leurs dizaines de « bals » (comprendre « bar à danser ») ouverts plusieurs fois par semaine et souvent pleins de parisiens prêts à danser toute la nuit.

Vers 1905, l'accordéon diatonique¹⁵, produit importé par les italiens venus eux-aussi faire fortune à Paris, fait son apparition.



Antoine Bouscatel (1867-1945), célèbre joueur de cabrette (coll. André Ricros)

11 *Ibidem*, p. 243.

12 Madame DE SÉVIGNÉ, Lettre du 8 juin 1676 à Madame DE GRIGNAN, texte établi par Louis MONMERQUÉ, Paris, Hachette, 1862, p. 482.

13 À cette époque, soit près de deux siècles après FLÉCHIER, la bourrée à deux temps (voire note 10) est largement et durablement délaissée, dans les cercles auvergnats – qui n'incluent d'ailleurs pas les originaires du Bourbonnais et du Berry –, au profit de la bourrée à trois temps.

14 L'essentiel, sinon l'exclusivité des informations qui suivent proviennent des recherches documentaires menées et publiées dans l'ouvrage d'A. Ricros : André RICROS, avec la collaboration d'Éric MONTBEL, *Bouscatel : Le roman d'un cabretteur*, Riom, AMTA, Éd. Italique, 2012, 449 p.

15 Le premier « accordion » a été inventé par Cyrill DEMIAN, facteur arménien de piano et orgues à Vienne, en Autriche. Il ne s'agit pas du premier système fonctionnant sur le principe de la vibration d'anches libres avec un soufflet. L'accordéon tel qu'on le connaît aujourd'hui a évolué jusqu'à ce qu'en 1863, Paolo Soprani fonde la première entreprise de construction d'accordéons, les *fisarmonica*, à Castelfidardo en Italie – la ville est toujours considérée aujourd'hui comme le berceau de l'accordéon. Les *fisarmonica* se rapprochent alors des accordéons diatoniques contemporains, caractérisés par un clavier main droite comprenant deux à trois rangées de boutons, une première caisse contenant les anches actionnées par l'air circulant dans l'instrument, un soufflet central qui permet la circulation de l'air, un second boîtier contenant les anches des basses – main gauche – et les boutons permettant de les actionner. Concrètement, la pression d'un bouton fait soulever un clapet qui recouvre deux anches l'une à côté de l'autre ; si on tire sur le soufflet, l'air aspiré fera vibrer une anche ; si on pousse sur le soufflet, l'air expiré fera vibrer l'autre anche, à l'instar d'un harmonica. C'est donc un système *bisonore* : un bouton peut donner deux sons, deux notes. L'accordéon bisonore est abusivement assimilé au système diatonique, c'est-à-dire qui ne comprend pas toutes les notes de la gamme chromatique, système de base de l'accordéon bisonore à deux rangs. Lorsqu'une troisième rangée de boutons à la main droite existe, elle comprend presque systématiquement des altérations qui font de l'accordéon un instrument *chromatique* bisonore. La pratique veut néanmoins que l'on parle toujours d'accordéon diatonique par opposition à l'accordéon chromatique, beaucoup utilisé dans le style musette et en jazz, qui comprend beaucoup plus de boutons et est *unisonore* (un bouton = une note, quel que soit le sens du soufflet).

Les cabrettaires doivent alors s'adapter ou périr : l'accordéon est l'instrument universel, alors que la cabrette est limitée. Les premiers duos « musette » réunissant accordéon et cabrette, bientôt rejoints par le banjo, font leur apparition dans les années 1910 – la légende dit qu'Antoine Bouscatel, proclamé Roi des cabrettaires, fut le premier à créer un tel duo avec Charles Péguri dès 1905 ou 1906.



Un accordéon diatonique moderne : le TR 2 rangs 8 basses de Tania Rutkowski, artisan luthier dans le Puy-de-Dôme

Avant la Première Guerre Mondiale, les joueurs d'accordéon et de cabrette sont réellement les « rois de la nuit », à l'instar des grands DJ de nos jours : ils détiennent la quasi-totalité des débits de boissons sur Paris¹⁶, par exemple.

La guerre met un coup d'arrêt aux bals à Paris, fermés et interdits. À la réouverture en 1918 – 1919, les activités d'avant-guerre reprennent mais la société évolue. Les auvergnats de Paris sont toujours présents, animent des émissions de radio (notamment Alexis Thérizol, 1894-1935), créent les premiers disques – c'est en effet à Martin Cayla (1889-1951), vendeur de cabrettes et d'accordéons, lui-même cabrettaire, que l'on doit la première maison de disque « Le Soleil » et les premiers enregistrements 78 tours¹⁷. Mais l'arrivée de la guitare¹⁸ et du jazz américain¹⁹ achève de dissoudre le monopole des bals musette²⁰.

Dès la fin des années 1920, les musiciens qui étaient les « vedettes » incontestées dans les années 1910 se retrouvent dans des groupes folkloriques. Ils quittent peu à peu le costume cravate pour revêtir bialdes et autres costumes, s'insérant dans un mouvement qui avait été critiqué avant guerre, notamment pour sa conception de l'authenticité²¹. Le nombre de bal réduit quelque peu et le déclin se poursuit jusqu'au retour de la Seconde Guerre Mondiale. Il ne reste alors plus grand chose de la grande époque des auvergnats de Paris : les grands musiciens historiques sont décédés ou très âgés

16 Les descendants des auvergnats de Paris détiennent d'ailleurs toujours de nombreux restaurants, souvent en angles de grandes artères, et débits de boissons.

17 Martin CAYLA, *Les mémoires de Martin Cayla : Premier éditeur de musiques auvergnates à Paris*, Préface d'André RICROS, Paris, L'Harmattan, 2013, 232 pages.

18 La guitare folk a vraisemblablement été créée par Christian Frederick MARTIN, luthier allemand émigré dans les années 1830 – années de la création de l'accordéon – aux États-Unis. C'est dans les années 1870 que la guitare moderne est conçue, et dans les années 1930 que les premières guitares électriques font leur apparition.

19 Le jazz étant, lui aussi, une musique traditionnelle...mais américaine.

20 L'appellation « bal musette » perdurera. Néanmoins, elle ne revêt plus le même sens : alors que le « bal musette » d'avant-guerre désigne le bal animé à la « musette », c'est-à-dire à la cabrette, le « bal musette » des années 1920-1930 désigne le bal de *style* musette, caractérisé par la prépondérance de l'accordéon chromatique et un répertoire renouvelé, enrichi de danses modernes telles que le tango ou la java, souvent difficilement jouable, lorsqu'il l'était, par les cabrettaires dont les instruments sont perçus comme limités, en termes d'ambitus notamment.

21 Anne-Cécile NENTWIG, *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs. Pratiques musicales et style de vie*, Thèse de doctorat soutenue le 4 juillet 2011, Grenoble, p. 66.

et dépassés par le *style* musette que l'on connaît alors. La plupart redescend en Auvergne avec l'argent amassé (mais souvent dilapidé) ; des amicales de cabrettaires voient le jour, souvent à dominante folklorique, mais n'ont plus qu'une activité limitée au regard de la splendeur passée.

Sous le régime de Pétain, un régime de propagande est mis en place, ayant notamment pour objet de modifier la perception des Français d'eux-mêmes et de reconstruire un sentiment patriotique, notamment régional. Le paysan français est alors perçu comme le seul « véritable » représentant de l'identité du pays, dépositaire de savoirs ancestraux : cette pureté devait être conservée à tout prix. Le sentiment patriotique passe alors par la mise en avant voire l'imposition d'un modèle folklorique unique. L'on retrouve dans la pratique cette idée avec un contrôle rigoureux des groupes folkloriques par des Fédérations nationales qui délivrent labels et autorisations : costumes dits « authentiques », chorégraphies réglementaires, etc.

Cette philosophie, malgré la libération, perdure parfois jusque dans les années 1970 et 1980. Néanmoins, parallèlement, un mouvement associatif se réclamant de l'éducation populaire voit le jour, dans les années 1960 en ce qui concerne l'Auvergne²². Ces associations, à l'instar des Brayauds-CDMDT63 créée initialement au sein de l'amicale laïque de la ville de Saint-Bonnet-près Riom en 1973, sont souvent des groupes dominés par une idéologie folklorique – selon laquelle la danse s'entend en costume, par exemple – mais animés d'un désir d'éducation populaire par l'organisation de stages, formations à destination du grand public, organisation d'expositions, etc. L'idée n'est donc plus du tout de représenter la grandeur de la France mais plutôt de partager des connaissances et des pratiques qu'ils nomment alors « cultures locales ».

Rapidement, les membres de l'association, notamment les plus jeunes (nés entre 1955 et 1965), font la rencontre des Musiciens routiniers²³ et des porteurs du mouvement *folk* tels que Malicorne, Perlinpinpinfolk... Ces jeunes brayauds font alors partie, pour François Gasnault, de « ceux qui, formés par les groupes folkloriques mais capitalisant d'autres influences, comme celles de l'action catholique rurale ou de la pédagogie Freinet, entendent afficher l'égalité de la culture paysanne, hors de toute soumission hiérarchique ou symbolique à la culture lettrée, et ambitionnent d'illustrer sa vitalité »²⁴. Les musiciens du milieu de la *folksong* sont également des jeunes, comme

22 L'association « La Chavannée » est créée dans les années 1960 par Jacques Paris ; en 1952 Roger Pearson avait déjà créé les « Thiaulins de Lignères », dans le Berry.

23 Association constituée de passionnés de musiques traditionnelles, qui avait engagé dès les années 1970 des campagnes de collectage en Auvergne et Limousin. Les Musiciens routiniers tels qu'Olivier DURIF, Éric MONTBEL ou André RICROS avaient notamment pour objectif, par leurs actions et pratiques artistiques, « la réhabilitation des cultures paysannes ou leur réinscription dans la modernité » (François GASNAULT, *op. cit.*).

24 François GASNAULT, « Les rapports entre la direction de la musique et les associations de musiques et danses traditionnelles : un processus de légitimation inabouti (années 1970 – années 1990) », article en ligne sur *hypotheses.org*, Politiques culturelles, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, Paris, 2014, disponible sur <http://chmcc.hypotheses.org/428> [consulté le 20 juin 2014].

eux, qui jouent une musique que l'on appelle à l'époque « dépolissée », résolument moderne, qu'ils puisent dans les régions de France. Concrètement, ces groupes vont chercher du répertoire de musique directement dans les campagnes : ils vont voir des personnes âgées, leurs demandent de chanter des chansons qu'ils chantaient ou entendaient quand ils étaient jeunes et les apprennent, les transforment, y ajoutent une esthétique pop ou rock et ont un succès important jusqu'à aujourd'hui (voir le succès de Gabriel Yacoub).

Les Brayauds ont dès le milieu des années 1980 l'envie de faire la même chose pour renouveler leur répertoire de danses folkloriques et engagent des campagnes de collectage, c'est-à-dire des interviews, des enregistrements, des films de personnes âgées sur leur territoire, en ce qui les concerne les Combrailles. Le matériau retiré, avec les moyens du bord et de l'époque, est immense. Les personnes rencontrées sont nées entre 1885 et 1925 et ont donc, à l'époque, entre 60 et 100 ans. Les collecteurs apprennent beaucoup de choses : l'histoire de la musique traditionnelle sur le territoire, un répertoire incroyable, mais aussi des savoir-faire, des éléments d'histoire locale et des rencontres de personnes remarquables. De l'exploitation de ces sources, l'idée que la musique et la danse traditionnelles ne doivent pas nécessairement se limiter à la danse chorégraphiée et au spectacle ressort grandie. La réflexion est commune, les avis divergents mais la conception de la musique et de la danse traditionnelle en tant que pratique sociale populaire se renforce au cours de ces années.

Le même processus se retrouve au même moment, à peu de choses près, dans les autres régions – sauf quelques cas particuliers tels la Bretagne, la Corse ou encore le Pays basque où la pratique des musiques traditionnelles semble ininterrompue, et quelques régions qui n'ont pas eu la chance d'avoir des groupes suffisamment marqués par le mouvement folk pour aller faire du collectage.

En 1993 la réflexion, alimentée par ces collectages, aboutit à une décision importante pour les Brayauds, qui font le choix d'abandonner définitivement les costumes et spectacles chorégraphiés, recentrant les activités de l'association sur l'organisation de bals populaires et de stages d'initiation aux pas de base des danses auvergnates, et l'idée d'une école de musique plus institutionnalisée fait chemin. La plus grande liberté est laissée aux danseurs, sous réserve de la maîtrise, incitée, de quelques codes de bases permettant d'ouvrir les horizons d'expression : la danse passe d'un moyen d'expression collectif spectaculaire (destiné à être vu) à un moyen d'expression personnel partagé (que l'on va partager avec une, deux ou trois personnes avec lesquelles l'on a librement choisi de danser dans le bal).

Dès le début des années 1980, les musiques traditionnelles sont classées « musiques actuelles » par le ministère de la culture et le sont bien sûr toujours. Le premier Centre des Musiques traditionnelles en Région labellisé par le ministère de la culture, l'AMTA, est créé en 1985. En

1990, à la demande du secteur associatif, le ministère de la Culture propose une « labellisation » de Centres de musiques et danses traditionnelles en région – les Brayauds deviendront ainsi CDMDT63 en 1997²⁵.

2/ Une musique actuelle car traditionnelle

L'élément actuel est l'une des caractéristiques principales de la musique traditionnelle, bien qu'il soit souvent occulté par les médias et nié par le grand public. Le dictionnaire Larousse indique à la notice « tradition » : « Transmission de doctrines, de légendes, de coutumes sur une longue période, ensemble de ces doctrines, légendes etc. [...] 2. Manière d'agir ou de penser transmise de génération en génération »²⁶. Ce deuxième élément de définition peut être considéré comme relativement conforme à la pratique actuelle des musiques traditionnelles²⁷.

La musique traditionnelle et la tradition, ce n'est, pour reprendre les mots de Paul Valéry cités en introduction, « pas de refaire ce que les autres ont fait, mais de trouver l'esprit qui a fait ces grandes choses et qui en ferait de toutes autres en d'autres temps »²⁸. Il n'est pas question de chercher à reproduire une vérité historique – cette quête étant d'ailleurs souvent illusoire – ou de *perpétuer* quelque chose. Le terme « perpétuer », souvent employé par les médias, ne correspond en effet pas à la réalité. L'on ne perpétue pas une tradition : par définition, la tradition est vivante, puisqu'il s'agit d'un héritage transmis avec la conviction que la génération future – peu importe s'il s'agit de la suivante ou de celle d'après – l'utilisera en y apportant ses connaissances, ses influences – nécessairement contemporaines – pour le faire évoluer avant de le transmettre à nouveau.

Une étude étymologique du terme tradition va dans le même sens. « Tradition » découle en effet de « tradere », qui signifie livrer, donner à quelqu'un, transmettre, mais aussi *trahir*²⁹. Trahir la tradition, en déformant ce qui a été transmis ou plutôt en l'*enrichissant* de ses influences personnelles d'homme et femme du 21^{ème} siècle, constitue donc aussi de la tradition.

En effet, la tradition est un outil vivant : c'est un esprit, un fond que l'on transmet de génération en génération³⁰, et chaque génération vit avec, le transforme. Cela signifie que l'on ne refait jamais la

25 Voir à ce sujet l'éclairant *Rapport de la Commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la culture et de la communication*, septembre 1998, 282 p., consultable en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/musiques-actuelles/rapport1998.pdf>.

26 Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré 2011*, Paris, Larousse, 2010, p. 1023.

27 Bien que le terme de « génération » ne soit pas satisfaisant. Il serait préférable d'évoquer une transmission d'individu à individu, de groupe à individu ou d'individu à groupe : certaines générations peuvent ne pas connaître la manière d'agir ou de penser en question, qui est « retrouvée », par une démarche souvent volontaire, par la génération suivante.

28 Paul VALÉRY, *Variétés*.

29 Auguste BRACHET, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Nouvelle édition, Paris, Bibliothèque d'éducation, 1904, p. 532.

30 Sous la réserve mentionnée en note 27.

même chose : il n'y a en réalité que peu d'intérêt à chercher à jouer un morceau comme le faisait un joueur de cornemuse à Paris en 1935. D'une part, c'est impossible : il le jouait avec ses influences, le jazz par exemple, dans un contexte social donné qu'il est difficile sinon impossible de reproduire : il faudrait pouvoir faire abstraction de toutes ses propres influences musicales. D'autre part, cela n'est intéressant que dans la perspective de l'ouverture d'un musée ou d'un spectacle.

Les Brayauds-CDMDT63 défendent l'idée d'une pratique sociale : chacun doit prendre son instrument et jouer avec ses propres influences, dans les années 1980 la pop et le rock, dans les années 1990 le rap, dans les années 2000 la techno, aujourd'hui qui sait ?

La musique traditionnelle est donc nourrie des influences de ses interprètes – qui la transmettront à leur tour un jour – et du répertoire apporté. En effet, le répertoire traditionnel a bien été un jour inventé, composé par un musicien ; il n'y a pas de raisons solide d'estimer qu'un musicien ne peut pas, aujourd'hui, composer un morceau qui entrera dans la « tradition » auvergnate, toujours en évolution.

Ce qui est donné, transmis, c'est en réalité un matériau, une connaissance du territoire sur lequel on vit, la conscience de ce qui s'est fait ici, là où nous habitons, depuis des siècles. C'est cette connaissance³¹ qui permet de savoir que sur la plaine de la Limagne, les noyers poussent deux fois plus vite qu'ailleurs et donc qu'il s'agit d'un endroit idéal pour ouvrir une huilerie. Il s'agit donc de connaître son territoire et d'en faire un allié : la tradition permet de mieux vivre sur un territoire donné, par la connaissance, la conscience de ce qui s'est fait avant et la certitude qu'il se fera d'autres choses, en exploitant ses richesses.

L'exemple suivant permet de bien saisir l'idée de la tradition :

« Mon arrière grand-mère a donné quand il était enfant une recette de vin de noix à mon père. Sauf que mon père l'a oubliée depuis longtemps, mais il se souvenait de l'esprit général et a longtemps fait du vin de noix. Il a donc modifié la recette, dans les quantités. Il y a quelques années il en a eu assez et je trouvais dommage de plus avoir de vin de noix parce que c'est quand même très bon. J'ai donc demandé à mon père comment il faisait, il m'a vaguement expliqué et j'en ai fait. Il était bon mais j'ai trouvé qu'on pouvait l'améliorer et j'ai décidé de modifier les dosages pour mettre plus de vin blanc et moins de sucre. Et puis j'avais plus de gnôle de prune alors j'ai mélangé avec un peu d'alcool pour fruits. Bon et puis avant ils faisaient dans des grandes cuves mais j'en ai plus, je mets tout dans des grands bacs bleus en plastique, mais ça marche bien. Au final, j'ai mon vin de noix et il est très bon, il me va parfaitement. Mais c'est une recette traditionnelle »³².

31 À ce stade, la réflexion déborde du simple thème de la musique, puisqu'il s'avère qu'il est indétachable de l'ensemble plus vaste que constitue le patrimoine culturel immatériel.

32 Entretien avec Étienne POMEYROL le 24 août 2011 à La Bussière (63).

C'est donc l'esprit de la fabrication qui a été transmis, puis la réalisation a été adaptée au fil des années et des siècles, avec les matériaux et ressources disponibles, en fonction des goûts de chacun. Il en est de même avec la musique traditionnelle : après le collectage de répertoire, il appartient à chacun de saisir l'esprit qui a mené des personnes à le jouer et à le chanter, pour en faire ce qu'il veut aujourd'hui, sans codes préétablis autres que ceux qui ne sont pas séparables de l'esprit de cette musique. Ainsi, si l'on veut proposer de la musique à danser, il convient de respecter un minimum de cadre rythmique pour que les danseurs puissent, dans une perspective d'échange entre musiciens et danseurs, prendre plaisir à danser et à varier sur la mélodie.

Dès lors que chaque acteur fait évoluer la musique et la danse qu'on lui a transmises en fonction de ses influences, il est évident que la musique traditionnelle est en constante évolution³³. C'est donc, indéniablement, une musique actuelle par nature.

B – Hérité et identité : des concepts à manier avec précaution

Il est là encore nécessaire de s'intéresser aux définitions de ces deux termes ; s'en suivra une brève synthèse de cette première partie.

1/ L'identité culturelle, résultante d'un processus personnel complexe

Ce deuxième développement, nécessairement plus synthétique que le premier, ne manquera pas d'évoquer au lecteur la question de l'identité culturelle³⁴. Celui-ci ramène à un débat politique souvent monopolisé voire détourné par certains partis politiques qu'il est loisible de qualifier d'extrêmes. Des mouvements identitaires prônant la mise en avant d'un groupe de personnes en particulier (les ressortissants nationaux, les habitants depuis plusieurs générations, etc.), souvent au détriment d'autres (immigrés, non locaux, voire touristes) mettent en effet en difficulté les acteurs politiques lorsqu'il s'agit d'évoquer la question de l'identité.

Sans entrer dans ce délicat débat, il convient de préciser que la musique traditionnelle n'est pas

33 Se pose alors la délicate question du seuil à partir duquel la pratique en question n'est plus « traditionnelle ». Les acteurs du mouvement des musiques traditionnelles sont confrontés au quotidien à ce débat. Sans pouvoir dresser ici une liste exhaustive des différents courants d'idée et étant entendu qu'il s'agit là d'un débat de praticiens qui ne fait l'objet que de peu de théorisation à ce jour, selon les uns, c'est l'activité sociale et la philosophie qui en découle qui fonderait le caractère « traditionnel » de la pratique ; selon les autres, ce sont les choix artistiques voire esthétiques opérés ; pour d'autres encore – et parmi eux l'auteur de ces lignes – c'est le critère de l'attachement à un territoire qui est prépondérant.

34 Pour un point de vue sociologique sur ce débat : Michel WIEVIORKA, *La différence. Identités culturelles : enjeux, débats et politiques*, Paris, L'aube poche essai, 2005, 200 p.

nécessairement *porteuse* d'une identité, pour reprendre l'interrogation du sujet proposé. En revanche, celui ou celle qui s'y intéresse pourra y trouver de la matière pour se construire sa propre identité. Affirmer que la musique traditionnelle est porteuse d'une identité peut revenir à dire que tout individu, en pratiquant cette musique ou en s'y intéressant, réceptionne cette identité, tel un sujet passif. Il est préférable de considérer que l'identité se construit, ne se réceptionne pas. L'identification à un territoire passe par des phénomènes sociologiques, psychologiques et matériels difficilement saisissables ; il relève du domaine du ressenti, de l'intangible.

En elle-même, la musique ne porte pas grand-chose : difficile pour une oreille extérieure néophyte de distinguer une musique traditionnelle basque d'une bretonne ou auvergnate. C'est plutôt la démarche qui conduit celui qui écoute ou pratique à se demander quel est l'esprit de ce qu'il entend, d'où cela vient – et donc à s'intéresser au contexte de cette musique, c'est-à-dire l'ensemble du patrimoine culturel du territoire –, qui participe à la construction de l'identité.

La musique traditionnelle, assurément, est un élément de patrimoine et donc porteuse d'éléments de nature à permettre à celui ou celle qui s'y intéresse de se forger sa propre identité – l'affirmation semble plus proche de la réalité en ces termes. La musique, comme l'ensemble du patrimoine, est alors un outil de développement de l'identité de celui qui la pratique, l'entend ou s'y intéresse d'une manière ou une autre.

2/ L'hérédité : un terme à éviter

Le terme « hérédité » contenu dans le titre de l'intervention a posé, ne le cachons pas, des difficultés à l'auteur pour la préparation de cette communication. Ce qui pose réellement problème avec le terme d'hérédité, c'est que son sens commun repose sur l'idée de la génétique. Ainsi, selon le dictionnaire Larousse, hérédité signifie : « 1. Transmission des caractères génétiques d'une génération aux suivantes. 2. Ensemble des caractères transmis des parents aux enfants. 3. Caractère d'un bien, d'une dignité, d'une charge transmis par voie de succession »³⁵.

La musique traditionnelle et la tradition ne correspondent pas aux deux premières définitions. En effet, on ne naît pas auvergnat : on le devient. Pour ne prendre que l'exemple de l'auteur de ces lignes, Président du Centre départemental des musiques et danses traditionnelles du Puy-de-Dôme, son père est né au Cameroun et sa mère s'est toujours plus sentie béarnaise qu'auvergnate ; il n'empêche qu'il se sent parfaitement auvergnat³⁶. La construction de l'identité auvergnate – comme

35 Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré 2011*, précité, p. 498.

36 Tout comme les descendants d'immigrés portugais arrivés en masse dans les Combrailles et dans le Puy-de-Dôme en général au milieu du 20ème siècle, voire les nouveaux arrivants eux-mêmes, se sentent souvent, à raison, parfaitement auvergnats.

les autres – est un processus qui n'est pas inné. L'on peut naître sur un territoire et ne pas se sentir d'ici, aller habiter en Bretagne et se sentir breton – fort heureusement, d'ailleurs. À l'inverse, l'on peut naître en Bretagne ou au Maroc, arriver à 25 ans à Clermont-Ferrand et se sentir plus auvergnat que quiconque, en s'immergeant par exemple dans le patrimoine de la région.

Le troisième sens du terme hérédité porte lui aussi à confusion, dès lors que le sens de « succession » peut être pris de manière stricte (héritage familial) ou large (transmission).

En revanche, l'étymologie délivre une définition plus pertinente : le terme « hérédité » provient du latin *hereditas*, « ce dont on hérite ». C'est bien cela, la tradition³⁷ : un héritage des générations précédentes, un héritage qui appartient à chacun – avec ce que cela implique en terme de gestion de l'héritage. L'héritier peut vendre la maison de famille, la conserver vide en attendant qu'elle s'écroule, l'utiliser telle quelle malgré son cachet démodé et ses installations électriques d'une sécurité douteuse ou encore entreprendre des travaux de rénovation pour y creuser une piscine ou bâtir une discothèque ; il est libre, dès lors qu'on lui a confié ce bien pour qu'il en fasse ce qu'il souhaite. L'analogie avec les musiques traditionnelles est possible : c'est avant tout s'approprier un patrimoine sur un territoire donné et vivre avec, tout simplement. Ce patrimoine est à la disposition de chacun, dans les associations culturelles, dans les visites guidées, et sur internet, puisque peu à peu, tout le répertoire et les rencontres effectuées pendant les périodes de collectage – qui perdurent encore aujourd'hui – sont mises en ligne sur internet³⁸.

L'hérédité, au sens commun, doit donc être rejetée s'agissant de la qualification des musiques traditionnelles et de ce qu'elles véhiculent.

Synthèse : la musique traditionnelle est-elle porteuse d'une identité culturelle héréditaire ?

Assurément pas, si l'on s'en tient à une définition *prima facie* et courante des termes de la question – notamment le terme « héréditaire ». La musique traditionnelle est une manifestation culturelle et artistique, un outil pour qui voudrait se construire une identité sur un territoire donné, sans préjudice de l'origine de la personne concernée. La musique en elle-même ne véhicule finalement pas grand-chose : c'est l'esprit par lequel elle est transmise, jouée, dansée et pensée depuis des générations, ce qu'elle évoque, a évoqué et évoquera qui fait tout.

Le musicien qui joue de la musique traditionnelle³⁹ est au final celui qui a conscience de jouer

37 Voir néanmoins la note 6.

38 Voir par exemple l'ensemble des fonds numérisés par l'AMTA (films, partitions, photos) disponibles en ligne : <http://lafeuilleamta.fr/archives-de-lagence/> ; ou encore les nombreuses ressources mises en ligne dans le cadre du projet Massif Central réunissant 7 acteurs prépondérants des musiques et danses traditionnelles sur le Massif Central : <http://patrimoine-oral-massif-central.fr/spip.php?rubrique12>

39 L'expression est maladroite. Le contenu de la note 6 s'y applique pleinement.

quelque chose qui a peut-être été joué au même endroit il y a des siècles – quand bien même la pièce serait de composition récente –, qui ne recherche pas à reproduire ce qui se faisait il y a un siècle mais à jouer sa propre musique, qui se sent heureux de jouer là et non ailleurs, qui puise le cas échéant son inspiration et son imaginaire dans le paysage et le patrimoine local. Nul besoin alors d'artifices, tels les sabots ou costumes, qui ne s'entendent que dans le cadre de la représentation folklorique – par ailleurs louable, mais à laquelle la musique et la danse traditionnelles ne peuvent en aucun cas être réduites.

Pour résumer, les musiques traditionnelles sont un outil de construction de l'identité des habitants d'un territoire donné, peu important leurs origines, et ce au même titre que les autres éléments du patrimoine.

Par conséquent, la musique traditionnelle auvergnate est un outil de développement du territoire ; si chaque enfant formé en Auvergne noue des liens forts avec son patrimoine et avec son territoire, il sera *a priori* plus enclin à mettre ses compétences en œuvre sur ce territoire qui est le sien, et donc à créer son entreprise dans la région, par exemple. Au sens large, la musique traditionnelle est un indéniable outil de développement de chacun. Il s'agit également d'un outil économique, le patrimoine pouvant facilement être mis en valeur par les collectivités dans le cadre de saisons touristiques. Enfin, il s'agit d'un outil de cohésion sociale sur le territoire, par la dimension de « loisir » qu'implique la danse et les festivités en général, qui participe tant au bien-être des résidents qu'à l'attrait de la ville ou de la région.

Se pose donc logiquement la question de l'action des collectivités territoriales pour la promotion de ces musiques qui participent pleinement, avec les autres aspects du patrimoine culturel immatériel, au développement territorial – entre autres, comme cela a été vu.

II – L'action des collectivités territoriales et les musiques traditionnelles dans le Puy-de-Dôme

En 1993 une école de musique associative est créée au sein des Brayauds, et depuis 1997 l'association est officiellement labellisée « Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles du Puy-de-Dôme ».

Les activités de l'association sont nombreuses et variées. Pour en donner un aperçu⁴⁰, mentionnons quelques chiffres : 300 adhérents, une équipe professionnelle de 3 permanents et 7 professeurs de musique, un bal au moins par mois dans une salle de concert de plus de 200 m² entièrement

40 Pour une présentation plus complète des activités de les Brayauds-CDMDT63 et des précisions, voir le site web de l'association : <http://brayauds.free.fr/>.

rénovée, un gîte de 25 places, une auberge où sont servis 2700 repas du terroir par an, un festival d'une semaine en juillet où sont accueillis 110 stagiaires chaque année, ainsi que 200 à 300 festivaliers, des stages de musique, chant et danse dans l'année pour 250 stagiaires, des expositions, une école de musique réunissant 130 élèves, 18 groupes de musique différents qui proposent concerts, stages et bals dans toute la France et l'Europe (une cinquantaine de prestations par an), un ensemble viticole des 17^{ème} et 19^{ème} siècles où sont conservées d'importantes collections...À noter également, un réseau « TRADAMUSE » créé en 1999 d'initiation à la musique, au chant et à la danse pour les élèves de primaire par la formation des professeurs des écoles et l'organisation de bals d'enfants. Chaque année, ce sont environ 100 classes de 30 à 50 écoles sur tout le département qui sont ainsi sensibilisées aux chants et danses, dans une optique d'éveil musical et corporel en lien avec le patrimoine, ce qui représente environ 2000 à 3000 enfants par an et près de 10000 personnes touchées – les bals d'enfants réunissant enfants, parents, famille et enseignants.

Un dernier chiffre indispensable à la compréhension de la situation de l'association : gérant un budget annuel de plus de 300 000€, elle s'autofinance à hauteur de 91 %, en animant bals, concerts, stages, en vendant les productions discographiques des groupes brayauds et en développant ses activités de gîte et de restauration les soirs de concerts, grâce au soutien indispensable de l'équipe de 70 à 80 bénévoles actifs. Seuls 9 % de ses ressources proviennent en effet des subventions publiques et des contrats passés avec les collectivités.

À la lumière de ces éléments, il est possible d'examiner l'action des collectivités territoriales et d'en juger le poids.

A – Les niveaux municipal et intercommunal : une communication privilégiée

1/ Le niveau municipal

Dans le cadre du réseau Tradamuse, les collectivités territoriales sollicitent régulièrement Les Brayauds-CDMDT63 et acteurs similaires par des commandes. Ainsi, en 2009, la commune de Riom a demandé à l'AMTA de mener un travail spécifique avec une école, sur le patrimoine local, dont la réalisation a été en partie confiée aux Brayauds-CDMDT63.

Le projet était le suivant : les enfants effectuaient une visite de Riom avec un guide qui leur racontait des légendes sur la ville, et leur donnait des éléments historiques de base. Avec les instituteurs, les enfants ont écrit des chansons, en tout cas des paroles qui parlent de ces légendes. Les Brayauds-CDMDT63 et l'AMTA ont ensuite écrit des musiques sur ces paroles – les enfants n'ayant pas un ambitus aussi étendu que les adultes, il a donc fallu donc mener un travail précis en

connaissance de ces contraintes. Des chansons ont également été intégralement écrites par l'AMTA ou Les Brayauds.

Des répétitions ont ensuite eu lieu avec les enfants dans le cadre de leur cours hebdomadaire de musique. À la fin de l'année, un concert d'une heure et demie a été organisé, avec tous les enfants et des musiciens des Brayauds qui les accompagnaient ; concert où les enfants ont donc chanté les chansons qu'ils avaient eux-mêmes écrites sur leur ville, ses légendes et d'autres qu'ils avaient inventées sur les environs. Un DVD de la soirée a par la suite été distribué aux enfants. Depuis, deux chansons sont devenues les hymnes de l'école et sont entrées dans la « tradition » de l'école.

Quel sont les objectifs de cette action commandée par la municipalité ?

1/ Proposer un parcours pédagogique transdisciplinaire : français, histoire-géographie, éducation musicale.

2/ Proposer un matériau local susceptible d'intéresser les enfants : les légendes et ce qui est fantastique ou fantasmé en général les intéressent toujours. Les légendes sur la fontaine qu'ils voient tous les matins en allant à l'école ont une résonance toute particulière pour eux.

3/ Proposer un éveil musical, artistique et une mobilisation de l'imaginaire des enfants déclinable dans les années futures : arts plastique, français...

4/ Poser les bases de l'idée selon laquelle la ville de Riom est intéressante : il y a une vie, il y a un patrimoine, il y a des raisons de s'y attacher affectivement.

5/ Permettre aux enfants de se construire une identité qui tiendrait compte du pays de Riom, et, peut-être, dans vingt ans, leur donner l'envie d'implanter leur entreprise sur Riom et non à Strasbourg⁴¹.

D'une manière générale, il faut constater que certaines associations de musique traditionnelles sont considérées comme menant des activités de loisir. Par exemple, une association à Clermont-Ferrand, « Bal o Centre », créée en 2008 et proposant trois concerts et bals par an est aidée financièrement par la ville, qui lui prête en outre une salle. D'un point de vue institutionnel, la situation demeure néanmoins celle d'une animation de quartier. Certaines communes prennent toutefois conscience du potentiel des structures de musique traditionnelle, comme la ville de Riom et bien d'autres, et passent des commandes spécifiques dépassant largement le cadre de l'animation. L'action s'inscrit alors clairement dans le cadre du développement du territoire.

Bien souvent, les plus petites communes ne disposent pas des budgets nécessaires pour aider financièrement et de manière déterminante les associations telles que Les Brayauds-CDMDT63. Elles parviennent néanmoins à offrir un soutien sincère et efficace. La réforme des temps scolaires

41 Bien que Strasbourg soit une très belle ville, par ailleurs.

ouvre d'ailleurs une porte supplémentaire aux associations culturelles qui sont sollicitées par les mairies pour intervenir à la fois en tant qu'animateurs pédagogiques reconnus en matière d'éveil musical et de musique en général, et en tant que transmetteurs d'un patrimoine qu'il devient intéressant de montrer et de faire découvrir aux enfants des petites communes.

Le travail est rendu plus difficile dans les grandes communes, où les orientations politiques sont souvent plus précises et ne font pas nécessairement la place à la mise en avant du patrimoine dans les écoles – ce propos ne pouvant naturellement pas être généralisé.

2/ Le niveau intercommunal

Les Brayauds-CDMDT63 sont durablement aidés, financièrement, par Riom Communauté, intercommunalité du territoire de Saint-Bonnet-près-Riom.

Une convention triennale de fonctionnement intervient pour aider l'école de musique associative, qui est l'une des plus importantes du département, reconnue d'utilité publique et dont la renommée est forte dans le milieu des musiques traditionnelles françaises. Celle-ci, en déficit structurel du fait des choix opérés, assumés et approuvés par les collectivités⁴² fait donc l'objet d'une aide qui ne suffit pas, néanmoins, à assurer l'équilibre. En contrepartie de l'aide financière allouée, des activités autour du patrimoine sont organisées au bénéfice de l'intercommunalité : promenades musicales et contées, participation à l'événement « la nuit des musées », etc.

Les Brayauds-CDMDT63 étant par ailleurs propriétaires et gérants du seul gîte de groupe situé sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle et sur le territoire intercommunal, la Communauté de commune veille à lui assurer une visibilité de premier plan, y voyant naturellement un plus pour sa saison touristique.

Le problème des intercommunalités est qu'elles n'ont pas nécessairement la compétence « musique ». Elles sont généralement très sensibles à l'action des Brayauds-CDMDT63 pour le développement du territoire et le tourisme (puisqu'elles ont la compétence sur le développement économique) mais les actions sont parfois freinées par l'absence de cette compétence – et le choix de mettre en avant d'autres projets.

42 L'école de musique associative des Brayauds-CDMDT63 regroupe environ 130 élèves, adultes et enfants, répartis dans des cours d'instruments (accordéon, vielle à roue, violon, chant, clarinette, banjo, cornemuses, saxophone...), de danse, d'éveil (pour les plus petits), de pratique collective (patrimoine, musique d'ensemble,...) assurés par des enseignants professionnels, issus des musiques traditionnelles et titulaires des diplômes d'État requis. Sa philosophie a toujours été celle de l'éducation populaire : assurer un tarif unique et le moins élevé possible pour que chacun, y compris les plus modestes, puissent accéder à la culture et aux pratiques proposées. Cela implique, structurellement, un déficit financier qui n'est que moralement compensé par l'indéniable réussite de l'école : de très nombreux élèves sont devenus des musiciens reconnus nationalement et internationalement, et sont devenus à leur tour transmetteurs, acteurs de ces musiques et parfois formateurs de l'école de musique.

D'une manière générale, c'est la volonté politique qui permet l'octroi de fonds pour les musiques traditionnelles – comme pour l'intégralité des domaines – et donc la compréhension préalable, par les élus, des enjeux de la mise en avant du patrimoine culturel immatériel sur leur territoire.

B – Les niveaux départemental et régional : un bilan contrasté

1/ Le niveau départemental

Le Conseil général soutient les Brayauds-CDMDT63 essentiellement par l'entremise d'une subvention de fonctionnement représentant, aujourd'hui, 50 % des subventions totales reçues par l'association. Il s'agit donc d'un soutien de premier plan ; toutefois, la tendance générale des subventions est à la baisse – de 5 000€ depuis 2010. Sans le Conseil général toutefois, de nombreuses actions ne seraient pas envisageables.

Le Conseil général s'engage également concernant l'école de musique associative par la consultation des Brayauds-CDMDT63 dans le cadre du schéma départemental de l'enseignement artistique. Il est aussi présent pour de l'aide aux financements de projets spécifiques.

2/ Le niveau régional

Au niveau régional enfin, de nombreuses aides à la création artistique et discographique, comme à la diffusion, existent. Le Conseil régional accorde notamment une aide financière prépondérante à l'AMTA (50 % du budget annuel de l'association).

Néanmoins, la prise en compte de l'intérêt du patrimoine est récente et pourrait être plus importante. En Bretagne, où les politiques ont très tôt compris l'intérêt des musiques traditionnelles pour le développement du territoire, les fest-noz ont toujours été largement encouragés et financés. Une comparaison des pages internet de ces deux institutions montre bien la différence de conception – qui tend à s'amenuiser et donc à être relativisée toutefois – de l'importance du patrimoine et de la musique traditionnelle en Auvergne et en Bretagne.

Ainsi, sur le site web de la région Bretagne, dans la rubrique culture, en première page se trouvait le jour de la présente intervention un article intitulé « Le Fest-Noz, patrimoine de l'humanité »⁴³ qui indique que « [l]a Bretagne ne serait pas la Bretagne sans le fest-noz ! Composante essentielle de l'identité bretonne, le fest-noz est mis à l'honneur dans cette exposition, première d'une série de

43 Il est aujourd'hui disponible sur cette page [dernière consultation le 18 juin 2014] : http://www.bretagne.fr/internet/jcms/prod_205976/le-fest-noz-patrimoine-de-l-humanite

trois, qui fait suite à l'inscription par l'UNESCO de cette fête au titre du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Des origines lointaines des fêtes de nuit bretonnes, confrontées au cours des années 50, à l'apparition des bals, jusqu'à leur regain de vitalité depuis les années 70, découvrez un mouvement en perpétuelle évolution ». Quelques mois plus tard, l'on trouve encore en première page un événement lié au patrimoine avec un retour sur la « fête de la Bretagne »⁴⁴ – dont il n'existe d'ailleurs aucun équivalent en Auvergne.

La visite du site de la Région Auvergne démontre d'emblée que la question n'est pas aussi centrale. Alors que l'onglet « culture » se trouve dans le menu « politiques » sur le site de la région Bretagne, il faut pour le consulter sur son équivalent auvergnat chercher dans le menu « loisir », ce qui est en soi révélateur d'une conception institutionnelle auvergnate de la culture territoriale *a priori* moins favorable.

Le visiteur n'y trouve rien sur les musiques traditionnelles, malgré l'existence d'un festival qui rassemble 300 personnes à Saint-Bonnet-près Riom en juillet, et celle d'un événement bien plus important. Tous les ans, à Gennetines (03) en juillet puis à Saint-Gervais d'Auvergne (63) en août ont lieu le festival « Le grand bal de l'Europe » qui réunit, pour chacun d'entre eux, près de 3000 personnes par jour. La commune y vient toujours, mais le Conseil régional n'est jamais présent pour cette manifestation d'ampleur : personne ne saisit réellement l'occasion de cette réunion de personnes provenant du monde entier venues danser et jouer en Auvergne. Il est vrai qu'à la lumière du succès du festival de Lorient, il est permis de se demander pourquoi en Auvergne, qui est héritière de toute la tradition des auvergnats de Paris, les « rois de la nuit », il n'existe pas un festival de la même ampleur. D'un point de vue du tourisme et du développement du territoire, cela est en effet peu compréhensible.

Il convient de nuancer tout ce qui vient d'être précisé concernant l'action du Conseil régional en évoquant Auvergne Nouveau monde. L'association « Auvergne Nouveau Monde » est née le 4 avril 2011 à l'initiative du Conseil Régional d'Auvergne afin de développer et mettre en œuvre le programme collectif de marketing territorial de l'Auvergne. De nombreux acteurs culturels y sont présents et pour la musique, le Transfo et l'AMTA, Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne, sont représentés dans les instances de décision. Il s'agit d'un signal très positif et de bon augure, puisqu'il indique une prise de conscience des enjeux des musiques traditionnelles.

De nombreux projets qui entreraient parfaitement dans les missions d'Auvergne Nouveau Monde pourraient être menés – telles que l'organisation d'un festival comme mentionné plus haut, pour ne prendre que l'exemple d'un événementiel marquant – mais ne semblent pas être (encore?) à l'ordre

44 Disponible ici [dernière consultation le 18 juin 2014] : http://www.bretagne.fr/internet/jcms/prod_218567/fete-de-la-bretagne-une-6eme-edition-reussie?lg=fr

du jour.

Bien que fortement présente en soutien des musiques traditionnelles auvergnates, la région pourrait donc s'investir de manière plus importante encore en se saisissant de l'importance et des opportunités qu'offrent les musiques traditionnelles – à l'instar de son homologue bretonne.



Conclusion : pourquoi les collectivités territoriales se saisissent-elles de la question des musiques traditionnelles et pourquoi devraient-elles s'en saisir encore plus ?

La réponse à cette question, dont de nombreux éléments ont été esquissés *supra*, est finalement simple : parce que les musiques traditionnelles, qui sont l'un des moteurs du patrimoine culturel immatériel (PCI), sont un levier du développement du territoire.

La musique traditionnelle, élément du PCI, est indétachable de ses autres éléments. Les Brayauds-CDMDT63 comme les autres structures similaires en Auvergne⁴⁵, n'axent pas l'intégralité de leur activité sur la musique. Historiquement, c'est la danse folklorique qui a animé les fondateurs de l'association et elle propose aujourd'hui, toujours dans une démarche d'éducation populaire, des réflexions et activités autour de la musique, de l'histoire, de l'architecture, de l'œnologie, de l'écriture, etc...depuis les années 1990, les Brayauds-CDMDT63 agissent activement sur tous les aspects du PCI. Or, le PCI est le ciment des territoires. Il fait appel à l'imaginaire collectif et contribue à la cohésion sociale, au mieux vivre ensemble par l'expression collective qu'il suscite ; sa construction crée évidemment de la sociabilité, du rassemblement, « du collectif, du commun, voire même de la communauté »⁴⁶ – sans verser pour autant dans un communautarisme parfois difficilement conciliable avec la conscience de la citoyenneté française, européenne et mondiale de chacun.

Le PCI permet de réconcilier les habitants avec leur territoire et/ou de créer un rapport entre

45 Voir *supra*, note n°4.

46 Ellen HERTZ, Suzanne CHAPPAZ-WIRTHNER, « Introduction : le “patrimoine” a-t-il fait son temps ? », *op. cit.*, p. 10.

habitants et territoire. Il est fédérateur d'intérêts locaux et outil de développement économique (tourisme, volonté des habitants de s'implanter sur place). Soutenu par les collectivités locales, il s'agit d'un outil de cohésion sociale majeur. Ainsi, dans plusieurs communes⁴⁷, à l'arrivée de nouveaux habitants ou à leur mariage, la municipalité offre un « pack » avec des cartes du territoire, des adresses, ainsi que des productions discographiques de musiciens traditionnels. Pourquoi cela ne serait-il pas systématisé ? Pourquoi, afin d'intégrer au mieux les nouveaux arrivants, chaque municipalité ne ferait-elle pas de même, en offrant un disque de musique traditionnelle⁴⁸ et des invitations à des concerts ? Pourquoi, plus généralement, n'y aurait-il pas comme en Bretagne un bal ou un concert géant tous les deux mois place de Jaude ?

La musique traditionnelle auvergnate est un véritable levier pour le développement local des territoires. La Bretagne l'a parfaitement compris ; l'Auvergne, par l'entremise de ses collectivités territoriales, semble prendre le même chemin.

47 Notamment celle de Saint-Bonnet-près Riom.

48 Il existe, depuis plusieurs années, le projet « Le Son de l'Auvergne », un disque compilant des chansons et morceaux de groupes locaux, qui est distribué gratuitement sur Clermont-Ferrand et les environs. Il est néanmoins notable que les groupes choisis, qui sont certes représentatifs de l'Auvergne, s'expriment très majoritairement en anglais. Sans entreprendre une démarche de critique systématique de ce qui n'est pas purement « auvergnat » – démarche qui n'aboutirait à rien de bon, en plus de n'avoir que peu de sens –, il est permis de regretter une certaine uniformisation des produits musicaux qui en perdent leur spécificité. Les groupes se produisant sur la scène clermontoise pourraient, par exemple, être incités par des appels à projets à exploiter plus le patrimoine local dans leurs compositions, afin que l'appellation « Son de l'Auvergne » revête une signification autre que celle d'un critère – la présence physique sur un territoire, sans nécessaire rattachement ou identification.