

« Sur la Braise », Yann Le Meur, Editions des
montagnes noires, 2012

Extraits Partie 3 :

Textes culturels

Une identité racontée¹

Certains lecteurs de mon ouvrage « Sonneur » y ont cherché, en vain, une valorisation identitaire, explicite et volontariste, du « sonneur de couple » et de sa corporation. Dans un chapitre intitulé « L'identité », je ne sais rien faire d'autre que me situer dans l'espace et dans la société, et décliner ce que je présume être la représentation que les autres ont de moi. Car le « récit » n'a point de fonctions explicative, démonstrative, analytique, conclusive. Le mien veut simplement donner à sentir, à connaître ce que représente l'état de sonneur, c'est-à-dire ce que je suis dans le monde culturel et social dans lequel je me déplace au gré de mon errance identitaire. Il revient au récit de permettre d'identifier mon être culturel et son environnement, d'approcher son essence, en vous laissant libre d'apprécier cette « espèce d'homme »² et sa culture. Cette histoire, à l'occasion romancée, propose une ballade littéraire offrant au monde extérieur l'occasion de pénétrer dans les sentiments, les émotions et les aventures d'un jeune sonneur, confronté à la mémoire, à l'oubli, à la honte, à la construction lente de son identité. C'est une offre de voyage dans un univers culturel sauvage, inconnu du lecteur, une mise à disposition des clés de la compréhension de l'autre.

J'apprécie la fonction que le philosophe breton Paul Ricœur donne au « récit », vecteur de ce qu'il appelle l'identité narrative, préconisée comme facteur de distanciation du sujet vis-à-vis de l'identité collective ou de l'identité immuable. A l'ascription, c'est-à-dire à la reproduction à l'identique, encore appelée « mêmété », il préfère « l'ipséité », c'est-à-dire la mouvance subjective, le comparable sans être identique.

Ceci nous amène naturellement à réfléchir aux phénomènes combinatoires de la mémoire et de l'oubli qui, pour Ricœur, contribuent tous deux à ce que l'identité soit « *le maintien de soi dans le temps* ». Et Jean Yves et Marc Tadié voient dans la mémoire une fonction dynamique en mutation permanente, dont le ressort est surtout affectif et imaginaire. Ils ajoutent : « *c'est avant tout action, projection, dynamisme et reconstruction* ». C'est le cœur du sentiment que j'essaie de traduire dans mon récit « Sonneur » quand j'avance que « *le sonneur est un homme de mémoire. Traquant sans relâche les réminiscences des chefs d'œuvre cachés, le sonneur se libère un jour de leur reproduction mimétique au profit d'une mémoire représentative qui lui ouvre la porte de l'imagination*. Mais l'oubli m'est précieux : « *Les airs s'impriment dans la mémoire sous formes de thèmes généraux aux variantes infinies. L'intériorisation de ces thèmes ouverts s'accommode parfaitement de l'oubli, quand il faut représenter, dans un cadre générique structurant, les parties envolées des mélodies anciennes.* »

¹ [in **Hopala !**, 2009] Conférences données à Bécherel et autres lieux.

² Expression et titre d'un livre de Michel Treguer.

Une revendication identitaire peut être porteuse d'absolu, de différenciation exagérée, voire de mythes fondés sur l'illusion ; elle rencontre alors défiance, incompréhension ou rejet. A la « tyrannie de la majorité » dont parle Tocqueville s'opposerait la « tyrannie de la minorité » de Philippe Reynaud ?

En revanche, l'identité culturelle créatrice, dans laquelle l'historien breton Michel Denis voyait le stade ultime de notre représentation, apparaît saine et louable. Encore faut-il que la création identitaire se traduise par l'expression d'une singularité. Or, nous constatons que l'identité créatrice bretonne est d'autant mieux acceptée qu'elle s'éloigne de la bretonnitude pour épouser les canons de l'uniforme, que les dominants appellent souvent l'universel.³ Les majorités se convainquent qu'il leur revient de définir le goût des minorités et le sens de leur évolution. Claude Lévi-Strauss nous dit que l'homme moderne apprécie la diversité des cultures tout en cherchant à supprimer ce qu'elle conserve pour lui de scandaleux et de choquant. Le « faux évolutionniste » consiste selon lui en « une tentative de supprimer la diversité des cultures tout en feignant de la reconnaître pleinement » (Race et Histoire, 1952). Quand des personnes ignorant tout de notre culture affirment avec condescendance qu'elle « évolue bien », c'est souvent parce qu'elle bouge vers ce qu'ils connaissent. La soumission « heureuse » à cette attitude gentiment destructrice est l'avatar de la perversité toujours plus complexe de la dominance intellectuelle.⁴

Toutefois, la résistance active à ces pensées « totalisantes » peut générer des formes d'affirmation de l'identité qui s'exposent au risque de l'artifice. Mieux vaut se contenter d'offrir à l'autre - par la narration multiforme et naturelle de ce qui vient de l'âme - la capacité, le goût et l'envie de vous connaître, puis de vous reconnaître.

L'identité s'élabore par l'immersion fondatrice au sein de la culture aimée, qui engendre l'estime de soi au sein d'une identité vécue. Point n'est besoin de caractériser, de décréter, d'expliquer, de démontrer ce qu'est ma culture et mon identité. Laissons à l'autre le soin et le plaisir de me connaître au fil de ma narration. La transmission douce des fondements ou des richesses de ma culture populaire passe par ce que je raconte, via la musique, ou la littérature.

Yann Le Meur

³ Morvan Lebesque (Yann Lozac'h) in « Culture et volonté d'être », Ar Vro 1966 (cité par Erwan Chartier): parlant de Lamennais et de Corbière, il écrit : « leur sincérité se fracasse à l'impossibilité d'être admis sans jouer le jeu : il faut biaiser, « faire comme si », truquer ses cartes, ruser et au besoin pourrir à défaut de convaincre : la France ne les adoptera que s'ils sont à la fois singuliers et ordinaires. »

⁴ *Ibid* : « il a trop longtemps manqué aux Bretons cette volonté d'être, cette vision dimensionnelle de leur culture, cette capacité de la transmuier en Idée-force et de la projeter sur l'univers.»

Résurgence et permanence des cultures⁵

La résurgence des pratiques culturelles populaires fut spectaculaire en Bretagne à partir des années 50. Ce phénomène naquit de la combinaison d'une action déployée par une poignée de militants et du désir latent, jusque-là contrarié puis refoulé, des populations rurales pour la musique et la danse. Les gens se remirent naturellement à chanter et danser, ici la gavotte, là le *laridé*, dans un contexte moderne puisque furent alors inventés les *festoù noz* en salle avec micros et haut-parleurs.

« Une civilisation ne meurt jamais toute entière ; [...] elle continue d'alimenter en profondeur, comme une eau souterraine, les générations qui succèdent à son apparente mort et [...] elle ressurgit, tôt ou tard, en source libre ou en fontaine canalisée », a écrit *Per-Jakez Helias* dans « *Le cheval d'orgueil* » (*Plon, 1975*).

Dans les années soixante-dix, déferle une vague celtique propulsant une nouvelle génération de *festoù-noz*, accueillant des orchestres électrifiés et une autre musique bretonne. On parle alors de revivalisme. La question va bientôt se poser quant à la nature de ce revivalisme et, peut-être, de dangers cachés qu'il pourrait recéler.

La nature de ce renouveau dépend de la manière dont il s'exprime et de ce vers quoi il tend⁶.

Il semble qu'on puisse distinguer deux formes de revivalisme. Le revivalisme de rupture procéderait d'une volonté radicale de faire du neuf sans se préoccuper outre mesure ni du passé ni de l'existant (« du passé faisons table rase » lisait-on sur les murs en 1968). Pour sa part, le revivalisme de réveil se préoccuperait de mettre en valeur la singularité esthétique des cultures pour en faire les fondements, voire les raisons d'être, d'une évolution culturelle évitant l'uniformisation.

Le revivalisme de rupture

Le revivalisme de rupture tend à redéfinir une culture traditionnelle sur la base de critères esthétiques qui lui sont étrangers. On s'intéresse à l'expression musicale d'une civilisation en se disant qu'elle serait plus acceptable si elle se conformait aux canons de l'air du temps et à l'exigence de la culture dominante, qu'on trouve esthétiquement supérieure. En langue bretonne, on se convainc qu'un parler réinventé sans accent, bénéficiant d'une diction

⁵ in **Musique Bretonne**, 2010] introduction à la conférence-débat « La gavotte, une éternelle jeunesse », donnée par Donatien Laurent lors de l'hommage rendu par « Le Printemps de Châteauneuf » à Marcel Ropars et Georges Le Meur à Koloreg en novembre 2008 (cf. film de Goulc'hen Le Meur, Dastum 2009).

⁶ « Aujourd'hui, il nous faut recréer une autre culture bretonne, tout en renouant les liens avec l'ancienne sans la surestimer ». (Collectif Bretagne écologie, 1978).

française, est une source de progrès et de reconnaissance. Tant qu'on réduit son approche à une utilisation exogène, opportuniste, artificielle et momentanée d'une culture, ni comprise ni ressentie, on ne perçoit pas ce qui en constitue la sève. Cette culture régénérée n'est pour ses protagonistes qu'une marque de fabrique empruntée. Loin de favoriser l'évolution, cette façon de voir superficielle amène l'appauvrissement des cultures⁷.

Le revivalisme de réveil

Le revivalisme de réveil se fonde sur les ressorts cachés d'une culture traditionnelle, dont le caractère sauvage ne peut être appréhendé sans l'immersion participative. Les codes des cultures traditionnelles campagnardes défient la capacité d'entendement des citadins. Nous sommes sans doute trop habitués, comme le disait Claude Lévi-Strauss, à « évacuer nos sensations pour manipuler les concepts ».

Le renouveau d'une culture a un sens s'il participe d'une résurgence, qu'accompagneront les mutations socioculturelles des civilisations. Ce revivalisme est guidé par la quête des conditions optimales de transmission d'une âme qui, dans sa mouvance, demeure à la fois surprenante et reconnaissable, par ses caractères propres et surtout par un style, l'indéfinissable. Il s'accompagne alors d'un besoin de transformation et d'évolution, et d'une capacité à le faire en conservant la singularité d'une expression toujours reconnaissable.

Les fondements structurants de l'évolution culturelle

Une culture populaire est faite de normes impalpables, non dictées. Les normes d'une culture sont le plus souvent inconscientes. On ne peut les transmettre par simples explications. Ce sont des codes ressentis et non explicités. Ces normes implicites offrent un cadre structurant. C'est une boussole qui permet aux créateurs de naviguer pour renouveler les arts et traditions populaires tout en préservant leurs identifiants.

A défaut, on se représente une tradition, on la reconstruit sous forme banalisée, faute de pouvoir la comprendre et la ressentir. Une culture minoritaire peut alors être accaparée par des créationnistes, des bâtisseurs de mythes ou des généralistes désinvoltes qui ne font que passer.

Les sociétés changent, les modes d'expression musicale s'adaptent mais ne vaudront qu'à condition de savoir encore surprendre, par les rythmes, les timbres, les tessitures, les gammes et les accents, tous ces ressorts intimes de la reconnaissance.

Yann Le Meur

⁷ J'ai pu déjà exprimer ma perplexité face à ceux (les anti-substantialistes) qui ont cru bon de donner à la substantialité le sens d'immutabilité. J'aurais plutôt tendance à penser que dans la substance résident à la fois le fondement et le garant de nos capacités créatrices.

Le sonneur et l'immersion fondatrice⁸

L'idée de notre réflexion de ce jour vient, je crois, du fait que de nombreux observateurs font état d'une tendance à l'uniformisation de l'expression chorégraphique et musicale bretonne. Ce phénomène s'expliquerait en partie par la disparition des cadres sociaux traditionnels, naturels et inconscients de la transmission laissant place à l'enseignement normalisé.

Je note d'un autre côté un penchant vers une atomisation en micro-terroirs de nos expressions traditionnelles. Cette particularisation extrême, volontaire autant que pensée, peut rendre incompatible l'intégration des êtres dans une communauté socioculturelle plus vaste qui, autrefois, offrait à tous des dénominateurs communs salutaires en dépit des cloisonnements véritables que connaissaient les sociétés d'alors. Le problème ne vient certes pas de la quête louable de connaissance des spécialités locales, mais du sens et de la fonction qu'on veut donner à leur expression parfois exacerbée dans des *festoù-noz* de partout. En éclatant, en démultipliant la danse en de multiples genres, ce phénomène d'exportation spécialisée peut engendrer l'exclusion du plus grand nombre et des gens du coin au profit de professionnels éduqués des cours de danse.

Nous noterons avec quelque ironie que les protagonistes de cette singularisation micro-territoriale exigent toutefois que ces micro-cultures codifiées⁹, sur-identifiées et gravées dans le marbre, s'expriment au sein de leurs communautés avec une homogénéité parfaite interdisant pour l'éternité toute individualisation et, par conséquent, toute évolution.

Ces impressions me conduisent à m'intéresser à la démarche de ce capteur culturel que constitue le sonneur de couple, dont l'action n'est pas canalisée par un groupe, encore moins par un professeur d'école. Elle procède au contraire, essentiellement, d'une démarche individuelle.

Le sonneur de couple se caractérise à la fois par une démarche d'appropriation d'une identité collective marquant un terroir et par une liberté d'exprimer une culture traditionnelle qu'il a petit à petit reçue d'une manière diffuse. Cette ambivalence liant tradition et liberté créatrice mérite quelques réflexions que je me propose d'esquisser.

La quête identitaire

Le sonneur de couple aborde une forme de musique sauvage¹⁰ par la rencontre et l'errance éducative au sein de l'univers traditionnel au plus profond duquel il s'aventure. Cette

⁸ [in **Musique Bretonne**, 2008] Conférence à Poullaouen à l'occasion de la « Nuit de la Gavotte ».

⁹ Le bagad, pour sa part, procède par essence d'une démarche collective et admirable dans sa fonction orchestrale et harmonique servant aujourd'hui la composition de pièces musicales de très belle facture.

¹⁰ A rapporter à la « pensée sauvage » chère à Lévi-Strauss.

familiarisation se matérialise par l'écoute incessante des musiciens populaires d'un endroit donné et par une imprégnation de la substance stylistique qualifiant une société locale. Il communique avec les tenants d'une culture traditionnelle qu'il convient de recevoir sur un mode imprévu, diffus et non dicté. Celui qui n'apprend un répertoire que de manière classifiée ou directive (« c'est comme ça qu'il faut faire, c'est cela la musique bretonne »), ou unilatérale (le professeur de musique) ou même trop particulariste (« Ah, ici on fait comme ça »), risque d'avoir des difficultés à forger sa personnalité pour en faire un jour une composante constructive d'une identité collective mouvante et dynamique. La démarche, personnelle du sonneur, comme celle du chanteur, vise au contraire à cette construction lente de sa personnalité et de « son style à lui ». Par surcroît, rencontrant des anciens, le jeune sonneur épouse une dimension intergénérationnelle qui le prédispose à l'ouverture vers la différence. Il cherche cette immersion fondatrice qui fonde l'élaboration de son identité sans faire appel à des principes.

L'immersion fondatrice

Nous ne pouvons comprendre une culture décalée, complexe et inhabituelle, pour des citadins mondialisés, qu'en s'y plongeant corps et âme. Ce processus d'accumulation est nécessaire et permet, une fois acquis de manière naturelle les fondamentaux et les réflexes culturels élémentaires, la libération de l'imagination. Dans cette conquête de la liberté de faire évoluer les choses, l'immersion est fondatrice de la capacité du sonneur à s'exprimer, dans un langage traditionnel, selon son mode personnel propice à l'inventivité.

Cette faculté nous aide à résister au snobisme de ces philistins que fustige Lévi-Strauss expliquant que l'homme moderne aime montrer son intérêt pour la diversité des cultures à condition de supprimer ce qu'elles conservent pour lui de scandaleux et de choquant. Or le biniou choque ! Le sonneur de couple se donne la capacité de résister à l'assimilation destructrice en mettant sa personnalité créatrice au service d'une forme autonome d'évolution de sa société.

Une tendance à l'insubordination

Privilégiant le doute et la construction individuelle, le sonneur de couple rejette la subordination à des règles extérieures, décrétées à des fins d'encadrement d'une culture populaire revisitée, parfois selon des représentations générales insensibles à l'âme populaire. D'où le problème que posèrent les sonneurs de la Montagne à toute organisation voulant fédérer, encadrer, diriger et même soumettre des sonneurs. Evidemment, qu'avait à faire un sonneur de couple montagnard, indépendant de corps et d'esprit, d'un appareil institutionnel souhaitant, pour des raisons somme toute compréhensibles, canaliser et imposer, de l'extérieur, une forme de musique bretonne appartenant à une culture qu'il pratiquait *in vivo* et dont il se nourrissait librement chaque jour ?

La construction de sa personnalité

Le sonneur de couple forge sa personnalité de manière autonome, par sa détermination, mais aussi par la multiplicité des rencontres (collectage, noce, *fest-noz*, soirée, piste) et des expériences. Dans le feu des expériences s'élaborent conjointement une identité culturelle

territoriale et des goûts personnels. Dans « Les mots », Sartre dépeint son accession à la littérature. Il montre comment se forge naturellement sa personnalité au milieu des mots, des livres qui peuplent son univers familial. J’y ai trouvé la transposition de mon rapport originel à la musique populaire, qui berçait mon enfance et m’apportait, sans contraintes, la fondation de ma mémoire, de ma culture, de mon identité.

Mon tempérament m’inclinait vers cette musique libre que représente pour moi la musique de couple. J’ai pu effectuer une recherche personnelle, m’abreuver d’influences, construire mon style et orienter ma musique à ma guise, en laissant se développer mon imagination. C’est ce que j’appellerai l’individualisation de l’expérience d’immersion qui s’ouvre au fil du temps vers un rapport harmonieux entre la distanciation et la reproduction de l’identité collective antérieure. La mémoire devient alors « un espace de liberté [qui] permet d’effectuer des choix entre un certain nombre de possibilités » (Michel Wieviorka).

Ce qui fait ma richesse, c’est le nombre infini d’airs dont s’est nourrie ma mémoire et qui s’imbriquent ou se rassemblent sous forme de thèmes riches, sans que je sache vraiment ce qui se rattache à tel ou tel air. C’est d’ailleurs cette démultiplication de la connaissance qui, associée au phénomène de l’oubli, engendre la composition et la liberté¹¹. Vous ne vous posez plus la question de l’air que vous allez jouer. Vous « balancez » un thème, le développez à l’infini en actionnant tour à tour les multiples leviers de votre mémoire, en puisant inconsciemment dans le vivier de vos ressources accumulées, que démultiplie bien entendu la force du talent. Vous êtes naturel, vous êtes libre !

« La mémoire est une fonction dynamique en mutation permanente, avant tout peut être affective et imaginative », disent les sociologues Marc et Jean Yves Tadié.

J’ai pour cela pu écrire : « le sonneur est un homme de mémoire. Traquant sans relâche les réminiscences des chefs d’œuvre cachés, le sonneur se libère un jour de leur reproduction mimétique au profit d’une mémoire représentative qui lui ouvre la porte de l’imagination ».

Beaucoup d’exemples me viennent à l’esprit quand je songe à la différence entre la partition originelle d’un air et celle que je restitue. Un jour, à Carhaix, j’ai demandé au maître sonneur Pierre Guillou d’où il tenait l’un de ces beaux airs de gavotte gravé sur le disque qu’il avait enregistré avec Yann Péron. « *Mallez tou, Mallez tou* !¹² J’avais entendu çui-là avec ton père, à Radio-Kimerc’h, où il avait été chanter, ça fait longtemps de ça », m’avait répondu Pierre, fort amusé. Mon père m’apprit plus tard qu’il ne s’était pas rendu compte de cet emprunt, tant la mélodie et la cadence restituées par Pierre Guillou différaient de ce que lui chantait ou de la représentation qu’il se faisait des potentialités mélodiques de ce thème. Je joue ce thème à mon tour, à ma manière, libre. Plus le temps va, plus me reviennent les subtilités stylistiques que mon père offrait à ce thème en même temps que se déploie sous influence mon inspiration.

Pourtant, la pratique de la musique traditionnelle engendre souvent la perte d’autonomie, le respect des traditions rimant avec l’immuable et le mimétisme absolu interdisant la personnalité et la dynamique artistiques. Il faut au contraire articuler la référence identitaire

¹¹ *Les airs s’impriment dans la mémoire sous formes de thèmes généraux aux variantes infinies. L’intériorisation de ces thèmes ouverts s’accommode parfaitement de l’oubli, quand il faut représenter, dans un cadre générique structurant, les parties envolées des mélodies anciennes* [Yann Le Meur in « Sonneur »].

¹² *Mallozh d’an Doue* !

avec le dégagement créatif, toute prééminence de l'un des termes de la symbiose appauvrissant l'expression d'un art traditionnel.

Qu'est-ce que le style ?

Je ne puis justement le dire car cette part de moi-même est la résultante de multiples forces catalysées dans mon inconscient à partir d'une démarche infinie d'accumulation de connaissance que j'active en un élan venant du plus profond de moi.

Liberté et expression de la tradition

Le sonneur en action a besoin de se libérer de la pensée, de la causalité de ce qu'il exprime et du but qu'il se donne, de tout ce qui contrarie sa liberté. Comme exemple d'emprise de la causalité sur notre expression traditionnelle, je prendrai un danseur de gavotte qui pense trop au moment où il marquera les temps « trois et quatre », et selon quelle forme stylistique il devra le faire, lui qui se demande, quand il effectue son pas chassé, s'il le fait correctement. Si je pense à ce que je dois faire, je perds l'aisance et donc ma liberté. En effet, je trouve une cause à ce que je fais, et je pense mon expression artistique traditionnelle au lieu de la laisser s'épanouir à partir d'une idée globale, laquelle de toute façon se trouve contrainte et bornée par la tradition qui irrigue ma mémoire et mon expression. Dès lors que j'accède à l'oubli des préceptes, alors vient la spontanéité.

La recherche permanente ou ostentatoire de l'authenticité ne peut qu'interroger sur l'authenticité de l'expression qui en découle.

La liberté, c'est l'imprévisible. Précisément ce qu'on attend d'un sonneur de couple, d'un chanteur de *gwerz* ou de *kan ha diskan*, d'un artiste en général.

Le sonneur de couple se libère un jour des nécessités de l'apprentissage des règles qu'impose la tradition. Imprégné d'un monde familier qui lui sert de contrainte interne, il accède alors à cette liberté intérieure que la philosophe Hannah Arendt a défini comme « cet espace intérieur où les hommes peuvent échapper à la contrainte extérieure et se sentir libres ».

En définitive, la démarche personnelle d'un sonneur de couple consiste à tendre continuellement vers cet être ordinaire qui, pour se sentir libre de représenter ou d'animer une tradition qui le possède, doit se sentir soi-même.

Yann Le Meur