

CENTRE OCCITAN  
DES MUSIQUES  
ET DANSES  
TRADITIONNELLES  
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES  
CONSERVATOIRE OCCITAN

N° 60 2<sup>e</sup> SEMESTRE 2007 - 4,50 €

# pastel

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

**Dominique Regef**

**À la recherche du ton perdu**

**La bourrée à deux temps en Velay - 2**





Atelier de vielle à roue,  
Fête de la musique 2005  
Photo Marie-Laure Espin

## pastel

est édité par le

**Centre Occitan des Musiques et  
Danses Traditionnelles Toulouse  
Midi-Pyrénées - Conservatoire  
Occitan**

5 rue du Pont de Tounis, 31000 Toulouse

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Maïlis Bonnecase

Graphisme : Alem Alquier

Secrétariat de rédaction et mise en page :

Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

ISSN : 0996-4878

Pastel n°60 — 2<sup>e</sup> semestre 2007

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Jacques Baudoin,

Maïlis Bonnecase,

Pascal Caumont,

Didier Perre,

Véronique Ginouvès,

Mylène Hernandez,

Jean-Christophe Maillard,

Philippe Sahuc.

<b>Édito</b>	<b>3</b>
<i>Maïlis Bonnecase</i>	
<b>Portrait</b>	<b>4</b>
Dominique Regef, musicien traditionnel révolutionnaire <i>Jean-Christophe Maillard</i>	
<b>Facture Instrumentale</b>	<b>12</b>
À la recherche du ton perdu, ou les suites inattendues du colloque de l'Abbaye d'Arthous <i>Jacques Baudoin</i>	
<b>Deluènh, d'aicí</b>	<b>24</b>
Lakhdar Hanou, « fusionneur » d'identités <i>Alem Alquier</i>	
<b>Dossier</b>	<b>28</b>
Notes sur la (dé)folklorisation des pratiques musicales d'un village portugais Le chant des femmes, une école du silence <i>Mylène Hernandez</i>	
<b>Lo Saüc. Chronique bilingue</b>	<b>40</b>
<i>Philippe Sahuc</i>	
<b>Cant</b>	<b>42</b>
Les sources mélodiques de la bourrée à deux temps en Velay - 2 <i>Didier Perre</i>	
<b>Écouté, lu</b>	<b>56</b>
<b>La rantèla</b>	<b>63</b>



# Ascendances

Le dossier de ce nouveau *Pastel* est proposé par Mylène Hernandez, doctorante de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Elle mène une recherche sur les chants de femmes d'un village portugais de la Beira Baixa. Durant quatre ans, au gré des processions, des messes, des conversations ou des concerts, elle a suivi ces femmes dans leur pratiques quotidiennes et extra quotidiennes du chant, tentant de cerner avec elles leurs itinéraires de femmes et de chanteuses, tout en orientant cette recherche sur l'histoire politique des musiques populaires au Portugal, plus précisément sur la patrimonialisation de celles-ci, dès les premières années de dictature. Elle aborde ici, de manière particulièrement sensible, par les prismes politique et social, le chant obligé, cadré et néanmoins étouffé des femmes portugaises sous le régime salazariste, pour aboutir, aujourd'hui, à sa reconquête individuelle et communautaire.

Dominique Regef est un musicien rare. Musique classique, folk, musiques traditionnelles, musiques contemporaines, le trajet n'est pas banal. Hors de sentiers trop balisés, sans s'encombrer de revendications stylistiques, régionales ou corporatistes inutiles, ses racines, multifformes et vivantes, prennent corps dans les musiques qu'il pratique, dans l'improvisation, dans des échanges électifs. Un artiste libre, donc.

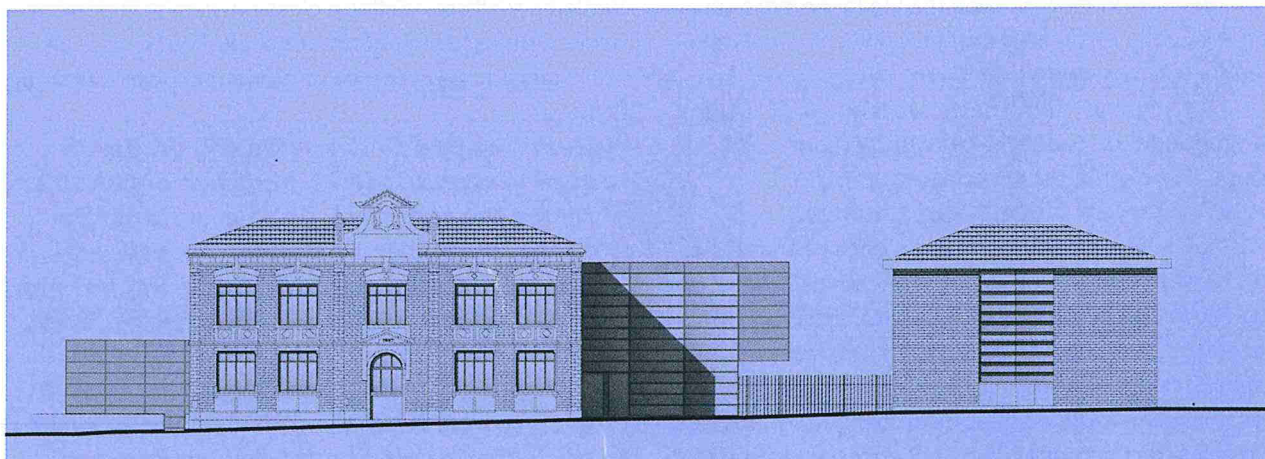
On ne résiste pas au style chamarré et légèrement provocateur de Jacques Baudoïn, et c'est avec bonheur que nous accueillons une fois de plus sa plume dans les pages de *Pastel*, sur un sujet concernant la facture instrumentale et bien au-delà, en reconstruisant le parcours plus ou moins récent de la *boha* à partir de la découverte d'un instrument ancien.

Lakhdar Hanou transporte avec son oud sa (au moins) double culture musicale orientale et occitane, au sein des groupes avec lesquels il joue mais aussi au fil d'une trajectoire solo qu'il entame aujourd'hui.

Pour finir je salue nos chroniqueurs de talent, lo Saüc et ceux qui nous parlent de disques et de livres, on part avec deux trois idées et on arrive avec une vingtaine, la multiplication des chroniques en quelque sorte.

Mailis Bonnecase

*NB : Nous avons pris l'habitude de publier le second Pastel de l'année au cœur de l'automne, et voilà que nous avons presque atteint le début de l'hiver. J'espère que vous ne nous tiendrez pas rigueur de ce retard, dû notamment à un emménagement dans de nouveaux, vastes et lumineux locaux que nous vous invitons à venir découvrir.\**



\* Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, 5 rue du pont de Tounis, 31000 Toulouse



# Dominique Regef

## musicien traditionnel révolutionnaire

par Jean-Christophe Maillard

Un corps à corps avec la nature, la matière, qui demande une concentration extrême, mais aussi du rythme et de l'inspiration. C'est une danse, à la fois animale et mentale, une métaphore de l'improvisation... celle qui ne s'improvise pas, sinon... ! Mais je n'avais pas des doigts de contrebassiste, alors j'ai préféré le corps à corps avec ma vielle, et m'exposer à d'autres vertiges en m'étalant dans son horizontalité sonore, qui est la résultante d'un mouvement circulaire continu.

**Tu déroules un ruban, quoi...**

Oui, pour ouvrir des lignes droites dans un instrument qui tourne en rond... J'ai parfois l'impression de faire du cinéma avec ma vielle, comme une caméra, celle des frères Lumière, avec la manivelle.

**Sauf qu'il n'y a pas de coup de poignet !**

Il y a quand même cette saccade du 24 images par seconde, ce cliquetis, ce tremblement... 24 coups de poignet par seconde, faut voir...

**Le bourdon du moteur qui tourne...**

C'est vivant, sous une apparente linéarité. Le son n'est pas vraiment stable, c'est toute la différence avec le son synthétique. Il palpète, il scintille d'harmoniques complexes, toujours en mouvement, où apparaissent, si on écoute bien, des micro-rythmes, des micro-mélodies, qui nous embarquent dans des histoires, des errances, des suspenses, avec leurs emballements, leurs arrêts sur image... Les variations de vitesse de la roue, le chien, les sons para-

sites, sont autant d'éléments dramatiques qui permettent de sculpter cette ligne horizontale, de la fractionner.

**De la baliser ?**

Les balises servent à mettre de la dynamique, à rebondir. La vielle c'est comme le train : les bruits de roulement et le défilement du paysage sont indissociables.

**On est tout de suite partis en parlant de vielle...**

Eh oui, elle est une métaphore de pas mal de choses, finalement. C'est une machine à voyager, et ce sont les voyages qui font les belles histoires. Vielleux, vielliste, vielleur, c'est un statut un peu particulier, on est souvent amené à expliquer, et si on reste taiseux, il y a toujours quelqu'un pour lancer la balle...

**Normal : quand on parle de toi, on pense tout de suite à la vielle, mais je t'ai connu à d'autres instruments : il y a le violoncelle d'abord, bien entendu, sinon il y a les instruments à cordes médiévaux, je t'ai pas mal entendu en jouer avec Equidad Barès. Donc, avec toi, y a-t-il un changement de ressources, de transport, de communication ? Penses-tu que tu changes d'univers ? Car j'ai l'impression que pour toi, les instruments sont un peu des personnages : quand tu racontes ton achat de ta première vielle, tu**



**S**e retrouver en face à face avec Dominique Regef, c'est l'assurance d'un bon moment. Eh oui : le vieilles-violoncelliste, le génial multi cordophoniste, a une conversation plaisante, passionnante, pleine d'humour. Il est comme sa musique : on sait quand il commence, il emmène dans des paysages variés, insoupçonnés, et on ne sait pas quand on finira de parler, à moins d'avoir un train à prendre - on risque malgré tout de le manquer -, un sanglier (ou un canard) sur le feu - il peut aussi brûler -, ou un concert à débiter. Ce jour-là, nous avons le temps. Nous discutons, nous les « nordistes » convertis dans les mêmes années au « sudisme » toulousain. Ah ! Les souvenirs du regretté Alain Vian, frère de Boris, qui avait vendu sa première vielle à Dominique et accueillait les clients d'un aimable « Quel bon Vian vous amène » ! Ah ! Les superbes balades en forêt de Fontainebleau, paradis entre beaucoup d'autres des alpinistes, comme l'était un peu, à une époque, Dominique lui-même ! Mais, bon, nous étions là pour causer musique... et tout d'un coup, le voilà qui compare l'alpinisme à la contrebasse ! Sortant de la rêverie d'une discussion à bâtons rompus, on se rappelle la destination première de notre rencontre...

**Pardon, Dominique ? Faire de l'escalade, c'est proche du travail de contrebassiste ? Mais pour toi, c'est quoi, l'escalade ?**

**écris : « Que va en dire mon violoncelle ? ». Tu le penses vraiment ou tu plaisantes ?**

Je plaisante sérieusement... Il m'est arrivé d'avoir en rêve un dialogue « serré » avec mon violoncelle et avec ma vielle. J'ai alors saisi à quel point nos instruments peuvent être habités et nous habiter. J'avais besoin d'oublier pour un temps le violoncelle, qui me maintenait dans un carcan. Quand j'ai découvert la vielle, je ne connaissais rien aux musiques traditionnelles, ou presque. Mais elle me semblait porteuse d'un univers, une *terra incognita*, qui m'attirait irrésistiblement. J'ai voulu larguer les amarres, dépasser cette culture classique qui me gênait aux entournures, et le regard ironique ou méprisant d'une certaine société sur cet instrument frustré et inaudible n'a fait que renforcer ma détermination. On peut dire que je me suis identifié à elle, pour le meilleur et pour le pire. Elle a pour moi un sens symbolique, qui m'a guidé pour façonner, petit à petit, un langage qui est le mien maintenant, constitué de nombreuses sources, et en permanente remise en question. Ce bain de son ressemble tellement à la vie ! Mais après tout elle n'est qu'un outil, le langage musical concerne le musicien avant l'instrument. Alors quand je change d'instrument, quand je reviens au classique sur mon violoncelle, ou au médiéval sur mon rebec, je ne change pas de casquette, car mon univers s'est structuré avec le

temps. Mais là aussi je suis avide d'apports extérieurs qui dérangent ; j'ai pris de grandes claques en écoutant certains contrebassistes de jazz s'approprier le violoncelle... ils ne mettent pas de gants ! **Alors, tu as eu une formation classique ? Tu vois, je ne comptais pas te faire raconter ta vie...**

Chez moi tout le monde jouait en amateur : piano, violon... Il manquait un violoncelle pour faire de la musique de chambre, c'est tombé sur moi. La musique en famille, ça n'a pas de prix, c'est un lien affectif très fort, et c'est aussi le travail lié au plaisir, parfois même à l'euphorie. C'est en tout cas comme ça que je l'ai vécu. Alors ce bain musical m'est devenu indispensable comme l'oxygène. Sans Mozart et quelques autres, je ne pouvais pas vivre. J'ai retrouvé plus tard dans le folk cette même chaleur, cette même ferveur, avec d'autres codes, en particulier ce rapport très direct et instinctif que permet la transmission orale. Enfin jouer entièrement avec les oreilles, non avec les yeux !

Entre-temps j'avais découvert Brassens, la chanson à texte. Je me suis mis à la guitare et j'ai commencé une carrière de chanteur dans des cabarets de la rive gauche. Je reprenais des chansons de Pierre Louki, Jacques Bertin... des poètes quoi !... mais aussi du domaine public traditionnel... déjà !

Quand j'ai voulu remplacer la guitare par la



vielle, ça s'est gâté... Sans grilles d'accords, ces béquilles harmoniques et rythmiques sécurisantes, et avec juste une note continue pour poser sa voix, ça change tout ! On se retrouve face à une liberté dont on ne sait que faire. L'angoisse de la page blanche... Alors il faut ouvrir ses oreilles vers l'intérieur, faire monter la voix de plus loin, de plus profond, l'investir comme l'instrument primordial qu'elle est vraiment, engager le corps entier pour faire vibrer l'espace. C'était trop pour moi, alors j'ai cherché à faire chanter la vielle comme un être humain. Ce qui se passe dans le contact physique avec la vielle, dans cet échange vibratoire intime, n'autorise pas les demi-mesures. Cet instrument est radical, monolithique, il oblige à rentrer en soi... pour mieux sortir de soi. Et puis cette relation au temps qui passe, que René Zosso a si bien su exprimer dans son premier vinyl (*Je chante pour passer le temps*, l'un des premiers concept-albums avec le *Sergent Pepper's* des Beatles, sorti à la même époque), rend la vielle à la fois zen et pathétique. Elle remplit l'instant présent d'une lenteur minérale tout en se projetant dans l'ivresse de la vitesse. À travers ce paradoxe, elle concentre de manière hypnotique, insupportable pour certains, cette sensation de plénitude que nous recherchons tous dans la musique.

Et puis il y a ce langage universel de la modalité, avec ses variantes infinies, qui m'a fait prendre conscience des ramifications qui parcourent l'histoire globale de la musique, jusque dans les musiques contemporaines, qui trouvent beaucoup de leur inspiration dans ce creuset là.

**Tu as entendu des pièces contemporaines aussi ? Tu as entendu Xénakis, Kagel ?**

Bien sûr, c'est la musique du XX<sup>e</sup> siècle, quand même, et c'est frappant comme elle est restée une affaire d'initiés. Bon, tout art est initiatique... ça demande un effort... regarde la vielle : pas facile immédiatement, hein ? La musique contemporaine est foisonnante de styles d'écritures, à travers une kyrielle d'écoles : sérielle, spectrale, répétitive, post-moderne, etc. Mais le travail des timbres, des textures sonores, me semble être le grand point de convergence, ce sur quoi la composition se construit. Et pour ce genre de répertoire, le violoncelle est un instrument extraordinairement malléable, avec son spectre très large. C'est par l'écoute de ces œuvres que j'ai pu le réapprivoiser.



**Le concerto de Dutilleux, tu dois aimer, alors ? C'est magnifique !**

Dutilleux, c'est un transgresseur. Il a fait éclater les cadres convenus, en donnant la primauté à la vie interne de la matière sonore. C'est très organique, très proche des phénomènes naturels, et en même temps très rigoureux, très économique. Ça l'a amené à utiliser les instruments hors de leur fonction habituelle. Ça me nourrit beaucoup, cette idée de dérive ; introduire par exemple la notion de souffle dans un instrument à cordes, ou privilégier les bruits de frottement, les sons saturés. Mais alors il faut désapprendre, et plonger dans une autre dimension de précision et d'écoute.

**Surtout que c'est souvent dans le suraigu, les intervalles doivent se jouer sur des dixièmes de millimètres ?**

Exactement... c'est dans les aigus que ça devient grave ! Mais il faut noter que la plupart des musiciens qui jouent cette musique viennent du classique : ils possèdent la technique qui leur permet théoriquement de tout jouer. Par contre, il faut être convaincu, se « jeter ». Il n'y a de fossé que dans les têtes.





**Mais dans tes improvisations, tu peux sans doute faire des choses aussi inouïes, mais qui ne sont peut-être pas aussi... méticuleuses ?**

Il y a beaucoup d'idées préconçues sur l'improvisation – je parle de l'improvisation totale – qui serait une facilité, pour ne pas dire n'importe quoi. Moi je crois au contraire que ça demande la plus grande exigence. Il faut d'abord être réceptif comme une éponge pour avoir quelque chose à dire, et ne pas se laisser dominer par son ego. Sinon on étale des recettes. On est alors dans la représentation, non dans la relation. L'improvisation, c'est une discipline, un travail sur soi, qui n'a pas pour but premier d'exhiber sa virtuosité, sa technicité, de « montrer ce qu'on sait faire ». C'est bien plus humble que ça. Mais j'essaie toujours de lier la technique au sens – et aux sens – c'est ce qui me permet de m'améliorer comme musicien, pas seulement comme instrumentiste. Il n'y a pas de but à atteindre, juste un chemin à continuer. Et puis, il y a une chose que je ne veux jamais oublier : le jeu, au sens enfantin. Pour ça, on a besoin des autres.

**Justement, à ce sujet là, j'aimerais qu'on parle un peu de la relation avec l'instrument, mais aussi la relation avec les autres musiciens avec qui tu travailles. Par exemple, quand tu joues avec d'autres, tu cherches à te mettre au service de quelqu'un, à faire un ensemble cohérent, ou bien au contraire à essayer que tout le monde fasse du Regef ? En effet, tu joues souvent tout seul, mais aussi avec des personnalités très variées : Beñat Achiary évidemment, les musiciens qui gravitent autour de lui, comme Michel Doneda ou Lê Quan Ninh, mais aussi il y a quelques années avec Rosine et Martine de Peire, Equidad Barès, ou encore ce groupe d'improvisation contemporaine CROK ?**

Ça dépend des contextes, et j'ai acquis pas mal de souplesse en me coulant dans des moules très variés. Mais dorénavant je veux autant que possible maîtriser mes projets, car je veux m'inscrire dans une radicalité clairement définie. Mon solo est un laboratoire à partir duquel j'imagine des scénarios. Alors j'ai commencé par le plus simple, qui n'est pas forcément le plus facile : les duos, qui ont l'avantage d'être légers et profonds dans la relation. Je creuse par exemple la question de la relation vielle / accordéon chromatique, avec Jean-Michel Pelegrin, qui a une grande ouverture sur le classique, le jazz et les musiques du monde. Ce sont deux instruments qui a priori ne font pas très bon ménage – l'un harmonique, l'autre modal – mais c'est justement cette ambiguïté que j'ai envie d'explorer. Je joue aussi avec Ravi Prasad, qui, à partir du chant carnatique d'Inde du Sud, invente des formes très personnelles, très contemporaines. La vielle devient alors une sorte de *tampura* / harmonium / *saranghi* / *tabla*, totalement fonctionnelle et crédible. J'ai un projet sur la fusion vielle / guitare électrique, avec Nicolas Lafourest, qui a un jeu complètement atypique, très intuitif et expérimental. Ces deux instruments ont une parenté évidente de par leur épaisseur sonore. Autre duo voix / vielle / rebec / vièle à archet / *dilruba* / violoncelle (ouf !) avec Luc Baron, diseur / chanteur formé à l'école Beñat Achiary et Roy Hart Theatre ; à partir de textes, de poésies, de différents auteurs, nous explorons cet espace très ouvert entre parole, chant, musique. Encore une histoire de glissements... Dans un domaine encore plus expérimental, je fais des performances, avec tous mes instruments, avec José Lepiez, inventeur des Arbrassons, sculptés à partir de chutes d'arbres vénérables (José

Sur scène avec  
Beñat Achiary  
Coll. D. Regef



est élagueur). Ce sont des instruments à caresses, dont le procédé de mise en vibration reste assez mystérieux. La musique qui en émane l'est tout autant. J'ai aussi un trio vielle / batterie / sax, avec Ramon Lopez et Gianni Gebbia, dont la création a été donnée à Jazz à Luz en 2006. Et enfin un projet transfrontalier avec des jazzmen espagnols et catalans. Dans chaque situation j'essaie de me situer selon un aspect particulier de mon rapport à la musique et à l'instrument.

Dans tous les cas je travaille dans un esprit d'échange. Les rapports de hiérarchie ne me conviennent pas. Être au service d'une personne est intéressant dans la mesure où elle me fait partager son désir : être ensemble au service de quelque chose qui nous réunit, et nous dépasse parfois. Si un jour je rassemble des collègues pour faire « du Regef », ce sera avec la conscience que mes idées viennent d'une mémoire collective et sont destinées à vivre à travers les autres, donc à se transformer. Et c'est beaucoup plus drôle de travailler ainsi que de se poser en « créateur », un mot qui me fait toujours un peu sourire. J'ai eu la chance de travailler avec Peter Brook, et même lui est réticent à se proclamer metteur en scène, tant il privilégie la lente maturation en équipe. Bon, c'est lui qui fait les choix, finalement. Mais il aura essayé toutes les pistes, même les plus mauvaises, pour que la voie la plus juste se révèle presque d'elle-même.

J'aime le travail d'équipe, en laissant toujours la place à l'intuition de l'instant. Car il y a quand même quelque chose qu'il faut bien comprendre une fois pour toutes : la musique n'est pas reproductible. Les conditions acoustiques, les sons, les musiciens, le public, ne sont jamais les mêmes. Et ça c'est merveilleux. Il y a toujours de l'improvisation quelque part, même à notre insu. Alors on doit trouver un équilibre entre contraintes et liberté. Valéry disait que deux périls nous guettent : l'ordre et le désordre. À méditer pour les improvisateurs ! Mes premières expériences de ce genre d'exercice « sur le fil », je les ai faites avec Steve Waring en compagnie de Philippe Maté ; il nous présentait non comme ses « accompagnateurs », mais ses « collaborateurs ». Au lieu de « servir la soupe », ça m'a incité à faire des propositions, prendre des risques, à me dépasser.

### **À la vielle ?**

À la vielle et au violoncelle.

### **C'était à l'époque du Bourdon ?**

Un peu après. C'était une période charnière entre Mélusine et Malicorne. Dans les années 74 - 76.

### **Mais les années 74, c'était encore le Bourdon à fond ? Tu as connu tout le monde alors, John Wright, Catherine Périer, Tran Quang Hai, Job Philippe, tu sais ce sonneur breton qui jouait de la harpe ?**

C'était un bouillon de culture assez incroyable, avec ses stars, comme Christian Leroi-Gour'han, dont le jeu de vielle m'a sidéré. Il semblait faire, dans le sillage de son père, de la paléontologie sonore, quand il extirpait de sa petite vielle plate Cailhe-Decante des sonorités à l'acidité redoutable, avec un phrasé complètement ésotérique et « hendrixien ». Il jouait d'ailleurs de la guitare électrique avec la même « patte », il semblait que l'une était l'ancêtre de l'autre. Christian était l'un des quatre de Grand'mère Funibus, premier groupe mythique du *folk revival* en France. Ils ont fait de la *world music* bien avant l'heure, mais avec quelle économie de moyens... des Rolling Stones de proximité !

Un été on s'est retrouvés un certain nombre de cette mouvance dans un stage de vielle de Georges Simon, que je connaissais bien déjà. J'ai joué le rôle d'interface... les relations étaient plutôt tendues avec les « chevelus » de Paris ! C'était le choc du folk et du folklore.

### **C'est pour ça que tu parles d'Emmanuelle Parrenin aussi ?**

Qui faisait partie de Mélusine, nous étions membres fondateurs avec Jean-François Dutertre et Jean-Loup Baly. Elle a fait à la vielle des enregistrements remarquables, novateurs et poétiques.

### **Alors tu connais Yvon Guilcher aussi, forcément ?**

Il est arrivé après moi, quand je suis passé à l'ennemi US ! Je rappelle en passant que le folk hexagonal a fleuri sur le terreau du folk américain, qui marchait très fort. J'ai joué avec Yvon par la suite à plusieurs occasions, dans des stages, des enregistrements, avec Marc Perrone... Toujours jubilatoire ce lien entre expérience de terrain et recherche universitaire.

### **Tu as donc fait tout cela avant d'arriver à Toulouse ? Je t'ai découvert par Gérard Martin et l'ARIMP, au moment où tu faisais des expériences avec la vielle-synthétiseur. On a dû se croiser à Paris, par exemple dans**



### **les festoù-noz ?**

Dans les festoù-noz, tout le monde se croise du regard, le temps de quelques fractions de secondes intenses, dans les danses en chaîne... alors sans doute. Le grand choc, je l'ai eu en Bretagne, en saison d'hiver, hors tourisme. Ça prend la dimension du rituel. J'ai été fasciné par cet art de la retenue qui est la marque des meilleurs danseurs, qui ne laissent deviner que le frémissement de leurs orteils au fond de leurs chaussures. De temps en temps, ils lâchent le grand jeu quelques secondes dans des fulgurances dignes d'un film de kung-fu, histoire de rappeler quand même à qui l'on a affaire, et que la hiérarchie a aussi du bon...

Quant à la vielle électronique, le girason (du nom de ses deux maîtres d'œuvre, Jean Girvès pour l'électronique et Marcel Lasson pour la lutherie), c'était une expérience excitante qui a malheureusement tourné... court, car je n'étais pas maître de la décision pour se donner les moyens de poursuivre son développement. Dommage, les années Lang ne sont pas prêtes de revenir... C'était pourtant un super exemple de partenariat arts - sciences, à l'époque où le numérique était en plein essor. En tout cas je me rappelle d'un détail : la roue entraînait une dynamo (pour le chien) utilisée sur le Concorde pour manœuvrer les gouvernes (mais peut-on dépasser la vitesse du son avec une vielle ?) J'ai quand même fait écouter cet instrument prometteur au public du festival de Ris-Orangis, en 1985, aux côtés de Valentin Clastrier et Pascal Lefeuvre. On m'en parle encore !

Cette recherche a été pour moi une charnière, elle a fait sauter des verrous importants, car les possibilités de jeu étaient démultipliées, et il fallait tout réinventer : pas de cordes, manivelle et clavier interactifs, synthés analogiques RSF (fabrication toulousaine) avec des sons monstrueux, un véritable laboratoire pour « fabriquer » une vielle fantasmée, bien plus qu'une simple transposition de la vielle traditionnelle. La page blanche immaculée ! Quand je suis revenu à la vielle acoustique, je ne l'ai plus reconnue ! Alors j'ai fait une sorte de réapprentissage, de déconstruction, je l'ai écoutée autrement, de plus près, dans ses moindres frottements, en laissant de côté toute velléité de virtuosité.

**Oui, bien sûr, mais enfin, tu es quand même un virtuose ! Quand des vielleux t'écoutent, ils se demandent comment tu parviens à faire telle ou telle chose, et à l'écoute, c'est souvent brillant !**

C'est quoi, la virtuosité ? On confond trop avec le « brillant », justement. Moi je crois que c'est une grâce, un état d'esprit. C'est ce qui rend reconnaissable, les yeux fermés, la personne qui joue. De même le talent, c'est une attitude d'ouverture, c'est du mouvement.

**Mais si on te compare à des gens qui créent et qui innovent ? Vous êtes au moins deux ou trois : Valentin Clastrier, Pascal Lefeuvre, et puis d'autres... Matthias Loibner, par exemple. Dans ton cas, j'entends des sonorités riches, curieuses, des effets inédits rendus avec une impression d'aisance.**

C'est peut-être que je ne cherche pas à faire entrer l'instrument dans un moule une fois pour toutes. Disons que je la suis autant qu'elle me suit. C'est comme un sport de glisse. Le continuum permet ces dérives, ces anamorphoses où l'on passe dans un même élan du mélodique au bruitisme. C'est ainsi qu'une histoire se dessine. J'accompagne le son, qui ne tombe pas du ciel comme ça, mais qui a une naissance, un développement, une transformation, et tout cela peut passer par des phases un peu difficiles pour les oreilles habituées à la musique cadrée, identifiable. Au départ, je te le redis, je ne connaissais rien aux musiques traditionnelles quand j'ai découvert la vielle, je suis vierge de racines régionales (si ce n'est le Beaujolais, où j'ai passé pendant longtemps de merveilleuses vacances bien arrosées).

**Pour toi c'est un atout ? Cela t'évite-t-il d'utiliser toute une série de clichés ?**

On n'échappe pas aux clichés. On a chacun les siens, chacun sa mémoire, chacun sa tradition. La question à se poser : qu'est-ce qu'on en fait ? Comment les détourner, les greffer aux autres images du film qui s'invente ici et maintenant. Je ne sais plus qui a dit : « Il vaut mieux être fou dans le classique que classique dans la folie »... Alors, le cliché, au lieu de le censurer, mettons-lui un nez rouge, ou au contraire débarrassons-le de ses oripeaux. C'est un processus de recyclage sans limites.

**Mais toi, tu l'as recyclé, le passé ?**

Au risque de passer pour un pédant, je vais encore citer quelqu'un, Varèse en l'occurrence. Écoute bien ça : « Chaque maillon de la chaîne de la tradition a été forgé par un révolutionnaire ». Bon, quand on parlait de « folk progressiste », c'était dans un sens politique et contestataire qui finissait souvent dans l'opportunisme, le formatage et... le cliché ! En fait c'est un concept qui vient de la pop,





Coll. D. Regef

mais dans un sens strictement musical : celui de la transformation progressive et organique d'un processus sonore, donc une démarche qui tendait à se rapprocher des musiques expérimentales contemporaines, électroniques, etc. Une musique exploratoire, comme on progresse en pleine forêt vierge. Dans les musiques traditionnelles, il y a des analogies : les chants a capella, qui prennent beaucoup de libertés avec le tempo, avec la mélodie, qui montent par micro-intervalles et accélèrent insensiblement ; les musiques de transe, les polyrythmies qui montent en spirale. Tout ça c'est incompatible avec le formatage de l'industrie culturelle. Si tu écoutes des enregistrements de polyphonies corses d'avant la guerre, tu entends des chanteurs qui affirment les différences de leurs voix, de leurs expressions, au lieu de chercher à les fondre d'une manière « harmonieuse », comme cela semble être la règle aujourd'hui, avec tout l'enrobage technologique qu'on est tenté d'y ajouter. Le goût actuel est au « beau son », le son qui impressionne, qui t'écrase presque. C'est comme du sucre rajouté. Moi j'aime le son qui a du grain, du jeu, de l'approximation. Le folk et le free-jazz ont surgi à la même époque, ce n'est pas par hasard. Sous des formes très différentes, ils ont fait surgir dans notre présent la rugosité, la sauvagerie.

**Tu dis parfois que tu fais de la « musique difficile ». À ce sujet, pourrais-tu parler de ton public ? Tu parles beaucoup aussi d'un monde intérieur, que tu partages parfois avec des musiciens, mais le public dans tout ça ?**

En France les publics sont encore compartimentés, par rapport à l'Allemagne, par exemple, où ça ne pose aucun problème d'écouter dans le même programme du folk, du jazz, du classique, du contemporain... Ça prouve que le public est prêt à découvrir ce qu'il ne connaît pas, encore faut-il lui en donner la possibilité, oser le surprendre. Mais les consignes politiques actuelles sont claires : donner au public ce qu'il attend ! Une politique culturelle inversée, en quelque sorte ! Moi, je crois qu'il ne faut pas uniquement répondre à l'attente du public, mais aussi à sa non-attente. Lui donner des choses qu'il pourrait aimer. Et tant pis s'il n'aime pas tout de suite. C'est un travail à long terme, à rentabilité plus qualitative que quantitative. Quand je fais mon solo, je sais que c'est ma conviction qui va toucher les gens, non mes capacités d'adaptation.

**Mais tu as des plans, des réflexes, des cadres, qui te permettent peut-être de structurer...**

Pour Cartier-Bresson, « la liberté est dans le cadre ». Tout est dit. Le moment magique de l'instantané, ça se prépare. Pareil en musique, qui est aussi un art de l'instant. Il faut prévoir l'imprévu. Pour cela il faut se vider, se mettre « en situation ». Chez moi je me fais quelquefois des concerts « à blanc ». Ça me donne une marge de sécurité qui me permet d'éviter les plans trop rigides. De toute façon le risque, j'y tiens !

**Sans aucune idée dépréciative, t'arrive-t-il de « ressortir » des choses, de retravailler, d'améliorer ce que tu as pu déjà faire ailleurs, quand tu improvises ? Autrement dit, bon d'accord, tu n'as pas de « plan », mais aurais-tu brusquement quelque chose qui revient dans lequel tu étais bien, et que tu as envie de retrouver ?**

Oui, mais il faut que le souvenir s'actualise, car je ne retrouverai jamais exactement les mêmes sensations. Je recycle, comme on disait tout à l'heure. Et puis bon, j'aime faire des clins d'œil, des citations. On ne peut concevoir la musique sans humour. Ça me sert de tremplin pour aller plus loin...

**Tu expérimentes, mais tu travailles avec ta mémoire aussi.**



La mémoire, la mémoire, ça me dit quelque chose... ah oui : Régis Debray dit que « la mémoire est révolutionnaire ». Excuse-moi, c'est récurrent ! Toujours cette idée : la mémoire est un ferment pour se projeter. C'est un outil de création. Sinon, elle ne sert à rien d'autre qu'à nous faire souffrir. L'imagination n'est qu'une façon d'ordonner la mémoire.

**Es-tu content de ta carrière ? Tu peux la voir avec un certain recul, il te reste encore plein de choses à faire, donc...**

En fait, si elle existe, elle commence vraiment maintenant ! Jusque-là j'ai fait une espèce de brouillon, un parcours en lignes brisées, passant du coq à l'âne, avec un peu d'opportunisme par-ci par-là. Le statut d'intermittent, que je défendrai toujours dans son esprit originel, a parfois l'inconvénient de faire de nous des mercenaires. « Faire le métier » et « vivre sa vie d'artiste », ce n'est pas évident à concilier. Mais je crois que j'ai toujours gardé une intuition profonde : j'ai choisi avec la vielle une posture en marge des vents dominants, même si elle a aujourd'hui sa part de reconnaissance, et même d'adulation. Pour moi elle reste à la marge, et ça me plaît. N'oublie pas que les marges, c'est ce qui tient les pages d'un livre ! Son intrusion, comme beaucoup d'autres instruments trad, dans la rock-variété, le jazz, etc. est une excellente chose en soi, car cela rend ces sonorités familières au grand public, et nourrit la créativité de celui qui en joue. Mais ça reste néanmoins un ingrédient « exotique ». Ma participation à une tournée de Stephan Eicher a été pour moi un « extra » envisageable quand il m'a donné carte blanche pour l'ouverture en solo du concert, cinq minutes environ. Il y avait là un véritable enjeu, mais je devais bien « rentrer dans le rang » le reste du concert. Cette position un peu militante pour l'instrument devient vite un piège, on se retrouve formaté d'une manière ou d'une autre, dans la musique comme dans l'image. Au moins cette expérience m'a permis de me faire les dents sur une forme très particulière : le haïku musical ! On a un peu tendance à s'étaler complaisamment dans l'impro. J'ai appris à faire court. Sinon j'ai trouvé en Stephan une personnalité vraiment attachante, avec une grande curiosité et un goût affirmé pour l'expérimentation sur scène. Cela dit je me sens à l'étroit dans le format chanson. J'ai besoin de grands espaces, et d'élaguer ce qui n'est pas complètement moi-même.

**D'aller à l'essentiel ?**

Oui, l'urgence est de créer, que ce soit dans l'improvisation ou l'écriture. Cette interaction entre les deux me passionne. Les plus grands plaisirs musicaux je les ai connus par l'improvisation, qui est la méthode la plus ancienne de la musique, Steve Lacy disait « une vaste fraternité du langage », et Einstein « un véritable besoin émotionnel et intellectuel ». Et surtout ces échanges suscitent de belles amitiés, ce qui est pour moi le plus important. Mais quand j'écoute la musique de Scelsi, par exemple, qui a poussé le minimalisme à un degré de finesse qu'il fallait oser, jusqu'à la saturation extrême de la même note sur une durée qui semble n'avoir ni début ni fin, je me dis que l'expérience sensorielle de ce supra-langage n'a pas de limites, et qu'elle est essentielle parce qu'elle nous transforme en profondeur. Et lorsque cela se passe dans l'écriture instantanée, c'est un rare bonheur.

**N'y a-t-il pas eu une époque bénie pour ce genre de musique ? Y est-on toujours ouvert ? En effet, le public a pu changer, on est peut-être plus conformiste ?**

Il y a un conformisme qui se développe, c'est incontestable, favorisé par l'industrie culturelle, elle-même soutenue par les politiques. Mais je crois à la dynamique des minorités. Il y a une grande soif d'émancipation, d'inouï, de beauté affranchie des paillettes, dans des milieux plus populaires qu'on ne le croit. J'ai toujours été sensible à ces rencontres faites après mes concerts, des gens qui viennent me voir en me racontant ce qu'ils ont ressenti. Une fois, sur une place de village, en Provence, j'ai fait l'un de mes premiers solos de vielle, vingt minutes peut-être, avant un bal occitan. À part la présence de la vielle, j'étais complètement décalé. Sur le moment, j'ai eu l'impression d'une certaine indifférence. Mais quand je suis descendu de scène, une vieille dame est venue me voir et m'a dit : « Vous savez, Monsieur, je ne connais rien à la musique, mais ce que vous avez joué, eh bien, je me souviens de tout ! C'était comme un voyage ! Alors au début, il y avait un bateau, on entendait le craquement des cordes, et puis vous avez pris le large, et alors il y a eu une tempête... » et elle m'a raconté tout le concert !

**Et toi, tu t'y retrouvais, tu saisais en détail de quoi elle parlait ?**

Oui, tout à fait. Même si les images qu'elle exprimait n'étaient pas toutes conscientes en moi. Ce sont quelques paroles comme celles-là qui m'ont donné envie de continuer ●



# À la recherche

## ou les suites inattendues du colloque de l'Abbaye d'Arthous<sup>1</sup>

par Jacques Baudoin



(ci-dessus)

Boha de  
Germain Lestage  
du Sen de Labrit.  
Coll. PNRLG.  
Début du XX<sup>e</sup> siècle.  
(Parc Naturel Régional  
des Landes de  
Gascogne)

(à droite)

Boha de  
Jean Blanchard  
de Bourriot.  
Coll. privée.  
Fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### I. De Bob Dylan à Jeanty Benquet...

C'est le début des années 70, les dernières vaguelettes du raz de marée de mai 68 clapotent mollement. Fini le temps des utopies, les « jeunes » doivent se ranger ou trouver un nouveau chemin. La musique ne sera pas épargnée, d'autant que beaucoup avaient quelques vieux comptes à régler avec elle<sup>2</sup> !

La boha reprend donc vie vers le milieu des années 70, surfant sur une vague musicale empreinte d'humanisme qui arrive au moment où le rock et sa guitare électrique finissaient d'enterrer un accordéon chromatique largement ringardisé. Venu d'Amérique du Nord, porté par de grands interprètes comme Bob Dylan, Donovan, Joan Baez, Pete Seeger, Doc Watson et teinté du blues de John Lee Hoocker, le folksong touche la France. C'est à Paris que naissent

les premiers folks clubs où des musiciens de talent, comme Graeme Allwright, Roger Mason, Steve Waring, John Wright..., prennent le relais<sup>3</sup>. Leur façon de jouer de la guitare, du banjo, de la guimbarde ou du violon, largement popularisée par des collections de disques comme *L'art de...* chez Arion ou la mythique *Spécial Instrumental de Chant du Monde*, révèle à toute une génération les sons oubliés des musiques modales et des musiques à bourdon<sup>4</sup>. Peu médiatisées, ces musiques se diffusent pourtant rapidement par l'intermédiaire de clubs folk<sup>5</sup> (le Centre américain, le Bourdon ou la Vieille Herbe à Paris, la Chanterelle à Lyon, la Courtepaille à Bordeaux...), de stages, de disques, de revues (*Tradition Vivante*, *Gigue* et *l'Escargot folk*) et de festivals (*Lambesc*, le premier, en août 1970, *Malataverne* en 71,



1. Colloque de l'Abbaye d'Arthous, organisé par le Conseil Général des Landes à Hastings, les 20 et 21 mai 2006.

2. Le simple plaisir de jouer d'un instrument de musique ne pouvait exister et tous les cursus musicaux passaient par un catalogue d'idées reçues digne de Bouvard et Pécuchet. Même les derniers musiciens traditionnels avaient fini par se mettre au soulège ! cf. BAUDOIN, Jacques. Clochette et Sabots !, Les instruments de musique dans les Landes. *Pastel*. 2006, n° 57, p. 4-20.

3. J'y ajouterai volontiers des musiciens-chanteurs plus « médiatiques » comme

Hugues Aufray ou Maxime Le Forestier.

4. Je revendique totalement le caractère subjectif de cet historique. Il dessine à larges traits l'itinéraire musical du jeune « folkeux » gascon que j'étais. Mais beaucoup de musiciens « folk » ont suivi un chemin parallèle, sinon identique.

5. En octobre 1972, j'étais étudiant en sciences à Pau, passionné de musique et séduit par la fraternité de ce monde musical. Faute d'en trouver un « tout fait », j'ai fondé le premier club folk de la région que j'ai appelé : folk club universitaire palois... original, non ?



# du ton perdu

**Vous ne l'entendez pas, mais ce tocsin qui sonne sur la Grande et la Petite-Lande égrène patiemment les noms des derniers bohaires. Le tocsin sonne et l'air immobile de la pinède porte leurs noms jusqu'à nous :**

...

**1838 – 1929, Jean Blanchard, dit « lou petit parrain », meunier de Bourriot,**

**1838 – 1934, Pierre Dumartin, employé municipal, de Sabres,**

**1869 – 1953, Jean Lestage, dit Germain, du Sen de Labrit,**

**1870 – 1957, Jean Benquet, dit Jeanty, de Beaulac-Bernos,**

**1898 – 1975, Raymond Mougères, métayer, de Sabres.**

**1975, voilà, c'est fini !**

**Et c'est ainsi que meurent les bohars, avec les derniers musiciens.**

**Du moins c'est ainsi qu'elles auraient dû disparaître, ce n'était pourtant pas la fin de l'histoire et la suite est pour le moins étrange.**

Vesdun en 1972, Pons en 1973...). Très influencés au début par les instruments et les musiques anglo-saxonnes, les jeunes « folkeux » se posent rapidement le problème de leur identité musicale, celle qui tisse les liens familiaux et les rattache à leur province. Un engouement souvent renforcé par leur implication dans le renouveau de mouvements régionalistes<sup>6</sup>. S'ensuit alors, un peu partout en France, la grande vague de « collecte » spontanée des années 70-80 qui les voit sillonner les campagnes à la recherche d'informations sur les traditions, les « vieilles » danses, les techniques de jeu, les instruments oubliés... Ce repli musical sur les provinces « déparisianise » le « folk » qui se transforme en « musiques traditionnelles » et, en Gascogne, une petite cornemuse en profite pour pointer timidement le bout de son *pihèt*...

Alors qu'elle n'était plus guère connue que par de rares témoignages, dont quelques cartes postales anciennes<sup>7</sup>, la première cornemuse landaise est découverte en 1970-71, au Musée Paul Dupuy de Toulouse, par une équipe des Ballets Occitan, Pierre Corbefin et Max Bordenave. Peu après, c'est dans la Petite-Lande, à Bourriot, que Pierre



Corbefin et Jean-Pierre Cazade, musicien du groupe gascon Perlimpinpin folk, en trouvent une seconde, enfin complète.

Deux modèles sont maintenant disponibles, dont l'un avec ses anches.

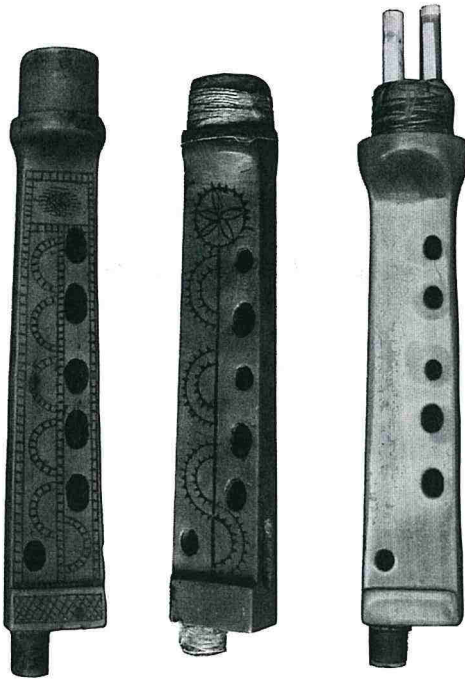
1975, curieusement la *boha* réapparaît alors que disparaît le dernier des *bohaires* !

Passe-carrère à  
Samatan pour la fête  
du Rondeau vers  
1980.  
De haut en bas et de  
gauche à droite :  
Alain Cadeillan (*boha*),  
Bernard Desblancs  
(*boha*), Guy Bertrand  
(vielle), Jean-Pierre  
Lafitte (*boha*) et  
Xavier Vidal (violon).

6. En Gascogne, la plupart de ces musiciens deviendront des militants occitans très actifs dans le milieu associatif. Leur participation technique et financière (dons de cachet, soirées de soutien...) a été l'un des moteurs essentiels de la création et de la pérennisation des *Calandretas*.

7. Collections éditées par Ferdinand Bernède d'Arjuzanx, Duberger et Dupin de Casteljaloux, Marcel Delboy de Bordeaux, bromotypie Gautreau de Langon. Ces témoignages couvrent une période qui va de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup>.





## II. Comment la vieille boha a perdu son son!

Tout est en place pour fabriquer l'instrument et c'est Alain Cadeïllan, dit Kachtoun, qui commence à l'atelier de la Boîte à Folk<sup>8</sup> à Agen suivi peu après par celui du Conservatoire Occitan.

Malheureusement la distance est grande entre le « ya plus qu'à... »

et une boha qui fonctionne. Du moins une boha qui fonctionne comme « on » le souhaiterait! Pas un fac-similé de collectionneur mais un véritable instrument que tous ont hâte d'utiliser pour faire de la musique avec les copains... des copains accordés sur le la 440, avec une gamme tempérée... Hélas les copies n'ont pas ces qualités là! À la redécouverte succède donc une période de réflexion et de doute. Tous les acteurs souhaiteraient rester au plus près des modèles initiaux, mais constatent que la boha doit s'adapter aux « réalités » musicales et aux besoins des musiciens. Pour comprendre les enjeux et les points de vue, il faut se remettre dans le contexte de l'époque. Le mouvement folk est humaniste par essence, *flower power, peace and love*, sous les pavés la plage... tout cela n'était pas très loin, les groupes musicaux ne se forment ni pour l'argent ni pour la gloire, c'est le plaisir de la convivialité, du partage avec les autres, musiciens, danseurs ou spectateurs. La musique, tant des amateurs que des professionnels, est principalement à base d'arrangements multi instrumentaux, le temps des solistes n'est pas encore venu<sup>9</sup>! Comment concevoir un instrument qui isolerait irrémédiablement le musicien? Im-pen-sable! La position ou la taille de quelques trous ne pèseront donc pas bien lourd à l'heure des décisions.

8. Les musiciens de Perlimpinpin folk avaient monté la Boîte à Folk, sorte de magasin qui servait de lieu de rencontre, de vente de disques, d'atelier de fabrication... Jean-Pierre Cazade y fabriquait dulcimers et épinettes, Kachtoun des flûtes à trois trous, des fifres et des bohás, Marc Perrone réparait de vieux diatoniques hors d'âge...

9. Le disque d'un des premiers festivals folks des années 70 a même été produit et vendu dans une simple pochette en carton blanc, sans aucune indication ni du

Surtout si une information vient bien à propos justifier les choix de la raison: «...Quant aux cotes relevées sur le premier spécimen, elles ne convenaient pas non plus: "Les trous (du *pihet*) étaient énormes. Parce qu'on l'a appris après aussi, ils bouchaient les trous à la cire, donc ça nous donnait pas grand-chose. Et puis il n'y avait pas d'anches"... »<sup>10</sup> Il s'ensuit donc des choix tout aussi raisonnables que raisonnés. Collectifs et « mineurs » au début, puis, le temps passant, chacun fait sa petite sauce. Ainsi, Kachtoun commence par fabriquer des bohás en do avec des anches en roseau, puis « d'autres » en font en sol et en la... arrivent ensuite des anches en roseau rapportées sur socle plastique... le *pihet* s'agrémente d'un trou supplémentaire devant... puis d'autres trous, devant, derrière,... puis... puis... La boha folk, née en 1975, suit dorénavant son propre chemin.

C'est cet « oubli » progressif des modèles initiaux jusqu'à leur occultation finale qui pose finalement problème. Les bohás retrouvées auraient dû servir de références actives, mais sont restées des objets morts de musées<sup>11</sup>. Et ça qui le sait?

## III. De l'art d'enfoncer des portes ouvertes?

Mais tout le monde le sait!!

Il suffit de passer en revue la littérature parlant de la boha.

Tous les chercheurs ont écrit, et même martelé, les évolutions organologiques. Cette dérivation du modèle original est connue de tous... connue, pointée et repointée; le dossier Boha de *Pastel* n°25 est de ce point de vue exemplaire! Lothaire Mabru<sup>12</sup>, chercheur et acteur du revival, y indique que «...Si la cornemuse gasconne actuelle-

lieu ni des musiciens, par refus du vedettariat, rejet du « système ».

10. Citation tirée de: BONNEMASON, Bénédicte. La tradition réinventée de la cornemuse des Landes de Gascogne. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 30-35.

11. Pour être rigoureux notons que Patrice Bianco a fabriqué quelques bohás de ce type, mais sans impact sur les pratiques.

12. MABRU, Lothaire. De la bounloure à la cornemuse gasconne. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 24-29.

Renouveau de la boha, modèles et copie.

1. Boha du Musée

Paul Dupuy de

Toulouse, facture de

la fin du XIX<sup>e</sup>

2. Boha de Jean

Blanchard de

Bourriot,

facture de la fin du

XIX<sup>e</sup>

3. Boha en do, facteur

Alain Cadeïllan,

vers 1978.

Coll. privée.





ment refabriquée ressemble globalement aux cornemuses anciennes, un examen attentif révèle que les différences sont nombreuses... », et conclue « ...Tout cela pour dire que la *bounloure* ou la *bouhe* n'est pas la cornemuse landaise telle que nous la connaissons aujourd'hui... ». Bernard Desblancs<sup>13</sup>, un des premiers acteurs, facteur et *bohaire*, n'est pas moins clair « ...nous nous sommes progressivement écartés du modèle initial [...] La *boha* actuelle est le produit d'une lente évolution qui intègre des paramètres divers, issus de la réflexion des fabricants... ».

Quant à Bénédicte Bonnemason<sup>14</sup>, chercheuse et musicienne, le titre même de son article donne le ton : *La tradition réinventée de la cornemuse des Landes de Gascogne* ! Et parlant des acteurs du renouveau elle constate que leur « ... discours est empreint de traditionalisme, consistant à préférer "les formes anciennes" de la cornemuse alors que par ailleurs il affirme que le maintien de celles-ci est aujourd'hui impossible si l'on tient compte du changement social et d'une nouvelle manière de concevoir le fait musical... ».

Tous les articles<sup>15</sup> convergent vers un même constat que résume bien Lothaire Mabru<sup>10</sup> : « ... le terme d'évolution est ici quelque peu usurpé : n'oublions pas qu'il y a rupture totale dans la transmission du savoir. On ne peut parler ici d'évolution, mais bien de recréation... ».

Autrement dit, le *revival* n'a pas donné de descendance à la vieille *boha* !

Le travail préparatoire fait pour présenter l'*Organologie des Bohas anciennes* au colloque de l'Abbaye d'Arthous m'a d'ailleurs donné l'occasion de revoir d'anciennes cornemuses, d'aboutir à ce même constat et d'enfoncer un peu plus une porte déjà largement ouverte... Mais aussi l'occasion de commencer à mettre en doute de trop nombreuses « évidences ».

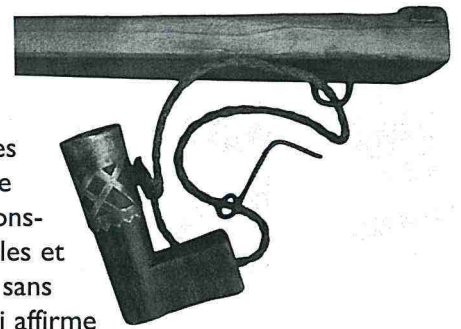
13. CHARLES-DOMINIQUE, Luc. Bernard Desblancs, facteur de cornemuses landaises. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 6-9.

14. BONNEMASON, Bénédicte. La tradition réinventée de la cornemuse des Landes de Gascogne. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 30-35.

15. cf. Article dans *Pastel* n° 25 et dans le Livret du CD : MABRU, Lothaire. *Landes de Gascogne, la Cornemuse*. France : Radio France. 1996. Collection Ocora

#### IV. Et les mathématiques de voler au secours des petites abeilles...

Les décisions prises dans les années 70, dans la première phase de découverte / reconstruction, sont peu discutables et comment ne pas rejoindre sans réserve Lothaire Mabru qui affirme en 1995 dans *De la bounloure à la cornemuse gasconne* « ...la recréation, l'invention de la cornemuse des Landes était la seule voie possible... ». Il a raison de pointer du doigt l'objet et son nom, mais c'est déjà trop tard. Depuis vingt ans l'objet recréé porte celui de l'instrument ancien et cette homonymie n'est pas anodine, comment les diffé-



Crochet de réglage en fer avec sa cordelette, système d'attache du *pihèt* et du brunidè. Détail de la *boha* de « Saint Martin ». Fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Coll. PNRLG (Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne)

#### Enfin un peu de rigueur...

Finalement il s'agit d'un problème aisément « soluble » dans quelques rudiments de mathématiques.

Tout d'abord les données :

- les *bohas* anciennes ont des gros trous
- les *bohas* modernes ont des petits trous

Comme ils bouchaient les trous à la cire, j'obtiens facilement l'équation suivante :

$$\text{gros trou} + \text{cire} = \text{petit trou}$$

Or les trous des cornemuses landaises n'ont de sens qu'avec un peu de « bois » autour, je complète donc l'équation en ajoutant le même terme « *boha* à » des deux côtés pour obtenir l'égalité suivante :

$$\text{boha à gros trous} + \text{cire} = \text{boha à petit trou}$$

Conclusion : les *bohas* modernes et les *bohas* anciennes sont donc identiques moyennant de boucher les trous un peu gros.

C.Q.F.D.





Commentaire du vieux *bohaire* :

« *Putà de Diu !! Que'm vau enqüèra mancar lo D.E. de musica tradicionau per'mor d'aqueth hilh de puta de solfegi !!* »

Traduire par :

« Par les mânes de ma divine ancêtre !! Je vais encore échouer à l'examen du Diplôme d'État de Musique Traditionnelle, échec dont l'origine putative, vraisemblablement héréditaire, réside dans ma difficulté à appréhender les subtilités de l'écriture solfégique !! »

Détail d'une carte postale de Ferdinand Bernède. fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

rencier ? Prenons le cas de la famille des accordéons avec le concertina, l'accordéon diatonique, l'accordéon chromatique, le bandonéon, sans oublier l'harmonica, l'harmonium... ou la famille des violons qui mêle alto, violoncelle, contrebasse, rebec, violon Stroh, pochette, octobasse, violes, *hardingfele*, etc. Inutile d'argumenter beaucoup pour concevoir qu'à chaque instrument correspond un son, une technique, un répertoire, un contexte historique, géographique, social, culturel... Hélas, la *boha* succède à la « *boha* » ! Cette fausse évidence, fondatrice de toutes les confusions, induit implicitement le sentiment que les deux instruments sont très proches, sinon identiques... à quelques « détails et indispensables évolutions » près. Voici donc venir le temps des citations<sup>15</sup>, en vrac : « ...L'instrument lui-même a changé, notamment dans son échelle musicale, dont le tempérament égal a été rendu

nécessaire pour le jeu avec des instruments tempérés... » ; « ...personne n'a conservé, dans les cornemuses actuelles, des diamètres de trous de jeu aussi importants que ceux des cornemuses anciennes... » ; « ...se poser la question d'un chromatisme qui, bien que rudimentaire, puisse satisfaire à des exigences musicales nouvelles... » ; « ...Les cornemuses fabriquées actuellement respectent ce modèle mais présentent, pour certaines, des innovations : trous de jeux supplémentaires, anches en matière plastique... » et bien d'autres de même nature.

Mais attention, « ...je crois qu'il y a des limites et qu'il ne faut pas faire n'importe quoi sous prétexte de faire évoluer l'instrument à tout prix. C'est une

question d'équilibre... ». Ouf ! Merci Bernard ! C'est ainsi qu'émerge doucement le fond de l'affaire, avec un concept de *boha* qui se construit lentement comme un beau château de cartes, une demi-preuve épaulant une moitié d'argument, une hypothèse raisonnable venant au secours d'une difficulté technique... où tout semble transparent, tout est argumenté. Mais aucune transformation, même la plus évidente, n'empêche la *boha* folk, la néo *boha*, de rester une *boha* tout court. Pourtant la différence « crève les yeux » lorsqu'on compare les instruments conservés et les *bohàs* actuelles, les trous du *pihet* sont beaucoup plus gros sur les anciennes !

Mais la réponse fuse, imparable et bien rodée : « Autrefois, les *bohaires* accordaient leur cornemuse en ajustant la taille des trous à la cire avec un petit crochet fixé au brunidé ! »

C'était donc ça !

Et voilà ! Tout est dit<sup>16</sup>... quoique ?

**Il faut expliquer** maintenant pourquoi les facteurs de *boha* faisaient de grands trous ovales dans le *pihet* s'il fallait ensuite les reboucher partiellement pour jouer juste ? Les hommes préhistoriques savaient faire des petits trous, de tous petits trous bien ronds... et pas les artisans landais du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Si les *bohàs* folk actuelles ont les trous à la bonne taille et au bon endroit, alors les *bohàs* anciennes ont les trous à la bonne taille et au bon endroit<sup>17</sup>. Ces instruments sont différents mais conçus pour sonner correctement sans réglage particulier des trous de jeu, sinon un ajustement occasionnel et minimal.

**Il faut expliquer** aussi ce que signifiait la notion de « justesse » pour un *bohaire* du XIX<sup>e</sup> siècle... ! Dire que les *bohaires* accordaient leur instrument en bouchant les trous c'est envoyer le message implicite qu'ils réglèrent les notes sur la même gamme tempérée<sup>18</sup> que les instruments actuels. Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, la *boha* n'existait qu'en Gascogne, sur un territoire guère différent de celui délimité en 1954 par l'*Atlas linguistique*<sup>19</sup>, et les *bohaires* vivaient

16. Un grand merci à Christian pour son aide, tant sur la forme que sur le fond. LANAU, Christian. *Des p'tits trous, des p'tits trous. Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25.

17. Ils compensaient la rusticité de leur outillage par une grande habileté manuelle, le sens des « matériaux » et un pragmatisme de tous les instants. Ils

fabricaient, entre autre, des anches en lamelle de roseau sur tube d'étain... cf. BAUDOIN, Jacques. *Organologie des bohàs anciennes, Actes du colloque national sur la cornemuse landaise*. Conseil Général des Landes, mai 2006.

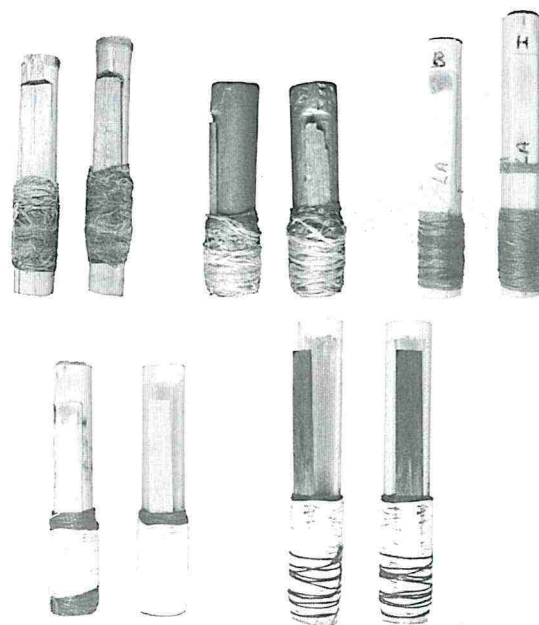


dans des conditions bien plus proches de celles du XVII<sup>e</sup> siècle que de celles du XX<sup>e</sup>. Leur langue maternelle et leur langue d'usage étant le gascon<sup>20</sup>, le français était pour la plupart une langue étrangère<sup>21</sup>. Faut-il préciser qu'ils étaient illettrés<sup>22</sup>? Quant à leur faire utiliser, même « involontairement », un tempérament égal ou le solfège, il serait prudent d'attendre les effets des lois Ferry de 1881-82 sur la scolarisation, l'alphabétisation et la « francisation » des gascons! C'est au plus tôt dans les années 1920-30 que ces notions pourront commencer à prendre du sens chez certains musiciens landais<sup>23</sup>.

Nous avons toutes les cartes en main, mais le poids du « nom », des raisonnements « simplifiés », la fausse nécessité d'évolution, d'adaptation, bien dans l'air du temps, nous font baigner depuis trente ans dans une ambiance générale d'évidences qui ont assis la *boha* folk dans le fauteuil d'une incontournable légitimité. Après tout la situation est confortable, le nombre de pratiquants et leur niveau de compétence augmentent... pourquoi se poser des questions et troubler une si belle harmonie?

Un retour sur les origines aurait pu être fait à partir de la fin des années 80. Les musiques traditionnelles sont alors bien calées sur leurs territoires respectifs, les errements de la redécouverte sont consommés, musiciens et chercheurs ont mûri et pourraient vérifier la pertinence des choix initiaux et leurs conséquences... Mais rien ne vient! Une excellente chance de renaissance est offerte à l'ancienne *boha* en 1995 avec la parution du dossier de *Pastel* suivi, en 1996, par la sortie du CD consacré à la cornemuse des Landes de Gascogne<sup>24</sup> sur lequel joue Jeanty Benquet (1870-1957). Musiciens et chercheurs ont enfin accès à une réalité « objec-

tive » incarnée par celui qu'on n'attendait plus: LE « *bohaire* authentique ». Tous s'extasient alors d'un enregistrement qui « ... permet enfin de prendre connaissance avec la production musicale d'un cornemuseux représentatif de [...] l'ancienne génération... »<sup>25</sup>, un musicien qui a « ... impressionné par la qualité de son jeu [...] Jeanty Benquet était en pleine possession de tous ses moyens... »<sup>26</sup>. D'ailleurs « ... la distance musicale entre le son et le jeu de Benquet avec la pratique actuelle saute aux oreilles... », entre autre sa « ... "cadence" impeccable [...] renforcée par un jeu très rythmique sur le tuyau d'accompagnement : on peut désormais dire avec certitude que la *bounloure* n'était pas une cornemuse à bourdon... »<sup>23</sup>. Mais l'émotion passe vite, la vieille *boha* y gagne un brevet d'exotisme mais paraît encore redondante aux « oreilles » des *bohaires*. La *boha* folk continue donc d'évoluer, au gré des envies des musiciens et de l'inspiration des facteurs. Et le temps continue de passer...



Évolution des anches de *bohas* (Bourdon & mélodie)  
De gauche à droite et de bas en haut :  
1. Anches anciennes en roseau, 2. Lamelles de roseau rapportées sur tubes d'étain (boha de Bourriot, fin du XIX<sup>e</sup>) et 3. Anches en roseau de Bernard Desblancs. Fin du XX<sup>e</sup> siècle.  
4. Anches roseau et lamelle de roseau rapportées sur tube de plastique de Bernard Desblancs. Fin du XX<sup>e</sup> siècle.  
5. Anches en fibre de carbone rapportées sur tube de plastique de Robert Matta. Fin du XX<sup>e</sup> siècle.

18. La gamme tempérée égale est le système de division de l'octave le plus communément utilisé de nos jours dans la musique occidentale et les musiques qui en sont issues. Le principe est de découper l'octave en douze intervalles chromatiques égaux sans se préoccuper de la consonance entre eux des sons ainsi déterminés. Tiré de l'Encyclopédie Wikipédia sur Internet

19. SÉGUY, Jean. *Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*. CNRS, 1954.

20. Dans les années 60 j'ai connu une vieille dame qui ne parlait que gascon, le peu de français appris à l'école ayant été totalement oublié.

21. Les Landais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, émigrés économiques à Bordeaux, auraient tous raté brillamment leur « examen de nationalité » et on aurait vu passer au dessus de Belin des charters partant de l'aéroport de Mérignac pour les ramener à Labouheyre! Heureusement les habitants de Belin n'ont jamais vu passer que des palombes, et encore, à la saison!

22. Ni crétins, ni incultes, juste illettrés, c'est-à-dire riches d'une culture orale partiellement dévoilée par les travaux de Félix Arnaud et de quelques folkloristes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

23. BAUDOIN, Jacques. *Clochette et Sabots !, Les instruments de musique dans les Landes. Pastel*. 2006, n° 57, p. 4-20. ou CD-Rom : Ad'Arron. *Acı qu'em Reis, Mossur !* 2003. 1 disque compact. ADN 002.

24. *Landes de Gascogne, la Cornemuse*. France : Radio France. 1996. Collection Ocora

25. MABRU, Lothaire. De la bounloure à la cornemuse gasconne. *Pastel*, Juillet-août 1995, n° 25, p. 24-29.

26. CHARLES-DOMINIQUE, Luc. Bernard Desblancs, facteur de cornemuses landaises. *Pastel*, Juillet-août 1995, n° 25, p. 6-9.





Étude d'une boha ancienne.

De gauche à droite :  
1. Copie de Bernard Desblancs, atelier du Conservatoire Occitan, 2. Ancienne boha servant de modèle (début du XX<sup>e</sup> siècle, coll. Gilbert Dardey) et 3. copie de Jean-Pascal Leriche. (fin 2006).

Technique de réglage d'une boha ancienne.

## V. De l'apéro au proto : in vino veritas ?

C'est en travaillant pour le Colloque d'Arthous que j'ai fait la connaissance de Gilbert

Dardey, spécialiste de l'iconographie des cornemuses dans les Landes<sup>27</sup> et récent découvreur d'une boha ancienne<sup>28</sup>. Il m'a reçu, un

début d'après-midi du mois de mai 2006, afin que je prenne les photos indispensables à mes

recherches. Mais, en toute fin d'après-midi, n'ayant pas pris que des photos et l'ambiance aidant, il m'a confié que son rêve était d'entendre sonner cet instrument... par chance et depuis peu, c'était le mien aussi !

Ce n'était pas bien raisonnable... mais comment résister ?

Moins d'une demi-heure après, les anches de ma boha en do avaient changé de place, la souche de son pihèt adaptée à ma poche et ELLE sonnait. Entendre « en direct » une ancienne cornemuse landaise fut un moment de grande émotion. Par contre, malgré plusieurs réglages, le son de cette boha, raisonnablement juste, persistait à garder un petit côté « exotique ». Quelques vérifications ultérieures ont confirmé<sup>29</sup> que sa gamme était notablement différente de celle qui nous est coutumière. La fragilité de ce vieil instrument interdisant d'aller

plus avant, j'ai eu la chance que ces premiers essais intéressent vivement des facteurs comme Jean-Pascal Leriche et Bernard Desblancs, mais également Maïlis Bonnacase, Directrice du Conservatoire Occitan, qui a souhaité l'associer à cette recherche. Souhait largement légitimé par le rôle historique qu'il a joué dans le renouveau et le succès que connaît la boha aujourd'hui. C'est ainsi qu'en septembre 2006 Gilbert Dardey a prêté sa cornemuse au Conservatoire Occitan afin d'en fabriquer des copies à l'identique. Début 2007, trois pihèts étaient tournés et anchés, l'un

par Jean-Pascal Leriche et les deux autres par Bernard Desblancs, l'un d'eux m'étant confié à des fins de recherche.

La multiplicité des paramètres, à laquelle il faut ajouter trente ans de « mauvaises » habitudes, ne facilite pas la tâche, mais le chemin se déblaye lentement.

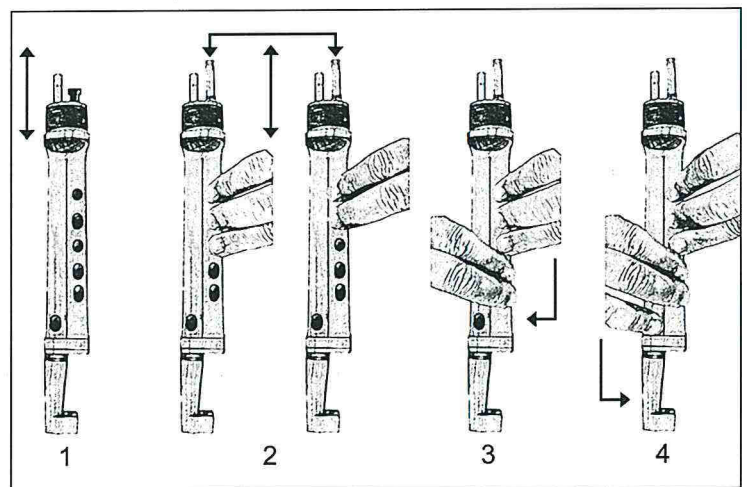
Avant tout l'accordage qui s'effectue en réglant la longueur de la colonne d'air par la position des anches et en bouchant à la cire les fentes de réglage. Ce préliminaire essentiel ne nécessite aucun accordeur, l'« oreille » décide.

Voici, dans l'ordre, la marche à suivre :

1. enfoncer l'anche du tuyau semi-mélodique de façon à avoir le « meilleur son » possible de la note, tout ouvert,
2. régler l'anche du tuyau mélodique afin d'obtenir une **consonance** parfaite de la quarte et de la quinte, sans se préoccuper de la tonique,

### Ne plus toucher aux anches !

3. accorder la tonique de la mélodie sur le bourdon de l'autre tube en bouchant partiellement à la cire la fente de réglage,
4. accorder l'autre note du tube semi-mélodique à la quarte inférieure en bouchant partiellement la fente de réglage du brunidé.



27. DARDEY, Gilbert. *Iconographie des cornemuses dans les Landes*, Actes du colloque national sur la cornemuse landaise, Conseil Général des Landes. Mai 2006 : [ à paraître ]

28. DARDEY, Gilbert et COZIAN, Yan. *Autour d'une cornemuse landaise*. *Bulletin de la société de Borda*. 1<sup>er</sup> trimestre 2006, n° 481.

29. L'un de ces essais ouvre le disque des 10 ans offert avec *Boha ! 14*, bulletin de l'association des Bohaires de Gasconha. Cette courte improvisation à juste une valeur de témoignage, une modeste mais indispensable première étape.



Cet ajustage assez subtil vise à obtenir une **cohérence harmonique** et la **consonance optimale** de l'ensemble des notes. Il peut être complété en affinant la **consonance** de certaines notes par l'ajout éventuel de cire dans les trous de jeu correspondants. C'est là l'utilité principale du fameux petit crochet. L'accordage d'une *boha* ancienne ne porte pas sur le **tempérament égal** des notes mais sur leur **consonance avec les bourdons**. Cette distinction fondamentale est clairement explicitée dans la définition donnée par l'Encyclopédie Wikipédia. (cf. note 17).

Le son des *bohas* ainsi accordées a un côté « Jeanty Benquet » assez rassurant !

Voici maintenant les résultats sur lesquels nos essais respectifs aboutissent aujourd'hui à un consensus.

- Les fac-similés ont un son très proche de l'original.
- Cet instrument a un son particulièrement clair et puissant.
- Un timbre très agréable est obtenu avec les anches roseau / roseau. Les anches à lamelle roseau rapportée sur tube plastique rendent le son plus agressif.
- Le meilleur son (qualité, puissance, justesse...) est obtenu avec un accordage proche du si, de préférence un si un peu bas (sur la base du la 440).
- Pour cette configuration et sans aucun ajout de cire dans les trous de jeu, la gamme obtenue comprend huit notes, dont la tonique haute, particulièrement nette et facile à obtenir.
- Cette gamme n'est pas **tempérée égale** et toutes nos gammes sont semblables.
- Cette gamme « sonne mineur », d'après nos références actuelles.

Ces résultats sont encore très incomplets et ne concernent que les copies d'une seule *boha* ancienne. Entre autres, la distinction majeur/mineur disparaît<sup>30</sup> de fait, ce qui pose le problème de la fonction du brunidé mobile. Elle existe, mais il reste à la trouver !

Pour mieux comprendre le fonctionnement des *bohas* anciennes et par conséquent celui de la Gascogne et de sa musique, l'idéal serait de faire des copies de toutes les cornemuses connues afin d'en déterminer les caractéristiques sonores. Un investissement en moyens humains et financiers qui ne paraît pas hors de portée...

L'enjeu n'est pas aussi mince qu'il pourrait le sembler et, bien que partiels, les résultats obtenus posent le problème de la relation entre la *boha* ancienne, son répertoire supposé et sa transcription sous forme de partitions par les collecteurs des siècles passés.

Cette situation semble d'ailleurs très largement partagée avec les cornemuses d'autres régions et, les mêmes causes produisant les mêmes effets, la fidélité aux modèles originaux<sup>31</sup> a souvent été abandonnée au profit de la mise au point d'instruments plus proches du tempérament égal fonctionnant avec des anches en matière plastique insensibles à l'hygrométrie, etc.

## VI. Mais pourquoi donc sauver la vieille *boha* ?

La vieille *boha* a disparu, pourtant la richesse du son obtenu avec les copies n'a aucun équivalent actuel, cette harmonie, ces consonances donnent accès à un monde musical tout à fait original. Ne pas différencier le son d'une *boha* ancienne de celui d'une *boha* folk n'est pas plus concevable que de confondre un *hardingfele* et un violon ou le son d'un théorbe avec celui d'une guitare classique !

Les cornemuses de la redécouverte étaient hélas muettes et, faute de références, tout s'est joué dans la manière de concevoir les modèles retrouvés<sup>32</sup>.

Adaptation au jeu en groupe, *bohas* en sol, la et do, réglées sur un tempérament égal et sur le « la 440 ». Facteur Bernard Desblancs, atelier du Conservatoire Occitan. Milieu des années 1990.



30. Fondamentale sur les *bohas* actuelles, elle est obtenue par la présence ou non du brunidé sur le *pihet* et résulte des choix initiaux.

31. De nombreux luthiers et facteurs m'en parlent souvent, vantent les qualités sonores des instruments anciens mais leur production sacrifie aux demandes des musiciens. D'autres, comme Gaëtan Polteau, essaient d'exploiter au mieux les

ressources sonores des modèles originaux. D'ailleurs le dernier bulletin de liaison des Bohaires de Gasconha, *Boha* 115, contient un article de Frédéric Vigouroux sur la redécouverte et le renouveau du *säckpipa*, cornemuse suédoise, qui vient à point nommé alimenter cette réflexion.

32. Le problème reste d'ailleurs posé en termes quasi identiques aujourd'hui !



La première consistait à voir dans la *boha* un instrument comme un autre avec ses qualités mais aussi des insuffisances qu'il s'agissait de corriger. C'est ce qui a été fait et, bien entendu, la suite logique consistait à améliorer l'instrument recréé (anches,

tonalité...) et à le faire évoluer afin qu'il puisse « tout » jouer (trous supplémentaires...). Rien à reprocher à cette démarche, sauf qu'à trop aller dans ce sens, la *boha* perd toute spécificité et devient banale, autant jouer directement de la clarinette ou de la musette de cour.

Que penser d'un instrument « ...qui ne considérerait le passé que comme légitimation de son existence... »<sup>33</sup> ?

Cette néo *boha*<sup>34</sup> ne s'engage-t-elle pas sur le chemin qui la mène à sa propre disparition ?

L'alternative aurait été de considérer l'instrument comme le témoin précieux d'un monde et d'un art disparus et la traiter comme tel en essayant patiemment de comprendre ce qu'il est et ce qu'il a pu représenter. En 1970 la *boha* ancienne n'avait que des défauts, elle devait s'adapter aux besoins ou disparaître. Mais après 1980 tout est clair, sous sa forme folk elle est sauvée, et il ne se trouve pas un chercheur, pas un musicien pour penser que la vieille *boha* était peut-être riche de ses défauts ? Tous les instruments traditionnels (et autres !) du monde sont limités, ils existent souvent depuis des siècles et sont restés limités ! N'est-ce pas parce que les musiciens se servent de ces « limites » pour en tirer l'essence même de leur art ?

Alors pourquoi pas pour la *boha* et les anciens

*bohaires* ?

Il ne s'agit en aucun cas d'opposer des instruments et des pratiques. Il s'agit simplement de se poser des questions. C'est cette absence de curiosité qui semble stupéfiante !

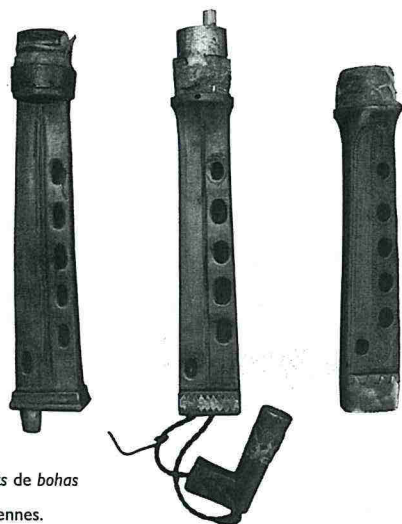
Alors je pourrais vous faire maintenant le coup de la bibliothèque qui brûle, vous la jouer chef d'œuvre en péril ou patrimoine universel de l'humanité, mais la *boha* mérite mieux, cet instrument de vieille facture, comme aurait dit Arnaudin, a traversé les siècles non pas parce que ces « pôvres landais » n'avaient rien de mieux, non pas pour des raisons patrimoniales, ou par fidélité à quelque obscure et forcément antique « tradition », mais parce qu'il s'agit d'un grand instrument de musique dont le son retrouvé est bien proche de celui qui vous émerveille à l'écoute des musiciens du Centre Europe.

Et si ces musiciens vous semblent virtuoses, pourquoi les *bohaires* de la Vieille Lande ne l'auraient-ils pas été ?

Parce que vous avez entendu jouer Jeanty Benquet sur le CD d'Ocora et que vous le trouvez bon musicien mais pas virtuose ?

Mais que savons-nous réellement de lui ? Jeanty Benquet, né en 1870, intègre en 1927 le groupe folklorique de Bazas alors en formation et il lui faut modifier sa propre pratique pour jouer le répertoire du groupe avec d'autres musiciens, fifre, vielle, tambour... L'enregistrement datant de 1939, c'est un vieux *bohaire* « folklorisé » de 69 ans que nous entendons<sup>35</sup> ! Comment jouait-il lorsqu'il animait seul bals, mariages ou fêtes vers 1890 ? Quel musicien était Jeanty Benquet à 20 ans ?

Quelques bribes, quelques échos nous parviennent grâce à Félix Arnaudin à qui un certain Cadét, de Luglon, déclare « ...Le bouhe qu'es hort dansante se saben le mia... »<sup>36</sup>, ou Gabriel Cabannes de Retjons dans les Petites-Landes, qui confirme<sup>37</sup> qu'elle « ...était l'instrument type pour danser ce qu'on dansait alors, et les vieux vous diront qu'elle n'a



Pihèts de bohas  
anciennes.  
Fin du XIX<sup>e</sup> siècle.  
Coll. PNRLG.

33. BONNEMASON, Bénédicte. La tradition réinventée de la cornemuse des Landes de Gascogne. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 30-35.

34. De plus en plus néo et de moins en moins *boha* !

35. Constaté que Jeanty Benquet est prisonnier de son époque et de son contexte de jeu ne remet nullement en question tout ce qu'il nous apporte, cadence, techniques de jeu... C'est bien parce qu'il est notre unique « témoin » qu'il faut être attentif à ne pas en faire le porte-parole involontaire de nos propres idées et de nos préjugés.

36. La *boha* est très dansante pour peu qu'on sache l'utiliser. (Exprimer dans son jeu ce qui donne envie de danser). ARNAUDIN, Félix. Œuvres complètes (Tome III). [Bordeaux] : Parc naturel des Landes de Gascogne ; Editions Confluences, 1994-2002.

37. CABANNES, G. *Les Petites landes et le canton de Roquefort*. 1950





Mariage landais,  
le rondeau.  
Carte postale.  
Années 1930.

jamais été remplacée pour donner le rythme de la danse du pays, le rondeau... » et si Lothaire Mabru nous apprend que « ...pour le Landais du siècle dernier, il s'agissait d'un instrument destiné à faire danser ou à passer le temps... » et que « ...La cornemuse était aussi utilisée pour les « passe-rues » [...] la promenade des bœufs gras, à Carnaval, [...] ou la tournée des conscrits... », où se mêlent « ...la joyeuse cacophonie du vent des « bouhes » et des touches des vielles... », cet instrument de tous les excès sait aussi produire à l'occasion des notes « ...harmonieuses et mélancoliques... »<sup>38</sup>.

Harmonie, bruit, danse, rythme, joie, mélancolie... c'est la musique de la vie !

Vous la croyez très loin, perdue au fond du temps, absente même des mémoires, mais la Vieille Lande n'a pas disparu, sa culture était orale et tous les témoins sont morts, mais pas leur art de vivre, pas leur envie d'exister.

Amis cornemuseux, rangez donc vos carnets de solfège et vos doigtés piqués, c'est de musique, de vie que nous parlons ici.

Pour savoir comment jouaient les Landais c'est vers une musique vivante qu'il faut se tourner, celle qui transforme la dureté de l'hiver et les assiettes vides en danses et en chansons.

*La nòsta nòvia minhoneta  
Ne vòu pas mei dromir soleta,  
Que s'a cercat un « parroquet »  
Entà l'ivèrn virar lo hred*<sup>39</sup>

Pourquoi la virtuosité de Nanot de Yoy aurait-elle été moindre que celle de Fats Domino ou de John Lee Hocker? *Boha*, piano, guitare... est-ce si différent? Le problème serait-il dans le regard que nous posons sur notre propre passé ?

Si vous voulez savoir comment jouaient les *bohaires* landais écoutez<sup>40</sup> donc du *blues* !

Et les doigts agiles de Nat King Cole, voletant au dessus du *pihet*, firent jaillir des trous béants mille rondeaux endiablés...

Et les derniers coups de tocsin s'évanouirent enfin dans l'ombre noire des grands pins ●

38. MABRU, Lothaire. La Cornemuse des Landes de Gascogne. *Cahiers du Bazadais*. 1986, 4<sup>e</sup> trimestre.

39. « ...notre mariée, mignonnette, ne veut plus dormir seulette, elle s'est cherché un « perroquet », afin de chasser le froid de l'hiver... ». Chanson de noce landaise apprise d'une vieille dame à qui j'avais joué un air de noce à la *boha* lors

des Journées du Patrimoine en septembre 2007 sur l'airial de Marquèze, à Sabres.

40. En particulier les superbes DVD de la collection « Martin Scorsese présente The Blues » dist. Universal, Vulcan prod.



Si certains ont pu trouver parfois cet article caustique ou teinté d'ironie, c'est qu'ils ignorent comment les Gascons parlent de ce qu'ils aiment et je tiens ici à rendre hommage à tous ceux qui œuvrent pour cette cornemuse, collecteurs, chercheurs, facteurs ou musiciens. Merci pour votre travail et pour vos réussites, mais aussi pour vos erreurs car elles permettent de progresser et n'oubliez pas de pardonner les miennes... pour les mêmes raisons !

Je tiens à remercier Gilbert Dardey dont la curiosité a été le point de départ de ce passionnant travail collectif et dont la confiante générosité a permis de tourner les fac-similés dans les meilleures conditions. Merci aussi à Jean-Pascal Leriche, Bernard Desblancs et Gaëtan Polteau pour leur travail, leur aide et leurs conseils.

Quant aux cornemuses, j'ai une *boha* de Kachtoun, plusieurs de Bernard Desblancs, autant de Robert Matta, et, *boha* folk ou pas, je les utilise toutes de mon mieux avec un égal plaisir.

## Bibliographie

- BONNEMASON, Bénédicte. La tradition réinventée de la cornemuse des Landes de Gascogne. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 30-35.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc. Bernard Desblancs, facteur de cornemuses landaises. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 6-9.
- MABRU, Lothaire. De la bounloure à la cornemuse gasconne. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25, p. 24-29.
- LANAU, Christian. *Des ptits trous, des ptits trous*. *Pastel*. Juillet-août 1995, n° 25.
- MABRU, Lothaire. *Landes de Gascogne, la Cornemuse*. France : Radio France. 1996. Collection Ocora (Livret du CD)
- Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne / Conservatoire Occitan de Toulouse. *La cornemuse landaise : hier... aujourd'hui...* Sabres : Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne, 1980.
- BAUDOIN, Jacques. La cadence, c'est la danse ! *Pastel*. 2003, n° 50, p. 36-45.
- MATTE, Jean-Luc. Petite encyclopédie des cornemuses : La *boha*. *Trad Magazine*. Mai-juin 2005, n° 101.
- BAUDOIN, Jacques. S'il te plaît, dessine-moi un rondeau ! Clochette et Sabots ! La cadence, c'est la danse ! Partie CD-Rom du disque : Ad'Arron. *Acì qu'èm Reis, Mossur !* 2003. 1 disque compact. ADN 002.
- BAUDOIN, Jacques. La *boha* dans les écrits de F. Arnaudin et G. Cabannes, Votre *boha* sent mauvais ? Mettez-y du « sent bon » ! *Boha !* Été 2006, n° 10, p. 2-3.
- BAUDOIN, Jacques. Et s'il existait un son perdu... ? Ou les suites inattendues du Colloque de l'Abbaye



d'Arthous. *Boha !* Été 2007, n° 14. p. 2-3.  
 ARNAUDIN, Félix. Œuvres complètes (8 tomes).  
 [Bordeaux] : Parc naturel des Landes de Gascogne ;  
 Editions Confluences, 1994-2002.

SÉGUY, Jean. *Atlas linguistique et ethnographique de la  
 Gascogne*. CNRS, 1954.

LANAU, Christian. Du souffle et du cœur.  
 L'association « Bohaires de Gasconha ». *Pastel*.  
 Juillet-août 1995, n° 25, p. 10-13.

MABRU, Lothaire. La Cornemuse des Landes de  
 Gascogne. *Cahiers du Bazadais*. 1986, 4<sup>e</sup> trimestre.

DARDEY, Gilbert et COZIAN, Yan. Autour d'une  
 cornemuse landaise. *Bulletin de la société de Borda*.  
 1<sup>er</sup> trimestre 2006, n° 481.

BAUDOIN, Jacques. Clochette et Sabots !, Les ins-  
 truments de musique dans les Landes. *Pastel*. 2006,  
 n° 57, p. 4-20.

BAUDOIN, Jacques. *Organologie des bohas  
 anciennes*, Actes du colloque national sur la corne-  
 muse landaise. Organisé au Centre départemental  
 du patrimoine de l'abbaye d'Arthous à Hastingues  
 par le Conseil Général des Landes, 20 et 21 mai  
 2006 : [ à paraître ]

DARDEY, Gilbert. *Iconographie des cornemuses dans  
 les Landes*, Actes du colloque national sur la corne-  
 muse landaise, Conseil Général des Landes. Mai  
 2006 : [ à paraître ]

### Sites Web

- site du MuCEM :  
 [<http://www.cornemuses.culture.fr>](http://www.cornemuses.culture.fr)
- site de l'Institut Occitan et de la Banque  
 Numérique du Savoir Aquitain :  
 [<http://www.sondaqui.com>](http://www.sondaqui.com)
- site Iconographie de la cornemuse, Inventaire des  
 représentations conservées en France, Catherine et  
 Jean-Luc Matte :  
 [<http://jeanluc.matte.free.fr>](http://jeanluc.matte.free.fr)



# Lakhdar

## « fusionneur » d'identités

par Alem Alquier

**Lakhdar Hanou est devenu en quelques années un musicien recherché ; sa passion pour la musique orientale en a fait un des joueurs d'oud (luth oriental) les plus sérieux de la région toulousaine, et il est aussi un des rares musiciens issus de l'immigration maghrébine à avoir partagé la « vague » occitane de la fin des années 90. Point de vue sur son parcours et sur sa façon de considérer la musique...**

### **Comment es-tu venu à cet instrument, l'oud ?**

En fait j'ai commencé par la guitare, j'étais animateur à Graulhet, c'était au début des années 1990... mais de temps en temps dans les mariages, ou dans les bars d'immigrés maghrébins (aux soirées avec luth), j'ai remarqué cet instrument, je le voyais, je l'écoutais sans pouvoir y toucher... puis j'ai commencé à prendre des cours sommaires, alors j'ai éprouvé très vite le besoin d'aller là où ça se pratique le mieux pour apprendre ; je suis allé en Égypte et en Syrie, où je suis resté quelques mois, puis de manière plus sporadique, dans les pays du Maghreb... mais je reste tout de même un autodidacte. J'ai beaucoup appris en jouant avec des musiciens, en écoutant des enregistrements...

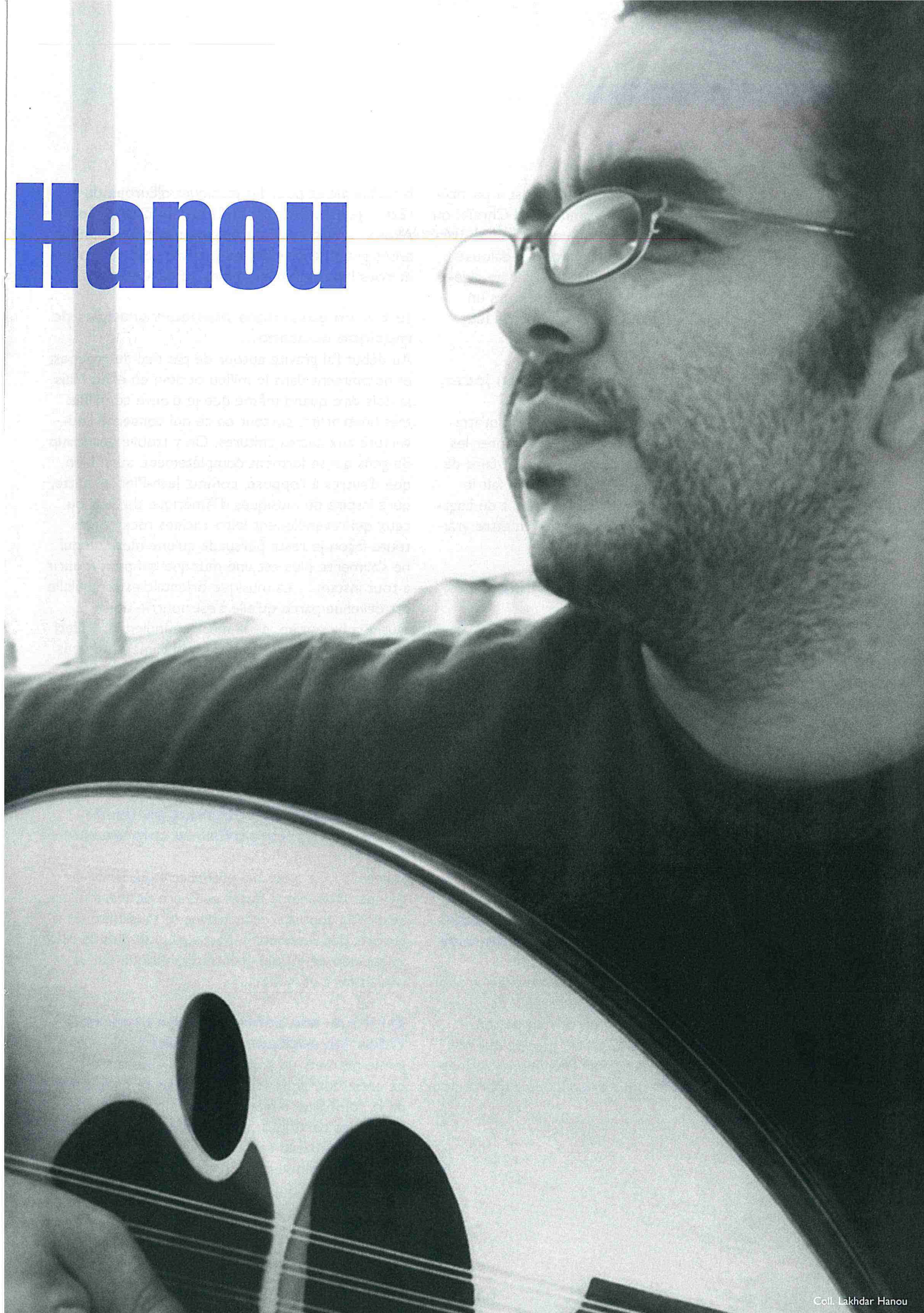
Ma grande sœur Fatma, aujourd'hui décédée, est la première à m'avoir ouvert les portes sur l'art à travers la musique et la peinture. Mon autre sœur, Djamila, danseuse orientale professionnelle, m'a permis à l'époque de faire mes premiers pas vers la musique orientale.

### **Tu as tout de même une prédilection pour la musique orientale, plus que pour la musique du Maghreb...**

C'est vrai, étant donné que j'ai commencé par le Moyen-Orient, j'ai plus appris le versant « oriental ». Mais par la suite je me suis attaché à travailler un peu tous les styles, pour être le plus complet possible ; les attaques andalouses sont différentes des attaques orientales par exemple. Le luth clas-



# Hanou





sique commun à tout le monde arabe est « particulier » par de grands noms comme Saïd Chraïbi ou Alla ; on sent bien qu'ils sont influencés par les particularismes locaux : la musique arabo-andalouse marocaine pour l'un, les musiques du Sahara algérien pour l'autre... Mais on trouve toujours un « fond » commun (quand il est question de luth solo).

### **À propos de solo, t'arrive-t-il d'en jouer, ou de te produire seul ?**

Je commence à peine ! J'ai voulu, avant de m'attaquer à ça, toucher à plusieurs styles, explorer les formes, voir un peu tout ce qu'on pouvait faire de cet instrument... Je ne dis pas que j'en ai fait le tour, mais je considère avoir suffisamment de bagage maintenant pour commencer à m'y mettre vraiment.

### **Tu dois avoir de nombreuses influences, auxquelles tu te réfères...**

Bien sûr, mais je voudrais faire une remarque : le phénomène d'uniformisation qui frappe la guitare (flamenco) n'est pas encore arrivé dans le monde du luth : une fois que Paco de Lucia est passé, les diversités se sont estompées peu à peu... Avec le luth c'est encore « multiple » (les Turcs jouent d'une certaine manière, les Marocains d'une autre... les Algériens c'est encore autre chose, etc.). Et ça, ça m'a beaucoup plu pour mon apprentissage et effectivement j'ai appris de beaucoup de luthistes très différents : Nasseer Shamma, Mounir Bashir pour l'Irak, Alla et Saïd Chraïbi pour le Maghreb, les frères Joubran pour la Palestine... on sent bien les différences de chacun.

### **Tu as créé (ou tu as joué dans) plusieurs groupes. On commence à bien connaître Kafila...**

En fait il n'y a guère que Kafila que j'ai créé, groupe que j'ai considéré comme une « école » et que je considère toujours comme un terrain de rencontres et d'inspiration. C'est un groupe qui voit passer de bons musiciens. Par exemple le clarinetiste Florin Gugulika nous a beaucoup apporté pour

la technique et pour les musiques d'Europe de l'Est... Je peux citer aussi Chouraïb Ezzerki, Bona Akoto... Avec Bona c'est un peu particulier : nous avons grandi ensemble, nous avons créé ce groupe, et nous l'avons plus ou moins porté à deux...

### **Je t'ai vu aussi dans plusieurs groupes de musique occitane...**

Au début j'ai gravité autour de pas mal de groupes, et notamment dans le milieu occitan en effet. Mais je dois dire quand même que je trouve ce milieu très hétéroclite, surtout en ce qui concerne l'ouverture aux autres cultures. On y trouve beaucoup de gens qui se ferment complètement, aussi bien que d'autres à l'opposé, comme Jean-Pierre Lafitte, qui s'inspire de musiques d'Amérique du Sud, ou ceux qui revendiquent leurs racines rock... De toute façon je reste persuadé qu'une musique qui ne s'alimente plus est une musique qui peut mourir à tout instant... La musique orientale est ce qu'elle est devenue parce qu'elle s'est nourrie de la musique byzantine, de la musique indienne... Ceci dit, même si certains puristes me tombent dessus parfois, je suis très content qu'il en existe ! Par exemple Fouad Didi est un bon représentant de l'arabo-andalou parce qu'il se cantonne à un seul style et ce qu'il produit est très important pour le devenir de la musique. Moi qui suis un « fusionneur », je me nourris à plusieurs sources...

### **Pour la fusion, on pourrait parler de Mosaïca... qu'en gardes-tu comme souvenir ?**

Excellent ! Ça a été ma première expérience de groupe. Dominique Barès et Claire Bonnard m'ont beaucoup apporté, chacun avec sa sensibilité. Et là encore, des rencontres d'artistes... et puis ils cultivaient déjà ce « pont » entre la musique que je voulais faire et la leur...

### **Quel est ton sentiment par rapport à l'identité occitane justement ?**

Je me permets un parallèle avec l'Algérie : le raï est né entre autres de l'apport (un des rares positifs !) de la colonisation française : la musique, les instruments, les partitions, etc. : tout ça a contribué à créer un nouveau style... Ici la musique occitane a perdu une grande part de son âme (et de son patrimoine) à cause du centralisme français. Mais ce n'est pas foutu ! il faut que les occitanistes voient le problème en face : il faut la « rhabiller », s'ouvrir



aux autres cultures qu'on côtoie tous les jours (j'ai aussi le souvenir d'un oncle en Algérie qui regrettait ses amis français après le rapatriement : les échanges avaient été riches, et d'autant plus dans ces milieux populaires...). Ce que j'ai appris de la culture orientale c'est qu'elle ne se retient pas de revendiquer ses influences diverses. Au départ la musique orientale vient des chants religieux, puis elle s'est « habillée » peu à peu. Les modes eux-mêmes, qui sont les fondements de notre musique, portent des noms aux origines multiples. En fait, pour moi une identité ça ne s'arrête jamais. Ça se construit tout le temps. Et moi-même, étonnamment, en opérant un « retour aux sources », je ne me suis jamais senti autant « Français » que depuis que je suis revenu à mes sources arabes... C'est quand même bizarre ! Le fait d'aller fouiller, de récupérer ce qui m'appartient, de laisser de côté ce qui ne m'appartient pas...

#### **Tu as plus de discernement...**

Exactement ! Quand on est Maghrébin né en France, on naît avec le conflit obligé... Alors maintenant, culturellement, chez moi, c'est de la « strate » : j'ai quelque chose de kabyle, quelque chose d'arabe, quelque chose de français...

#### **Tu es amené à jouer avec des gens d'horizons très différents... plusieurs styles, plusieurs écoles... autant d'expériences de groupes. Des projets se dégagent de tout ce creuset ?**

Bien sûr, je suis par exemple en train de monter quelque chose avec la chanteuse Hayet Ayad ; on ne sait pas encore ce que ça va donner... Nous avons fait juste un concert ensemble. Elle a travaillé sur les trois cultures (*cantigas* de Santa Maria, chants séfarades, arabo-andalou, sans compter son apport kabyle...). Mais sur les « expériences de groupes » je dirais que ce sont plus des « expériences » tout court. Il y a eu Salvador Paterna, Mosaïca, puis la chanteuse Sapho pour l'association EuroPalestine... Kafila, aussi, pour le nombre de musiciens qui se succèdent dans ce groupe : à chaque fois ce sont des expériences différentes ! Mais il demeure toujours dans ce groupe une « pâte » sonore reconnaissable.

#### **Qu'aimerais-tu faire maintenant ou dans un avenir plus ou moins proche ?**

Un récital oud solo. C'est ce qui me motive le plus.

Le oud a été le tronc commun à toutes mes rencontres. Aujourd'hui je veux lui donner une place centrale.

#### **Oui, le prof de luth que j'ai rencontré à Sfax en Tunisie m'a dit que tous les élèves de son école de musique (sans exception) passent par le luth !**

Ah ? Cela ne m'étonne pas ! C'est comme ici avec le piano pour la composition ! Il est vrai que les plus grands compositeurs moyen-orientaux se sont servis du oud...

#### **Mais ce solo, ce sera un ensemble de compositions personnelles ?**

Oui, mais j'ai aussi envie de jouer des grandes pièces de luth, composées par de grands luthistes, je vais arranger ça de manière à ce que ce soit cohérent. C'est très difficile d'aborder un solo... Ça va bien m'occuper, je crois... ●

**Contact du groupe Kafila 06 60 81 51 74**  
<http://www.myspace.com/kafilanet>



# Notes sur la des pratiques musicale

## Le chant des femmes, une école du silence

par Mylène Hernandez

### Recouvrer la voix

Je suis avec Graça dans sa voiture, seul endroit où nous pouvons écouter de la musique sur bande magnétique. Graça est silencieuse, visiblement émue; elle a récupéré depuis peu un enregistrement de la voix de sa mère, presque par hasard, des mains d'un ethnomusicologue rencontré à un colloque sur les célébrations de Pâques à Monsanto et dans la région, la Beira Baixa. Elle ignorait l'existence de cet enregistrement. Depuis trois jours elle se le passe par fragments, incapable de retenir ses larmes à chaque écoute.

*Voilà, ma mère chantait comme ça... tout le temps avec cette voix toeira<sup>2</sup>... tellement haute... tellement forte... on l'entend très bien là... sa voix est tellement plus haute que celle des autres... sa voix déjà dans le rancho<sup>3</sup> était très différente, c'est comme moi dans les Adufeiras... si je chante vraiment... ma voix est très haute et on n'entend que moi... Avant toutes les femmes chantaient comme ça... avec cette voix toeira et moi je chante comme ça... je suis la seule dans le groupe... aucune n'avait une mère qui chantait comme ça...*

1. Gagnon, 2006, p.26.

2. La voix « toeira » est selon les contextes une voix très haute, très forte ou la

Enregistrée en 1956, cette cassette contient quatre chansons de Monsanto accompagnées à l'*adufe*, tambourin local joué par les femmes. Graça souligne que parmi les thèmes enregistrés figure *Nossa Senhora Do Almortão a antiga*... qui avait disparu des mémoires; seule n'en restait qu'une ébauche de mélodie sans texte... Depuis plusieurs années Graça effectuait des recherches en vain. Dans les jours qui suivirent la découverte de cet enregistrement, Graça se remémora des bribes de chants de son enfance, ravivées ainsi par la proximité retrouvée du timbre de voix maternel.

En 1997, étant donné ses qualités vocales et son statut au sein de la communauté villageoise, Graça est sollicitée par l'ethnomusicologue Salwa El-Shawan Castelo-Branco pour rassembler un groupe de femmes capables de porter sur diverses scènes européennes les « caractéristiques » voix de Monsanto. Secondée par Dona Jacinta, son « amie de toujours », Graça fait le tour des femmes du village en quête des « bonnes voix ». Certaines s'associent, d'autres refusent. Ce qui aurait pu susciter l'enthousiasme réveille et révèle jalousie et hostilités; la création du groupe est mal perçue et interprétée par certains comme un

voix qui donne le ton.

3. Abréviation pour *rancho folclórico* ou *grupo folclórico*.



# (dé) folklorisation d'un village portugais

***Il a acquis, avec la parole, une mémoire. Le souvenir de ceux qui l'ont rendue possible, la mémoire de ce qui a été dit et de ce qui est demeuré silencieux, et vers quoi la parole se tourne toujours pour trouver sa justification.***

**Eric Gagnon**  
**Les promesses du silence**

désaveu du groupe folklorique déjà existant. Pourtant, le projet est clair, il s'agit de mettre sur scène les « véritables » voix de Monsanto, non les voix fabriquées du folklore salazariste. Entre acrimonie villageoise locale et reconnaissance nationale voire internationale, les *Adufeiras*<sup>4</sup> semblent avoir bravé quelques solides et persistants tabous quant aux pratiques vocales et musicales les concernant, et interrogé de manière singulière l'histoire de Monsanto.

L'enquête étayant cette recherche s'est donc déroulée quatre années durant, aussi bien auprès des membres de ce groupe qu'auprès des femmes du village prenant part aux activités religieuses ou festives. Elles ont en majorité de soixante à soixante-dix ans, à quelques exceptions près. La plupart d'entre elles ont accepté de me conter leur parcours de vie, et précisément leur entrée dans le chant et sa pratique.

Au regard de l'histoire singulière de Monsanto, il n'a pas été aisé d'en aborder les pratiques musicales – trop étudiées, commentées ou patrimonialisées – sans procéder à des retours sur le passé politique du Portugal ; passé particulièrement obscur. Je souhaiterais simplement préciser, afin d'éclaircir ma

démarche, que je me suis attachée à observer ce qui semblait faire sens pour les femmes que j'ai rencontrées : l'actualité de leurs pratiques, leurs comportements expressifs. Bien qu'ayant été enserrées dans des cadres idéologiques extrêmement déterminants – tradition, folklore, religion –, certaines pratiques musicales n'en démontraient pas moins l'existence de stratégies féminines personnelles, collectives et locales. Étudier ces processus culturels dans une perspective historique, en les repositionnant dans leur contexte de production idéologique, ne saurait consister à les réduire à l'état de pratiques définitivement manipulées et, de fait, dénuées de valeurs ou de qualités esthétiques. Cette approche ne considère donc pas que ces femmes ont été ou sont l'objet du folklore, ni même de la tradition ; elles pratiquent, définissent, critiquent, contournent ou désavouent même parfois ce qu'elles appellent leur « tradition », mais quoi qu'il en soit l'investissent de manière dynamique et quotidienne. C'est à partir de ce constat et de ce postulat qu'a été conduite cette enquête.

Quelques mots, donc, sur l'ambiance politique et culturelle du Portugal sous dictature et sur ce qu'il advint d'un village « sans qualité ».

4. Les *Adufeiras* sont les femmes qui jouent l'*adufe*, percussion carrée en peau de chèvre avec sonnailles.



## « Monsanto », son invention

### 8 février 1938

Le journal *Diário de Manhã* publie le règlement d'un concours organisé par le *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN). Le régime autoritaire *Estado Novo*<sup>5</sup> est alors officiellement institutionnalisé depuis 1933 par promulgation de sa Constitution, la police d'Etat légalement fondée ; les partis politiques sont interdits et la fonction publique largement expurgée de ses « éléments d'opposition » à partir de 1935.

L'introduction du règlement stipule que le SPN vient de créer un « diplôme » récompensant tout village prétendant :

*« combattre par tous les moyens à sa portée, la pénétration dans notre pays de toutes idées perturbatrices et dissolvantes de l'unité nationale<sup>6</sup> » ; précisément il est question de « développer chez les Portugais le culte pour la tradition, en stimulant le régionalisme national », mais encore « d'intéresser, dans cette œuvre de renaissance folklorique et ethnographique nationale, le peuple des villages, les artistes anonymes qui, travaillant l'argile, chantant des cantiques, ou simplement, répudiant les influences étrangères et nocives, parviennent à maintenir intacts, dans leur pureté et leur grâce, les coutumes traditionnelles de leur terre<sup>7</sup>. »*

Le défi est donc lancé aux « villages » pour pouvoir concourir, de prouver « la plus grande résistance offerte à la décomposition et aux influences étrangères et le plus haut degré de pureté » en matière, entre autres, d'habitation, de mobilier, d'outils agricoles ou domestiques, de vêtement, d'arts et d'industries populaires, de transports, de poésie, légendes et superstitions, chant, musique, fêtes et « autres us », et enfin, de géographie et panorama. Le prix attribué sera un « Coq d'Argent » – évoquant le réveil matinal des valeureux travailleurs – que le village vainqueur pourra exposer au clocher de son église ; en outre, l'Etat s'engagera à des « améliorations d'intérêt public », constituant principalement en travaux de

rénovations et attributions de fonds pour la préservation de la « culture populaire ».

### 11 octobre 1938

Monsanto da Beira devient, à grand renfort de propagande, « *Aldeia mais portuguesa de Portugal* », le « Village le plus portugais du Portugal ». Ce bout de rocher, cet îlot granitique pauvre, peuplé de pauvres, totalement isolé, devient ainsi le « centre » – au moins idéologique – du Portugal, le parangon de l'identité portugaise ; son histoire infléchie par l'injonction d'incarner l'idéal nationaliste.

## De la « science du peuple<sup>9</sup> » à « la voix du peuple » : musiques populaires et politiques

Le nationalisme salazariste se fonde sur une définition de la nation en tant que corps de nature ethnique basé sur une langue et des coutumes populaires communes, soit une communauté de descendance unifiée par une âme propre, une manière d'être particulière<sup>10</sup>. La véritable identité nationale serait par essence « rurale » et ne résiderait sous sa forme la plus « pure » que *no campo*, à la campagne. Seules les pratiques et les techniques du peuple (systématiquement ruralisé) contiendraient encore des traces de cette « âme » première portugaise, renvoyant à des temps immémoriaux ; les savoirs, le travail, les arts populaires ou encore la religiosité archaïque (imaginée comme païenne) constituant les derniers vestiges de l'authentique Portugal<sup>11</sup>. Guidé par cette nostalgie ruraliste, l'*Estado Novo* articulera l'intégralité de sa politique culturelle sur cette quête des racines portugaises ; si la culture populaire est en état d'effacement, il convient de procéder à la (re)découverte de ce « trésor perdu » par le collectage ethnographique et la diffusion de celui-ci.

Bien que les années 1940 signent l'instrumentalisation décisive de l'écrit ethnographique, en lui conférant, en particulier, une place privilégiée au sein de l'édition de propagande<sup>12</sup>, et en en faisant une spécialité de la passion nationaliste, sa valorisation date cependant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, période dite de « l'invention du

5. Antonio de Oliveira Salazar s'installe à la tête d'un régime dictatorial traditionaliste et conservateur qu'il dirigera officiellement jusqu'à ce qu'un accident – une chaise s'est rompue sous son poids – l'éloigne du pouvoir ; Marcello Caetano prendra alors sa succession de 1968 à 1974, mais ne résistera pas aux contestations grandissantes et finalement à l'insurrection du 25 Avril 1974, dite Révolution des Œilllets.

6. *Diário de Manhã* du 8 février 1938, cit. par Pais de Brito, 1982, p. 512.

7. Idem.

8. Idem.

9. Expression utilisée par les cabinets de propagande *estado noviste* pour désigner le folklore.

10. Leal, 2000, p. 17, p. 85.

11. Melo, 2001, p. 75.

12. Idem., pp. 258-276 et 170-176.





Portugal<sup>13</sup> ». Dès 1890 et ce jusqu'aux années 1920, élus locaux, érudits, engagent une vaste investigation sur la culture populaire, objet clé, selon eux, de l'identité nationale. Bien qu'issus de la bourgeoisie urbaine, ces ethnographes se passionnent pour la « modestie » et la « rudesse » du monde rural ; constitués en groupes de recherche, ils n'auront de cesse d'œuvrer à la « renaissance » du Portugal, montrant un grand intérêt pour le collectage musical et la diffusion des « us et coutumes populaires ». Nombre d'arrangements musicaux et d'harmonisations de mélodies populaires seront ainsi publiés en vue d'être joués « par des musiciens amateurs de la bourgeoisie de Lisbonne ou de Porto<sup>14</sup> ». Les premiers groupes folkloriques verront d'ailleurs le jour à cette période et contribueront à fixer les normes esthétiques du folklore portugais.

Héritière du nationalisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la politique culturelle salazariste va donner au folklore sa véritable ampleur. Valorisant et encadrant étroitement

tout groupe folklorique constitué, l'Etat, dès 1935, prend en charge le soutien financier, la diffusion et la direction de ces groupes à travers tout le pays, par l'intermédiaire de la FNAT<sup>15</sup>. Son activité est alors destinée à une fraction sociale précise, celle des classes laborieuses, dans la perspective de concilier « capital et travail », de récuser les « antagonismes sociaux » et de prévenir leurs conflits<sup>16</sup>. L'État imposera progressivement son exclusivité en matière d'activités culturelles-récréatives, par le biais d'organismes relais<sup>17</sup>, affirmant garantir aux travailleurs « un meilleur développement physique et une élévation de leur niveau intellectuel et moral<sup>18</sup> ». S'institutionnalise de fait, dans le champ musical, un traditionalisme d'État dont l'objectif est de mobiliser et d'intégrer les populations rurales à la nation. L'État officialise son discours ruraliste qu'il modèle sur des traditions existantes récupérées (dates, figures, monuments) dont il organise un solide culte. Les groupes folkloriques, insérés dans un dense réseau national, circulent de commémorations en événements, de discours en

Receber-Galo :  
Le Coq d'Argent  
récompensant le  
« lever tôt »  
des valeureux  
travailleurs.  
Coll.  
M. Hernandez.

13. Ramos, 1994, pp. 565-595

14. El-Shawan Castelo-Branco, 2000, p. 33.

15. Federação Nacional da Alegria ao Trabalho (Fédération Nationale pour la Joie au Travail) : Organisation nationale fondée en 1935, inspirée de la *Kraft durch Freude* de l'Allemagne nazie et l'*Opera nazionale dopolavoro* de l'Italie fasciste.

16. Melo, op. cit., p. 62 : « La suppression des structures du mouvement ouvrier indépendant impliqua l'élimination des symboles qui lui était associés : les drapeaux rouges, les commémorations, les marches, les pétitions, les grèves, le débat politique, la rhétorique d'agitation. L'illégalisation des luttes de classes coïncide avec l'émergence d'une imagerie ruralisante qui, dans ce contexte d'absence

de compétition dans l'espace public, est devenu hégémonique. La condamnation à l'oubli des expressions culturelles ouvrières se prolongera sur plusieurs générations. », El-Shawan Castelo-Branco, 2003, p. 11.

17. Ces organismes tel les *Casas do Povo* (Maisons du Peuple) proposaient des activités culturelles, de la bibliothèque au cinéma ou théâtre ambulant ; nombre d'expositions d' « art populaire » y étaient organisées, etc. ; tout cela, évidemment, sous la tutelle péremptoire des cabinets de censure de l'Etat ; et dans le sens d'instaurer une articulation solide entre le pouvoir central et les pouvoirs intermédiaires ou locaux.

18. Preâmbulo do Decreto-Lei n.º 25 495, in FNAT, 1970, p. 8 et FNAT, 1944, p. 5



Galo-Salazar :  
Cérémonies  
d'attribution  
du prix du  
« Village le plus  
portugais du Portugal »  
en présence  
d'António Salazar  
en 1938.  
Coll.  
M. Hernandez



expositions, ponctuant les rituels socio-patriotiques du régime.

Le folklore musical s'imposera dès lors comme langage politique, moyen d'inculquer le sentiment nationaliste ; les organismes officiels façonnent par ce biais une représentation sonore et visuelle du pays, des représentations collectives fortes contribuant à produire des comportements expressifs déterminés.

Du point de vue de leur forme, les groupes folkloriques – ou *ranchos folclóricos*<sup>19</sup> – sont des formations de danseurs, chanteurs et musiciens jouant en costumes régionaux des reconstitutions de danses et chants ; les représentations qui les animent mettent en jeu des produits culturels représentant « les idées, les usages et les créations « authentiques » d'une population rurale anonyme, remontant à un passé mythifié souvent invoqué comme *o tempo dos nossos avós* (l'époque de nos grands-parents)<sup>20</sup>. Il était instamment prescrit aux *ranchos* de diffuser l'image d'une population rurale heureuse, immergée dans ses traditions. En ce qui concerne leurs répertoires, ils se composent d'arrangements pour guitare, piano ou accordéon chromatique – pas à proprement parler des instruments « populaires<sup>21</sup> ». Comprise comme « un processus de construction et d'institutionnalis-

tion de pratiques performatives, tenues pour traditionnelles, constituées de fragments retirés de la culture populaire, en général, rurale<sup>22</sup> », la folklorisation, telle qu'elle s'est déroulée au Portugal, a singulièrement contribué à uniformiser les pratiques musicales non seulement à l'échelle du pays mais également à celle de ses colonies. L'imposition des instruments mélodiques à des répertoires jusqu'alors chantés sans échelle rythmique ni tonale (ni même modale) a considérablement modifié les répertoires locaux ; de même que des strophes louant « Salazar » et le « Grand Portugal » sont venues compléter vies de Saints, chansons d'amour ou chants de travail. Lissant leurs modes expressifs, les pratiquants du folklore adoptèrent de nouvelles façons de chanter et de danser intégrant montée sur scène, mixité, accompagnements musicaux, intégration de costumes et division entre spectateurs et performeurs. Les cadres sociaux coutumiers du chant ou de la danse se modifièrent, contribuant à décontextualiser et objectiver les répertoires – les chants de travail montèrent sur scène par exemple. Si, jusque-là, l'action de chanter avait lieu à l'intérieur d'un groupe et pour un groupe, le folklore la convertit en un mode privilégié d'interaction du local avec l'extérieur, notamment du fait de l'organisation de nombreux concours de folklore entre villages.

19. Le mot *ranchos* désignait au début du XX<sup>e</sup> siècle les groupes de travailleurs agricoles employés par les grands propriétaires terriens : « c'est au cours des temps de loisirs, occupés par les travailleurs à chanter et à danser que les *ranchos folclóricos* seraient nés », dit la nécessaire « légende ».

20. El-Shawan Castelo-Branco, 2003, p. 33.

21. J'assume ici le terme « populaire », sans pour autant en expliciter les ambiguïtés, ce débat mènerait trop loin. Que le piano et la guitare soient des instru-

ments d'usage bourgeois dans le Portugal des années 40 ne fait aucun doute. L'accordéon, quant à lui, sociologiquement et historiquement déclassé, a gagné sa place emblématique d'instrument « populaire » bien parce qu'il ne sera jamais considéré comme « assez savant ». Ne le surnomme-t-on pas « le piano des pauvres » ?

22. El-Shawan Castelo-Branco, 2006, p. 1.



Qu'il s'agisse du travail, des activités de loisirs, de la vie religieuse ou même de la vie privée, la folklorisation systématique des pratiques culturelles – et leur encadrement serré – a parfaitement servi à l'État dans l'organisation du culte nationaliste, contribuant par là-même à l'étouffement des velléités d'opposition, au contrôle des comportements expressifs et à la production du genre<sup>23</sup>. Le costume folklorique, comme le souligne El-Shawan Castelo-Branco, « acquiert la solennité de l'uniforme militaire<sup>24</sup> », d'un uniforme de ralliement nationaliste ; ordre et divertissement sont conjointement venus recouvrir la mise au silence généralisée du peuple portugais.

Lorsque les *Adufeiras*, elles, décidèrent de sortir du folklore – devenu par ailleurs politiquement incorrect « après le 25 avril » – pour « revenir » à ce qu'elles jugeaient être leur véritable « héritage » ou « patrimoine » – il s'agirait plutôt ici de « matrimoine » –, l'hostilité qu'elles rencontrèrent ne fit qu'éclairer les ressorts coercitifs qui faisaient tenir ensemble divertissement du peuple et silence de celui-ci. C'est en questionnant ces femmes sur leur parcours personnel et leur initiation au chant qu'est apparue progressivement cette face cachée de la patrimonialisation des voix du peuple, et précisément des voix féminines. Pour ces femmes, si recouvrer leur voix procédait d'une nécessaire rupture avec le folklore de Monsanto, elle n'eurent pas moins besoin, pour réinventer une continuité disparue, de puiser dans leur vécu ; vécu du chant que l'on peut d'une certaine façon désigner de « folklorisé » et porteur de cette assignation au silence. Parmi les positions adoptées par les *Adufeiras*, le « retour » à la non-mixité fut significatif, non pas d'un regain d'austérité, mais d'une forme originale d'autonomie qui s'est traduite en sorties du village entre femmes ou en répartitions équitables de petits pécules d'argent gagnés lors des différentes performances du groupe ; du jamais vu à Monsanto ! Mais ne nous y trompons pas, ce positionnement même fort (en ce qu'il a perturbé) n'était pas tant politique – dans le sens d'une opposition a posteriori au régime Salazar –, que motivé par la nécessité de retrouver une voix jugée perdue, la leur.

Je soulignerai cependant que les travaux fondamentaux, dès les années 60, de Veiga de Oliveira, de Michel Giacometti, de Fernando Lopes Graça<sup>25</sup>, et ensuite des nombreux groupes politiques et « ethnographiques » post-révolutionnaires, ont largement contribué à porter sur le folklore un regard critique<sup>26</sup>. Ces derniers ont eu une grande influence sur la problématisation du folklore en tant que « perte » et « uniformisation » des véritables pratiques du peuple, de même qu'ils se sont intéressés aux pratiques musicales marginales et méconnues, à celles non folklorisées, absentes des calendriers de l'État. Même si un commun impératif de préservation anime folkloristes d'État et opposants au régime, c'est évidemment au niveau des usages de ces traditions culturelles que ces deux mouvements divergent radicalement. De fait, se définira et s'imposera à cette époque un certain critère d'« authenticité » quant aux définitions des musiques populaires ; mis au ban, le folklore n'est plus hégémonique, mais plutôt sévèrement déclassé<sup>27</sup>.

Après les années 80, on note au Portugal un regain d'engouement pour les « musiques traditionnelles » ; les années 80, puis 90 seront jalonnées de projets artistiques incluant musiques traditionnelles et « voix du peuple », consommant toujours plus la séparation avec l'esthétique folklorique salazariste. C'est d'ailleurs dans cette ambiance politique et culturelle que les *Adufeiras* trouveront les conditions propices à la reconsidération et à la revalorisation de leurs pratiques musicales ; interrompant la filiation pourtant réelle au folklore d'État, elles entreprendront de retrouver « leurs vraies voix ».

Ainsi, le sens de cette étude s'est élaboré dans un permanent mouvement d'oscillation, entre histoire et actualité ; certes du fait de la singularité de cette histoire politique culturelle, mais également du fait de la manière dont les *Adufeiras* ont problématisé la redécouverte de leurs voix entre passé et présent ; leurs voix comme mémoires.

23. Voir les travaux récents interrogeant folklore et production du genre : Klimt 2005 ; Da Costa Holton 2005, 2002, 1998.

24. El-Shawan Castelo-Branco, 2006, p. 20. A l'instar des dictatures européennes de l'ère moderne, l'encadrement des jeunes par des structures de type militaire a été très largement valorisé (*Mocidade Portuguesa*).

25. Respectivement ethnologue, ethnomusicologue et compositeur.

26. Je ne peux, dans le cadre de cette contribution, développer ces points ; voir Pais de Brito in Veiga de Oliveira, 2000, pp. 5-10.

27. Déclassé, du point de vue de ses antécédents musicaux et historiques, pourrait-on dire ; mais par contre dans les faits plus que jamais pratiqué et vivant.



### Chanter à Monsanto, un quotidien

Situé dans la serra de la Malacata, Monsanto est construit dans les replis d'un mont granitique. Au sommet, les ruines d'un château, de fortifications et des vestiges de chapelles. L'habitat mêle murs bâtis et pans de roche, conférant aux maisons des formes inattendues.

Depuis les années 60, le village s'est vidé du fait de la précarisation des possibilités de survie, laissant nombre d'habitations désertées ou en ruine.

Monsanto est maintenant un village vieillissant ; un peu moins d'une centaine d'âmes y vivent de façon permanente, dont la majorité vivent de maigres pensions de retraite ou de petits commerces liés au tourisme.

Tous pratiquent une agriculture d'autosubsistance.

Comme bon nombre de village du Portugal, la plupart des habitations sont devenues des résidences secondaires par héritage ou achat par des touristes étrangers ; le village vit donc au gré des saisons et du tourisme, bon an mal an.

Pour ce qui concerne ses activités, elles se concentrent autour de l'église, des troquets et des potagers. Les cafés sont des espaces de sociabilité essentiellement masculine où sont consommés alcool et tabac selon un régime de commensalité et de réciprocité différée<sup>28</sup>. Les femmes n'y entrent qu'aux heures calmes du début d'après-midi, prendre rapidement un café et « converser un petit peu » ; leurs espaces de sociabilité étant plutôt les pas de portes et les maisons, ou encore l'église particulièrement quand elles la « préparent ». Les activités des femmes et des hommes sont strictement dissociées.

Quand Veiga de Oliveira, en 1954, parcourt la région de la Beira, il la décrira comme une « terre » où « les formes vocales prédominantes et les plus représentatives sont de très anciens chants, religieux, de fête, de travail, de *romaria*<sup>29</sup>, qui se comptent même parmi les plus anciens et archaïques de tout le pays<sup>30</sup>. » Ce qui caractérise la Beira : ses chants et sa percussion, l'*adufe*. Très peu d'autres instruments, à l'exception de la *palheta* (sorte de court hautbois à anche double) sont joués dans la région. Le *pandeiro* ou *adufe* est par contre très largement répandu dans la Beira comme dans le Trás-os-Montes au nord du pays, et présente

dans ces deux aires géographiques des caractéristiques sociologiques communes : l'instrument est « exclusivement féminin » et toujours utilisé en accompagnement du chant. Veiga de Oliveira soulignera également dans ces notes de terrain l'importance accordée aux distinctions de sexe dans les pratiques instrumentales, ainsi que la diversité des répertoires rencontrés, ayant trait aux activités religieuses, festives ou laborieuses, au devenir émotionnel ou métaphysique.

Une cinquantaine d'années plus tard, le « paysage culturel » semble identique ; les activités de chant sont toujours très quotidiennes et insérées dans un calendrier stable, qu'il soit liturgique ou paraliturgique : Carême, Semaine Sainte, Mois de Marie, Festivités de la Nativité sont accompagnés des pratiques musicales adéquates – chants ou *adufes*<sup>31</sup> selon les contextes. Seuls les chants de travail, du fait des transformations économiques, ont déserté les champs ou les rues pour être interprétés sur scène, passant d'un usage fonctionnel à une valeur « ethnographique ».

Cinquante ans plus tard, ce qui se distingue encore, c'est la constance des productions musicales féminines dans le quotidien rituel et festif local, ainsi que la singularité musicale des pratiques vocales ; mais ce qui caractérise avant tout la Beira, ce sont ses voix de femmes.

D'une manière générale incombe aux femmes de traiter du quotidien religieux du village<sup>32</sup> ; elles nettoient et fleurissent l'église, habillent les vierges, prennent soin des icônes et chantent pour les offices. Lors de la Semaine Sainte par exemple, leurs voix sont plus que jamais présentes ; certaines interprètent les rôles de personnages féminins de la liturgie (Verónica, Madalena ou les Três Marias) ou « recommandent », en de lentes déambulations nocturnes dans les ruelles du village, les âmes souffrantes du Purgatoire<sup>33</sup>. Les membres des *Adufeiras* sont particulièrement impliquées dans ces célébrations, notamment parce qu'elles sont des voix reconnues et qu'elles prétendent « maintenir la tradition », en être les « dynamisatrices ». Leur crainte de voir les voix de Monsanto disparaître les a faites se mobiliser pour soutenir le

28. Vale de Almeida, 1994, p. 7-8.

29. Processions religieuses vouées à célébrer la ou les vierges d'une localité, associant messes, concerts et festivités diverses.

30. Veiga de Oliveira, 2000, p. 44.

31. L'*adufe* est frappé d'interdit de l'entrée dans le Carême au Samedi de la Résurrection, et demeure indissociable du chant le reste du temps.

32. Du moins les activités sont strictement séparées ; les hommes, organisés en confréries, s'occupent des morts et d'aspects logistiques de l'organisation de la Semaine Sainte ; les femmes gèrent les « intérieurs » des églises utilisées pour les cérémonies, gestion des fleurs, des tissus, des odeurs et des chants.

33. Voir Hernandez, 2007a.



chant, « chanter et faire chanter les autres », car simplement, disent-elles « tout est là... il suffit seulement d'aider les gens à se souvenir... ».

Dona Jacinta en parle ainsi :

*« Le Jeudi Saint tout le monde va recommander les âmes... le Samedi Saint nous allons tous chanter des alvíssaras<sup>34</sup>... il y a beaucoup de monde... nous participons également, nous les Adufeiras... nous dirigeons comme on dit le groupe vous voyez... mais c'est spontané... tout le monde y va... beaucoup de gens sont morts déjà<sup>35</sup>... mais nous sommes les dynamisatrices de la continuation de la tradition... nous dynamisons et les personnes adhèrent... »*

Les activités de ces femmes sont variées et nombreuses ; elles requièrent de leur part engagement et constance ; au-delà, dans la mesure où elles s'exposent à l'acrimonie et/ou à l'approbation du reste de la communauté, les femmes se doivent d'afficher des comportements irréprochables, sinon – je l'ai souvent entendu – « les gens parlent...<sup>36</sup> ». Du point de vue du chant, les normes d'interprétation et de conduite sont strictes ; celles qui s'en occupent ont pour charge de faire des propositions de répertoires, d'en soutenir l'exécution et la transmission (ou remémoration) et, si cela est nécessaire, d'en assumer a capella l'interprétation. Mais les critiques sont sévères...

Graça :

*« Le Padre Pedro m'a demandé si je savais encore la Salvé Rainha... elle est tellement difficile... et surtout quasiment en état d'oubli... il n'y a déjà plus personne qui réussisse à la chanter... mais comme je n'avais pas le papier je ne voulais pas la chanter parce que... et lorsque nous sommes sorties de la messe Ilda m'a dit : « ah ! mais moi je la sais encore la Salvé Rainha... » Oui Ilda, je lui dis, moi aussi je la sais mais la chanter sans papier... Et alors elle a commencé mais elle a été incapable de la chanter... il faut dire que... la Salvé Rainha pour s'en souvenir et faire les voltinhas... »*

34. Chants à caractère religieux chantés en procession.

35. L'authenticité d'un événement passe par le fait qu'y soit présent un ou une « ancien-ne » ; quasi systématiquement leur est fait référence dans les conversations, on les fait intervenir quoi qu'il arrive pour valider la tradition. Un élément récurrent dans les discours est de dire qu'« avant » les « anciens » faisaient mieux et plus de choses traditionnelles.

36. Cette expression euphémistique est récurrente dans le parlé local : « parler » dans ce sens est critiquer, dire du mal, faire une mauvaise réputation.

*(Graça l'a finalement retravaillée, et le dimanche suivant, munie de son papier, a chanté la Salvé Rainha dans son intégralité à la messe, soit environ huit minutes d'un solo éprouvant pour la voix, tendue à cri.)*

L'église est un des lieux privilégié du chant, mais également un lieu où s'exprime vertement une grande pression sociale, l'anecdote ci-dessus en témoigne ; l'interprétation, de même que la conduite d'une chanteuse doivent aller de pair. Ne sont admises à chanter que celles qui le « méritent » et justifient de leur bonne conduite. Les mêmes exigences d'idéal catholique cadrent chant et féminin. Transposées, ces règles sont transversales à toutes les situations où les femmes mettent en jeu leurs voix ; c'est ce que l'étude des récits biographiques a, entre autres, révélé.

### Voix et « nature » féminine, chant et devenir-femme

*La parole, c'est l'amitié et c'est la guerre [...]. Chacun sait que mettre un frein à sa langue, n'être pas bucana [bavarde], est, sinon le premier, à coup sûr le deuxième article du code de savoir-vivre au village.*

Carlos Fredrikson

*La duplicité de la femme.*

*Sorcières jouisseuses et disqualification féminine.*

À Monsanto, la voix a tout à voir avec le corps ; ce corps supposé déterminer indéfiniment les destins féminins. Le corps des femmes est dit instable, partagé entre sexualité négative et procréation<sup>38</sup> ; leur « physiologie<sup>39</sup> », cette nature animale irréductible, les conduirait à toute sorte de perversions au nombre desquelles, récurrentes, les excès de langage. De la simple déviance à la pathologie, de la médisance au commérage, de l'accusation de sorcellerie<sup>40</sup> au diagnostic d'hystérie, le « mal » (symptôme) est toujours un mal de langage ; un mal de bouche (venin, langue de vipère) ou un « mal de matrice »<sup>41</sup> (l'utérus étymologique d'hystérie). À cette instabilité « de fait »

37. Les voltinhas sont les ornements du chant.

38. « [...] une grande partie de l'inquiétude d'une société s'élabore à partir du corps des femmes en tant qu'instrument de sexualité et de reproduction. », Kendall, 1998, p. 147.

39. Verdier, 1979 ; Heinich, 1997.

40. Fredrikson, *op. cit.*, pp. 225-257.

41. Charuty, 1997, 1985.



répondent instabilité identitaire et religieuse, par exemple, ou instabilité de « statut » ou d'« état<sup>42</sup> ». Passant d'un statut à l'autre – fille, jeune fille, femme, mère, veuve –, l'identité féminine est en permanente (re)définition, en constant ajustement entre « intérieur » et « extérieur » :

*« On devient femme, on tâche de le demeurer, par un ensemble de déplacements identitaires hors de soi par quoi on se qualifie comme telle. (...) La relation de soi à soi se réalise positivement à travers celles qu'[une femme] entretient avec un autre (mari, enfants, saints, cercle de femmes, pauvres, morts), et dont le mode commun est celui du sacrifice et du don.<sup>43</sup> »*

De fait, la voix (cet état premier, cet intérieur), avant d'être chant ou langage et circuler comme bien dans une économie de parole collective (extérieure), doit apprendre à être maîtrisée ; ce à quoi veille la communauté.

Comprise donc comme du corps, la voix se calque exactement sur l'état physique ou émotionnel de la personne, ou encore fait parfaitement écho aux lieux et aux temps du chant : la voix, à Monsanto, est dite « haute », « au-dessus », « en bas », « basse », « du ventre », « de gorge » ou « de tête » ; la personne est en « bas », « fragile » comme sa voix ; on chante « en bas » à l'église ou « en haut au château » ; les femmes chantent « à *antigua* » ou « à *moderna* » ; ou encore font les ornements « par en dessous » ou « par en dessus ». Même si « c'est le ventre qui fait la voix et pas autre chose », dira Graça, est exigé des voix qu'elles « montent » et s'éloignent toujours plus de ce ventre problématique. En cela, les premiers apprentissages du chant dispensés lors des classes de « Religion et Morale » enseignaient aux petites filles à se faire des voix pures, ingénues et virginales, tout comme elles-mêmes devaient l'être (et le rester). Curés, professeurs valorisaient les voix cristallines – « premières voix », disaient-ils à Monsanto – que les filles, les femmes devaient offrir quotidiennement à la Vierge Marie sous forme des *florinhas*, « petites fleurs » chantées ; chaque *florinha* adressée à la Vierge serait ensuite, selon une loi d'accumulation et de restitution, retrouvée le moment du Jugement dernier venu – la virginité n'étant que suspendue le temps du mariage et recouvrée « dans l'Au-delà ».

42. Pour reprendre ici la terminologie de Nathalie Heinich (1997).

43. Fredrikson, *op. cit.*, p. 233.

44. Je souligne simplement le cas de Mónica accusée de prostitution par les habitants du village et radicalement exclue de toute activité collective chantée féminine.

Otilha se souvient :

*Ils voulaient que les petites filles chantent en première voix... et moi je chantais déjà en deuxième voix... la première voix c'est cette voix délicate... la voix des petites filles... qui est très haute et moi je chantais plus bas...*

Au fur et à mesure que les filles et jeunes filles gagnent en compétences vocales et élargissent leur espace d'interprétation, elles entrent également dans un dispositif disqualificateur plus étroit et systématique, qu'elles doivent contrebalancer par un surcroît d'investissement « des choses de l'église ». De fait, une chanteuse va développer un vaste répertoire liturgique, paraliturgique ou festif, et éventuellement pratiquer l'*adufe*, mais ne pourra en aucun cas être remarquée exclusivement pour ses qualités vocales « hors » de l'église sans présenter en contrepartie le même dévouement aux pratiques dévotionnelles intra muros. Du point de vue de la circulation du répertoire, dans la mesure où il suit les mouvances de statut que j'évoquais précédemment, la transmission n'est pas sans conflits ni rivalités ; des logiques générationnelles conduisent les lois d'interprétation : à chaque âge, son chant. Les filles et les jeunes femmes vont briller de leur virginité dans l'interprétation de rôles chantés liturgiques ; les femmes mariées, privées de ces premiers chants, entreront dans l'interprétation des cantiques pour l'office, pour les diverses processions en extérieur, les *romarias* ou les chants inquiétants dédiés aux âmes des morts ; les veuves quant à elles, sortant définitivement de l'économie du chant avec le veuvage, n'auront le droit d'entonner que les cantiques de l'office et les *lenga-lengas* (cantillations monocordes) des prières.

Le silence est ce qui attend toute femme et ce qui la menace constamment en cas de « mauvaise conduite<sup>44</sup> » ; la perte de la voix est d'une certaine manière une finalité inéluctable et ritualisée du chant au féminin. On raconte souvent avec emphase, au village, comment la voix d'une telle, pourtant « tellement belle » a disparu du jour au lendemain à la mort de son mari. Le renoncement à soi et à sa voix en signe de deuil – entre symptôme individuel et coercition sociale<sup>45</sup> –, sont encore, en quelque sorte, des codes d'interprétation...

ne. Sa liberté sexuelle et verbale lui valent d'être passée sous silence par les autres femmes, tout en constituant un objet de rumeur. Hernandez, 2004.

45. Loraux, 1999, 1990.



Si la société féminine semble composer un milieu relativement homogène et solidaire en ce qui concerne les compétences vocales et la circulation des biens de parole, elle n'en est pas moins génératrice de violence et de répression interne<sup>46</sup>. Le droit des anciennes sur les plus jeunes ne connaît que peu de limite dans le jeu des transmissions : la voix définit identité et appartenance à un collectif identifié de femmes. À Monsanto, on considère que les femmes d'une même famille chantent « avec la même voix » ; le timbre étant une caractéristique (quasi biologique) qui s'acquerrait par héritage. Toute femme hériterait des caractéristiques vocales de sa mère ou de la plus proche femme ayant assumé son éducation ; cette logique de circulation matrilineaire des voix identifiant des parentés vocales, des lignées de chanteuses. Sur ce modèle – à proximité filiale répond proximité vocale –, les femmes invoquent d'ailleurs souvent le degré de parenté pour justifier la ressemblance entre deux voix :

Maria de Jesús :

*« La voix de ma mère ressemblait plus à la voix de la mère de Lucia, parce qu'elles étaient cousines directes c'est normal... »*

Mais si les voix se ressemblent, la voix d'une mère reste indépassable ; il est impensable qu'une fille ait une plus belle voix que sa mère ; elle peut « chanter très bien », mais ne pourra jamais surpasser celle qui lui a transmis sa voix. Elle chantera toujours « un peu plus bas », ne satisfaisant jamais complètement au critère esthétique valorisant les voix très « hautes<sup>47</sup> », ou ne connaîtra jamais « aussi bien » les répertoires. « Connaître toutes les chansons » est un critère déterminant des normes esthétiques du chant et conforte de plus les systèmes de lignées. Chaque femme – représentant ainsi une mémoire familiale – connaît le domaine spécifique à sa lignée : l'une est « plutôt des romances<sup>48</sup> » ; une autre « celle qui sait le mieux les prières et les oraisons » ; une autre encore domine les répertoires de cantiques, les histoires fantastiques, la pratique de l'*adufe* ou les domaines plus occultes, etc. Ces savoirs ne se croisent pas, ils coexistent ; ils se transmettent mais demeurent affiliés à une lignée et ne sont en aucun cas un bien commun auquel



toute femme pourrait prétendre. Un savoir se « mérite », dit-on à Monsanto, car un savoir fait un nom ; et hériter d'un savoir, c'est transmettre ce nom :

Itelvina :

*« Cette oraison je la connais de Ti Adriana, elle me l'a apprise un jour où j'étais malade [...] et celle-ci c'est Ti Visitaçao qui l'a enseignée à Ti Natividade do Arturo... elle la tenait de sa grand-mère... et c'est Ti Natividade qui me l'a donnée... »*

Ainsi, les normes du chant oscillent entre singularité et conformité ; même si une « bonne voix » est reconnue pour sa singularité (et en tant que marque de sa lignée), c'est sa capacité à se fondre dans le son collectif qui sera la plus valorisée : une voix ne peut « dépasser » des autres. Même les ornements – les *voltinhas*, qui pourraient distinguer chaque chanteuse – doivent être exécutés en strict unisson. Ce qui fait une femme, une chanteuse, c'est sa capacité à intégrer le clan vocal des femmes, un même féminin, un même chant. Les *voltinhas* sont les preuves – et peut-être les épreuves – du chant et le témoignage d'un processus d'apprentissage de celui-ci, qu'il ne faut pas qu'« une » puisse « désaccorder », disait Jacinta. Les voix en groupe ne peuvent plus être singulières ; et pour atteindre cette « même voix » du groupe des

Procession de la  
Résurrection,  
Pâques  
Coll.  
M. Hernandez

46. D'une manière générale les hommes ne font que peu de commentaires sur les pratiques musicales féminines qu'ils considèrent comme d'intérêt mineur ; leur disqualification passe par le désintérêt, non par la véhémence surveillance que les femmes pratiquent.

47. Le terme aigu n'est jamais employé par les femmes de Monsanto, mais le terme *haute* ou *tœira* ; cette dernière est une couleur de voix très singulière, de gorge, haut perchée, criarde et aigrette.

48. Longs récits épiques chantés constituant le *Cancioneiro Ibérico*.



femmes, il faut apprendre à maîtriser son chant et sa voix. « *Voltinher* » correctement, c'est pour une femme apprendre à doser son émotivité, son expressivité et la mettre au diapason des autres : le passage par la voix collective façonne la voix individuelle...

Plus que divertissement, la pratique du chant est une véritable école du féminin, qui doit trouver son application dans le quotidien villageois ; silence et contenance de soi sont les « qualités » attendues – supposées endogènes – d'une femme : « La Monsanto est de peu de mots... », « le silence même est sa gloire », disent les proverbes ; paroles coutumières qui font écho aux valeurs communes à l'idéal de féminité chrétienne, comme à celui nationaliste de l'*Estado Novo*. Travail et silence doivent s'intérioriser comme deuxième nature, mais les preuves restent à donner constamment à la communauté.

### **Tradition et modernité des femmes de Monsanto**

D'une manière singulière, les *Adufeiras* ont remobilisé, au long de leur projet, souvenirs de jeunesse et expériences personnelles d'initiation au chant, guidées par le désir de retrouver les « voix de leurs mères », dites disparues ou détournées. Jugeant caduques les normes folkloriques, elles ont réinventé leurs pratiques musicales, instillant en celles-ci esthétique et interprétation propres.

C'est non seulement un champ musical qu'elles ont redéfini, mais également un champ politique, un champ propre de production du genre et un champ discursif étayant ces définitions. Par l'intégration de nouveaux paramètres à leurs pratiques ; paramètres expressifs et cathartiques par exemple – valeurs jusqu'alors inconcevables –, les *Adufeiras* ont doté les pratiques musicales de nouvelles valeurs. Certes, leur projet a bénéficié de l'actuel engouement pour les « musiques du monde » et du mouvement militant de l'après révolution des *Çeillets* ; mais il n'en demeure pas moins porteur de profonds bouleversements, conjoignant les doubles paradigmes de tradition et de modernité, cette dernière conciliation constituant un axe fondamental du discours des *Adufeiras*. Capables d'aménager leurs musiques, elles ont induit et soutenu de profonds changements de représentations du féminin, notamment par l'échappée hors de l'écrasant folklore *estado novista* pourvoyeur de rituels de productions du genre, mais également assumé de se démarquer de la tradition de « leurs mères », particu-

lièrement l'assignation au silence des femmes en veuvage, coutume qu'elles souhaitent voir s'assouplir – tout comme l'usage excessif du deuil. Chacune parle maintenant de son expérience « traumatique » du noir, dont il est si difficile de « sortir » et qu'il faut maintenant apprendre à « doser » ; le noir le silence même, s'ils restent nécessaires au marquage d'un état, ne doivent plus être irrévocables. Ce sont en fait nombre de ruptures, même infimes, que les *Adufeiras* ont assumées, pour maintenir le fil d'une tradition pourtant coercitive à bien des égards. Par la défoklorisation de leurs musiques, elles ont progressivement élaboré un espace culturel subjectif et cohérent, réinventé de la continuité ●

### **Bibliographie**

- EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO, Salwa. *Voix du Portugal*. Paris : Cité de la musique/Actes Sud, Musiques du monde, 2000.
- . *Vozes do Povo*. A Folklorização em Portugal : Celta, Oeiras, 2003.
- CHARUTY, Giordana. *Folie, mariage et mort. Pratiques de la folie en Europe occidentale*. Paris : Seuil, 1997. La couleur des idées.
- . Le vœu de vivre. Corps morcelés, corps sans âme dans les pèlerinages portugais. In *Le corps en morceaux*. 1992, *Terrain*, n° 18, p. 46-60.
- . *Le couvent des fous. L'internement et ses usages en Languedoc aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Flammarion, 1985. Nouvelle bibliothèque scientifique.
- FNAT  
Legislação. Lisboa : FNAT, 1970, p. 8
- . *O aproveitamento do Tempo Disponível dos Trabalhadores pela Cultura Popular*. Lisboa : FNAT, 1944, p. 5
- FREDRIKSON, Carlos. La duplicité de la femme. Sorcières jouisseuses et disqualification féminine. In *Ethnologie du Portugal : Unité et diversité*. Centre Culturel Calouste Gulbenkian. 1994, p. 225-257.
- GAGNON, Eric. *Les promesses du silence. Essai sur la parole*. Montréal : Liber, 2006.
- HEINICH, Nathalie. *Etats de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Gallimard, Paris : 1996. Essais.



HERNANDEZ, Mylène. Aller aux âmes. Ethnographie d'un rite de l'absence. In *Le théâtre du secret*. Sigila. Octobre 2007, n°20.

– . *Prêter sa voix aux âmes. Chants de la Semaine Sainte* (Portugal). DEA : EHESS Toulouse, 2005.

– . *Voix et voie de femmes. Approche anthropologique des chants de femmes du village de Monsanto* (Portugal). Diplôme d'Etat, 2004.

DA COSTA HOLTON, Kimberly. *Performing social and Political change : Revivalist Folklore Troupes in Twentieth Century Portugal*, Chicago : Northwestern University, Tese de doutoramento. 1999.

KENDALL, Lauren. Mais n'est-ce pas « sexuel » ? Le lapsus derrière le regard ethnographique. *Anthropologie et Sociétés*. 1998, vol. 22, n°2, p. 145-167.

LEAL, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. Lisboa : Cultura Popular e Identidade Nacional, 2000, Dom Quixote.

LORAU, Nicole. *Les mères en deuil*. Paris : Seuil, 1990. La librairie du XX<sup>e</sup> siècle.

– . *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard, 1999. Essais.

MELO, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa : ICS, Estudos e Investigações – 22, 2001.

PAIS DE BRITO, Joaquim. O Estado Novo e a aldeia mais portuguesa de Portugal. In *O Fascismo em Portugal*. Lisboa : Regra do Jogo, 1982, p. 511-532.

RAMOS, Rui. A segunda fundação (1890-1926). In *História de Portugal*. Lisboa : Circulo de Leitores, 1994, Sixième volume, p. 565-595.

TIAGO DE OLIVEIRA, Luísa. Michel Giacometti (1929-1990). Dilemnas de um colector. In *Vozes do Povo. A Folklorização em Portugal*, 2003, Celta, Oeiras, p. 493-505,

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Emotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal. *Terrain*. Mars 1994, n° 22. p. 1-26.

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, EMI, 2000.

### Quelques références discographiques concernant Monsanto ou la Beira Baixa

*Trajes, cantares, tocares*. Adufeiras de Monsanto : Pons Musica, 2000. Cultura Tradicional de Monsanto.

*Aldeia Mais Portuguesa*. A autenticidade da Beira Baixa nos sons dos Adufes. Adufeiras de Monsanto : Pons Musica, 2000. Cultura Tradicional de Monsanto.

*Toques e cantares da vila*, Recolhas musicais da tradição oral portuguesa por José Alberto Sardinha dos anos de 1992, 1993 e 1994. Idanha-a-Nova : EMI, 1995. Valentin de Carvalho.

*Portugal : Chants et tambours de la Beira Baixa*. Ades : Buda Records, 1992. Musique du monde. Enregistrements effectués en janvier à Penha-Garcia et Monsanto par Manuel Gomes.

Portuguese Folk Music, volume 3 : *Beiras*, Collectes Michel Giacometti et Fernando Lopes Graça. Strauss, Portugalsom, Ministério da Cultura, 1998.

*Voix de femmes du Portugal*. Auvidis, Ethnic, 1995.



# LO SAÛC

## Besièrs, de la palma a la lenga

Sason plan causida per rememorar aquel temps que Besièrs ganhava a cada sason. La sason deth ceu blau de coa de març e de cap rotge dels tulipans. E l'equipa de Besièrs totjorn que ganhava amb las sieunas colors de rotge e de blau. Equipa de balèses, d'arrapa-camp amb un unic jogaire fantasierós, cambas de mil e guinhons mai espèses que lo flòc del mil. Alavetz, d'aqueste mès de març passat, ai sabut qu'un jorn i auria quicòm perganhar a la

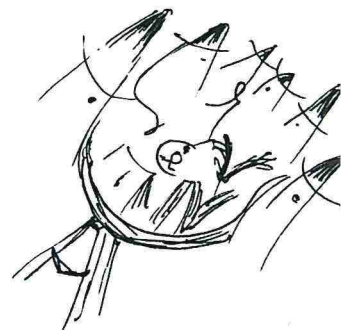
ciutat qu'equipas tan nombrosas se son vist sarclar las cambas. I anam, las mienas ! Mès, tan prèp de pascas, n'ai vist alai pas gaire d'uoues aqueste còp. Mòda s'èra virada al redond, amb berrets, tambors e bocas de trompetas de tots biais. Los darrièrs balèses èran blanc-peluts, amb fòrça fantasieroses, de totas colors de pel. Alavetz, s'es ganhat quicòm ? N'i a uns que diràn : oc ben ! amb la boca redonda...



## Secretas granas de pastèl

Un còp i aviá un amic mieu amb granas. Aquel amic venia deth país de capeus beths e de peira blanca. Podetz me dire astruc, l'amic me balhèt unas granas. Podetz somiar amb ieo : las granas van congrear flors de coròlas berras, non ? Mès de quina color ? Ara, coneissi plan las agantacolhons de la color.... « Flors de pastèl » me diguèt l'amic avant de tornar lèu al país de peira blanca e de capel negre. D'aqueste temps, sabia pas que lo pastèl s'aperava tanbèn la jaunèla en lenga nòstra. Mès

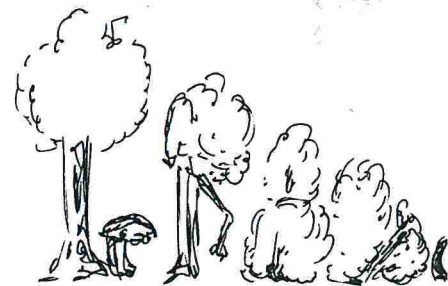
d'aqueste temps, me calia anar a un amassa-escrivans per Pastèl... Per anar alai, sabetz que totjorn cal cercar Darré... la carriera... Cercant totjorn darrèr, veguèri lo cèl. D'aquela ora -aviái cercat de temps, totjorn darrèr- lo cèl auria degut essèr mieja blau mieja viulet, color vertadièra de la tintura de pastèl... Mès soi un dels colhons de l'agantacolor. L'amassa per Pastèl èra a l'ora que lo solelh es lo mai jaune. Normal, color de la jaunèla...



## Contar per bòsc

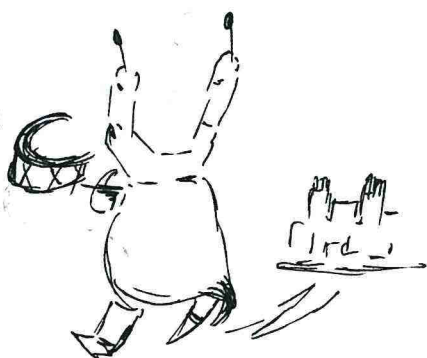
La carrièra Antòni Perbòsc èra sus lo camin de l'ostal al licèu. D'aqueste temps, las racontes que me venian al cap atal èran legendas a far bufar coma un volcan, benlèu a far plorar coma lo prince d'Aquitània amb la torn abolita... D'aqueste temps ja sabia que Perbòsc aviá estat escrivan e sabia tanbèn çò qu'èra lo bòsc. Alavetz m'èri pintrat lo retrach d'un genre de Walter Scott d'entre Tarn e Garona.

Pensi a tot aquò descobrant los Contes atal d'Antòni Perbòsc. « E que cal legir sens estalviar la tiena votz ! » me diguèt l'amiga que me balhèt lo libre. Cridar pedalant sus los mieu Fen-l'autan o Passa-Còre podria me far tornar al temps que mon paire m'escaissava Quijòt. Mès la leiçon del vielh pedagòg es imprevista e s'acocona en un mot solet, mirgalhat long de las paginas : rire !





## Béziers, de la balle à la langue



Saison bien choisie pour se souvenir du temps où Béziers gagnait à chaque saison. La saison du ciel bleu de fin mars et du rouge des têtes de tulipes. Et l'équipe de Béziers de toujours gagner avec ses couleurs, le rouge et le bleu. Equipe de costauds, accrocheurs de terrain, avec un seul joueur fantaisiste, jambe de poil de maïs et moustaches plus épaisses que toute la touffe.

Ores donc, en ce mois de mars dernier, j'ai su qu'il y aurait quelque chose à gagner un certain jour en cette ville où tant

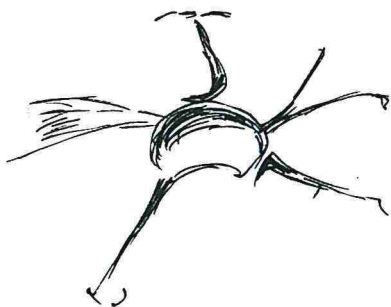
d'équipes se sont vus sarcler les cannes.

Allons-y, les miennes !

Mais, si près de Pâques, je n'y ai guère vu d'œufs. La mode avait tourné au tout rond, avec des bérets, des tambours, des pavillons de trompes de toutes sortes. Les derniers costauds étaient blancs de poil, avec kyrielle de fantaisistes, de toutes couleurs de poil. Au fait, il s'est gagné quelque chose ?

Certains diront : oh oui ! En faisant la bouche bien ronde...

## Les graines secrètes de pastel



Il était une fois un de mes amis avec des graines. Cet ami venait du pays des chapeaux larges et de la pierre blanche. Vous pouvez me dire chanteux, l'ami me donna des graines. Vous pouvez rêver avec moi : les graines vont engendrer des fleurs aux larges corolles, non ?

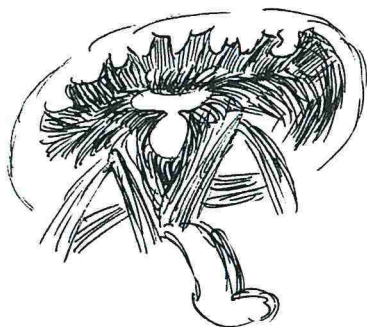
Mais de quelle couleur ? C'est maintenant que je connais bien les tromperies de la couleur... « fleurs de pastel » me dit l'ami avant de repartir bien vite au pays de pierre blanche et de chapeau noir.

En ce temps, je ne savais pas que le pastel s'appelait aussi *jaunèla* en

occitan. Mais en ce temps il me fallait me rendre à une réunion d'écrivains pour *Pastel*... Pour y aller, vous savez qu'il faut toujours chercher Darré... la rue... Cherchant toujours *darrèr-derrrière*, je vis le ciel. À cette heure – j'avais cherché longtemps, toujours *darrèr-derrrière* – il aurait dû être d'un mélange de bleu et de violet, l'exacte couleur de la teinture de pastel...

Mais je suis un des nigauds pour attrape-nigauds en technicolor... La réunion *Pastel* était à l'heure où le soleil est au plus jaune. Normal, couleur de la *jaunèla*...

## Conter à travers bois



La rue Antonin Perbosc se trouvait sur le trajet de la maison au lycée.

En ce temps, les récits qui me venaient facilement en tête étaient des légendes à vous donner un souffle de volcan, ou à faire pleurer comme le prince d'Aquitaine à la tour abolie...

En ce temps déjà je savais que Perbosc avait été écrivain et je savais aussi ce que voulait dire *lo bòsc*. Je m'étais donc fait le portrait d'une sorte de Walter Scott du Tarn-et-Garonne.

Je repense à tout cela en découvrant les *Contes atal* d'Antonin Perbosc. « Et il faut lire sans économiser ta voix ! » m'a dit l'amie qui m'a donné le livre.

Déclamer en pédalant sur mes Fend-l'Autan ou Passe-la Core pourrait me ramener au temps où mon père me surnommait Don Quichotte.

Mais la leçon du vieux pédagogue est inattendue et se recroqueville en un seul mot, paré de mille couleurs au long des pages : rire !



# Les sources de la bourrée

**À** près Félicie Thomas, abordée dans la première partie de cette étude, l'autre source importante en matière de bourrées binaires en Velay est Louis Lambert. Celui-ci publie en effet des bourrées à deux temps recueillies en Velay par deux informateurs.

Louis Lambert (Montpellier 1835 - Sète 1908) était professeur de piano, puis fut directeur de l'École de musique de Montpellier à partir de 1890. Ses publications sur les musiques populaires ont débuté en 1871. Ses deux principaux ouvrages sont *Chants populaires du Languedoc*, qu'il cosigne avec Achille Montel<sup>1</sup> en 1880,

### 3. Les bourrées binaires publiées par Louis Lambert

À la suite de l'introduction du tome II (1906) de *Chants et chansons populaires du Languedoc* (pp. 3-4), citée à l'article précédent (*Pastel* n° 59, pp. 42-55), Louis Lambert publie un grand nombre de bourrées binaires (« bourrées » dans la nomenclature qu'il adopte, les bourrées ternaires étant dénommées « montagnardes ») de provenances diverses.

#### 3.1. Les informateurs de Louis Lambert pour le Velay

En matière de mélodies de danse, seuls deux informateurs du Velay lui ont transmis des mélodies. Il s'agit de M. Mazat à Saint-Geney et de M. Boissée au Puy-en-Velay. Le premier est très vraisemblablement Jacques-Louis Mazat, (1845-1912), instituteur à Saint-Julien-Molhesabat, puis à Coubon et auteur<sup>2</sup> en 1885 d'une *Monographie de la commune de Saint-Geney-près-Saint-Paulien*<sup>3</sup> ; il fut directeur de l'orphéon de Solignac-sur-Loire<sup>4</sup>.

Quant à M. Boissée, je n'ai pas trouvé de renseignement sur ce personnage. Il est à remarquer cependant que ses

notations ne correspondent pas complètement au parler du Puy-en-Velay. En particulier, il note systématiquement les voyelles finales atones en « o » alors qu'elles s'entendent clairement « a »<sup>5</sup>.

#### 3.2. Le corpus publié

Dans sa manière de publier textes et mélodies, Louis Lambert privilégie le texte et ne donne qu'une seule fois la mélodie pour plusieurs versions de la même bourrée. Ainsi, pour les bourrées I à XVIII, Louis Lambert précise en note de la bourrée I : « L'air est le même pour toutes les suivantes jusqu'au XVIII ». Il semble bien, même si ce n'est pas explicitement mentionné, que la même présentation est adoptée pour l'ensemble du chapitre *Bourrées*. Cette présentation laisse en suspens quelques questions :

- les informateurs de Louis Lambert ont-ils toujours, pour les bourrées, fourni une mélodie ou alors Lambert, dans un certain nombre de cas, sur la base des paroles, a-t-il attribué une mélodie à une bourrée ?
- si une mélodie accompagnait l'envoi des bourrées par les informateurs, il paraît peu probable que celle-ci était toujours strictement la même. Lambert a visiblement

1. Maisonneuve & Cie. Paris : 588 p. Achille Montel (Montpellier 1841-1900) était archiviste de la ville de Montpellier; il fut un des fondateurs de la Société pour l'étude des langues romanes.

2. Selon Gaston Joubert, *Dictionnaire biographique de la Haute-Loire*, 2<sup>e</sup> édition, 2004.

3. Je n'ai pas retrouvé cette monographie qui n'est pas déposée à la Bibliothèque nationale.

4. Jacques-Louis Mazat a aussi publié en 1889 dans la *Revue des Langues Romanes* (pp. 395-403) une version du poème occitan *À la marra !* de Jean-François Meiller

(1811-1859), originaire de Montregard (Haute-Loire), recueillie dans la tradition orale, version différente de celle publiée en 1909 dans le recueil des œuvres complètes de Meiller.

5. Par exemple, p. 222 : / *La Morianno puro / Purorò be mai : / Soungolant l'o quita-do, / L'o leissado, / L'o plantado oti / Per reverdi. / Une telle notation fait penser à une prononciation haute-auvergnate... mais peut-être est-ce seulement l'effet de l'influence de l'orthographe mistralienne ?*



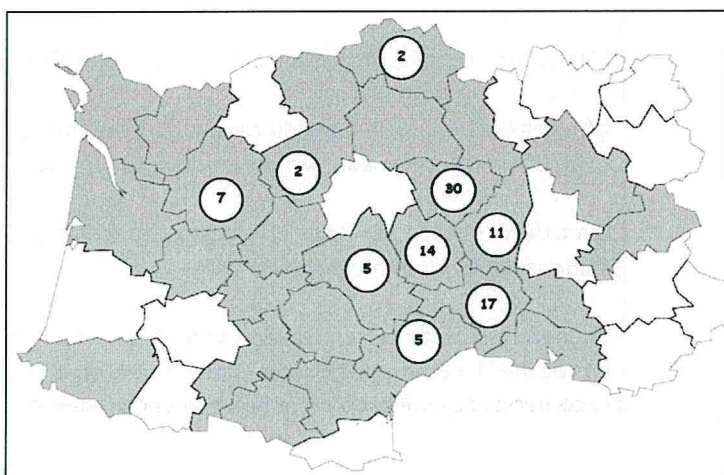
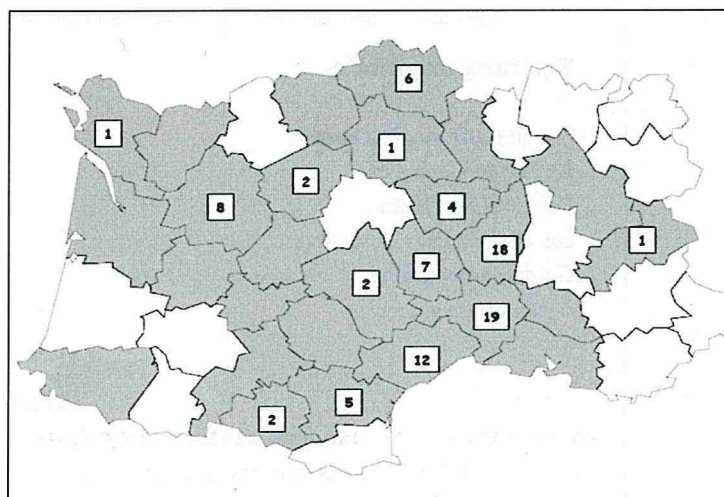
## à deux temps en Velay - 2

par Didier Perre

**et en 1906, Chants et chansons populaires du Languedoc, en deux tomes. Ses travaux sur la chanson populaire des pays de langue d'oc sont remarquables et abordent en particulier des domaines la plupart du temps négligés par les folkloristes (chants de l'enfance, cris de rues, par exemple). On trouvera en annexe l'inventaire de ses publications sur la chanson populaire.**

respecté les différentes versions des paroles, a-t-il alors uniformisé les mélodies en choisissant une mélodie « type » ?

Il serait particulièrement intéressant de retrouver les documents préparatoires aux publications de Louis Lambert, qui nous éclaireraient sur le degré d'uniformisation mélodique auquel s'est livré celui-ci. Pour l'instant ceux-ci ne sont pas localisés, ils ne sont ni au Conservatoire de Montpellier, ni aux Archives départementales de l'Hérault<sup>6</sup>.



(En haut)

Localisation et nombre par département des bourrées ternaires publiées par Lambert en 1906. Sont en gris les départements dans lesquels il avait des informateurs.

(En bas)

Localisation et nombre par département des bourrées binaires publiées par Lambert en 1906.

Une cartographie par département des informateurs de Louis Lambert et des bourrées à deux temps et à trois temps publiées est donnée ci-dessous. Il va de soi qu'une telle présentation n'a aucune signification statistique puisqu'elle dépend de la densité des informateurs dans chaque département, ainsi que de leur intérêt pour les mélodies de danse. Elle montre cependant une répartition géographique plus large des bourrées binaires publiées que des bourrées ternaires. On remarquera, pour le seul département de la Haute-Loire, que 30 bourrées à trois temps sont publiées pour 4 bourrées à deux temps. Si l'on exclut l'informateur de Brioude (en Basse-Auvergne), pour les deux seuls informateurs du Velay le rapport passe à 21 bourrées ternaires pour 4 bourrées binaires (en effet, l'informateur de Brioude ne transmet aucune bourrée binaire).

Cette proportion semble démontrer le caractère nettement minoritaire, au moment considéré, des bourrées à deux temps en Velay.

6. Renseignement Éliane Gauzit, 16 mai 2007.



### 3.3. Les bourrées à deux temps recueillies en Velay

Au total quatre bourrées binaires recueillies en Velay sont publiées dans le recueil de Louis Lambert. Ce sont :

#### N° XI *Las filhas de vès Tsoumelhi / Las filhas de vès Chomelis*



#### Écriture originelle

*Las filhas de vès Tsoumelhi  
Vendon iurs couoifas  
Per en quart de vin ;  
Las nostras fan pas tut acò :  
Gardon iurs couoifas,  
Bevon de bouon cò.*

#### Transcription

*Las filhas de vès Chomelis  
Vendon lurs coifas per un quart de vin ;  
Las nòstras fan pas tot aquò :  
Gardan lurs coifas, bevon de bònns còps.*

#### Traduction :

Les filles de Chomelix / Vendent leurs coiffes pour un quart de vin ;  
Les nôtres ne font pas tout ça : / elles gardent leurs coiffes, elles boivent de bons coups.

Mentionnée comme recueillie par M. Mazat, Saint-Geney (Haute-Loire).

Chomelix est une commune du canton de Craponne située à 14 km au nord de Saint-Geney-près-Saint-Paulien. La structure de cette bourrée est en deux parties de (3 + 3) pas.

On trouve, publiée par Régis Marchessou en 1903<sup>7</sup>, une bourrée ternaire ayant les mêmes paroles, *per un quart* étant seulement remplacé par *per biure*.

On notera que sur cette mélodie Lambert donne 18 versions de paroles : 9 versions ardéchoises, 5 versions de la Dordogne, 1 version des Hautes-Alpes, 1 version de la Lozère, 1 version de la Corrèze, sans compter la nôtre. Finalement la mélodie de cette bourrée est un véritable standard.

7. Régis Marchessou, 1903, *Velay et Auvergne, contes et légendes*. p. 342.



N° XLIII Tsanten la retina / Chantem la retina

Chan - tem la re - ti - ra, mí - a, chan - tem la re - ti - ra.

E re - ti - rem nos, quand es l'o - ra, quand es l'o - ra,

E re - ti - rem nos, quand es l'o - ra, to - tes dos.

**Écriture originelle**

*Tsanten la retina, mia*  
*Tsanten la retina.*  
*E retiren-nous,*  
*Quant i l'houra, (bis)*  
*E retiren-nous,*  
*Quant i l'houra,*  
*Toutis dous.*

**Transcription**

*Chantem la retina, mia, chantem la retina,*  
*Chantem la retina, mia, chantem la retina.*  
*E retirem nos, quand es l'ora, quand es l'ora,*  
*E retirem nos, quand es l'ora, totes dos.*

**Traduction :**

Chantons l'heure du départ, mie, chantons l'heure du départ /... / Et retirons nous, quand il est l'heure, quand il est l'heure, / Et retirons nous, quand il est l'heure, tous les deux.

Mentionnée comme recueillie par M. Mazat, Saint Genieys (Haute-Loire).

Louis Lambert ne publie que deux versions de cette bourrée, l'autre a été recueillie dans le Gard. Sa mélodie est en mode de ré.

La structure de cette bourrée est régulière en 2 parties de (2 + 2) X 2 pas.



## N° LVI Moulinièiro / Molinièira

Mo - li - nièi - ra, mo - li - nièi - ra, ton mo - lin ne vi - ra pas, Mo - li - pas, Lo chal

7  
far pi - char, mo - li - nièi - ra, mo - li - nièi - ra, Lo chal

11  
far pi - char, a - puèis tor - na - rá vi - rar.

### Écriture originelle

Moulinièiro (bis),  
Toun mouli ne viro pas,  
Lou tsal fa pitsà ;  
Moulinièiro (bis),  
Lou tsal fa pitsà,  
Opéi tournortò virà.

### Transcription

*Molinièira, molinièira, ton molin ne vira pas,  
Molinièira, molinièira, ton molin ne vira pas,  
Lo chal far pichar, molinièira, molinièira,  
Lo chal far pichar, apuèis tornarà virar.*

### Traduction :

Meunière, meunière, ton moulin ne tourne pas, Il faut le faire piquer [la meule], meunière, meunière, / ... après il tournera à nouveau.

Mentionnée comme recueillie par M. Boissée, Le Puy.

Louis Lambert ne publie que deux versions de cette bourrée, l'autre a été recueillie dans le Gard, à Camprieux. Sa mélodie est en mode de la.

La structure de cette bourrée est régulière en 2 parties de (2 + 2) X 2 pas



N° LVIII<sup>8</sup> *Torno, viro, Dzan d'Ouriol / Torna, vira, Joan d'Auriòl*

Tor - na, vi - ra, Joan d'Au - riòl

Tu se - ras mon gen - dre, Ieu fa - rai los palhassons, E

Interprétation

pa - lhas - sons e

tu los n'i - ras ven - dre.

**Écriture originelle**

*Torno, viro, Dzan d'Ouriol,  
Tu sera moun dzendre ;  
lou forai lous polhossous,  
E tu lou n'irà vendre.*

**Transcription**

*Torna, vira, Joan d'Auriòl,  
Tu seras mon gendre,  
Ieu farai los palhassons,  
E tu los n'iras vendre.*

**Traduction :**

Tourne, vire, Jean d'Auriol, / Tu seras mon gendre ; / Moi je ferai les paillassons, / Toi tu iras les vendre.

Mentionnée comme recueillie par M. Boissée, Le Puy.

Louis Lambert ne publie que deux versions de cette bourrée, l'autre a été recueillie dans l'Ariège, à Belesta. La mélodie est donnée pour cette version ariégeoise. Or les paroles de cette version sont (transcrites en orthographe occitane classiques) :

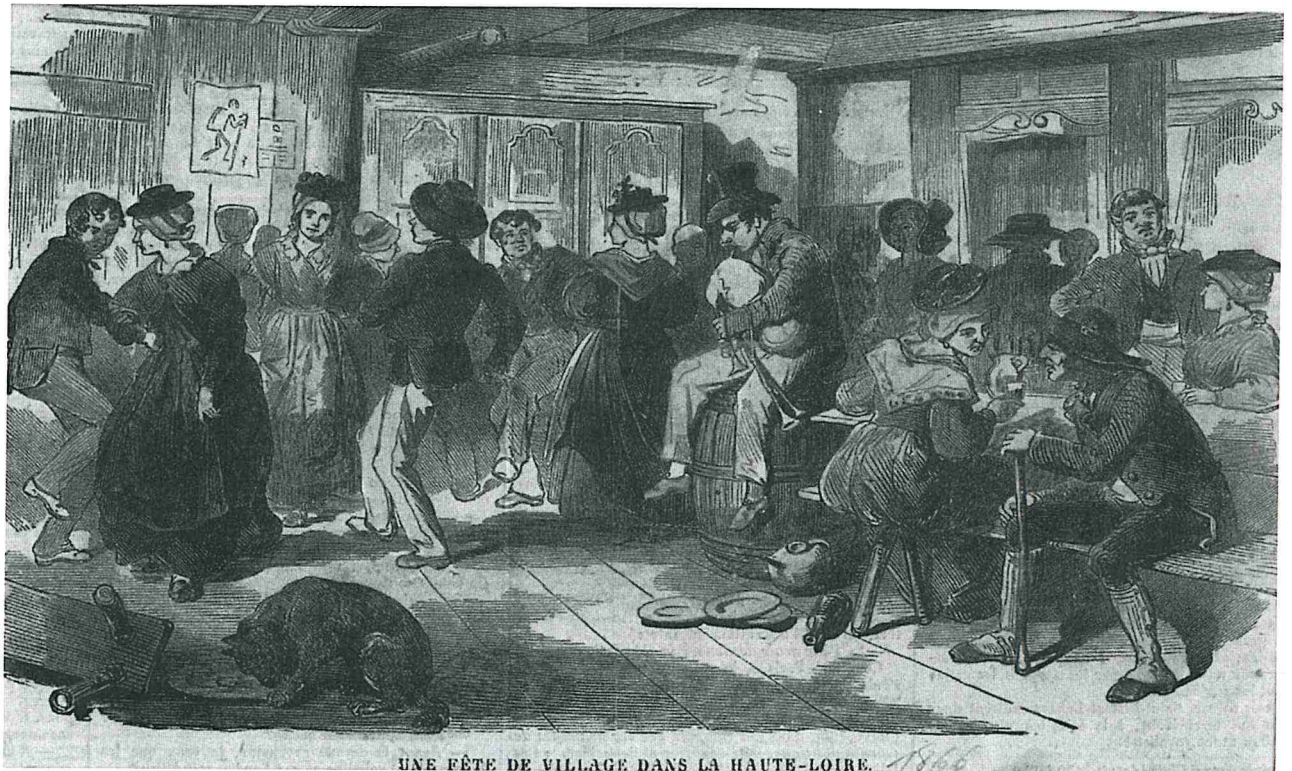
*Turò lurò, Joan Lauriòl,  
Molinièr del barrí nòu,  
Tu seras mon gendre,  
Ieu farai l's esclòps  
Tu les anaras vendre ;  
Ieu prendrai l'argent  
Tu l'aniras despendre.*

Il n'est donc pas possible de positionner avec certitude les paroles vellaves en face de la mélodie. J'ai choisi de les positionner au même endroit que les paroles ariégeoises correspondantes.

La structure de cette bourrée est en 2 parties asymétriques de (2 + 2) et [(2 + 2) + (2 + 2 + 2)] pas.

8. Par erreur cette bourrée est référencée LVII mais elle se situe entre le numéro LVII et le LIX.





UNE FÊTE DE VILLAGE DANS LA HAUTE-LOIRE. 1866

Gravure parue pour la première fois en noir et blanc dans L'Illustration, n° 580, 8 avril 1854, p. 220.

Il n'est guère possible de tirer des certitudes d'une telle représentation : les danseurs dansent-ils une bourrée ? C'est probable. Binaire ou ternaire ? Impossible à savoir. On remarquera simplement que les costumes du Velay sont fidèlement représentés et que l'organologie de la cornemuse est atypique.

Le texte qui accompagne cette gravure est le suivant : « Cependant l'habitant du Velay est singulièrement porté au plaisir. Il aime les réjouissances et les fêtes. Il

est tout regaillardé par un air de bourrée et s'échappe facilement à la danse ; c'est le plus intrépide, comme le plus infatigable danseur du monde civilisé et non civilisé. Il dansera tout un jour sans se lasser. Il aime la danse pour la danse elle-même, pourvu qu'il n'y ait pas de femmes mêlées au branle. Il préfère rigaudonner avec de robustes garçons ; la danse dure davantage. La bourrée se danse au son du tambour et du fifre, quelquefois de la musette, le plus ordinairement au bruit des glapissements des danseurs ; c'est un trépignement monotone qui s'exécute les bras ballants et avec une imperturbable gravité... »

#### 4. Autres sources

Des chansons, non expressément annoncées comme des danses, peuvent être interprétées comme des bourrées à deux temps. En cette matière, il convient d'être très prudent, dans la mesure où il ne s'agit pas de projeter sur un objet musical ses propres envies d'augmenter un corpus.

Je livre néanmoins à la sagacité du lecteur le premier couplet de la chanson *La maire embé la filha...* dans une version publiée en 1907 par Marius Versepuy<sup>9</sup> et qui pourrait bien être une bourrée à deux temps. En tout cas, interprétée comme telle, elle « fonctionne » à merveille.

<sup>9</sup> Dans *Chansons d'Auvergne II*, p. 58-59. Celle-ci est donnée avec accompagnement de piano. Elle porte le sous-titre de *Chanson vellave* et la dédicace « À Madame Jane Paulin du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, du Covent-Garden de Londres ».



La maire embé lo filho / La maire embé la filha

1  $\text{♩} = 96$

La mair' em - bé la fi - lha A - na - van es - pi - jar, La

6 mair' em - bé la fi - lha A - na - van es - pi - jar, A -

10 na - van es - pi - jar, Lon la de - ri - de - rè - ta, A -

14 na - van es - pi - jar, Lon la de - ri - de - rà!

Écriture originelle

I  
 La maire embé lo filho  
 Anavon espidza,  
 La maire embé lo filho  
 Anavon espidza,  
 Anavon espidza,  
 Anavon espidza,  
 Loun la déridérette,  
 Anavon espidza,  
 Loun la déridéra !

Transcription

I  
 La maire embé la filha  
 Anavan espíjar,  
 La maire embé la filha  
 Anavan espíjar,  
 Anavan espíjar,  
 Anavan espíjar,  
 Lon la deridereta,  
 Anavan espíjar,  
 Lon la deridera !

II couplets

Traduction :

La mère avec la fille allaient glaner...

La structure de cette hypothétique bourrée est régulière en 2 parties de  $(2 + 2) \times 2$  pas.

5. Bourrées binaires et rigodons en Velay

J'ai déjà donné les citations suivantes qui soulignent la parenté mélodique entre bourrée à deux temps et rigodon :

- Joseph de Lacassagne, 1766, p. 147 : « Le Rigaudon se marque par 2/4. Il est composé de deux reprises, chacune de 4, de 8 ou de 12 mesures. Son mouvement est toujours vif, et chaque reprise commence à la dernière note du second temps. La Bourrée (sic) ne diffère pas beaucoup du Rigaudon. »

- Louis Lambert, 1906, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, pp. 3-4 : « Tous les auteurs sont d'accord pour assigner à la bourrée et au rigaudon la mesure à deux temps. La différence qui existe entre elles consiste uniquement dans la façon de danser. »

Sur le plan local des éléments confirmant cette identité mélodique, voire cette confusion, peuvent être apportés :



- Jacques-Théodore Mallet (1803-1878), poète et chansonnier occitan, originaire d'Yssingeaux (chef lieu d'arrondissement de l'est de la Haute-Loire) nous a laissé une œuvre intéressante, caustique et militante, malheureusement peu connue car peu accessible<sup>10</sup>. Chez cet auteur la confusion rigodon / bourrée est patente. Dans le volume de 1864 il donne (pp. 51-54) une pièce intitulée *Quauquas bourrèas* [Quelques bourrées]. Or le titre de sa traduction de cette pièce dans le troisième volume est (p. 44)... *Quelques rigodons* !

Une autre pièce de cet auteur s'intitule *Quauquis rigaoudous* [Quelques rigodons]. Elle contient les couplets suivants publiés comme ci-dessous. Ici aussi Mallet traduit *Bourrèa* par [rigodon] (je souligne les termes qui nous concernent) :

(voir tableau ci-dessous)

Enfin Mallet confirme dans son Glossaire du volume 2 (1866) en donnant (p. 88) : « Bourrèa, s. f. rigodon. »

- Le manuscrit 3341 du Fonds Fortoul<sup>11</sup> contient sur le feuillet 480 la notation (sans mélodie) d'un rigodon dont les paroles commencent par *Morgoridou / N' éro touto deschausso...* Cet envoi de F. Fertiault<sup>12</sup> daté du 12 juin 1854 portait le titre « Bourrée » qui a été biffé et remplacé par « Rigaudon » noté dans la même écriture. Le commentaire en est le suivant : « ...ce rigaudon est en grande faveur auprès des paysans de l'Ardèche et de la Haute-Loire, qui la (sic) dansent en l'accompagnant de force cris et force claquements de doigts. »

Sur le plan mélodique on comparera les variantes suivantes, appelées bourrée en Auvergne et Velay et rigodon en Dauphiné. J'ai transcrit les paroles en graphie occitane classique, sauf en ce qui concerne la version de Villard-de-Lans en franco-provençal, que j'ai laissée en graphie originale. Si ces versions ne sont pas exactement les mêmes, les parentés mélodiques et surtout rythmiques et thématiques sont évidentes.

<b>Écriture originale, volume 1, 1864, pp. 61-62</b>	<b>Traduction de l'auteur, volume 3, 1873, pp. 53-54</b>	<b>Transcription</b>
...	...	
CHACUN SON TEMPS	CHACUN SON TEMPS	<i>Viva la joinessa ! Surtot quand es pressa Dins lo torbilhon (Car tomba aquí en mestressa) Dins lo torbilhon Dau mindre rigaudon.</i>
<i>Viva la djouneïnessa ! Surtout quand is pressa Dguins lou tourbiou (Car tomba aquí en mitressa) Dguins lou tourbiou Daou mindre rigaoudou.</i>	Vive la jeunesse, Surtout quand elle est prise Dans le tourbillon, (Car elle tombe là en maîtresse) Dans le tourbillon Du moindre rigodon.	
LA MIENNE	MA BOURRÉE	<i>Lèst ! viratz Viratz ma borèia ; Lèst ! viratz Viratz dau bòn latz. Santz vos geinar E santz simagrèia, Santz vos geinar Viratz e filatz.</i>
<i>Leste ! viras Viras ma bourrèa ; Leste ! viras Viras daou bon las. Sans vous dginas Et sans schimagrèa, Sans vous dginas Viras et filas.</i>	Lestement tournez, Tournez mon rigodon ; Lestement tournez, Tournez du bon côté. Sans vous gêner Et sans simagrée, Sans vous gêner Tournez et allez à la file.	

10. En trois petits volumes (1864, 1866, 1873) totalisant 192 pages. Je l'ai moi-même négligé dans mon livre *La chanson occitane en Velay...* (2003).

11. Bibliothèque nationale, manuscrits occidentaux, fonds français, nouvelles acquisitions, manuscrits 3338 à 3343.

12. Il s'agit de François Fertiault (1814-1915), né et mort à Verdun-sur-le-Doubs, auteur d'un certain nombre d'ouvrages sur la littérature populaire et les traditions bourguignonnes (Gérard Carreau, *Dictionnaire biographique...*, p. 67). Son envoi au comité Fortoul concerne essentiellement des chansons bourguignonnes. Il envoie cependant le 12 juin 1854 les paroles de trois danses localisées : une bourrée (Ms.

3341, feuillet 473) au Béage (Ardèche, proche de la Haute-Loire), une bourrée à Aubenas (Ms. 3341, feuillet 474) et le rigodon évoqué. Cet envoi ardéchois de la part d'un bourguignon a une explication ; François Fertiault avait en effet épousé en 1841 la romancière et poétesse ardéchoise Marie-Julie Rodde (Aubenas 1824-1899), elle-même fille de Jean-François-Victor Rodde (1792-1835), journaliste originaire du Puy-en-Velay (Gaston Joubert, *Dictionnaire biographique...*, p. 338). François Fertiault a donc transmis au comité Fortoul des éléments recueillis auprès de son épouse... sans la citer.





Ieu l'ai-me, l'ai-ma-rai tot-jorn, que la Ma-ria-na, ieu l'ai-me d'a-mor. Ieu



l'ai-me, l'ai-ma-rai tot-jorn 'qu'la juè-na drò-la, la neut mais lo jorn.

**BOURRÉE**

Le Mont-Dore (Puy-de-Dôme)

Jean-Baptiste Bouillet, *Album auvergnat*, 1853, p. 18 (transposé un ton au-dessus de l'original).



Las fi-lhas de vès Cho-me-lis Ven-don lurs coi-fas per un quart de vin; Las



nòs-tras fan pas tot a-quò: Gar-dan lurs coi-fas, be-von de bòns còps.

**BOURRÉE**

Saint-Geneyès-près-Saint-Paulien (Haute-Loire)

Louis Lambert, 1906, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, p. 12.



Mun paï-re a-vè in a-gnè tu-dzu be-la-ve ei le-va la pe. Ma



maï-re pe le mi-ja to a pri e vè-tre cum e ba-na-tu.

**RIGODON À QUATRE DANSEURS**

Villard-de-Lans (Isère)

Marguerite Gauthier-Villars, 1929, *Chansons populaires du Dauphiné...*, p. 149 (transposé un ton au-dessus de l'original).



Ma maï-re n'a-via qu'u-na dent, Tot-jorn bran-da-va quand fa-sia grand vent. Mon



paï-re qu'è-ra ma-res-chaud Li la pi-ca-va a còp de mar-taud.

**RIGODON**

Mens (Isère)

Julien Tiersot, 1903, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, p. 521 (transposé 2 tons au-dessus de l'original).





Source	numéro	titre	structure
Félicie Thomas, 1895 environ	I	Dija Joaneta	1 <sup>ère</sup> partie : (2 + 2) X 2 2 <sup>e</sup> partie : (2 + 2) + (2 + 2')
	7	Baila li de fen	1 partie (3 + 3) X 2
	8	Èi un chapelon de palha	1 <sup>ère</sup> partie : (3 + 3) X 2 2 <sup>e</sup> partie : (4 + 3) X 2
	II	Madama portatz pinta	1 <sup>ère</sup> partie : (2 + 2) X 2 2 <sup>e</sup> partie : (2 + 2) X 2 3 <sup>e</sup> partie : (2 + 2) X 2
	12	Aquest' an las filhas	1 <sup>ère</sup> partie : (2 + 2) X 2 2 <sup>e</sup> partie : (2 + 2) X 2
Louis Lambert, 1906	XI	Las filhas de vès Chomelis	1 <sup>ère</sup> partie : (3 + 3) 2 <sup>e</sup> partie : (3 + 3)
	XLIII	Chamtem la retina	1 <sup>ère</sup> partie : (2 + 2) 2 <sup>e</sup> partie : (2 + 2)
	LVI	Molinièira	1 <sup>ère</sup> partie : (2 + 2) X 2 2 <sup>e</sup> partie : (2 + 2) X 2
	LVIII	Torna, vira, Joan d'Auriòl	1 <sup>ère</sup> partie : (2 + 2) 2 <sup>e</sup> partie : (2 + 2) + (2 + 2 + 2)

**Structure des bourrées binaires recueillies en Velay.**

**6. Conclusions**

Au final, seules deux publications, juste avant et juste après 1900, donnent des bourrées à deux temps « du Velay », neuf au total. Ces deux publications semblent relativement dignes de foi :

- Félicie Thomas, outre les bourrées binaires, publie des bourrées à trois temps qui sont de véritables « standards » et qui ont pu être enregistrées encore de nos jours. On peut alors se rendre compte que les notations de la main droite des partitions de Félicie Thomas sont fidèles à la version non arrangée.
- Louis Lambert est considéré comme un auteur de référence. Son recueil est qualifié « important » par Arnold

Van Gennep<sup>17</sup> alors que Patrice Coirault commente ainsi : « L'œuvre, d'apparence sincère et correcte, mérite l'estime. »<sup>18</sup> On a vu plus haut que des questions se posaient sur les notations mélodiques des différentes versions.

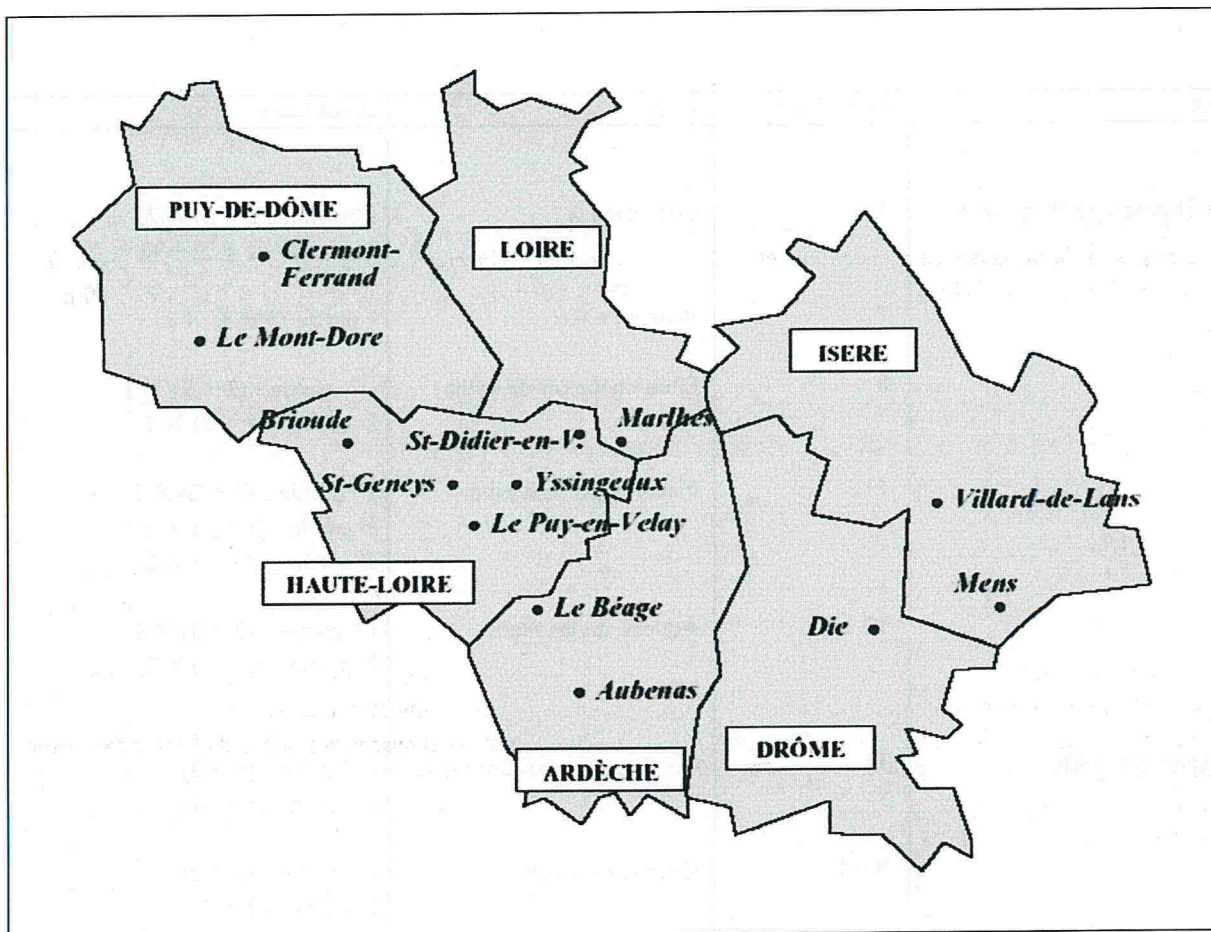
Quelques conclusions peuvent donc être dégagées ainsi :

- à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme bourrée recouvre encore en Velay deux types de mélodies, ternaires ou binaires. Cette dualité distingue le Velay de la Haute-Auvergne où la bourrée à deux temps n'est pas attestée ;
- les bourrées binaires notées en Velay à cette époque sont minoritaires (proportion de 5/12 chez Thomas et de 4/21 chez Lambert) ;

<sup>17</sup>. Le folklore français, tome IV, p. 629.

<sup>18</sup>. Notre chanson folklorique, 1941, p. 413.





- aucune bourrée à deux temps n'a été notée ou enregistrée après la publication de Lambert en 1906 ; à l'époque des collectes des années 1980 le souvenir en était perdu ;
- sur le petit corpus constitué, la structure de ces mélodies est variable, symétrique ou asymétrique, basée sur des multiples de 2 pas ou de 3 pas, parties doublées ou non, bien loin de la structure uniforme actuellement jouée dans les bals « traditionnels » du secteur. Le tableau ci-dessous résume cette variabilité ;  
(voir [tableau de la structure des bourrées binaires recueillies en Velay](#), p. 53).

- le rigodon semble attesté dans l'est du Velay au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une certaine confusion paraît cependant exister entre les termes de rigodon et de bourrée ;
- dans au moins un cas des structures mélodiques très proches sont appelées bourrée en Auvergne et Velay, et rigodon en Dauphiné ;
- nous ne possédons aucune précision chorégraphique, tant sur la bourrée à deux temps, que sur le rigodon, en Velay. Sauf découverte miraculeuse, nous resterons donc sur notre faim.

Finalement, cette petite étude pose plus de questions qu'elle n'en résout. Elle permet au moins de faire un point sur l'état des connaissances pour le territoire

considéré. J'espère qu'elle pourra susciter de nouvelles contributions que j'accueillerai avec enthousiasme.

Tous mes remerciements à Didier Décombat pour sa relecture et ses remarques pertinentes ●  
(voir [la carte schématique des localités citées](#), ci-dessus)

### Bibliographie

- BECOUCHE, Yves ; PERRE, Didier. *Airs traditionnels à danser de Haute-Loire*, Recueil n° 1. Le Puy-en-Velay : Cadanse éditions, 2004. 46 p.
- BOUILLET, Jean-Baptiste. *Album auvergnat*. Moulins : P.-A. Desrosiers éditeur, 1853. 196 p.
- CARREAU, Gérard. *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française*. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT éditions, 1998. 158 p. Modal études.
- COIRAUULT, Patrice. *Notre chanson folklorique*. Paris : éditions Auguste Picard, 1941. 467 p.
- DELARUE, Georges. *Chansons populaires foréziennes : la collecte de L.-P. Gras vers 1865*. *Le Monde Alpin et Rhodanien*. 1984, n° 1-2, p. 103-216.
- FORTIER-BEAULIEU, Paul. *Un mariage dans le Haut-Forez en 1873, Récit d'un ménétrier de noces*. Paris : éditions Blondel La Rougery, 1938. 45 p.
- GAUTHIER-VILLARS, Marguerite. *Chansons du Dauphiné*

- recueillies au Villard-de-Lans. Paris : Éditions Roudanez, 1929. 154 p.
- GUILCHER, Jean-Michel. Le domaine du rigodon : une province originale de la danse. *Le Monde Alpin et Rhodanien*. 1984, n° 1-2, p. 7-71.
- GUILCHER, Yves. *La danse traditionnelle en France*. Parthenay : FAMDT éditions, 1998. 276 p.
- JOUBERT, Gaston. *Dictionnaire biographique de la Haute-Loire*. Polignac : 2<sup>e</sup> édition, éditions du Roure, 2004, 396 p.
- LACASSAGNE (Abbé). *Traité général des élémens du chant*, Paris-Versailles, 1766. Genève : Minkoff Reprints, 1972. 192 p.
- LAMBERT, Louis. *Chants et chansons populaires du Languedoc*, tome II. Paris : H. Welter éditeur, Leipzig, 1906. 348 p.
- MALLET, Jacques-Théodore. *Les vrais délassements d'un enfant de la Haute-Loire*. Saint-Étienne : Pichon, 1864. 64 p.
- Suite aux vrais délassements d'un enfant de la Haute-Loire, Saint-Étienne : Pichon, 1866. 44 p. (pagination de 65 à 108, à la suite de la pagination du précédent).
  - Traduction des vrais délassements d'un enfant de la Haute-Loire. Saint-Étienne : Montagny, 1873. 84 p.
- [Ces trois références en un seul volume à la médiathèque de Saint-Étienne, réf. FAR FA 2607, en deux références à la B.n.F. : YE-35103 et YE-34010]
- MARCHESSOU, Régis. *Velay et Auvergne, contes et légendes*. Le Puy-en-Velay : Régis Marchessou éditeur, 1903. Réimpression, Marseille : Laffite Reprints, 1980. 352 p.
- MONTEL, Achille ; LAMBERT, Louis. *Chants populaires du Languedoc*. Paris : Maisonneuve & Cie, libraires éditeurs, 1880. 588 p.
- NAUTON, Pierre. *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, volume III, L'homme. 1977.
- PERRE, Didier. *La chanson occitane en Velay du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Parthenay : FAMDT éditions, 2003. 292 p. 1 disque compact 21 titres inclus. Modal folio.
- PETIT, Jean-Marie. Montel et Lambert. La collecte de la littérature orale autour de la Revue des Langues Romanes. In *Contes e cants, Les recueils de littérature orale en pays d'oc, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*. Université de Montpellier III, 2004. p. 117-133.
- ROSIER, L. L'Auvergne pittoresque. *L'illustration, Journal Universel*, n° 580, vol. XXIII. 8 avril 1854, p. 220-221.
- SCHOOK, Han ; ZORZIN, Nicolas ; PASTUREL, Valérie ; MAZELLIER, Patrick ; RAMEL, Jean-Louis ; PLANTEVIN, Bernard. *Chansons traditionnelles et populaires de la Drôme*, Culture et langue d'oc. Nyons, 2005. 432 p. 1 disque compact 44 titres.
- TIERSOT, Julien. *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*. Grenoble : Librairie Dauphinoise, Librairie Savoyarde, Moutiers, 1903. 548 p.
- VAN GENNEP, Arnold. *Le folklore français*. Paris : réédition collection « Bouquins » Robert Laffont, 4 tomes, 1998-99.
- VERSEPUY, Marius (dit Mario). *Chansons d'Auvergne, II*. Paris : Brousses et genêts, Heugel & Cie, 1907. 60 p.

### Annexe : bibliographie de Louis Lambert (1835-1908), consacrée à la chanson populaire

- 1871, La bago d'or (version de Bélesta). *Revue des Langues Romanes*. 1871, tome II, p. 310-313.
- 1872, Chants des crieurs de nuit en Languedoc. *Revue des Langues Romanes*. 1872-I, tome III, p. 122-126.
- 1880, (avec Achille Montel), *Chants populaires du Languedoc*. Paris : Maisonneuve & Cie, libraires éditeurs, 588 p.
- 1904, Chansons de printemps. *Revue des Langues Romanes*. 1904, tome XLVII, p. 418-441.
- 1906, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, tome I, 390 p. Paris : H. Welter éditeur, Leipzig. tome II, 348 p.
- 1908, Chansons populaires du midi de la France : chants de travail, métiers, cri des rues, I, le labour ; II, la moisson ; III, la fenaison. *Revue des Langues Romanes*. Mars-avril-mai 1908, tome LI, p. 111-142.
- 1908, Chansons populaires du midi de la France : chants de travail, métiers, cri des rues, IV, la vendange ; V, la récolte des châtaignes ; VI, le moulin ; VII, chansons de métiers ; VIII, le matelot. *Revue des Langues Romanes*. Septembre-octobre 1908, tome LI, p. 448-478.
- 1908, Chansons populaires du midi de la France : chants de travail, métiers, cri des rues, IX, métiers divers. *Revue des Langues Romanes*. Novembre-décembre 1908, tome LI, p. 512-544.
- 1910, Chansons populaires du midi de la France : cri des rues. *Revue des Langues Romanes*. Janvier-juin 1910, tome LIII, p. 5-25.
- 1911, Chansons populaires du midi de la France : chansons pastorales. *Revue des Langues Romanes*. Janvier-mars 1911, tome LIV, p. 5-36.
- 1912, Chansons populaires du midi de la France : chansons pastorales (suite). *Revue des Langues Romanes*. Janvier-mars 1912, tome LV, p. 5-59.

L'inventaire des contributions (articles et compte-rendus) de Louis Lambert à la *Revue des Langues Romanes* est donné dans l'index paru dans le numéro de 1926, tome LXIV (p. 57). Outre la chanson, ses contributions portent sur le conte, le blason populaire. En particulier, *Petites compositions populaires*, publié dans cette revue en 1873, en collaboration avec Achille Montel. *La Revue des Langues Romanes* est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/>



# Disques

**Frédéric Aurier, violon**  
**Sylvain Lemètre, zarb**  
**Jean-François Vrod, violon, voix**  
**La soustraction des fleurs**

« Si la relecture fidèle de la figure mélodique nous a semblé une étape incontournable et non achevée aujourd'hui, nous tenterons ici, à la manière cubiste, de montrer les divers aspects d'un objet musical en un seul plan, pour en exprimer l'essence, les sens. »

Ainsi est présentée la *Soustraction des fleurs*, et on ne s'y trompera pas quant au choix de la référence : J.-F. Vrod est aussi artiste plasticien (par exemple les « machines à marcher », sortes de sculptures ludiques qu'il expose régulièrement, ainsi que ses collages et dessins)... Voilà un personnage qui a envie de dépasser son violon, d'aller explorer d'autres formes, d'invectiver une nouvelle mythologie... tout en restant dans un « terrain de jeu » connu (la musique traditionnelle d'Auvergne). Les violons s'embarlificotent de façon intelligente, têtue et parfois spasmodique, jamais lassante. On sent une percussion (*zarb*) maîtrisée et parfaitement en phase avec les violons, et des trouvailles vocales délirantes sont bienvenues (*Longue plus longue, Ouap Dou Ouap Cortex 1 & 2, Lundi de Pâques*).

J.-F. Vrod est aussi en train de réaliser une commande d'état, par l'intermédiaire du GMEA d'Albi (*Tripporteur Sonata*, cf. *Pastel* n°59, où il est question de « multi-microphonie »), il est donc rompu aux explorations intimes aussi bien qu'exubérantes du son... On retire tout de même de cette observation une passion du « contexte ». Quant à l'émotion qui s'en

dégage, j'en ai éprouvé une similaire à l'écoute de certains morceaux du groupe Drailles, autres alchimistes magnifiques (mais versés côté rigodon).

Il est heureux de penser qu'un nouveau souffle du trad (il en a bien besoin !) est en train de voir le jour par la recherche contemporaine (ou vice-versa, d'ailleurs !)

Radio France, mai 2007. Signature. SIG 11050

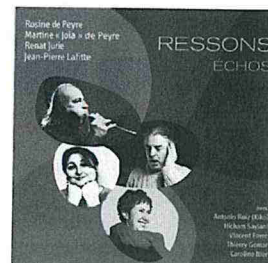
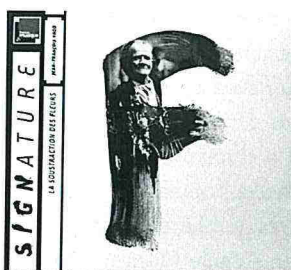
Alem Alquier

**Aurea, Trio a cappella**  
**Terra**  
**De la Vésubie aux rives du Rhône**

Thierry Cornillon nous avait déjà régalié d'un disque sur ses montagnes avec *En prals cants d'en Amont* (2002, Empreinte digitale), qui mêlait ses créations aux musiques traditionnelles et où l'accompagnait déjà Danielle Franzin. Dans celui-ci s'est ajoutée la voix de Marjolaine, la fille de Danielle, pour un voyage un peu plus lointain des montagnes de Vésubie jusqu'aux rives du Rhône en langue provençale, alpin et rhodanien. Les interprétations, toutes a cappella, sont sobres, parfois empreintes d'une certaine solennité. Les trois voix se marient à merveille, pour souvent ne sembler qu'une et l'écoute nous donne une sensation de bien-être. Les arrangements, efficaces et parfois singuliers, viennent apporter une touche d'allégresse au détour d'un chant.

Autoproduction, août 2007.  
daniellefranzin@mageos.com

Véronique Ginouvès



**Rosine de Peyre**  
**Martine « Joia » de Peyre**  
**Renat Jurie**  
**Jean-Pierre Lafitte**  
**Ressons, echos**

Poussés par le souffle de l'incontournable Jean-Pierre Lafitte, sonneur multi-instrumentiste occitan en relation avec la lutherie traditionnelle méditerranéenne, une équipe de huit chanteurs et instrumentistes se retrouvent sur cette publication. Le contenu musical donne à entendre plusieurs « standards » du chant occitan, des chansons présentes sur pas mal d'enregistrements depuis les années 60-70. Les versions présentées ici ne sont heureusement pas enfermées dans une esthétique du passé – les modes allant bon train dans le « trad » occitan, finalement, si on compare les enregistrements des Ballets Occitans des années 60, ceux des « pionniers du folk » dans les années 70, jusqu'aux groupes des années 80-90 et 2000. Trois des chanteurs qui justement ont quasiment traversé cette longue période, trois des voix parmi les plus emblématiques de l'Occitanie chantante, revisitent ces quelques « standards ». Le tout est « habillé » instrumentalement par de jolies couleurs, de jolis arrangements qui servent bien les voix. Bien sûr arrive un moment, dans l'écoute de ce disque, où on aurait envie d'aller davantage vers l'inconnu ou la nouveauté, et pas simplement avoir l'impression de visiter une maison « re-lookée » avec goût – ceci dit même s'il y a quelques instants de création.

Au final, voici quand même un beau CD, un beau travail, de la générosité et de la passion !

Autoproduction, 2007.  
association-trioc.jp.lafitte@wanadoo.fr

Pascal Caumont





### BandAdriatica *I giorni del contagio*

Fernand Braudel désignait la Mer Adriatique sous le nom de « plaine liquide »... Il aurait adoré certainement cette BandAdriatica qui la traverse en tout sens, réussissant à faire dialoguer l'Est et l'Ouest. Ce disque donne à entendre tous les affrontements de l'Adriatique comme les mélanges culturels qui ont pu se créer à travers les siècles : de l'Empire romain d'Occident et d'Orient au monde germanique et à Byzance, de l'Empire ottoman au monde chrétien puis à l'Europe capitaliste mais aussi - on l'a un peu oubliée - communiste. Voilà une fanfare qui a une chanson dans chaque port : Venise, Trieste, Raguse, Ancône, Brindisi, Bari en Italie, Rijeka, Split et Dubrovnik en Croatie, Durres en Albanie... en passant par la Slovénie, la Bosnie-Herzégovine et le Monténégro. Le nom du disque, *I giorni del contagio*, est une sorte d'hymne au marin qui a quitté sa plaine/mer et compte les jours qui le séparent du retour (page 3), un peu comme on attend l'apocalypse. Les airs coulent, parfois tranquilles comme les jours, d'autres fois ils traversent des tempêtes et l'accostage donne toujours lieu à des situations fantasques. Le son original de l'accordéon diatonique de Claudio Prima s'accorde à merveille avec les cuivres : ceux d'Emanuele Coluccia (saxophone ténor et soprano), d'Andrea Perrone (trompette), de Vincenzo Grasso (clarinette et saxophone ténor), de Gaetano Carozzo (trombone) et de Domenico Zizi (tuba). Redi Hasa y ajoute quelques cordes (violoncelle, bouzouki, basse électrique) et Ovidio Venturoso ses percussions. Ce disque est une petite merveille condensée de joie, de nostalgie, d'ironie, de violence, de douceur... à écouter pour voyager.

Finisterre, 2007.

V. G.



### Frères de sac *Tout n'a qu'un temps*

Une formation minimaliste pour le concert ou le bal, soit deux frères unis notamment par la musique, un accordéoniste et un cornemuseux-flûtiste à bec : inventaire sobre pour définir le groupe Frères de sac, alias *Bag brothers* en anglais. Jean-Loup et Christophe Sacchetti misent sur le futur, comme l'indiquait déjà le nom de leur firme. Leur album « n'est pas un patchwork de traditions artificiellement sollicitées, mais un univers neuf et unique né d'une fidélité amoureuse aux répertoires à danser, alliée à une recherche musicale tournée vers l'avenir ». Bien... écoutons, donc. L'avenir, on verra bien, déjà, le présent ! C'est joli, plein de talent, de tendresse et d'humour : nous voici dans une mouvance dite de « création », avec des références à des styles connus : des valse, des bourrées, scottish, *polska*, *laridé*, et même une *Dañs Leon*, un peu négligée dans les *festoù-noz*, alors merci messieurs les Grenoblois (eh oui ! et la région Rhône-Alpes a même donné un petit coup de pouce pour la réalisation du CD). Christophe nous fait entendre l'instrument peut-être le plus connu et aussi le plus intimidant : une flûte à bec, certes pas la soprano du collège, mais l'alto souvent jouée par les baroqueux. Il l'intègre avec bonheur dans un répertoire plutôt versé dans les *tin whistle* irlandais, et de plus il sait bigrement en jouer de cette flûte à bec ! Elle court, elle arpègie, elle a un son plein et régulier (un peu forcé et venteux à mon goût : pour le commun des flûtistes, jouer de telle manière causerait des problèmes de buée dans le bec... Y a-t-il là un « secret » ?)... Les improvisations sont si propres qu'elles sont probablement préparées, croirais-je, mais quelle importance ? Puis c'est au tour de la cornemuse, elle aussi traitée avec maestria. Il faut dire que ce frère-là, il a une certaine

bouteille avec son sac : on l'a vu avec Dédale, Djal, il a côtoyé un certain gratin de la chanson française, il a fait aussi du théâtre... et beaucoup d'autres choses. Jean-Loup, l'autre frère, l'a rejoint dans la musique au moins depuis la création du groupe, en 1998. C'est un perfectionniste, un bricoleur d'instrument (aidé du luthier Bertrand Gaillard), un fin pédagogue, et surtout ici le coéquipier sans doute idéal pour les fantaisies savantes de Christophe : accompagnements discrets mais originaux, répliques presque toujours d'une grande justesse. Le classicisme, quoi. L'économie de moyens, la technique irréprochable, la note d'humour, la couleur perso : heureusement, ce n'est pas que du politiquement correct, comme cette fiche technique pourrait le faire croire entre les lignes : entre les notes, il y a aussi cette étincelle des musiciens qui en ont (du cœur et du talent, bien sûr).

L'Autre Distribution, 2007. Musiques traditionnelles de demain. MTD 733

Jean-Christophe Maillard

### Lo Còr de la Plana *Tant deman*

Le nouvel album du Còr de la Plana (sorti en mai 2007) est un bonheur supplémentaire à rajouter à l'actif de Manu Théron. Cette voix produit depuis quelques années (en solo ou en groupe) un certain nombre d'œuvres assez extraordinaires pour être mentionnées. *Tant deman* est un album de diversité dans le chantier vocal qu'est ce chœur de la Plaine (quartier de Marseille), dans la continuité du précédent (*Es lo titre*, excellent album aussi). La polyphonie y est transcendée, le répertoire traditionnel est un matériau







pour la création. C'est ce qu'on attend des « nouvelles » musiques traditionnelles, après tout... On peut se mettre au service du trad, mais je trouve qu'il est beaucoup plus intéressant (et plus sain !) de se mettre à son propre service, au service du public, en ayant digéré l'ensemble des fonctionnements de la musique trad. Le rondeau *Nòu gojatas a Castelnuu* n'a jamais été aussi survolté... j'y ai vu des danseurs de rondeau au comble de la joie de danser. Même si le tempo à la fin du morceau frise le 180 bpm... Bon, d'accord, ça concerne plutôt les moins de trente ans, et de préférence débordant d'énergie...

À côté du répertoire traditionnel, des compositions se taillent une belle part. Et il y a fort à parier que si ce CD est exporté aux États-Unis il sera affublé d'un adhésif « *explicit content, parent advisory* », puisque cette fois-ci les paroles ne sont pas très religieuses... On sent bien une plume énervée, insurrectionnelle... une sorte de manifeste anarchiste (*Lèva-ti dau mitan, Rompe-bassas* [« casse-couilles »], *Bosin*, etc.) et, cerise sur le gâteau, un éloge de la paresse que n'aurait pas désavoué Paul Lafarge (*Me parlètz pas de trabalhar*)... Une réponse à « travailler plus pour gagner plus » ?

Buda musique, 2007. 3017530

Alain Alquier

**Clara Graziano**  
**Circo diatonico**  
**La banda : musiche dello spettacolo**  
**lo viaggiante**

« *Sento il brivido che scorre* » (je sens un frisson qui me parcourt) chante Clara Graziano en jouant de son accordéon, et il est certain qu'elle aime le diatonique. Elle mène son Circo diatonico avec une allégresse et une vivacité qu'elle transmet rondement à son auditoire. Autour de son accordéon et de ses chants on y



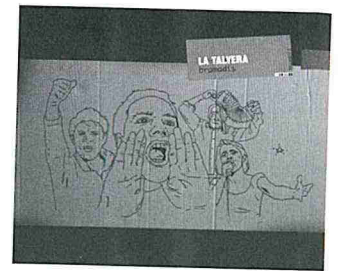
entend avec la même générosité musicale le saxophone et la clarinette de Gabriele Coen, la trompette d'Andrea Pandolfo, le tuba de Rosario Liberti, les percussions de Giovanni Lo Cascio ainsi qu'au fil du disque les voix et les instruments de ses nombreux amis et invités de l'occasion. Parmi les invités il y a aussi son fils Giordano, dont la voix s'entendait déjà dans le premier disque... il a grandi, la virtuosité de la maman aussi. En témoigne la danse sarde finale *Gema e oro*, véritable morceau de bravoure. Entre ses créations, Clara reprend de petits motifs musicaux qui intègrent l'idée du « Cirque » avec des ritournelles que l'on entend dans toutes les têtes : *Maramao perché sei morto* de M.C. Consiglio, M. Panzeri (1939), l'ouverture de l'opéra *La pie voleuse* de Gioacchino Rossini, *Milord* de Moustaki et *Titine* de Daniderf. L'accordéon de Clara exulte au milieu des cuivres et des percussions, là où on ne le cherchait pas toujours, à l'image de l'oxymore de l'avant-dernier morceau *Dolce aspro* / « Doux amer ».

Finisterre, 2007

Véronique Ginouvès

**Vaillant, Malavergne, Théron**  
**Chin na na poun**

Disque complètement atypique, du label des nuits atypiques, ça tombe bien. D'abord pour les textes de ce poète-chansonnier atypique lui-aussi, Victor Gélou, de Marseille : il écrivait au XIX<sup>e</sup> siècle, dans une langue occitane de Provence toujours pleine de sève, d'images et d'ambiances délirantes, démonstratives et engagées. Ensuite l'instrumentation : mandoline, mélodica, voix, percus, tuba ; rencontre surprenante qui aurait pu donner de l'anecdotique. Mais il y a une chose qui donne la forme, la maîtrise même dans le délire et la surprise permanente : c'est le talent de ces trois interprètes, porté par



des idées efficaces, une énergie sonore farouche, une connivence renouvelée. Il en ressort un univers loufoque et attachant, un disque hors norme qui vaut la peine d'être fait, d'être entendu et savouré. On peut regretter l'absence des textes dans le livret – il faut aller à leur pêche dans un fichier PDF présent sur le CD. La gouaille et la magie des interprètes font le reste : bravo pour cette création, sans doute un des CD parmi les plus convainquants de l'année !

Daquí, label des nuits atypiques de Langon, 2007. 332031.

Pascal Caumont

**La Talvera**  
**Bramadis**

La Talvera résiste... et sort un nouveau disque auquel il est difficile d'assigner un registre précis. Bien sûr, même si la plupart des morceaux sont des créations de Daniel Loddo, l'inspiration est toujours trad. Certaines sont affichées : comme *En Occitania sèm de bons enfants* (page 4) ou la *Cançons de las messorgas*, inspirée de la chanson traditionnelle des mensonges et un branle (page 16) à la *craba* issu d'un collectage. Mais il semble que l'inclinaison du groupe désormais penche – pour employer un terme branché – vers le genre « Roots »... Ce n'est certainement pas un hasard si lan Anderson a choisi le titre *Occitania* pour sa diffusion de juillet (<http://www.froots-mag.com/radio/>) sur sa radio. En fait, le disque prend son sens dans les paroles des chansons. La Talvera résiste dans un monde qui se disloque : la guerre ne s'arrête jamais (page 7), les études d'ethnologie ne sont que des mondanités (page 5) et c'est toujours l'argent qui mène la danse (page 9)... en bref le monde devient réactionnaire (*Lo mond ven reactionari*, page 12) et parler de soi devient une forme de Résistance. En 2003 parais-



sait un récit de vie transcrit d'un entretien avec Daniel Loddò dans l'ouvrage collectif de Béatrice Mésini ; Jean-Noël Pelen et Jacques Guilhaumou, *Résistances à l'exclusion : récits de soi et du monde* (Université de Provence) et en écho dans ce disque homonyme on y trouve deux chansons autobiographiques (pages 5 et 14). Plusieurs instrumentistes accompagnent Daniel et Céline Loddò, Tony Canton au violon, Paul Goillot aux claviers, la guitare de Thierry Rougier est souvent envoûtante (page 14), la clarinette et le saxophone de Fabrice Rougier font voler nombre de mélodies et les percussions de Serge Cabou rythment la danse. La Talvera résiste en autobiomusique.

CORDAE/La Talvera, 2007. TAL 13

V. G.

### Ambrogio Sparagna *Ferमारono i cieli*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle Alfonso Maria de' Liguori, fondateur de l'Ordre des Pères Rédempteurs à Naples, composa une série de chants en napolitain et en italien pour ses ouailles. Vous le connaissez certainement sans le savoir, c'est lui qui a créé le tube *Tu scendi dalle stelle*... Les thèmes de ses chants sont ceux que l'on connaît des noëls en Provence : Marie qui prend soin de *Gesù bambino*, Marie qui lave les langes et Joseph qui les étend, la musique des bergers... Ambrogio Sparagna a mis en musique certaines de ces petites perles musicales et c'est un grand plaisir de les entendre. Ces noëls allègres sont illuminés par son accordéon diatonique et sa *zampogna*, la voix de Peppe Servillo, la vièle et le violon d'Erasmus Treglia – (et autres *fishiarelli*) – auxquels se sont joints deux groupes. Le premier, instrumental, a pris le nom de Zampogne gigante, une tradition napolitaine qui avait été oubliée aussi. Il est constitué de Valentina Ferraiulo aux tambourins, de Marco Lamele à la *zampogna melodica* et de Marco Tomassi aux zampognes « géante » (*gigante*) et « boîteuse » (*zoppa*). Le second

est un groupe vocal de femmes, la Quinta aumentata (Anna Rita Colaianni, Susanna Ruffini, Claudia Scamana, Alessandra Del Monti, Arianna Rumiz). Voix, cornemuses et accordéon restituent à s'y méprendre la chaleur de l'étable et le souffle de l'âne sur l'enfant. Il y a dans ce disque des morceaux étourdissants comme un *Salve Regina* (page 10) accompagné à l'accordéon diatonique, le *Passo dei Profeta* (page 11) dont la majesté est amplifiée par la *zampogna gigante* ou encore une petite étoile quand les voix s'entrecroisent sur *Maria lavava*.

Finisterre, 2007.

V. G.

### Eric Montbel, accompagné de Alain Bruel (accordéon), Nicolas Marioni (Batterie, percussions), Gilles Chabenat (vieilles à roue), Yvon Bayer (seconde cornemuse), Pascal Cacouault (programmations).

#### *La charmeuse de serpents*

Montbel, le retour ! Éric Montbel serait, à certains points de vue, un monument de l'histoire de la cornemuse à la jonction des deux siècles... des deux millénaires... privilège à partager avec un Jean Blanchard, par exemple. Gardons la tête froide et reprenons les choses plus calmement : cette mise en route emphatique se justifiait si l'on imagine qu'un jeune oison éclos depuis quelques mois dans l'univers des musiques traditionnelles risque de demander « Montbel, c'est quoi ? ». Un oisillon de quelques mois plus vieux se rappellerait peut-être *Le jardin des mystères*, anthologie de chansons populaires mais effrayantes relatant des histoires sanglantes et autres fait divers terribles, paru en 2001 : album

flamboyant, sophistiqué, où une brochette de musiciens de tous azimuts se mettent au service d'un Montbel arrangeur et, presque accidentellement, instrumentiste. Le fanatique des médiathèques et des collections ethnographiques trouverait sans doute ici ou là un exemplaire de ce disque en duo avec le fameux Jean Blanchard, interprété avec un parti pris de dépouillement et de pureté que certains taxeront d'authenticité. Donc, oyez, nouveaux-nés, ce que peut être un autre Montbel, celui que les vétérans avaient déjà aimé, goûté, avec les moyens archaïques des lointaines années 1980 ! Seule différence notoire : *La charmeuse de serpents* est bien un produit contemporain. Pourtant, objecterez-vous, comment faire du « neuf » avec du « vieux » ? Avec des cornemuses, de la vièle, de l'accordéon, des drums et percu, même si un programmeur de sons électroniques semble faire figure d'alibi ? Bon... on ne répétera pas que le message des musettes du Centre et de la chabrette (remise à l'honneur, rappelons-le, par Éric Montbel lui-même et une minuscule poignée de passionnés) sonnées à la perfection, s'adressent de manière pérenne à toutes les générations, tous les âges : on paraîtra ringard. On observera les composantes, certes connues : l'album se présente - tout comme sans doute devait être le spectacle dont il est le reflet - à la manière d'un hommage au Douanier Rousseau. Chaque morceau se réfère à un tableau du peintre. On entend même, au détour des *Jours s'en vont*, la voix de Guillaume Apollinaire, ami du Douanier. C'est vrai qu'Éric est un amoureux de ces artistes visionnaires : il avait rendu aussi hommage au Facteur Cheval ou à Fernand Léger, en une autre époque. Ces illustres anciens, chacun à sa manière, avaient mêlé à leur sincérité le souci de la perfection, et





Montbel en fait de même. Les sons de ses coéquipiers ont changé : adieu les douces volutes viellistiques de feu Pierre Imbert : Gilles Chabenat apporte sa touche avec assurance, mais l'illustre vielleux sait se mettre au diapason de l'univers montbelien. Je retiens, entre autres, le superbe solo de la seconde partie de *La charmeuse de serpents*, morceau titre et plat de résistance de l'album. L'accordéon est ici Alain Bruel, efficace et précis, mais ouvert aussi (comme un ancien compère d'Éric, Christian Oller) au vagabondage et à la rêverie. La batterie de Nicolas Marioni, humaine et frémissante, surpasse largement le carcan métronomique des boîtes à rythme parfois utilisées - même par notre cornemuseux, en d'autres temps ! Les instruments électroniques plongent discrètement dans un univers contemporain mais discret, même si des relents techno interviennent au début de *La Guerre*, petits clins d'œil précédant un solo comme Montbel seul sait les faire. De belles mélodies, compositions maison bien sûr, dont le chant coule de source, un jeu de cornemuse limpide, avec des improvisations fondées sur le minimalisme de seulement cinq ou six notes (la musette du Centre, ce n'est ni un accordéon, ni un saxophone, ni une vielle), des coéquipiers en nombre restreint mais tous excellents, un univers dont l'ingénuité et l'ingéniosité contribuent à construire l'onirisme : oyez, jeunes oiseaux !

Modal plein jeu, 2007. MPJ | I 1039

Jean-Christophe Maillard

### **Vox Bigerri**

#### **Polifonias de las Pireneas**

#### **Vias delhs aires**

Vox Bigerri, c'est une très heureuse formule de six messieurs, dont le leader, Pascal Caumont, n'est bien sûr plus à présenter ici. Ils ont opté pour l'austère formation à capella, dont le dépouillement trouve un prolongement visuel dans la spartiate présentation vestimentaire du pantalon et de la chemise noires. Ces choix économiques, dans tous les sens du

terme, ne contribuent nullement à donner une musique pauvre ! Déjà, leurs physiologies témoignent de l'enthousiasme de ceux qui sont habités par un petit démon, bénéfique et peut-être même socratique : celui du bonheur de la musique. On aurait pu penser à un nouveau (et sans doute enrichissant) album consacré aux musiques de proximité de nos amis Tarbais. La proximité s'est élargie : trois chansons de Bigorre certes, mais cinq de Béarn, deux de ces mêmes pays réunis, et surprise, deux chansons en langue basque, plutôt marquées par la création contemporaine (que l'on écoute le beau *Ene Maitea Zabaltzen Denean*, jolie performance chorale de surcroît), une de Catalogne, mais de sa partie sud (on quitte les Pyrénées ! mais qu'annonçait le titre ?) puis, en poursuivant la descente vers le sud, une du pays valencien, et enfin, en remontant tout là-haut, nous voici en Albret, autour de Nérac... Ancrés dans la pratique de la musique de leur pays, les chanteurs de Vox Bigerri ont donc choisi d'élargir leur horizon et leurs styles. Tantôt c'est un joli chœur d'hommes aux voix policées, tantôt c'est un groupe de montagnards aux belles voix naturellement « projetées », tantôt c'est une alternance de répons entre un soliste à la voix brute de décoffrage et un groupe d'interlocuteurs polis... on a visiblement dosé les effets sonores, et le travail accompli inspire le respect. Même les infimes imperfections des départs une ou deux fois « presque » synchro, ou de la voix à peine éraillée, sentent une longue pratique, une petite touche d'authenticité jetée ici et là, à dose nécessaire et suffisante. Beau résultat, superbe répertoire d'un éclectisme heureux, prise de son soignée : la nudité visuelle et sonore se poursuit par ces choix musicaux qui visent à l'essentiel.



Nous aurons juste à souhaiter que cette asepsie, nécessaire pour que l'on trouve au départ ses repères et son confort, témoigne par le disque des exigences de Caumont et de son équipage... mais que notre troupe, forte de ce sérieux bagage technique, en vienne à faire éclater ses cadres au concert, et exploite le formidable potentiel de générosité et de communicativité qui s'exprime un peu ici de façon latente. Mais il n'y a pas à s'inquiéter, si l'on connaît les ressources de nos Bigourdans ! Production du Conservatoire Henri Duparc - École Nationale de Musique et de Danse du Grand Tarbes [conservatoire.hduparc@legrand-tarbes.fr](mailto:conservatoire.hduparc@legrand-tarbes.fr)

J.-C. M.

### **La Solenca**

#### **Soledre**

*La soledre* est un vent qui suit le cours du soleil, l'image est assez proche de la musique de ces six compagnons qui nous proposent des collectages et des créations chaleureuses et tourbillonnantes. Tout commence par une bourrée endiablée et surtout diablement belle, écrite par Thierry Heitz, puis continue par une chanson issue d'un collectage de Christian-Pierre Bedel, *Rosinholet savatge*... Le ton du disque est donné, avec une pointe d'accélération lorsque Francis Alet nous entraîne à capella sur *La solenca* (page 8), qu'il a écrite et qu'il interprète. C'est d'ailleurs, sans nul doute, sur les rythmes de bourrées que le groupe s'entend le mieux, il suffit d'entendre une autre création de Thierry Heitz à l'accordéon, *Lentille d'eau*, pour s'en persuader. Tous les six forment un ensemble cohérent et solide, aux voix et aux instruments qui se croisent et s'entremêlent avec bonheur :





# Livres

Francis Alet à l'accordéon diatonique, Viviane Cayssals au chant, Régis Gauguier au saxophone, Titou Guerci à la guitare, Thierry Heitz à l'accordéon et au violon, Gilles Rougeyrolles à la vielle, aux percussions et au *tin whistle*.

Autoproduction, 2007.

thierry.heitz@wanadoo.fr

Véronique Ginouvès

## Zéphirin Castellon, *Siblar e cantar en Vesubia*

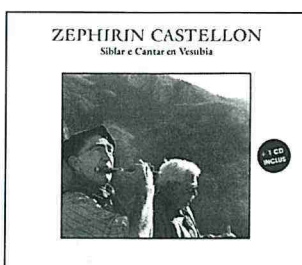
Cette ré-édition est une grande richesse.

Pouvoir entendre dans son contexte ce remarquable musicien que fut Zéphirin Castellon suscite un vrai bonheur musical. Les prises sont réellement faites « en situation », ce qui permet à l'auditeur d'entrer dans l'univers acoustique et humain du répertoire de la Vésubie. Alternent chansons et musiques instrumentales, le tout interprété avec une grande fraîcheur et beaucoup de générosité.

Vingt-six pages au total, ce qui donne à l'auditeur la possibilité de se faire une image très large de cet horizon musical. Nombre d'invités se retrouvent sur l'enregistrement aux côtés du maître, cela va d'anonymes aux musiciens plus connus que sont Thierry Cornillon ou Patrick Vaillant. Zéphirin joue avec bonheur du fifre et de l'harmonica, puis chante à plusieurs parties avec ses acolytes. Ce document est également remarquable car il met à l'honneur la polyphonie des Alpes-Maritimes, vocalité jusqu'ici pas toujours bien mise en valeur. Un beau livre accompagne le CD - et inversement ! - avec de très belles photos en noir et blanc, les textes des chansons et des textes explicatifs.

ADEM 06-Modal, 2007. MPL 01

Pascal Caumont.



## Éliane Gauzit et Pierre Laurence *Ballades ou rondes qui se chantaient et dansaient anciennement à Lodève, Jules CALVET (1842)*

La présente publication met à jour un manuscrit quasiment inconnu, à tel point qu'il n'est cité ni dans les bibliographies de Patrice Coirault ni dans celle d'Arnold Van Gennep. Seul Gérard Carreau, dans son *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française*, (1998, Modal études, p. 43) fait référence à Jules Calvet dont une copie du manuscrit avait été transmise au Comité Fortoul en 1855, comité qui ne retiendra que quatre chansons pour contribuer au *Recueil général de poésies populaires de la France*, jamais publié.

Le manuscrit intégral est resté jusqu'à nos jours dans la famille de Jules Calvet (1792-1872) qui était filateur à Lodève. Cette parution est une véritable édition critique du manuscrit de Calvet, manuscrit qui présente la rare particularité de comporter les notations musicales de chaque chanson (qu'on songe à la volumineuse collecte de Victor Smith, dépourvue de toute notation musicale !) Comme il fallait s'y attendre pour une édition établie avec le concours d'Éliane Gauzit, la présentation est impeccable : analyses linguistiques et musicologiques, paroles en graphie originale, en graphie occitane classique, traductions, variantes. Les difficultés d'établissement du texte ou de la partition (mise en correspondance des notes et des paroles notamment) ne sont pas cachées, mais le choix fait est scrupuleusement explicité.

Le recueil publie trente pièces, dont six chansons en français, un air sans paroles (curieusement non numéroté), le reste étant des chansons tout ou partie en occitan.

Les auteurs de la publication de ce recueil ne manquent pas de resituer chaque chanson dans l'ensemble des variantes connues régionalement et au-delà, et de les référencer dans la nomen-

clature Coirault.

Le Lodévois curieux de chanter son pays trouvera dans ce recueil de quoi satisfaire son envie, puisque la plupart des genres sont représentés (chansons micro-identitaires, ballades, airs à danser, Noël, etc.) dans une présentation claire et facile à manier et, ce qui ne gâche rien, à un prix modique.

Le chercheur appréciera la mise à jour d'un manuscrit dont la précocité, avant le félibrige et l'enquête Fortoul, comme son homogénéité géographique et d'origine en font un précieux témoignage de la pratique vocale d'une petite ville industrielle en pays occitan, sous Louis-Philippe.

Jules Calvet, érudit curieux et scrupuleux, avait abordé bien d'autres domaines que la chanson. Ses proverbes avaient été publiés en 1985 par Pierre Trinquier. Il aura fallu cent soixante-quatre années pour voir enfin son travail sur la chanson diffusé... combien de manuscrits dorment encore dans les archives familiales occitanes ?

Lodève : 3<sup>e</sup> trimestre 2006. 90 p.

Les Cahiers du Lodévois-Larzac, n°23.

9, place Alsace-Lorraine, 34700 Lodève.

Didier Perre

## Antoine Massoni

### Les musiques de Corse

### Chants, instruments et danses

### Tradition vivante

L'association E Voce di u Comune (EVC) publie un ouvrage posthume d'Antoine Massoni, décédé en 2003 ; la quête d'une vie sur les chants et les musiques traditionnelles de Corse. L'ouvrage est introduit par un texte « polyphonique » écrit à six mains par ses proches et amis suivi d'un très bel entretien de Nicole Casalunga, qui se remé-





more les partages musicaux qu'elle a vécus avec ce musicien de Calenzana, et en particulier sa passion pour le rythme et l'instrumentarium corse. Ancien musicien de jazz, Antoine Massoni part de la poésie chantée (fixée et improvisée) pour remonter aux figures premières de la mélodie et du rythme. Son cheminement débute d'ailleurs par *U pizzicu*, une comptine dont l'origine se perd dans la nuit des temps et dont la scansion initie l'enfant corse à la magie des rythmes... Au fil de ce voyage il ne se contente pas de présenter les instruments de l'île – et parmi eux l'orgue qu'il connaissait si bien –, mais leur contexte, leurs usages et plus encore, en puisant dans sa magistrale culture musicale. Des encadrés développent certaines thématiques et surtout les illustrations, abondantes et documentées, viennent éclairer la pédagogie de l'auteur. Les dessins et schémas réalisés par l'association EVC sont toujours clairs et efficaces et les photographies contemporaines de Tomas Heuer sont remarquables.

L'originalité de cet ouvrage réside sans aucun doute dans la capacité incroyable d'Antoine Massoni à traduire la musique, les gestes musicaux ou la chorégraphie par des codes. Par exemple, lorsqu'il évoque les cloches, ou *campane*, il décrit avec une grande clarté (p. 98-103) la technique de frappe. Ainsi, les frappes sont explicitées par des codes graphiques et on peut visuellement voir battre la *accona*, le bourdon, qui donne la tonique et assure une battue régulière, la *mezana*, qui joue la seconde majeure et la *chjuca*, tierce majeure. Une tablature du *Mururiu de Pioggiola* qui se jouait les jours d'enterrement est même proposée à l' amateur de sonnerie... Dès les premières lignes nous est présentée sur un tableau récapitulatif une proposition d'identification de l'échelle des chants corses ainsi que les codes de la mimophonie inventée par Toni Casalonga mais aussi les combinaisons ryth-

# Revue

miques de base de la musique de l'île découpées en figures-type. Un lexique musical français-corse et une bibliographie clôtureront ce magnifique ouvrage que celui que ses amis nomment « chercheur de lumière » n'aura pas pu voir édité. La grande qualité du travail de E Voce di u Comune transmet sa quête stoppée en plein élan.

Ajaccio : Edition Alain Piazzola, 2006.

Véronique Ginouvès

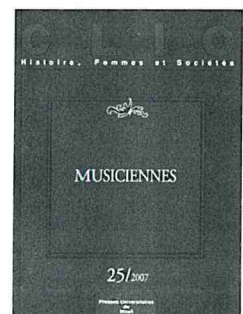
## Clio

### Histoire, Femmes et Sociétés Musiciennes

*Clio* est une revue bimestrielle, émanation d'une équipe de chercheuses et chercheurs en sciences sociales fixée à l'université de Toulouse-le Mirail. La revue a déjà une douzaine d'années d'âge, et a fourni à chacun de ses numéros une thématique précise mettant en scène le rôle des femmes dans les sociétés, vues sous un angle spécifique : la religion, le travestissement, l'éducation, l'armée... Ce dernier tome se penche donc sur le cas extrêmement riche et complexe de la femme musicienne. Il est bien sûr impossible de réduire à quelques centaines de pages une telle problématique. Une petite équipe de rédactrices et un seul monsieur, Christophe Vendries (il est vrai qu'il traite de *Masculin et Féminin dans la Rome antique* : sa masculinité est donc légitime) développent donc sur cette question qui, pour beaucoup aujourd'hui, ne pose plus problème : les femmes jouent du tuba ou de la cornemuse, composent avec talent, dirigent des orchestres, tandis que les hommes jouent de la harpe, par exemple ! C'est ignorer pourtant le sens de ces nouvelles recherches, tant en sciences sociales qu'en musicologie, qui voient bien plus loin que ces observations trop simples, même si elles témoignent d'une mutation dans l'accès des femmes et des hommes à l'expression musicale. Présenter un tel ouvrage dépasse un peu les destinées premières de *Pastel* : nous conseillons pourtant la lecture de deux articles au moins : celui de notre collaboratrice Annie Paradis, en tandem ici avec Marie Baltazar, très brillant exposé sur les

figures symboliques et féminines de la musique au Moyen-Âge et à la Renaissance, de Dame Musique à sainte Cécile. Les terrains de l'anthropologie musicologique s'en trouvent élargis, et contribuent avec les travaux d'un Luc Charles-Dominique à donner des lettres de noblesse à cette discipline émergente. Nous avons aussi apprécié le travail de Martine Jullian sur les *Trobairitz*, qui fait clairement le point sur ces figures mi-réelles, mi-rêvées. Une belle série d'iconographies, empruntées à différents manuscrits provenant du Vatican et de la BnF, complète cette intéressante approche. Un petit regret : peu de musicologues à part entière, la plupart des contributions émanant de sociologues ou d'historiens, et aucune contribution des musicologues de l'université toulousaine, hormis bien sûr Annie Paradis et l'EHESS... on en connaît pourtant qui auraient eu les compétences, mais elles ne semblent pas avoir été mises au courant de cette publication ! Alors, l'Université, on communique entre soi ?  
Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2007. 311 p.

Jean-Christophe Maillard





# Etemenanki

## de l'ancêtre à l'artifice

*Etemenanki* est le nom d'une ziggourat de Babylone (en sumérien, « temple de la fondation du ciel et de la terre », possible matérialisation du mythe de la Tour de Babel, selon certains archéologues...

« La Confusion des langues »

par Gustave Doré



Les langages musicaux ancestraux ont le vent en poupe en Occident ; il semblerait que la suprématie de l'écrit ait atteint un trop-plein d'arrogance... Bien sûr il est très utile d'écrire la musique, et je ne suis pas le dernier à reconnaître que c'est un merveilleux outil, mais la colonisation et la centralisation aidant, il semblerait que la libre expression orale ait été bridée au cours du XX<sup>e</sup> siècle dans les sociétés rurales de façon consécutive (et parfois irréversible) à cause justement de la normalisation de l'écrit.

En musique, l'enseignement de l'oussoul vient de la culture turque. **Marc Loopuyt** en est l'un des plus brillants zélateurs en France, notamment par son enseignement. Depuis de nombreuses années il défend cette méthode d'enseignement de la musique orientale, d'ailleurs très souvent en opposition avec ses homologues arabes, qui eux, défendent l'académisme occidental (...!) Dans la musique classique turque, l'oussoul est un cycle rythmique fondamental qui vient en complément de la mélodie. C'est un système d'éducation remarquable puisqu'il s'appuie sur les modes kinesthésique (on frappe ses genoux avec ses mains pour apprendre des formules rythmiques parfois très complexes), et bien sûr, oral. *Usul* est la graphie turque, et le mot vient vraisemblablement de l'arabe

(Frank Herbert l'a d'ailleurs utilisé — comme beaucoup d'autres mots de la culture arabo-musulmane — dans ses livres pour qualifier un de ses personnages comme « base du pilier »<sup>1</sup>. On ne peut pas mieux nommer le rythme... Il n'y a malheureusement pas encore de matériau sur le net qui parle d'oussoul musical en français. On pourra se consoler en revoyant cet excellent film de Fatih Akin *Crossing the Bridge* (mais la musique de Turquie est tellement plurielle qu'un film ne suffit pas)... Sinon : [http://en.wikipedia.org/wiki/Usul\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Usul_(music)) (en anglais).

On ne peut pas parler des « langages ancestraux » sans évoquer le silbo gomero, langage sifflé de La Gomera (Canaries) :

[http://www.vaucanson.org/espagnol/linguistique/lenguas\\_silbogomero\\_fran.htm](http://www.vaucanson.org/espagnol/linguistique/lenguas_silbogomero_fran.htm) (en français et en espagnol) ; mais bien qu'il s'appuie sur de la musique, ce n'est pas un langage pour « faire » de la musique mais pour s'exprimer dans la vie quotidienne. Pour la même fonction (mais c'est une langue artificielle récente) il existe le solrésol de l'Albigeois François Sudre<sup>2</sup> (1787-1864) : <http://www.uniovi.es/solresol/> ou <http://www.omniglot.com/writing/solresol.htm> (en anglais), ou, plus connue, la langue des signes initiée par l'abbé de l'Épée (1712-1789)...

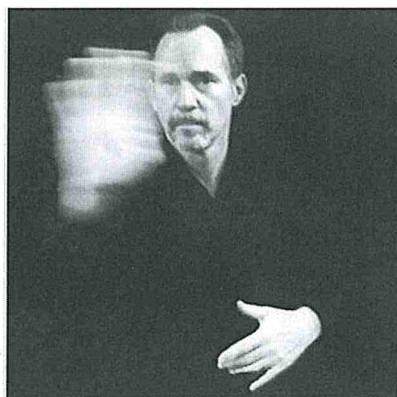
Autre langue des signes (retour à la musique), le *soundpainting* a été inventé par Walter Thompson<sup>3</sup> dans les années 70 (certainement d'après un langage ancestral...) : <http://www.soundpainting.com> (en

anglais). C'est un langage visuel de direction d'orchestre et de composition en temps réel, abouti, très riche (43 gestes de base, plusieurs centaines de signes, une syntaxe simple et parlante...) et très prometteur : on peut arriver avec cet outil à une improvisation structurée des plus surprenantes<sup>4</sup>... j'en veux pour exemple ce morceau de Haydn (*Soundpainting Haydn*) entrecoupé (ou parfois superposé) de figures improvisées dirigées : c'est très comparable à de l'art graphique expérimental (collages, montages, duplications, etc.). En France c'est François Jeanneau, le premier directeur de l'Orchestre National de Jazz, qui semble en être le plus prolifique représentant : voir le site du SPOUMJ (<http://www.umjasso.com/spoumj.php>).

À Toulouse il faut traquer le tout nouveau SPOOT (SoundPainting Orchestra Of Toulouse...)

Alem Alquier

1. HERBERT, Frank. *Le Cycle de Dune*. Robert Laffont
2. François Sudre a aussi inventé un instrument à vent, le sudrophone.
3. Merci à Ludovic Kierasinski qui m'a fait connaître le *soundpainting* ; l'école des musiques vivantes Music'Halle (Toulouse) utilise beaucoup ce langage aux vertus pédagogiques qui ne sont plus à démontrer.
4. ...Et pas seulement dans la musique : on peut même faire improviser en plaidoirie plusieurs dizaines d'avocats en même temps ou faire sévir une armée de coiffeurs avec cette technique !...



world including Barcelona, Paris, Oslo, Berlin, Eastman School of Music, Iceland Academy of Music, Conservatory of Music, and New York University Orchestra, based in New York City.

Some of Thompson's projects this year have included a performance comprising 125 circus performers and 32 music students of Woodrow Wilson School (funded by a multidisciplinary symphony *PEXO*, funded by *Workbook 1*).

Photo: Anja Hitzberger

- New York State Council on the Arts—July 2000
- The Rockefeller Foundation Multi-Arts Product
- American Society of Composers, Authors and

Walter Thompson, site « soundpainting.com »



# Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à *Pastel* seul (2 numéros) pour une durée d'un an = 11,80 €

Je désire m'abonner à *Escambis* seul (6 numéros) pour une durée d'un an = 11,30 €

*Escambis* : calendrier des événements de musiques & danses traditionnelles en Midi-Pyrénées et alentours.

Je désire m'abonner à *Pastel + Escambis* pour une durée d'un an = 16,80 €

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Tél. / Fax / E-mail : .....

Règlement joint par :

- Chèque bancaire ou postal  
 Mandat-lettre  
 Mandat international

Centre Occitan des Musiques  
et Danses Traditionnelles  
Toulouse Midi-Pyrénées  
5 rue du Pont de Tounis  
31000 Toulouse  
Tél. 05 34 51 28 38  
Fax 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org  
www.conservatoire-occitan.org

## Une pub dans Pastel

Page entière : 400 €  
 Demi page : 220 €  
 Quart de page : 140 €  
 Huitième de page : 80 €

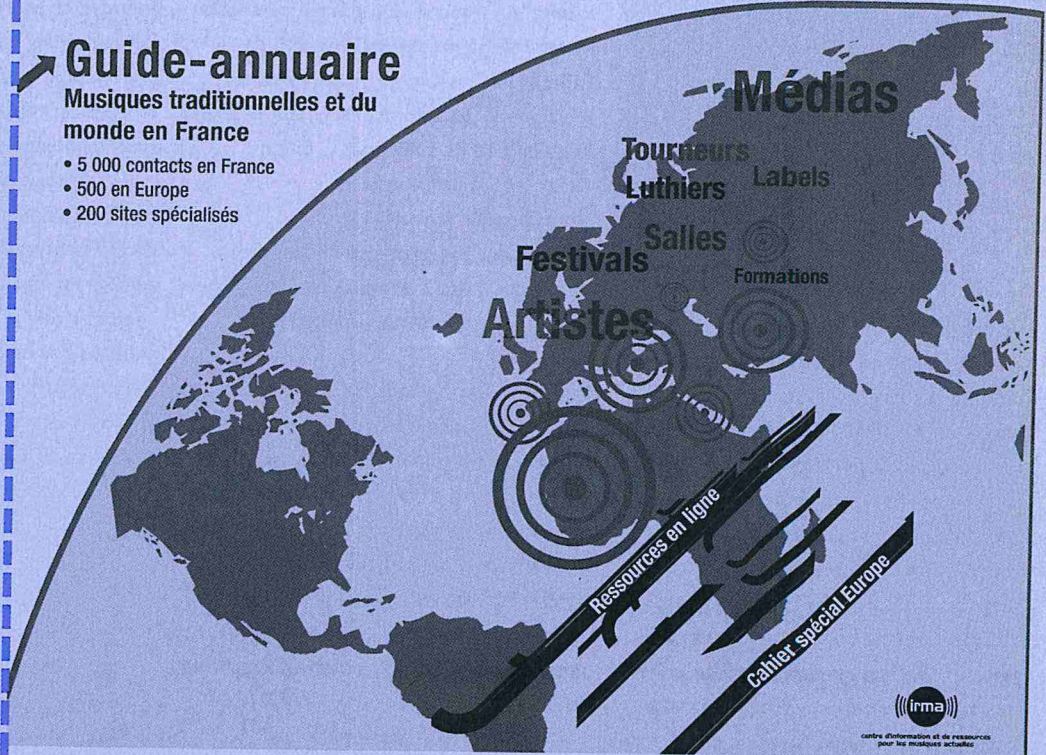
6<sup>e</sup> édition  
vient  
de paraître

# PLANÈTES

# MUSIQUES

## Guide-annuaire Musiques traditionnelles et du monde en France

- 5 000 contacts en France
- 500 en Europe
- 200 sites spécialisés



Je commande ..... exemplaire(s) du guide-annuaire, "Planètes musiques" au prix 37 € + 4 € de frais de port (+ 1,5 € par exemplaire supplémentaire), soit un total de ..... €

Société .....

Nom, Prénom .....

Adresse .....

Code Postal ..... Ville .....

Tél. .... Ci-joint un chèque de ..... € à l'ordre de l'Irma.

À retourner à l'Irma, 22 rue Soleillet 75980 Paris cedex 20  
 tél. : 01 43 15 11 11 - librairie@irma.asso.fr - www.irma.asso.fr  
 Également disponible : site Irma, librairie Irma, fnac, virgin  
 librairies spécialisées et auprès de nos correspondants.



www.cimt.irma.asso.fr



le Conseil Régional  
soutient la langue et la culture occitanes  
en Midi-Pyrénées



avec le concours de la Préfecture de la région Midi-Pyrénées  
 Direction régionale des affaires culturelles