

NOUVEAUX CHAMPS DE L'ETHNOMUSICOLOGIE : UNE NOUVELLE APPROCHE DES MUSIQUES OCCIDENTALES NE RELEVANT PAS DE LA « TRADITION POPULAIRE »

Adeline Poussin*

INTRODUCTION

Historiquement, l'ethnomusicologie s'intéresse aux musiques de tradition orale, qu'elles soient occidentales ou non. Aujourd'hui, le champ de cette discipline s'est élargi, notamment à l'étude des dynamiques de changement et de la patrimonialisation, mais aussi aux musiques non forcément marquées par l'oralité mais dont la pratique s'inscrit dans des processus sociaux.

En effet, le paysage sonore occidental regroupe une multitude de productions musicales qui attirent de plus en plus l'attention des chercheurs, qu'ils soient musicologues ou ethnomusicologues, chacun étant animé par un questionnement et une méthodologie différents.

L'ethnomusicologie peut être considérée comme « une science humaine et sociale prenant en compte tous les paramètres du fait musical, quel qu'il soit, qu'il soit déclaré "traditionnel" ou non »¹. On peut estimer que l'étude du chant militaire français fait partie de ces « nouveaux terrains » de l'ethnomusicologie, si on la juge comme « un ensemble de méthodes permettant de prendre en compte tous les paramètres d'un fait

musical »², pour comprendre « l'homme faiseur de musique »³, car c'est bien là l'un des grands enjeux de l'ethnomusicologie.

Au-delà de la légitimité d'une telle recherche dans le champ de l'ethnomusicologie, c'est l'apport de la discipline dans l'étude des chants militaires qui se trouve ici questionné. Aussi, la considération des sources écrites dans la réflexion ethnomusicologique autour des chants militaires sera abordée dans un premier temps. Dans un second temps, il sera question des modalités de transmission d'un tel répertoire⁴.

CONSIDÉRATION DES SOURCES ÉCRITES DANS LA RÉFLEXION ETHNOMUSICOLOGIQUE

Les chants militaires français sont un vaste répertoire, en constante évolution, que l'on peut diviser en deux grandes catégories fonctionnelles : les chants de représentation et les chants festifs et intimistes. Dans chacune d'elles, plusieurs types de chants coexistent et, là encore, ils sont classés, par les militaires, non pas selon des critères techniques ou esthétiques, mais selon des critères d'ordre sociaux et/ou contextuels.

Aussi, on a, selon l'institution, des « chants de marche », des « chants communs », des « chants des unités », des « chants régimentaires », des « chants de popote », des « chants de bivouac », ou encore des « chants de tradition »⁵.

Ces catégories apparaissent dans les « carnets de chants », petits carnets (format A6) dactylographiés dans lesquels est compilée et classée une sélection de pièces, pour la plupart à connotation militaire. Cependant, toutes les catégories ne sont pas systématiquement représentées et leur dénomination peut varier.

Par exemple, la rubrique « chants de marche » recouvre le même répertoire que celui qui est, dans d'autres recueils, scindé en deux ensembles : les « chants communs » et les « chants des unités ».

² [Aubert, 2011, p. 20].

³ [Aubert, 2011, p. 3].

⁴ L'enquête sur laquelle repose cette réflexion a été menée entre 2006 et 2009 au sein d'une seule arme, les Troupes de Marine. Elle a été complétée jusqu'à ce jour par diverses recherches, notamment documentaires, sur les chants militaires français.

⁵ Liste non exhaustive.

* Adeline Poussin est Docteur en ethnomusicologie, diplômée de l'Université de Nice Sophia Antipolis, Laboratoire LIRCES.

¹ [Charles-Dominique, 2014, p. 53].

Le fait que les différentes pièces soient ainsi classées révèle l'importance de leur contexte d'interprétation et de leur fonctionnalité pour les militaires. On trouve des variantes de classification d'un recueil à un autre puisque certaines sont tantôt considérées comme associées au bivouac, tantôt associées à la marche.

Ces titres sont généralement plutôt anciens. À l'origine, ils étaient interprétés pendant les déplacements importants, mais en dehors d'un défilé. Ainsi, ils sont difficiles à situer puisqu'ils ne répondent à aucune des deux catégories et ont perdu leur fonction d'accompagnement de l'effort. C'est le cas de *Frédéri, Le gars Pierre, Les deux compagnons* ou encore *La Piémontaise*.

On observe ici les limites d'un classement qui « se fait selon un critère d'usage qui n'est pas forcément l'usage effectif »⁶. En effet, les titres appartiennent à un répertoire de marche mais non destiné à l'ordre serré. Il a pour vocation d'accompagner les longs déplacements en soutien de l'effort, à l'image des chansons existant dans le répertoire traditionnel (comme les chansons énumératives). Toutefois, les mouvements de troupes ne se font plus à pied et, lorsque c'est le cas, la discrétion et le silence sont de rigueur pour des raisons tactiques.

Pour éviter de tels problèmes liés à la classification, l'organisation de certains carnets est faite par ordre alphabétique, sans distinction fonctionnelle. Bien qu'ayant l'avantage de ne pas imposer de circonstance d'interprétation particulière, cette classification présente l'inconvénient de ne pas renseigner sur les circonstances dans lesquelles le chant semble devoir être interprété et suppose que le militaire connaisse suffisamment le répertoire pour avoir ce discernement dans ses choix car cette structuration du carnet « a pour effet de séparer les concepts, les éléments de langage, de les séparer [...] du contexte plus large dans lequel s'insèrent toujours ou presque les énoncés oraux »⁷.

Quel que soit le mode de classement choisi, tous les recueils prennent la forme d'une liste qui « facilite [...] la mise en ordre des articles (ici des chants) [...], par leur son initial ou par catégories »⁸. Les militaires

peuvent avoir recours à ce type de recueils dans leurs pratiques musicales à l'armée. Aussi, la classification du répertoire témoigne de l'importance de son inscription dans les processus sociaux et fonctionnels des unités militaires.

En plus de considérer son contenu et son organisation, il convient d'interroger le carnet de chants en tant qu'objet de compilation du répertoire de chants militaires. Édité en plus ou moins grande quantité, ces livrets constituent un outil documentaire distribué aux soldats. Ils sont un témoin important du répertoire puisqu'on en trouve dans pratiquement toutes les unités au sein des Troupes de Marine. Cependant, ils ne font pas l'objet d'une homologation autre que celle du chef de corps, sauf pour le *Carnet de chants* TTA 107⁹, recueil officiel de l'Armée de Terre, approuvé dans son édition de 1985 sous le n°4159/DEF/EMAT/INS/FG/66 du 5 sept 1985.

Ils sont publiés par des services internes et échappent à toute autre forme de contrôle. Leur création est, le plus souvent, initiée par ce supérieur hiérarchique ou par les commandants d'unités. Après validation interne, ils sont dupliqués, soit de manière artisanale¹⁰ (voir Fig. 1), soit imprimés dans l'un des Points d'Impression de l'Armée de Terre (PIAT)¹¹, soit par un imprimeur civil partenaire¹². Ces ouvrages n'ont pas de référencement auprès de l'AFNIL (Agence Francophone pour la Numérotation Internationale du Livre) puisqu'ils sont un outil interne au régiment et ne sont pas destinés à être vendus ou diffusés en dehors de son enceinte.

Par ailleurs, le carnet apparaît comme un « consommable » et n'est pas archivé. Toutefois, des militaires conservent pendant toute leur présence dans le régiment, voire pendant toute leur carrière, le recueil qui leur a été fourni lors de leur arrivée au sein de l'institution. En outre, ils gardent généralement les autres livrets qu'ils ont reçus comme des souvenirs de leur passage dans ces unités ou de leur service sur certains théâtres d'opérations.

⁹ L'acronyme TTA signifie Toutes Armes.

¹⁰ Photocopies et reliures à spirales ou agrafes.

¹¹ Le carnet de chants du Régiment d'Infanterie-Chars de Marine (RICM) a été imprimé sur les presses du PIAT de Saint-Maixent-l'École.

¹² Le carnet de chants du 6^e Bataillon d'Infanterie de Marine (BIMa) a été imprimé par l'imprimerie de Louis à Libreville.

⁶ [Laborde, 1996, p. 55].

⁷ [Goody, 1975, p. 151].

⁸ [Goody, 1975, p. 150].

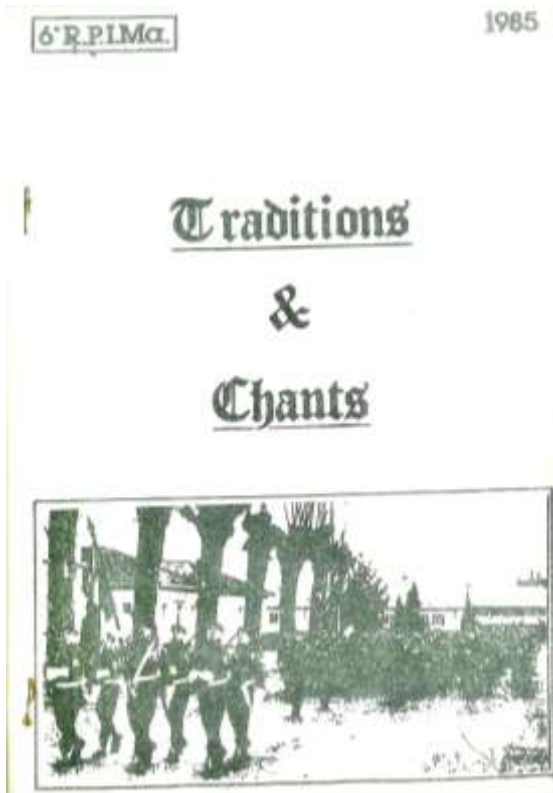


Fig. 1 Couverture du carnet *Traditions et chants* du 6° RPIMa, 1985.

Ainsi, lors de l'enquête menée au RICM (Régiment d'Infanterie-Chars de Marine)¹³, l'accès à certains recueils de « circonstances », notamment le carnet *Au rythme des cœurs des scorpions*¹⁴ (voir Fig. 2), réalisé par la 4^e compagnie du 21^e RIMa (Régiment d'Infanterie de Marine), en opération extérieure au BatInf2 (2^e Bataillon d'Infanterie) à Sarajevo en 1996, a été possible. Ce recueil présente une organisation particulière. Il regroupe à la fois des pièces dédiées à l'accompagnement de la marche et d'autres associées aux circonstances festives, mais une plus grande place est offerte à ces dernières.

Au vu des titres donnés aux rubriques, les chants les plus grivois sont annoncés comme « à ne pas mettre entre toutes les mains ». Tous les autres sont répartis en trois catégories désignées comme « traditionnelles » (« la tradition coloniale », « les traditions coloniales », « quelques chants traditionnels »).

¹³ Enquête menée entre 2009 et 2010.

¹⁴ *Au rythme des cœurs des scorpions*, BatInf2, IFOR 96, Sarajevo, carnet de chants prêté par un adjudant ayant servi au 21^e Régiment d'Infanterie de Marine (RIMa), en poste au RICM au moment de l'enquête.



Fig. 2 Couverture du carnet de chants *Au rythme des cœurs des Scorpions*, BatInf2, IFOR 96, Sarajevo.

Bien que la définition du mot « tradition » puisse avoir plusieurs orientations, ce mot renvoie, compte tenu de son étymologie, à la notion de transmission. En effet, la « tradition » (en latin *traditio*, « acte de transmettre ») vient du verbe *tradere*, « faire passer à un autre, livrer, remettre ». Elle impose, selon François Picard, « le devoir d'interpréter et de transmettre »¹⁵ des contenus mais également des fonctions. Elle suit ainsi les différents modes de pensée qui se succèdent au sein de ce groupe social.

En plus de perpétuer, à travers le temps, une culture et des savoir-faire, la tradition s'inscrit dans la vie d'une communauté. De ce fait, elle se modifie peu à peu et de nouveaux éléments s'ajoutent aux anciens ou les remplacent. Elle fait corps avec la société et intègre des attitudes, des pratiques, des croyances, des gestes particuliers, « une somme de détails qui différencient cette société d'une autre »¹⁶.

Ces expressions montrent à quel point la pratique du chant est considérée comme faisant partie intégrante du modèle social militaire qu'il importe

¹⁵ [Picard, 2001, p. 232].

¹⁶ [Mauss, 1997, p. 375].

donc de ne pas dissocier de l'analyse du répertoire en lui-même. Il convient également d'analyser comment les chants sont transcrits et l'usage dont ils font l'objet.

MODE DE TRANSMISSION DU RÉPERTOIRE MILITAIRE

Pour répondre à la question de la transmission du chant militaire, il importe de prendre en compte comment le répertoire est transcrit et comment les écrits sont utilisés. La composante sociale du répertoire, en plus d'apparaître dans une classification fonctionnelle et dans son intégration à une certaine *tradition*, s'inscrit aussi dans la manière dont il est transcrit dans les carnets de chants où il n'est nulle part fait mention d'éventuels compositeurs et où l'origine de la pièce n'est pas mentionnée¹⁷.

Aussi, apparaît la notion d'anonymat qui se confirme lorsqu'on interroge les militaires sur l'origine compositionnelle du répertoire qu'ils interprètent. Par exemple, *Ceux du Liban*, était le chant de la promotion EOR 401¹⁸ de l'école spéciale militaire de Saint Cyr. Les paroles ont été créées par le colonel Christophe de Lajudie alors élève officier d'active rattaché à cette promotion pour y suivre son « instruction militaire »¹⁹. Il fut désigné pour cette tâche dans la mesure où il avait quelques expériences musicales antérieures, notamment celle de meneur de chant. Toutefois, il n'était en rien compositeur et l'air avait été créé par un élève d'une promotion antérieure, dont le nom n'a pu être retrouvé à ce jour :

« Heureusement pour moi, l'adjoint du 2^e bataillon me convoqua rapidement pour me remettre une poignée de partitions laissées par un élève d'une promotion précédente (je crois me souvenir qu'il s'agissait de la *du Guesclin*, sortie de l'école à la fin de 1982), compositeur de son état, qui avait composé plusieurs partitions pour le chant promotion et avait

laissé derrière lui celles qui n'avaient pas été retenues. Nous en avons choisi une, j'ai écrit des paroles pour aller dessus »²⁰.

L'origine de ce chant est aujourd'hui totalement méconnue des militaires qui le chantent. Ils le rapportent, pour la plupart, aux événements du Drakkar, ce qui est exact, en disant qu'il a été « composé en mémoire de ces attentats »²¹, mais ils ignorent que c'est, à l'origine, un chant de promotion. Certains l'attribuent même à « nos anciens de l'armée du Levant, peut-être de l'intervention au Liban sous le Second Empire ou des campagnes de Syrie des années 1920 »²².

Ce témoignage montre que, même si une grande partie du répertoire est récente, et qu'elle est le fruit d'un ou deux créateurs (en tout cas un nombre très restreint), elle appartient avant tout au groupe. Ces productions musicales ne sont donc pas personnalisées, c'est un bien collectif propre à un groupe donné, qui le caractérise et qui a une fonction sociale définie. La connaissance de ces créateurs n'est absolument pas recherchée par les militaires. En ce sens, le chant militaire est à considérer comme une production « sociale » et non comme une production « artistique ».

Le chant peut donc être, pendant un temps, associé spécifiquement à une unité (la promotion EOR 401 de l'école spéciale militaire de Saint Cyr en 1983-84 pour *Ceux du Liban*), puis être repris par d'autres, et ainsi se populariser, ou, au contraire, disparaître. Par exemple, le 3^e escadron du RICM avait pour chant d'unité *Mais la gloire*. Il fut remplacé en 2004 par *Belo ya mama*²³,

²⁰ Témoignage recueilli auprès de Christophe de Lajudie lors d'un entretien par courriel envoyé le 24 juin 2016.

²¹ Expression utilisée par les militaires lorsqu'il leur a été demandé s'ils connaissaient l'origine de ce chant. On peut également lire à propos de ce chant qu'il « rend hommage aux 58 parachutistes français du 1^{er} et du 9^e Régiment de Chasseurs Parachutistes (RCP) morts dans l'attentat du Drakkar à Beyrouth au Liban en 1983 » sur le site Internet du 8^e Régiment Parachutiste d'Infanterie de Marine (RPiMa) : <http://www.8rpima.fr/modules/news/article.php?storyid=26>.

²² Échange raconté par le colonel Christophe de Lajudie lors d'un entretien par courriel envoyé le 24 juin 2016 : « [...] en entendant un sergent de service conduire sa compagnie à l'ordinaire en chantant (faux) *Ceux du Liban*. Je lui demandais s'il savait d'où venait ce chant [...] ».

²³ *Belo ya mama* est en Sango, langue centrafricaine d'où était originaire le sergent Badekara-Dotte (promu au grade d'adjudant depuis), comptable au 3^e escadron du RICM lors des événements de 1995. Le texte « *Belo ya mama* » renvoie, selon lui, à la mère patrie. La mélodie du refrain reprend l'air d'un chant militaire centrafricain.

¹⁷ Elle l'est pour certains chants, sans toutefois avoir été vérifiée, dans des recueils non usités et non diffusés auprès des soldats.

¹⁸ EOR signifie Élèves Officiers de Réserve.

¹⁹ À l'époque, les élèves officiers d'active suivaient en première année cinq mois d'instruction militaire en commun avec une promotion d'élèves officiers polytechniciens et d'élèves officiers de réserve. Christophe de Lajudie a fait ses cinq mois de « bataillon » avec la promotion EOR 401 baptisée « *Ceux du Liban* » en souvenir des morts de la Force multinationale de sécurité à Beyrouth et notamment des morts de l'attentat de l'hôtel Drakkar survenu le 23 octobre 1983.

création de circonstance faite en Bosnie suite aux combats du pont de Vrbanja en mai 1995, puis reprise et complétée suite aux événements de Bouaké en Côte-d'Ivoire en novembre 2004. *Mais la gloire* fut ensuite repris pendant quelques mois avant d'être définitivement abandonné au profit de *Belo ya mama* ce qui a eu pour conséquence de faire tomber dans l'oubli ce premier chant.

Il y a donc une dynamique sociale autour du chant qui n'est pas totalement fixée par l'écrit. Même si ce dernier en stabilise la forme, il n'est pas prescripteur mais bien aide-mémoire. En effet, les chants sont transmis d'un point de vue textuel mais non musical. Le carnet ne peut pas être considéré comme un outil suffisant pour le maintien du répertoire qui passe obligatoirement par une part d'oralité puisqu'il ne permet pas, à lui seul, d'apprendre les chants.

L'écrit constitue donc un moyen de mettre en évidence une pratique musicale principalement transmise oralement, mais non totalement car le recueil est utilisé dans les processus d'apprentissage, ce qui induit, en outre, une uniformisation et un contrôle des données.

En ce sens, « l'écriture contribue à la consolidation de la tradition culturelle en place »²⁴ et témoigne de processus propres aux « cultures écrites »²⁵, ces dernières n'excluant pas la diffusion des savoirs par l'oralité en utilisant la source écrite « comme un support de la mémoire plutôt que comme mode de communication »²⁶.

Le recueil se présente donc comme un substitut à la mémoire du dépositaire et comme élément facilitant l'apprentissage pour l'interprète dans une société occidentale où « engranger consciemment des informations pour les restituer ne répond plus à un effort auquel l'homme moderne a l'habitude de soumettre son corps »²⁷. Sans une connaissance acquise sur le terrain du répertoire, l'usage du carnet peut être inapproprié.

Ces recueils prennent ainsi la forme d'un outil de compilation plus ou moins représentatif des pratiques à la date de leur création. La transmission du répertoire

se fait de bouche à oreille, avec le soutien du carnet de chants comme aide-mémoire. L'analyse des lignes mélodiques, bien que non transcrites dans les carnets de chants, présente un intérêt important pour comprendre la valeur sociale de ce répertoire.

Alors que nombre de répertoires sont marqués par des caractéristiques stylistiques, techniques et formelles nécessitant la mise en œuvre d'une méthodologie d'analyse musicologique complexe, les chants militaires sont de facture simple. Les rythmes sont carrés, généralement du type croche pointée suivie d'une double croche, et les mesures sont simples. La facture est tonale, les intervalles sont conjoints.

Cette simplicité a son importance et est à considérer dans l'étude globale du fait musical. Les mélodies répondent à certaines caractéristiques, notamment rythmiques qui les rendent facilement mémorisables. Selon Maurice Halbwachs, « nous saisissons tout de suite le rythme. Non parce qu'il est simple mais notre oreille y retrouve des mouvements et allures, un balancement qu'elle connaît déjà et qui lui est presque familier »²⁸.

En effet, il est apparu lors des différentes analyses, qu'un nombre limité de figures rythmiques est utilisé dans les différents chants militaires, qu'ils soient associés à la marche ou à la détente. Ils se développent tous dans une mesure à deux ou quatre temps qui fait référence à la morphologie humaine et au déplacement mais aussi à la langue puisqu'« on a un discours toujours ramené à un nombre pair d'unités rythmiques »²⁹.

En outre, le recours aux valeurs irrégulières (croche pointée suivie d'une double croche) est omniprésent et donne de l'élan à la mélodie qui favorise, soit la marche, soit la festivité mais qui, dans tous les cas, génère une grande dynamique de mouvement.

Enfin, la physionomie de la ligne mélodique, généralement divisée en deux incisives, avec une conduite musicale en degrés la plupart du temps conjoints semble être, selon Marlène Belly, en « adéquation avec les possibilités de mémoriser / restituer de l'homme moderne »³⁰.

²⁴ [Botoyiyê, 2010, p. 71].

²⁵ [*ibid.*].

²⁶ [*ibid.*].

²⁷ [Belly, 2014, p. 95].

²⁸ [Halbwachs, 1997, p. 35].

²⁹ [Calvet, 1997, p. 42].

³⁰ [Belly, 2014, p. 96].

CONCLUSIONS

En définitive, le répertoire de chants militaires français relève, en grande partie, d'autres processus que ceux de l'oralité. C'est un corpus constitué de pièces récentes (créées après 1945 pour une grande partie) qui, pour la plupart, sont, à l'origine, des créations de circonstance, faisant référence à un fait d'arme ou destinées à la représentation d'une unité, qu'elle soit combattante ou une promotion d'élèves.

Même si elles sont transmises oralement, par imitation, ces pièces sont consignées dans de petits recueils, les « carnets de chants », dont l'analyse

renseigne sur l'usage social du chant. Bien qu'essentiellement fondée sur l'enquête de terrain, la réflexion ethnomusicologique de ce répertoire s'enrichit donc de l'étude de ces livrets qui ne présentent que les textes et non les airs des chants.

Aussi, cette recherche invite à s'interroger sur les méthodes propres à l'ethnomusicologie, principalement orientées vers le travail de terrain et son analyse. En effet, la considération des sources écrites, dans l'étude des chants militaires et de leur impact sur les pratiques musicales au sein des unités observées, a contribué à la compréhension de cette pratique musicale dans son ensemble.

*
* *

Bibliographie

1. AUBERT, Laurent : *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg, [Genève, 2011].
2. BELLY, Marlène : « Trace écrite d'une mémoire collective », in *Le Blanc*, Judith Schneider, Herbert (dirs.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe, XVI^e – XIX^e siècles*, Georg Olms [Hildesheim, 2014] p. 85-100.
3. BOTOYIYÉ, Geoffroy A. Dominique : *Le passage à l'écriture*, Presses universitaires de Rennes [Rennes, 2010].
4. CALVET, Louis-Jean : *La tradition orale*, PUF, [1^e éd. 1984] [Paris, 1997].
5. CHARLES-DOMINIQUE, Luc : « L'ethnomusicologie en France, des années 1920 aux années 1980 : décryptage et prolongements », *Analyse musicale*. No. 75 [2014] p. 49-57.
6. CHARLES-DOMINIQUE, Luc, Yves DEFRANCE (dirs.) : *L'ethnomusicologie de la France, de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, L'Harmattan [Paris, 2009].
7. COIRAULT, Patrice : *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, exposé V, Droz [Paris, 1933].
8. ÉTAT-MAJOR DE L'ARMÉE DE TERRE : *Carnet de chants TTA107*. Conservatoire de musique militaire de l'Armée de Terre. Approuvé sous le n° 4159/DEF/EMAT/INS/FG/66 du 5 sept 1985. Annule et remplace la version de 1980 [1985].
9. GOODY, Jack : *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Éd. de Minuit [Paris, 1975].
10. HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, Albin Michel (coll. *Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité*) [1^e éd. 1950] [Paris, 1997].
11. LABORDE, Denis : *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques*, L'Harmattan [Paris, 1996].
12. MAUSS, Marcel : *Sociologie et anthropologie*, PUF (coll. *Quadrige*) [1^e éd. 1950] [Paris, 1997].
13. PICARD, François : « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques Viret (éd.), *Approches herméneutiques de la musique*, Presses universitaires de Strasbourg [Strasbourg, 2001] p. 221-233.
14. SANNIER-POUSSIN, Adeline : *Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine*, Thèse de doctorat en ethnomusicologie, Université de Nice Sophia Antipolis [2014].