

Cefedem Bretagne-Pays de la Loire
Formation continue, session 2009-2011

Mémoire

Place et pertinence de

la spécialisation

dans la musique bretonne de tradition populaire

Conseiller mémoire :

Marc Clérivet

Enseignant en musique, chant et danse traditionnels aux Conservatoires de Brest et de Rennes

Mathieu Messenger

Spécialité : musique traditionnelle (bombarde & binou)

Sommaire

Remerciements	p. 3
Introduction	p. 4
I) Une problématique très actuelle	p. 6
A) Le contexte au milieu du XXe siècle	p. 6
B) Le contexte au début du XXIe siècle	p. 9
II) Objets et résultats de la spécialisation	p. 11
A) La question des mots	p. 11
B) L'objet de la spécialisation	p. 13
1) La musique d'une aire géographique	p. 13
2) Les répertoires de danse	p. 14
3) Le style d'un « maître »	p. 15
4) Des choix plus difficiles à cerner	p. 15
5) La notion de fonction	p. 16
C) Le résultat de la spécialisation	p. 16
1) Processus ou état ?	p. 16
2) Les bénéfices	p. 18
3) Les travers	p. 20
III) La spécialisation, processus et place dans l'apprentissage	p. 21
A) Le processus de la spécialisation	p. 21
1) L'exhaustivité des sources	p. 22
2) La multiplicité des sources	p. 23
3) Se confronter au jeu, s'habituer pour se forger un style, une identité artistique	p. 25
B) Spécialisation et enseignement	p. 26
Conclusion	p. 27
Bibliographie	p. 29
Annexe : les personnes rencontrées lors des entretiens	p. 30

Remerciements

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui ont accepté de témoigner sur la question de la spécialisation ainsi toutes les personnes qui ont pu nourrir ma réflexion et qui n'ont pas fait l'objet d'entretiens formels. Je remercie également Marc Clériver, mon conseiller pour ce mémoire.

Introduction

« Approfondir », « se spécialiser », voici des mots qui peuvent laisser de marbre les personnes apprenant la musique traditionnelle bretonne. En ce qui me concerne, j'ai été pour la première fois confronté à ces termes pendant l'année scolaire 2002 / 2003. J'ai alors dix-sept ans et suis en première année de troisième cycle en musiques traditionnelles, instrument bombarde & biniou, à l'Ecole de Musique du Trégor, à Lannion. En cours d'année, je reçois un bulletin présentant une appréciation de mon professeur concluant ainsi : « [Mathieu] peut encore progresser dans le domaine de l'interprétation en approfondissant par exemple l'étude d'un terroir spécifique ». Je suis perplexe. Pourquoi cette incitation qui ne me semble répondre ni à un besoin, ni à une envie ? Je m'interroge. Quel intérêt à approfondir ma connaissance dans tel ou tel domaine alors que je m'épanouis pleinement dans une pratique plutôt généraliste de la bombarde ? J'ai aujourd'hui un regard personnel, plutôt bienveillant, sur cet épisode.

Dans ce contexte, il s'agissait bien d'approfondir « l'étude d'un terroir ». C'est une certaine vision de l'approfondissement. Est-ce la seule possible ? Par ailleurs, que signifie concrètement « approfondir », dans l'apprentissage de la musique traditionnelle ? Malgré les questions soulevées par la formulation même de l'appréciation de mon professeur, j'ai le sentiment que l'arrivée de cette question dans mon parcours d'apprentissage me fut favorable.

Aujourd'hui en situation d'enseignement, je me pose la question de la place de cette problématique dans mes cours. Dans l'optique du présent travail, j'ai donc d'abord formulé la question suivante : « En tant que musicien traditionnel aujourd'hui, faut-il se spécialiser ? » Afin d'appréhender au mieux la question, face à la quasi absence de bibliographie, j'ai décidé de procéder par entretiens. Les douze personnes choisies¹ sont toutes musiciens traditionnels, issues de plusieurs disciplines instrumentales ou vocales, parfois en situation d'enseignement ou l'ayant été, et ayant un rapport fort, modéré ou ténu à l'idée de spécialisation. Levons d'emblée le lièvre sur ce que recouvrira l'appellation « musicien traditionnel » dans le cadre de ce travail. Voici une proposition de définition qui semble satisfaire l'ensemble des personnes entretenues : *C'est un musicien dont la musique est issue de la tradition populaire de Bretagne, en utilise les codes, les paramètres, les formes, etc. Ce musicien s'inscrit dans*

¹ Voir tableau en annexe (p. 30)

son temps. Ainsi, les modes de transmission, les contextes de pratique et l'idée qu'il se fait de l'objet « musique traditionnelle » sont liés à l'époque à laquelle il intervient. Il s'agit là d'une définition personnelle. La dernière phrase explicite le fait que, malgré le bouleversement des contextes de pratique de ces dernières décennies² et le nouveau degré de conscience du musicien vis-à-vis de sa discipline³, je maintiens le qualificatif de « traditionnel » en m'appuyant sur la musique à proprement parler. Ceci étant dit, dans mon interrogation initiale, outre les problèmes que pose l'expression « se spécialiser » en elle-même, est-il bien pertinent de poser la question « Faut-il... » ? Au regard des entretiens, il est apparu que cet angle d'attaque n'est pas le bon, tous les acteurs s'étant globalement retrouvés autour du « oui ». Comme il ne s'agit néanmoins pas d'un « oui » uniforme et homogène, une nouvelle question, définitive celle-là, s'est imposée : « En tant que musicien traditionnel, aujourd'hui, quelle place et quelle pertinence peut avoir la spécialisation ? »

Concernant le mot « spécialisation » (c'est-à-dire le fait de se spécialiser), je fais référence, dans l'ensemble de ce travail, à la spécialité en tant que « activité à laquelle on s'adonne d'une façon particulière et dans laquelle on réussit très bien⁴ ». Si cette définition fait globalement consensus parmi les personnes entretenues pour désigner l'objet qui m'intéresse, chacun l'accompagne d'idées différentes. La deuxième partie de ce travail s'ouvrira sur une synthèse des différents points de vue exprimés lors des entretiens sur les mots à employer. Pour bien appréhender tous ces regards différents, il faut préciser que peu de mes interlocuteurs avaient déjà, auparavant, posé de cette manière la question des mots. Néanmoins, dans les propos qui suivent, je m'efforce de respecter les formulations qui furent les leurs, souvent avec hésitation, parfois sans conviction. En dehors des propos tenus par les différentes personnes rencontrées, et comme il n'y a pas de terme qui se dégage plus que les autres sur l'ensemble des entretiens, je continuerai, par commodité, à employer les expressions « spécialisation », « se spécialiser » et « spécialité » en me référant à la définition ci-dessus.

À la lumière des entretiens, il apparaît que la question de la spécialisation est très actuelle. En effet, elle n'avait pas lieu d'être il y a quelques décennies. Dans un premier

² Voir partie « Un problème très actuel » (p. 6)

³ Plusieurs personnes ont déjà écrit sur le sens du mot « traditionnel », notamment Jean-Michel Guilcher, auteur de *la Tradition populaire de danse en basse Bretagne*, et l'ethnologue Jean Pouillon. En Bretagne, sur le terrain, c'est une problématique reprise notamment par Laurent Bigot, Pierre Crépillon, Yves Defrance ou encore Jean-Louis Le Vallégant.

⁴ Source : dictionnaire en ligne Larousse, mai 2011

temps, il sera donc expliqué, en partant desdits entretiens réalisés, comment l'évolution des contextes de pratique et de la société en général a généré ce nouvel enjeu. Dans un deuxième temps, il s'agira de rapporter les différentes définitions et les différents regards exprimés par des musiciens traditionnels d'aujourd'hui sur la spécialisation, en mettant en avant les atouts de la démarche mais aussi ses éventuels travers. Enfin, une dernière partie traitera du processus de spécialisation et de sa place dans l'apprentissage et l'enseignement de la musique traditionnelle.

I) Une problématique très actuelle

Il est apparu dans la quasi-totalité des entretiens que la question de la spécialisation était très actuelle car liée à notre époque et à la place que la musique traditionnelle bretonne y occupe. C'est une question qui n'avait pas lieu d'exister il y a une cinquantaine d'années quand la société traditionnelle n'avait pas encore totalement disparu face aux révolutions du XXe siècle. Quel était le contexte au milieu du siècle dernier ? Quel est-il aujourd'hui ? En quoi sommes-nous face à une « question d'actualité » (Bernard Lasbleiz) ?

A) Le contexte au milieu du XXe siècle

En Bretagne, la culture de tradition populaire est l'expression d'une société rurale. À la veille de la Première Guerre Mondiale, cette société est à son apogée. Les sonneurs sont légions, les costumes affichent une impressionnante diversité, les langues de la péninsule sont largement pratiquées. Le mode de vie traditionnel se porte pour le mieux. Après le conflit, l'accélération de la modernisation de la campagne bretonne s'étant accélérée, le monde paysan suffoque, la société traditionnelle est sur le déclin.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, la Bretagne a bien changé de visage. Le costume a largement entamé sa disparition dans la vie quotidienne. L'exode rural s'est accentué au cours des cinquante années passées. Beaucoup de sonneurs ont disparus.

Bien que fortement altérée, la société rurale est encore importante au milieu du XXe siècle. La tradition s'exprime dans plusieurs aspects du quotidien. Il existe encore de

nombreux terroirs distincts et, ainsi donc, une grande variété dans les us et coutumes d'un bout à l'autre de la Bretagne.

Le mot « terroir » est souvent employé dans tous les témoignages. Il semble ne pas recouvrir une réalité strictement définie. Il est sûrement plus approprié pour parler de la situation en basse Bretagne, où des territoires sont objectivement observables, unis par un dialecte du breton, un costume, une danse, des coutumes, etc. Cette réalité est bien moins criante en haute Bretagne. Mais, dans la bouche de mes interlocuteurs, la définition est souvent plus souple. Le mot semble être employé pour tout territoire se distinguant d'une manière ou d'une autre (souvent la danse) de territoires voisins. Yann Kermabon parle aussi « d'aire « culturelle » » pour dénommer cette réalité. Dans le cadre de ce travail, l'utilisation du mot « terroir » sera fidèle à cette largesse de définition, à l'image de ce qui ressort des entretiens.

À cette époque, le paysage chorégraphique est encore relativement cloisonné. Les gens pratiquent « la danse » de leur région et éventuellement la danse d'une région voisine⁵. Ne connaissant que cette configuration, les musiciens *de l'ancienne génération* – ainsi que je qualifierai les musiciens ayant exercé avant 1945 – (« bien que certains voyageaient » relativise Yann Kermabon) ont principalement à leur répertoire les airs destinés à une ou deux danses en particulier⁶. Illustration de ce cloisonnement, Marcel Guillou de Lanrivain, né en 1930, est déjà chanteur chevronné quand il découvre la gavotte « montagne » lors d'un *fest noz* à Poullaouen, bourg situé pourtant à seulement à trente kilomètres de chez lui ! En outre, dans cette société en mutation, le principal rôle des sonneurs n'est pas encore de faire danser les foules, mais n'animer toutes sortes de fêtes et notamment les noces. Dans ce contexte, rien de surprenant à ce que l'ensemble de la communauté se satisfasse dans la pratique de seulement une ou deux danses. De ce point de vue, les années 1960 / 1970 marqueront un tournant, comme il sera expliqué ultérieurement⁷.

Le contexte de pratique des musiciens exerçant avant les années 60 fait d'eux des spécialistes « par la force des choses » (Ifig Castel). C'est cette spécialisation qui, selon Thierry Robin, leur donne de la « légitimité » dans leur rôle de musicien populaire et dans le

⁵ J. Baron, I. Troadeg.

⁶ T. Robin, O. Urvoy, Y. Kermabon, C. Le Baron, J. Léhart

⁷ Voir p. 8.

fait qu'ils soient, pour certains, aujourd'hui considérés comme des références. Plusieurs personnes⁸ rencontrées emploient en effet le mot « spécialisation » au sujet des anciens. Mais elles insistent sur le fait que c'est « un phénomène intuitif, non conscient, qui est le fruit d'une immersion culturelle » (Ifig Castel). La question de la spécialisation, telle qu'elle est posée dans ce travail, n'a donc pas lieu de se poser après guerre (« On était spécialiste d'office. On ne passait pas par une réflexion. C'était naturel. » insiste Bernard Lasbleiz). Les entretiens réalisés révèlent par ailleurs comme un paradoxe dans la façon dont se forgeait le langage musical il y a un demi-siècle. D'une part, le musicien traditionnel était quelqu'un qui « apprenait par le biais d'un maître dont il était un des seuls élèves et dont il devenait souvent le compère » (Yann Kermabon). D'autre part, par le biais de l'immersion, « il faisait – inconsciemment – la synthèse de nombreux interprètes » (Bernard Lasbleiz). Ifig Troadeg nuance cette spécialisation des anciens en ce qui concerne la plupart des gens, « qui chantaient souvent indifféremment des airs bretons et des chansons de Tino Rossi », comme il a pu le constater lors de ses collectages.

À partir des années 1960 et 1970, la culture bretonne connaît un regain d'intérêt. C'est l'époque où ceux que l'on appellera parfois les revivalistes grandissent et se forment. Nés entre 1950 et 1970 pour la plupart, ils se réapproprient la musique traditionnelle. Ils ont, pour beaucoup, fréquenté les musiciens de l'ancienne génération. Ils sont les témoins de la fin de ce changement de civilisation. Ils représentent l'essentiel du panel de personnes entretenues pour ce mémoire⁹. C'est d'ailleurs sur leurs témoignages que se basent les paragraphes de ce chapitre. Avec l'engouement pour la musique bretonne que connaissent ces années là, on voit se développer considérablement le phénomène des *bagadoù* et des cercles celtiques. C'est souvent dans ces milieux que sont formés les jeunes musiciens de cette époque. Ceux-ci acquièrent par conséquent un répertoire beaucoup plus large que celui des anciens. Ceci étant, selon Jean Baron, il y a encore un réel « besoin d'être spécialisé ». En effet, au début du phénomène des *festoù noz*, les gens pratiquent encore essentiellement la danse de chez eux et rechignent généralement à s'ouvrir à des danses méconnues jugées exotiques. « En pays Plinn, dans les années 60, si tu t'amusais à sonner un laridé pour changer un peu, tu te faisais rapidement remettre en place ! » raconte Jean Baron. Pour pouvoir répondre à la demande du public, les jeunes musiciens doivent donc se plier à la norme et concentrer leur pratique sur le

⁸ I. Castel, T. Robin, B. Lasbleiz, Y. Kermabon et C. Le Baron.

⁹ J. Baron, L. Bigot, I. Castel, G. Kerdoncuff, B. Lasbleiz, C. Le Baron, J. Léhart, I. Troadeg, O. Urvoy.

répertoire attendu par les danseurs. Ce choix d'une spécialité se fait, selon les personnes, en fonction du hasard de la situation géographique (du terroir d'origine), de l'enseignement suivi (auprès d'un ancien ou dans les structures d'enseignement naissantes), ou encore d'un effet coup de cœur pour un domaine en particulier.

La révolution des moyens de communications, l'arrivée de la culture bretonne dans certains médias et l'ouverture d'esprit de nombreux acteurs musicaux ont amplifié le tournant amorcé dans les années 60 et 70. Le contexte a bien changé en un demi-siècle et soulève aujourd'hui de nouvelles problématiques.

B) Le contexte au début du XXIe siècle

Aujourd'hui, le monde paysan traditionnel n'existe plus. Or la musique bretonne est une musique paysanne. Ce bouleversement de société n'est pas sans conséquence sur les contextes de pratique.

La réalité des terroirs est aujourd'hui plus que jamais discutable. Selon Thierry Robin, ces derniers existaient « d'abord à travers le monde paysan ». Il ajoute que « la notion même de terroir n'existe que parce-qu'il y a la démarche de la faire exister ». À ses yeux, il y a à présent « un seul grand terroir : la Bretagne » (ou éventuellement deux en faisant le distinguo haute et basse Bretagne). On assiste à « une dilution de l'espace du local ». C'est notamment le fait de l'évolution des communications. « Avec cette révolution, conclue Thierry Robin, on est moins « d'ici » mais davantage « de nulle part » ». Sur le ton de la plaisanterie, Bernard Lasbleiz affirme que, quelque part, « c'est l'invention de l'engin à moteur qui est à l'origine de mon questionnement » ! Du point de vue de la musique, la quasi disparition des célébrations d'une société paysanne « morte », selon Olivier Urvoy, a entraîné avec elle un déclin du rôle prééminent des sonneurs dans les occasions festives. Le *fest noz* est à présent l'essentiel, sinon le seul, lieu d'expression de la musique traditionnelle. Olivier Urvoy y voit un rendez-vous « populaire mais plus¹⁰ traditionnel », la notion de terroir étant souvent absente et le lien à la ruralité rompu.

Avec le *fest noz* comme principal lieu d'expression de la culture traditionnelle, c'est la danse qui se retrouve au centre de la pratique populaire. « Le rôle numéro un des sonneurs est

¹⁰ « plus » à comprendre au sens de « qui n'est plus ».

aujourd'hui de faire danser » (Jean Baron). Pour plusieurs raisons, les dernières décennies ont vu croître le nombre de danses pratiquées sur les parquets. Claude Le Baron met en avant les principales causes de cette évolution. Selon lui, « la lutherie actuelle, les nouvelles formules orchestrales ou encore le développement des cours de danse loisirs ont considérablement élargi le champ des possibles de la pratique de la musique bretonne ». Par ailleurs, selon Ifig Troadeg, « le fait que les musiciens se mettent à plus se déplacer participe aussi du fait qu'on danse de tout partout ». Ainsi, les attentes du public sont aujourd'hui très souvent la variété. Variété de danses mais aussi variété des formules se succédant sur scène. C'est le constat de la quasi totalité des personnes entretenues¹¹. Ainsi, les musiciens bretons doivent aujourd'hui avoir une pratique plus généraliste que par le passé, être polyvalent, ce afin de conserver « une activité régulière » (Claude Le Baron). Selon, Julien Cornic, la musique bretonne doit s'adapter au contexte actuel pour « avoir la place qu'elle avait autrefois dans les occasions festives » et ne « pas être réservée aux occasions dédiées aux « spécialistes » ».

Qu'en est-il donc de la démarche de spécialisation dans ce contexte ? Si toutes les personnes entretenues y voient un plus, chacun la justifie à sa façon. Selon Bernard Lasbleiz, c'est précisément ce nouveau contexte qui fait que l'on peut aujourd'hui se poser la question de la spécialisation. Question qui n'avait pas lieu d'être autrefois. C'est lié à une prise de conscience vis-à-vis de l'objet musique traditionnelle. Bernard Lasbleiz trouve que, chez un musicien breton qui n'a aucun rapport à l'idée de spécialisation, « il manque la même chose qu'il manque à un [francophone de naissance] qui parle pourtant très bien anglais. » Il met ainsi le doigt sur la délicate question du style¹². La spécialisation serait un moyen de « forg[er] son langage », d'acquérir, par la démarche, ce que les anciens possédaient par immersion.

Thierry Robin estime que c'est aussi une question de « légitimité ». Pour être légitime en tant que musicien traditionnel aujourd'hui, il faudrait passer par la démarche d'approfondissement d'un champ d'étude en particulier, ce que faisaient les anciens de façon naturelle et non consciente.

Enfin, contrairement au contexte tel qu'il était encore il y a quarante ans, le choix

¹¹ En particulier J. Baron, O. Urvoy, I. Troadeg, C. Le Baron.

¹² Le mot style est régulièrement sujet à controverse tant il peut donner lieu à diverses interprétations. Tout au long de ce mémoire, je m'efforcerai d'employer d'autres termes (excepté quand le mot « style » est dans la bouche d'un autre). Il est pourtant bien aussi question du style dans la suite du présent travail.

d'approfondir dans tel ou tel sujet est avant tout « un choix esthétique »¹³. Dans l'essentiel des structures d'enseignement actuelles, les apprenants reçoivent un bagage généraliste. « Les professeurs enseignent souvent dans une zone culturelle qui n'est pas la leur, ce qui enlève la notion de terroir. Le musicien actuel a donc reçu un bagage qui lui permet d'aborder plusieurs terroirs, styles et esthétiques. Il peut donc se spécialiser dans une zone culturelle qui n'est pas forcément celle dont il est originaire » (Yann Kermabon).

II) Objets et résultats de la spécialisation

Il ressort clairement des entretiens qu'il existe une dichotomie entre, d'une part, le caractère aujourd'hui indispensable de la polyvalence et, d'autre part, l'intérêt de creuser, d'approfondir, un domaine particulier, qui relèverait d'un choix esthétique.

Mais qu'entendent vraiment les personnes témoignant ici par « spécialisation », par « approfondissement » ? Appréhendent-ils ces mots avec le sens qu'ils avaient dans ma situation personnelle exposée en introduction¹⁴ ? Où va d'ailleurs leur préférence dans les mots à employer ? C'est la question qui leur a été posée. La partie suivante synthétise le regard des acteurs rencontrés pour ce travail sur ce que j'appelle la « spécialisation ».

Il faut au préalable préciser que peu des personnes rencontrées avaient déjà posé de cette façon la question de la spécialisation en musique traditionnelle. Il faut donc prendre la majeure partie des réflexions des uns et des autres, dans cette grande partie et dans la suivante, pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des points de vue exprimés « à chaud », sans confrontation directe avec des regards différents, si ce n'est mes propres remarques pendant les entretiens.

A) La question des mots

Une bonne partie des musiciens interrogés trouve la formule « se spécialiser » trop forte¹⁵ (« Ca n'est pas assez humble. On ne connaît jamais tout » m'a-t-on beaucoup répété).

¹³ Y. Kermabon, J. Léhart.

¹⁴ Cf. p. 4.

¹⁵ C'est le cas de G. Kerdoncuff, J. Baron, T. Robin, O. Urvoy, I. Troadeg.

Les mêmes personnes trouvent également que l'expression renvoie trop à un univers qu'ils qualifient de « professionnel » ou « d'universitaire », impliquant par là un objet de spécialisation au centre de l'activité principale. Ce n'est que rarement la situation des musiciens traditionnels, qui agissent plus en passionnés, en dehors du temps professionnel. Ainsi, « se spécialiser » renvoie à un travail poussé que mes interlocuteurs jugent excessif au regard de la réalité. Ils l'associent également à l'idée de « labeur » voir de « contrainte ». Olivier Urvoy ajoute que, dans « spécialité », il y a la notion d'exclusivité, qui est presque toujours en contradiction avec la réalité de la musique traditionnelle aujourd'hui. Si l'idée de but que sous-entend l'expression « se spécialiser » est appréciée par quelques uns¹⁶, Thierry Robin, quant à lui, y perçoit une dimension marchande (« utiliser pour ») qui le dérange. À l'instar de plusieurs autres musiciens¹⁷, il préfère le verbe « approfondir » qui relève plus, selon lui, d'une démarche personnelle, d'une démarche d'autosatisfaction. Celui-ci lui évoque aussi l'idée d'un « retour aux sources », absente, à ses yeux, dans l'expression « se spécialiser ».

Pour Ifig Castel et Julien Cornic, les deux formulations désignent deux démarches bien distinctes. « Se spécialiser », c'est réduire le champ des possibles, faire le choix d'une spécificité. Ainsi donc, selon eux, on peut s'être spécialisé et être mauvais dans son domaine. La démarche d'approfondissement vient ensuite. Elle consiste à aller plus loin, à creuser. Claude Le Baron est un peu dans le même état d'esprit en faisant une distinction de degré entre les deux expressions. Il est en revanche le seul à préférer « se spécialiser », qu'il trouve plus fort, à « approfondir » pour parler de l'objet dont il est question ici.

Bernard Lasbleiz, quant à lui, balaie d'un revers de main le débat sur les mots. « Les mots ne sont que des mots. Quand on se spécialise, on approfondit. Quand on approfondit, on se spécialise » me dit-il. L'important, c'est ce que l'on entend quand on les emploie. Il est rejoint sur ce terrain par Jil Léhart qui trouve cependant « se spécialiser un peu « pompeux » et « pédant » et aurait donc tendance à préférer « approfondir ». Il reste enfin ceux qui n'adhèrent pas à une formulation en particulier. Ifig Troadeg et Laurent Bigot rejettent les deux propositions évoquées ci-dessus. Ils se rejoignent davantage sur des notions telles que « savoir observer, analyser, comprendre un style » (Laurent Bigot).

¹⁶ C'est le cas de J. Baron, O. Urvoy, I. Troadeg, I. Castel.

¹⁷ C'est le cas de G. Kerdoncuff, J. Baron, O. Urvoy, T. Robin, J. Léhart.

B) L'objet de la spécialisation

Comme dit dans la première grande partie, les anciens ne choisissaient pas leur spécialité (pour autant que l'on puisse employer ce mot à leur égard). Celle-ci s'imposait naturellement en fonction du bain culturel environnant. Aujourd'hui, la démarche de spécialisation passe par un choix. Pour Gaby Kerdoncuff, si le choix d'un objet d'approfondissement doit être d'abord musical, il est souvent la conséquence des aléas de la vie (des rencontres ou de la localisation géographique du musicien par exemple). Outre cette question du choix, qu'est-ce qui peut faire l'objet d'une spécialisation ? À l'image de ma situation d'élève présentée en introduction, il s'avère que le mot « terroir » – à entendre au sens large (cf. page 7) – soit récurrent dans bien des bouches. Pour autant, n'y-a-t-il pas d'autres domaines dont on puisse faire sa spécialité ?

1) La musique d'une aire géographique

Le terroir (sous-entendu, la musique d'un terroir) reste cité très spontanément par tout le monde et non sans arguments. Une des explications est sûrement l'importance qu'il revêt dans les grandes fédérations telles que Kendalc'h¹⁸ ou Bodadeg Ar Sonerion¹⁹. L'utilisation du terme est parfois galvaudée mais est à la base des manifestations régies de près ou de loin par ces associations, ce qui a répandu son usage chez toutes sortes de gens. Plus largement, c'est l'objet géographique qui est le plus souvent mentionné dans les entretiens. Selon Gaby Kerdoncuff, il y a dans l'orientation du musicien un « rapport fort à l'espace du local » (qui implique un intérêt pour les habitants, la langue ou les pratiques). C'est aussi l'avis de Thierry Robin et d'Ifig Castel pour qui il semble naturel de s'orienter dans un premier temps vers son « terroir d'origine » (Thierry Robin est un gallo-vannetais expatrié en Trégor et le père du lannionais Ifig Castel était du pays plinn). Il peut s'agir aussi d'un territoire plus petit comme l'aire de pratique ancienne d'une danse en particulier, selon Thierry. Pour Olivier Urvoy aussi le terroir ou l'aire de danse peuvent être sujets à un approfondissement. Il insiste sur le fait

¹⁸ Kendalc'h, (extrait du site de Kendalc'h, 2011) : « Rassemblant 20 chorales de langue bretonne [...] et 130 groupes de danse bretonne, Kendalc'h s'emploie à valoriser l'identité artistique et l'activité de ses adhérents, à souligner le poids économique, social et culturel qu'ils représentent, tant sur le plan régional que national. »

¹⁹ Bodadeg Ar Sonerion (extrait du site de Bodadeg Ar Sonerion, 2011) : « Assemblée des sonneurs qui fédère sonneurs et bagadoù de Bretagne et d'ailleurs. »

que approfondissement ne signifie pas exclusivité. Ainsi, à la façon de bien des anciens, on peut tout à fait se pencher sur deux terroirs ou deux aires de danse ; deux territoires voisins présentant parfois des traits d'union. Bernard Lasbleiz adhère également à la proposition du terroir et, plus précisément, de la musique de « gens qui vivent en communauté ». Ceci dit, il ajoute que si il trouve légitime de se spécialiser dans la tradition chantée d'un terroir donné – puisque, « autrefois, tout le monde chantait », les gens s'influençaient les uns les autres au sein d'un bain culturel quotidien – il trouve la même remarque discutable pour ce qui est de la tradition sonnée. En effet, sonner étant une pratique moins répandue, résultante d'un choix de la part des musiciens, ceux-ci développaient leur art de façon plus consciente et plus personnelle. Ils pouvaient ainsi opérer des choix conscients dans leurs façons de jouer en sélectionnant leurs modèles, leurs répertoires et par conséquent leurs styles beaucoup plus que les chanteurs.

D'autres personnes parlent d'une réalité géographique et culturelle en préférant à *terroirs* d'autres expressions. Ainsi, Julien Cornic préfère parler de la musique d'une « communauté d'individus » comme objet de spécialisation. Il parle aussi de « biotope », soulignant par là le vivant de cette communauté et, globalement, sa contemporanéité. Yann Kermabon, lui, utilise l'expression assez large de « zone ou d'aire culturelle », ce qui lui évite d'avoir à employer le mot « terroir », trop sujet à controverse.

2) Les répertoires de danse

Toujours en ce qui concerne l'objet de la spécialisation, les personnes entretenues parlent parfois de la danse ou de la musique d'un interprète de référence comme directions possibles. Il s'agit en quelque sorte d'objets dérivés de la notion de terroir.

En effet, la danse se confond parfois avec le terroir entendu dans son sens le plus large et dans son utilisation courante. C'est ce que je constate chez certains interlocuteurs qui parlent alternativement de « terroir » et de « danse » pour désigner la même chose. Ils sont donc plusieurs²⁰ à citer la danse comme objet de spécialisation possible. Selon Ifig Castel, c'est aujourd'hui l'objet de spécialisation le plus observable. C'est probablement le fait du phénomène *fest noz*, aujourd'hui principal rendez-vous d'expression de la musique traditionnelle.

²⁰ G. Kerdoncuff, T. Robin, I. Castel, L. Bigot, J. Léhart,

3) Le style d'un « maître »

Pour ce qui est des interprètes de référence, il est important de souligner qu'il s'agit d'une expression musicale qui ne reflète pas le prétendu « style » d'un territoire donné mais uniquement celui d'une personne. C'est un point sur lequel insiste Laurent Bigot en particulier²¹. Cependant, ces artistes font parfois des émules et influencent d'autres musiciens. On peut donc dire que, dans une certaine mesure, un tel a fait école en pays Plinn, un tel en pays vannetais, etc. Bernard Lasbleiz a un point de vue assez personnel sur cette question. Il estime qu'il peut être pertinent d'approfondir le style d'un interprète donné à condition de « retrouver l'esprit » plus que « la note ou le geste », « s'approprier la démarche plus que les savoir-faire techniques » et, éventuellement, se pencher sur « les collègues » du musicien en question.

4) Des choix plus difficiles à cerner

Mais les entretiens ont aussi révélé des objets de spécialisation tout autres, parfois proches de ceux exposés jusqu'à présent, parfois plus éloignés.

Plusieurs personnes parlent notamment de vecteur ou d'instrument²² (tout en restant dans le cadre de la musique bretonne traditionnelle). À ce propos, une question est apparue dans différents entretiens, à savoir « être musicien de groupe peut-il constituer une spécialité ? » Les avis divergent à ce sujet. La réponse qui est le plus ressortie est une autre question : « Cela peut être une spécialité, mais parle-t-on encore de musique traditionnelle ? N'entrons-nous pas là dans la vaste sphère des musiques dites « actuelles » ? »

D'autres²³ évoquent un effectif et / ou une technique particulière associé à un répertoire ou à une aire de jeu bien déterminée ; comme, par exemple, le *kan ha diskan*²⁴, associé au centre de la basse Bretagne, ou le *treujenn gaol*, associé à cette même région élargie au Trégor et quelques enclaves en pays bigouden et en pays gallo. Ifig Troadeg parle

²¹ Cf. BIGOT, Laurent, *Peut-on enseigner un style régional ?*, Musique Bretonne, septembre / octobre 2007, n° 204, p. 25.

²² En particulier O. Urvoy, I. Troadeg, J. Cornic, C. Le Baron.

²³ O. Urvoy, I. Troadeg, J. Léhart.

²⁴ *Chant et déchant en breton. Technique de chant a capella à faire danser pratiquée par au moins deux chanteurs.*

de répertoire et de style comme centres d'intérêt possibles mais ne précise pas si c'est en référence à un espace, à un contexte ou à une personne. Enfin, Ifig Castel et Jil Léhart estiment que l'on peut avoir pour spécialité un genre musical autre que la danse, comme le cantique ou la mélodie à écouter (*ton a boz*) par exemple.

5) La notion de fonction

Deux personnes rencontrées se distinguent en évoquant la fonction du musicien traditionnel. Partant de la nécessité d'avoir une pratique généraliste dans le contexte actuel, Thierry Robin et Julien Cornic se définissent avant tout comme des « animateurs ». « Animateur de *fest noz* » pour le premier, « animateur de foules, de masses » pour le second (bien que le terroir ou la communauté représentent pour tous deux une notion importante comme mentionné précédemment²⁵). Et si c'était là la spécialité des musiciens plus généralistes ? Malgré l'enthousiasme que suscite en moi cette vision des choses, il me semble, à titre personnel, qu'il s'agisse là plus d'une posture artistique que d'un véritable approfondissement qui, au sens où je l'entends, concerne plus directement la musique à proprement parler.

C) Le résultat de la spécialisation

NB : Cette partie traite principalement du résultat de la spécialisation sur le plan artistique. Le volet relatif à l'apprentissage et à l'enseignement fera l'objet de la dernière grande partie²⁶.

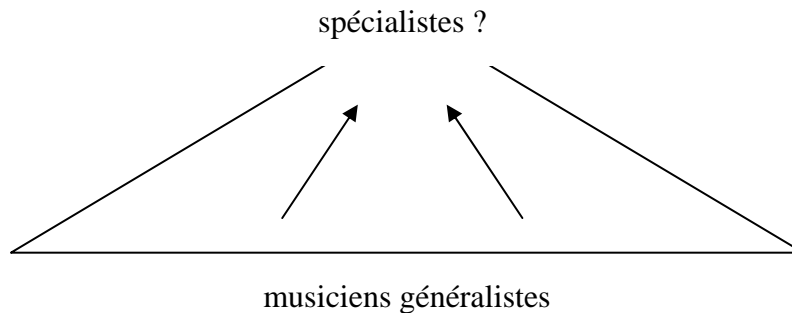
1) Processus ou état ?

Maintenant que l'objet de la spécialisation semble émerger, qu'en est-il de son aboutissement ? Il s'agit de cerner les perspectives résultant d'une telle démarche. Mais comment passe-t-on du stade *spécialisation* au stade *spécialiste* ? En réalité, nous sommes bien là dans un domaine où processus et état se confondent. Ultérieurement, la question de la quête d'identité sera plus amplement évoquée. C'est bien là l'exemple par excellence d'une

²⁵ Cf. p. 13-14.

²⁶ Cf. « III) La spécialisation, processus et place dans l'apprentissage » (p. 21)

démarche sans fin. Thierry Robin pose d'ailleurs la question « le spécialiste existe-t-il en musique bretonne ? » Pour illustrer cette interrogation, il propose l'image de la pyramide sans sommet.



Venant étayer cette idée, certains reviennent sur les problèmes que leur pose le mot « spécialiste ». « Personne ne se dit spécialiste, affirme Jean Baron, c'est une étiquette qu'on vous colle. » Se spécialiser, c'est donc aussi un peu prendre le risque de se voir attribuer une étiquette (Un tel est chanteur *fisel*, un tel est sonneur *bigouden*) qui exclue vite la diversité de sa pratique réelle. Ifig Castel admet que l'on peut se considérer comme un spécialiste de ceci ou cela mais ça ne se dit pas ! On dit en revanche « je fais bien ceci ou cela ».

Un autre paradoxe émerge des différents points de vue. Comme dit précédemment, le concept de spécialité peut s'appliquer aux musiciens de l'ancienne génération comme aux contemporains, avec les différences d'appréhension exposées dans la première partie de ce travail²⁷. Or, selon Julien Cornic, avoir approfondi, c'est « être conscient de », « connaître l'essence de la matière qu'on exploite ». Ça rejoint le point de vue de Laurent Bigot qui parle de « savoir observer, analyser, pour comprendre un fonctionnement ». Dans les deux témoignages, il y a l'idée d'un recul, d'une démarche, vis-à-vis de l'objet étudié. Ça exclue donc l'ancienne génération du concept de spécialité ou d'approfondissement. Olivier Urvoy est plus proche du cas des anciens quand il parle de « s'habituer à », de tellement se familiariser avec une pratique qu'il n'y a plus de passage par la réflexion. Être spécialisé c'est donc « être conscient de » ou avoir la spontanéité des anciens ? Là encore ; chacun pourra se faire sa propre opinion. Il me semble néanmoins que les deux ne soient pas si incompatibles. Il me semble que, dans le contexte d'aujourd'hui, la seconde posture succède en fait souvent à la première. On passe par l'analyse, par la démarche, par la prise de conscience, pour finalement aboutir à une sorte de pratique spontanée, conséquence d'un processus préalable.

²⁷ Cf. « Une problématique très actuelle » (p. 6)

2) Les bénéfices

La quasi totalité des personnes rencontrées voient d'un bon œil le concept de spécialisation en musique traditionnelle. Ce sont d'abord des phrases courtes et des arguments assez généraux qui illustrent ce point de vue. Avoir une spécialité, c'est « faire quelque chose de complet » selon Bernard Lasbleiz (« Qui trop embrasse mal étreint. »). Selon Julien Cornic, le fait « d'être conscient de » est un atout. Enfin, Jil Léhart, estime que faire le tour d'un domaine précis est une bonne chose en soi. Il y a cependant des grandes lignes, plus souvent évoquées, qui se dégagent sur le plan des bénéfices de la spécialisation.

Sur le plan artistique, situation la plus souvent évoquée, ça constitue, comme on l'a déjà dit, « une composante essentielle de l'identité artistique » (Gaby Kerdoncuff). Laurent Bigot et Claude Le Baron parlent du développement d'un style « personnel ». Le second ajoute que, ce faisant, on contribue à éviter « un nivellement stylistique » au niveau de la Bretagne, conséquence possible d'une pratique généraliste généralisée. Selon Ifig Catel, ça permet de développer une expression « qui parle à autrui » et ça donne même « de l'aptitude à créer ».

On me parle aussi beaucoup de l'artiste dans sa performance scénique. Ainsi, Thierry Robin voit en la spécialisation un moyen d'être légitime, paramètre très important à ses yeux, et d'avoir plus d'assurance (notamment pour faire danser). Ça permet d'être « crédible », pour Ifig Castel, y compris sur autre chose que le terrain connu. Selon Olivier Urvoy, « ça permet d'aller plus à fond dans une démarche artistique », « ça donne un cachet ». « On est meilleur dans ce qu'on fait » d'après Ifig Troadeg qui compare un couple bombarde & biniou plutôt généraliste et un autre très spécialisé (dans la musique d'un terroir) qui a, en outre, le chant comme autre corde à son arc. Le chanteur trégorois estime que les seconds sont meilleurs et que c'est aussi dû à leur pratique du chant (argument courant au sein de la communauté des musiciens traditionnels). Notons que, tout en étant très spécialisé, le second couple diversifie son activité en ne se limitant pas à une formule instrumentale. Bernard Lasbleiz ajoute que, mécaniquement, en ciblant, « tu interprètes mieux ce que tu fais » (*a contrario*, « si tu fais tout, tu le fais moins bien »).

Vient ensuite la question de la méthodologie résultant du processus de spécialisation.

Elle est citée par bon nombre des personnes entretenues²⁸. Selon Gaby Kerdoncuff, ça constitue un acquis qui permet de se tourner avec plus d'aisance vers d'autres musiques. « Ca donne des clés » me dit Olivier Urvoy. L'expérience d'une première démarche de spécialisation permet d'ouvrir des portes pour des envies futures. Plusieurs personnes estiment que se spécialiser c'est faire quelque part un pas dans le domaine de la recherche, ce qui constitue en soi une diversification de l'activité du musicien. Bernard Lasbleiz ajoute que, ce pas peut amener à « découvrir autre chose », par inadvertance. Être spécialisé, c'est donc aussi avoir plus de capacité à s'ouvrir.

« Ca développe la curiosité » selon Ifig Castel. Sans toujours aller jusque là, la plupart des personnes soulignent, autre fait d'importance, que se spécialiser est parfaitement compatible avec une pratique généraliste, nécessaire dans le contexte actuel.

Selon Jean Baron, approfondir développe le sentiment d'appartenance à une communauté. Pour lui, c'est même plus important que tout le volet musical de la démarche. Mais de quelle communauté parle-t-on ? Jean parle des « gens du terroir », de ceux qui lui disent « Ce'ui-ci fait la musique qu'on connaissait déjà dans le temps ! Et il la fait bien ! ». Il ne s'agit donc pas des autres spécialistes ni de la masse populaire mais seulement de ceux qui s'identifient à cette musique. C'est un peu ce qu'exprime Julien Cornic quand il parle d'être reconnu par la communauté (à plus ou moins grande échelle) pour ce que l'on est, en l'occurrence « musicien trad' ». Ifig Troadeg vante lui les rencontres qu'engendre « la construction de son expression propre ». C'est ce que raconte aussi Thierry Robin pour qui approfondir permet de comprendre « ce qu'il y a derrière », c'est-à-dire les liens entre une société et les pratiques qu'elle a engendrées. C'est aussi le partage de ces données avec les gens que Thierry vient chercher en *fest noz*.

Enfin et surtout, peut-on dire, vient la notion de « plaisir », selon le mot employé par Ifig Troadeg. Plus largement il s'agit du sentiment d'autosatisfaction et d'estime de soi. C'est d'autant plus vrai que, selon Gaby Kerdoncuff, l'approfondissement fait suite à la phrase « Ca, ça m'intéresse ! »

Davantage dans le registre de la construction de soi, Ifig Troadeg ajoute que ça permet d'avoir « les pieds sur terre », d'être humble devant la pleine conscience de tout ce qu'on ne connaît pas !

²⁸ En particulier G. Kerdoncuff, T. Robin, O. Urvoy, I. Troadeg, I. Castel, B. Lasbleiz et L. Bigot.

3) Les travers

Devant le constat de tant de bienfaits, y aurait-il des travers à la spécialisation ? Il y aurait en tout cas des risques. Le premier d'entre eux, celui qui est revenu le plus souvent dans les entretiens, est celui de l'enfermement et, conséquence de celui-ci, l'élitisme. Mais, parmi ceux qui mettent le doigt sur ce danger²⁹, plusieurs admettent que ce risque est aujourd'hui quasiment nul et que, lorsqu'un musicien choisit l'exclusivité dans sa pratique, c'est un choix assumé (on cite à plusieurs reprises l'exemple de Daniel Philippe « l'ancien » qui ne sonne quasiment que de la musique du pays Plinn). Mais comment se traduit concrètement ce risque d'enfermement ?

Il y a encore globalement consensus. S'enfermer dans une pratique trop ciblée peut « fermer la porte à de nombreuses opportunités de jeu » (Claude Le Baron). Aujourd'hui, le principal cadre de la musique bretonne étant le *fest noz*, il faut pouvoir proposer un minimum de diversité (de répertoire, de formation...) pour répondre à la demande du public.

Risque plus sérieux, me semble-t-il, celui de l'élitisme. C'est un des chevaux de bataille de Julien Cornic. Ce dernier commence par admettre que le fait d'avoir approfondi un domaine en particulier peut apporter la reconnaissance d'un « biotope », celui des sonneurs, des gens passionnés (« Il y a un côté *garant de la tradition, d'une esthétique* »). Mais l'importance du public diminuerait à mesure que la spécialisation est pointue. « Plus tu te spécialises, moins tu intéresses de gens ! » Le risque est que la musique traditionnelle perde sa dimension populaire en se cloisonnant aux seuls lieux fréquentés par d'autres spécialistes. Julien Cornic estime que, pour éloigner le « risque d'une musique muséographique », il faut savoir s'éloigner de certaines pratiques anciennes (tel que accord approximatif des instruments)³⁰.

Thierry Robin et Laurent Bigot mettent le doigt sur le risque du manque de cohérence dans le choix d'un objet de spécialisation. Le premier me cite l'exemple du pays vannetais-gallo, d'où il est originaire, en soulignant que l'homogénéité de ce territoire en tant que terroir est toute relative. Laurent Bigot lui emboîte le pas en parlant de ses propres erreurs du passé, comme tenter de définir un prétendu « style de Fouesnant » ou d'adopter un prétendu « style

²⁹ En particulier G. Kerdoncuff, J. Baron, T. Robin, O. Urvoy, I. Troadeg, B. Lasbleiz, C. Le Baron.

³⁰ Cf. TROADEG, Ifig, *les Frères Cornic*, Musique Bretonne, novembre / décembre 2010, n° 223, p. 14.

de la Montagne » qui, selon lui, n'existe pas.

Olivier Urvoy aborde le danger de « tout jouer pareil ». C'est un risque naturel car, en approfondissant beaucoup une pratique en particulier, il faut parfois réfléchir pour changer de façon de faire. « Les réflexes acquis ne sont pas forcément bon pour tout . » C'est en quelque sorte avoir la démarche inverse de celle dont il est question depuis le début du présent travail.

A contrario, en approfondissant dans trop de directions, il y a le risque d'être finalement mauvais en tout. « J'ai un peu ce problème » confie Olivier qui a une pratique assez large tant du point de vue des instruments pratiqués, des formules scéniques que des répertoires abordés.

Julien Cornic, Laurent Bigot et Yann Kermabon soulignent que la simple imitation peut être une dérive dommageable de la spécialisation. Il ne faut pas se satisfaire de jouer « à la manière de ». « C'est très important d'avoir sa propre identité, son propre jeu » (Yann Kermabon).

Il semble ressortir, si l'on tente de synthétiser les différentes opinions, que la démarche de spécialisation ou d'approfondissement puisse être bénéfique au musicien traditionnel mais aussi potentiellement néfaste. En fait, selon mon point de vue, tout dépend de ce que l'on en tire. Quoi qu'il en soit, elle constitue une étape possible dans la construction du musicien.

III) La spécialisation, processus et place dans l'apprentissage

A) Le processus de la spécialisation

« En musique bretonne, il faut être musicien pour être spécialiste. » C'est ce qu'affirme Jean Baron. Il est rejoint sur ce point par Ifig Castel. C'est principalement Ifig Troadeg qui s'oppose à cette vision des choses en citant l'exemple de Jean-Yves Monnot,

éminent spécialiste du corpus vannetais et pourtant non musicien. À l'image de ce dernier, il existe, selon Ifig, de nombreux « historiens locaux, des collecteurs, non musiciens, qui sont des spécialistes dans leur domaine et qui peuvent transmettre plein de choses sous un angle différent ». Être musicien est-il donc un pré requis à une spécialisation dans le domaine de la musique bretonne ? Chacun se fera son opinion. À titre personnel, il me semble, pour en connaître, que des non musiciens peuvent avoir des connaissances très approfondies en musique bretonne avec, probablement, un angle différent de celui d'un interprète.

1) L'exhaustivité des sources

De la plupart des entretiens, il ressort que se spécialiser c'est d'abord cibler ce dont on parle. Pour Claude Le Baron, c'est « cibler le plus possible une discipline vocale ou instrumentale et un répertoire ». Pour Bernard Lasbleiz, c'est une réponse à la contrainte du temps à laquelle personne n'échappe. Selon lui, se spécialiser, c'est donc d'abord « restreindre l'objet d'étude dans le but de l'approfondir plus facilement ». Julien Cornic a un point de vue semblable mais ajoute une distinction terminologique. Comme écrit précédemment³¹, il estime que se spécialiser signifie cibler, réduire le champ des possibles. Il préfère en revanche le verbe « approfondir » pour faire référence à la démarche consistant à creuser, à « aller dans l'essence même³² ». Yann Kermabon aussi comprend l'expression « se spécialiser » comme faire le choix d'une spécificité. Mais, selon lui, cela ne peut se faire qu'après avoir « approfondi plusieurs terroirs et plusieurs styles de « maîtres » ». La démarche de spécialisation, au sens où l'entend Yann Kermabon, c'est-à-dire le choix d'une spécificité, serait donc précédée par l'approfondissement préalable de plusieurs champs d'étude ; approfondissement moindre du fait qu'il concerne plusieurs domaines. C'est pourquoi le sonneur lorientais estime que la spécialisation relève, aujourd'hui, avant tout « d'un choix esthétique », effectué en connaissance de cause. Jil Léhart partage ce point de vue et utilise d'ailleurs la même expression. Il ajoute que le fait de cibler permet de « viser l'exhaustivité ». Thierry Robin, emploie le même mot et fait le parallèle avec le collectionneur qui, à mesure qu'il précise l'objet de sa démarche, se rapproche de l'exhaustivité.

³¹ Cf. « A) La question des mots » (p. 11)

³² Cf. « 2) La multiplicité des sources » (p. 23)

2) La multiplicité des sources

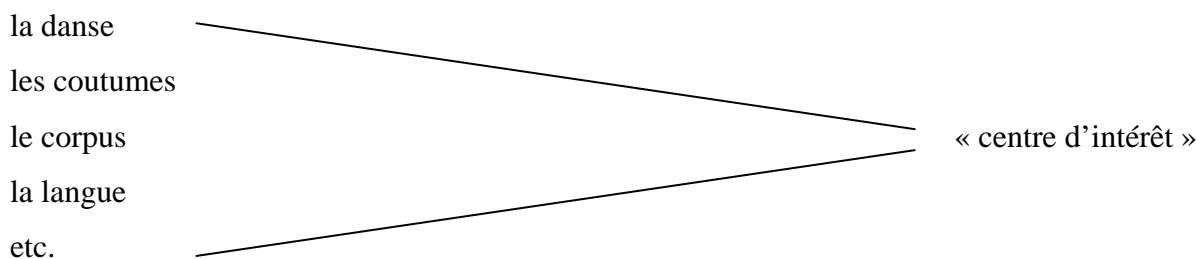
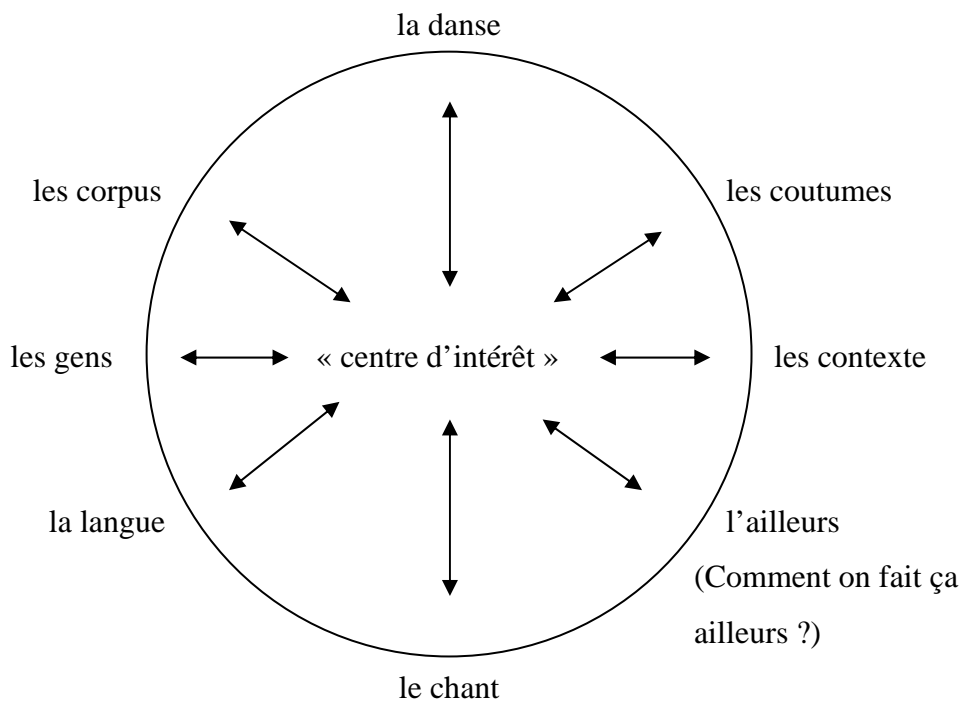
Ils sont nombreux, également, ceux qui insistent sur l'importance que revêt la multiplicité des sources. Il s'agit de « se former l'oreille » selon Ifig Troadeg qui insiste sur l'ouverture nécessaire « à tout ce qui entoure un objet donné avant d'aller plus au cœur ». Cela rejoint en quelque sorte ce que disait Yann Kermabon quand il parlait de l'importance d'une diversification préalable à la spécialisation. Cette ouverture des oreilles passe, selon Ifig Castel, par l'approche de l'expression d'un collectif et non d'un seul interprète. À ce sujet, Bernard Lasbleiz va jusqu'à dire que se spécialiser « c'est avoir un rapport fort à des sources anciennes ou actuelles ». C'est d'ailleurs une des idées fortes de son discours global. Enfin, « L'essence même » dont parlait Julien Cornic précédemment, c'est justement « un croisement d'informations ». Selon le musicien cavanais, la spécialisation et l'approfondissement (puisqu'il fait la distinction) passent par une multiplication des « informations », des « sources », ou encore des « compères ». Laurent Bigot estime lui aussi que « l'analyse » n'est utile que si elle est appliquée à quantité d'interprètes. « La multiplicité est importante » pour saisir la subtile diversité entre les différents interprètes (« Pourquoi X, chanteur *fisel*, accentue-t-il les deuxième et quatrième temps, alors que Y, sonneur de bombarde, accentue les troisième et cinquième temps ? » interroge Laurent Bigot).

Cette multiplicité des sources constitue, selon Ifig Troadeg, le matériau duquel il appartient à chacun de faire la synthèse pour « développer son propre langage » avec éventuellement un « rapport intime » à une référence en particulier. C'est un des principaux messages du chanteur trégorois. Il s'agit, selon lui, moins d'une spécialisation, d'un approfondissement, que de la quête d'une « identité musicale », d'une « personnalité ». Et si c'était ça se spécialiser ?

Dans le même esprit, il semblerait que se spécialiser ce serait aussi *aller voir autour*, sortir de la musique à proprement parler. Pour Jean Baron, approfondir, c'est s'intéresser aux « gens du terroir », ceux qui ont une connaissance forte et implicite de la tradition, souvent des anciens. Ce serait eux les véritables « spécialistes ». Rejoignant Jean Baron dans l'idée d'aller voir ailleurs, beaucoup³³ soulignent que la spécialisation passe par une accumulation de connaissances. Outre la musique, il conviendrait donc de s'intéresser aux gens, à la danse, aux coutumes, à la langue, à l'histoire, ou encore aux contextes. Pour Ifig Troadeg, un peu

³³ En particulier I. Troadeg, C. Le Baron et J. Léhart.

paradoxalement donc, se spécialiser (bien qu'il n'apprécie guère l'expression) c'est aussi « sortir de son centre d'intérêt premier », « c'est ouvrir la focale ». Au cours de l'entretien, nous représentons cette idée sous la forme des schémas suivants.



Cette composante importante fait se réunir bon nombre des témoins³⁴ sur un critère de définition de la spécialisation déjà évoqué dans la deuxième grande partie³⁵ à savoir : se spécialiser, c'est aussi faire un pas dans le domaine de la recherche au sens large.

³⁴ En particulier G. Kerdoncuff, J. Baron, T. Robin, B. Lasbleiz, J. Cornic et L. Bigot.

³⁵ Cf. p. 19.

3) Se confronter au jeu, s'habituer pour se forger un style, une identité artistique

À la lumière des paragraphes précédents, il faut maintenant tenter de comprendre en terme de processus cognitif ce que recouvre le terme de spécialisation. Autrement dit, une fois qu'on a ciblé un objet d'étude, qu'on a accès à de nombreuses sources et qu'on a été voir autour, qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qui se passe ? En somme, ça veut dire quoi « se spécialiser » ?

Pour Olivier Urvoy, « c'est s'habituer à faire un truc ». Il me donne en exemple un cas qu'il connaît bien. Pendant de nombreuses années, il a sonné en couple de *treujenn gaol*³⁶ accompagné d'un tambour. Le trio avait fait de cette formule sa spécialité. Quand le tambour était absent, le compère d'Olivier se sentait « tout nu ». Il s'était habitué à faire d'une certaine façon, usage qui était devenue la norme. Se spécialiser serait donc « s'habituer à », faire passer dans le domaine du naturel, de l'intuitif, ce qui est au départ de l'ordre de la démarche.

Comme mentionné précédemment, Ifig Troadeg estime qu'il s'agit de faire « la synthèse » des sources et des connaissances accumulées pour « développer son propre langage ». À l'instar du chanteur cavanais, Ifig Castel parle de « quête d'une identité musicale ». Il cite comme références les frères Morvan, Daniel Philippe « l'ancien » et feu Yann Kaourintin Ar Gall qui ont, selon lui, une personnalité artistique forte, forgée en grande partie par le travail d'un objet très ciblé et par la synthèse des interprètes qui ont accompagné leurs passés. « Il faut s'approprier un répertoire » insiste le lannionais. Les deux Ifig sont rejoints par ceux, moi compris, qui défendent ce point de vue en pointant au passage la question du style. Ainsi selon Laurent Bigot, se spécialiser c'est posséder « toutes les sources possibles pour se créer son propre style personnel ». Il est rejoint par Claude Le Baron qui parle d'un « travail de recherche stylistique ».

Ainsi donc, et je reprends cela à mon compte, la spécialisation, quand elle résulte d'une démarche (contrairement aux anciens qui étaient « spécialistes d'office »³⁷), est un développement de l'identité artistique ou d'un style personnel, développement qui nécessite un objet ciblé avec un intérêt porté à un maximum de sources et à ce qu'il y a autour de l'objet à proprement parler.

³⁶ *Tronc de choux* en breton. C'est ainsi que l'on appelle la clarinette dans la musique traditionnelle en Bretagne.

³⁷ Bernard Lasbleiz.

B) Spécialisation et enseignement

Au cours des entretiens, la question du lien entre spécialisation et enseignement est abordée. Par enseignement, je fais référence ici à l'apprentissage moderne tel qu'il se présente dans les structures types école de musique, que ce soit dans le cadre institutionnel ou associatif. Il s'agit d'apprécier si la spécialisation du professeur peut apporter ou non un plus aux élèves et d'établir la mesure dans laquelle il est pertinent de confronter les apprenants à cette problématique.

C'est encore globalement un consensus. Oui, la spécialisation du professeur serait bénéfique pour son enseignement. Ça l'est sur sa pratique artistique, comme développé précédemment, mais aussi sur le volet pédagogique de son activité. C'est ce que défendent plusieurs personnes rencontrées par des formules larges et lyriques mais non dénuées de sens.

Ce serait d'abord une question de légitimité. Un enseignant doit savoir de quoi il parle. Ça permet en outre de parler aux élèves avec plus de finesse³⁸ et ainsi, d'après Bernard Lasbleiz, de les « toucher » davantage et de leur « ouvrir des portes ». Selon Jean Baron, la connaissance profonde du professeur permet « d'imager le cours ». Ça passerait par le partage d'anecdotes, de descriptions, de récits, fruits de la spécialisation du pédagogue.

Au sein de la structure d'enseignement, il semble que la pertinence de la spécialisation de l'enseignant soit fonction du contexte, et notamment du projet de l'élève ou de l'école précise Olivier Urvoy. Ifig Troadeg ajoute que le recrutement de professeurs spécialisés favorise la complémentarité au sein de l'équipe pédagogique. Pour être à même de répondre à des demandes approfondies de la part de l'école ou d'élèves, il ne peut qu'être bon pour l'enseignant d'avoir fait l'expérience de la spécialisation, ne serait-ce que pour des raisons méthodologiques. C'est cette connaissance qui pourra se mettre au service de l'élève sur un terrain peut-être étranger à celui du professeur. Pour autant, ajoute Bernard Lasbleiz, la spécialisation n'est pas nécessaire pour être un bon enseignant. Il est en revanche plus évident qu'un savoir approfondi est utile, voir nécessaire, pour les contextes de pédagogie très spécialisée, comme certains stages par exemple, comme le rappelle Ifig Troadeg, ou encore pour permettre aux grands élèves « d'aller vers la recherche », ajoute Laurent Bigot.

Le fait, pour l'enseignant, d'être passé par cette étape de construction qu'est la

³⁸ I. Troadeg et I. Castel.

spécialisation pourrait lui permettre de jouer un rôle de « tuteur » (Julien Cornic), c'est-à-dire de personne qui puisse guider les élèves vers des champs qui ne vont pas de soi, notamment en ce qui concerne la question de l'esthétique. Olivier Urvoy estime que, même dans un contexte de pratique généraliste, il faut pouvoir « sensibiliser les élèves aux terroirs », pour reprendre l'exemple d'objet le plus cité. C'est-à-dire qu'il faut faire prendre conscience aux élèves de la richesse et de la diversité de la musique qu'ils pratiquent. Selon Yann Kermabon, faire des choix esthétiques est « bénéfique dans l'époque actuelle car tous les apprentis ont étudié une grande partie du répertoire breton ». Julien Cornic ajoute qu'il est important pour l'enseignant de servir de tuteur auprès des élèves dans leurs choix esthétiques, « pour que les *festoù noz* ne deviennent pas des bals folks » et continuent d'être des lieux d'expression de la musique traditionnelle.

Quelles failles éventuelles à la spécialisation des enseignants en musique traditionnelle ? Julien Cornic dénonce le risque d'enseigner sa propre spécialité à des élèves, plutôt que « déclencher la création d'une identité musicale propre » ajoute Laurent Bigot. Olivier Urvoy estime en outre que l'enfermement, qui peut résulter d'une trop forte exclusivité et qui empêche d'avoir une pratique scénique régulière aujourd'hui, peut nuire gravement aux musiciens enseignants car cela constitue un important préjudice pour le volet artistique de la profession. Ce sont là des risques mais quel enseignant de musique traditionnelle, de nos jours, ne passe pas par une pratique généraliste ?

Conclusion

Avant de faire le point, il faut souligner que la question des mots est éclairée. Toutes les expressions sont bonnes du moment que l'on explicite ce que l'on met derrière. Le mot *spécialisation* me paraît imparfait mais satisfaisant. La question de sa place et de sa pertinence est ainsi très actuelle car elle est la conséquence de la société contemporaine et donc des nouveaux contextes de pratique. Les « centres d'intérêt » peuvent varier à l'infini. Retenons la typologie suivante : musique d'une aire géographique, répertoire de danse, « style de maître » (à entendre au sens de « esprit » ou à aborder avec les outils de l'analyse) et fonction du musicien. Cette dernière me semble particulièrement pertinente du fait de sa contemporanéité. La spécialisation procurerait légitimité selon certains, une place dans la société pour

d'autres... Elle procure plus certainement du plaisir à l'interprète, des acquis méthodologiques en matière d'enseignement et de recherche et constitue une étape possible dans la construction de la personnalité artistique propre. Les risques existent mais ne correspondent que peu à des cas observables car les choix d'exclusivité sont rares et assumés par les personnes concernées. Le processus – ne résultant pas vraisemblablement à l'état de spécialiste – comprend notamment une prise en compte importante des sources dans toute leur diversité ainsi qu'une confrontation au jeu (construction d'un style personnel).

La spécialisation a incontestablement un rôle à jouer dans l'apprentissage et dans l'enseignement bien qu'elle ne semble pas, selon certains avis, être indispensable dans le bagage du professeur. Elle doit répondre à des attentes ou à un besoin mais ne pas s'imposer. Elle est en outre accessible principalement par les « grands » élèves, bien que, me semble-t-il, un éveil à ses questions soit recommandable dès le niveau de deuxième cycle. Il appartient à l'enseignant de s'emparer des différents enjeux du processus de spécialisation décrits dans ce travail.

L'autre grande information qui ressort de ce travail est que, finalement, peu des musiciens de renom rencontrés pour entretiens avaient déjà posé la question de la spécialisation en ces termes, ne serait-ce que mettre des mots sur ces enjeux. Il est pourtant incontestable que chacun a un regard et une sensibilité propre sur la question, que chacun même s'inscrit de près ou de loin dans la démarche décrite ici. C'est bien de réflexions spontanées, pour la plupart, que ce travail se fait l'écho. Dans d'autres perspectives, il serait intéressant de faire se confronter en direct les différentes opinions exprimées par chacun afin de faire émerger une objectivité nouvelle sur cette question. Malgré une tentative de prise de distance vis-à-vis des opinions exprimées par les personnes entretenues, il me semble que mon regard bienveillant sur la démarche de spécialisation ne soit plus un mystère au travers des lignes de ce mémoire. Me faisant donc l'avocat de la chose, je citerai pour finir la morale de la fable de Jean de La Fontaine *Le Chat et le Renard* :

« Le trop d'expédients peut gâter une affaire :

On perd du temps au choix, on tente, on veut tout faire.

N'en ayons qu'un, mais qu'il soit bon. »

Morale à relativiser néanmoins au vu de l'importance dite et redite de la pratique généraliste dans le paysage musical breton contemporain.

Bibliographie

Monographies

- GUILCHER, Jean-Michel, *la Tradition populaire de danse en basse-Bretagne*, Spézet : Coop Breizh, 2007.
- OUVRAGE COLLECTIF, *Musique Bretonne, Histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez : Le Chasse-Marée / ArMen, 1996.
- QUIVY, Raymond, CAMPENHOUDT, Luc VAN, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris : Dunod, 2006.
- BLANCHET, Alain, GOTMAN, Anne, *l'Enquête et ses méthodes, l'Entretien*, Paris : A. Colin, 2005.
- LA FONTAINE, Jean DE, *Fables*, Paris : Gallimard (collection « Folio classique »), 1991.

Périodiques

- BIGOT, Laurent, *Peut-on enseigner un style régional ?*, *Musique Bretonne*, septembre / octobre 2007, n° 204, p. 25.
- TROADEC, Ifig, *les Frères Cornic*, *Musique Bretonne*, novembre / décembre 2010, n° 223, p. 14.

Sites Internet

- SITE COLLECTIF, Larousse [en ligne], disponible sur : <http://www.larousse.fr> (dernière consultation le 05/11/2011).

Annexe :

les personnes rencontrées lors des entretiens

Jean Baron	Sonneur de couple, de veuze et chanteur (haute Bretagne ³⁹), Jean Baron intervient régulièrement dans des stages tant pour enseigner la danse que la musique. Il a effectué beaucoup de collectage.
Laurent Bigot	Sonneur de couple ⁴⁰ bombarde & biniou, mais aussi trompettiste, Laurent Bigot enseigne la musique traditionnelle au conservatoire de Brest. Egalement connu pour ses activités de collectage et de recherche, il écrit régulièrement dans la revue « Musique bretonne ».
Ifig Castel	Chanteur (basse Bretagne) et sonneur de couple, Ifig a enseigné la bombarde et le biniou à Lannion pendant plusieurs années.
Julien Cornic	Sonneur de couple et d'accordéon chromatique, Julien a enseigné la bombarde quelques années à Plestin Les Grèves. Il est également président de Dastum Bro-Dreger.
Gaby Kerdoncuff	Sonneur de couple et de trompette, Gaby multiplie, dans son métier de musicien, les rencontres entre les cultures.
Yann Kermabon	Sonneur de couple, Yann Kermabon enseigne la musique traditionnelle au conservatoire de Pontivy.
Bernard Lasbleiz	Sonneur d'accordéon et chanteur (basse Bretagne), Bernard Lasbleiz enseigne l'accordéon diatonique au conservatoire de Lannion. Egalement collecteur et chercheur, il écrit souvent dans la revue « Musique bretonne ».
Claude Le Baron	Sonneur de couple et d'accordéon diatonique, Claude Le Baron enseigne à l'école de musique de Loudéac et anime de nombreux stages.
Jil Léhart	Jil Léhart est luthier de profession. Il est aussi chanteur (basse Bretagne) et sonne aussi bien de la bombarde et du biniou que du <i>treujenn gaol</i> .
Thierry Robin	Chanteur (haute Bretagne). Ne pas le confondre avec Thierry « Titi »

³⁹ Il paraît nécessaire de distinguer les chanteurs de basse et de haute Bretagne tant il y a de différences entre les deux pratiques (langues, techniques, répertoires...).

⁴⁰ Dans ce document, le mot « couple » désigne le couple bombarde & biniou.

	Robin, musicien français d'influences rom et orientale.
Ifig Troadeg	Ifig Troadeg, chanteur (basse Bretagne), est connu pour l'importance de ses travaux de collectage dans le Trégor. Il est également le permanent de l'association Dastum ⁴¹ pour la basse Bretagne.
Olivier Urvoy	Sonneur de couple, de <i>treujenn gaol</i> et de saxophone, Olivier enseigne la musique traditionnelle à l'école de musique de Lanvollon.

⁴¹ « Depuis 1972, Dastum (« recueillir » en breton), association à but non lucratif, s'est donné pour mission le collectage, la sauvegarde et la diffusion du patrimoine oral de l'ensemble de la Bretagne historique » (source : www.dastum.net).