

# Terroir-isme



(c) Mucem

1888.4.21-2, sabots de pêcheur, bois sculpté, Cancale, Bretagne, France.

## Saison 2, épisode 1

### *Terroirs et terrains*

*Conversation entre :*

Michel Aubry et  
Marie-Charlotte Calafat

**Mucem**

# Terroirisme [*teɤwawism*] :

Terroir, Folklore, Traditions, Retours à la terre : des notions connexes, connotées et ambivalentes, dont l'univers sémantique s'ancre en partie sur des représentations du monde rural. Partant des inspirations portées par les avant-gardes artistiques au cœur de l'exposition « Folklore », chercheurs, artistes et curateurs reviendront sur différentes formes d'aspiration à la vie rurale et sur l'histoire, les contextes, les présupposés de ces motivations.

## Saison 2

### *Terroirs et terrains*

Chercheurs et artistes ont parfois choisi les mêmes terrains pour mettre à l'essai, ou à l'épreuve, leurs pratiques respectives. Ils reviennent sur les raisons de leur intérêt pour certains milieux ruraux, les collectes et les partis pris méthodologiques qu'ils se sont donnés. Ils évoquent les hiérarchies sociales, les stéréotypes culturels, les représentations idéologiques que leur travail contribue à déconstruire.

# Épisode 1

## *ROAD TRIP* EN MUSIQUE

*Michel Aubry*

*Marie-Charlotte Calafat*

Michel Aubry est artiste. Son œuvre polymorphe – sculptures, films, expositions – s’attache notamment à réinterpréter des savoir-faire traditionnels, où convergent cultures techniques et patrimoine immatériel, pour leur insuffler une seconde vie. L’exposition « Folklore » présente deux de ses œuvres, un film et une sculpture, réalisées dans les années 1980, où sa connaissance de la musique et de la facture instrumentale s’allie à un travail d’enquête de terrain dans le Berry autour d’un instrument de musique, la cornemuse<sup>1</sup>.

Marie-Charlotte Calafat est conservatrice du patrimoine, responsable au Mucem du Centre de conservation et de ressources et chargée du pôle Histoire des collections du musée, riche d’un important fonds d’ethnomusicologie. Elle est co-commissaire de l’exposition « Folklore ».

<sup>1</sup>À voir dans l’exposition:

*Michel Aubry, Situation des instruments, 1981 Film super 8 sonore numérisé, 20 min Courtesy de l’artiste.*

[Michel Aubry, Sans titre, 1983, bois marqueté, ivoire et ébène. FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand © Adagp, Paris 2020.](#)

### **Marie-Charlotte Calafat (MCC)**

*Vous vous êtes intéressé à un instrument quelque peu oublié : la cornemuse. Tel un luthier, vous la restaurez et vous en jouez. Tel un chercheur, vous en faites une analyse historique. Et en tant qu'artiste, elle a pu être le point de départ de votre démarche créatrice. Comment qualifier votre approche, par rapport à celle d'un folkloriste ou d'un ethnomusicologue ?*

### **Michel Aubry (MA)**

Très tôt, dès l'enfance, j'ai été attiré par la cornemuse : sa musique a un caractère atypique et l'instrument lui-même, avec cette poche hérissée de bourdons, est étonnant. En écoutant les groupes folkloriques, avec cornemuses et vielles à roue, j'avais l'impression de voir se fabriquer un mystère.

J'ai grandi à Châteauroux, et c'est par la pratique que je suis « entré en folklore », si l'on peut dire : j'ai d'abord été musicien puis restaurateur de cornemuses et par la suite, luthier, facteur d'instruments. J'ai étudié en parallèle des instruments anciens, dans des collections, en menant un travail qui pourrait se rapprocher de celui d'un historien d'art ou d'un folkloriste. La partie collectage était aussi très importante. Je me suis penché sur les archives d'un des premiers groupes folkloriques « Les Gars du Berry ». J'ai fait la connaissance de musiciens parfois âgés qui jouaient encore dans des groupes mêlant professionnels et amateurs.

### **MCC**

*Il y a donc dans votre démarche un intérêt premier, qui s'éveille dès l'enfance et qui se voit renforcé par la pratique et par l'analyse historique. Quel a été aussi le rôle de votre formation à l'École des arts décoratifs de Strasbourg ?*

### **MA**

Après le lycée, je suis parti à Strasbourg. C'était une manière de me séparer physiquement de la ville et de la région de mon enfance, de ce territoire que je ressentais comme enfermant, tout en y restant rattaché par la pratique des instruments traditionnels. C'était aussi une façon de retrouver mes racines, puisque Châteauroux n'est au fond qu'un hasard dans l'histoire de ma famille qui est originaire d'Alsace.

À l'École des arts décoratifs, j'ai poussé plus loin la recherche sur les objets sonores que j'avais déjà entamée avec les bourdons de cornemuse, en considérant ces parties de l'instrument comme des sculptures. J'ai aussi pu replacer ce que j'explorais à propos de la cornemuse dans un débat plus large entre culture populaire et culture savante, qui alors faisait l'objet d'une certaine effervescence intellectuelle. En l'occurrence un instrument comme la cornemuse, depuis le Moyen-Âge ou au moins la Renaissance, se déplace entre l'aristocratie et le monde rural. Il est joué à la Cour et reste définitivement attaché à la province après la Révolution française. L'histoire de l'art m'a permis de comprendre que cette itinérance entre des mondes différents, au sujet d'un instrument qui n'a pas une origine spécifiquement paysanne mais qui est issu de métissages et d'allers-retours incessants, concernait en fait beaucoup d'autres objets culturels.

### **MCC**

*Cette réflexion nourrit l'œuvre que nous présentons dans « Folklore » : le film Situation des instruments<sup>2</sup>, que vous avez réalisé en 1981, dresse l'état des lieux d'une tradition en perdition, celle des sonneurs de cornemuse du Berry.*

### **MA**

Je voulais faire surgir la figure des *Maîtres Sonneurs*, en référence au roman de Gorge Sand qui porte ce titre, publié en 1853. Il s'agissait de questionner les rares facteurs d'instruments encore en activité mais aussi les fantômes de nombreux facteurs d'instruments ayant exercé dans un périmètre régional assez élargi. Quelques ouvrages m'ont beaucoup servi pour construire ce film, notamment celui de Roland Hollinger, *Les musiques à bourdons. Vielles à roue et cornemuses* (eds. Ressouvenances, 1982). Je cherchais à faire sonner dans mon film musical les bourdons qui avaient été retirés de la cornemuse, souvent par les groupes folkloriques, au début du XX<sup>e</sup> siècle, pour jouer une musique tonale davantage adaptée à l'époque.

J'avais aussi en tête le travail de Joseph Beuys ou celui d'artistes de l'*arte povera* qui m'avaient impressionné. Il y avait chez eux une manière de convoquer l'archaïque, la magie, le rituel, qui me semblait résonner, sans faire de jeu de mots, avec la musicalité du bourdon, un objet qui viendrait d'un monde ancien, comme en résurgence. Au cours de ce trajet, j'ai cherché à faire réapparaître, coûte que coûte, ces bourdons, en accompagnement des airs de cornemuse, mais aussi en musicalisant les moteurs de voitures ou encore ceux des tours à bois. Je désirais montrer comment ces notes de musique enregistrées sur ces différentes machines pouvaient bourdonner et s'accorder avec les mélodies, mais aussi avec notre voyage.

### **MCC**

*Cette forme du voyage est donc importante pour comprendre votre démarche de terrain. Votre film est un véritable road trip !*

### **MA**

Oui, j'ai voulu construire le film autour de cette promenade, ce *road trip* – c'est drôle cette idée d'une Amérique berrichonne ! Ce n'est pas la piste de Santa Fe, on part de Châteauroux dans l'Indre, dans le Berry, puis on descend vers le Sud, en faisant des crochets par le Nivernais, le Bourbonnais pour s'arrêter enfin dans l'Allier. Georges Henri Rivière s'était d'ailleurs rendu compte bien avant moi que de nombreux villages s'étaient vraiment consacrés à la construction d'instruments. Mon récit se développe, peut-être pas vraiment d'un atelier de luthier à l'autre, mais plutôt de village en village, en tout cas de traces en traces : un panneau indicateur, une petite haie, l'entrée dans un village...

Le film a été l'occasion de fédérer des amis, des musiciens, des facteurs d'instruments autour du projet et de créer un petit réseau. C'est aussi une forme intéressante pour aller vers les musées.

Dans le film, je m'invite au Musée Bertrand à Châteauroux, pour y découvrir, parmi les souvenirs napoléoniens, des cornemuses... C'est une autre manière d'entrer discrètement dans le circuit, et donc sur le terrain.

## **MCC**

*L'intérêt pour l'instrument est donc en fait moins lié aux origines géographiques de l'artiste qu'à la pratique et aux rencontres qui en naissent. Le spectateur vous suit dans ce parcours, le long d'un itinéraire géographique qui l'emmène vers ces terrains.*

## **MA**

Oui, j'avais avant le tournage dessiné ce parcours. J'essayais de voir sur le papier comment on pouvait faire ce voyage d'une seule traite, sans jamais revenir sur nos pas. À chaque étape, c'était incroyable : il y avait véritablement des luthiers installés au XIX<sup>e</sup> siècle dans tous ces villages, avec parfois d'importants centres de production, comme à Jenzat. C'est une dérive de plusieurs années qui, tout d'un coup, devient un film.

Cela m'a peut-être permis de comprendre la situation de l'ethnologue lorsqu'il découvre un terrain, alors que le folkloriste est souvent issu du monde dont il parle.

## **MCC**

*Cette démarche de terrain se rattache à la seconde œuvre que nous exposons également dans « Folklore » : la sculpture, Sans titre<sup>2</sup>, datée de 1983, représente un magnétophone, en tant qu'instrument de captation sonore d'un patrimoine immatériel. Vous développez avec lui votre travail de sculpteur qui part des modèles de fabrication appris et maîtrisés, pour traduire, outre l'intérêt pour la technique et les savoir-faire, l'attention portée à la mémoire et au patrimoine culturel vivant. Quel est le sens de cet objet, pour vous ?*

## **MA**

J'ai réalisé cette petite sculpture la même année que le film, une époque très dense pour moi. J'ai gardé longtemps un magnétophone à bande, c'était mon outil de collectage. Je n'enregistrais pas seulement de la musique mais aussi des discussions entre musiciens, y compris sur les questions de fabrication.... Et j'avais fini par m'habituer à cet objet, très encombrant et lourd, surtout quand on pense aux appareils de captation actuels.

<sup>2</sup>Ibid.

Il fallait le garder toujours avec soi, en bandoulière. C'était une sorte d'accoutumance qui fait qu'à un moment, il était presque devenu pour moi un instrument de musique. C'était un peu comme trimbaler un accordéon. Les décors que j'ai convoqués pour cette sculpture renvoient à ce jeu de passage entre l'instrument de cour aux attributs et matériaux extrêmement sophistiqués traités en incrustation ou en marqueterie et l'instrument populaire. Autrefois, les instruments de musique étaient parfois décorés de symboles protecteurs pour le musicien. Ces surcharges ornementales avaient aussi pour fonction d'augmenter la valeur commerciale de l'objet. Même si ce n'est pas explicite quand on voit cette sculpture, c'est en tout cas tout ce que j'avais en tête.

### **MCC**

*J'aime l'idée de ce magnétophone qui vous accompagnait partout, comme une sorte de prothèse : n'illustre-t-il pas la difficulté à retenir la musique traditionnelle sous forme de partitions et donc la nécessité de l'enregistrer ? La finesse et la richesse de son ornementation sont-elles l'écho de l'aura symbolique du musicien ?*

### **MA**

Certains musiciens se sont beaucoup enrichis, ce fut le cas notamment de célèbres joueurs de launeddas, en Sardaigne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les meilleurs instruments de musique vendus à l'époque étaient extrêmement chers. L'investissement ornemental permettait au musicien de montrer publiquement son statut professionnel. Cela nous ramène un peu à cette figure du folkloriste qui veut s'impliquer, parfois avec des maîtres sonneurs, mais qui reste un musicien amateur.

### **MCC**

*J'aimerais savoir si le Musée des Arts et Traditions Populaires (ATP), dont le Mucem est l'héritier, a joué un rôle dans votre parcours artistique, et sur l'intérêt que vous portez aux processus de fabrication et aux rapports entre art et artisanat.*

### **MA**

Voilà une belle question pour terminer notre entretien ! Le musée des ATP se voulait certainement didactique et scientifique, mais

pour moi il avait quelque chose de merveilleux : je voyais, dans cet environnement nocturne, avec des objets lumineux et colorés sur des fonds noirs, une magie comparable à celle que je trouvais dans les instruments de musique. Le visiter me ravissait, comme si on entrait dans une extension contemporaine du cabinet de curiosités. J'ai en tête le catalogue d'une exposition de 1980, *L'instrument de musique populaire, usages et symboles*, sous la direction de Claudie Marcel Dubois (éds Réunion des musées nationaux). Sur la couverture les instruments et une fleur rouge se détachent du fond noir ... une sorte d'allégorie de la musique.

Évidemment, cela a eu un impact fort dans mon travail au moment où je m'intéressais à la fois à des artistes comme Beuys et à des cornemuses. Cette scénographie m'apparaissait tout à fait étrange et assez unique au monde. Elle donnait une matière visuelle à toute ma recherche. Et puis, c'était aussi le lieu de la mise à distance. Cette distance physique des vitrines qui empêchait d'accéder à des choses tellement désirées, et aussi cette distance intellectuelle avec le monde universitaire de l'ethnomusicologie. Pour m'infiltrer dans ce monde, j'ai profité d'une indétermination puisque je jouais sur plusieurs tableaux : celui du musicien, mais aussi du facteur, du restaurateur d'instruments, de l'étudiant. J'ai fait la connaissance d'ethnologues avec lesquels j'ai développé d'autres questions, notamment sur la culture musicale sarde en étudiant spécifiquement les *launeddas*. Ainsi, du folkloriste de Châteauroux, je suis passé par l'ethnologie, sans pourtant devenir chercheur. J'ai plutôt eu envie d'aller traiter un sujet à la manière de l'ethnologue pour aboutir à une production artistique. En ce sens, les ATP ont été un moment important et formateur.

# Terroir-isme

*Terroirs et terrains*

Mucem

Conception graphique : Sandro Vercellino