

Compétitions et improvisations musicales

Festivals participatifs dans les cercles de musiciens ruraux en Norvège et aux États-Unis

Hans-Hinrich Thedens

Traducteur : Jérôme Benoit



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2165>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014
Pagination : 65-83
ISBN : 978-2-88474-355-6
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Hans-Hinrich Thedens, « Compétitions et improvisations musicales », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 13 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2165>

Compétitions et improvisations musicales

Festivals participatifs dans les cercles de musiciens ruraux en Norvège et aux États-Unis

HANS-HINRICH THEDENS¹

Au XX^e siècle, les musiciens traditionnels ont souvent eu à choisir entre deux options : mettre leur art au goût du jour et le confronter à d'autres genres (Elschek 2001 : 154) ou le préserver dans de nouveaux cadres de présentation. Cet article évoque le deuxième cas de figure à travers l'exemple de festivals en Norvège et dans le sud des Appalaches (aux États-Unis), où la musique est essentiellement jouée par et pour la population locale ou au sein d'une communauté de musiciens. La proximité entre les artistes et le public y est telle qu'il n'est pas rare de les voir échanger leurs places. De tels événements s'articulent dans une longue série de mesures initiée par des musiciens amateurs afin de sauvegarder, de transmettre et d'apprécier leur cher « patrimoine ». Margaret Kartomi a taxé ce phénomène de « renouveau autochtone » (« nativistic revival », Kartomi 1981 : 237 sq.).

Dans un article antérieur à ce volume, portant sur les festivals de musiques populaires et du monde, Owe Ronström (2001) a défini trois dispositifs principaux :

- le modèle « rock », qui se déroule sur un temps court, habituellement un week-end, et durant lequel de nombreux artistes célèbres et bien payés divertissent le public depuis une ou plusieurs scènes ;
- le modèle « classique », qui s'étale volontiers sur quelques semaines et propose des concerts assez indépendants les uns des autres, ce qui est fréquent dans le domaine des musiques savantes occidentales ;
- le modèle « carnaval », caractérisé par l'absence de scène et des représentations de rue, dans une proche interaction entre public et musiciens.

¹ Traduit de l'anglais par Jérôme Benoit.

Personnellement, je souhaiterais ajouter un quatrième type que je propose d'appeler modèle « participatif ». En effet, les rassemblements de ménétriers² que j'ai observés en Norvège ou dans les Appalaches étaient certes appelés « festivals » et fonctionnaient comme tels à bien des égards, mais ils ne partageaient ni les enjeux commerciaux ni la logique de « densité accrue » (« raised density », Ronström dans ce volume) qui sont au centre des trois formes précédentes. Ces manifestations, loin du star-system, s'adressent à un public restreint et ont pour objectif de divertir, de former et de renforcer des communautés qui sont essentiellement centrées sur la musique. Certains participants font même de longs voyages pour ne pas manquer ces occasions de partager une musique à laquelle ils se sentent intimement liés, quand bien même les raisons diffèrent beaucoup d'une personne à l'autre. En abordant les rassemblements de ménétriers, je souhaite également démontrer l'importance de l'étude des cultures ou des sous-cultures musicales en tant qu'activités participatives. Je souhaite mettre l'accent sur le rassemblement, qui permet une interaction plus large et plus visible que le spectacle.

Historique

D'après Ronström (2001), les concours de ménétriers suédois ont débuté en 1906, à une époque où la musique rurale était généralement associée au peuple et à l'édification des nations à travers l'Europe. Si les artistes étaient alors d'extraction paysanne, les organisateurs et une grande partie du public étaient, eux, des citoyens romantiques. Outre la compétition, l'objectif sous-jacent était de préserver et de transmettre les répertoires anciens.

Après la Seconde Guerre mondiale, les concours ont été remplacés par une nouvelle forme de rassemblement appelée *spelmanns-stämnor* (convention de ménétriers). Plus grandes, tenues en extérieur et organisées par les musiciens eux-mêmes, ces manifestations accordaient moins de place à la compétition. Il y était davantage question de se réunir pour jouer ensemble de manière informelle, souvent en larges groupes, et ainsi de développer un répertoire commun (Ronström 2001 : 52). Cette nouvelle pratique a inévitablement entraîné la disparition des œuvres les plus anciennes, difficiles et/ou moins connues.

En Norvège aussi bien que dans les Appalaches, concours et convention sont apparus à différentes époques, lors d'événements spécifiques, mais ont fini

² L'auteur utilise le terme anglais « fiddler » qui désigne un « violoneux », un violoniste œuvrant dans le registre des musiques populaires. Nous avons préféré traduire par « ménétrier », un peu moins précis (il ne s'applique pas exclusivement aux violonistes), mais vierge des sous-entendus péjoratifs que suppose le mot « violoneux » (ndlr).

par s'amalgamer. Aujourd'hui, il s'agit très souvent de facettes complémentaires des mêmes rassemblements appelés « festivals ».

Aux États-Unis, les concours de ménétriers sont plus anciens qu'en Suède ou en Norvège. Le premier cas documenté s'est tenu en Virginie en 1736, bien avant que la musique « traditionnelle » ne soit menacée par des styles plus modernes. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, de tels événements étaient monnaie courante et assuraient le divertissement des ruraux partis à la ville ainsi que des citadins (Campbell 2004 : 120 sq.). Par exemple, la Georgia Old-time Fiddlers Convention, qui s'est tenue chaque année entre 1913 et 1935, attirait de nombreux artistes, un vaste public et une forte couverture médiatique comme en atteste la presse d'Atlanta (*New Georgia Encyclopedia*, 2013). Sa partie concours a été réglementée par la Georgia Old-time Fiddlers Association, qui a développé un ensemble de règles limitant les prestations au registre « old-time³ » et excluant certaines techniques de jeu « non conventionnelles » (« trick-fiddling ») (Wolfe 1997 : 83).

Richard Peterson a analysé en détail la manière dont ces événements étaient utilisés pour véhiculer différents mythes sur la pratique du violon dans les montagnes, préservée par quelques vieux musiciens et menacée par les genres « nouveaux » et/ou « étrangers ». Il a en outre analysé la façon dont le célèbre industriel Henry Ford a encouragé ces efforts visant à sauvegarder une tradition « typiquement américaine » (Peterson 1997 : 57 sq.). Les vues de l'auteur ont certes été souvent débattues et nuancées ; mais, si Henry Ford n'a jamais directement financé de concours, son intérêt était bien connu et il a contribué à dynamiser la création ou l'élargissement de nombreuses rencontres de ménétriers (Gifford 2010). Les statistiques indiquent un boom aux alentours de 1925.

Dans les années 1930, ces joutes musicales sont devenues de plus en plus formelles, se transformant en spectacles professionnels, comme les rodéos et les westerns, avec pour objectif majeur le divertissement et le profit. À titre d'exemple, l'entrepreneur Larry Sunbrock avait pour habitude d'engager de bons ménétriers (parmi ses favoris, Clayton McMichen et « Nachee l'Indien »), d'organiser une tournée, puis, à chaque étape, d'inviter les joueurs locaux à venir les défier (Peterson 1997). Depuis cette époque, les concours sont organisés par des entreprises, des organisations locales, des assemblées communales et/ou des chambres de commerce, voire par le Service des parcs nationaux (National Park Service), mais plus par des groupes spécifiquement dédiés à la pratique du violon populaire. C'est d'ailleurs une caractéristique de la région sud des Appalaches face au reste des États-Unis, où ce genre d'associations s'est multiplié et a pris en charge la vie musicale rurale dans les années 1950 et 1960 (Blaustein 1975).

³ La musique « old-time » désigne en gros la musique populaire états-unienne rurale d'avant l'essor de l'industrie du disque et du formatage que celle-ci a entraîné, plus particulièrement à Nashville, autour du genre « country », dans les années 1930.

Après la vague des concours au milieu des années 1920, certains festivals (parfois aussi appelés « conventions ») ont été créés, ont survécu à la Grande dépression et ont perduré jusqu'à nos jours. Au début, la plupart regroupaient des activités apparemment différentes, comme des spectacles et des compétitions, des aspects sociaux et une visée marchande. La Convention de ménétriers de l'Union Grove (Caroline du Nord) a par exemple été lancée en 1924 en vue de financer l'école locale, mais elle a rapidement attiré les joueurs des alentours et est devenue une attraction régionale. Le festival Mountain Folk and Dance d'Asheville (Caroline du Nord) avait quant à lui un autre objectif lors de sa première édition en 1928, à savoir présenter le meilleur de la culture appalachienne et lutter contre les stéréotypes sur les ruraux. De façon plus terre à terre, cet événement faisait également partie d'une manifestation plus large, le Rhododendron festival, dont la cible avouée n'était pas le simple tourisme culturel : la chambre de commerce d'Asheville espérait qu'il fasse venir les investisseurs de la côte Est et contribue à leur faire acheter des biens immobiliers dans cette ville en plein essor. Le responsable de la programmation musicale et chorégraphique, Bascom Lamar Lunsford (1882-1973), n'en a pas moins développé ce secteur, avec constance et sérieux, jusqu'à ce qu'il devienne autonome (quant au Rhododendron festival, il a disparu au cours de la Grande dépression). Le même protagoniste a contribué plus tard au lancement d'autres festivals de musique populaire à travers les États-Unis (Jones 1984 : 66 sq.).

À l'époque du renouveau urbain de la musique folk, nombre de ces anciens rassemblements et festivals ont commencé à attirer un nouveau public : de jeunes citadins venus pour écouter ou jouer, pour se mesurer aux « musiciens d'origine » et apprendre d'eux. Dans le cas d'Union Grove, cela a pris des proportions extrêmes : le festival a reçu le surnom peu flatteur de « Hillbilly Woodstock » (le Woodstock des bouseux) et a finalement été interrompu au vu de l'incapacité des organisateurs à contenir la foule.

Depuis les années 1980, les conventions et festivals de ménétriers sont revenus à une échelle plus confidentielle et peu d'entre eux cherchent à attirer l'attention des non-initiés. La plupart servent aujourd'hui des intérêts communautaires, c'est-à-dire l'édification, le partage, le renouveau et la transmission d'un certain « patrimoine » musical.

Loin des Appalaches, en Norvège, les ménétriers s'affrontaient depuis la fin du XIX^e siècle à l'occasion des grandes foires annuelles où les vainqueurs pouvaient surtout espérer gagner de l'attention et des contrats pour se produire à des fêtes de mariage. La formalisation de ces événements n'est apparue que plus tard. Si l'office du tourisme norvégien avait déjà organisé certaines compétitions d'instruments dits pastoraux au cours des années 1870, le premier véritable concours de ménétriers a été présenté en 1888 par des citoyens instruits de la ville de Bø, dans la province de Telemark (Aksdal et Nyhus 1993 : 248 sq.). À cette époque, la musique de fête traditionnelle avait été détrônée par



des styles plus « modernes » (valse, scottish, polka) que les violonistes populaires devaient maîtriser pour gagner leur vie. En effet, comme aux États-Unis, les meilleurs d'entre eux n'étaient que des artistes semi-professionnels jouant dans les salles communales de l'arrière-pays : par conséquent, il leur fallait connaître le goût du jour et s'y adapter. D'aucuns avaient beau s'inspirer des violonistes de concert, tous pratiquaient sur des modèles type Hardanger (*hardingfele*), réputé être l'instrument national norvégien. Afin de toucher une audience plus vaste, ils avaient aussi l'habitude d'agrémenter leur répertoire de rhapsodies – encore une forme de pièce nouvelle – imitant les bruits de la nature, l'appel aux bestiaux, etc.

La seule alternative consistait à jouer de la musique ostensiblement « traditionnelle » dans le cadre des événements organisés par le mouvement nationaliste norvégien. Il s'agissait là d'initiatives typiquement bourgeoises visant à éduquer les populations des campagnes à la modernité, notamment en les faisant jouer pour accompagner des danses stylisées et/ou réinventées. Si ces engagements permettaient aux ménétriers de gagner de l'argent, elles ne les satisfaisaient pas d'un point de vue musical : ils préféraient les morceaux plus anciens et finirent par abandonner ce marché pour célébrer leur musique entre eux, instaurant le concours en guise de forum. En effet, comme de nombreux groupes à cette époque, les ménétriers fondèrent des clubs et des associations en vue d'organiser leurs propres événements et de trouver des sponsors. Les règles et les méthodes d'évaluation furent d'ailleurs inspirées par celles des concours de bétail.

Dans cette logique, l'étape suivante était de créer une fédération nationale, ce qui fut fait en 1923. Celle-ci a immédiatement élaboré un concours à l'échelle du pays, qui se tient au mois de juin tous les ans, jusqu'à aujourd'hui. Le nombre de participants et le format ont bien sûr changé au fil du temps, mais la structure de base du *landskappleik* est restée la même. Cette manifestation continue d'attirer les musiciens traditionnels, bien qu'elle soit largement ignorée par la population et les médias.

Les genres musicaux

Généralement présentée au singulier, la « musique pour violon » jouée lors de ces rassemblements recouvre en réalité une large palette de genres. En Norvège, la plupart des concours sont dédiés à la *Folkemusikk* (musique populaire), formule générique regroupant – à nouveau – de nombreux styles et dont le critère d'appartenance principal semble être l'ancienneté. Pendant longtemps, tout morceau antérieur à la polka (qui ne s'est répandue en Norvège qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle) était estampillé *Folkemusikk*. Toutefois, l'inclusion à cette catégorie est loin d'être définitive : ce qui doit y entrer ou non fait l'objet de débats continus et change au fil du temps. Mais au bout du compte, c'est toujours l'association nationale qui a le dernier mot en choisissant quels genres seront présentés dans quelles catégories lors du concours national.

Comme nous l'avons dit précédemment, les clubs de ménétriers furent créés pour célébrer et perpétuer l'ancienne musique de danse, menacée par l'importation de styles nouveaux (valse, scottish, polka, mazurka) et par l'essor fulgurant de l'accordéon. Toutefois, à partir du XX^e siècle, notamment suite à la Première Guerre mondiale et à l'arrivée du jazz, ces « envahisseurs » ont eux-mêmes été détrônés et ont progressivement dû faire l'objet d'une protection. Dans les années 1920, on leur a donné le nom de *Gammeldans* (vieilles danses), par opposition aux nouvelles modes afro-américaines. En 1985, après les avoir longtemps mais imparfaitement intégré, l'Association nationale des ménétriers a choisi de leur dédier un concours national spécifique appelé *Landsfestival for Gammeldansmusikk*⁴.

Depuis leur formalisation dans les années 1920, la plupart des concours locaux et régionaux se déroulent de façon très similaire. Les rassemblements de petite envergure ont lieu dans des salles communales ou des écoles et ne mobilisent qu'une scène. Ils débutent en général à midi, se prolongent tout l'après-midi

⁴ Cette décision a provoqué de violents débats et certains joueurs de *hardingfele*, parmi les plus réputés, refusèrent de contribuer à promouvoir leur vieil « ennemi », l'accordéon. Ils finirent par créer une nouvelle organisation entièrement dédiée aux anciennes traditions du violon solo (Goertzen 1998).

et se terminent d'habitude par un bal en soirée. Le concours national, pour sa part, mobilise une petite ville pendant quatre jours et y investit plusieurs bâtiments communaux (écoles, théâtres, gymnases, dont certains offrent jusqu'à plusieurs milliers de places). Dans les deux cas, les participants doivent payer des frais d'inscription. Différents jurys sont affectés aux catégories de musique en compétition. Les concours de *hardingfele* et de violon standard y ont toujours été la principale attraction, même si les épreuves de danse en couple et en solo jouissent aujourd'hui de la même popularité. Enfin, s'ajoutent régulièrement des concours de chant et d'instruments de musique populaire anciens.

En général, les seules dissensions au cours de tels rassemblements concernent l'attitude à adopter envers l'accordéon et les répertoires postérieurs à 1850. Certains organisateurs les jugent non traditionnels et les bannissent (ils réapparaissent malgré tout, parfois à l'occasion des bals ou des moments récréatifs). D'autres manifestations les acceptent sans problèmes, musiciens et danseurs concourant alors volontiers dans les deux styles. Il est d'ailleurs utile de mentionner que presque tous les ménétriers jouant au *Landsfestival for Gammeldansmusikk* se présentent également au *Landskappleik*. Ils passent du registre « ancien » au « nouveau », sans que le schéma de base ne change ou que leur implication ne soit affectée.

Aux États-Unis, on retrouve la même relation d'amour-haine entre ce que l'on appelle aujourd'hui la musique *old-time* (cf. note 3) et la musique *bluegrass*. Cette dernière, inventée par Bill Monroe vers 1945, y tenait lieu de « nouveauté » tandis que l'autre renvoyait aux techniques de jeux et aux répertoires d'avant 1900. Selon une définition plus courante, l'étiquette *old-time* désigne tous les types de musique rurale jouée sur des instruments à cordes, avant l'avènement du style *country* (un genre produit et commercialisé à Nashville dès les années 1930).

Lors de certains événements, les deux genres musicaux étaient clairement séparés, presque opposés l'un à l'autre et les musiciens ne se mélangeaient guère. À d'autres occasions, il leur arrivait de partager la scène, car la population locale appréciait et jouait les deux styles. Dans les années 1960, le renouveau urbain des musiques populaires a donné au *bluegrass* ses lettres de noblesse, l'intégrant au Festival Folk de Newport, entre autres événements prestigieux (cf. l'article de Britta Sweers dans ce volume). Cet engouement a permis de lancer des festivals spécifiquement dédiés au *bluegrass* mais, depuis lors, la plupart ont évolué vers le modèle « rock » décrit par Owe Ronström (2001).

Le *bluegrass* est également assez répandu dans ce que je qualifie volontiers de « festivals patrimoniaux », c'est-à-dire des fêtes locales célébrant des événements historiques et/ou la communauté elle-même. Ces manifestations suivent plus ou moins le modèle « carnaval » d'Owe Ronström (2001), avec des concerts informels, voire spontanés, joués dans la rue, au milieu des stands de nourriture, d'artisanat et d'organisations bénévoles. Il est assez intéressant d'observer qu'en l'absence de compétition formelle, le *bluegrass* est souvent privilégié. Cela montre

clairement que la population s'est approprié le genre et l'a «traditionnalisé». Il arrive que la musique *old-time* soit aussi présente, mais uniquement s'il y a un groupe local de bon niveau. De ce point de vue, le style a basculé vers le registre «savant».

Pour des raisons pratiques et conceptuelles, je vais à présent me focaliser sur les rassemblements dont le concours est l'attraction principale, du moins aux yeux des organisateurs. Lors de tels événements, les musiciens qui participent aux épreuves constituent la moitié du public et les populations locales l'autre moitié (les proportions peuvent néanmoins beaucoup varier d'un endroit à l'autre). Il y a aussi toujours quelques enthousiastes qui viennent de loin, soit pour écouter soit pour jouer, mais ils sont peu nombreux.

Les principaux changements depuis les grands concours du début du XX^e siècle sont l'introduction du jeu en groupe en plus des traditionnelles compétitions de solistes (le violon et le banjo sont incontournables; la guitare, l'auto-harpe, la mandoline, la basse, le chant et la danse sont facultatifs) et la popularité qu'a gagné ce format auprès du public (Goertzen 1996). Comme indiqué précédemment, certains événements présentent exclusivement des concours liés au registre *old-time*, tandis que d'autres incluent des catégories pour le *bluegrass* et même pour des expérimentations «néo-traditionnelles». Lors des rassemblements plus modestes, n'ayant qu'une seule scène, les catégories sont mélangées ou présentées les unes après les autres.

Les participants

Plusieurs types de musiciens participent à ces événements. Dans les Appalaches, il y a tout d'abord les «ancêtres», nés au début du XX^e siècle, qui ont participé aux bals, aux émissions radiophoniques et parfois même aux enregistrements de disques 78 tours dans leur jeunesse. Pareilles figures se raréfient depuis les années 1990, en raison de leur grand âge, mais ils ont largement contribué à perpétuer les répertoires *old-time* et *bluegrass*. En tant qu'amateurs (certains très doués, mais n'ayant pas pu ou pas souhaité vivre de leur musique), la plupart ont dû abandonner le violon pour subvenir aux besoins de leur famille. Mais certains ont repris au moment de la retraite, s'associant avec des musiciens plus jeunes. Ralph Blizzard (1918-2004), de Blountville dans le Tennessee, en est un exemple typique. Les titres de son groupe, les Southern Ramblers, étaient régulièrement diffusés sur les radios locales entre 1938 et 1942, avant qu'il n'arrête de jouer pendant 30 ans. En 1982, il fait la connaissance de jeunes musiciens lors d'une convention de ménétriers près de Kingsport, dans le Tennessee. Ces derniers furent impressionnés par son jeu, vierge de toute influence moderne. Ensemble, ils ont formé les New Southern Ramblers, donné des concerts, animé des bals, participé à des concours et enregistré plusieurs CD. Parmi les musiciens qui, de

même, ont « zappé » le *bluegrass* et directement transmis le répertoire *old-time* figurent notamment J.P. Fraley (1924-2011), Melvin Wine (1909-2003), Will Keys (1923-2005) et les précurseurs Clark Kessinger (1896-1975) et Tommy Jarrell (1901-1985).

La musique *old-time* a largement contribué au renouveau de la musique « folk » dans les années 1950 et 1960, quand de jeunes citadins redécouvrirent les vieux 78 tours enregistrés par d'obscurs artistes ruraux, apprirent à en jouer les morceaux et commencèrent à battre la campagne afin d'en rencontrer les interprètes originaux (les New Lost City Ramblers en sont un exemple notoire). Dans les années 1970, alors qu'un nouveau « revival » des ensembles à cordes (*string bands*) voyait le jour, de nombreux jeunes musiciens au bénéfice d'une éducation supérieure ont quitté la ville pour s'installer dans la région des Appalaches, devenant eux-mêmes avec le temps des artistes « locaux ». Ces enfants du baby-boom constituent une deuxième frange importante du public et/ou des participants aux conventions actuelles. Depuis les années 2000, une troisième génération de musiciens a rejoint les deux précédentes. Elle est aussi d'origine urbaine mais a grandi au son du *punk rock* avant d'être séduite par l'idéologie participative des rassemblements liés aux musiques *old-time* (Miller 2005). Enfin, les compétitions locales attirent beaucoup de jeunes autochtones initiés par leur famille ou leurs amis. Les conventions parviennent donc à réunir des gens issus de milieux et de générations diverses, à les faire s'affronter ou jouer ensemble dans un esprit de saine camaraderie.

Les festivals entièrement consacrés au *bluegrass* attirent des musiciens et des auditeurs différents. Les plus petits relèvent surtout de la fête locale : y participent toutes les franges de la communauté, sans barrière de génération. Les performances incluent typiquement des banjoïstes rapides comme l'éclair, des guitaristes jouant en *flatpicking* (technique de jeu au plectre, pour la main droite, typique des genres *folk*, *bluegrass* et *country*) et, surtout dans les États méridionaux, des familles chrétiennes interprétant du *bluegrass gospel* avec leurs nombreux enfants.

Depuis le regain d'intérêt pour la musique folk et le *bluegrass* dans les années 1960, il n'est pas rare de croiser des visiteurs « externes » dans ces manifestations. Le fait est cependant beaucoup plus marqué au sein des grands rassemblements où une partie significative du public et des musiciens vient de l'extérieur. Dans ce deuxième cas de figure, les distinctions entre artistes et spectateurs, concerts et représentations informelles, joueurs professionnels et amateurs, sont beaucoup plus nettes que lors des événements liés aux musiques *old-time*. Des groupes renommés sont engagés pour attirer le public : ils viennent souvent avec leur propre bus et ne se mélangent pas aux autres artistes. Ils sont en général plus jeunes que le reste des personnes présentes. Ceci dit, jusqu'à une date récente, les pionniers du genre ont gardé une place centrale dans les programmations, comme Dr. Ralph Stanley, une des figures les plus connues.

Dans le sud des Appalaches, lors des compétitions qui présentent à la fois du *bluegrass* et de la musique *old-time*, les artistes professionnels ne donnent que de courtes prestations durant les intermèdes, afin que l'attention reste focalisée sur les concours (auxquels participent essentiellement des amateurs).

En Norvège, la communauté formée autour de la musique populaire est aussi composée de ruraux et de citadins, mais la distinction y est plus ambiguë : jusqu'à une date récente, ne pouvant pas étudier à la campagne, quasiment toute personne ayant suivi une formation au-delà de l'école obligatoire a dû migrer en ville à un moment ou un autre de son existence. Dans les années 1970, beaucoup d'étudiants se sont investis dans le renouveau urbain des musiques populaires et, une fois de retour chez eux, à la campagne, ils ont joué un rôle clé dans le renouveau des traditions (tandis que cet engouement disparaissait en ville dès les années 1980). Aujourd'hui, ces personnes et leurs enfants participent largement aux concours de musiques populaires, même s'ils y sont moins nombreux que les familles rurales comptant plusieurs générations de musiciens.

Jusque dans les années 1970, quelques régions aux traditions vivaces dominaient le champ du patrimoine, tandis que les autres semblaient n'avoir aucun héritage musical à promouvoir. Le renouveau folk a bouleversé cette donne : les amateurs de musiques populaires étaient alors estampillés « de gauche », enclins à contester toute forme d'hégémonie et ils croyaient profondément aux ressources du terroir. Certains entreprirent donc des campagnes de recherche et d'enregistrement sur le terrain, contribuant à la redécouverte des traditions musicales à travers tout le pays. Ces répertoires « retrouvés » ont ensuite été présentés lors des concours nationaux et les musiciens des régions concernées ont fondé des clubs et organisé leurs propres compétitions.

L'universitaire américain Chris Goertzen a tenté de trouver un dénominateur commun entre les partisans de la musique populaire dans son ouvrage *Fiddling for Norway* (Goertzen 1997), mais il n'a pas pu établir de formule applicable à toutes les générations. Une des rares caractéristiques transversales semble être une certaine forme de conservatisme culturel : les ménétriers et leurs amis seraient plus susceptibles que la moyenne d'avoir chez eux des meubles ou des objets artisanaux, de porter des costumes traditionnels et de parler en dialecte. Mais Goertzen a mené ces observations au début des années 1990, avant qu'une nouvelle garde de jeunes musiciens n'entrent en scène et ne balayent la plupart de ces clichés. Ces derniers ont d'abord été formés dans les clubs de ménétriers locaux, puis ont généralement suivi des programmes d'études académiques poussées. Ces musiciens talentueux jouent les répertoires anciens aussi bien que modernes et se montrent avides d'expérimentations en tous genres. Ils s'habillent de manière contemporaine et sont très présents à la fois dans le milieu des concours traditionnels et hors de celui-ci. D'aucuns ont même réussi à toucher le grand public, tels l'ensemble à cordes Majorstuen ou le chanteur-compositeur Odd Nordstoga.

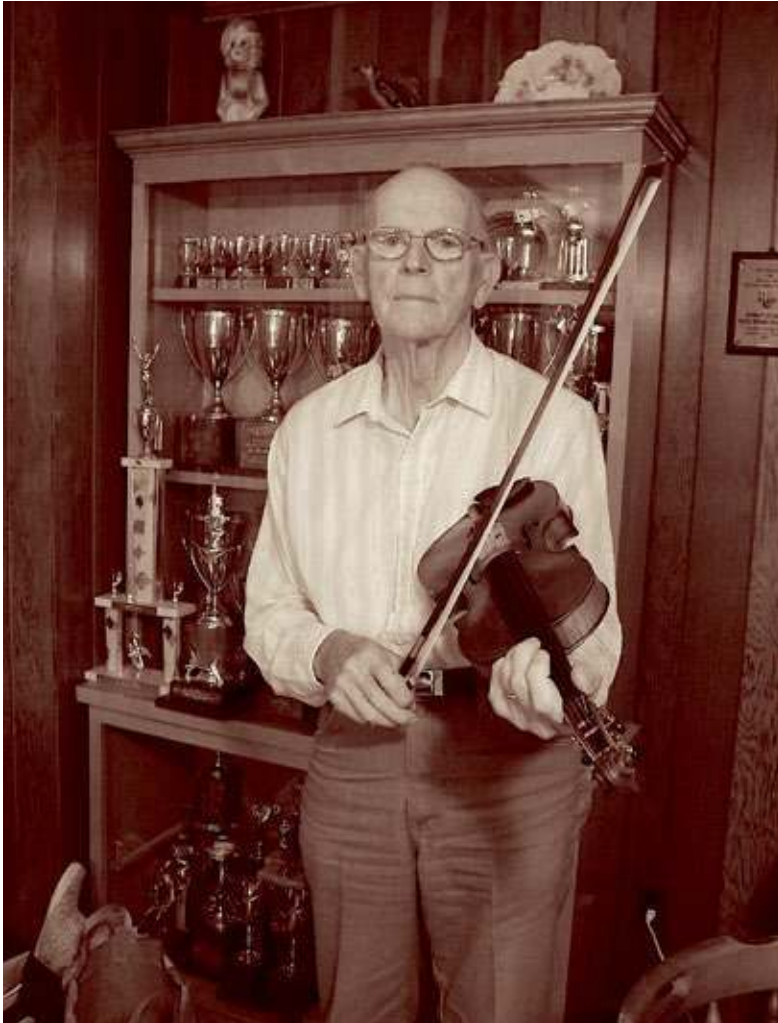


Fig. 2. Le violoneux Benton Flippen avec sa collection de trophées.
Photo David Bragger, 2004.

Dans un article collectif, Lundberg, Malm et Ronström (2000: 48) ont proposé de répartir les acteurs impliqués dans les mouvements musicaux en trois catégories : les « joueurs » (ceux qui jouent la musique ; les « *doers* »), les « faiseurs » (ceux qui gèrent les affaires, la communication et les événements en rapport avec la musique ; les « *makers* ») et les « connaisseurs » (ceux qui analysent la musique, les « *knowers* »). Plus récemment, Ronström (2001) a montré qu'en Suède, les *connaisseurs* avaient mis sur pied des concours afin de transmettre et de sauvegarder le répertoire ancien. La situation est assez différente dans les cas sur lesquels j'ai pu travailler.

En Norvège, les premières compétitions relèvent d'initiatives locales et, au début du XX^e siècle, le mouvement des ménétriers était principalement mené par des *joueurs*. Aux États-Unis, les concours et les festivals sont nés des efforts conjugués des *joueurs* (qui utilisaient les rassemblements comme mode d'expression) et des *faiseurs* (pour qui ces rassemblements étaient l'occasion de lever des fonds, de séduire des investisseurs, d'attirer des touristes ou simplement de générer du profit).

Quant à la position des *connaisseurs*, elle soulève de nombreuses questions intéressantes : dans les deux endroits que j'ai étudiés, des personnes ayant un bagage universitaire sont impliquées de longue date, mais pas forcément en vertu de ce paramètre. Par exemple, le premier président de l'Association norvégienne des ménétriers, Arne Bjørndal (1885-1965), ou l'organisateur de festivals américain Bascom Lamar Lunsford (1882-1973) étaient d'ardents collecteurs et analystes de musiques populaires, mais, dans les concours, ils participaient seulement comme *joueurs* (musiciens actifs) et comme *faiseurs* (organiseurs). D'après mon expérience, il en va de même aujourd'hui : les personnes disposant d'une vaste connaissance de la musique et de son histoire sont bien présentes dans l'univers des musiques populaires, mais n'y ont qu'une influence limitée. Elles y participent surtout en tant que *joueurs* et restent discrètes afin de ne pas imposer leurs savoirs aux autres.

En Norvège, les clubs de ménétriers ont assuré une continuité de transmission. Les musiciens n'ont donc pas eu à s'appuyer sur des enregistrements ou des sources universitaires⁵. Ils se sont fait leur propre avis sur les genres musicaux, les répertoires, les techniques et leur évolution à travers le temps. Récemment, les universitaires ont, à leur tour, commencé à confronter ces points de vue aux traces historiques et aux archives sonores (Saeta 1997 : 95 sq.). Leurs efforts ont certes enrichi le domaine de la recherche mais peu de *joueurs* (et encore moins de *faiseurs*) y ont prêté attention.

Les musiciens d'*old-time* des Appalaches, eux, sont très au fait des sources historiques, notamment des enregistrements. Elles suscitent de nombreux débats, sans doute en raison du fossé qui s'agrandit entre la tradition et les pratiques actuelles (comme indiqué précédemment, le répertoire *old-time* en est venu à fédérer un petit nombre de musiciens cultivés, tandis que le *bluegrass* a gagné une forte assise dans les pratiques musicales populaires). Finalement, alors que de nombreux ménétriers nord-américains sont devenus des experts en matière d'archives sonores, leurs homologues norvégiens restent liés à une tradition orale qui remonte à bien avant les premières techniques d'enregistrement.

⁵ La musique vocale fait exception. Les enregistrements effectués sur des cylindres de cire dans les années 1920 ont joué un rôle essentiel dans le renouveau d'anciens styles de chant et du répertoire de ballades.

Objectifs et résultats

Bien que de nombreux concours aient été lancés avec un souci de préservation, ils ne sont pas des musées et ne peuvent figer les répertoires ou les interprétations, du moins pas à long terme : la compétition requiert un certain degré d'innovation ; la littéralité, sans gageure technique et/ou appel au divertissement n'a jamais été beaucoup appréciée. Qui plus est, les musiques savantes ou *pop* ont toujours été une influence reconnue et préférée aux reconstitutions ésotérique des « revivalistes » purs et durs⁶. Rétrospectivement donc, le principal effet des concours et des conventions a été de garantir un certain niveau de qualité technique et esthétique : les musiciens et les danseurs répètent toute l'année en vue de ces rencontres musicales. Voir et interagir avec les « meilleurs » s'est avéré une stimulation très efficace. Depuis un siècle au moins, la méthode semble bien fonctionner.

En Norvège, un *kappleik* est également, voire surtout, un lieu de réunion entre pairs. Il revêt une importance particulière dans une société où l'on n'entend plus guère le genre musical en question. Cela s'applique notamment aux jeunes musiciens, qui sont encouragés par leurs enseignants à se rendre aux concours en vue de s'y faire des amis partageant leurs goûts.

Dans les Appalaches, le rôle des festivals s'articulant autour de concours est un peu différent. L'ancienne génération prenait la compétition très au sérieux et une poignée d'excellents interprètes raflait tous les prix, comme Benton Flippen (1920-2011) de Mount Airy en Caroline du Nord. Pour cette raison, jugements et résultats étaient souvent sources de conflits. Toutefois, au cours des deux dernières décennies, l'ambiance s'est détendue : il ne s'agit plus tant de gagner que de s'amuser avec ses pairs et de divertir le public.

Le pourcentage de vrais amateurs est également plus élevé qu'en Norvège (du moins en ce qui concerne les petits événements) et la pratique du « bœuf » ou du jeu informel y sont restées bien plus vivantes⁷. D'après mes observations, les concours dans les Appalaches sont aussi moins tournés

⁶ Par exemple, les ménétriers suédois Anders Rosén et Kalle Almlöf ont enregistré un album intitulé *Västerdalen* en 1972, sur lequel ils ont tenté non seulement de reproduire la musique populaire sous sa forme la plus ancienne et la plus « pure », mais aussi de reproduire les craquements et les failles des matériaux qu'ils avaient utilisés comme source. Ce genre d'entreprises extrêmes, quasiment archéologiques, n'ont jamais intéressé grand monde à part quelques cercles d'initiés.

⁷ En Norvège, la disparition du jeu informel en marge des compétitions – avérée depuis deux ou trois décennies – a fait l'objet de nombreux

commentaires et a été amèrement regrettée, en particulier par le public que l'aspect technique des concours n'intéresse guère. Toutefois, les musiciens continuent à échanger de différentes manières : ils jouent les uns pour les autres en coulisse, avant ou après leur passage sur scène ; il y a toujours des « *hotel sessions* » au cours desquelles les artistes de renom jouent pour leurs admirateurs et passent leur violon aux membres de l'assemblée. Récemment, de jeunes musiciens ont tenté de relancer cette tradition informelle, mais avec un succès limité.

vers les initiés : la juxtaposition des styles *bluegrass* et *old-time* offre une plus grande variété et touche de fait une plus large audience, notamment parmi les « locaux », qui viennent pour le simple plaisir d'écouter, sans intention de jouer eux-mêmes.

Pour résumer, les événements de Norvège contribuent principalement à forger une communauté de musiciens, tandis que ceux des Appalaches soudent la communauté dans un sens plus large, qui inclut les habitants et les amateurs passifs. Cela révèle une différence d'attitude à l'égard des musiques populaires entre ces deux sociétés : bien que les genres *old-time* et *bluegrass* soient aujourd'hui marginaux dans la culture de masse nord-américaine, ils restent vivaces dans les Appalaches, où de nombreuses personnes s'y identifient ; en Norvège, les périodes de renouveau n'ont pu empêcher la musique populaire de perdre son ancrage social et de devenir une sorte de sous-culture, y compris dans les zones rurales, pourtant fières de leurs « traditions ».

Influence du format

Comme d'autres spécialistes, Owe Ronström (2001) avance de façon convaincante que le contexte d'une performance, ici le festival, influe sur son contenu musical. Cette observation s'applique également au modèle « participatif », même si les artistes semblent libres de choisir ce qu'ils souhaitent jouer et subissent moins de pression commerciale ou d'interférences technologiques, bénéficiant d'autres critères d'appréciation.

Aux États-Unis, le *bluegrass* en est un exemple criant : la compétition a amené les musiciens à jouer nettement plus vite et plus intensément, tandis que la guitare a été mise en avant comme instrument mélodique. Les groupes d'*old-time* ont, eux, favorisé un style puissant et entraînant, avec une emphase sur les titres bien connus, plutôt que de s'aventurer dans un répertoire « spécialisé ».

En Norvège, les principaux styles se prêtent moins au développement de telles prouesses. La technique y est certes importante, mais la musique ne repose pas sur la rapidité d'exécution ni sur son caractère entraînant. À l'inverse, elle suppose même une forme de retenue : il faut maintenir la structure du morceau (tonalité et rythme) et y développer un art subtil de la variation⁸. Pour cette raison, les musiciens tendent à choisir des pièces élaborées plutôt que de simples danses. Les chanteurs, eux aussi, interprètent de plus en plus souvent des airs aux caractéristiques inhabituelles tels que des intervalles non tempérés.

⁸ Ces critères sont en fait très proches de ceux appliqués durant le Concours national des ménétriers *old-time* qui a lieu à Weiser dans l'Idaho (cf. Glaser, 1992).

Outre la forme musicale en soi, l'un des principaux changements induits par les concours touche la relation entre joueurs et public. Les événements festifs et/ou sociaux ont cédé la place à une approche plus formelle où les artistes, généralement assis, interprètent une suite de deux morceaux pour un public très informé et très concentré.

Rétrospectivement, depuis la fin du XIX^e siècle, la communauté musicale norvégienne a beaucoup discuté et s'est beaucoup inquiétée d'une possible standardisation du répertoire et des techniques due au *kappleik*. Ces craintes ont été largement démenties. Malgré la convergence de nombreuses idées, l'influence de certains artistes et d'inévitables effets de mode, il est toujours possible de distinguer moult traits régionaux et même personnels dans les exécutions. De fait, il n'est pas abusif de soutenir que la communauté des ménétriers sut faire face à ces questions, toute seule, avec beaucoup moins d'interférences médiatiques ou financières que les genres musicaux s'adressant au grand public.

La musique *old-time* représente encore un autre cas de figure. Comme dans le répertoire norvégien et à l'inverse du *bluegrass*, son esthétique générale n'encourage pas les excès de virtuosité. Mais, contrairement à ce qui s'est passé en Norvège, les concours n'ont jamais été unifiés à l'échelle nationale. Chacun a développé ses propres règles et critères, ce qui favorisé un sentiment de diversité, loin de toute perspective de standardisation. En outre, comme je l'ai déjà mentionné, la compétition n'a toujours été qu'un aspect de ces rassemblements, les moments de jeu informel y tenant un rôle tout aussi important, voire plus aux yeux des spectateurs. D'après Jeff Titon, ces derniers constituent «l'essence de la scène *old-time* contemporaine», «là où les musiciens *old-time* jouent par plaisir, jamais pour l'argent et rarement pour un public» (Titon 2001: 8). Comme preuve de cet attachement à la participation, on m'a souvent dit (et j'ai pu le vérifier moi-même) que lors du festival Clifftop (Virginie-Occidentale), certains musiciens arrivent le lundi, s'installent au camping, se lancent dans des improvisations qui durent jusqu'au week-end et repartent avant le début du programme officiel (c'est-à-dire les concours, les ateliers et les concerts).

Si la «jam session» peut être envisagée comme une des formes de jeu les moins conventionnelles et les plus participatives, elle n'en conditionne pas moins le contenu musical: les airs et les motifs connus y sont privilégiés en vue de favoriser l'interaction; les techniques de jeu y sont moins démonstratives que lors des concours; le consensus y est recherché, afin que toutes les parties s'harmonisent et façonnent un «groove» commun (Titon 2001: 9). Mais toutes les sessions ne fonctionnent pas de manière identique: certains ne réunissent qu'une poignée de musiciens, parfois autour d'un meneur; d'autres associent de nombreux violonistes et/ou d'autres instrumentistes, ce qui nécessite de fait une plus grande attention de la part de chacun. Dans tous les cas, le résultat diffère beaucoup de la musique enregistrée sur les disques commerciaux ou scientifiques, quelle que soit la région ou l'époque. Enfin, les

improvisations collectives dépendent aussi du niveau des joueurs. Dans les festivals des Appalaches, les débutants sont habituellement invités à faire avec et ils préfèrent en général de loin cette activité à l'écoute passive des musiciens chevronnés. En entrant dans ce jeu, ils sont immédiatement acceptés comme musiciens, même s'ils ne maîtrisent pas toutes les ficelles et viennent d'horizons totalement différents.

L'avenir

L'ancienne forme des conventions peut-elle subsister dans le monde moderne ? Aux États-Unis, peu de facteurs s'y opposent. Le *bluegrass* n'est pas à court de musiciens et ne connaît pas de fossé générationnel depuis que le renouveau *folk* des années 1960 l'a redynamisé. De nombreux jeunes forment des groupes et se produisent lors de concours. L'université d'État du Tennessee oriental (East Tennessee State University) propose même un cursus de bachelor intitulé « Études en musiques *bluegrass*, *old-time* et *country* » (ETSU 2013). Si l'industrie musicale, principalement à Nashville, continue de considérer le *bluegrass* comme un style marginal, celui-ci reste très populaire dans la région des Appalaches. La population locale s'y identifie et fréquente aussi bien les festivals de type « rock », avec des groupes professionnels sur scène, que ceux dits « participatifs », reposant sur des concours d'amateurs. Bien que ces derniers aient perdu de vue leur mission historique de préservation et de transmission du genre (tâches désormais accomplies par d'autres biais), ils demeurent importants d'un point de vue social : ces rassemblements forgent littéralement la communauté, créent du lien entre les générations et donnent aux jeunes musiciens l'occasion de jouer devant un public averti.

Le milieu du *old-time* semble davantage concernée par les écarts générationnels, ses deux dernières vagues de pratiquants étant nées dans les années 1950 (les enfants du baby-boom) et dans les années 1980 (anciens adeptes du genre *punk rock*). Ils n'en partagent pas moins des intérêts communs : se rencontrer, nouer des liens, bâtir une communauté de pairs. Certains parcourent de longues distances ou traversent même le pays dans des trains de marchandises pour se rendre aux grands festivals, camper, jouer, apprendre et se mesurer à d'autres musiciens. Ici encore, l'accent a glissé de la compétition vers des aspects communautaires. Il est en outre significatif d'observer que les jeunes semblent davantage apprécier les activités « traditionnelles » (joutes musicales, concerts formalisés permettant de danser) que leurs aînés. Pour cette raison, il est peu probable que la forme de ces conventions change au cours des prochaines années.

En Norvège, l'implication des jeunes est moins évidente : pour quelle raison des musiciens urbains, sur-éduqués, s'intéressent à l'expérimentation

maintiendraient-ils cette forme de compétition archaïque ? Est-elle compatible avec une carrière parallèle dans l'industrie de la musique ? Jusqu'à présent, les jeunes professionnels ont soutenu l'institution du *kappleik* en y concourant ou en participant au jury, bien que le fait de s'y distinguer ou d'y échouer ne signifie pas grand-chose pour eux. Toutefois, comme leurs homologues américains, ils affectionnent le sentiment d'appartenance qui se forge à l'occasion de telles rencontres. Nombre d'entre eux se sentent également redevables envers un système qui les a soutenus à leur début. Ce dernier point fait malgré tout naître des incertitudes quant à l'avenir : combien de temps ce lien survivra-t-il ? Cette force motrice est-elle fiable ? Qu'advientra-t-il si elle disparaît ?

Puisque la musique populaire semble aujourd'hui offrir de nouvelles opportunités de carrière en Norvège, des artistes très compétents et bien formés cherchent à trouver de nouveaux auditeurs et rêvent de succès grand public, comme le metteur en scène et chorégraphe Hallgrim Hansegård. Sa troupe Frikar a collaboré avec des danseurs et des musiciens de tous horizons et acquis une grande notoriété hors des cercles acquis aux arts populaires (ils ont notamment dansé sur le titre d'Alexander Rybak qui a remporté l'Eurovision en 2009). En suivant cette voie, n'y a-t-il pas un risque que les arts populaires ne perdent contact avec le système des clubs et des concours ? Ou qu'ils se muent en simples produits culturels sur le marché du divertissement ? Cela ne s'est pas encore vérifié et les succès d'artistes émanant des musiques populaire sont trop rares pour en faire une option crédible à court terme.

Dans ces trois exemples, les festivals « participatifs » restent le meilleur moyen pour les musiciens et les adeptes de partager leur passion. À la fois sociaux et vierges de pression marchande, ces événements offrent à la musique un lieu où se perpétuer tout en évoluant. Ainsi, contrairement à ce qu'illustrent peut-être les autres articles du présent dossier, j'estime que ces festivals célèbrent la musique sans pour autant la *festivaliser*.

Références

- AKSDAL Bjørn et Sven NYHUS, dir.
1993 *Fanitullen*. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget.
- BLAUSTEIN Richard
1975 *Traditional Music and Social Change: The Old-time Fiddlers' Association Movement in the United States*. Indiana: Indiana University.
- CAMPBELL Gavin J.
2004 *Music and the Making of a New South*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- ELSCHEK Oskär
2001 «Folklore Festivals and Their Current Typology», *The World of Music* 43 (2-3): 153-169.
- ETSU (East Tennessee State University)
2013 Bluegrass, Old Time and Country Music Studies. Johnson City <<http://www.etsu.edu/das/bluegrass/>>.
- GIFFORD Paul M.
2010 «Henry Ford's Dance Revival and Fiddle Contests: Myth and Reality», *Journal of the Society for American Music* 4 (3): 307-338.
- GLASER Matt
1992 *Controlled Improvisation in Texas-Style Fiddling: Benny Thomasson and Mark O'Connor Play Grey Eagle*. Medford: Tufts University.
- GOERTZEN Christopher
1988 «The Transformation of American Contest Fiddling», *The Journal of Musicology* 6(1): 107-129.
1996 «Balancing Local and National Approaches at American Fiddle Contests», *American Music* 14(3): 352-381.
1997 *Fiddling for Norway*. Chicago & London: University of Chicago Press.
1998 «The Norwegian Folk Revival and the Gammeldans Controversy», *Ethnomusicology* 42(1): 99-127.
- JONES Loyal
1984 *Minstrel of the Appalachians. The Story of Bascom Lamar Lunsford*. Berea: Appalachian Center, Berea College.
- KARTOMI Margaret J
1981 «The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts», *Ethnomusicology* 25 (2): 227-249.
- LUNDBERG Dan, Krister MALM et Owe RONSTRÖM
2000 *Musik, Medier, Mångkultur*. Hedemora: Gidlunds forlag.
- MILLER Emily
2005 «Hipsters, Punk Rock and the Future of Old-Time Music», *The Old Time Herald*. Durham: The Old-Time Music Group. 10 (1): 14-18.
- New Georgia Encyclopedia*
2013 «Georgia Old-Time Fiddlers' Conventions», *New Georgia Encyclopedia online* <<http://www.georgiaencyclopedia.org/nge/Article.jsp?id=h-893>> [accessed april 2013].
- PETERSON Richard A.
1997 *Creating Country Music, fabricating authenticity*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- RONSTRÖM Ove
2001 «Concerts and Festivals: Public Performance of Folk Music in Sweden», *The World of Music* 43 (2+3): 49-64.

SAETA Olav

1997 *Norsk Folkemusikk Serie II Slåtter for vanlig fele*. Oslo : Universitetsforlaget.

TITON Jeffrey Todd

2001 *Old-Time Kentucky Fiddle Tunes*. Lexington : University of Kentucky Press.

WOLFE Charles

1997 *The Devil's Box*. Nashville & London : Country Music Foundation.

RÉSUMÉ. Dans son article de 2001, Owe Ronström esquissait une typologie des principales « formes » festivières. Il distinguait notamment : a) le modèle « rock » (série de concerts ramassée dans un temps court) ; b) le modèle « classique » (série de concerts liés par un thème commun, mais présentée sur un mode plus aéré) ; c) le modèle « carnaval de rue » (principe autonome ou associé à l'un des deux autres). Cet article propose un quatrième paradigme : celui des festivals participatifs autour desquels s'organise un renouveau de la musique folklorique en Norvège et de la musique « old-time » aux USA. Puisant ses racines dans les « concours » folkloriques apparus au XIX^e siècle, cette forme de rencontre permet aujourd'hui une réinvention et une réappropriation des traditions populaires en marge des codes imposés par l'industrie culturelle. Les participants s'y rendent pour non seulement écouter, pour se mesurer à l'occasion de joutes variées, mais également et surtout pour apprendre ainsi qu'échanger. La musique n'y est pas un simple divertissement, mais relève bien de l'intérêt partagé, invitant à brouiller le clivage entre musicien et auditeur.