

Le folklore idéal

Le titre et le sujet de cet article ne sont pas de ceux dont on peut donner une définition préalable. Le mot de folklore, inventé en 1846 par l'Anglais William J. Thoms, est beaucoup plus récent que la conscience des réalités qu'il désigne. Dans cet immense domaine, je me limiterai à ce que je connais le moins mal, la musique, et je me permettrai d'illustrer plusieurs de mes propos par celle qui m'est le plus proche, parce que j'en suis l'auteur. Mais je crois utile d'esquisser d'abord une mise en perspective historique pour mieux apprécier les enjeux du folklore pour la musique.

Une figure obsède les poètes et les cercles mondains en Europe du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle : celle de la bergère. Fortement érotisée, elle incarne la supposée liberté de la jeune fille naïve dans la nature, et ce fantasme conventionnel entraîne un minimum d'intérêt pour les réalités qu'il transfigure. Bien avant que Marie-Antoinette ne joue à la bergère dans Trianon, les salons ont retenti pendant une bonne vingtaine d'années à partir d'environ 1720 des sons de la vielle et de la musette, instruments typiquement rustiques que l'on a adaptés à l'usage des classes supérieures. Réciproquement, d'ailleurs, les colporteurs ou les soldats ramenaient dans les villages des échos déformés de ce qu'ils avaient pu entendre dans les cabarets ou les églises des villes. Rameau a écrit des tambourins et des musettes, noms d'instruments devenus termes génériques, et même si ses Indes sont plus galantes qu'américaines, et pour cause, la volonté de dépaysement est un symptôme intéressant. La famille Chédeville s'est fait une spécialité de ces amusements, pour reprendre un terme que Nicolas utilise dans plus d'une dizaine de ses titres. Quant à Michel Corrette, ses 25 concertos comiques, par exemple sur « j'ai du bon tabac » ou « v'la c'que c'est qu'd'aller au bois », s'échelonnent entre 1732 et 1760. Son intérêt pour la veine populaire se confirme en 1740 avec *Les plus beaux vaudevilles, chansons et contredanses anglaises*, en 1781 avec ses *Six symphonies en quatuor contenant les plus beaux noëls français et étrangers*, et culmine sous la Révolution avec des œuvres opportunistes comme la *chaconne du Tiers-État* en 1790, et la *Symphonie pour orchestre ça ira, ça ira* en 1792. Le thème du *ça ira* était d'ailleurs emprunté à un air récemment composé par Bécourt, *Le carillon national*, que Marie-Antoinette aimait jouer au clavecin depuis sa création en 1786. Exemple de proximité entre les différents États de la société d'alors, du moins pour les « timbres » sinon pour les paroles.

On voit que, bien avant les musicologues, les compositeurs ont joué avec les rapprochements entre musiques populaires et savantes. Le folklore vivant a longtemps alimenté une vie musicale urbaine qui ne concevait et ne pratiquait la

musique que contemporaine. Et en échange, les musiques populaires ont intégré certains traits des musiques écrites. Mais tout a peu à peu changé avec l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie et avec l'industrialisation. En ce domaine, c'est l'Angleterre qui a joué un rôle précurseur, et il ne faut pas s'étonner qu'aux premiers signes de dépérissement des sociétés rurales traditionnelles, ce soit dans ce pays que leurs musiques aient éveillé un intérêt d'abord sentimental, puis scientifique, et non plus tellement artistique. Ossian réinventé par Mac Pherson dès 1760, et le roman historique créé par Walter Scott à partir de 1814 sont des témoins majeurs d'un état d'esprit radicalement nouveau : une attitude de rejet de l'époque contemporaine, qui persiste largement encore aujourd'hui, et le souci de garder des traces d'un monde dont on commence à ressentir la nostalgie. L'Histoire qui s'accélère devient la référence suprême, le refuge, et bientôt le tribunal. Les paysans illettrés émigrent vers les villes pour échanger une misère contre une autre, et, déracinés, atomisés, ils vont dès lors cesser assez rapidement de pratiquer et de transmettre leur culture régionale.

En France, c'est l'expédition d'Égypte de 1798 qui témoigne la première d'une nouvelle façon d'écouter les musiques populaires. Pour Guillaume André Villoteau, qui fait partie de l'équipe scientifique emmenée par Bonaparte, il ne s'agit plus de se déguiser en berger. L'étude qu'il est chargé de réaliser est porteuse de deux enjeux : faire l'inventaire scientifique des réalités d'un monde oriental encore inconnu (décrire ses gammes, ses instruments, etc.), et peut-être remonter à travers quelques témoins survivants jusqu'à une Antiquité qui, comme l'Antiquité gréco-latine, et avec une antériorité considérable sur celle-ci, pourrait éventuellement servir de modèle. Le style du mobilier Directoire et Empire « retour d'Égypte » n'est pas seulement une mode exotique, il renouvelle le geste fondateur des temps modernes, qui, au sortir du Moyen Âge, ont cherché à retrouver dans une culture antique jugée supérieure les références qui autoriseraient le rejet global du temps présent. Il ne suffisait pas à Bonaparte de se vouloir Romain comme l'acteur Talma : il fallait être un nouvel Alexandre, et pour cela conquérir l'Asie. L'alliance entre exotisme et folklore esquissée à l'occasion de la mission scientifique d'Égypte inaugure une autre perception du monde et de l'Europe, des années avant qu'on prenne lentement conscience que notre propre folklore européen est devenu en quelque sorte lui-même exotique.

L'ethnomusicologie n'est pas encore née lorsque paraît la grande Description de l'Égypte, mais déjà quelques théoriciens comme Joseph-Marie de Gerando réfléchissaient à une possible méthodologie d'enquête. En 1800 paraissent ses Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages. En France, on commence à rêver d'un passé celtique très mal connu. Dès 1805 on voit naître une Académie celtique chargée de « retrouver le passé de la France, et de recueillir les vestiges archéologiques, linguistiques et coutumiers

de l'ancienne civilisation gauloise ». Le Barzaz Breiz du vicomte de La Villemarqué, en 1839, est en quelque sorte le pendant français du prestigieux Ossian britannique, avec le même mélange entre documents anciens, arrangements et pastiches. On ne fait encore aucune différence entre anthropologie, ethnographie et études de folklore. Il faudra encore un siècle pour que l'ethnographie se définisse comme l'étude des sociétés différentes, tandis que le folklorisme s'intéresse à ce qui dans notre propre société paraît être en sursis provisoire. Le phénomène colonial va accentuer ce clivage entre les deux motivations de la curiosité scientifique et de la piété filiale. Plus on découvrira de musiques populaires lointaines, plus elles accentueront le discrédit et la méconnaissance des nôtres. De sorte que le folklore paysan français est aujourd'hui beaucoup moins familier aux jeunes générations de notre pays que celui des Caraïbes ou du Texas.

À vrai dire, le goût des compositeurs européens pour l'exotisme ne pouvait pas prendre une véritable extension avant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, à l'époque des expéditions coloniales. Néanmoins, quelques exceptions significatives sont apparues plus tôt. Si les Bayadères de Catel, en 1810, doivent se contenter d'une affligeante monotonie rythmique qui interdirait toute figure de bharat-natyam, il en va tout autrement du muezzin dont Félicien David reproduit le chant dans son Désert, en 1844. Saint-simonien, il avait passé deux années en Egypte, et en avait ramené des impressions musicales très fortes, dont ses Mélodies orientales de 1836 (sept ans après les Orientales de Victor Hugo) témoignent dès son retour. Les récitatifs du Désert sont européanisés par une harmonisation finalement plus discrète que celle qui sévira ensuite pendant un siècle, de l'époque de Bourgaut-Ducoudray à celle de Khatchaturian, et il y subsiste quelque chose d'authentique

Le milieu du siècle a vu se multiplier les institutions chargées de recueillir avant qu'il soit trop tard le patrimoine du folklore français. Des écrivains comme Nerval ou George Sand ont redécouvert et célébré la beauté des chants populaires. Des compositeurs aussi académiques que Saint-Saëns n'ont pas dédaigné de s'intéresser à la musique algérienne, sans trop en tirer des conséquences. Mais surtout une innovation capitale est apparue en 1877, l'enregistrement sonore. Les premiers enregistrements folkloriques ou ethnographiques sur cylindres furent ceux réalisés par des musicologues allemands comme Carl Stumpf et Erich Moritz von Hornbostel à Berlin à partir de 1893 avec des musiciens thaïlandais, ou par les Américains Franz Boas à la même date chez les Kwakiutl de la côte Ouest et Charles Myers dans le détroit de Torres en 1898. Le Hongrois Béla Vikar inaugure l'emploi du phonographe sur le terrain européen, en 1895 et 1896. Quatre cents cylindres sont enregistrés par Azoulay à l'exposition universelle de 1900. Les plus anciennes missions

d'enregistrement en France sont celles de Ferdinand Brunot dans le Berry et le Limousin pendant l'été 1913. Ces premiers enregistrements de terrain ont révélé tout autre chose que ce que les meilleures transcriptions du siècle précédent pouvaient livrer. Le choc ressenti par Debussy et certains de ses contemporains à l'exposition de 1889, où ils ont pu écouter des musiciens javanais, annamites ou russes, se renouvelait. L'étrangeté était à notre porte, et les dimensions classiques de la mélodie, de l'harmonie et de la mesure étaient insuffisantes ou inopérantes à rendre compte de ce qu'on découvrait, comme les étranges briolées du centre de la France.

Dès lors vont s'épanouir les intuitions anciennes du musicologue belge François-Joseph Fétis, qui dès 1860 élaborait les bases d'une ethnomusicologie et proclamait qu'il n'y a pas de progrès en art, malgré le culte tout-puissant de l'Histoire qui régnait alors. La prise de conscience de la relativité culturelle est le grand phénomène du début du XX^{ème} siècle. Et cette conscience nouvelle est étroitement liée à l'explosion de l'idéal moderniste des années précédant la première guerre mondiale. Le mirage océanien attire Gauguin à Tahiti en 1891, Charles Ségalen chez les Maoris en 1902, puis Emil Nolde aux îles Salomon et Max Pechstein aux îles Palau en 1913. Rodin, Apollinaire, Picasso collectionnent ce qu'on appelle alors les fétiches africains. Frazer publie *Le rameau d'or* et Freud *Totem et tabou*, les musiciens les plus novateurs vont participer à cette fascination pour un ailleurs, qui plus ou moins consciemment représente pour eux la légitimation d'une démarche esthétique aventureuse et transgressive. Il ne s'agit plus de perfectionner l'art. Si les « petits peuples » admirés déjà par Debussy, ont pu, sans théorie et sans écriture, développer des réalisations artistiques complexes et originales, ne faut-il pas rejeter tout l'enseignement et les valeurs traditionnels, et inventer des langages arbitraires ? Si le beau est multiple, tout est permis, et les confidences de Rimbaud dans *Une saison en enfer* peuvent devenir un programme prophétique, à suivre au pied de la lettre : *A moi. L'histoire d'une de mes folies. Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne. J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.*

Je rêvais de croisades, voyages de découverte dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements des races et de continents : je croyais à tous les enchantements.

C'est dans ce contexte que l'*Allegro barbaro* de Bartók en 1911, le *Sacre du printemps* en 1913 et la *Suite scythe* de Prokofiev l'année suivante illustrent

l'alliance désormais étroite de la modernité extrême avec les deux dimensions de l'archaïque et de l'exotique. Au divorce ancien de l'oralité et de l'écriture succède une récupération de la première par la seconde. La rythmique dissymétrique du Sacre est proche à la fois de structures naturelles, avec certains chants d'oiseaux, et de traditions orales, comme l'aksak des pays balkaniques. Cette alliance de l'archaïque et de la modernité trouve avec Bartók son épanouissement le plus complet. Par-delà le patrimoine hongrois qu'ils s'appliquent à enregistrer et à valoriser à partir de 1906, Bartók et Kodály ont travaillé sur les musiques des Slovaques et des Roumains. Bartók était en Algérie en juin 1913, présent au Congrès du Caire sur les musiques arabes en 1932, puis en Anatolie en 1936, avant de revenir au terrain balkanique en 1941, où il étudiait les chants serbo-croates. Certains pensent parfois pouvoir lier cette activité musicologique à des préoccupations nationalistes. En fait, Bartók a précisément été en butte à de violentes attaques des nationalistes hongrois en 1924. Quatorze ans plus tard, en 1938, il donne dans le volume IV de Mikrokosmos un écho de la musique de Bali qui avait d'ailleurs été précédé par Francis Poulenc dans son Concerto pour 2 pianos de 1932, où un passage fait directement écho à ce qu'il avait entendu à l'Exposition coloniale l'année précédente, et par Mana de Jolivet. Le folklore de Bartók est foncièrement idéal, en ce qu'il transcende avec une originalité très personnelle telle ou telle pièce qu'il a collectée ou analysée, tout en conservant quelque chose des sources prises comme modèles. Un exemple en est la pièce n°109 de Mikrokosmos De l'île de Bali. Avec son emploi d'un pelog imaginaire, (c'est-à-dire une échelle aux intervalles très inégaux) nous ne sommes plus très loin d'un autre pelog imaginaire, celui que Xenakis déploie dans Jonchaies. La justification du titre de cet article commence sans doute à apparaître. Contrairement aux compositeurs folklorisants, les deux grands noms que je viens de citer n'empruntent à des cultures lointaines que ce qui peut colorer et conforter leur propre écriture. L'ère des Rhapsodies hongroises, espagnoles, auvergnates, roumaines, bretonne, norvégiennes etc. est close avec la disparition de toute possibilité d'exotisme. Le folklore a été idéalisé pendant un siècle, assez souvent pour des motivations non musicales : nationalisme, populisme, exotisme entre autres. Il ne pourra plus guère désormais qu'être idéal, sans référence à des pratiques.

On m'objectera que précisément la découverte de la plupart des musiques populaires a révélé une immersion des activités musicales dans des pratiques où une société ne conçoit pas la musique comme un domaine autonome ni même légitime, et que cette découverte a entraîné une résurgence de valeurs archaïques. On a souvent observé que la société la plus musicienne, celle des Balinais, n'a pas de terme spécifique pour désigner l'art des sons. Cependant, les plus grands compositeurs ont toujours marqué une distance importante par

rapport aux usages et aux valeurs des sociétés dont ils s'approprièrent les musiques. Tout comme, au XVIII^{ème} siècle, on ne dansait pas dans les villages français sur des airs de Rameau, au XIX^{ème}, Beethoven ou Méhul ne dansaient pas les boléros qu'ils composaient, et pour leur part, au XX^{ème}, les villageois mayotins ont ignoré pendant un certain temps celui de Ravel. La découverte des autres cultures n'a pas seulement remis en question l'universalité des valeurs européennes, mais jusqu'à la légitimité d'une conception de la musique comme un art « pur » ou au moins autonome. De toutes parts le phénomène du concert est remis en cause, ou en tout cas relativisé. Peu de cultures en dehors de l'Europe ont connu cette pratique distinguant acteurs et auditeurs, l'audible et le visible. Après une ère de prédation de type colonial, les compositeurs sont le plus souvent tentés de respecter l'Autre, voire de s'identifier à lui. Tandis que depuis 1867, les Japonais ont tourné le dos à leurs traditions musicales, des Européens comme Eloy, Stockhausen ou Xenakis ont utilisé certains de leurs instruments ou formes musicales traditionnels.

On a pensé pendant une longue période, au cours de laquelle se sont définies les méthodes d'une ethnomusicologie, et enrichies considérablement les connaissances, que la musique était un concept relatif, sans valeur universelle, et en fait contredit par la réalité des pratiques d'une majorité de cultures. Le multimedia, prenant le relais de l'œuvre d'art totale à la Wagner, apparaît encore aujourd'hui à certains comme plus légitime que le concert sous sa forme habituelle. Paradoxalement, cette pratique archaïque se revendique comme moderne, en mettant l'accent sur les moyens technologiques dont elle use, mais aussi dans certains cas, sur une redistribution des places et des rôles entre public et interprètes. Il m'est arrivé à moi-même de céder à cette tentation au lendemain de l'épisode de mai 68. Mais j'ai ensuite été parmi les premiers à contester cet excès de défiance envers les usages, et les abus de l'autocritique européenne qui l'accompagnaient. Depuis les années 80 une certaine musicologie comparée a commencé à retrouver une légitimité, fondée sur des positions très différentes de l'autorité que s'était arrogée la civilisation européenne, et qui sous-tendait il y a un siècle des travaux comme ceux de l'école de Berlin, ou plus récemment ceux de Daniélou. Je pense que certains universaux musicaux existent, bien qu'ils ne soient pas là où on les a longtemps situés, c'est-à-dire dans le langage tonal.

Abandonnons maintenant les perspectives historiques pour décrire les catégories et les choix esthétiques induits par les références anthropologiques. La démarche la plus simple est sans doute de traduire une pratique orale en une partition écrite, non pas dans une intention documentaire, mais pour un transfert de pratique. La différence est importante. On sait que certaines transcriptions de chants populaires sont impraticables pour des chanteurs qui voudraient les

réinterpréter, à cause même de leur excessive précision. Lorsqu'en 1970 j'ai passé de longues semaines à transcrire un solo de darbouka provenant de Nubie, et publié sous le titre de Kemit (le nom ancien de l'Égypte), je n'ai rien fait d'autre de transposer une pratique orale semi-improvisée en une pratique de concert fixée. Il s'agissait de comprendre comment cette musique était faite, et je l'ai écrite précisément pour acquérir cette prise de conscience, et pouvoir ultérieurement remonter de cette réalisation à ses principes. On sait quel bénéfice a pu tirer pour sa part un Ligeti du remarquable travail de transcription que Simha Arom avait réussi à faire sur des polyphonies africaines.

La seconde démarche que je voudrais évoquer est celle de l'emprunt, qui peut viser des sonorités comme dans les premières mesures d'Aliunde où je combine tabla indien joué en direct et une clochette japonaise transposée sur un clavier Midi grâce à l'échantillonnage numérique, pour une musique qui n'est ni indienne ni japonaise.

L'emprunt peut également concerner une échelle, une technique d'articulation. Dans Solstice j'emprunte à l'Inde karnatique l'échelle vachaspati, que Bartók avait déjà employée dans son 4ème quatuor, mais le clavecin et l'orgue positif utilisés appartiennent à une autre culture.

Une troisième démarche consiste à reconnaître dans une pratique étrangère non plus des structures de surface pour ainsi dire (sonorités, combinaisons instrumentales etc.), mais des processus d'engendrement. C'est-à-dire que l'on passe alors des phénotypes aux génotypes. Dans le premier mouvement de mon trio Brûlis, j'utilise le procédé que les Indiens connaissent sous le nom de rāgamalika, c'est-à-dire guirlande de modes. Mais les modes que j'enchaîne ne sont pas tous indiens, et le résultat n'évoque pas l'Inde.

Un autre processus plus habituel dans les rāgas de la musique indienne classique, l'alap, consiste à explorer au début à la fois les intervalles caractéristiques du mode choisi et les formules mélodiques ou ornementales qui le caractérisent. Pourquoi ne pas appliquer cette démarche à l'exploration d'une échelle encore inconnue ? Dans la longue introduction de Phénix pour vibraphone, j'explore du grave vers l'aigu les intervalles d'une échelle qui se déploie sur deux octaves, en récapitulant peu à peu les hauteurs déjà rencontrées. Là encore seule la démarche emprunte quelque chose à la culture indienne. Phénix a probablement été la première œuvre de musique « classique » européenne créée en Chine lorsque Silvio Gualda l'a interprétée à Pékin le 28 septembre 1982 .

Si l'on descend encore plus profond dans une pratique folklorique prise comme référence, on peut aboutir au niveau de l'archétype, que je crois universel, et tout particularisme est alors oublié. Des phénomènes aussi généraux que la litanie ou l'ostinato appartiennent à toutes les cultures et à tous les temps. La fuite en avant

qui se pratiquait dans les années 50 et 60, lorsque j'ai débuté ma carrière, n'admettait pas volontiers leur usage. Depuis lors, Scelsi a été réhabilité et même Boulez y a parfois eu recours. Le final de mon concerto de clavecin Braises comporte ainsi un presque ostinato presque tonal.

Une question que pose l'emploi de ces archétypes forts est la suivante: si un folklore devient idéal en se fondant dans un moule universel, a-t-on encore le droit d'en parler sous ce nom ? Il était originellement lié à une société souvent jalouse de ses limites. Son expansion universelle, comme c'est arrivé pour le jazz, lorsqu'il a perdu son caractère populaire en se sophistiquant, ou sa réduction à une essence archétypale, comme dans l'exemple précédent, ne ruinent-elles pas radicalement son identité ? Ce problème est sans doute aussi ancien que la prise de conscience d'une distance entre musiques traditionnelles et musiques savantes. Mais on est contraint de repenser cette dernière distinction lorsqu'on voit des cultures matériellement frustes comme celle des Pygmées élaborer, sans écriture, des polyphonies complexes et originales, ou d'autres ethnies africaines inventer des polyrythmies sans équivalent ailleurs dans le monde. Le raffinement de la musique persane ou indonésienne dépasse largement le charme discret de nos anciens folklores européens.

La quasi-disparition des musiques populaires dans notre culture en voie de mondialisation a été accélérée par l'industrialisation qui n'en a récupéré que la part morte, celle qui les transforme en produits vendables. Ce qui inquiète aujourd'hui n'est pas tant la disparition de telle ou telle musique – il reste beaucoup d'enregistrements – que celle de tel ou tel comportement musical au sein d'une société. Jamais la consommation massive et passive de produits mondiaux ne pourra compenser la perte du savoir et vouloir faire de la musique. Nous vivons un paradoxe dangereux : plus il y a partout de la musique, moins il y a de musiciens. Et plus on en entend, moins on l'écoute, la quantité tuant automatiquement et fatalement la qualité.

Une culture ne peut exister qu'à deux conditions : l'une est la transmission, l'autre l'innovation. La première condition est très mal remplie parce que ce qui est transmis par les industries musicales est de plus en plus stéréotypé. Quant à l'innovation, elle est réduite dans ce domaine à des effets de mode de plus en plus fugaces, qui portent sur des variations infinitésimales, et qui reposent sur des critères commerciaux plutôt que sur un désir d'invention authentique. Même dans des formes populaires comme la chanson, l'originalité est sévèrement limitée par la volonté d'accéder à l'échelle de l'industrie. Quant aux musiques écrites, savantes, classiques, ou quelle que soit leur appellation, elles ont sans doute au XXème siècle sacrifié la transmission à l'innovation par une fuite en avant individuelle, qui a fini par compromettre toute transmission au sein de la

société.

Mais un certain équilibre va peut-être se rétablir. Condamné à l'idéal, l'esprit folklorique se cache dans notre inconscient. Je veux dire que le besoin de faire de la musique ne se confond pas du tout avec l'envie d'acheter le dernier album du top 50. Le succès de la fête de la musique inventée par Maurice Fleuret le 21 juin 1982 a dépassé toute attente et se mondialise pour au moins deux raisons éminemment naturelles : l'une est qu'il faut marquer le solstice par une action rituelle, et que la nuit la plus courte de l'année se prête depuis toujours à fêter bruyamment la lumière et la vie. On ne fait presque plus « bromer la tonne » ou « tirer les joncs » dans nos campagnes. Il faut chercher dans les livres de Van Gennep ou dans quelques rares villages l'écho de cette coutume qui faisait résonner les nuits françaises de la Saint-Jean d'étranges bourdons quasi-tibétains.

Description :

Deux personnes se placent de chaque côté de l'instrument d'airain, l'une accroupie tient par le bas quelques brins de jonc à moelle qu'elle appuie sur les bords du récipient, l'autre, lui faisant face saisit l'extrémité opposée des tiges et les tire en les frottant énergiquement sur les bords de la bassine, ceci produit un bruit d'orgue qui s'entend de fort loin. A l'intérieur de chaque groupe, il y a compétition pour produire les notes les plus aiguës. A la nuit tombante, on peut ainsi assister à un concert original où les acteurs sont séparés de plusieurs kilomètres. Les origines de cette coutume paraissent remonter à des temps très éloignés.

L'autre raison est contenue dans le jeu de mots que permet le français, en écrivant « Faites de la musique », c'est-à-dire en récupérant l'identité active dont les folklores disparus savaient assouvir le besoin. Mais, parallèlement aux traditions musicales moribondes ou disparues, d'autres jeux sonores prennent naissance. Les concerts de klaxons se sont constitués en tradition au premier jour de l'année. Les stades retentissent d'inventions sonores ritualisées. Des slogans apparaissent et imposent leurs rythmes typiques. Le folklore est mort, mais il peut ressusciter, sous une forme d'abord très fruste, qui peut-être évoluera jusqu'à des formes élaborées. Le hip-hop et la danse qu'il accompagne sont en train d'amorcer cette mutation. À l'initiative d'artistes professionnels, des artistes des rues se voient parfois offrir l'occasion d'enrichir leur imagination limitée mais souvent vive. Sur cette voie, ce qui distingue des pratiques folkloriques naissantes d'une culture plus haute, ce n'est pas seulement la qualité de l'innovation, c'est aussi sa finalité. Les arts populaires en tant que tels suscitent plus facilement les émotions que la méditation ou l'interrogation. Il appartient à une culture où les besoins affectifs ne prennent pas toute la place dans la vie de l'esprit de créer un folklore idéal qui unirait la spontanéité, la verve, de l'imagination populaire, avec l'audace des spéculations les plus ambitieuses.

Rameau est un grand musicien parce qu'il a su faire coexister la verve du Tambourin ou l'humour de la Poule avec les sublimes Entretiens des Muses.

Un autre critère distingue folklore et création savante : celui de l'anonymat. Beaucoup de gens seront surpris si on leur dit que les compositeurs dont les œuvres sont les plus universellement connues et chantées sont Pierre Chrétien Degeyter depuis 1888, et Mildred Hill depuis 1893. Le premier a écrit la musique de l'Internationale, la seconde celle de Happy birthday. Les petits Français chantent encore Bon voyage, Monsieur Dumollet depuis très exactement le 25 juillet 1809, date à laquelle fut créé au théâtre des Variétés le vaudeville de Marc Antoine Désaugiers Le départ pour Saint-Malo. La séparation entre musiques populaires anonymes et musiques savantes impopulaires, qui s'est considérablement aggravée au XX^{ème} siècle, est malgré tout plus ancienne. Tekla Błędarczyńska-Baranowska (1834-1861), musicienne inculte et banale, a eu le premier grand succès mondial au milieu du XIX^{ème} siècle, et son tube de « La prière d'une vierge » a connu plus de 80 éditions de l'Europe à l'Australie. Mais, même du temps de son éphémère triomphe, son nom un peu compliqué n'est pas passé dans les mémoires, et ses autres productions n'ont plus jamais bénéficié du fantasme collectif qui avait valu cet unique et immense succès. A la même époque, les chefs-d'œuvre de Beethoven passaient encore pour des élucubrations agressives.

On voit combien les relations entre folklore et musiques savantes sont difficiles à analyser. L'opposition entre oralité et écriture, entre simplicité et complexité, entre anonymat et signature, entre succès et élitisme, sont toutes insuffisantes. Beethoven, qui du temps de Proust était encore un enjeu controversé pour quelques élites mondaines, a fini par alimenter des publicités parodiques et se voir adopté comme emblème populaire de l'Europe. À l'idée romantique et généreuse d'une créativité populaire seule porteuse d'avenir s'est vu opposer le démenti du développement planétaire de produits industriels rationnellement calibrés et destinés à des consommateurs déculturés. Les folklores disparaissent avec les sociétés qui les vivaient, plus vite que ne renaissent de nouveaux folklores dans de nouveaux contextes sociaux. Le scepticisme que ne peut manquer de susciter ce constat conduit les compositeurs soit à essayer de créer des œuvres que sincèrement ils éprouvent être justes et émouvantes, tout en se résignant à une communication très aléatoire, soit à rêver d'une société où ces créations seraient aussitôt adoptées, reprises, et même si possible parodiées, signe d'une assimilation parfaite.

Un folklore idéal répond évidemment au douloureux constat d'une perte. C'est parce qu'il n'y a presque plus de folklore vivant dans une société fragmentée en individus, simples cibles de marketing, que plusieurs compositeurs se tournent vers une utopie créatrice. Le folklore idéal est ou serait le pendant de la

littérature dite d'anticipation, et, comme elle, témoigne indirectement du présent, encore plus qu'il ne prophétise l'avenir. Lorsque j'ai écrit pour les mises en scène de Pierre Barrat un Rituel pour les mangeurs d'ombre en 1979, ou La traversée de l'Afrique en 1985, j'entendais opposer aux cultures disparues des cultures possibles, et aux Afriques réelles, (celle des ethnologues comme celle des hybridations commerciales), une pure imagination fantasmatique. Baudelaire a le premier prophétisé la fin des exotismes, et su dire que le vrai voyage ne pouvait être qu'intérieur. Ce possible projet d'approfondissement garde toute sa valeur aujourd'hui, et la banalisation de la world music ne fait que le renforcer. Un folklore idéal peut être le pionnier d'une re-folklorisation du monde selon des frontières qui ne seront plus tant géographiques que culturelles

29.8.2005.

Cité de la Musique, 19 novembre 2005

Présentaine n°23-24, Devenir musique, Montpellier, Université Paul Valéry, été 2008, p.63-75. ISBN 978-2-912120-15-1