

Jean-Christophe Maillard



ous éditons aujourd'hui ce qui sera la dernière publication de la revue *Pastel* avec un hommage à notre cher ami Jean-Christophe Maillard, chercheur et musicien d'exception, qui fut membre de son comité de rédaction et rédacteur lui-même pendant de longues années. Jean-Christophe nous a quittés en juillet 2015, et nous sommes nombreux, très nombreux à regretter sa présence généreuse, son humour infatigable et ses musiques, toutes ses musiques.

Vous trouverez ici rassemblés quelques témoignages et les articles écrits par Jean-Christophe, série qui fut inaugurée avec son interview par Luc Charles-Dominique, alors rédacteur en chef de la revue, parue dans *Pastel* n°27 au premier trimestre 1996.

Bien évidemment le blog pastel-revue-musique.org restera ouvert et accessible. En attendant peut-être un nouveau projet éditorial...

Maïlis Bonnecase, directrice du COMDT - septembre 2016

www.pastel-revue-musique.org | www.comdt.org

Jean-Christophe Maillard et *Pastel*...

On peut lire dans le *Jean-Christophe* de Romain Rolland: «Il ne disait pas des mots, il disait—il voulait dire des choses.»

Le Jean-Christophe Maillard que nous avons connu, en comité de rédaction de *Pastel*, nous disait parfois beaucoup de mots, qu'il lui arrivait parfois de lancer en l'air comme des volées de notes...

Pour *Pastel*, il a finalement écrit beaucoup de mots, formant des pages, que l'on trouvera rassemblées ici... Ce Jean-Christophe que nous avons connu voulait certainement faire plus que dire des mots. C'est peut-être pour cela que les pages à écrire se sont parfois

Jean-Christophe Maillard est probablement le premier, en France, à avoir abordé l'étude de la musique instrumentale baroque avec un regard de musicien traditionnel et d'ethnomusicologue. Sa thèse, soutenue il y a presque trente ans (1987), est intitulée *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660-1760)*.

Chez lui, le fil conducteur transversal entre musiques traditionnelles et musique «baroque» était la cornemuse: d'une part, le *binioù kozh* breton, qu'il pratiquait depuis l'âge de seize ans; d'autre part, la musette de cour. Jean-Christophe Maillard était à la fois un collecteur et musicien traditionnel et un érudit, chercheur en paléographie musicale (cf. son inventaire des fonds musicaux anciens). Personnalité totalement inclassable, il opéra entre ces deux univers musicaux une rencontre harmonieuse et très féconde, intellectuelle, scientifique et aussi artistique. Elle dessina les contours d'une interdisciplinarité au croisement de l'ethnomusicologie et de la musicologie historique. Elle tenta de préciser les limites du «savant» et du «populaire» en musique.

Très cultivé, curieux, ne se laissant pas enfermer dans

fait attendre. Or, lorsqu'elles arrivaient enfin, elles étaient presque à chaque fois nourries par de la musique qui résonnait encore ou de la musique qui dans sa tête résonnait déjà.

À savoir si dans ce qu'il écrivait, Jean-Christophe Maillard écrivait seulement des mots! Peut-être voulait-il effectivement dire des choses, particulièrement ces choses que la musique sait faire résonner au même moment en chacun des humains rassemblés pour elle. Peut-être bien qu'à son sujet, il y aurait lieu d'écrire: à chaque fois qu'il s'exprimait, il voulait dire des notes.

Philippe Sahuc

le «baroquisme», le «trad'», les régionalismes (il était un grand amateur des musiques traditionnelles vietnamiennes qu'il avait découvertes au contact de Tran Van Khê), Jean-Christophe Maillard était non seulement un chercheur mais aussi un pédagogue et un musicien hors pair qui joua avec Philippe Herreweghe, William Christie, Frans Brüggen, Marc Minkowski... Et toujours animé d'une immense modestie. Ainsi, il se défendait d'avoir été «l'inventeur» de la musette de cour, lorsque chacun sait le rôle déterminant qu'il a joué dans la relance de ce somptueux instrument. Une humilité qui n'avait d'égale que son enthousiasme et sa passion.

Personnage éclectique, riche, foisonnant, énergique, mais aussi—et surtout—d'une immense sensibilité et d'une grande finesse.

Au-delà de l'ami et du compagnon de route (membre du CIRIEF), c'est l'artiste et le chercheur à qui nous rendons hommage. Nous sommes nombreux à lui être redevables, chercheurs, musiciens, passionnés de toute sorte.

Luc Charles-Dominique

Jean-Christophe, je ne l'ai rencontré qu'en l'an 2000, tardivement. Nous avons réussi l'exploit de ne jamais nous croiser, malgré le nombre de connaissances communes et d'années passées à fréquenter le même microcosme culturel toulousain. Ce sont d'ailleurs deux hautes figures de Toulouse, Christian Grenet et Vicente Pradal, qui nous ont permis de nous trouver, par un beau jour de printemps, à la Mounède, au tout début d'une résidence artistique qui devait déboucher, quelques mois plus tard, sur la création du spectacle *L'amour de loin ou la légende de Jaufré Rudel*. J'étais là pour chanter le rôle du prince de Blaye, lui pour jouer de la flûte traversière au sein de la dizaine de musiciens qui formaient l'orchestre. Allez savoir pourquoi, ce géant au regard clair et aux cheveux bouclés m'a plu dès le premier regard, et je crois que ce fut réciproque. De lui je ne savais rien, pas même son nom, mais il émanait de sa personne un enthousiasme, une générosité et une gentillesse qui m'ont accroché et que rien, par la suite, n'a jamais démenti. Et s'il n'était pas homme à mettre en avant ses titres et son riche parcours, son talent, en revanche, était manifeste et parlait pour lui. La densité du personnage était là, évidente, et n'avait nul besoin d'un quelconque affichage social...

Un incident est venu, dès le premier jour, renforcer nos atomes crochus: en regardant, lors du repas de midi, la belle troupe assemblée pour ce projet de création, j'ai tout à coup eu le sentiment que quelqu'un manquait. C'était Jean-Christophe. Il avait été malencontreusement enfermé dans la salle de travail, derrière la porte de laquelle je l'ai trouvé haletant, fatigué d'appeler et de tambouriner en vain depuis une grosse demi-heure. Longtemps il m'a su gré d'avoir remarqué son absence et de l'avoir délivré, longtemps je m'en suis félicité, et m'en félicite encore...

Après la création de *L'amour de loin*, et la petite tournée qui s'ensuivit, nous nous sommes un peu perdus de vue, accaparés l'un et l'autre par nos occupations et obligations respectives. Jusqu'à ce que je voie, par hasard et quelques deux ans plus tard, son nom sur la porte de l'un des bureaux des professeurs de l'UFR de *Lettres, Musique et Occitan*, à l'Université de Toulouse-Le Mirail. Voilà qui nous rapprochait un peu plus: ainsi donc, comme moi, Jean-Christophe était prof et saltimbanque! Cette comparaison, permettez que je la fasse en toute modestie et lucidité, car ses talents et compétences en l'un et l'autre domaine étaient bien plus vastes et solides que les miens ne le seront jamais. Nous nous sommes revus une ou deux fois, toujours fortuitement, en ces mêmes lieux, et, née de nos discussions improvisées, l'idée lui vint que je pourrais

intervenir—en tant que professeur de philosophie et chanteur—dans le cadre de son enseignement de musicologie. Cette idée, comme tant d'autres, demeura sans suite, emportée par le maelström de nos vies ou engloutie dans les sables mouvants de l'administratif, je ne sais plus trop, mais elle ne fut pas sans effet: elle témoignait d'une volonté commune de «faire quelque chose ensemble», de la confiance que Jean-Christophe me faisait, ainsi que de son ouverture d'esprit et de son goût pour l'expérimentation...

Une des dernières fois où je l'ai vu, il présidait un jury qui devait examiner une demande de subvention pour l'un de mes spectacles. Je m'étais déplacé pour défendre cette demande *in situ*, sans savoir aucunement qu'il serait là et encore moins dans cette fonction. Le voir assis au centre exact de la table des jurés, regard amical et sourire bienveillant, me rassura et me permit de m'exprimer avec plus d'aplomb. Quand arriva le moment des questions, c'est quand même lui qui, finalement, me sauva la mise. Il s'aperçut—tout comme moi, et cela me déstabilisait grandement—que certains membres du jury ne trouvaient pas mon propos évident: «Mais quel intérêt y a-t-il à raconter l'histoire de votre grand-père espagnol? Quel rapport entre la vie de votre grand-père et le marranisme? Etc., etc.» Jean-Christophe, lui, a su trouver les mots. Il avait lu le dossier, en avait perçu les enjeux, compris ce que la réflexion sur le marranisme historique pouvait apporter à une problématique de l'identité actualisée et renouvelée, et saisi en quoi l'évocation de la vie de mon grand-père pouvait permettre tout à la fois l'incarnation et l'illustration de la dite problématique. Alors, quand il a senti que l'affaire commençait à tanguer, il est intervenu de manière décisive, en quelques phrases seulement a redressé la situation. Je ne me souviens plus de ses termes exacts, un seul surnage: «confiance». Oui, c'est cela, il a conclu sa brève et tranchante intervention en disant qu'il connaissait mon travail et que l'on pouvait me faire confiance. Si ce propos de musicien reconnu, de chercheur et d'homme d'institution a eu un impact flagrant et immédiat sur le jury, personne n'a jamais su en revanche la force qu'il m'a soudainement insufflée, et pour longtemps...

C'est donc d'abord à cet homme-là que je veux rendre hommage ici, à cet homme pétri de bonté et d'honnêteté, à l'homme aimant la vie et ses semblables, à l'aventurier cultivé, avide de savoir et curieux d'apprendre. Et c'est l'ami que je viens pleurer, l'ami trop tard connu, trop tôt parti, mais dont il me reste—à jamais—l'image et la musique, rayonnantes...

Eric Fraj

Jean-Christophe Maillard

Depuis mai 2012, *Pastel* est une revue numérique.
Pour consulter les articles et chroniques
de Jean-Christophe Maillard publiés depuis cette date,
il suffit d'aller sur www.pastel-revue-musique.org
et de sélectionner son nom dans la liste des auteurs.

Photo en page 1 : Marie-Christine Maillard.

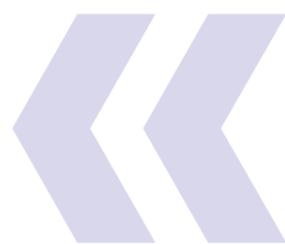
Sommaire

1996	Jean-Christophe Maillard De la musique baroque aux musiques traditionnelles <i>(propos recueillis par Luc Charles Dominique)</i>	6
1998	La musique dans le Sud-Vietnam La tradition et ses acteurs dans le Saïgon d'aujourd'hui	12
1999	L'acoustique musicale du couple biniou-bombarde	28
2005	La musique à l'écoute de la musique Histoires de confluences	40
2006	Ali Alaoui & Moultqa Salam	50
2007	Dominique Regef , musicien traditionnel révolutionnaire	54
2009	«Des peuples qui passent ici pour barbares...» Images de la Turquie dans la musique française baroque	62
2009	Le programme de recherche FABRICA L'université à la recherche des pratiques du chant religieux polyphonique improvisé <i>(en collaboration avec Philippe Canguilhem)</i>	72
2010	L'improvisation à l'orgue Rencontre avec Jean-Baptiste Dupont	76
2010	Quand le jazz croise la musique traditionnelle Rencontre avec Fabrice Rougier	80
2010	Bastien Miqueu et la transmission du chant polyphonique en Bigorre et en Béarn	84
2011	Claude Romero Pionnier du renouveau de la facture instrumentale, membre historique de l'atelier de lutherie du Conservatoire Occitan et maître de cabrette réputé	88
2011	Takaya Odano Baroqueux japonais de Toulouse et koto du Languedoc	96

Jean-Christophe Maillard

propos recueillis par Luc Charles-Dominique

de la musique
baroque
aux musiques
traditionnelles



« **B**aroque », muni d'une solide formation musicale classique, flûtiste et professeur de flûte traversière, Jean-Christophe Maillard est de ces esprits curieux et ouverts pour qui la musique n'a pas de frontières. Adeptes de la musique bretonne et écossaise depuis l'âge de seize ans, collecteur, joueur de biniou braz et koz, Jean-Christophe Maillard découvre la musette de cour alors qu'il est étudiant en musicologie... À travers la musette, il concilie son goût pour la musique baroque et son intérêt pour les musiques traditionnelles, cette rare complémentarité qui fait de lui à la fois une référence incontestée de cette cornemuse baroque, et un Maître de Conférences d'Ethnomusicologie à l'Université de Toulouse-le-Mirail.

Jean-Christophe Maillard, quand tu n'es pas le joueur de musette de cour que tout le monde connaît, tu fais volontiers sonner la bombarde, le biniou koz ou le biniou braz. Pourquoi cet attrait pour la musique traditionnelle bretonne et comment l'as-tu découverte ?

Avant de m'intéresser à la musique traditionnelle, je pratiquais la musique classique. Il faut dire que je suis né dans une famille de musiciens et que cela facilite sûrement les choses. J'ai commencé la flûte traversière à l'âge de douze ans et je jouais depuis quatre ans lorsque j'ai découvert, plus que la musique bretonne, ses instruments de musique. J'étais complètement fasciné par la cornemuse. À Fontainebleau, dont je suis originaire et où je vivais à l'époque, il y avait un Cercle celtique avec un bagad. J'ai donc appris, à l'âge de seize ans, le biniou braz. Pendant plusieurs années, j'ai fait partie de ce groupe et j'ai donc eu une pratique musicale très folklorique, avec tous

les dimanches des défilés dans la banlieue parisienne, le Pardon de la Saint-Yves qui est bien connu des Bretons de Paris, et des tas de choses que font tous les groupes folkloriques comme la quinzaine commerciale du coin, etc. Plus tard, j'ai découvert qu'il y avait des stages de formation à la musique traditionnelle bretonne, proposés entre autres par Kendalc'h et Bodadeg Ar Sonerion. J'en ai suivi certains, ce qui m'a permis de me plonger plus concrètement dans le contexte de la musique traditionnelle bretonne et écossaise.

Tu as donc été musicien traditionnel en Bretagne ?

J'ai beaucoup joué en Bretagne. J'ai joué dans le bagad de Douarnenez, qui était à l'époque un bon bagad et qui était d'ailleurs passé en première catégorie. Ensuite, je me suis mis sérieusement au biniou koz et à la bombarde. Alors, seulement à ce moment-là, je me suis aperçu de l'importance du collec-

tage. Parce que, jusque-là, on m'avait toujours apporté les airs, comme ça, sur un plateau.

Tu veux dire que tu as toi-même collecté en Bretagne ?

Eh bien, je suis allé voir des chanteurs et des danseurs et surtout des sonneurs qui pratiquaient ces instruments depuis peut-être le début du siècle. Il y en avait plusieurs qui avaient joué avant la guerre de 1914, à un moment où la tradition était complètement vierge. Ce collectage a eu lieu au tout début des années 1970. Je dois dire que je n'étais pas tout seul : nous étions un petit noyau de jeunes, une quinzaine peut-être, à nous intéresser à ces sonneurs anciens. Parmi nous, il y avait déjà Laurent Bigot et Pierre Crépillon. Je me souviens d'avoir rencontré deux personnes très importantes et très connues, Auguste Salaün et Lannig Guéguen qui, lui, a été photographié et enregistré par Dastum, ainsi qu'un autre sonneur, Per Guillou, plus jeune mais qui a eu une formation fabuleuse.

Dans quelle mesure ce goût pour la musique traditionnelle et la cornemuse sont-ils à l'origine de ton intérêt pour la musette de cour ?

Je n'aurais pas fait de musique traditionnelle, je crois que je n'aurais jamais fait de musette. En effet, je n'ai jamais ressenti, dans mon activité de musicien classique, le moindre complexe à jouer d'un instrument à poche, avec des anches, instrument qu'il faut triturer sans cesse, qui nécessite beaucoup de patience...

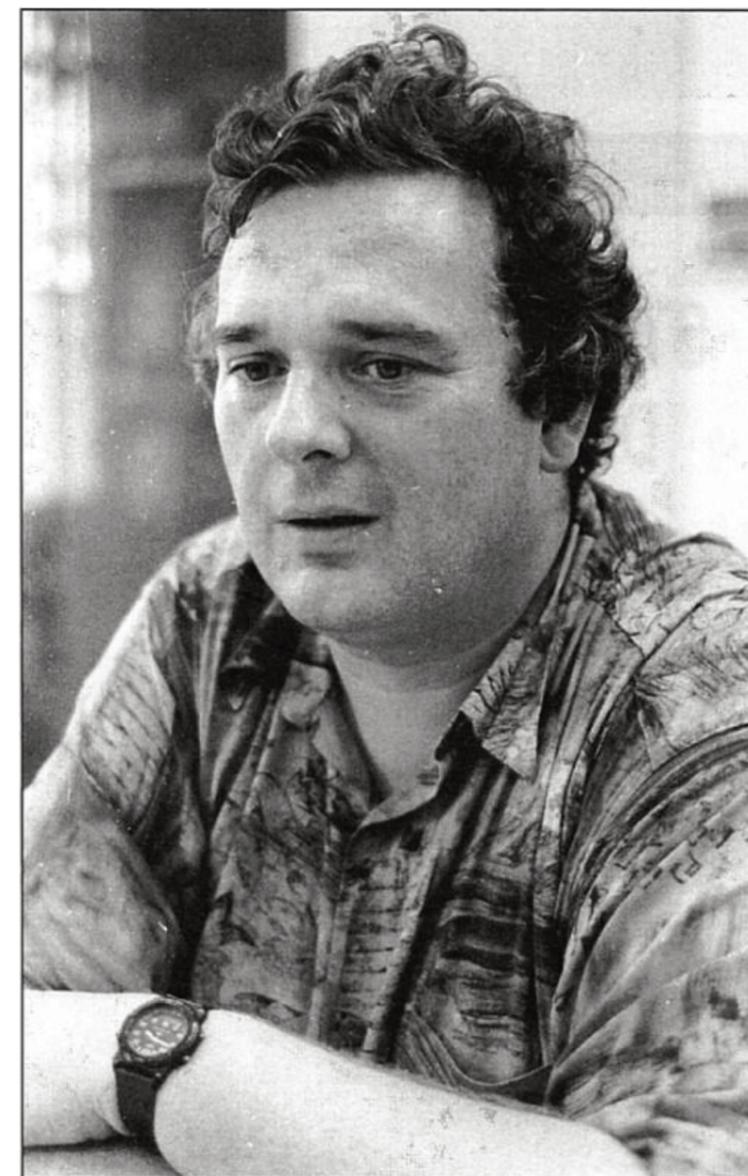


Photo
David Théliér

Parce qu'au début, le résultat est encore plus insupportable que celui d'un violoniste débutant.

Oui, mais on a néanmoins la satisfaction d'explorer un monde inconnu...

Je ne suis pas le premier à m'être intéressé à la musette de cour. Quelques années auparavant, un disque a été publié chez Philips, dans lequel on pouvait entendre la musette accompagnée par le clavecin. La musette, qui semblait en bon état de marche, était jouée par un Américain. Ce musicien avait enregistré là des petites pièces de Hotteterre, accompagné par Gustav Leonhardt au clavecin, ce qui n'est quand même pas rien. Le problème, c'est que ce musicien, Shelley Gruskin, je n'ai jamais pu le retrouver. Je suis allé plusieurs fois aux USA où j'ai essayé de le rencontrer. On m'a seulement dit que c'était une personne assez âgée... Je ne sais pas du tout ce



Jean-Christophe
Maillard
jouant de la
musette de cour.

qu'il est devenu. En tout cas, il est le premier joueur de musette. Il est un pionnier absolu. Il a réussi à prouver qu'il était possible, à la fin du XX^e siècle, de faire rejouer cet instrument. D'autre part, mon père, Jean Maillard, musicologue, s'est intéressé à l'instrument bien avant moi. Il a même publié à son sujet plusieurs articles dans la *Revue d'Éducation Musicale* et il y avait tout un tas de livres, à la maison, que j'avais déjà étudiés. C'est vrai que le terrain était globalement vierge. Mais, plus que l'attrait de la nouveauté, je crois que c'est la conjonction d'une formation, d'une activité musicale classique et d'une activité musicale traditionnelle qui a déterminé mon choix.

Comment s'est produit ce «renouveau» de la musette baroque?

En ce qui me concerne, parallèlement à mon activité de musicien traditionnel, je poursuivais l'étude de la flûte traversière. Je jouais dans des formations symphoniques et j'ai enseigné cet instrument en école de musique. Mais au même moment, si je suivais les cours d'ethnomusicologie de Claudie Marcel-Dubois dans le cadre de l'École Pratique des Hautes Études, j'étais avant tout étudiant en musicologie à la Sorbonne. Après le CAPES, j'ai passé l'agrégation et ensuite, seulement, j'ai eu envie de soutenir une maîtrise. Et j'ai choisi comme thème : la musette de cour. J'en avais vu au Musée du Conservatoire et ça m'avait beaucoup intéressé.

Je suis allé à la Bibliothèque Nationale et j'y ai trouvé beaucoup de partitions et deux méthodes ! C'est alors que je me suis demandé par quel moyen je pourrais jouer de la musette, parce qu'à cette époque-là, il n'était pas question de faire fonctionner la moindre musette. La musette, c'était le type parfait de l'instrument complètement abandonné, oublié, perdu, alors que je venais de m'apercevoir qu'il existait un répertoire énorme pour cet instrument, des duos, des sonates, des concertos, des cantates, des scènes d'opéra. J'ai alors pensé qu'il serait intéressant de s'adresser à un joueur de *Northumbrian*

pipes, cornemuse dont le principe organologique est voisin de celui de la musette. J'ai donc décidé, avec Laurent Bigot qui habitait Versailles à cette époque, de m'adresser à Tanguy Allain, un bon joueur de *Northumbrian pipes* et aussi fabricant d'instruments à anches. Dans un premier temps, on a essayé de trouver une sorte de compromis entre cette cornemuse anglaise et la musette et j'ai commencé à jouer sur cet instrument hybride. C'était l'époque où je soutenais ma maîtrise. Mais, très rapidement, cette solution s'est avérée insuffisante. À l'issue d'un concert, je suis allé voir Jean-Claude Malgoire et l'un des hautboïstes de son orchestre m'a conseillé de m'adresser à Olivier Cottet, un facteur de hautbois qui s'intéressait à la musette. Je suis allé chez Cottet et, justement, il avait une copie parfaite de musette que venait de réaliser Jean-Louis Epain. Là, j'avais une chance incroyable ! Je venais à peine d'écrire ma maîtrise que je trouvais un instrument en état de marche. J'ai immédiatement été pris dans une espèce d'engrenage et tout a été très vite. Dès 1981, avec l'exposition du Musée des Arts et Traditions Populaires sur l'instrument de musique, j'ai joué de la musette pour plusieurs concerts et au bout de six mois, je me suis retrouvé à jouer devant les micros de France Culture, avec William Christie au clavecin et Claude Flagel à la vielle... J'étais dans mes petits souliers et je crois qu'il vaut mieux ne pas réécouter cet enregistrement aujourd'hui.

Depuis lors, tu n'as jamais cessé de jouer de la musette ?

En 1983, j'ai enregistré, avec Philippe Herreweghe et la Chapelle Royale, *Les Indes Galantes* de Rameau, puis, en même temps, j'ai joué avec Jean-Claude Malgoire. Mais aussi avec William Christie (trois coffrets), Frans Brüggen et Marc Minkowski. Vers 1983, j'ai produit avec Arion – à l'époque d'Ariane Ségal, toujours à l'affût d'inédit – un premier disque où la musette tenait la vedette. J'ai renouvelé l'expérience en 1991, avec l'appui du Centre des Musiques Traditionnelles de Rhône-Alpes où travaillent mes vieilles connaissances Éric Montbel et Jean Blanchard. Je joue avec un basson et théorbe, notamment pour le plein air ; sinon, je joue également avec des violons, hautbois et flûtes. J'ai travaillé aussi avec Jean-Marc Andrieu et l'Orchestre Baroque de Montauban un petit programme que, j'espère, l'on pourra bientôt enregistrer. Enfin, j'ai un collègue en Belgique, Jean-Pierre Van Hees, joueur connu de cornemuse des Flandres, qui joue également de la musette et avec qui nous jouons des duos. On a le projet de publier un jour prochain un disque de duos de musette, parce que le duo de musettes, c'est quelque chose de très spécifique, un répertoire très abondant, très riche et très intéressant. Petit à petit, la musette fait des adeptes et fait parler d'elle. Dans ce processus, son accès à l'enseignement institutionnel joue un rôle important.

La musette est enseignée dans les Conservatoires ?

Pour l'instant, son enseignement est encore très marginal. Sans doute parce que l'instrument est relativement cher (trente mille francs en moyenne), ce qui d'une part est complètement justifié et d'autre part est très relatif quant aux prix de certains violons ou pianos. Outre son prix, il n'est pas encore très facile d'en trouver. Actuellement, Rémy Dubois, qui habite à côté de Liège, est sans doute le meilleur fabricant de musettes. Mais il y a aussi Coudignac à Parthenay et Beekhuizen à La Haye. Le problème, c'est que la musette se fabrique encore au comptegouttes et qu'il n'existe pas de réelle fabrication en série. Et puis, au-delà de toutes ces difficultés pratiques, il y a un certain mépris qui est évident chez les professeurs de Conservatoire et donc chez les élèves pour ce genre de «binious». Heureusement,



Rencontre
avec
Lannig Gueguen,
lors d'un stage
Kendalc'h,
devant les
apprentis sonneurs
(Rosperden, 1978)

il y a un an et demi, M. Marc Bleuse, Directeur du Conservatoire National de Région de Toulouse, a ouvert une classe de musette, sur ma demande. Actuellement, il y a un tout petit nombre d'élèves, mais je pense que ça va grossir car la musette est de plus en plus jouée en Europe. Mon collègue Van Hees a, lui aussi, des élèves à Bruxelles et à Paris.

Tu as fait de la formation ton activité principale ?

Oui, mais il s'agit d'une formation beaucoup plus généraliste. J'ai enseigné en collège pendant dix-sept ans, en même temps que j'enseignais dans les Écoles de musique et que j'avais une activité de formateur en musique traditionnelle bretonne, notamment avec Kendalc'h. Ces trois dernières années, j'ai eu les classes à horaires aménagés du CNR et, là, j'ai eu des enfants absolument épatants. Mais cette expérience est aujourd'hui terminée, puisque je vais commencer cette nouvelle année à l'Université du Mirail, comme maître de conférences en ethnomusicologie. Je connais bien les responsables de ce département, que j'avais rencontrés notamment au moment de l'enquête que j'ai réalisée sur l'inventaire des fonds musicaux anciens, enquête qui consiste à répertorier, dans tous les lieux de conservation publics, les partitions musicales antérieures à 1800. Un poste s'étant créé au Mirail, j'ai postulé et j'ai été sélectionné. Je vais donc y enseigner l'ethnomusicologie générale, avec beaucoup d'analyse musicale, et aussi l'histoire de la musique. Je crois que cette évolution est

Au fifre,
en duo avec
Éric Montbel,
dans un club folk
de Berkeley,
en Californie
(1989).



logique. J'ai passé ma thèse en 1987, et lorsqu'on fait une thèse, c'est qu'on a en tête de pouvoir enseigner un jour ou l'autre en milieu universitaire.

Et ton activité de formateur en musette ?

Je l'exerce dans le cadre du Département de musique ancienne au Conservatoire National de Région. Au sein de ce département, j'enseigne aussi l'organologie, y compris celle des instruments de musique traditionnelle européenne et extra-européenne. Cet enseignement d'organologie, qui ne dure qu'une année, fait partie du cursus de musique ancienne. Ce département de musique ancienne réunit une fois par mois une centaine d'élèves qui viennent d'un peu partout, de Paris, d'Espagne... Il y en a même un qui vient de Grenade, en Andalousie. Toulouse est un centre très important pour la musique ancienne dans le Sud-Ouest.

Est-il nécessaire d'avoir une bonne connaissance de l'écriture musicale pour aborder le répertoire de la musette ?

Je crois que c'est absolument indispensable. Certes, il y a toute une partie du répertoire baroque qui est relativement facile. Quand on joue des vaudevilles, des contredanses, des menuets, je pense qu'on peut les apprendre par cœur et les mémoriser. Mais il existe un autre répertoire, beaucoup plus compliqué, qui est extrêmement varié. Là, il ne s'agit pas de faire danser les gens en répétant une phrase et en la brodant, en variant... Ce répertoire est principalement un répertoire de musique écrite. Il faut dire que l'instrument possède des possibilités extraordinaires, avec deux chalumeaux qui permettent de faire des accords, qui possèdent des clés, etc. Il est donc

normal qu'un certain répertoire soit à la hauteur des possibilités et aussi des difficultés techniques de l'instrument. Maintenant, au-delà de la simple référence à l'écriture musicale, je crois que pratiquer la musique traditionnelle est un avantage pour qui veut aborder l'étude de la musette. Parce que le parallèle est très fort entre musique baroque et musique traditionnelle. Tout d'abord, à la Renaissance, une grande partie de la musique savante est orale. On trouve des orchestres de flûtes et violons qui pratiquent une musique instrumentale polyphonique sans forcément la lire. Les points communs sont nombreux entre ces musiques : par exemple, lorsque l'on écoute une sonate pour hautbois du XVIII^e siècle, on constate qu'il y a encore beaucoup de réminiscences de musique populaire. De même, quand on regarde un traité de chant, on s'aperçoit qu'il y a beaucoup d'influences populaires, dans l'ornementation, dans la façon de broder... Ceci dit, je conçois tout à fait que l'on puisse utiliser la musette pour un autre usage que celui du jeu du répertoire baroque. Je pense par exemple à Bernard Subert qui, à une époque, faisait beaucoup de musette et jouait des contredanses anglaises avec John Whright au violon. Dans ce cas, la musette n'est plus un instrument baroque.

As-tu déjà utilisé la musette comme instrument de musique traditionnelle ?

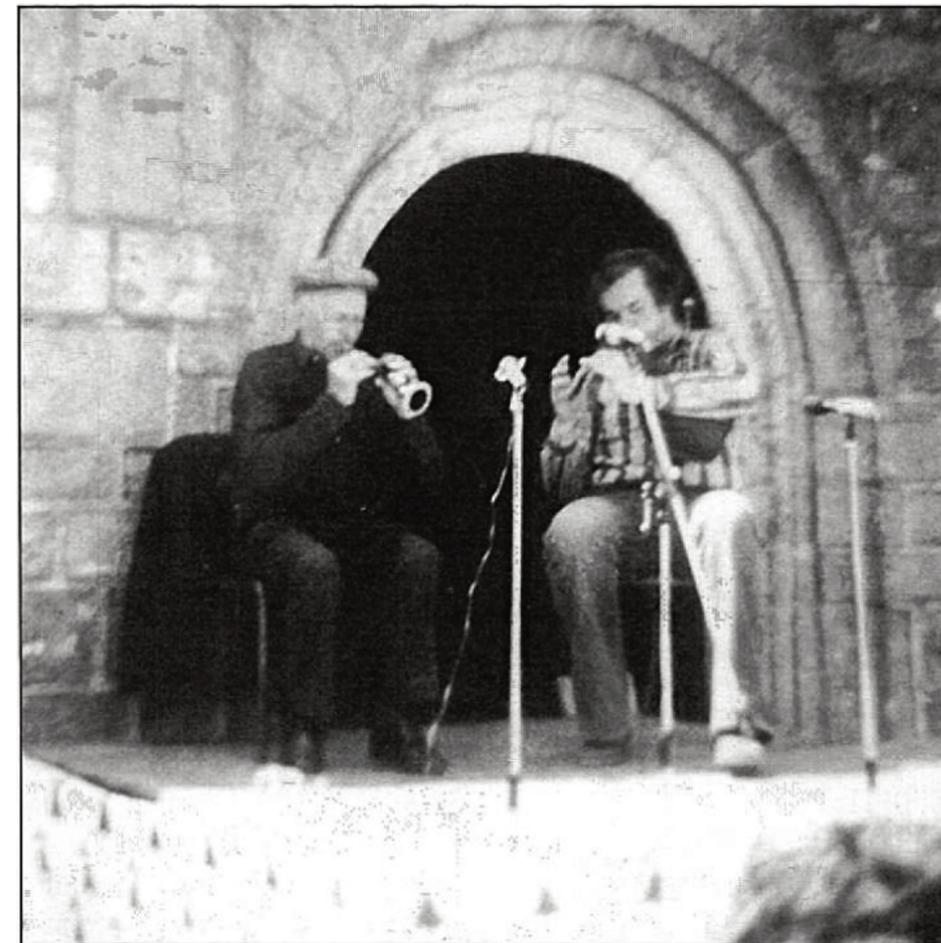
J'ai eu quelques expériences dans ce sens qui m'ont beaucoup intéressé. En 1989, j'ai fait une tournée avec Lo Jai, pour le Bicentenaire de la Révolution. On a fait deux fois le tour des USA avec un répertoire inspiré du baroque mais en l'occurrence joué par des musiciens traditionnels, avec leurs acquis. Cette rencontre était voulue et elle a donné des résultats

intéressants. Je me souviens que, dans ce programme, il y avait un air de flûte baroque accompagné au synthétiseur. C'est un bel exemple de mélange... un essai. Toutes ces choses-là, ce sont surtout des essais. Ce n'est qu'après que l'on risque de trouver des choses intéressantes ou de laisser tomber définitivement. J'ai travaillé aussi avec Equidad Barès et je travaille toujours avec elle. On s'entend très bien, humainement et musicalement. C'est une personne pleine d'imagination et d'invention. Avec elle, j'ai joué de plusieurs cornemuses d'Espagne (*gaitas* asturienne et galicienne) et, avec Marc Anthony, on a essayé de trouver de nouvelles adaptations de la musette et de sa technique à d'autres répertoires. Par exemple, on a fait des airs séfarades avec musette, vielle, percussions et chant. L'avenir de cette formule ? Je n'en sais rien. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'on a essayé de faire sortir la musette de son contexte.

À peine ressuscitée, la musette entame donc un processus d'évolution ?

J'aimerais que la musette ne soit pas seulement un instrument baroque, qu'elle sorte de son contexte historique. Que des compositeurs écrivent pour elle. Il n'y a aucune raison que des musiciens ne s'intéressent pas à elle. Si j'avais un peu plus de temps, j'essaierais de lui composer quelques petites pièces. L'occasion ne s'en est pas encore présentée, mais il ne faut pas se presser non plus. ●

Propos recueillis le lundi 28 août 1995.



Jean-Christophe
Maillard
accompagne
Lannig Guéguen
lors d'un
rassemblement
de sonneurs,
à Quimperlé,
en juin 1978.

Ancien élève de Tran Van Khê, Jean-Christophe Maillard, sonneur de cornemuses, ethnomusicologue, a suivi les conseils de son maître pour rencontrer quelques-unes des personnalités les plus marquantes de la musique traditionnelle vietnamienne lors de voyages privés qu'il a effectués récemment dans ce pays.

Trois d'entre elles se sont prêtées au jeu des questions-réponses, exposant ainsi leur pratique musicale, mais aussi leur vision de la situation de la musique traditionnelle, aujourd'hui, au Vietnam. Avec, en arrière-plan, la question délicate et universelle de l'acculturation, de l'évolution, du syncrétisme et bien sûr du devenir de cette musique, qui reste encore bien perceptible, malgré un certain déclin, notamment chez les jeunes musiciens.



Cours de
dàn tranh
au Chant de la
terre natale:
Minh Chaû et une
jeune élève.

La musique dans le Sud-Vietnam

par Jean-Christophe Maillard

La tradition et ses acteurs dans le Saïgon d'aujourd'hui

Avant d'entreprendre mon premier voyage à Ho-Chi-Minh—que l'on continue à appeler Saïgon—, l'idée d'y passer plusieurs semaines m'avait poussé à reprendre contact avec mon bon et ancien professeur de faculté Tran Van Khê, ce que son fils Tran Quang Hai m'avait encouragé à faire. Il est vrai qu'en France, la musique vietnamienne, et en l'occurrence ici sud-vietnamienne, est relativement bien connue. Quiconque veut s'y intéresser trouve largement matière : discographie abondante, bons livres, et surtout présence chez nous de ce

grand maître de l'ethnomusicologie qui a communiqué une partie de son savoir à son fils, que des milliers d'anciens étudiants de musicologie ont connu en Sorbonne, et qui a tant contribué à la connaissance de la musique de son pays dans le monde entier. Ce dernier m'avait donc, de bonne grâce, communiqué diverses adresses d'élèves et amis qu'il ne manque pas lui-même de rencontrer lors de ses fréquents voyages dans son pays.

La personne sans doute la plus facile à rencontrer était Madame Pham Thuy Hoan, professeur au conservatoire de la ville et directrice du club *Le Chant de la terre natale* (titre bien sûr traduit...) Le séjour s'était poursuivi par les inévitables passages dans les hôtels et restaurants réputés pour la qualité de leurs animations musicales. Surprises tantôt agréables, tantôt mitigées car le niveau des musiciens, pour excellent qu'il était souvent, n'arrivait pas toujours à masquer la médiocrité du répertoire et des arrangements. Rien de bien

étonnant à tout cela : un public d'hommes d'affaires, quelques touristes fortunés, et enfin les « routards » venus consommer semblaient-ils capables de goûter la musique subtile des Amateurs—ce terme prenant ici le sens de « connaisseur éclairé »—? C'est ainsi qu'au Rex Hotel on avait pu entendre malgré tout de bien beaux chants accompagnés du luth *dàn kim* et de la vièle *dàn có*. Au Mondial Hotel, la jeune Minh Chaû, élève de Pham Thuy Hoan, avait fait entendre les notes cristallines du *dàn tranh* (la fameuse cithare à seize cordes que

Pham Thuy Hoan
et Tran Van Khê

Tran Van Khê a bien fait connaître en France), sans craindre de se produire en solo après moult pièces un peu douteuses, où instruments traditionnels se mêlaient de façon plus ou moins heureuse avec basse et synthétiseurs, ces derniers habilement masqués en pseudo-instruments vietnamiens. Enfin, chez la fameuse Madame Daï, ancienne vice-présidente du conseil de la République Sud-Vietnamienne, avocate formée aux universités françaises et depuis propriétaire d'un restaurant installé dans sa propre bibliothèque de droit, il nous avait été possible d'entendre deux des plus fameuses jeunes solistes actuelles, à savoir les deux filles de Pham Thuy Hoan: Hai Phuong et Hai Yen.

Tel se présentait en ce début d'année 1996, l'univers des musiciens professionnels à Ho-Chi-Minh: beaucoup d'interprètes d'une grande habileté, capables sans doute d'interpréter un vaste répertoire traditionnel, mais une question pouvait venir à l'esprit. Ces jeunes musiciens n'étaient-ils pas aspirés par le mirage d'un modernisme facile, dominé par des emprunts éhontés à l'occidentalisme (harmonisations modales et tonales, arrangements et développements découlant des règles simplifiées de la musique de variété), et surtout victimes, eux aussi, de cette vague universelle qu'est la virtuosité clinquante et mal comprise? Mais comment faire autrement, devant un public où Américains, Japonais, Français, Taïwanais et autres Coréens ne cherchaient qu'à meubler leur soirée par une ambiance «typique»? Ne pouvait-on pas aussi apprécier la démarche de nos interprètes, qui après avoir joué quelques pièces faciles, destinées souvent à accompagner les gracieux mais simplistes ébats d'une petite troupe de danseuses agitant leurs chapeaux coniques (et là, le public se montrait d'une attention avide, dans un crépitement de flashes), osaient se lancer dans un répertoire plus difficile? Et surtout, la gentillesse extrême de tous ces gens rencontrés, leur enthousiasme, leur sourire, leur modestie, leur plaisir de constater que des musiciens étrangers les avaient écoutés et venaient les congratuler, tout cela ne montrait-il pas qu'un vivier de talents, fût-il en certains points contrarié par les exigences du contexte, ne



demandait qu'à s'exprimer avec bonheur et spontanéité, dans le désir de servir la musique de leur pays?

En fait, la musique vietnamienne est omniprésente dans la ville, même si le spectre de Michael Jackson cause les mêmes ravages que partout ailleurs. Ici, c'est un chanteur aveugle qui s'accompagne d'une vieille guitare électrique et qui fait entendre quelques succès du Cai Luong, le théâtre rénové utilisant un répertoire en très grande proportion traditionnel. Si l'on observe la guitare de plus près, on constate que comme sur beaucoup de guitares vietnamiennes, l'espace entre les frettes est creux en demi-cercle: ainsi chaque note peut être sujette à toute l'ornementation voulue, pouvant osciller sur un bon demi-ton. Devant ce marché, un mendiant joue de la vièle à deux cordes. Dans la rue, un cortège de funérailles mêle les chants rituels égrenés par les bonzes aux accents de l'orchestre composé de hautbois, de luths, de vièles et de percussions. Dans ce quartier, les commerces d'instruments de musique abondent: guitares espagnoles et saxophones alternent avec les *dàn tranh*, les *tybà*, et les *ông sáo*. Enfin, cette école de musique privée énonce sur un panneau

les enseignements qu'elle dispense: piano, guitare, *dàn tranh*, orgue électronique... Comme partout, le meilleur côtoie, coexiste et transige avec le pire. Sans doute la musique des temples est-elle moins sujette aux influences extérieures: les prières des bonzes, dans les pagodes de Giac Lam ou de Giac Vin par exemple, sont là pour le prouver. Quant aux pompeuses cérémonies de la religion Caodai, telles qu'elles sont célébrées dans le temple de Tai Ninh, à proximité de la frontière cambodgienne, elles sont accompagnées d'un chœur féminin et d'un orchestre d'une dizaine de musiciens. Qui croirait, en les écoutant, que cette religion a été fondée de toutes pièces dans les années 1920, fondant sa croyance sur un syncrétisme confuciano-bouddho-christiano-taoïste, attisé par la pratique du spiritisme? Leur musique, empruntant aux univers sacrés et profanes de la tradition sud-vietnamienne, sonne de manière si apparemment véritable et authentique qu'elle paraît remonter à un passé lointain. Mais est-ce là l'unique surprise que peut nous réserver la culture vietnamienne?

PHAMTHUY HOAN: ENTRE LE CONSERVATOIRE ET LE CHANT DE LA TERRE NATALE

Ce premier et court séjour de trois semaines n'était-il pas autre chose qu'une rapide immersion? Certes, il m'avait été possible d'entendre beaucoup de choses, de retrouver un peu de ce que l'on peut savoir chez nous sur cette musique. Mais il restait de nombreuses interrogations.

Nous sommes retournés à Saigon lors des mois d'été 1997. Notre fille—qui y est née—y a trouvé un petit frère, et elle a pu aussi m'accompagner dans de nouvelles visites. Connaissant déjà plusieurs personnes sur place, était-ce pour autant supposer que le terrain était «balisé»?

Ce fut d'abord une reprise de contact avec Pham Thuy Hoan et *Le Chant de la Terre natale*. Tous les dimanches matin, elle organise une rencontre entre ses élèves et autres membres du club, dans un local situé à l'arrière du Conservatoire et proche d'un petit théâtre entouré de bâtiments modernes réservés à diverses associations. La grande salle était, ce matin-là, investie par une douzaine de vieilles dames souriantes et pimpantes qui s'essayaient avec enthousiasme au *dàn tranh*. Pham Thuy Hoan me rappela qu'elles débutaient l'instrument, ou le pratiquaient avec un niveau d'amateur, pour le plaisir de se retrouver, et pour certaines de meubler

agréablement leur retraite. Sur la terrasse attenante, c'était le même concert que j'avais entendu un an et demi plus tôt: une dizaine de petits groupes s'entraînant chacun de son côté, un élève avancé encadrant un ou deux autres de niveau moindre. Châu, assurément écoutée avec plus d'acuité qu'au Mondial Hotel, officiait auprès des plus confirmés. Surprise! Certains jeunes enfants rencontrés quelques mois auparavant avaient bien changé, et leur niveau musical n'était pas le moins avancé dans leur croissance... Je les avais reconnus: eux aussi! Nous échangeons sourires et amabilités, tandis que la seconde moitié de la matinée s'annonçait: les jeunes musiciens rejoignaient la grande salle pour se joindre au groupe des «mamans». Ce furent alors diverses chansons populaires, chantées par tous et accompagnées par une trentaine d'instruments à cordes traditionnels, les aînées se contentant d'assurer une partie de percussions avec de petites tasses de porcelaine qu'elles tenaient entre leurs doigts. Puis, un petit groupe de quatre chanteurs, âgés d'une vingtaine d'années, répétèrent un programme en vue d'une prochaine fête. Le quatuor, composé de deux garçons et de deux filles, était accompagné d'une guitare (fort «standard» cette fois-ci) et d'un *dàn tranh*. Ces chanteurs de bon niveau (l'un d'entre eux venait de remporter un prix lors d'un concours télévisé) nous faisaient entendre un répertoire inspiré du répertoire populaire, à mi-chemin entre le folk-song (et le guitariste en était conscient) et la chanson de variété: exemple d'une «fusion» possible entre une musique asiatique et des genres peut-être plus universellement connus?

Légende: Même répétition. Dans sa main droite, Pham Thuy Hoan tient la petite percussion de bois servant à battre la mesure, bien connue des musiciens vietnamiens.

Quelques jours plus tard, je rendis visite à Pham Thuy Hoan, nous eûmes une longue discussion dont je retranscris ici quelques passages.

P.T.H.: Si j'ai étudié la musique vietnamienne traditionnelle, c'est dans le but de préserver le patrimoine de mes ancêtres. Je pense que notre tradition est basée sur la sensibilité et la subtilité, et je sens sa différence par rapport aux autres. Tous mes maîtres sont âgés ou disparus, et je pense les aider à transmettre ce qu'ils savent et ce qu'ils m'ont appris. J'en ai eu beaucoup, et les trois principaux proviennent des trois grandes régions de notre pays: Trân Viêt Vãn pour le nord, Nguyễn Huu Ba pour le centre (tous deux décédés), et Nguyễn Vinh Bao pour le sud. Après avoir passé en 1962 mon diplôme au Conservatoire National de Musique de Saigon, j'ai continué à étudier en corres-



Répétition au Chant de la terre natale. Quatre chanteurs accompagnés de la guitare et du *dàn tranh*

pondant avec Tran Van Khê. Je connais personnellement M. Khê¹ depuis 1974, et je l'ai rencontré pour la première fois de façon amusante. J'étais partie au Canada, et passais par Paris lors du voyage de retour. Saisissant l'occasion, je pris le téléphone, et sa fille me répondit qu'il était en voyage au Vietnam! C'est donc là que j'ai pu finalement le rencontrer. Il est fort connu chez nous.

J.-C. M. : Vous avez donc visité tout le Vietnam pour apprendre les styles? Quel parti avez-vous souhaité tirer de cette formation polyvalente? Jouer le mieux possible ces trois styles bien différents l'un de l'autre, les mêler dans l'espoir d'en faire ressortir une sorte de « style national »? Un musicien d'aujourd'hui doit-il connaître ces trois manières de jouer?

P.T.H. : Il est nécessaire de conserver les traditions. Mais il faut aussi ouvrir les portes, s'intéresser à d'autres régions, à d'autres pays. Par exemple, j'ai écrit trois pièces que Hai Phuong a enregistrées²: elles sont toutes trois dans les trois styles différents, et j'y ai ajouté des effets techniques modernes.

J'ai entendu vos élèves et votre fille jouer des musiques

1. Le terme de « M. Khê » est à la fois respectueux et familier, Khê étant le prénom. Il est d'usage d'appeler au Vietnam les gens honorables par leur prénom, mais en le précédant d'une marque de déférence, traduite en français par « Monsieur ». Il en est de même pour Vinh Bao, voire par

de Corée et du Japon, entre autres. Cela signifierait-il pour vous que l'on peut « tout » jouer sur les instruments vietnamiens? Les orchestres comme celui du Mondial Hotel sont-ils pour cela un bon exemple?

Votre exemple ne s'applique pas à un lieu destiné à faire de la musique vietnamienne. Il faut la jouer dans d'autres circonstances. Devant un public choisi, on réagit autrement. Il faut, au départ, gagner le plus grand auditoire. Un public averti est rare, et il est préférable, le plus souvent, de mélanger les styles dans nos programmations. C'est la même chose au niveau de la formation: si l'on ne fait que de la musique traditionnelle instrumentale du Vietnam, cela implique une formation longue et dure. Je mélange donc la musique populaire à notre musique savante, car je préfère ratisser large afin qu'il reste des bons qui se spécialiseront dans le plus difficile, en temps voulu.

Qui aime écouter cette musique traditionnelle?

C'est variable. Nous nous adaptons selon le public qui est devant nous. S'il est jeune majoritairement, on mélange les styles. S'il est surtout composé de personnes âgées, nous jouons de la musique purement tra-

exemple les anciens présidents du sud Vietnam, Diem et Thieu.

2. *Việt-Nam / Le Dàn tranh / Musiques d'hier et d'aujourd'hui*, par Nguyen Thi Hai Phuong et Tran Van Khê, CD Ocora 560055.

ditionnelle. À la campagne, les gens aiment beaucoup les chansons du *caí luong*.

Vous avez donc un groupe?

À côté du club, j'ai un groupe de professionnels. Nous sommes entre autres allés au Japon, où d'ailleurs nous avons enregistré un disque³.

Les gens jouent-ils la musique vietnamienne chez eux, à la maison?

Bien sûr. Cela arrive dans quelques familles.

Parlez-moi de votre club.

Mon métier est d'enseigner au conservatoire, mais c'est un lieu qui n'est pas forcément ouvert à tous les gens du peuple. J'ai voulu créer un groupe mixte, c'est-à-dire de niveaux différents. Chacun peut prendre du plaisir, à son niveau, en pratiquant la musique. Les meilleurs ont pu, de la sorte, intégrer le conservatoire.

En quoi consiste votre classe de musique traditionnelle au conservatoire?

Elle est constituée de soixante élèves. Ils jouent de divers instruments: *dàn tranh*, flûte de bambou, monocorde, vièle à deux cordes...

Quelles sont vos méthodes pédagogiques? J'ai vu par



3. *Vietnam / Instrumental textures*, performed by the "Song of the Native Land" ensemble, CD JVCVIGC-5454.

exemple des recueils de musique que vous avez publiés. Vos élèves travaillent leurs morceaux sur des partitions. La musique écrite tient-elle pour vous une place importante? Avez-vous différentes approches de la musique selon le niveau des élèves?

Les débutants ont besoin de livres et de leçons. En grandissant, les enfants changent: après les leçons de base, ils pourront trouver leur personnalité. À partir de la mélodie nue que je leur aurai apprise, ils se mettront ensuite à orner. La technique et l'ornementation seront très variables de l'un à l'autre, tout en gardant le style. J'estime en effet que les élèves ne doivent pas chercher à imiter le professeur.

Qu'en est-il des niveaux, des examens?

L'âge pour débiter est compris entre 6 et 11 ans environ. Il faut 9 années pour obtenir le diplôme de niveau secondaire, puis 4 autres années pour remporter le plus haut diplôme, soit 13 ans en tout. Les débutants plus âgés peuvent aller plus vite, en obtenant en 4 années seulement le diplôme de niveau secondaire. Souvent, après l'obtention de leur diplôme, les élèves s'arrêtent et changent d'orientation: médecine, informatique, langues étrangères, car le métier de musicien est difficile. Le Vietnam possède trois conservatoires nationaux: à Hanoi, à Hué et à Ho Chi Minh.

Mais les jeunes qui habitent d'autres villes? Où peuvent-ils apprendre?

Auprès de professeurs privés.

Je crois savoir que vous préconisez, pour le *dàn tranh*, une technique spéciale où les cordes sont pincées par trois doigts de la main droite.

Oui: c'est la technique du centre-Vietnam. Des musiciens comme Tran Van Khê conservent la technique traditionnelle du sud, avec deux doigts seulement. Celle que j'utilise permet de jouer plus facilement et plus rapidement.

Ne pensez-vous pas que cette technique avec deux doigts permet une articulation et une

Même répétition. Dans sa main droite, Pham Thuy Hoan tient la petite percussion de bois servant à battre la mesure, bien connue des musiciens vietnamiens.

interprétation plus proches de la musique pour laquelle elle a été initialement faite ? Je pense par exemple chez nous, en Europe, aux flûtistes préférant jouer la musique du XVIII^e siècle sur des instruments en bois, à une seule clé, plutôt que sur des flûtes de conception plus récente, en métal, et munies d'un mécanisme compliqué. Certes, les deuxièmes peuvent jouer plus vite et de manière plus aisée, mais le résultat sonore n'est bien sûr pas le même.

Dans le cas de notre musique, je ne suis pas d'accord. Pour un auditeur, il n'y a pas de différence entre les deux techniques.

Pour conclure, quel est votre sentiment sur le devenir de la musique vietnamienne ?

Espérons que la tradition sera préservée et florissante, et que notre musique sera jouée par de plus en plus de monde. Il ne faut surtout pas céder au pessimisme car on ne peut rien faire ainsi. Au contraire, il faut tenter toutes sortes de choses, et par-dessus tout persévérer.

DINH BÀNG PHI ET LA SAUVEGARDE DU THÉÂTRE TRADITIONNEL, LE HAT BOI

Dinh Bang Phi est actuellement la plus éminente personnalité du *Hat Boi* dans le Vietnam du sud. Je souhaitais d'autant plus le rencontrer et voir ses spectacles qu'un article assez complet était paru sur lui dans la revue francophone *Saigon Eco* qui nous avait entre autres été distribuée dans l'avion, lors de notre venue. Les explications que j'avais reçues de Tran Van Khê, voici de nombreuses années, lors de mes études en Sorbonne, revenaient avec acuité. Comment pouvoir assister à un spectacle de ce théâtre traditionnel ? Des amis vietnamiens vivant en France avaient insisté sur le fait que ces spectacles attiraient de moins en moins de monde, qu'ils plaisaient essentiellement aux personnes âgées, et parfois aux Chinois habitant la ville de Cholon, attenante à Saigon. Je savais que le *Hat Boi* empruntait à la tradition de l'« opéra » chinois, qu'il avait longtemps constitué l'essentiel du théâtre dans le pays, goûté des érudits comme du peuple. Quelques photos, un livre⁴ et quelques enregistrements entendus çà et là avaient terminé d'attiser ma curiosité et mon vif désir de pouvoir juger sur place. L'article de *Saigon Eco* précisait qu'une représentation mensuelle se déroulait à la mai-

son de la Culture et de la Jeunesse, située en plein centre de la ville... Me rendant sur les lieux, les charmantes et souriantes hôtes ne purent malheureusement me renseigner. Personne ne semblait connaître l'existence de ces séances régulières pourtant, si j'en croyais mon magazine. Un mois après notre arrivée, un indice survenait dans l'équivalent anglophone de *Saigon Eco*: au milieu d'annonces de toutes sortes, il était question d'un *Vietnamese Opera* joué à la Youth and Culture House... Ce fut ensuite un véritable jeu de piste. Les hôtes étaient, ce soir-là, averties du spectacle, mais il ne se déroulait pas à proprement parler dans l'enceinte du bâtiment, mais à l'arrière. Après avoir longuement erré sur des terrains de sport, dans une salle de *body training*, et enfin dans un bar et un restaurant (lieux dans lesquels on affirmait que rien de tel ne se déroulait dans les environs), nous finissons par pénétrer, presque par hasard, dans une petite salle de 250 places peut-être, rappelant l'architecture des salles polyvalentes de nos villages. Le public, entièrement vietnamien, avait répondu à l'appel. Si l'âge moyen de l'auditoire se situait entre 60 et 70 ans, on repérait quelques jeunes, des enfants et des personnes d'âge intermédiaire. Le public était un public de connaisseurs, et le fait de savoir où se déroulait le spectacle dénotait déjà une certaine science ! Comment un Occidental de base aurait-il pu trouver facilement cet endroit ? C'était par entêtement et par chance que nous avons fini par le trouver. Quant aux organismes officiels de tourisme, ils avaient paru si surpris lorsque je leur avais demandé des précisions sur les lieux où l'on pouvait voir du *Hat Boi* à Saigon qu'il m'avait paru incongru d'insister.

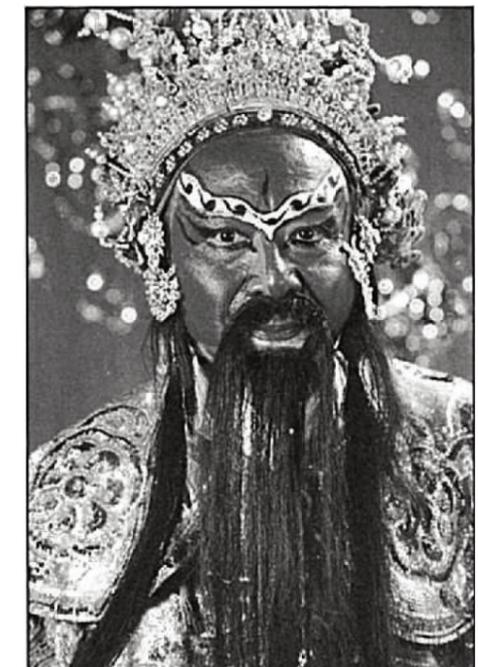
Ce soir-là, on jouait la malheureuse histoire de la quatrième épouse de Gia Long, roi en exil. Cette femme très belle, très intelligente et patriote donne naissance à un fils. Le roi, en pourparlers avec les Français, décide que le bébé leur sera envoyé, mais la jeune mère s'y oppose farouchement, aidé par un héroïque mandarin qui osera tenir tête au cruel monarque, revenu d'exil entre-temps. Le mandarin est lâchement exécuté par l'armée de Gia Long, après avoir une dernière fois exprimé son dépit face au changement d'attitude du roi, et son dégoût devant les bassesses des courtisans. L'enfant est ensuite arraché à sa mère, puis emmené en bateau vers une destination qu'il n'atteindra jamais : ses pleurs incessants devenant insupportables pour l'équipage (il réclame sans arrêt sa mère), il est jeté à la mer



Scène de Hat Boi
dans les
années 1970 :
rôles de Tiêt-Giao
et Tiêt-Duy,
dynastie
des Duong

lors d'une tempête. Un fidèle de la reine vient lui annoncer la terrible nouvelle, tandis que le roi et une autre de ses épouses semblent oublier l'horreur de ce forfait.

Mais quelles impressions ressentir devant cette histoire froidement résumée ? Peut-il s'agir d'une banale histoire tragique, insistant sur la sensiblerie, et animée d'un manichéisme primaire ? La beauté du spectacle la restitue dans toute sa pureté. Au bas de la scène, un orchestre composé d'un hautbois, d'un monocorde électrifié, de vièles et de luths divers – sans oublier une guitare électrique « vietnamienne » à frettes creusées – va marquer les moments forts de l'action. Un autre instrumentiste a un rôle écrasant : le percussionniste. Les dialogues sont, d'un bout à l'autre de la pièce qui dure un peu moins de trois heures, accompagnés par les ponctuations des tambours et des cymbales. Les acteurs sont détenteurs d'un art éblouissant : tantôt ils déclament de manière emphatique, tantôt ils chantent, tantôt ils dansent ou même se livrent à des figures acrobatiques. Leurs paroles s'accompagnent aussi de toute une série de gestes stylisés et codifiés rappelant – de loin – les conventions de la gestique baroque. Un peu comme dans la danse indienne, les jeux de physionomie sont capitaux, notamment les mouvements des yeux. Comment ne pas rester pantelant



Dinh Bang Phi
dans le rôle du roi
Triêu Khuong Dan,
premier roi de la
dynastie des Tong

devant un art aussi accompli, dans lequel les traditions que l'on pourrait croire contraignantes ne servent qu'ici à renforcer la force et la beauté du spectacle ? Le *Hat Boi* dépasse ce soir-là toutes mes espérances.

4. HUYNH Khac Dung, *Hat Boi, théâtre traditionnel du Viet-Nam*, Saigon, Kim Lai An Quan, 1970.

Actrice
de la troupe
nationale
de Hat Boi,
dirigée par
Dinh Bang Phi,
9 septembre 1997

Il m'a été donné d'assister à un spectacle somptueux, où costumes, maquillages, jeu des acteurs-chanteurs-danseurs sont magnifiquement soulignés par une musique d'une richesse et d'une palette d'expressions allant de la plus extrême douceur à la plus obsédante des violences. Les deux compatriotes qui m'ont accompagné partagent mon délicieux abasourdissement. Les concessions à la modernité sont là, malgré tout: un jeu d'éclairages composé de spots et d'une poursuite, des micros « cravate » pour les acteurs, et une certaine simplification des maquillages prouvent que la troupe accepte les aménagements. Le public, quant à lui, a prouvé sa satisfaction: beaucoup de personnes, selon la tradition, se sont levées durant le spectacle pour aller déposer une obole dans la boîte prévue à cet effet, face à la scène. Ce geste sert à encourager les acteurs. À la fin de la pièce, Dinh Bang Phi est apparu sur scène, a aimablement remercié le public et a annoncé la date du prochain spectacle. Apparemment étonné de la présence d'un Français, équipé d'une vidéo de surcroît, il se dirige alors vers moi. Nous échangeons quelques paroles, je lui fais part de mon enthousiasme et nous convenons d'une date pour une prochaine rencontre.

Deux jours plus tard, me voici accompagné d'une interprète, voisine de notre logeuse. Dinh Bang Phi a, de par le passé, parlé honorablement le français—comme beaucoup de personnes de plus de soixante ans—, mais il redoute de ne pas être suffisamment à l'aise pour me répondre. Madame Pauline, qui m'accompagne, se réjouit de voir ce grand acteur, auteur et directeur de troupe, dont elle suit de temps en temps, et avec grand plaisir, les spectacles. Nous arrivons donc dans un autre lieu: le théâtre de la rue Ly Tu Trong, où travaille quotidiennement la troupe. Il nous reçoit dans son petit bureau, juste au-dessus de la rue trépidante—comme le sont la plupart des rues de la ville. Lui aussi a convoqué une interprète: madame Xuan Tho—hélas décédée depuis, en juin 98—, celle qu'il appelle sa tante, sœur du maître Nguyen Vinh Bao, grand détenteur de la tradition du sud... Cette dernière, grande connaisseuse en *Hat Boi*, sera aussi une interlocutrice de choix. Je leur laisse la parole.

D. B. P.: J'aime le théâtre vietnamien car il constitue le trésor de notre patrimoine. Vu la situation où il se trouve actuellement, il est de mon devoir de faire quelque chose...

J.-C. M.: Jouez-vous comme quand vous avez débuté (au milieu des années 50, NDLR)? Y a-t-il eu des transformations dans le *Hat Boi* depuis sa création?



D. B. P.: Il y a 300 ans, il y avait déjà le théâtre traditionnel. Aujourd'hui, il y a eu des modifications, comme cela se doit. Auparavant, c'était un art très rigide. En ce qui concerne le maquillage, nous avons subi profondément l'influence chinoise—tout comme notre culture. Mais les personnages restent malgré tout exactement comme par le passé. Au niveau des maquillages, la couleur donne le caractère du personnage, on a cherché grâce à lui à symboliser les caractères. Le rouge représente le courage et l'honnêteté, le noir le tempérament vif des paysans, le vert les personnes rusées et le blanc argenté les prêtres. Les traits peints sur le visage constituent le degré de l'âge, les vieux étant représentés avec des traits plus accentués. Les textes dénotent une influence chinoise marquée, et les personnages relèvent des valeurs de cette civilisation. Malgré tout, nous restons profondément originaux et les épisodes historiques que nous choisissons sont fidèlement transcrits. Depuis notre indépendance, nous servons surtout notre histoire vietnamienne et même les histoires chinoises soulignent nos spécificités.

Estimez-vous que vous avez donné un style particulier au *Hat Boi*? Les connaisseurs peuvent-ils reconnaître votre empreinte? Donnez-vous une touche personnelle à vos spectacles, tout en restant fidèle à la tradition? Le rôle du directeur de la troupe est important. Au début, il vient parler au public pour présenter sa pièce.

L'auteur des pièces choisit une histoire qu'il conserve exacte dans l'ensemble, mais il ajoute des éléments qui simplifient l'action, et il y met des petits détails qui donnent sa touche propre. Il y a eu beaucoup de grands auteurs au XX^e siècle, et les recherches qu'ils ont faites constituent un véritable trésor.

Jouez-vous ces pièces écrites par de grands auteurs? Chaque troupe a ses propres pièces. J'écris les miennes pour ma troupe, qui est d'ailleurs la troupe de théâtre classique du gouvernement.

J'ai repéré plusieurs éléments modernes dans votre spectacle: éclairages, micros, instruments amplifiés. Y a-t-il d'autres éléments plus difficiles à percevoir? De même, imagineriez-vous une pièce de *Hat Boi* sur un sujet récent (guerre d'Indochine, guerre avec les Américains par exemple)?

D'habitude, les acteurs jouent sans avoir besoin de micros. Aujourd'hui, on rénove aussi la musique. Elle reste réellement traditionnelle et classique, tout comme les instruments, mais il y a malgré tout certaines modernisations. Il est impossible d'imaginer des sujets récents car, selon les traditions, les personnages historiques jouent avec des gestes et des paroles que l'on ne peut pas actualiser.

Qui constitue le public actuel? On dit que ce public déplore la disparition progressive du *Hat Boi*, mais j'ai quand même vu l'autre soir des personnes jeunes, et aussi quelques enfants.

Les jeunes et les enfants n'étaient là que par simple curiosité. Le public se fait très rare. Les personnes âgées s'inquiètent de la préservation du trésor national.

En France, après la Seconde Guerre mondiale, les traditions ont très fortement périclité. Pourtant, aujourd'hui, des jeunes ont repris le flambeau, des musiques que l'on croyait perdues sont brutalement revenues en force. Pour-

quoi ne pas imaginer un scénario analogue avec les traditions vietnamiennes?

Il faut espérer dans la vie. Actuellement, on peut encore former les musiciens sans trop de problèmes. Mais pour les acteurs, c'est extrêmement difficile. Le public actuel se tourne vers le *Cai Luong*, ou théâtre rénové, qui tombe lui-même en décadence. Ce nouveau genre a vu le jour durant l'occupation française, lorsque nous sommes entrés en contact avec le théâtre occidental: les acteurs se sont vêtus alors en tenue de tous les jours, et ont récité leurs textes de façon réaliste. Il est resté dans ce type de théâtre les chansons populaires, accompagnées par des instruments vietnamiens. Mais aujourd'hui, le gouvernement tient à conserver coûte que coûte le théâtre traditionnel. Les spectateurs n'ont pas le même avis...

Et le public de la campagne?

(X.T.): Le public de campagne adore le *Hat Boi*. Il a peu de distractions, mais il conserve mieux les traditions.

Joue-t-on le *Hat Boi* à Cholon?

Dans cette ville à forte population chinoise, il y a deux troupes cantonaises. Elles sont très bonnes, mais c'est tout autre chose.

Avez-vous essayé de faire des tournées à l'étranger?

Les musiciens
du Hat Boi:
flûte traversière
(ou monocorde),
guitare électrique,
luth dan xen,
(ou vièle),
hautbois
(ou vièle).
Le percussionniste,
indépendant
du groupe,
n'est pas visible
sur la photo
(il est situé
à l'arrière gauche,
face aux acteurs).
Répétition,
août 1997



Acteur
de la troupe
nationale
de Hat Boi,
dirigée par
Dinh Bang Phi,
9 septembre 1997

Une troupe de Hanoi a déjà participé à une tournée internationale. Mais c'est extrêmement difficile à organiser sur le plan administratif. En revanche, nous avons organisé des représentations en milieu diplomatique, notamment français. Nous y avons rencontré un vif succès. Est-ce là l'avenir ? Il faut savoir que les jeunes Vietnamiens, et parmi eux les étudiants, n'éprouvent aucun intérêt pour le *Hat Boi*, et à peine pour le théâtre rénové. Heureusement, le gouvernement nous subventionne : ainsi, tout vivote, les acteurs, la troupe... mais les jeunes acteurs ne réagissent plus comme autrefois.

Est-ce un problème de statut social ? Les subventions ne sont-elles donc pas stimulantes ?

La jeune génération voit clairement que ce métier n'aboutit à rien. Il n'y a pas d'avenir.

Mais qui sont vos acteurs ?

Les derniers de leur génération. D'ailleurs, ils n'initient pas leurs enfants au théâtre classique.

Quel âge ont les plus jeunes ?

20 ans. Mais à Hanoi, on a du mal à trouver des acteurs jeunes.

Permettez-moi encore de vous citer ce qui a pu se dérouler dans mon pays, et notamment en Bretagne : les vieux sonneurs de biniou et bombarde jouaient selon une tradition jugée dépassée dans les années 1950-60. C'est dans les années 1970-80 que nous, les jeunes de l'époque, sommes allés les visiter et renouer avec cette tradition qu'ils croyaient perdue. Dans votre cas, tout peut repartir après quelques années de vie au ralenti.

(X.T.) : Nous le pensons aussi. Pour cela, il faudrait que le gouvernement s'intéresse vraiment à nous.

D.B.P. : Il faut propager le *Hat Boi* comme une discipline universitaire, organiser des représentations dans les universités. Les jeunes le négligent car ils pensent avant tout à leur avenir. Les musiciens, eux, peuvent survivre. Ils jouent dans les orchestres de funérailles. Pour les acteurs, il faut une grande exigence et beaucoup d'application. Il faut même du génie. C'est une formation dure, longue, sans avenir. L'enseignement en école et en université peut tout sauver. Le meilleur public qui nous reste est celui de la campagne, mais il est constitué de gens très pauvres. Seul l'état peut financer. Avant, tout



le monde venait écouter le *Hat Boi*. Il n'y avait pas d'autre distraction. Mais comme son langage est très complexe, les gens ne le comprennent plus.

Dinh Bang Phi termine ses propos par un doux sourire, dans lequel je refuse de voir de la résignation. Dans l'article de *Saigon Eco*, il s'exprimait de façon tout aussi pessimiste. Pourtant, la carrière exemplaire de ce combattant de la cause du *Hat Boi* n'est-elle pas là pour infirmer une partie de ses dires ? Quelques mois avant ma visite, quatre étudiants bordelais étaient déjà venus le voir. Ils avaient travaillé au sein de la troupe, en avaient profité pour y trouver la substance d'un mémoire, et avaient créé par la suite un spectacle en France, fortement inspiré par le théâtre traditionnel vietnamien. Pourrions-nous, les étrangers, aider par nos petites actions le *Hat Boi* souffrant de l'indifférence dans son pays ? Comment contribuer au renouveau de cet art magnifique ? N'avons-nous pas, Français, une dette vis-à-vis de ces Vietnamiens qui ont partagé notre histoire (en bien et en mal, contraints et forcés, allez savoir) pendant un siècle ?

C'est dans cet abîme de questionnement que je regagne le théâtre où ont lieu les répétitions. Je rentre dans une salle un peu vétuste et rappelant nos anciens cinémas, décorée de stucs et de plâtres kitsch de style Art déco représentant des danseuses orientales. Durant notre entrevue, on entendait au lointain les tambours et le hautbois. Toute la troupe s'entraîne pour le prochain spectacle, et j'ai du mal à croire entièrement Dinh Bang Phi. Les acteurs s'investissent tant dans leurs rôles que l'absence de costumes se fait à

peine sentir. Les musiciens connaissent leurs parties par cœur. Une ambiance merveilleusement bon enfant règne. Les acteurs qui ne jouent pas viennent gentiment me saluer. À la pause, tout le monde commente en détail les jeux de scène et les gestes des uns et des autres, dans une bonne humeur générale. Je me joins aux acteurs et musiciens, qui me prennent à témoin sans songer un instant à la barrière du langage. Durant le début de la répétition, ma femme est restée dans la salle en compagnie de notre fille, alors âgée de moins de deux ans. Cette dernière est restée silencieuse, bouche bée et yeux grands ouverts, durant plus d'une demi-heure, à contempler ce qui n'est encore qu'une ébauche de spectacle. Comment douter de la magie du *Hat Boi* ? À moins que je ne réagisse en « Candide » impénitent, enthousiaste de ce que j'ai cru naïvement discerner... Allez savoir ! Ce que je sais, c'est que le *Hat Boi* est un art théâtral merveilleusement accompli, servi par une musique d'une puissance extraordinaire, et que le public vietnamien actuel ne s'en doute absolument pas, probablement parce qu'il en est trop proche et trop lointain à la fois.

NGUYEN VINH BAO : LE GRAND MAÎTRE DE LA TRADITION DU SUD

Nguyen Vinh Bao est connu en France par le fameux disque qu'il a fait en compagnie de Tran Van Khê en 1974⁵. Il a également participé à un autre album, toujours sous la direction de Tran Van Khê⁶. Le grand âge de ce maître fameux rendait sa visite un peu intimidante, pour qui ne le connaissait pas... Nous avions parlé de lui, sa sœur et moi, lors de la visite à Dinh Bang Phi. — Comment ? Vous le connaissez ? m'avait-elle dit, surprise et très amusée. Ma venue chez lui fut rapidement annoncée, et je fis bientôt la connaissance d'une personne exceptionnelle. Nous discutâmes très longuement, ce premier jour, et nous revîmes de nombreuses fois, y compris le jour où nous pûmes fêter ses quatre-vingts ans. Habitant dans le même quartier, nous eûmes plusieurs fois sa visite, à l'occasion des promenades qu'il faisait avec son épouse. Il n'était pas rare qu'il m'apporte un texte dactylographié, qu'il avait tapé spécialement pour ma documentation... Depuis, nous entretenons une petite correspondance qui me donne le plaisir de discuter épistolairement avec cet homme passionnant.

Vinh Bao parle et écrit notre langue avec l'aisance et l'élégance un peu désuètes d'un érudit retiré des affaires. Parfois, il se consacre à la poésie. Il me fait lire, entre autres, l'une de ses dernières pièces en forme d'autoportrait :

*À quatre-vingts ans,
Mes cheveux blancs et mes rides,
Plus je vieillis moins je m'irrite,
Mais sous mes doigts ma Cithare frémit.
Ses sanglots pleins de mélancolie
Dans une cadence de langueur,
Tout m'est suffoquant et je pleure.*

Le *dàn tranh* est le confident de Vinh Bao. Lorsque nous discutons, l'instrument est posé d'un côté sur une table, de l'autre sur ses genoux, et les propos du musicien sont souvent illustrés d'un exemple qui poursuit la démonstration.

N.V.B. : La musique vietnamienne paraît déconcertante pour l'oreille occidentale. Elle ressemble un peu à la

5. Vietnam/Tradition du Sud, par Nguyen Vinh Bao et Tren Van Khê, C.D. Ocora C580043.

6. A musical anthology of the Orient/Viet-Nam II, L.P. Bärenreiter Musicaphon, Unesco Collection, BM 30L 2023.

De gauche à droite :
 en bas :
 Madame Vinh Bao,
 Vinh Bao ;
 en haut :
 Jean-Christophe
 Maillard,
 la petite Thuy Nga
 (Alias Constance
 Maillard),
 Dinh Bang Phi



musique chinoise, tout comme ses instruments. Au départ, il y a des points communs, mais les différences sont faciles à entendre pour un musicien vietnamien. La Chine est le point central de la culture asiatique. Le Vietnam est à mi-chemin entre la Chine et l'Inde, mais nous trouvons dans notre musique des parentés avec aussi le Japon, la Corée et la Mongolie. L'originalité de la musique vietnamienne reste grande, et nos instruments ont été transformés selon les exigences de notre musique.

Chaque région a créé son propre style. Le centre est aride, la population est éparse. Le nord est une vallée fertile. Le sud est rempli de rizières fertiles, et sa musique est riche. Les accents musicaux des trois régions sont très différents. Il y a plusieurs genres : musiques de cérémonies, musique religieuse, musique pour les enterrements, musique de chambre, musique populaire des minorités. On dénombre environ 40 instruments dans notre musique. Parfois, on peut utiliser des instruments occidentaux comme la guitare et le violon. Nous utilisons essentiellement deux gammes : la gamme triste et la gamme gaie, les notes étant accordées de manière non tempérée. Nous orons beaucoup, car les notes sont les perles, et la mélodie est la ficelle qui les retient. C'est la main gauche qui donne le sentiment de la pièce. Si je veux jouer une pièce dans le mode triste, je dois me réaccorder. Le prélude improvisé se place avant de jouer la pièce. Il n'y a aucune règle précise, sauf de rester dans le cadre du mode. Le musicien joue les phrases selon son inspiration, tout en vérifiant la tension des cordes et la position du chevalet mobile. Il cherche

cieuses qui attestent une virtuosité difficile à concevoir pour des oreilles occidentales. Le principe de la variation est extrêmement ancien et se retrouve dans la plupart des civilisations musicales non écrites. L'apport de chaque exécutant réside souvent dans sa manière propre d'introduire des variantes personnelles à partir d'un schéma fixé par la tradition et que les auditeurs avertis doivent pouvoir reconnaître. Tel est le principe qu'on retrouve dans la plupart des musiques primitives ou orientales pour aboutir aux pratiques actuelles du jazz.

Et les jeunes ? Font-ils preuve d'imagination ?

Ils jouent par cœur. Ils s'imaginent que la pièce est immuable, ils la jouent telle quelle. C'est la copie conforme.

Pourtant, il doit bien leur arriver de prendre des initiatives ?

Oui, mais le plus souvent de mauvaises initiatives. Tant qu'ils ne possèdent que la ligne mélodique principale de la pièce et ignorent la manière de l'exécuter et le sentiment de son mode, ils ne peuvent pas improviser, innover ou introduire de variantes, à moins qu'ils ne fassent du coq-à-l'âne, de la bouillabaisse. Ils sont éblouis par la civilisation technique et matérielle des Occidentaux.

Pas d'accord ! Ne croyez-vous pas aussi que cette civilisation industrielle vient au moins autant du Japon, de la Corée, de Taiwan ou Singapour ?

Vous êtes au courant de tout cela ! Les musiques étrangères, principalement la musique occidentale, ont beau-

aussi à créer l'ambiance propice pour l'audition de la pièce.

J.-C. M. : Il doit bien quand même exister des règles lorsque vous jouez une pièce à plusieurs !

N.V.B. : Il n'y a pas de règles précises. Dans une exécution musicale, le musicien est libre de jouer ce qui lui plaît, à condition de ne pas sortir du mode, du sentiment de la mélodie. Quand le canevas mélodique est fixé dans la mémoire du musicien, il peut se livrer à des variations d'une complexité des plus auda-

coup influencé la musique vietnamienne. Elles ont conquis le cœur de la jeune génération. Une petite partie des musiciens traditionnels, épris d'authenticité, effectuent des recherches, se penchent sur la musique folklorique et les traditions populaires, et utilisent les instruments indigènes. D'autres, formés en Europe, composent des œuvres purement occidentales et ont intégré les instruments de l'ouest. En outre, de jeunes musiciens ont développé une troisième tendance, consistant en l'utilisation de matériaux traditionnels dans des contextes nouveaux qui n'apportent rien à l'Occident mais qui dénaturent leur propre musique. Pour les Vietnamiens des temps anciens, la musique prospérait parmi la noblesse puissante et les classes supérieures. Cet art n'était pas un simple divertissement, mais une sorte d'exercice spirituel qui contribuait à régler l'ordre social en harmonie avec l'ordre cosmique. Aujourd'hui, le patrimoine musical n'est pas fidèlement conservé mais connaît un renouvellement constant, dépourvu de caractère artistique. Il est à craindre que cette musique profondément enracinée dans sa propre tradition pendant plusieurs siècles ne puisse plus apporter sa contribution à la culture du monde.

Mais il y a sans doute des musiciens talentueux dans la jeune génération ?

Dans la jeune génération, je ne rencontre que des musiciens doués qui n'ont pas la chance de recevoir une formation traditionnelle au sens strict. Sous prétexte de moderniser leur musique, au lieu de puiser à sa source intarissable et de partir de sa base, ils ont appris à manier l'idiome musical de l'Occident, incompatible avec son langage musical, ou à coller une structure harmonique sur une musique essentiellement mélodique et modale. En pleine exécution, ils ne tiennent pas le même langage, utilisent d'abondantes notes de passage dépourvues de tout sens, produisant un charivari où

l'on ne décèle que de vagues et impuissants instincts, et où l'on ne peut saisir ce qui se dit.

Traditionnellement, chaque musicien a sa propre manière de jouer ?

Oui, mais ceci ne s'applique qu'aux musiciens qui ont de grands talents pour la musique. Chacun d'eux a sa façon personnelle d'interpréter la mélodie, et à chaque fois, sous une forme non identique à celle d'abord présentée. C'est ainsi : un bon musicien est connu, non seulement pour son riche répertoire ou sa grande virtuosité, mais encore et surtout pour son habileté et son originalité dans l'interprétation.

Seriez-vous pessimiste ?



Le croyez-vous ? De nos jours, il est difficile de trouver les maîtres représentatifs de la tradition. Les quelques-uns de mon âge encore vivants ont depuis longtemps quitté la scène. De ceux qui jouaient dans mon disque⁷, 15 sont décédés. Comme vous le savez, la transmission

Nguyen Vinh Bao
 au đàn tranh

⁷ Cf. note 5.



Nguyen Vinh Bao
au dan kim
(luth
en forme de lune)

de notre musique, bien qu'elle soit écrite, implique d'avoir recours à l'emploi simultané de la tablature et de la solmisation, parce qu'on ne peut pas noter les pièces avec assez de précision. Elle est de tradition orale, et se transmet de père en fils, de génération en génération. Je ne suis pas partisan d'utiliser le système de notation occidentale. La gamme pentatonique vietnamienne contient deux notes mobiles qui ne correspondent pas à la hauteur de la gamme tempérée. Une pièce vietnamienne solmisée avec les notes occidentales est trop laide pour les oreilles vietnamiennes. J'ai mon propre système de notation, fondé sur la théorie vietnamienne et permettant d'écrire notre musique avec beaucoup de précision. Ce système a attiré l'attention de mon grand ami Tran Van Khê qui l'a utilisé depuis plus de 25 ans pour enseigner à ses élèves. Regardez (Vinh Bao pince alors deux cordes voisines, mais l'une d'entre elles est tendue de manière à faire entendre l'unisson de la suivante) : c'est plus joli, sinon ce sont des aliments en conserve (il joue deux fois la même note sur la même corde). Mais ça, c'est vivant (il fait ensuite une démonstration du style du sud, puis du centre). Dans le centre, la seconde note est toujours un peu plus basse dans ce cas, sans arriver à l'unisson : dans le centre, les montagnes ne sont pas élevées, et les ruisseaux peu profonds. Il faut faire passer la pensée du maître dans celle de l'élève. Ce que je vous dis, on ne peut pas l'écrire...

Mais vous l'avez transmis à vos élèves. Vous ont-ils suivi ?
Oui, mais pas comme je l'ai souhaité, mis à part mes propres disciples. J'ai enseigné pendant 9 ans au Conservatoire National de Saigon, depuis sa fondation en 1955 jusqu'en 1964. Mais l'esprit de son organisation ne me convenait pas beaucoup. Par ignorance enfantine, on avait obligé les élèves débutants à apprendre à la fois

la musique des trois régions, travail que leurs maîtres ne sont pas capables de faire, ou difficilement. La musique doit suivre l'intonation linguistique; les valeurs et critères de l'esthétique musicale diffèrent d'une région à l'autre. Combien de chanteurs du sud sont-ils aptes à chanter le *Ca Trù* du nord, le *Hát Chèo Do* du centre? Et inversement, combien de chanteurs du centre et du nord sont arrivés à chanter le *Vong Cô* du sud? À mon avis, on aurait mieux fait de laisser à l'élève débutant le libre champ de choisir la matière qui lui convient. Deux ou trois ans après, il pouvait étudier la musique d'une autre région, s'il le désirait. J'ai essayé de faire passer quelques idées à la direction, mais aucune ne fut sérieusement suivie. L'enseignement théorique (solfège avec ses dictées et sa gamme tempérée, harmonie et histoire de la musique) est le même pour ceux qui apprennent musique traditionnelle et musique occidentale. Aussi, combien d'élèves ont-ils pu accorder leurs instruments sur une gamme pentatonique avec les hauteurs justes? Combien d'élèves ont-ils entendu une seule fois prononcer le nom d'un maître de la tradition, en situant chronologiquement le rôle qu'il a joué, pour éveiller quelques souvenirs? Une telle ignorance, fort répandue jusque dans les milieux cultivés est d'autant plus regrettable, d'autant plus scandaleuse!

Comment avez-vous étudié?

Né en 1918 à Mytra, Caolan, Sadec (sud du Vietnam), d'une famille de lettrés et de musiciens, j'ai eu de l'attrance pour la musique dès l'âge de 5 ans. J'ai appris à manier le *Dàn Doãn* (luth en forme de lune à court manche) en autodidacte, tout comme les vièles à 2 cordes *Dàn Co* et *Dàn Gao*, encouragé par ma mère alors que mon père, de crainte que je néglige mes études, m'avait interdit de continuer. À 12 ans, j'entrepris des études sous la férule de grands maîtres, me

familiarisant aux grandes œuvres classiques. À 18 ans, je jouais de tous les instruments traditionnels vietnamiens, vents exceptés. C'est alors que je me mis au piano et au solfège. À 20 ans, en 1938, je fis deux phonogrammes pour la firme allemande Keller, au *Dàn Tranh* et au *Dàn Gao*.

Et pour conclure?

Les conceptions esthétiques peuvent changer du tout au tout si l'on va d'Occident en Orient. En Occident, on écoute la musique comme l'on regarde une cathédrale. On admire tout d'abord l'architecture, la symétrie, l'équilibre des formes avant de regarder les bas-reliefs. Écoutant la musique, on cherche à déterminer la tonalité de la pièce; on imagine une structure harmonique servant d'assise à la mélodie qu'on écoute; on essaie de trouver un thème et ses variations; on s'intéresse au tempo et au rythme de la pièce. En Orient, on attache d'emblée une grande importance aux petits détails. On écoute la musique comme on contemple une miniature persane. Comme le musicien chinois, japonais ou coréen, le musicien vietnamien s'intéresse davantage à la ligne mélodique, essaie de la placer dans le cadre du mode, l'écoute selon ses habitudes et la juge d'après les critères et règles en usage dans sa propre tradition. Sans complexe d'infériorité ou de supériorité, je vous présente ma musique telle qu'elle est, sans mêler l'ivraie au blé. C'est à vous de juger.

Notre entretien se poursuit par de nombreuses démonstrations, explications concernant les différents accords des instruments, exécutions de pièces diverses. Vinh Bao se montrait intarissable. Lors d'une visite ultérieure, nous nous rendîmes sur le lieu de répétition de la troupe de Dinh Bang Phi, au théâtre de la rue Ly Tu Trong. Les propos intransigeants de mon ami m'inquiétaient un peu vis-à-vis des musiciens avec lesquels j'avais sympathisé: allait-il leur faire les reproches qu'il m'avait formulés à leur égard? Le vieux maître et le directeur de la troupe—de surcroît «neveu» spirituel de celui-ci—, bien que profondément liés d'amitié et habitant la même ville, se voient assez rarement. Ce fut, ce jour-là, un grand plaisir pour eux de se retrouver. Puis Vinh Bao se dirigea vers les musiciens, avec qui il parla aimablement. Se plaçant ensuite dans un fauteuil de la salle, le voici qui s'adresse à moi en me disant: «Voyez-vous, les musiciens de *Hat Boi*, ce sont les seuls que je peux encore entendre avec plaisir. Eux, au moins, savent ce que c'est que d'utiliser les modes à bon escient». Rasséréné de savoir que ce détenteur de la tradition accordait encore du crédit à de jeunes musiciens, un autre grand plaisir m'attendait. Peu avant mon départ,

Vinh Bao m'invitait à venir rapidement chez lui, car il attendait la visite de l'un de ses élèves, en partance pour une tournée en Europe. «Nous avons l'habitude de jouer ensemble de temps en temps, me dit-il. Venez vite, vous allez entendre de la bonne musique!» Ce fut l'occasion de faire la connaissance d'un grand joueur de *dàn tranh*, Hoang Co Thuy, et d'entendre un «concert égoïste» ou presque, puisque nous étions venus en famille, et que seules l'épouse de Co Thuy et la fille de Vinh Bao s'étaient jointes à cette assemblée restreinte. Le duo *dàn tranh* et luth en forme de lune nous fit entendre pendant une petite heure quelques pièces des plus fameuses du répertoire des Amateurs. Co Thuy, au début de chaque pièce, faisait résonner un long prélude improvisé, aux inflexions sans cesse renouvelées. Les deux hommes, le visage grave et concentré, faisaient revivre *La sapèque d'or*, *L'eau qui coule*, *Les quatre grandes générations* ou encore cette pièce qu'affectionne tant Vinh Bao (est-ce à cause de la portée de son titre?), *Vong Cô*, ou *La nostalgie du passé*. La musique du sud résonnait dans son contexte le meilleur: le maître et l'élève (lui-même devenu maître), jouant dans le style le plus pur, face à un auditoire captivé, à défaut—dans notre cas—d'être vraiment connaisseur. Hoang Co Thuy est âgé de cinquante ans. Il joue dans des troupes de théâtre rénové, accompagne un spectacle de danse contemporaine qui a connu un vif succès et avec lequel il tourne à l'étranger. Vinh Bao le considère comme l'un de ses seuls élèves à avoir suivi de manière satisfaisante son enseignement: «avec un ou deux élèves comme lui, on peut se sentir satisfait de sa carrière: c'est une compensation de tout ce que l'on peut entendre ailleurs», reconnaît-il en esquissant un sourire. Hoang Co Thuy est passé voici quelques semaines en France, il a cherché à me joindre et nous nous sommes manqués: je jouais en Allemagne. Pourrons-nous l'entendre bientôt? Ce n'est pas impossible. Souhaitons-le!

Je tiens pour conclure à remercier tous les musiciens que j'ai rencontrés lors de cet été 1997 à Saigon. Il était impossible de les citer tous, et me suis attardé aux trois qui ont joué avec moi au jeu des questions et réponses, personnalités incontournables de surcroît. Comment se porte la musique traditionnelle à Saigon aujourd'hui? Je laisse à chacun le soin de juger, car la situation peut paraître simple ou complexe, florissante ou alarmante. Mais de superbes musiques y résonnent toujours. ●

L'acoustique musicale du couple BINIOU-BOMBARDE

par Jean-Christophe Maillard

Les instruments anciens, notamment les instruments à vent (hautbois, flûtes, cornemuses), possèdent des différences sensibles avec leurs homologues contemporains, surtout en ce qui concerne les perces intérieures et la disposition des trous de jeu sur le chalumeau. Cette constatation n'épargne pas, bien entendu, l'univers des musiques traditionnelles et on sait à quel point le débat est riche, entre partisans du respect des caractères acoustiques anciens des instruments retrouvés et ceux d'une « modernisation » destinée à tempérer les échelles en question. Jean-Christophe Maillard et Laurent Bigot s'en sont remis au savoir-faire de Michèle Castellengo pour analyser des binious et bombardes, d'un point de vue de l'acoustique musicale, et tenter d'apporter quelques réponses quant au timbre et aux échelles de ces instruments « historiques ».

uelles leçons tirer d'un instrument de musique ancien? La question, depuis quelques décennies, est souvent au cœur des problèmes d'interprétation de certaines musiques. Les répertoires dits « anciens », interprétés sur des instruments originaux ou scrupuleusement copiés d'après ces mêmes modèles, sonnent d'une manière totalement différente que sur leurs homologues contemporains. La facture des instruments traditionnels a, de son côté, posé de sérieuses questions à ceux qui cherchaient à s'inspirer de modèles remontant à plus de cinquante années. Cette très vaste problématique semble concerner presque tous les terroirs et presque toutes les musiques, et tout particulièrement les instruments à vent.

En effet, si l'on observe les instruments traditionnels actuels, on remarquera bien vite qu'ils se sont pour la plupart éloignés des modèles anciens. Pour ne retenir que ceux des diverses contrées occitanes, les hautbois du Haut-Languedoc, du Bas-Languedoc et des Pyrénées ariégeoises ont été totalement repensés, dans leurs modèles actuels, au niveau des

échelles. Les cornemuses des Landes de Gascogne et de la Montagne Noire, conservées en un tout petit nombre d'exemplaires, ont suscité l'élaboration d'instruments proches en de nombreux points (aspect extérieur, timbre), mais entièrement revus quant aux perces et au niveau de l'emplacement des trous du chalumeau. En contrepartie, divers facteurs de cabrette – dont Claude Roméro – restent fidèles à une esthétique plus traditionnelle... mais il serait fort long d'épiloguer sur cette question, digne d'une réflexion très approfondie. Nous nous sommes donc questionnés sur l'opportunité de confronter un certain nombre d'instruments de même type, fabriqués selon les critères esthétiques d'une époque donnée, à savoir la fin du XIX^e siècle (et peut-être même avant, par exemple les premières décennies de ce même XIX^e siècle) jusqu'à « l'entre-deux-guerres », sachant que les vieux musiciens, restés fidèles à cette esthétique, la pratiquèrent jusqu'au début des années 1980, moment où s'éteignirent les derniers d'entre eux. La Bretagne était un terrain propice, même si les instruments antérieurs à la



- une bombarde Pletsier (Paris, esthétique vannetaise, 1976),
- une bombarde P. Guillou (Carhaix, esthétique bigoudène, ca. 1965),
- un levriad (chalumeau de binioù) Jacob (Port-Louis, début XX^e siècle),
- un levriad anonyme (région de Quimperlé, début du XX^e siècle),
- un levriad attribué à P. Guillou (Carhaix, ca. 1965-75),
- un levriad anonyme (région vannetaise, début XX^e siècle).

Auguste Salaün,
Bannalec
(Finistère)

ÉTUDE DES GAMMES

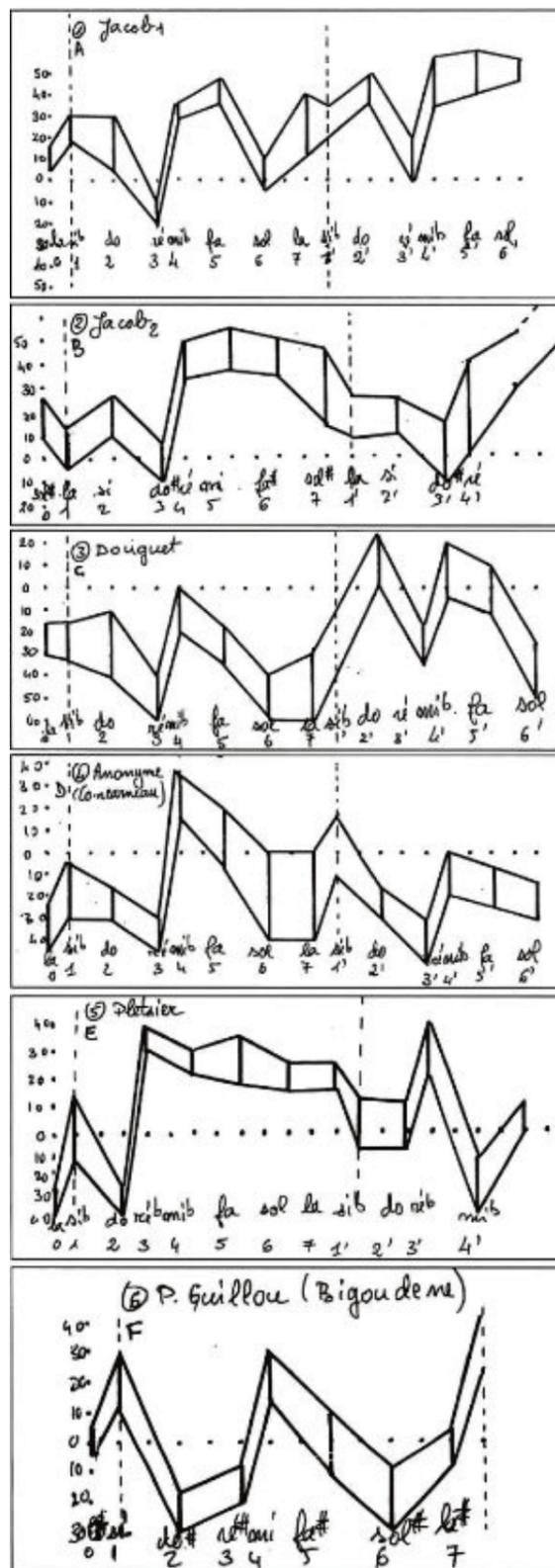
Les gammes employées par les sonneurs du début du siècle paraissent aujourd'hui déroutantes. La généralisation des bagadù, l'introduction en Bretagne du bagpipe et, bien avant, d'instruments modernes tels la clarinette ou l'accordéon y ont contribué. Le binioù et la bombarde appartiennent à un vaste groupe organologique répandu dans de très nombreuses parties du monde: le tuyau mélodique percé de trous. Les instruments à anche (clarinettes, hautbois) et les flûtes (à bec, obliques, traversières) y sont affiliés et le groupe des bois de l'orchestre symphonique en est le représentant dans le contexte savant occidental. À l'exclusion de ces derniers instruments, et de quelques autres, ce sont les doigts seuls qui obstruent ou libèrent les trous, une clé pouvant s'adjoindre dans le bas (instruments baroques, zam-pogna, chabrette, etc.). Cette particularité entraîne des contraintes que l'on retrouve dans nos instruments: disposition des trous de manière pratique pour les doigts, et présence facultative de la clé. Un autre détail est capital: l'espacement des trous se fait avec une relative équidistance, reproduisant un schéma que l'on retrouvera en de nombreux lieux d'Europe, du monde arabe, de l'extrême Orient et de l'Amérique. Si cette symétrie apparaît assez clairement à la bombarde, elle conduit au binioù à des proportions visuellement harmonieuses car le percement des trous s'effectue en relation avec la conicité générale. Une telle disposition provoque une gamme non tempérée, dont les particularités peuvent s'adapter selon la taille de l'instrument. L'oreille « classique », habituée à une gamme majeure ou mineure fondée sur le principe des demi-tons

guerre de 1914-18 sont rares. Pour notre observation, les techniques de l'acoustique musicale s'offraient à nous avec opportunité.

Laurent Bigot est le remarquable sonneur de binioù que l'on sait. Ses contacts lui ont permis de rassembler, le temps de l'expérience, un certain nombre d'instruments précieux. Michèle Castellengo, la plus fameuse personnalité actuelle de l'acoustique musicale en France, a mis à notre disposition ses compétences et le laboratoire d'acoustique musicale de Paris-VI Jussieu. Nous avons donc formé, le temps de nos expérimentations, un trio composé de deux sonneurs-musicologue et d'une scientifique aux exigences sévères. Le moment était donc venu d'observer dans les meilleures conditions possibles:

- deux bombardes Jacob (Port-Louis, début XX^e siècle)
- une bombarde Douguet (Dinéault, début XX^e siècle),
- une bombarde anonyme (région de Concarneau, début XX^e siècle),

Mesures des
échelles
de bombardes.



égaux, ne manquera pas d'être surprise par de telles échelles : si elles permettent l'utilisation de gammes diatoniques familières, les intervalles sont modifiés par rapport à la majorité des instruments occidentaux actuels. Observons une bombarde du début du siècle : il est évident que cette équidistance apparente entre les trous va entraîner une égalisation entre les intervalles : comment alors reproduire les tons et demi-tons très différenciés d'une gamme

majeure ou mineure tempérée ? Les sonneurs du début du siècle, par conséquent, « jouaient-ils faux » ?

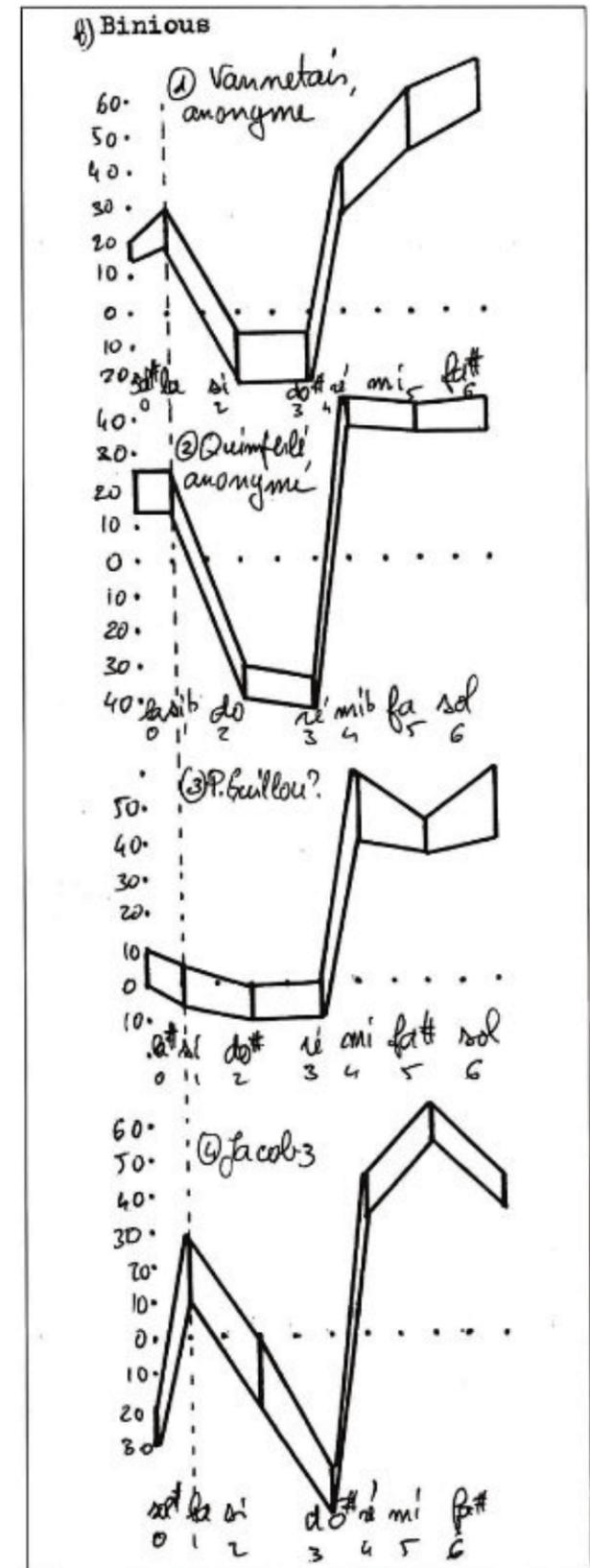
Observons donc les graphiques A, B, C, D, E et F. En abscisse, l'unité correspond aux demi-tons. La tonique correspondant à six doigts baissés et le dernier trou du bas (muni ou non d'une clé) débouché, j'ai nommé cette note I, parvenant ainsi, en montant, jusqu'à 7. Les notes de l'octave seront tout simplement I', 2', etc., alors que la sous tonique se nommera 0. En ordonnée, j'ai noté les fluctuations de chaque note par rapport à une hauteur tempérée correspondant à la ligne 0. L'unité de mesure est ici le cent, ou centième de demi-ton tempéré. Chaque note pouvant varier selon le souffle ou la pression, j'ai procédé à la notation des champs de liberté (hauteurs maxima et minima produites, formant un tracé vertical que je relie d'une note à l'autre). Du premier coup d'œil, on constate que nos gammes sont très éloignées du tempérament égal ; il est facile aussi de remarquer une très grosse différence entre les gammes des bombardes et celles des binioux.

Malgré d'assez nombreuses fluctuations, des constantes apparaissent inmanquablement chez les bombardes : à partir de la tonique, l'octave supérieure de celle-ci est un peu haute, et le cinquième degré fluctuant, tantôt rehaussé (instruments A, B, D, F), tantôt juste (instrument C), tantôt rabaissé (instrument E). Ces deux intervalles, correspondant à la tonique et à la dominante, sont donc capitaux. Les caractéristiques les plus frappantes se situent aux repères 3 et 4 : notre référence, tout arbitraire, à une gamme majeure tempérée, entraîne à considérer le 3^e degré comme « bas » et le 4^e comme « haut ». Tous les instruments à vent répondant aux spécificités notées plus haut (équidistance des trous) réagissent de même. Simplement, on peut constater d'un type à l'autre une accentuation ou un aplatissement de ce phénomène. La raison en est simple : le demi-ton situé entre le 3^e et le 4^e degré de la gamme majeure tempérée ne peut se rendre de manière satisfaisante avec un instrument dont les trous sont percés à égale distance. On peut donc croire que les facteurs ont choisi une solution de moyen terme, proche de l'empirisme et de l'approximation, pour calculer la gamme de la bombarde. Remarquons pourtant une autre constante au degré 6 : il est la plupart du temps « bas », toujours dans un contexte tempéré. Les degrés 0, 2 et 7 restent variables : pour le cas de la sous tonique se posent les problèmes de bouchage du trou par la clé,

peut-être responsables d'une telle disparité. Les degrés 2 et 7, par leur caractère fluctuant, n'appellent pas à des conclusions probantes. La gamme jouée à l'octave reproduit plus ou moins les mêmes écarts : les instruments B et surtout D (qu'il aurait été inutile de mesurer pour ces notes) ont pourtant montré un beaucoup plus grand champ de liberté.

Alors que les échelles notées sur les bombardes les rapprochent plus ou moins de types organologiques connus, celles des binioux ne peuvent que surprendre. En premier lieu, le *levriad* ne peut faire entendre une gamme heptatonique complète par le simple système de débouchage progressif des trous. Même si certains sonneurs actuels ont prôné une technique de doigtés « en fourche », la majorité des enregistrements anciens est là pour prouver que celle-ci est, à cette époque, exceptionnelle. Le biniou possède donc une échelle beaucoup plus réduite. Viennent ensuite diverses observations relatives à cette échelle, toujours située sur nos graphiques par rapport à une gamme tempérée. La dominante est toujours élevée par rapport à la tonique, reproduisant les espacements de la majorité des bombardes. Les degrés les plus spectaculaires restent le 2 (extrêmement bas) et le 3 (à mi-chemin entre tierce majeure et tierce mineure). Le degré 6, placé ici à titre indicatif, a été joué en fourche, en obstruant le premier et le troisième trou à partir du haut : les fluctuations d'un instrument à l'autre sont trop importantes lorsqu'on adopte le doigté le plus simple. Le degré 4, enfin, est toujours élevé par rapport à la tonique, alors que la sous tonique reste ici aussi variable : le bas du *levriad* est d'ailleurs percé de plusieurs trous influençant la hauteur de cette note.

L'examen auquel nous venons de nous livrer semble montrer qu'il est impossible d'obtenir entre un couple bombarde et biniou une justesse absolue. La disparité de leurs gammes soulignée par exemple sur les instruments Jacob ou Pletsier, destinés à sonner par paires, le prouve amplement. D'autre part, la différence de ressources (deux octaves à la bombarde, six ou sept notes au biniou) accroît cette différence. Plusieurs remarques prouveront pourtant que les échelles de nos deux instruments ne sont pas dues à l'ignorance et à l'empirisme. Pour cela, considérons-les séparément. La bombarde, assez proche dans sa conception de nombreux autres types organologiques (hautbois médiévaux et populaires, chalumeaux de cornemuses) possède une gamme facile à retrouver chez ces mêmes instru-



Étude des
échelles
de biniou.

ments. L'écoute attentive de chanteurs populaires de diverses provenances prouve que cette même gamme, que l'on voudrait artificielle car établie par des constructeurs d'instruments, se retrouve fréquemment dans la musique vocale, particulièrement au niveau des tierces majeures basses. Les autres degrés, bien qu'utilisés moins systématiquement, se retrouvent assez souvent aussi. Notons au passage qu'une tierce majeure « basse » n'est autre qu'une tierce « juste » sur le plan physique, et que ce principe a servi de base à la composition des tempéraments inégaux à l'époque baroque. Reste la question du biniou : voici donc quelques éléments de réponse. En premier lieu, il est certain que son invention est assez récente, milieu du



XVIII^e siècle probablement. Avant, la principale cornemuse bretonne se rapprochait de la veuze, et son association avec un hautbois (cf. le jubé de Saint-Fiacre du Faouët, par exemple) laisse supposer un accord à l'unisson, donc sans problème d'échelle. Peut-être à la suite de diverses influences, l'idée de doubler à l'octave le chant principal dicte l'invention du biniou, type organologique unique par ses proportions réduites. L'idée est audacieuse, mais l'effet sonore se retrouve par exemple dans l'accord des vieilles bourbonnaises, ou tout simplement dans les mixtures de l'orgue. Alors que l'on peut supposer que les premiers biniou furent simplement de petites veuzes, accordées par exemple en *Sol* ou en *Fa*, et auxquelles se joignaient des bombardes accordées à l'octave au-dessous (plusieurs instruments de ce type nous sont connus), il est pratiquement certain que, dans un but de brillance sonore, leur

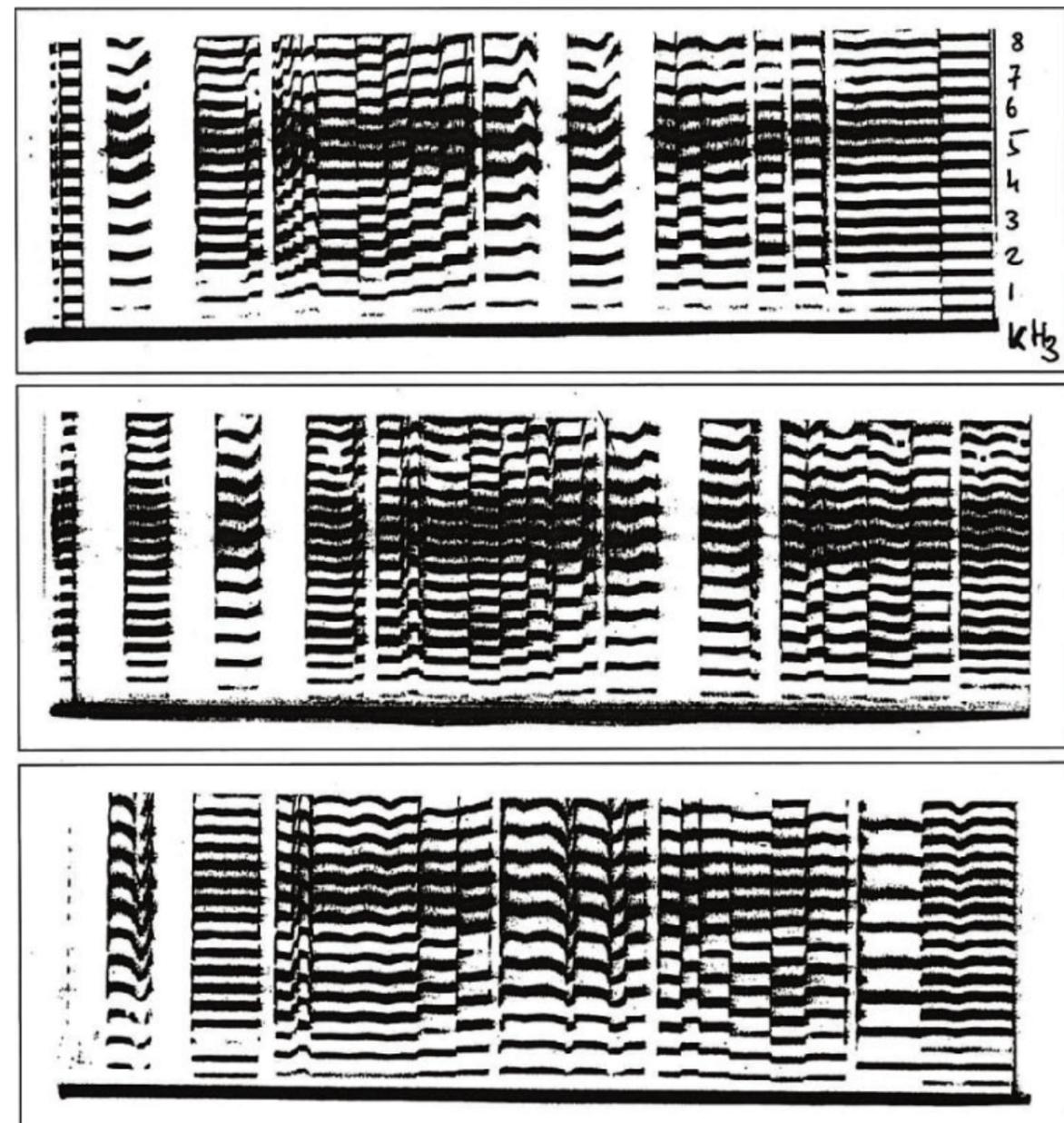
taille n'a cessé de se réduire par la suite, pour en venir aux instruments qui nous préoccupent. La tâche des facteurs a donc été de réduire les proportions tout en laissant l'instrument jouable. La miniaturisation du *levriad* a entraîné, par contrecoup, une accentuation des caractéristiques de la gamme, que les facteurs n'ont pourtant pas corrigée en conséquence.

Quelles raisons invoquer ? Il est délicat de se lancer dans telle ou telle affirmation, mais on peut constater que les différences de diamètre entre les trous font preuve d'un certain souci d'adaptation, tout en restant fidèle aux idées de proportions visuelles auxquelles j'ai déjà fait allusion.

Pour conclure, il suffit d'écouter nos enregistrements, notamment ceux où jouent deux *biniaouerien* hors pair : Le Gall et Bodivit¹. Tout en restant complémentaires par leur jeu de celui de la bombarde, ils

cherchent par le foisonnement des ornements à créer une idée de surenchère fort éloignée d'une banale reproduction mélodique à l'octave. C'est alors que la notion d'accompagnement prend toute sa valeur, et que le rôle du biniou par rapport à la bombarde paraît évident : démarquage de tessiture, démarquage d'échelle, démarquage de technique contribuent à créer une association baroque, reflet de l'époque d'où elle est issue. Ce couple instru-

mental, invention purement armoricaine par sa conception, peut alors s'exprimer dans la plus complémentaire et harmonieuse hétérophonie, tout en répondant à des exigences qu'il nous reste à mettre en évidence par la lecture de quelques sonagrammes.



De haut en bas :
Sonagrammes de
la bombarde
Jacob 1, de la
Jacob 2,
de la Douguet,
8000/150 Hz
(2"4 secondes).

1. *Sonneurs de couple biniou-bombarde, les enregistrements historiques*, ArMen, SCM 032.



MŒURS ET COÛTUMES BRETONNES
Les Joueurs de Biniou et de Bombarde de la Cornouaille

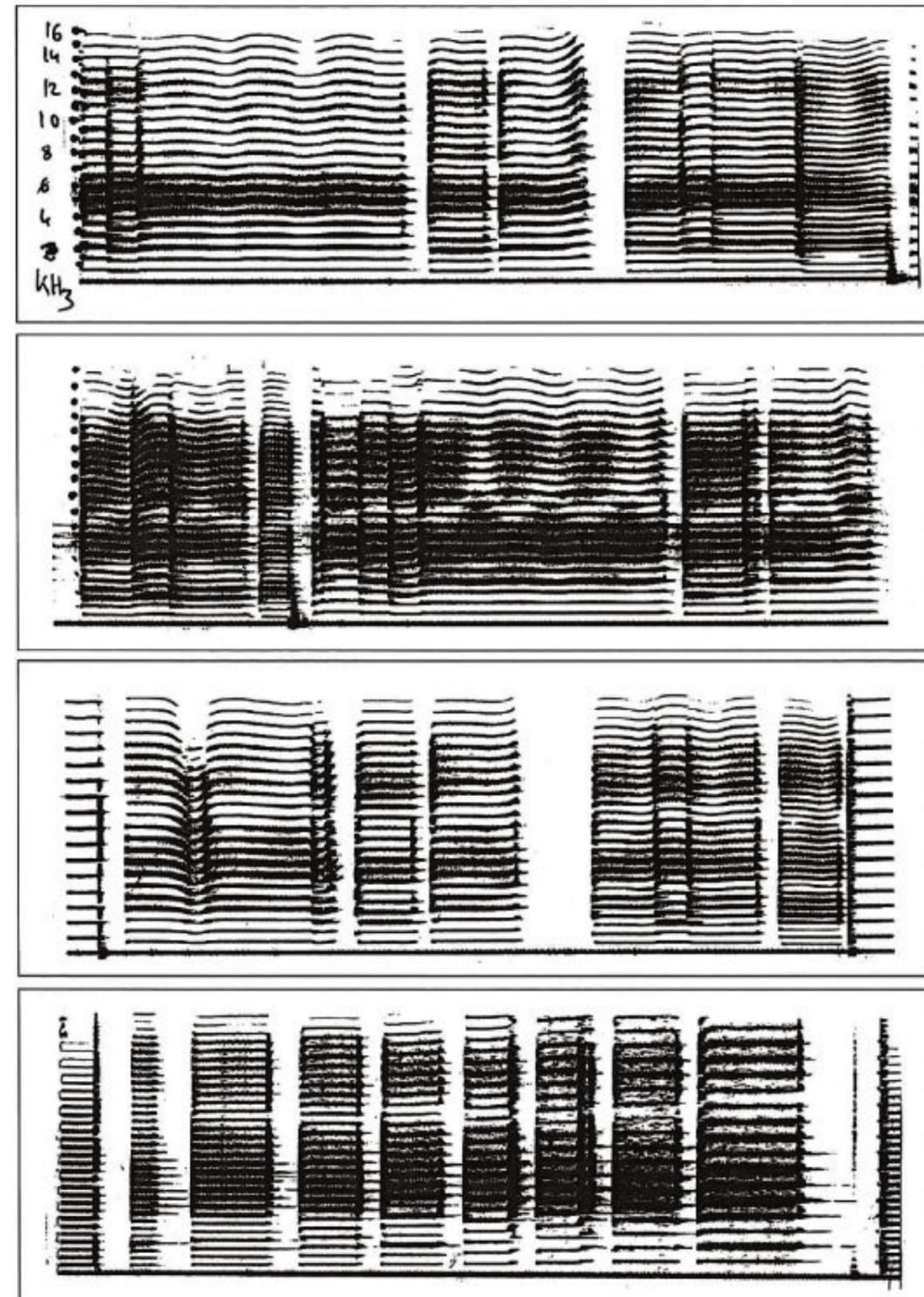
LECTURE DES SONAGRAMMES

Les instruments ont tous été enregistrés de manière strictement semblable: je les ai joués en chambre sourde (lieu particulièrement étudié pour absorber toute résonance et atténuer les vibrations du bâtiment), observant la même position vis-à-vis du micro. De son côté, Michèle Castellengo a veillé à régler le magnétophone en fonction du plus puissant des instruments, de manière à laisser un niveau unique de potentiomètre: une bombarde enregistrée à 1 mètre, face au micro, peut s'approcher des 100 décibels! La même mélodie a été chaque fois reproduite (gavotte de Fouesnant), en veillant à alterner sons liés, détachés et ornés. Nous avons procédé ensuite à la mise en sonagrammes. Ces graphiques reproduisent visuellement une très courte séquence (2,4 secondes ou 1,2 seconde) matérialisée en deux dimensions: l'abscisse correspond à la durée, l'ordonnée à la hauteur. La lecture verticale fait donc part du spectre harmonique dont nous distinguerons le fondamental et les autres partiels (ou

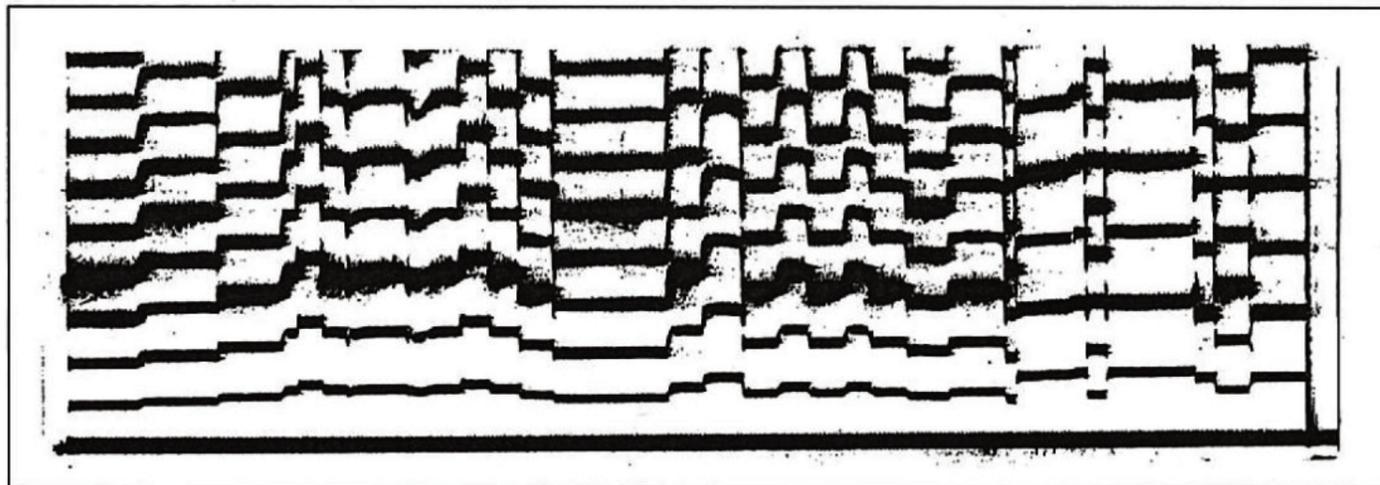
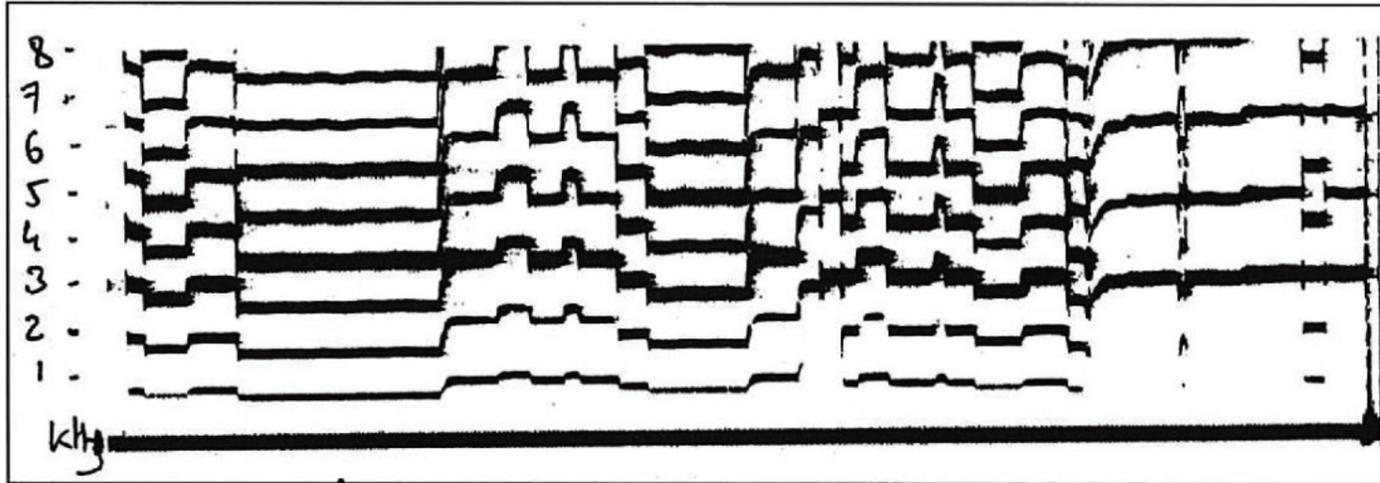
harmoniques). Selon le genre d'instrument étudié, un type de spectre très variable peut apparaître: fondamental très renforcé pour les flûtes, accentuation des harmoniques impairs pour les clarinettes, etc. Une lecture simultanée en abscisse et en ordonnée pourra, de son côté, donner une idée précise de l'attaque; celle-ci peut être diffuse (piano, clarinette) ou d'une grande netteté (clavecin), entraînant ou non des bruits parasites, air ou mécanisme notamment.

Bombardes Jacob-Douguet: 8 000/150 Hz (2"4)

Ces trois graphiques, on s'en serait bien sûr douté, restent voisins: constatons d'abord leurs similitudes. En premier lieu, il saute aux yeux que le spectre se déploie considérablement: interrompu très nettement à la barre des 8 000 Hz, limite des fréquences perçues ici par le sonographe, nous verrons qu'il se poursuit beaucoup plus haut. Force est de constater aussi la faiblesse du fondamental, situé en bas du graphique, alors que plusieurs formants (agrégats



De haut en bas :
Sonagrammes de la
bombarde Jacob 1,
de la bombarde
Jacob 2,
Douguet
et Per Guillou,
16000/45 Hz
(2"4 secondes).



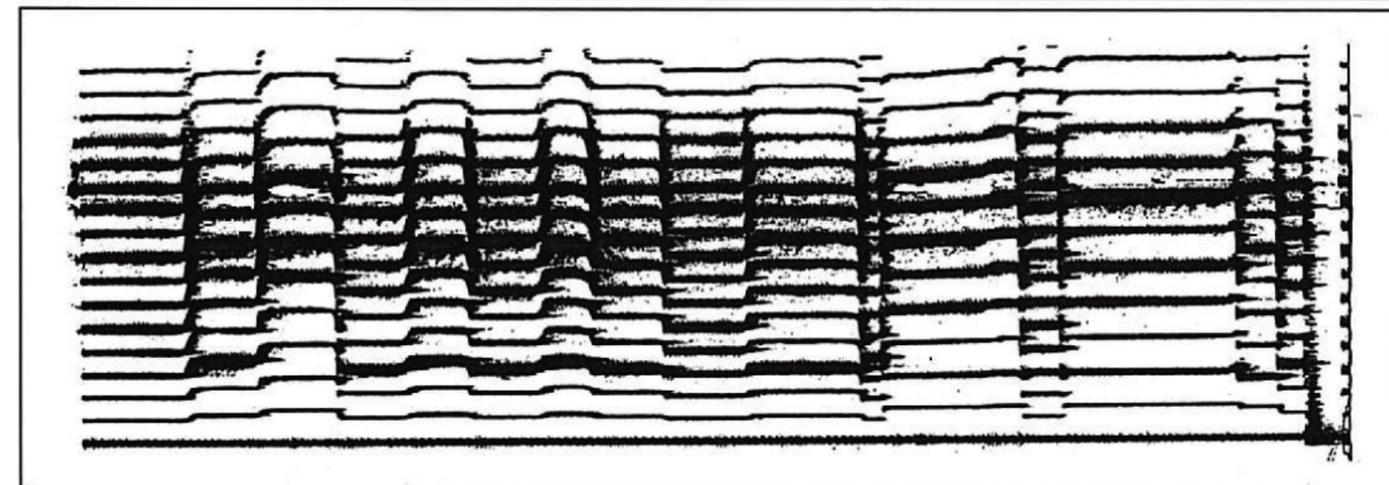
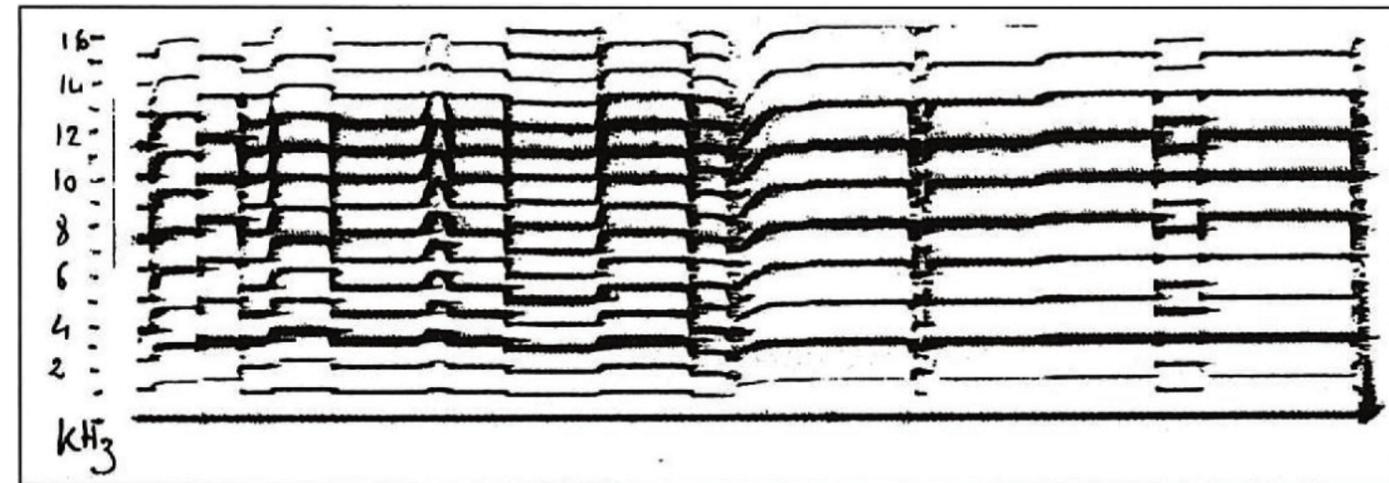
De haut en bas :
Sonagrammes
des binious Jacob 4,
Jacob 5
(8000/150 Hz,
2"4 s.)

successifs d'harmoniques plus puissants) semblent contribuer à définir le son de la bombarde: ces formants seront observés par la suite. Appréciations plutôt ici l'extraordinaire précision des attaques, et la verticalité parfaite du spectre harmonique donné à chaque coup de langue. De la même manière, les sons liés s'enchaînent le plus clairement possible, aussi bien dans les ornements que dans les notes mélodiques. On notera pourtant, aux attaques, un léger bruit parasite correspondant visuellement à un renforcement très court de chaque partiel (le « claquement » de l'attaque) et, à l'arrêt du son, un tout aussi bref écho (environ 20 millisecondes) pour certains partiels, notamment sur la bombarde Jacob 2. L'ondulation des notes plus longues correspond à un bref vibrato. Quant à l'avant-dernière note du fragment enregistré sur l'instrument Douguet, ce n'est qu'un « couac »: la tonique a été attaquée à l'octave avant de jouer la hauteur voulue! Richesse et netteté du son: ainsi peut se résumer

cette première observation. Ceci, nous le savions tous; ce que nous ignorions, c'est que la bombarde est, dans ce domaine, assez exceptionnelle par rapport aux autres instruments. À ce propos, un fragment de *la Marche des Lutteurs* sonnée dans le style d'Auguste Salaün (gamme ascendante en staccato) a suscité bien des surprises...

Bombardes Jacob-Douguet 16 000 / 145 Hz (1"2)

Les mêmes enregistrements sont étudiés avec un autre réglage du sonographe. La durée est réduite, mais le son se décompose sur une hauteur de 16 000 Hz, permettant de capter les fréquences les plus suraiguës qu'il émet. Le tracé plus fin correspond à un nouveau filtre (45 Hz au lieu de 150). Le déploiement spectral est spectaculaire: même si les partiels les plus élevés s'estompent, ils restent pourtant fort visibles. À titre indicatif, signalons qu'une flûte traversière ne dépasse guère les 4 000 Hz!



De haut en bas :
Sonagrammes
des binious Jacob 4,
Jacob 5
(16000/45 Hz,
1"2 s.)

Quant aux formants, on les retrouve d'une manière plus ou moins accentuée. L'instrument dont la sonorité est la plus généreuse est donc la Jacob 2: l'épaisseur de ceux-ci souligne son grain de son. Alors que la Jacob 1 se montre un peu moins riche, il faut constater que la Douguet, instrument d'une autre esthétique, est légèrement en retrait par rapport à cette dernière, même si trois formants restent encore nettement visibles: ces constatations ne font que renforcer les différences sonores évidentes à l'oreille. La durée du sonogramme est réduite: les sons deviennent plus longs visuellement, permettant d'observer les phénomènes du vibrato. On appréciera, par exemple, l'ondulation des formants, au centre du sonographe de la Jacob 2, alors que le fondamental reste immuable.

Binious Jacob 8 000 / 150 Hz (2"4)

L'espacement des partiels est plus important, caractéristique des sons élevés. Les mêmes remarques

que pour la bombarde reparaissent pourtant: fondamental faible, harmoniques plus puissants. Là aussi, une prise sur 8 000 Hz s'avère insuffisante pour noter l'ensemble du spectre. La continuité du son propre à une cornemuse est ici évidente: aucun vide n'apparaît à l'œil, alors qu'en revanche se montrent une série de lignes mouvementées. La raison en incombe aux ornements qui brisent la continuité. Ces ornements peuvent être liés ou constituer les fameux « piqués » du biniou. Dans les deux cas, ils se montrent au moins aussi nets que peut l'apparaître, à sa manière, la bombarde, permettant même la perception d'un son incroyablement court (Jacob 4, note durant environ 20 millisecondes!).

Binious Jacob 16 000 / 45 Hz (1"2)

Comme pour les bombardes, le spectre sonore semble largement dépasser le seuil perçu par la machine. Les formants sont, ici aussi, bien visibles, mais l'épaisseur de l'harmonique 3 est très spectaculaire

par rapport aux autres situés dans le bas. Le son du biniou agresse particulièrement l'oreille! Le renforcement de certaines fréquences, de 3 000 Hz à 14 000 Hz, prouve une complémentarité évidente entre les sons du biniou et de la bombarde.

CONCLUSIONS

Nos instruments sont particulièrement étudiés pour le plein air : les fréquences élevées se détachent de celles plus diffuses d'une foule bruyante, permettant d'être clairement entendues². La netteté d'attaque de la bombarde est renforcée par le son continu dans la vélocité du biniou.

Toutes ces caractéristiques correspondent très précisément aux impératifs d'instruments populaires appelés à jouer en extérieur : cabrette, galoubet, violon, vielle à roue et accordéon regroupent plus ou moins ces spécificités. Une nouvelle fois, j'insiste sur le fait que les instruments bretons les accentuent

plus que tout autre, excepté peut-être le *bagpipe* écossais.

Ces deux types d'expériences ont parfaitement mis en évidence la complémentarité des deux instruments. À tous niveaux, gamme, technique, hauteur, timbre, le biniou est la surenchère de la bombarde, rehaussant celle-ci d'un éclat remarquable. De même qu'une bombarde seule fournit un document intéressant pour l'étude mais laisse l'auditeur sur une impression de nudité, l'association des deux, surtout avec des compères de longue date et de haut niveau, donne dans nos enregistrements une idée de plénitude attestant de la perfection sonore à laquelle est arrivé le duo : ce que les observations physiques ont laissé supposer se confirme par l'écoute subjective et sensible. ●



Bombarde
Douguet
(de Dinéault).

2. Observations déjà évoquées dans LEIPP (Emile), *Acoustique et Musique*, Paris, Masson et Cie, 1971, puis étudiées par Michèle Castellengo dans le fascicule *Facture instrumentale...* (actes de colloque), Caussade, ARIMP, 1983.



Per Guillou et
Pierre Crépillon,
Guinguamp,
1972

LA MUSIQUE À L'ÉCOUTE DE LA MUSIQUE : HISTOIRES DE CONFLUENCES

par Jean-Christophe Maillard

Lorsqu'il s'agit d'expliquer ou de classifier les musiques, le praticien et l'auditeur se sentent souvent sécurisés par les normalisations et les repères. Les exemples peuvent abonder, dans tous les domaines :

- Sécurité du musicien qui se croit protégé par le groupe humain auquel il appartient : musique "sérieuse", dit Pierre Boulez pour parler de ce que d'autres qualifient de "savante" ou de "classique". Le musicien de rock refuse d'être confondu avec la "variété" qu'il estime fade et commerciale. Le musicien basque, corse, voire jamaïcain ou sud-africain ne se mêle aux autres qu'avec la plus grande prudence car il estime que le message qu'il délivre en fait l'étendard de son peuple. Le musicien de la chambre de Louis XIV n'éprouve que mépris pour son contemporain qui joue pour les noces de village. Le musicien d'église de cette même période peut imaginer que ses homologues de l'Académie Royale servent une musique dangereuse, esclave de la luxure et des fables mensongères¹.

- Sécurité de l'historien : selon lui, chaque période, chaque pays correspond à une série de données précises, qu'il ne faut pas confondre avec les autres. L'histoire de la musique n'est qu'une série d'événements bien distincts les uns des autres. Il y a donc des "genres", des "styles", des "écoles", des "périodes" qui font parfois "évoluer" la Musique (avec un grand M) pour lui permettre, dans un angle positiviste, d'approcher de la perfection, sachant souvent que cette perfection correspond au lieu et à l'époque où l'historien opère. Précisons que pour ce même historien, il ne s'agira bien sûr que de musique savante européenne. Pérotin fait "balbutier" la polyphonie, Machault, Josquin ou Palestrina la font un peu "avancer", Monteverdi "invente" la tonalité, l'aboutissement se situant avec Gounod, Saint-Saëns, Franck, Wagner... avec les sublimes passages de Bach, Mozart et Beethoven, appartenant pourtant à une période révolue. On aura pu reconnaître ici le discours type de l'historien du début du XX^e siècle, avec tout le côté caricatural qu'on a voulu y trouver, par la suite. Ces propos, aujourd'hui outrés et démodés, ne sont



pourant pas, dans leur mécanisme de pensée du moins, oubliés. Si une nouvelle pensée, axée sur le relativisme et la modestie intellectuelle (fût-elle fautive !) semble être devenue le fondement du post-modernisme, on s'aperçoit de la toute puissance de l'ethnocentrisme, de "l'ethnocentrisme de classe" de Grignon et Passeron⁷, et du "chronocentrisme" (n'ayons pas peur des néologismes...) de tous ceux qui vivent la plus belle époque qui n'ait jamais existé.

Si nous étudions la musique comme je l'ai proposé⁹, nous devrions pouvoir apprendre quelque chose sur les structures des échanges humains en général par le biais des structures impliquées dans la création de la musique, et ainsi en apprendre davantage sur la nature profonde de l'esprit de l'homme¹⁰.

- Sécurité de l'usager : contentons-nous de considérer l'époque actuelle. Le marché de la musique ne peut fonctionner que par catégorisations. On écoute de la musique ancienne, du baroque, du romantique, du moderne, du contemporain. Le musicien populaire (dans le sens de musicien "des médias") peut faire de la chanson, de la variété, du rock, du métal, du reggae, du ska... les options sont presque infinies... en tout cas, plusieurs dizaines de catégories sont très en vigueur chez les disquaires, les gens de radio, et les producteurs. Quiconque est rapidement éti-queté, de manière à être plus facilement repérable dans un système dont le carcan peut présenter les avantages d'un univers ordonné, où tout un chacun peut rapidement être situé : sommes-nous si loin de nos historiens raillés ci-dessus ?

Normalisation et repère ne sont, en fait, que des éléments de facilité. J'évoquais les avantages sécurisants qu'ils proposaient. Affranchissons-nous pourtant de ces garde-fous, comme peut le faire, en fin de compte, celui qui les a assimilés. Celui qui a découvert sur une carte routière le chemin, par l'autoroute, de Paris à Rome, apprend à l'usage que tous les chemins peuvent y mener. De nombreux chemins peuvent mener d'une musique à une autre : il nous appartient d'en mettre ici quelques-uns en évidence. Il est fallacieux de s'imaginer, comme certains le font encore, qu'une expression culturelle ne fonctionne que sur ses propres ressources. On aura à l'esprit les réactions idéalistes mais infiniment primaires

de ceux qui prônent le génie intrinsèque de tel ou tel groupe ethnique, social, spirituel, voire professionnel ou sportif !... Voici quelques décennies, on a vu d'éminentes personnalités de l'ethnologie se faire attaquer par certains car ils osaient évoquer la réciprocity des influences entre des cultures "minoritaires" (Bretons, Basques entre autres) et leurs "dominants" de la culture française³. De la même manière, certains dirigeants d'associations culturelles bretonnes (l'exemple s'est sans doute rencontré ailleurs) opéraient voici peu une censure farouche face à ce qu'ils jugeaient "impur" au regard de l'idéal qu'ils s'étaient forgé : cette censure pouvait rejailir sur les fruits des collectages (on ne révélait au public qu'une infime partie de ce qui avait été recensé), et une sorte de "néo-style" expurgé ressortait de ce tamis souvent discutable. Si l'on s'affranchit de tout jugement sur le contexte politique ou idéologique - sans s'abstenir de l'évoquer - les barrières tombent, et souvent telle ou telle expression culturelle risque bien d'en ressortir grandie, éclairée d'une lumière différente qui pourtant ne discrédite pas sa spécificité : le génie de l'adaptabilité et de la réinvention est une composante essentielle des cultures. L'adepte de tel ou tel idéal doit éviter de tomber dans une attitude partisane : l'objectivité de son travail et le choix éclectique de ses exemples ne rendent que plus crédibles ses recherches, et finissent par susciter l'adhésion de bon nombre de personnes.

Pour mieux comprendre le phénomène des styles en musique, et la dynamique qui les fait palpiter, vivre... ou tout simplement évoluer⁴, il importe donc de jeter certains préjugés qui ne cessent d'entraver nos réflexions. Rejoignons donc l'une des plus grandes figures de l'ethnomusicologie de la fin du XX^e siècle, l'Anglais John Blacking, lui qui affirme :

Je suis persuadé qu'une approche anthropologique de l'étude de tous les systèmes musicaux permet mieux de les comprendre que l'analyse des structures sonores prises comme chose en soi. (...) Il faut nous souvenir que dans la plupart des conservatoires on n'enseigne qu'une espèce particulière de musique ethnique, et que la musicologie est en réalité une musique ethnique⁶. (...) Je ne comprends plus l'histoire et les structures de la musique "classique" européenne aussi clairement qu'auparavant ; et je ne vois pas la nécessité de distinguer les termes "musique populaire" et "musique classique"⁷, si ce n'est comme étiquettes commerciales⁸.

L'intérêt réside dans une vision sans a priori des différents genres. En effet, ces genres existent bel et bien, mais c'est par le principe des échanges qu'ils parviennent à se régénérer. L'échange est d'ailleurs l'un des principes fondateurs de toute société. Blacking déjà cité insiste, en concluant son essai, sur son rôle fondamental dans toute société :

Si nous étudions la musique comme je l'ai proposé⁹, nous devrions pouvoir apprendre quelque chose sur les structures des échanges humains en général par le biais des structures impliquées dans la création de la musique, et ainsi en apprendre davantage sur la nature profonde de l'esprit de l'homme¹⁰.

On s'apercevra d'autant plus de l'imperfection de ces classifications genre par genre, lorsque l'on aura à l'esprit le côté universel du don et de l'échange. Certes, les interférences entre les divers styles musicaux n'en sont qu'une illusion, rarement évoquée par les ethnologues généralistes. Néanmoins, on pourra se replonger dans l'un des textes fondateurs de l'ethnologie moderne pour saisir l'ampleur de ce phénomène, propre au comportement humain saisi dans sa globalité.

Les sociétés ont progressé dans la mesure où elles-mêmes, leurs sous-groupes et enfin leurs individus, ont su stabiliser leurs rapports, donner, recevoir, et enfin, rendre. Pour commercer, il fallut d'abord savoir poser les lances. C'est alors qu'on a réussi à échanger les biens et les personnes, non plus seulement de clans à clans, mais de tribus à tribus et de nations à nations et -surtout- d'individus à individus. C'est seulement ensuite que les gens ont su se créer, se satisfaire mutuellement des intérêts, et enfin, les défendre sans avoir à recourir aux armes. C'est ainsi que le clan, la tribu, les peuples ont su -et c'est ainsi que demain, dans notre monde dit civilisé, les classes et les nations et aussi les individus, doivent savoir- s'opposer sans se massacrer et se donner sans se sacrifier les uns aux autres. C'est là un des secrets permanents de leur sagesse et de leur solidarité¹¹.

Nous pourrions poursuivre dans nos références : Claude Lévi-Strauss est l'un de ceux qui développent abondamment ce principe de circulation entre les peuples, par exemple dans son essai *La voie des masques*¹² qui, de surcroît, appuie son argumentation sur des exemples empruntés au domaine artistique. Nous avons évoqué plus haut, en espérant ne pas avoir cédé à un lyrisme outrancier, une idée de "palpitation" et tout simplement de vie lorsque le phénomène musical est sollicité. Comment ne pas associer à ces deux concepts celui du "mouvement" ? Voici pourquoi l'observation d'une musique, même si on l'enferme dans sa spécificité de style, d'époque ou de contexte général, donne malgré tout une impression d'inachèvement, ou tout au plus d'arrêt sur image. S'imaginer qu'une fugue de Bach, une symphonie de Beethoven ou un opéra de Wagner sont des monolithes incontournables, monuments fixes et éternels du génie humain ne tient pas compte du fait que ce type d'œuvres, abstraction faite du formidable impact qu'elles font sur certains d'entre nous, ne sont précisément que de superbes instantanés, issus d'une époque et d'une pensée données. Comme dans l'univers savant occidental, on peut concevoir le même phénomène dans des musiques aussi fugaces que le jazz (dont l'histoire ne serait presque rien sans l'existence des enregistrements) ou aussi pérennes d'apparence que la tradition indienne du *râga*, le répertoire écossais de *pibroch* ou le *nô* japonais. L'écoute des diverses

interprétations, grâce aux enregistrements remontant maintenant à de nombreuses décennies, relativise cette notion d'"éternité" illusoire.

Qu'y a-t-il dans le monde qui ne soit sujet au changement ? Peut-on attendre de la musique qu'elle ait sur toute chose le privilège d'être immuable, elle qui dépend à ce point de l'imagination et du sentiment ? (...) Bref, comme on ne peut point arrêter le monde dans sa marche, il faut aller de l'avant, car celui qui reste en arrière perd un temps qu'il ne pourra recouvrer qu'à grand-peine¹³.

Charles Burney, honnête compositeur mais surtout grand voyageur et esprit cosmopolite, avait posé la question de manière directe et exemplaire dans sa simplicité. L'Europe musicale que visitait le Britannique, en cette fin du XVIII^e siècle, offrait au moins autant qu'aujourd'hui l'image d'un kaléidoscope mêlant toutes les influences disponibles. Notre voyageur n'en négligeait aucune, se rendant dans les églises, les temples, les synagogues, les théâtres, les salles de concert, mais aussi en écoutant les musiciens des rues ou en interrogeant les paysans dans les campagnes. Burney était

Les sociétés ont progressé dans la mesure où elles-mêmes, leurs sous-groupes et enfin leurs individus, ont su stabiliser leurs rapports, donner, recevoir, et enfin, rendre.

un brillant produit de la philosophie des Lumières, lui qui imaginait une vision globale du phénomène musical, sans a priori d'échelle sociale, d'époque ou de pays. Sans doute avait-il été sensible à ces inévitables et innombrables échanges qui composent le ferment de l'art et de la culture. Car cette époque, comme presque toutes, était déjà celle des brassages et des confluences.

C'est cette "confluence" qui va désormais nous guider, et elle constitue l'un des aspects majeurs de la vaste dynamique que nous venons d'évoquer. Imaginons-en quelques aspects. La "confluence" s'effectue de bien nombreuses manières : un petit ruisseau peut se noyer presque incognito dans un vaste fleuve, mais deux grandes rivières peuvent aussi former un vaste estuaire...

Confluences internationales et interculturelles. Le métissage : actualité et rétrospection.

Depuis peut-être une ou deux décennies, un terme brusquement élevé au pinacle a semblé réunir l'ensemble des qualités des "nouvelles musiques", celles nées des rencontres fortuites ou calculées, fruits des hasards des mouvements migratoires, des voyages de l'un ou de l'autre, ou plus douillettement des découvertes de tel ou tel musicien, au détour de l'actualité discographique ou des concerts : le fameux "métissage". De nos jours, les musiques dites vivantes sont dans de si nombreux cas accompagnées de ce label que ces infinis mixages peuvent engendrer le vertige. Une musique métissée risque-t-elle de se "métisser" à nouveau avec une autre, elle aussi résultante d'interférences éclectiques ? Nous dirigeons-nous vers un inévitable *mainstream* que l'on entrevoit déjà dans une certaine musique populaire

¹² *Apollon, persuade Lully, et Corelli.
Que la réunion des Goûts François et Italien
doit faire la perfection de la Musique.*

Essai
en forme d'ouverture

et François
Lully
et les Muses
Françoises

et Italien
Corelli
et les Muses
Italiques

Doc. 1

...à mon égard, J'ay toujours estimé les choses qui le méritoient ; sans acception d'auteurs, ny de Nation ; et les premières Sonades Italiennes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragèrent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ny aux ouvrages de Monsieur de Lully, ni à ceux de mes ancêtres ; qui

seront toujours plus admirables, qu'imitables. Ainsi par un droit que me donne ma neutralité, Je vogue toujours sous les heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent¹⁴.

François Couperin ignore que la musique pourra plus tard se métisser : il préfère évoquer la fameuse *réunion des goûts* lui offrant une *neutralité* bénéfique. Le claveciniste et organiste n'était certes pas le seul à se préoccuper de ce rapprochement des deux grandes écoles. Tout en doutant fortement des premières tentatives françaises, le flûtiste prussien Johann Joachim Quantz semblait s'engouffrer dans une voie déjà tracée lorsqu'il affirmait 28 ans plus tard :

Quand on sait choisir avec le discernement requis, ce qu'il y a de meilleur dans le goût de la musique de plusieurs nations : il en provient un goût mêlé¹⁵.

Que Quantz "mêle" les goûts ou que Couperin les "réunisse", nous avons bien là deux attestations que les musiciens du XVIII^e siècle (enfin, deux au moins, à coup sûr) avaient des préoccupations analogues. N'insistons pas sur les deux termes : celui de Couperin est plus nuancé, plus poli, plus "galant" que celui de Quantz, plus autoritaire et moins gracieux sans doute. Nous n'irons pas jusqu'à insinuer que Couperin "métisse" à la française, et Quantz à la prussienne : la citation du flûtiste provient d'un texte rédigé initialement en allemand, puis traduit par une tierce personne. Le fait est que malgré des préoccupations analogues, chacun fut en mesure d'illustrer ses propos par des musiques bien différentes les unes des autres. "Mêler" ou "réunir" les goûts ne parvenait certes pas, en 1724 ou en 1752, à produire les fruits d'un *mainstream* baroque.

L'avènement d'un baroque franco-italien est une image qui vient facilement à l'esprit, pour l'historien ou pour le mélomane, et de tels exemples peuvent se multiplier dans l'histoire de la musique occidentale : l'exemple des Troubadours repris par les Trouvères ou les Minnesänger, le langage romantique mis au service des mélodies nationales des musiciens d'Europe centrale au XIX^e siècle, le jazz et la musique symphonique flirtant sous la houlette de Gershwin, Ravel ou Stravinski... L'énumération deviendrait vite fastidieuse, alors que l'on a déjà compris que la musique semble bien se régénérer par ses rencontres avec les musiques des autres. Nous ne considérons d'ailleurs ici qu'un vaste domaine de la musique, celui des auteurs savants européens : l'historien de la musique que je suis (entre autres) n'avait aucun mérite à débiter avec lui, un terrain familier offrant les multiples avantages que l'on peut imaginer. Le mot a pourtant été lancé : la musique se régénère. C'est sa raison d'être. Pour cela, la sphère des influences et échanges s'élargit. C'est à notre tour d'élargir les investigations. Musique savante, période baroque, domaine européen, échanges entre nations : la "réunion" des goûts peut se retrouver bien ailleurs, comme notre évocation du "métissage" contemporain l'avait laissé sous-entendre.

Confluences sociales : le débat du savant et du populaire.

Lorsque l'Allemand du XVIII^e siècle se délecte des concertos ou des opéras italiens, lorsque le "folkeux" français du troisième millénaire demande à son collègue marocain d'unir la *derbouka* à la vielle, chacun se rapproche d'une culture voisine, mais autre. L'exotisme, l'évasion (fictive ou non) vers d'autres climats guide tout un chacun. Pourtant, l'exotisme n'est pas forcément géographique. Si l'Étranger représente l'image de l'Autre, cette altérité peut aussi se manifester dans la proximité immédiate. Le gentilhomme assis dans sa chaise à porteur, lorsqu'il traverse le Pont Neuf à Paris en 1680, est encerclé d'autres, moins bien vêtus que lui et se déplaçant à pied. Il en est de même de nos jours, en recadrant le contexte. La confluence peut s'opérer à partir de deux éléments issus de la même civilisation, du même pays, sans perdre à l'idée que confluence implique au départ l'altérité.

Les sociologues actuels se sont abondamment penchés sur la question. Il nous importe peu qu'ils ne soient guère techniciens de la musique (même s'ils l'abordent souvent avec bonheur, car leur vision est moins étroite et sclérosée que peut l'être parfois la nôtre, lorsque nous nous réfugions derrière les paravents sécurisants du spécialiste), ils énoncent aussi des idées générales, presque intemporelles, qu'il importe d'avoir à l'esprit.

La notion d'altérité guide les relations d'un groupe social -ou ethnique- envers un autre. Regarder le voisin, c'est l'appréhender au travers du prisme déformant de son propre jugement.

L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles : morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions¹⁶.

Dans notre cas d'une élite confrontée au commun, viendra se greffer le phénomène d'une société dominante profitant d'une autre dominée. La classe dominante réagira, selon les réactions que suscite cette observation de l'autre, de manière "ethnocentriste", et plus précisément avec un "ethnocentrisme de classe" : tout jugement sur l'autre société se fait selon les critères qui lui sont propres, sans chercher à expliquer le pourquoi et le comment de certaines manières d'être et de réagir. Nous pouvons avoir l'occasion d'observer les réactions ethnocentristes de certains, face à d'autres civilisations ; l'ethnocentrisme de classe juge un groupe social de même provenance géographique, de même race, et régi par les mêmes grandes valeurs morales et religieuses.

L'altérité réside dans le niveau social, à la lueur de tous les usages qui en découlent. S'il faut avoir à l'esprit les raisons de ce prisme déformant, comment alors juger la culture populaire ? Quelle part donner à sa possible dépendance par rapport à celle de la classe dominante ?

Faut-il alors, pour comprendre une culture populaire dans sa cohérence symbolique, la traiter comme un univers significatif autonome, en oubliant tout ce qui est en dehors d'elle et au-dessus d'elle, et d'abord les effets symboliques de la domination que subissent ceux qui la pratiquent, quitte à y revenir après coup ? Ou faut-il au contraire partir de la domination sociale qui la constitue comme culture dominée pour interpréter d'emblée par rapport à ce principe d'hétéronomie toutes ses démarches et ses productions symboliques¹⁷ ?



Dès lors, les règles risquent d'être claires : lorsque la science et la culture issues de l'élite s'emparent des valeurs du peuple pour les réinjecter dans leur univers, ce sera au travers d'un miroir imparfait, ou d'un filtre ne retenant que les éléments qu'elles voudront bien conserver.

C'est bien au cœur d'une langue codifiée, écrite, que prend sens une politique qui consiste à parler d'une langue populaire dans une autre qui dit ne pas l'être, et à laquelle on se réfère forcément pour parler droit, écrire bien et suivre le bon chemin¹⁸.

Le "populaire" est alors récupéré et analysé selon ce que l'on veut lui faire dire.

Une infinité de discours se font en son nom. Chacun se sert d'une parole que le peuple aurait émise pour confirmer ou valider la sienne propre¹⁹.

De même, certaines observations actuelles, prenant exemple sur des faits récents, pourront aisément se transposer à une époque antérieure. Bien sûr, certaines données sont bouleversées (régimes politiques axés sur la démocratie, sensible amélioration du niveau de vie), mais le fossé entre les deux univers est toujours présent.



Doc. 3

Le véritable principe des différences qui s'observent dans le domaine de la consommation et bien au-delà, est l'opposition entre les goûts de luxe (ou de liberté) et



Doc. 4

les goûts de nécessité : les premiers sont le propre des individus qui sont le produit de conditions matérielles d'existence définies par la distance à la nécessité, par les libertés ou, comme on dit parfois, les facilités qu'assure la possession d'un capital ; les seconds expriment dans leur ajustement même, les nécessités dont ils sont le produit. (...) Le goût est amor fati, choix du destin, mais un choix forcé, produit par des conditions d'existence qui, en excluant comme pure rêverie tout autre possible, ne laissent d'autre choix que le goût du nécessaire²⁰.

On peut imaginer à juste titre que cette rencontre entre deux univers, si voisins et si proches à la fois, s'opérera avec difficulté. L'emprunt à une civilisation voisine ne prête pas à conséquence, puisque cet emprunt concerne une culture relativement éloignée, souvent mal connue du contexte environnant. Ici, savant et populaire sont les composantes d'une seule et même civilisation, fractionnée par les classes sociales. La musique de l'une peut paraître rebutante et trop complexe aux autres, alors que la musique de cette dernière peut inspirer le dédain aux autres, par son côté vulgaire ou simpliste. Si ces comportements se vérifient en tout lieu et en tout temps, on sait bien que les interférences sont incessantes... Les exemples montrant comment un compositeur va puiser son inspiration dans le monde de la culture orale, pay-

sanne ou même citadine, sont légion. Au XIII^e siècle, Adam de La Halle met en scène Robin et Marion, de simples vilains, et tous leurs amis dont la truculence ne semble guère s'accorder avec la cour princière pour laquelle le trouvère écrit, lui qui est protégé par Charles d'Anjou, frère de Louis IX et roi de Naples. Lorsque Johann Sebastian Bach met en scène les deux personnages de la *Bauernkantate* (cantate des Paysans) BWV 212, le jeune couple mêle adroitement les discussions à caractère sérieux (la politique d'un dirigeant local) et les bouffonneries truculentes. De même, le très digne organiste et *cantor* fait alterner continuellement les genres musicaux : aux récitatifs et arias les plus conventionnels s'opposent des pièces fraîches et spontanées, telles que l'on pouvait sans doute les entendre par les orchestres ambulants qui circulaient à Leipzig lorsque Bach y exerçait ses fonctions. Je n'insisterai pas sur les célèbres exemples de Franz Liszt et de la musique des tziganes de Hongrie (qui inspira aussi Brahms, par exemple), sur les nombreuses écoles nationales de Russie, Bohême, Pologne, Finlande... au nom desquelles les compositeurs puisèrent si fréquemment dans les patrimoines nationaux. Il y a ici sujet à de nombreuses études, et certains ne se sont pas privés pour le faire. Les confluences entre peuple et élite ne se sont certes pas ralenties au XX^e siècle : les exemples de Bela Bartók et Manuel de Falla sont une preuve éclatante que les langages savants modernes s'associent eux aussi à ce prodigieux gisement de la tradition. Plus récemment, Luciano Berio en a donné des preuves étonnantes, tout comme les postmodernes (Alfred Schnittke, Phil Glass, Steve Reich ou Lukas Foss entre autres).

Plus complexe est l'influence de l'univers savant dans le monde populaire, mais elle n'en est pas moins omniprésente. Plus rarement traitée (car les exégètes parlent plus facilement de l'univers auxquels ils appartiennent, celui de l'élite), nous aurions ici tendance à l'observer avec d'autant plus d'intérêt et d'acuité. On remarquera que ces apports mettent presque toujours du temps à agir, une découverte du monde savant apparaissant beaucoup plus tard dans l'univers du peuple. On songera aux innovations organologiques, lentement assimilées puis réinterprétées : les exemples de la vielle et de la cornemuse au XIX^e siècle, réinventées à la lueur des factures savantes des instruments de la mode champêtre au XVIII^e siècle, en sont une illustration éloquentes. L'accordéon, au départ instrument de salon de l'époque romantique, connaît par la suite l'essor que l'on sait dans le monde des villes et des campagnes. Le domaine du langage musical est, lui aussi, favorable à ces apports. Qui aurait en effet pensé que Gustav Mahler, Claude Debussy, puis Arnold Schoenberg et Edgar Varèse auraient pu devenir des sources d'inspiration pour des musiciens s'adressant à un très grand public ? Il suffira d'entendre de nombreuses musiques de films pour se prouver le contraire. De même, nombre de chanteurs de variétés vont puiser, à un moment ou à un autre, divers éléments de style directement empruntés aux langages de Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Francis Poulenc, voire Olivier Messiaen.

Confluences diachroniques : musique et stratification.

L'acteur musical est très souvent conscient des interférences qui peuvent survenir entre les répertoires de cultures ou de milieux sociaux différents. Plus délicate à percevoir est la confluence entre passé et présent, acquis et innovation. La vision la plus évidente s'effectue dans la musique savante écrite. Ainsi évoquera-t-on d'une manière parfois manichéenne la "tradition" et la "modernité" chez tel ou tel auteur, telle ou telle école, opposant chez Stravinski le *Sacre du Printemps* à la *Symphonie de Psaumes*, ou dans l'*Orfeo* de Monteverdi les chœurs des bergers du premier acte au récit de la Messagère de l'acte II. Ici encore, c'est le domaine de la musique savante qui viendra rapidement à l'esprit car les écrits sur la question abondent. Si l'on se réfère, en revanche, aux autres modes d'expression musicale, les éléments risquent de se compliquer car une limite est souvent faite entre la musique dite de "variétés", boudée des scientifiques car considérée comme pervertie et commerciale, et l'univers traditionnel et de transmission orale, jugé souvent comme référence stable, survivance du passé, ou témoignage intemporel du génie d'un peuple. Est-il encore nécessaire de souligner que ces idées préconçues méritent d'être considérées avec prudence ? Les musiques "de variété", mi-écrites, mi-orales, sont un exemple éloquent de syncrétisme, que les contingences commerciales expliquent grandement. Malgré l'américanisme ambiant (dont les retombées se font effectivement sentir sur l'ensemble du globe), on remarque qu'il existe partout des "variétés" locales : musiques populaires africaines actuelles, mélodies véhiculées par les médias chinois, vietnamiens, indonésiens, autant que par les moyens de communication turcs, égyptiens, grecs. De la même manière, il existe des "variétés" françaises, espagnoles, italiennes et allemandes, et il est souvent facile de discerner d'importantes spécificités de l'une à l'autre, abstraction faite bien sûr de la langue employée. La raison en est simple : face à un besoin de vivre superficiellement dans son époque (par exemple en employant des éléments musicaux d'une violente actualité, tels les instruments électroniques, les apports peu dissimulés d'un rock ou d'un *beat* anglo-américain, ou tout simplement des idiomes purement occidentaux dans le cas des musiques d'Afrique et d'Asie), la touche consciente ou non d'une spécificité réapparaît presque toujours. C'est peut-être la forme la plus évidemment démontrable de produits musicaux redevables simultanément du passé et du présent : "présent" des influences et des moyens techniques, "passé" de la langue employée, des inflexions vocales, des modes, des genres musicaux revisités, parfois même des instruments utilisés. Pourquoi alors distinguer "passé" et "présent" ? Les éléments que l'on pourrait croire surannés dans cette énumération prouvent souvent, et même dans le cas de ces produits "louches", que ces mélanges ont garanti leur pérennité. Car les confluences diachroniques ne cherchent pas à

établir une hiérarchie dans leurs composantes, mais à proposer un produit adapté aux besoins. La variété, tributaire d'impératifs commerciaux, va donc exacerber les données et proposer un produit que le spécialiste pourra qualifier de "décadent" car exagéré et superficiel. Toutes proportions gardées, il peut en être de même avec une œuvre "rococo" qui transforme l'esthétique baroque en "kitsch".

L'exemple de la musique de variétés est donc facile à saisir par ses éléments à la fois contradictoires et outrés. L'univers de la musique savante occidentale est, de son côté, friand de ces paradoxes que les compositeurs ont parfois même plaisir à commenter abondamment, lorsqu'ils s'expriment sur leurs propres œuvres. Nous irons donc chercher quelques exemples dans le monde de ces traditions sur lequel Laurent Aubert s'interroge, et notamment sur ses acteurs :

Chaque artiste s'approprie l'héritage reçu, qu'il fait fructifier et qu'il valorise selon son style personnel et celui d'une époque. Il n'est donc pas un simple imitateur, mais l'incarnation vivante de la tradition, en même temps que son dépositaire et son garant²¹.

Nous avons surtout démontré la double présence de nouveauté et d'acquis, incluant une idée de mouvement que le terme de "confluence" induisait. Or, c'est bien un phénomène de stratification qui va intervenir à présent. Quoi d'étonnant à cela ? Il est en effet logique de considérer que l'acquis n'est lui-même que le fruit de confluences multiples. Il est parfois complexe, voire illusoire (et souvent abusif) de dresser un tableau des différents apports chronologiques d'une musique. Nous nous sommes pourtant risqués à cet exercice de style, au travers de cette chanson enseignée par un vieil homme amical (*vieil ami* me paraît incongru et usurpateur : Pierre Boixel était le grand-père de mon ami Jacques Beauchamp, illustre



Pierre Boixel chantant lors d'une noce. (Coll. J.-C. Maillard)

biniou et membre du groupe Sonerien Du). Il ne sera pas étonnant de constater que notre informateur était de Josselin, dans le Morbihan...

L'élément de modernité réside bien sûr dans les paroles : évoquer un *bien joli p'tit patelin* où l'on se rend (comme l'apprend la suite des paroles) depuis Quimper en chemin de fer, et où l'on voit des pêcheurs *chatouiller le gougeon*, trahit une chanson de composition récente. Enfin, l'allusion à la construction du clocher de Notre-Dame du Roncier, dans l'un des couplets, date précisément cette chanson des années 1930-40. La mélodie, construite sur un mode plagal, n'excède pas l'étendue d'une septième. Cette même mélodie peut s'articuler sur trois périodes : première (lignes 1-2) et troisième (ligne 4) exploitant principalement le tétracorde descendant (plus 1 degré au-dessus de la tonique), période centrale (ligne 3) exploitant le tétracorde supérieur (plus 2 degrés en dessous de la tonique), constituant le "point culminant" de l'air. Ce type de structure mélodique est au moins attesté depuis le tout début du XIX^e siècle en Bretagne, et se retrouve dans une infinité de pièces de tout style, par exemple les "tons doubles" des gavottes chantées en centre-Bretagne. Le style ornemental, enfin, constitue une variante extrêmement vivante de celui qui a été codifié et expliqué dans les traités de chant français, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il serait simpliste d'affirmer que cette chanson utilise des éléments successifs des XVII^e au XX^e siècles : on sait simplement que ces éléments ont été attestés à ces

diverses périodes. Mais certains étaient peut-être utilisés bien avant, ce qui rend notre opération de "carottage" passionnante mais analysable avec un minimum de circonspection²².

Ce type de chanson, très ancrée dans une époque bien qu'utilisant des procédés beaucoup plus anciens, se retrouve extrêmement souvent. Mais il faut savoir que de nombreux folkloristes, dérangés dans leurs clichés sur le côté intemporel de la tradition, ont préféré censurer, exclure, rejeter un tel répertoire car considéré comme hybride, monstrueux. Certes, la valeur littéraire de cette chanson pourra être jugée avec prudence, mais elle est indéniablement ancrée dans une tradition vivante, palpitante, et peu soucieuse des catégorisations que nous évoquons au début de cet article. N'ayons pas peur, et surtout si nous sommes enclins au désordre, à les employer pour archiver nos documents. Mais surtout, utilisons-les avec une infinie prudence lorsqu'on les observe pour leurs seules qualités musicales, et surtout, oublions-les dès qu'il s'agira de faire de la musique !

La musique écoute la musique. Cette écoute de soi-même, tout symbolique qu'elle puisse l'être dans la formulation de notre titre, semble bien révéler une vérité universelle : le musicien, l'auditeur, tout acteur participant à sa célébration cherche à entrer dans un univers qui soit en adéquation avec ses aspirations, quitte à secouer les vieilles habitudes. Les philosophes ont d'ailleurs dépeint les vertus du passager et profitable malaise que ces secousses peuvent provoquer. Ecouter la musique de l'autre est l'une des leçons les plus profitables pour faire fructifier la sienne. Elle n'est pas non plus la seule : les confluences doivent s'assimiler, les acquis peuvent devenir s'ils sont repensés de nouvelles spécificités... De même, il existera des phénomènes de rejet, ou de renouement. Face à l'immensité des enjeux, ne réfléchissons plus et continuons à jouer, à danser, ou à écouter : ce sera sans doute la meilleure manière de trouver nos réponses.

NOTES

1. Il s'agit des musiciens d'opéra, violemment attaqués par une grande partie du clergé, Bossuet en tête.
2. GRIGNON, Claude ; PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire*. Paris : Gallimard ; Le Seuil, 1989, p. 30. Collection Hautes études. Cf. également infra, note 17.
3. Nous pensons notamment aux travaux de Jean-Michel Guilcher sur l'ethnochoréologie.
4. Nous ne souhaitons pas placer ce terme rebattu en première position, d'autant plus que nous ne l'employons pas dans une optique positiviste : *évolution* ne rime pas forcément avec *amélioration*, mais inclut une idée de *transformation* graduelle, indispensable à la survie.
5. BLACKING, John. *Le sens musical*. Traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9 (titre original : *How musical is man ?* University of Washington Press, 1973).
6. Ibid., p. 11.
7. Les traducteurs spécifient et commentent les termes employés en anglais par Blacking, citons-les donc : *folk music* (musique du peuple, folklorique, jouée par des non-professionnels) et *art music* (littéralement, musique d'art).
8. Ibid., p. 8.
9. C'est-à-dire en étudiant à pied d'égalité les musiques européennes et extra-européennes, tout en mettant en évidence un sens musical universel plus ou moins développé selon les contextes sociaux.
10. Ibid., p. 128.
11. MAUSS, Marcel. Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. In *L'Année sociologique*. Seconde série. 1923-24, rééd. Chicoutimi : Cégep (édition électronique), 2002. p. 121-122.
12. LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Voie des Masques*. Paris : Plon ; Presses Pocket, Collection Agora, 1979.
13. BURNEY, Charles. L'état présent de la Musique, en France et en Italie, ou Journal du Voyage entrepris dans ces pays (...) (1770). In *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*. Traduit, présenté et annoté par Michel Noiray. Paris : Flammarion, 1992. p. 73. Collection Harmoniques.
14. COUPERIN, François. *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts (...)*. Paris : Auteur, Boivin, 1724. Préface.

15. QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière (...)*. Berlin : Voss, 1752, p. 334.
16. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris : Gonthier, 1982, p. 19.
17. GRIGNON, Claude ; PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire*. op. cit., p. 19.
18. BOLLEME, Geneviève. *Le peuple par écrit*. Paris : Seuil, 1986, p. 211.
19. Ibid., p. 167.
20. BOURDIEU, Pierre. *La Distinction, critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 1979, p. 198.
21. AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre : Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Chêne-Bourg ; Genève : Georg Editeur ; Ateliers d'ethnomusicologie, 2001, p. 40.
22. Précisons aussi qu'il ne s'agit pas de paroles modernes collées sur une mélodie ancienne : l'air est inconnu ailleurs et cette pratique est très rare dans ce répertoire.

LÉGENDES DES DOCUMENTS

1. *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose Composé à la mémoire immortelle de Monsieur de Lully par Monsieur Couperin (...)* Paris, Auteur, Boivin, 1725. Cherchant à symboliser par ses compositions les bienfaits d'une musique franco-italienne, Couperin imagine d'une manière fantaisiste les ombres de Lully (champion de la musique française) et Corelli (promoteur de la sonate et du concerto en Italie, virtuose du violon) rassemblés par Apollon pour unir leurs talents.
2. Moins loin que Shanghai, le groupe Montanha Negra qui mêle *graile*, *bodega*, tambour, clarinette et tuba.
3. Un orchestre d'opéra traditionnel à Shanghai, novembre 2004. Au milieu des instruments chinois, un violoncelle qui renforce à l'octave grave les vièles *Erhu*.
4. L'échoppe d'un marchand de musique à Shanghai : si le propriétaire des lieux joue honorablement de l'orgue à bouche *sheng* et propose un important éventail de vièles, luths et clarinettes traditionnels, il vend également des violons, des violoncelles, et même un synthétiseur d'occasion. Ce mélange d'instruments "nationaux" et occidentaux se retrouve presque partout dans les magasins de musique des villes d'Asie et d'Afrique.

Ali Alaoui & Moultqa Salam

Propos recueillis par Jean-Christophe Maillard

Ali Alaoui, voilà un moment qu'on te connaît et t'apprécie : tu es un maître de la derbouka et des percussions maghrébines, tu as débuté ta carrière à l'Orchestre national du Maroc, et tu es à Toulouse depuis plusieurs années. D'ailleurs, c'est en jouant avec toi à plusieurs reprises que j'ai pu apprécier ton talent et ta gentillesse ! À l'université du Mirail à Toulouse, on profite de tes compétences et de ta pédagogie dans les ateliers d'animation culturelle du CIAM, on te voit jouer aussi bien dans des festivals de raï qu'avec des musiciens classiques, tu invites de grands noms de la musique marocaine à venir jouer par chez nous, et te voilà maintenant à la tête d'un ensemble d'élèves et amis, majoritairement non-maghrébins, et le nom de ce groupe est un beau programme : « Moultqa », c'est « Rencontre » ; « Salam », c'est « Paix ». Pourrais-tu nous raconter un peu l'histoire de Moultqa Salam ?

C'est une formation qui s'est créée à Fès en 2003-2004, formation large qui se consacre à tout ce qui est musique savante arabo-andalouse, musique soufi et musique traditionnelle marocaine. Il a fallu un travail de deux ou trois ans pour être prêts pour la scène et la diffusion. Nous avons commencé dans le sud de la France et à Toulouse toute l'année dernière jusqu'en juin, moment où nous avons été sollicités pour jouer au festival de musique sacrée de Fès. Nous étions partis pour faire une date et nous sommes retrouvés avec trois ou quatre autres. Les gens de là-bas étaient très contents et très chaleureux de voir des Occidentaux, et précisément des Français, défendre leur culture comme il faut.

Comment leur jeu a-t-il été reçu par le public ? A priori, ce sont des gens de Toulouse qui ne sont pas forcément familiarisés avec cette musique...

Le groupe contient quatre-vingt pour cent de Français, il y a également des Tunisiens, des Marocains, des gens de partout, alors nous travaillons sur la musique arabo-andalouse, la musique soufi, et nous essayons d'abolir les frontières entre les religions : nous faisons une grande partie avec les voix a capella, basée sur le soufisme, le gospel et le chant juif.

Alors, ces musiques sacrées sont mélangées ?

Musiques sacrées, musiques traditionnelles : le spectacle a trois visages. D'abord l'ensemble qui chante a capella, qui fait des pas, des mouvements de trances et des chorégraphies sur scène, avec ce chant des trois religions. Le deuxième tableau est basé sur la musique savante, arabo-andalouse, les cordes et les voix, et à la fin on passe à la musique traditionnelle, qui se dirige complètement vers la polyrythmie et tout ce qui est musique traditionnelle marocaine.

Est-ce uniquement de la musique purement traditionnelle, ou y a-t-il des choses plus modernes, de la création, des éléments nouveaux ?

Non, nous restons dans la tradition parce que la musique marocaine est typique, il y a des codes à respecter, et il faut rester dans la tradition, sachant que l'on peut faire des arrangements mais dans la tradition.

Alors comment trouves-tu que les Français s'en tirent ? Au départ, ils ne la connaissent pas trop, cette tradition...

Après cinq ans de travail avec moi, et le stage que nous avons fait au Maroc pendant trois semaines, qui a été suivi d'un bain culturel dans le pays, c'est devenu leur passion, et tant qu'on a de la volonté, la passion est là...

Est-ce qu'ils ont une façon spéciale de jouer et de chanter, ou bien est-ce qu'ils se fondent avec les autres ?

C'est justement le point fort qui a permis le succès de ces musiciens au Maroc, c'est ce qui nous a fait passer d'une scène à trois scènes, c'est parce que les gens n'arrivaient pas à croire que c'était des Français. Il y en a même qui sont venus à la fin pour leur parler, discuter avec les chanteuses pour voir si c'était des vraies Françaises ou des Arabes. C'est ça le côté magique de la formation !

Et pour le gospel et les chants juifs, ça se passe comment ?

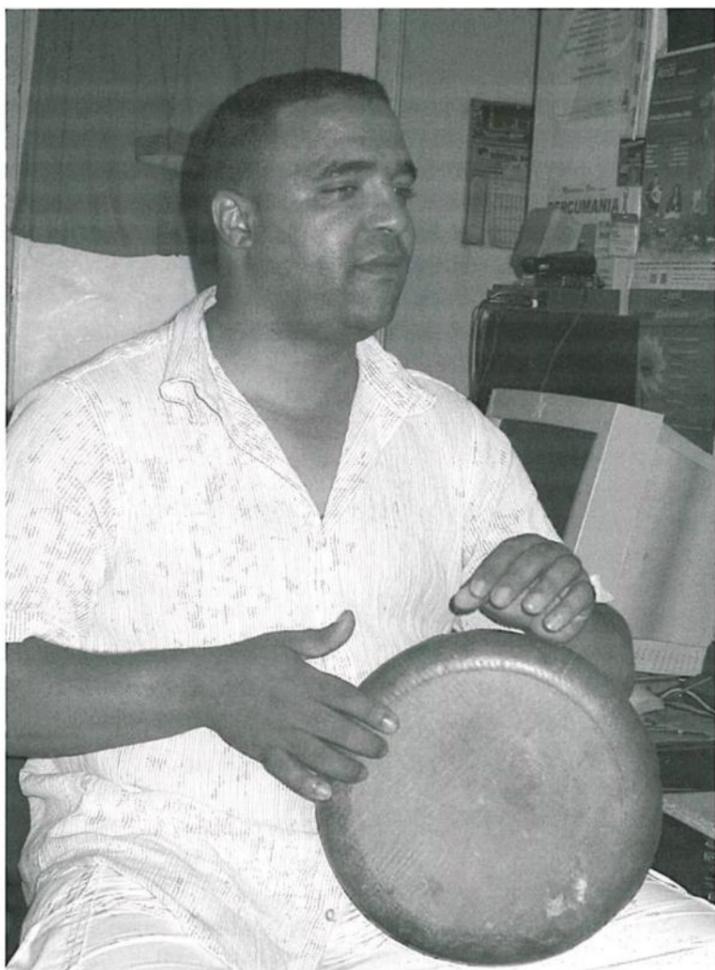
Ça se passe très bien, parce que dans la formation il y a une fille, Ingrid Panquin, qui enseigne le gospel, et qui pendant plus de quinze ans a été dans un chœur de gospel à Paris. Elle s'intéresse à tout ce qui est andalou et soufi, mais moi je trouve que ce n'est pas intéressant, quelqu'un qui s'intéresse à la culture arabe et qui ne donne pas quelque chose de sa propre culture. Pour le chant juif, on a une fille au violoncelle, Eugénie Ursch, qui a travaillé longtemps ce répertoire. La musique permet d'abolir les frontières, et c'est pour ça que j'ai mélangé ces chants religieux a capella, qui permettent à tout le monde de chanter en trois langues différentes le répertoire de trois religions.

Et le spectacle de Fès, tu l'as fait dans le festival in (officiel, payant) ou off (parallèle et gratuit, et beaucoup plus fréquenté par les habitants de la ville) ?

Dans le festival off, et dans un autre endroit culturel qui s'appelle Mizi Bataha, plus les Nuits Soufi (qui ont lieu tous les soirs après les spectacles). Nous avons été invités aux Nuits Soufi, sachant qu'il n'y passe que des groupes soufi locaux, et ils ont trouvé dans ce que l'on faisait une empreinte religieuse authentique. Pour le public marocain, qui y est très sensible, c'est magique, c'est incroyable que ces gens qui ne sont ni arabes ni musulmans s'intéressent à cette culture, à cette religion, et qu'en plus ils le fassent bien. On a entendu des gens qui disaient : « oui c'est super, mais plus structuré que les musiciens de transe qui le font ici et qui l'ont dans la peau »... ça a donné une autre vision de la musique de trances du Maroc.

Tu vis en France et tu aimes jouer avec des musiciens différents en rencontrant d'autres musiques, par exemple ce que nous avons fait avec la Torat, et ce que tu continues à faire avec d'autres.

Moi, je suis là parce que j'aime beaucoup la pédagogie et que c'est ma vie : tant que j'aimerai la pédagogie j'aimerai donner un vrai visage à ma culture. Il y a beaucoup de gens qui essaient de toucher un peu à la musique orientale, à la musique maghrébine, mais ils ne la connaissent pas. Alors c'est à moi ici de faire connaître cette culture, et en même temps de me cultiver moi-même. Je dois donc travailler avec d'autres musiciens : des jazzmen, des groupes occitans, des gens de chanson française, de musique médiévale, tout ce qui est monde



occidental. Ça fait plus de six ans que je suis là, et j'ai fait pas mal de rencontres : la première avec Vicente Pradal, avec un projet qui s'appelait *L'Amour de loin*. J'y ai rencontré de grands musiciens, c'était une expérience... très costaud pour moi.

Exact ! On l'avait fait ensemble, d'ailleurs.

Oui, en plus ! Il y avait aussi Pascal Lefevre qui m'a amené un autre projet avec le Viellistic Orchestra : comme ça une porte t'en ouvre une autre, et j'ai eu l'honneur et le plaisir de partager avec ces gens-là. Après, avec l'expérience du Viellistic en 2003-2004, j'ai eu envie de faire une expérience métisse entre le jazz et l'Orient, et j'ai construit une formation que j'ai appelée Torat, c'est à dire « Patrimoine », avec vibraphone, contrebasse, violon, flûte, cornemuse, et percussions. C'était une première expérience un peu difficile entre des gens qui ne se connaissaient pas, mais je ne le regrette pas, c'était pas mal. Maintenant, sachant que les grandes formations sont difficiles à gérer, j'ai décidé de travailler sur des petites formations, en plus du travail académique et pédagogique que je fais avec Moultqa Salam. Donc nous avons formé un quatuor, avec un pro-

jet qui s'appelle Amazir, ce qui veut dire « Homme Libre » avec Brahim Dhour, violoniste, luthiste et compositeur, un contrebassiste, Lionel Milazzo, un pianiste, Pierre Bouzeron, et moi-même. Ce projet me tient beaucoup à cœur car il y a beaucoup de création, beaucoup d'inspiration, on se trouve à la fois dans du jazz, de la musique cubaine, de la musique classique, de la musique andalouse, de la musique orientale, et cette formation a eu l'occasion, par une association qui s'appelle Terres nomades, de faire, sans le pianiste, la musique d'un film muet de 1924, *Le prince Ahmed*, avec un joueur de kora du Sénégal, Ablaye Sissoko : nous avons déjà fait deux ou trois tournées et nous sommes programmés les 6 et 7 mai 2007 à Odysseus.

Tes projets personnels sont toujours aussi nombreux ! Mais revenons à ceux de Moultqa Salam ?

Nous avons le projet d'enregistrer un CD, et le prochain spectacle sera très important pour moi, c'est la promotion de ma méthode de percussions du monde arabe qui aura la forme d'un livret et de deux DVD : un sur ma carrière et un sur la musique et sur la percussion. Le produit est publié par Le Salon de Musique, éditeur de méthodes sur toutes les percussions du monde. J'en ferai la promotion avec d'autres artistes qui sont dans la production, et à la fin je jouerai avec Moultqa Salam. Au mois de mai 2007, nous partons au festival Andalusia de Casablanca, puis en juin au festival des musiques sacrées de Fès, puisque nous avons eu du succès là-bas, et au mois de septembre nous allons à Rabat, au festival Mawâzine.

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 palpite, 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 parasites, 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 écris : « Que

Se retrouver en face à face avec Dominique Regef, c'est l'assurance d'un bon moment. Eh oui : le vieilleux-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 avions 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 ?

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 frustre 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 !

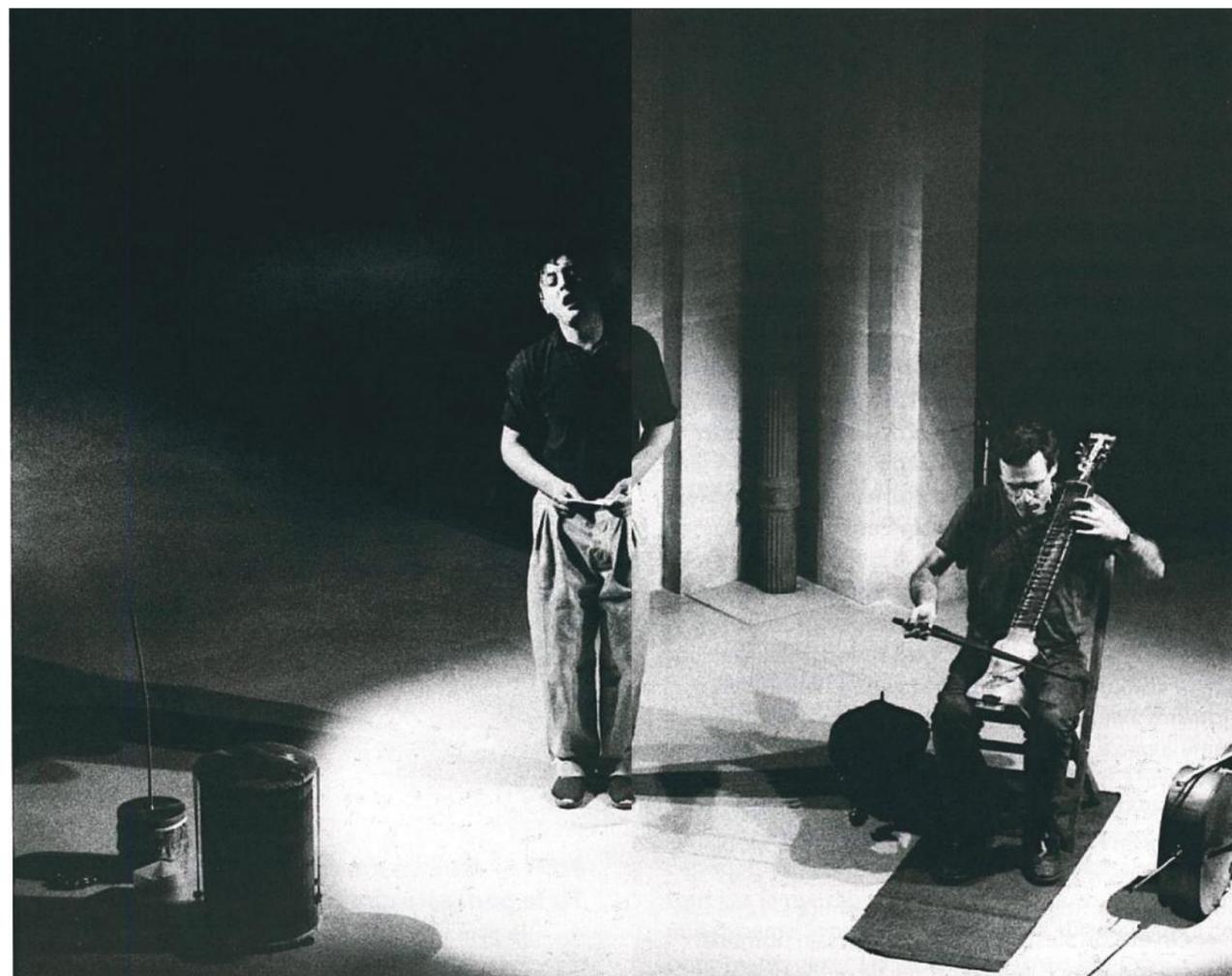
Quand j'ai voulu remplacer la guitare par la vielle, ça s'est gâté... Sans grilles d'accords, ces

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^e 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 souffler 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

Sur scène avec
Beñat Achiary
Coll. D. Regef

vénérables (José 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, quoi.

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 Caille-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 Lefevre. 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 vieilles 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 innove ? Vous êtes au moins deux ou trois : Valentin Clastrier, Pascal Lefevre, 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, 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,



Coll. D. Regef

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 aussi parfois que tu fais de la « musique difficile ». À ce sujet, pourrais-tu aussi 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 sarkozyennes 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 vieille 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 fal-

lait 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 vieille, vingt minutes peut-être, avant un bal occitan. À part la présence de la vieille, 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 ●

« Des peuples qui passent ici pour barbares... »

par Jean-Christophe Maillard

Images de la Turquie dans la musique française baroque



Des peuples qui passent ici pour barbares... », affirme Racine lorsqu'il préface sa tragédie *Bajazet* en 1676¹ et qu'il évoque l'opinion générale que se font ses compatriotes sur les Turcs. Certes, il est loin de se rallier à cette pensée : sinon, aurait-il choisi ce sujet mettant en scène un sultan et son sérail ? Pourtant, on pourrait aussi se rappeler la manière dont ces mêmes Ottomans étaient perçus un siècle et demi plus tôt : « ... les Turcs c'était l'Islam, ennemis jurés de la foi chrétienne, c'était la destruction de l'empire byzantin, le joug de l'infidèle sur la terre sainte et les vieux patriarcats orientaux, c'était la piraterie, les esclaves condamnés à ramer sur les galères barbaresques et amenés parfois à renier leur foi...² ». Ces jugements surprennent d'autant plus que les traces de la civilisation turque apparaissent souvent au détour des manifestations musicales en France, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les nations proches étaient assez bien connues : qui évoquait l'Espagne, l'Italie ou la Suisse tentait alors d'exploiter les caractéristiques connues de tel ou tel peuple voisin. L'exotisme escortant les visions

des « Indes orientales » ou des « Indes occidentales », et plus rarement de l'Afrique, était souvent prétexte à une imagination plus que fantasque... la Turquie, quant à elle, semblait ressortir de ces deux visions de l'ailleurs : peuple à la fois connu par sa relative proximité, et grandement éloigné par sa civilisation et ses mœurs.

La proximité n'était pas que géographique : la Sublime Porte avait effectivement effectué des avancées inquiétantes en Europe orientale, et depuis longtemps elle était l'interlocuteur obligé des commerçants et marins. Ne représentait-elle pas, comme depuis toujours, la porte de l'Asie ? Mais pour la France, une autre proximité était bien effective. Elle s'affirmait dès 1524 au moins, lorsque François I^{er}, écrasé à Pavie, prisonnier de Charles Quint, demanda par l'intermédiaire de sa mère Louise de Savoie assistance et aide à Soliman le Magnifique. C'était le début de relations diplomatiques privilégiées, qui se concrétisèrent quelques années plus tard : privilèges commerciaux ou capitulations qui permettaient aux navires français de naviguer librement dans les eaux ottomanes, droit

de regard – et de protection – sur les églises chrétiennes du Proche-Orient. Les capitulations furent d'ailleurs renouvelées par six fois jusqu'à la chute de l'Ancien Régime. Les deux siècles qui suivirent les premiers rapprochements de François I^{er} avec la Turquie ne furent pourtant pas marqués par une empathie régulière et durable entre les deux pays, parfois éloignés, parfois en bonne intelligence l'un avec l'autre. Les arts et la musique, en revanche, continuèrent à la regarder avec curiosité, voire à se l'approprier. Ce regard sur « l'Autre » s'est manifesté, en musique, de plusieurs manières, et nous fournit diverses (et « instructives »...) leçons sur cette vision de l'altérité.

Visions réalistes, flatteuses, saugrenues, caricaturales ? Ce n'est pas la chronologie qui permettra d'apprécier une imaginaire évolution des mentalités. La fin du XVIII^e siècle abonde en clichés que l'on avait parfois su écarter, dès le début du XVII^e siècle. Que cherchait-on en empruntant à la civilisation ottomane ? Une image de l'ailleurs, certes, mais sous des déclinaisons multiples. Nous les découvrirons au hasard de la chronologie, tout en essayant de les rattacher à l'histoire, lorsque

1. Cf. Paris, NRF, Collection de la Pléiade, T. 1, p. 529.

2. JACQUARD, Jean. *François I^{er}*. Paris : Fayard, 1994, p. 312.

Page de titre des
Villanelles (...)
de Tessier (1604)

les données le permettent.

Ainsi en témoigne la première partie du XVII^e siècle. Dans ses toutes premières années, un certain répertoire vocal, issu de la polyphonie de la Renaissance, semble ignorer encore les modernismes du madrigal italien. Les recueils de musique chantée à plusieurs voix connaissent un succès égal depuis plus de cinquante années. Chansons à couplets, ou parfois inspirées de la métrique des poètes gréco-latins, ou encore dans un faux style rustique, éminemment savoureux et truculent, constituent la base du répertoire profane. Quelle place pour des musiques inhabituelles et dépaysantes? Claude Lejeune n'hésite pourtant pas à employer divers idiomes latins peu employés auprès des clients habituels de ces recueils, dont le languedocien! Mais le turc, langage incompréhensible de presque tous, aux sonorités étranges, ne semblerait guère approprié pour ce répertoire à la fois raffiné et populaire. Un auteur épris de curiosité franchit le pas cependant : il s'agit de Charles Tessier, luthiste à la carrière internationale, puisqu'il a voyagé entre 1580 et 1610 environ en diverses régions de France, d'Angleterre, de Lorraine ou du Saint Empire, tout en restant attaché à son poste de musicien royal. On possède de ce musicien, ami de son illustre confrère britannique John Dowland, environ quatre-vingt-dix chansons dont un petit nombre en italien, espagnol, suisse, gascon... et turc. On cherchera à grand-peine, dans cette musique, une influence purement ottomane : si jamais elle existe, elle a été soigneusement occidentalisée. Les tentatives de transcriptions et d'arrangements sur les musiques d'origines lointaines nous livrent presque toujours, jusqu'au milieu du XIX^e siècle au moins, de superbes fruits de l'esthétique environnante... mais fort peu de la saveur de leurs origines. Telles sont les deux villanelles *Hevel a queur si hugeau ne my* et *Tal lis si man hera his he hider (sic)* des *Airs et villanelles fran. Ital. Espa.*



Suice. Et Turcq. (...) que Tessier publie à Paris en 1604³. L'harmonisation très syllabique fait entendre un ensemble vocal à quatre parties soucieux d'une grande homogé-

néité rythmique, dans de courtes chansons strophiques exploitant un langage fort européen. Curieux exemple que celui-ci, qui initie notre exploration : il irait même à l'inverse de la plupart des autres qui exploitent un exotisme pittoresque parfois associé à un langage humoristique et macaronique. Ici, c'est le texte seul qui fait référence à la Turquie : visiblement, il a été transcrit phonétiquement pas Tessier (ou un autre), peut-être même sans en comprendre le sens. Il est d'ailleurs assez sibyllin pour une personne qui parle le turc moderne : certains mots semblent compréhensibles, mais un décodage méthodique devrait s'imposer pour tenter de le décrypter. L'exemple de Tessier sera presque unique...

Mais, rapidement, ce sont les imageries faciles qui l'emportent. Que sait-on des Turcs? Ils portent un costume étrange et un turban facilement repérable, ont de larges moustaches, sont d'habiles marins et des guerriers redoutables, et pratiquent la polygamie que leur religion cautionne. Vastes sujets pour laisser le libre cours à l'imagination... Le cadre du ballet de cour s'y prête à merveille. Ce type de grand spectacle requiert une certaine quantité de danseurs, d'acrobates, de figurants. Dans leurs rangs, une proportion plus ou moins égale de professionnels et de personnes de la cour. Le règne de Louis XIII lui est particulièrement propice : le roi lui-même y participe, entouré de nombreux courtisans. Les sujets de ces ballets sont divers, mais souvent la thématique générale s'éparpille au profit d'un grand show coloré, alliant pittoresque et burlesque, danse, comédie, et chant. On ne possède pratiquement plus de musique de ballet de cour³, en revanche les sources iconographiques abondent. On pourra, par

3. L'essentiel des sources connues se situe dans divers recueils copiés bien plus tard par l'atelier que dirigeait André Philidor, bibliothécaire de Louis XIV (ms. BNF musique Rés. F494).

Airs et villanelles

Françaises, Italiennes, Espagnoles, Suices et Turques.
Mises en Musique par le Sr. Charles Tessier
1604.

Transcription
d'une villanelle turque
du même recueil

1

Turcq.

Dessus.

Haute-contre.

Taille.

Basse-Contre.

He vel a queur si hu geau ne my,
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

He vel a queur si hu geau ne my,
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

He vel a queur si hu geau ne my,
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

He vel a queur si hu geau ne my,
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

2

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guie le remi ci guie le remi ci Ca ra guiu sel- ly.

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guie le remi ci guie le remi ci Ca ra guiu sel- ly.

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guie le remi ci guie le remi ci Ca ra guiu sel- ly.

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guie le remi ci guie le remi ci Ca ra guiu sel- ly.

Occu la dam ha te la ha hyn
Es cherine catta la ha hyn,
Cula la hin sa tu la ha hyn
Guie lere mi ci guie lere mi ci
Cara guiu sely.

exemple, observer les belles planches représentant les entrées du ballet *La douairière de Billebahaut* (1626)⁴, dont le titre lui-même est en droit de nous inquiéter quant à la fiabilité des sources concernant « l'ailleurs », si tant est que c'est bien la cité basque d'où la douairière est originaire. La douairière, personnage titre, est une vieille femme riche et grotesque. Elle a organisé une fête en l'honneur de son jeune soupirant, Fanfan de Sotteville. Les invités se succèdent, prétextes à des entrées bouffonnes : danseurs de sarabande, « Baillis de Groenland et de Fridland », « glisseurs » évoquant les habitants des contrées boréales, condamnés à marcher continuellement sur la glace, Mahomet et ses docteurs, « docteurs perciens », Africains divers, parmi lesquels « Le Roy Atabalipa », nain conduit sur une chaise à porteur et jouant... de la vielle à roue, tandis que la « Musique de l'Amérique » est constituée d'un musicien jouant d'un carillon de gongs tiré par une fausse girafe, précédés de quatre joueurs de cornemuse ! Les Turcs ne vont pas décevoir : le Grand Seigneur, sceptre orné d'un croissant à la main, arrive sur un cheval. Il porte un turban démesuré, dont la forme évoque un ananas, son énorme moustache remonte d'un côté, et tombe de l'autre. Il est escorté de deux domestiques l'abritant sous des ombrelles. À sa suite, l'objet de bien des fantasmes chez nous autres occidentaux, à n'en pas douter : les Sultaness, au nombre de huit, agitant leurs chasse-mouches. Cependant, ces gracieuses odalisques, vêtues d'une élégante robe et d'une sorte de hennin « à la turque » ne doivent pas nous abuser : ce sont, en fait, des travestis masculins, parmi lesquels figure Gaston d'Orléans, frère du roi, personnage haut en couleurs, libertin et intrigant notoire, et dont l'habillement en belle pensionnaire de sérail semble soigneusement choisi par celui auquel on fait dire :

Amour, ce monarque indompté
Depuis que de ses feux il m'enseigne l'usage
Me fait à tout propos, selon sa volonté
Changer d'habit et de visage...

Le Turc est devenu un « caractère » facilement reconnaissable : sultan enturbanné, groupe d'épouses, et aussi l'eunuque, sujet d'étonnement amusé : on le trouve dans d'autres ballets, tel *Les*

4. Plusieurs illustrations des entrées sont conservées au Musée du Louvre, cabinet des Dessins.



La Douairière de Billebahaut, « Entrée du grand seigneur »

(Louvre, Dessins)

Noces de Pélée et de Thétis, en 1654⁵. On n'a retenu de ce peuple que son aspect extérieur, en le ridiculisant – comme cela arrive pour tout personnage un tant soit peu exotique. La musique des ballets de cour est, la plupart du temps, perdue. Mais, il est probable que toute trace de musique authentiquement turque était absente, à un détail près peut-être : l'emploi des percussions. L'eunuque de *Pélée et Thétis* tient, par exemple, un tambour à cymbalottes dans les mains... spécificité turque peu convaincante cependant. Un regain d'intérêt pour les « véritables » Turcs est ensuite à la base de la plus fameuse turquerie française : celle du dernier

5. Pour ces références aux ballets de cour (et le petit quatrain des sultaness), cf. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, Collection Iconographie Musicale VIII, 1987.

acte du *Bourgeois Gentilhomme* de Lully et Molière (1670). Un événement précis en est l'origine. Sous le règne de Mehmed IV, en 1669, celui-ci envoie en France un émissaire et observateur, Soliman Aga. Les relations diplomatiques un peu fraîches entre les deux pays (Mehmed avait emprisonné puis expulsé l'ambassadeur de France) justifiaient cette mission, destinée à rétablir les relations diplomatiques. Confortablement installé à Paris, en compagnie d'une importante troupe de domestiques, il a apporté dans ses malles un nouveau breuvage : le café. Il organise alors de somptueuses réceptions, débordantes de luxe orientaliste, et promouvant cette boisson que les Parisiens découvrent. Intrigué, Louis XIV (qui a entendu des récits enthousiastes de ses courtisans sur Soliman Aga), décide de l'inviter

à Versailles, lui préparant un accueil absolument somptueux afin de montrer haut et fort la puissance du roi de France... Peine perdue : Soliman Aga, simple émissaire et non ambassadeur officiel de la Sublime Porte comme le croit Louis XIV, s' imagine que le faste déployé par le roi n'est que provocation face à la puissance ottomane. Il se comporte même de manière jugée très inconvenante : il ne semble rien admirer, ne témoigne d'aucune gratitude, ordonne à ses domestiques de garder la tête baissée et de ne pas regarder leur environnement. Très vexé et déçu, le Roi Soleil demande alors à Lully et Molière de lui préparer « un ballet turc ridicule », avec l'aide du Chevalier d'Arvieux, voyageur et connaisseur des coutumes turques. On ne sera pas étonné de certains détails apparemment pris

sur le vif, notamment ces exclamations chantées par les suivants du fameux « Mamamouchi », et ces simulacres de prières musulmanes... mais le reste de la musique est bel et bien du Lully, peu imbibée, hormis ces petits exemples, d'influence turque directe. La langue employée par Molière est restée dans toutes les mémoires: ce sabir mélangeant plusieurs idiomes est supposé évoquer la *lingua franca*, jargon utilisé dans les ports de la Méditerranée, et donc langue de communication avec les Turcs. André Campra s'en souviendra, assisté de son librettiste Houdar de La Motte, dans son opéra-ballet *L'Europe Galante*, en 1697, consacrant à la Turquie un acte entier, et la scène IV de celui-ci ne faisant entendre que ce « turc de cuisine » exploité encore une fois dans un but cocasse. Mais lisons les observations de La Motte: « ... l'on a exprimé, autant que le Théâtre l'a pû permettre, la hauteur & la souveraineté des Sultans, & l'emportement des Sultanes »⁶. Le librettiste a puisé dans de recommandables références: Molière pour le burlesque, Racine pour le tragique, dont on a reconnu diverses remarques formulées déjà dans la préface de *Bajazet*. Campra, de son côté, se serait-il rappelé les ports méditerranéens de son enfance, lui qui est né à Aix-en-Provence? La musique ne le laisse guère transparaître. La turquerie en est pourtant sortie revivifiée.

De leur côté, les Turcs étaient-ils insensibles à l'Occident et à sa musique? De surprises anecdotes prouvent le contraire. Les Turcs connaissaient et utilisaient de temps à autres la trompette, le cornet, et plus tard la clarinette et le basson. Le palais de Topkapı à Constantinople aurait possédé divers dessus de violes, instruments joués par les femmes des sérails (d'origine européenne pour certaines?)⁷; on sait d'autre part, notamment par des croquis du peintre Jean-Étienne Liotard, que le violon était assez souvent utilisé par les Turcs. Les musiciens européens n'ont pas négligé d'aller exercer leur talent là-bas: c'est notamment le cas du très brillant Marseillais et virtuose de la flûte Pierre-Gabriel Buffardin, qui dut exercer quelque temps son art à Constantinople où il donna des leçons d'instrument à un certain Johann Jacob Bach, frère de Johann Sebastian lui-même, aux alentours de 1713!⁸ D'ailleurs, le même Buffardin poursuivit sa carrière à Dresde, où il rencontra probablement Johann

Sebastian Bach, lié sporadiquement à la cour de la brillante métropole saxonne. En France, les turqueries continuent: elles continuent d'apparaître à la scène, qu'elles soient pour la prestigieuse institution de l'Académie Royale de Musique ou pour les planches plus modestes du Théâtre Italien. Jean-Joseph Mouret (Provençal lui aussi, tout comme Campra et Buffardin déjà nommés) propose pour l'un de ses divertissements un *Arlequin Grand Mogol*⁹, dans lequel les origines turques de ces monarques indiens justifient l'exotisme de pacotille qui en ressort. Une ambassade orientalisante vient informer Arlequin qu'il est le fils caché du grand Mogol, et héritier de sa couronne. Celui-ci se laisse entraîner, quitte sa compagne et arrive dans une cour luxueuse où diverses propositions de mariage lui sont offertes, sous les paroles surprenantes que le mufti adresse aux futures épouses:

Mahomet a commandé à la femme d'estre sage
Mais l'Epoux a l'avantage de pouvoir Etre volage,
A nous seuls est accordé
D'user sans libertinage de licence en mariage,
Sultane, c'est l'usage, Mahomet l'a commandé.

Le divertissement se poursuit par une danse de derviches, auquel le même mufti chante :

Rions, chantons et dansons tous
Marquons ici notre allégresse
C'est un effet de la sagesse
Que de faire à propos les fous.

La danse « folle » des derviches est bien sûr une *Danse pour tourner*, sorte de mouvement perpétuel qui évoque ce rite spectaculaire qui a marqué les esprits des voyageurs. Finalement, la morale occidentale sera sauve: l'épouse européenne d'Arlequin survient pour ramener celui-ci à la maison, *manu militari*...

Ce divertissement datait des années 1720-30: en 1735, Jean-Philippe Rameau incluait dans ses *Indes Galantes* une entrée consacrée au *Turc Généreux*. Celui-ci, après avoir enlevé la belle Emilie, jeune Provençale, a décidé d'en faire son épouse favorite, à son plus grand désespoir puisqu'elle a voué son cœur à Valère, son bien-aimé. Volant à son secours,

bons, Paris, A. & J. Picard, 1977, T. 2, p. 144.

9. *Sixieme recueil de Divertissemens de Mr Mouret*, Paris, s.d., rééd. en facsimile, Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1987, p. 69.

ce dernier fait naufrage avec tout son équipage sur les côtes que le palais du Turc surplombe... épisode bien sûr rocambolesque; Valère, fait esclave, est malgré tout reconnu par le Turc, car quelques années auparavant notre Français lui avait sauvé la vie! Cet épisode abracadabrante se termine non pas par des musiques censées évoquer l'univers ottoman, mais par une fête de matelots provençaux (l'équipage de

Valère) bénéficiant de temps à autres des interventions des esclaves africains du Turc Osman, qui libère ses prisonniers et, par la même occasion, rend Émilie à Valère! Cet acte, bien connu des amateurs d'opéra baroque, donne pourtant une bien mauvaise image d'un peuple pirate et esclavagiste, même si Osman manifeste noblement de sa gratitude. Ainsi apparaissent les Turcs sur la scène: un peuple assez bien connu, dont les fastes orientaux comblent les velléités d'exotisme, dont les mœurs polygames éveillent un imaginaire inavouable, ou tout simplement permettent de mettre en valeur la dureté masculine, face à l'amour brûlant, souvent jaloux et désespéré, des infortunées épouses. Les eunuques, janissaires, esclaves et jardiniers complètent la panoplie des personnages-types. Le répertoire instrumental n'est pas de reste: Marin Marais propose, dans son *Cinquième livre de Pièces de Viole*¹⁰, une solide *Marche à la Turquie*, tandis que d'autres instruments, encore moins appropriés en apparence pour évoquer cette musique, lui dédient des suites entières: c'est par exemple le cas de la musette avec les *Galanteries Amusantes* de Nicolas Chédeville Le Cadet¹¹. Ici, ce sont deux musettes qui célèbrent *La Turquoise*, aux côtés, dans le reste du recueil, de *La*

10. Paris, Auteur, 1725.

11. Paris, Auteur, Boivin, Le Clerc, s. d. (ca 1735).



Françoise, L'Espagnolle, L'Allemande, La Chinoise, L'Italienne et la Polonoise. Cet éclectisme pseudo-international, une fois encore, ne trompe guère: Nicolas ne connaît pas plus la musique turque que la chinoise, et il exploite ce qu'il connaît des musiques des nations européennes qu'il évoque. C'est à nouveau l'imaginaire qui va guider notre musicien: après une Marche probablement censée évoquer la suite somptueuse d'un

dignitaire, ou une armée lors d'une cérémonie d'apparat, voici *Le Musulman Amoureux*, suivi par *Le Turc*, puis *La Favorite Turque*. Le premier est illustré par un rondeau gracieux, le second par un allegro italianisant, et la dernière par une gracieuse contredanse. De la même manière tout aussi fantaisiste et arbitraire, la suite chinoise faisait entendre... une suite de tambourins provençaux! On comprend alors que ces diverses nations ne peuvent sans doute être constituées, en fait, que de quelconques personnages de bal masqué, bien incapables de « faire les moines » sous des habits qui ne suffisent à les rendre authentiques. Qu'importe: ces « Galanteries » sont « Amusantes », et véhiculent un exotisme ludique, peu soucieux de vraisemblance. La Turquie, comme la plupart des autres nations, souffre donc d'une image simpliste et ressortant du topique, du lieu commun. Ainsi la civilisation européenne des XVII^e et XVIII^e siècles envisage-t-elle cette vision de l'autre... tout comme le fera, d'une autre manière encore, le XIX^e siècle. Attardons-nous pourtant, en conclusion, sur deux derniers cas. Le premier est en droit d'inquiéter, de prime abord, les puristes. Il s'agit du quinzième concerto comique de Michel Corrette, dit *Concerto Turc*¹². L'instrument

12. Paris, Auteur, Boivin, Le Clerc, 1742.

Le dédicataire
du Concerto Turc
de Corrette,
Saïd Effendi,
par Charles-Antoine
Coypel
(Coll. Part.)

6. Texte explicatif, dans l'édition de 1724 de ce même opéra.

7. L'information m'a été communiquée oralement par le musicologue turc Sami Saddak, et la source exacte reste à préciser.

8. Cf. MIRIMONDE, Albert P. de, *L'iconographie musicale sous les Bour-*

«Violon turc»,
dans LA BORDE,
Jean-Benjamin de,
Essai sur
la musique ancienne
et moderne, Paris,
1780,
T. I, p. 279.



« Castagnette
des Turcs »,
ibidem,
p. 290.



soliste y est le violon ou la flûte traversière, mais il peut aussi être une musette ou une vielle. Corrette est connu pour sa fantaisie imaginative, et pour les nombreux « effets spéciaux » dont il émaille ses compositions: tempêtes et tremblement de terre, effets de tonnerre à l'orgue en appuyant à l'aide d'une planche sur plusieurs touches graves du pédalier, évocation au clavecin ou pianoforte d'un combat naval... la liste serait longue si nous entreprenions de poursuivre cette énumération. Corrette écrit ce

Michel Corrette: Concerto Turc,
Paris, Auteur,
Boivin, Leclerc,
[1742],
Violino o Flauto Primo,
début du
premier mouvement.



concerto pour une occasion privilégiée : la venue à la Comédie Italienne, le 29 janvier 1742, d'un « véritable » ambassadeur, contrairement à Soliman Aga, quelque soixante-dix ans auparavant... il s'agit de Saïd Effendi, cette fois-ci reçu en toute connaissance de cause par Louis XV, lors d'échanges très fructueux entre les deux pays. Cette venue permit d'ailleurs de rétablir complètement des relations diplomatiques distendues. Donc, que propose Corrette dans ce « Concerto » ? On est surpris d'y trouver, pour une toute première fois, un air d'apparence bel et bien turque. Probablement l'a-t-il emprunté au répertoire des Janissaires, peut-être ceux qui escortaient l'ambassadeur. La pièce ne comporte qu'un seul mouvement, variation du motif initial auquel on aimerait joindre le *davul*, ce tambour des musiques ottomanes à deux membranes et deux baguettes de consistance différente :

Si cette mélodie rappelle clairement des airs turcs, le traitement oscille entre les effets « typiques », par exemple en fractionnant le chant que Corrette interrompt à plusieurs reprises sur les temps forts, ce qui sous-entend une frappe puissante du fameux *davul* virtuel¹³ d'une part, et les développements totalement occidentaux, utilisant les principes de la musique tonale et de la modulation. Il en résulte un ensemble très curieux, particulièrement typé, et cas unique dans ce type de répertoire.

Un musicien s'est donc penché sur un répertoire bien particulier. Corrette réemploiera, un peu plus tard, l'imagerie turque pour un autre concerto comique, le dix-neuvième cette fois-ci, *La Turquie* et la *Confession* (en fait deux airs à la mode, aux alentours de 1752, date supposée de cette édition parisienne). Un peu plus tard, en 1780, une enquête très complète sur la musique turque semble marquer le point final de la vision d'une époque sur cette musique, qui a suscité bon nombre de pièces plus ou moins convaincantes: l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Jean-Benjamin de La Borde. À la manière d'un encyclopédiste, l'auteur (au demeurant compositeur d'opéras-comiques) étudie scrupuleusement, transcrit même, les musiques de toutes provenances et de toutes époques. Certes, la fantaisie a encore sa place lorsqu'on regarde ce « violon », ces « castagnettes » et cette « trompette », en fait probablement une flûte oblique *ney*: le graveur ne peut s'empêcher d'interpréter librement les informations assez précises qu'il a pourtant reçues. Mais, grâce à la curiosité de La Borde, on peut enfin en savoir plus sur cette musique qui a suscité l'imaginaire, mais fort peu l'enquête curieuse. Est-ce la fin d'une époque ? Peut-être... la liberté toute baroque, que nous avons évoquée dans l'ensemble de ces musiques, est donc le reflet de la mentalité européenne du temps, décliné sous son aspect français. L'autre est là pour qu'on se l'approprie, et qu'il devienne le miroir des rêves, craintes et fantasmes de soi-même. Si la civilisation turque, comme quelques autres, fascine l'occidental des XVII^e et XVIII^e siècles, c'est dans un but très intéressé : celui de se situer soi-même au regard des autres. ●

13. Ce concerto a été joué en concert par l'ensemble baroque de Limoges sous la direction de Christophe Coin (notamment à Versailles en septembre 2006). On y avait joint un tambour de ce type.



« Trompette Turque,
et Persane »
ibidem,
p. 278.

Le programme de recherches **FABRICA**

l'université à la recherche des pratiques de chant religieux polyphonique improvisé par Jean-Christophe Maillard & Philippe Canguilhem

Université de Toulouse-Le Mirail (en association avec l'Ensemble Gilles Binchois et l'Université Autonome de Barcelone) entreprend dès septembre 2009 un vaste programme de recherches musicologiques mêlant l'histoire et l'ethnologie. Les historiens d'art ne s'y sont pas trompés : depuis longtemps, l'art religieux est un domaine d'études très poussé, tant au niveau de l'art populaire qu'au niveau des expressions « officielles » ou « savantes ». Le champ d'études, dans l'univers de la musicologie historique comme dans celui de l'ethnomusicologie, a été partiellement étudié mais laisse de nombreuses lacunes. Il ne s'agit pas, en effet, de se pencher sur les seules sources fixées et écrites, mais de plonger dans un monde beaucoup plus fluctuant, celui de l'oralité. Comment imaginer les pratiques orales entre les XV^e et XX^e siècles ? Quelle peut être la part des traités ? Peut-on se fier à ces très courtes bribes de musique notée que nous possédons encore, et témoignant de ces usages semi-improvisés s'étant étalés sur six siècles ?

Certaines réponses ont été données avec les traditions liturgiques encore connues. Marcel Pérès et l'ensemble Organum se sont par exemple penchés sur les polyphonies de Sardaigne et de Corse, mais aussi des églises d'Orient, orthodoxes ou non, byzantines ou maronites notamment. Les ethnomusicologues (Bernard Lortat-Jacob, Dominique Salini notamment) ont abordé ces terrains de manière scientifique. Beaucoup pourtant reste à faire, et des recherches éparses en la matière ont déjà été entreprises.

FABRICA a une double ambition : élargir les domaines de recherches et fédérer les entreprises. Ses responsables envisagent donc de travailler par eux-mêmes dans leurs diverses spécialités, mais aussi de rassembler les données existantes, de susciter de nouvelles recherches auprès des étudiants de master et de thèse, de stimuler l'émulation grâce aux journées d'études et colloques, de sensibiliser

spécialistes, praticiens et amateurs grâce aux ressources du web, du disque, du concert, des publications. L'équipe responsable toulousaine se compose de Florence Mouchet (Moyen Âge), Philippe Canguilhem et Véronique Lafargue (Renaissance), Jean-Christophe Maillard (Baroque, ethnomusicologie), Fabien Guilloux (Histoire des congrégations, XIX^e et XX^e siècles), et Giordano Mastrocola pour la logistique, la permanence et l'accueil.

On a extrait ici quelques phrases-clés du texte de présentation de ce projet, tel que Philippe Canguilhem en a fait la synthèse :

« Le programme FABRICA souhaite mettre en place une recherche méthodique et systématique sur les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique, depuis l'apparition concomitante des premiers faux-bourdons et des traités de chant sur le livre (XV^e siècle) jusqu'aux dernières survivances de ces pratiques au milieu du XX^e siècle. Les répertoires et les traditions d'interprétation qui sont désignés par les termes de « faux-bourdon », « contrepoint simple » ou « chant sur le livre » suscitent un certain nombre de questions, au premier rang desquelles figure la question de l'articulation des mondes de l'improvisation et de la composition. En effet, les faux-bourdons s'appuient à la fois sur les acquis de la culture écrite et sur la création spontanée propre aux musiques traditionnelles : ils sont aussi bien chantés par les chœurs de métier que par les chœurs de fidèles ; ils se transmettent facilement par écrit mais une partie essentielle de leur identité sonore n'est pas notée ; ils peuvent être composés, mais l'ajout de voix improvisées ou la modification *ex tempore* des parties écrites est consubstantielle à leur existence ; enfin, ils attestent de la permanence de pratiques et de réflexes musicaux sur une très longue durée. (...) Pour toutes ces raisons, ce répertoire a jusqu'à

présent été relégué aux marges de l'histoire de la musique. L'impossibilité de lui conférer une place bien définie au sein des catégories historiographiques de la musicologie (musique savante ou populaire ? « œuvre » ou pratique d'interprétation ?), son statut hybride, l'ont tenu jusqu'à présent éloigné de la communauté des chercheurs. Malgré leur diffusion écrite en effet, les faux-bourdons se situent davantage du côté de la performance et du chant en action que de la composition : souvent anonymes, peu fixés, ils ont pour l'instant échappé à toute tentative de compréhension globale. Or, ils sont les témoins encore vivants d'une tradition qui a traversé les siècles : les faux-bourdons composés vers 1830 ne s'éloignent pas vraiment des exemples datant du XVI^e siècle ; la musique contenue dans la *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant* de François de La Feillée, publiée pour la première fois en 1748, a connu des rééditions constantes tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, et était encore chantée dans les paroisses françaises au sortir de la seconde guerre mondiale ; plus surprenant encore, les quelques exemples qui survivent aujourd'hui dans le sud de la France et en Catalogne donnent à entendre un répertoire tout à fait comparable aux faux-bourdons conservés des XVI^e et XVII^e siècles. Que de nombreux points communs puissent être établis entre le répertoire pratiqué par les membres de la chapelle de François I^{er} et celui des paroissiens des villages de la Bigorre il y a quelques décennies ne laisse pas d'étonner, et justifie une enquête à grande échelle qui permette de mieux comprendre ses modalités de création et de transmission. (...) La première tâche consiste à prendre la mesure des sources conservées, préalable indispensable à toute enquête sérieuse. Or, aucun outil bibliographique ne permet aujourd'hui de mener à bien cette entreprise. Il s'agit donc dans un premier temps d'inventorier les sources du faux-bourdon français et du contrepoint

improvisé. Ce travail doit déboucher sur la constitution d'un catalogue consultable sur la toile, qui permettra à tous d'accéder aux sources. Ce catalogue forme le socle documentaire indispensable au développement du projet FABRICA. (...)

Sur un autre plan, une des problématiques centrales concerne la stabilité du répertoire des faux-bourdons : comment un répertoire et une tradition d'interprétation ont-ils pu se maintenir sur plusieurs siècles ? Pourquoi, si les répertoires et les traditions se maintiennent, compose-t-on régulièrement de nouveaux faux-bourdons ? Y-a-t-il une spécificité des faux-bourdons traditionnels ? Quels types de rapports entretiennent-ils avec leurs devanciers ? (...) Dans le sillage de ce qui a déjà été fait pour l'Italie (Sardaigne, Sicile) et pour la Corse, le projet FABRICA, basé à Toulouse et à Barcelone, voudrait étudier et recueillir les derniers témoignages des chants polyphoniques traditionnels encore présents dans la France méridionale, et tout particulièrement dans les Pyrénées. Les recherches préliminaires menées par Jaume Ayats et son équipe de l'Université Autonome de Barcelone ont montré l'importance du chant religieux traditionnel des groupes d'hommes – les *cantadors* – dans la vie collective des villages de montagne Pyrénéens, un phénomène encore très actif il y a quelques décennies.

Dans certaines vallées, le souvenir de ces chants masculins est encore très vivace, et malgré les années passées depuis leur disparition (que l'on peut situer entre la fin de la seconde guerre mondiale et les lendemains du concile de Vatican II), on y trouve encore de solides témoignages qui permettent non seulement de documenter précisément l'activité des *cantadors* grâce à la description des chants de l'époque, mais également de reconstituer des interprétations vivantes d'un haut niveau musical. Les personnes âgées se souviennent de ces chants et en parlent avec une grande facilité. Dans certains

Dixit Dominus, faux-bourdon écrit le 17 mai 1787 par Marmiesse, à l'intention des Pénitents Noirs de Villefranche de Rouergue. (Villefranche, Musée Urbain Cabrol)
 Cette musique extrêmement simple, harmonisée de manière non académique, est un exemple de ce que pouvaient être les pratiques orales de la fin du XVIII^e siècle.

villages on en chante encore quelques-uns lors d'occasions particulières. J. Ayats dispose actuellement d'un certain nombre d'enregistrements et de différents entretiens qu'il faut dépouiller, mais le travail le plus urgent consiste à amplifier les collectes, étant donné l'âge des chanteurs et des témoins. Les enregistrements actuellement à notre disposition donnent à entendre une polyphonie à deux et à trois voix construite sur une mélodie de référence appelée *cant*.

Une partie de ces chants, et notamment ceux destinés aux Vêpres, présentent des affinités avec les faux-bourdons historiques conservés depuis le XV^e siècle. Une étude fine des interactions entre ces répertoires et les sources écrites doit permettre de mieux comprendre comment les échanges se sont opérés entre les traditions écrites et leurs avatars populaires. (...) En collaborant étroitement, les équipes de Toulouse et de Barcelone ambitionnent de rassembler l'ensemble des témoignages encore disponibles de part et d'autre des Pyrénées. L'intérêt de cette partie du projet est évident: il y a véritablement urgence à collecter les

Enfin, l'un des buts du projet FABRICA est d'initier un dialogue et une collaboration entre spécialistes du sujet provenant d'horizons différents. À l'intérieur même des réseaux académiques, les échanges scientifiques et méthodologiques entre musicologues historiens travaillant sur les sources écrites et ethnomusicologues spécialistes de l'oralité sont rares, quand ils ne sont pas inexistantes. Il s'agit de favoriser ces échanges pour amorcer la naissance d'une réflexion anthropologique sur les ressorts de l'improvisation musicale collective.

Mais il s'agit aussi de fédérer autour de ce projet des compétences variées qui ne se trouvent pas dans les milieux habituels de la recherche (...). Il ne s'agit pas ici de faire passer les connaissances du milieu académique vers le grand public à travers un mécanisme habituel de valorisation: il s'agit au contraire pour les chercheurs de bénéficier de l'expérience accumulée par certains musiciens qui pratiquent l'improvisation collective à partir d'une lecture rigoureuse des sources du contrepoint

improvisé et du chant sur le livre.

En effet, alors que la bibliographie est inexistante et que les connaissances sont balbutiantes, certains praticiens font un travail de reconstitution de pratiques improvisatoires tout à fait remarquable et scientifiquement pointu, qui jusqu'à présent échappe à toute connexion universitaire. (...)

derniers témoignages des faux-bourdons populaires, qui constituent les ultimes débris d'une tradition multi-séculaire en passe de disparaître définitivement. L'ensemble des enregistrements récoltés servira à la constitution d'archives sonores du chant polyphonique des Pyrénées et de la France méridionale, accessibles à travers la base de données FABRICA. (...)

Ainsi, FABRICA souhaite constituer un véritable réseau de spécialistes provenant d'horizons différents qui puissent collaborer à des projets croisant la recherche fondamentale et ses implications pratiques. (...)

Le répertoire écrit, reflet d'une pratique orale développée, s'avère très abondant, notamment aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Les confréries de pénitents, par exemple, en ont laissé des traces en Rouergue ou dans le comté de Nice. Les recherches sur le terrain ont déjà commencé, aidées par la récente création de *Assisas de la Polifonia Pirenenca*¹. Les enquêtes de

Pascal Caumont en Bigorre, missionné par le Centre occitan des musiques et danses traditionnelles à Toulouse puis le Conservatoire Henri Duparc à Tarbes, m'ont permis de contacter divers chanteurs, possesseurs d'une tradition plus ou moins oubliée, en tous cas totalement interrompue ou presque: le beau disque *Polifonia*² en livre un petit exemple. Les recherches pyrénéennes vont sans doute donner de très beaux résultats. Les pratiques polyphoniques de Bigorre, de Béarn et d'Iparalde³ (Soule notamment) ne sont plus à révéler dans le monde des musiques profanes. Les remarquables travaux de Jean-Jacques Casteret devraient servir de base pour le Béarn. Le chantier est immense et passionnant, mais comment expliquer telle désertion des traditions religieuses alors que les *canteras* font salle pleine (ou bar plein)? La nouvelle liturgie et la désaffection des églises n'en sont pas les seules causes. Ces traditions, pour certains, seraient associées à l'histoire dominante d'une église avide de pouvoir et de centralisation. Elles pourraient aussi véhiculer une nostalgie malsaine, attisée par des mouvements peu recommandables ou politiquement incorrects... Enfin, ce répertoire latin ne favoriserait pas les expressions occitane et basque... En fait, on a depuis longtemps dépassé ces clivages en d'autres lieux. Les Corses et les Sardes ont bien compris que les faux-bourdons latins, chantés selon leurs pratiques, appartiennent en grande partie à leurs cultures. Les chanteurs bigourdans commencent, eux aussi, à le comprendre: «... on chante les mêmes pièces qu'ailleurs, mais à notre manière...», reconnaissent-ils. «Là, au moins, ça avait de la gueule...», confie Jean-Louis Lavit, pas vraiment grenouille de bénitier passiste mais qui semble plutôt partager les opinions de Georges Brassens en la matière⁴. La polyphonie religieuse traditionnelle peut être perçue comme une musique suscitant piété et religiosité, ou comme une manifestation artistique, spécifique d'un groupe d'hommes et de femmes: l'un ou l'autre, ou les deux à la fois...

FABRICA va sans doute saluer des résurrections... Terèsa Pambrun et Nadèta Carita me chantent à deux voix le répertoire qu'elles pratiquaient, petites filles, en l'église d'Ayros, et à la fin du *Lauda Sion*,



Nadèta s'écrit :

«J'ai entendu la troisième voix tout le temps que j'ai chanté!»

Alors, deux voix ou trois voix? Voici un exemple de problème à tâcher d'éclaircir, tout en essayant de saisir les mécanismes de ce système musical... Selon Alexine Saint-Martin, qui tenait l'harmonium à Arbouix, il y avait...

«... deux voix. Ils ont l'oreille. Il y a toujours la deuxième partie que l'on fait d'habitude. C'était surtout les hommes, qu'on entendait chanter la deuxième partie, quand ça pouvait se faire...» Bernard Miquèu, qui chantait dans le chœur de l'église de Bénac, affirme de son côté:

«... il y avait toujours l'un ou l'autre qui essayait de mettre une troisième voix, mais... pas trop, quand même, ce n'était pas général, dans tous les cantiques, c'était quelques notes. Mais comme je dis, ce n'était pas général... ça venait, tout à l'oreille...» Y avait-il des variantes, d'un clocher à l'autre, dans un rayon de vingt kilomètres? Sera-t-on en mesure de cerner les spécificités basques, béarnaises et bigourdanes par rapport aux traditions aragonaises et catalanes? Le projet FABRICA n'est pas l'exclusivité des scientifiques et des universitaires: sa destination est absolument opposée et se tourne aussi vers ceux qui aiment, qui pratiquent et qui écoutent. Nous nous permettons donc de battre le rappel auprès de toute personne concernée! Chaque aide sera précieuse, prise en compte et reconnue.

À bientôt des nouvelles! ●

Nadèta Carita et Terèsa Pambrun, chanteuses bigourdanes, se remémorant les polyphonies religieuses de leur enfance.

1. Initiative due au Conservatoire Henri Duparc du Grand Tarbes, en partenariat avec quatre collectivités locales et six structures culturelles ou pédagogiques de Midi-Pyrénées et d'Aquitaine. Le but est de fédérer et promouvoir la pratique, l'enseignement, et la recherche concernant les polyphonies vocales pyrénéennes.

2. *Polifonia / Pyrénées gasconnes / Béarn-Bigorre-Bas-Adour*, co-production

Conservatoire Occitan et Institut Occitan, CD Inoc 07: *Tantum ergo*, par Nadèta Carita et Terèsa Pambrun (page 11).

3. Pays Basque Français.

4. Cf. la chanson *Tempête dans un bénitier*:

«Sans le latin, sans le latin, la messe nous emmerde...».

Jean-Baptiste
Dupont
(photo
Jean-Christophe
Maillard)



L'improvisation à l'orgue

rencontre
avec
**Jean-Baptiste
Dupont**

propos recueillis par Jean-Christophe Maillard

La basilique Saint Sernin de Toulouse possède l'un des chefs d'œuvre du grand facteur d'orgues Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). Grande est la renommée de ce géant de cinquante-quatre jeux, trois claviers, un pédalier, et trois mille quatre cent cinquante-huit tuyaux, immense « cornemuse » manipulée par un musicien solitaire. Il ne se contente pas d'envahir de ses harmonies la nef romane : quiconque se rend le dimanche au marché aux puces n'aura pas besoin de tendre trop l'oreille pour en entendre les échos assourdis lors des

fortissimos qui traversent les larges murs de la basilique. L'orgue de Saint Sernin, c'est une gloire toulousaine. Presque tous les plus grands organistes sont venus s'y essayer. Michel Bouvard, fameux Toulousain et professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris, en est le titulaire... et Jean-Baptiste Dupont l'un des principaux organistes à venir y jouer, en alternance avec ce dernier. Un « petit jeune qui monte », peut-on dire... mais qui est déjà assez haut ! Ce jeudi soir frileux de décembre, Jean-Baptiste m'a fait pénétrer par une petite porte de côté. L'église est totalement déserte : Saint Sernin pour deux seules personnes, dans une pénombre presque absolue !

*L'orgue majestueux se taisait gravement
Dans la nef solitaire ;
L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
Qui mêle aux cieux la terre,
La seule voix qui puisse, avec le flot dormant
Et les forêts bénies,
Murmurer ici-bas quelque commencement
Des choses infinies,*

Comme le notait si judicieusement le cher Victor Hugo...¹

Ouf, de la lumière... ça y est, nous voilà à la tribune, la soufflerie est lancée. Jean-Baptiste est en train d'imaginer quelques thèmes, et conçoit sommairement une architecture sonore. Il choisit quelques jeux doux pour le début de son improvisation. On démarre dans le « vaporeux », et un bizarre petit thème aux notes répétées. Puis c'est le crescendo. Petit à petit, les sommiers se réveillent, les mixtures se manifestent, les claviers s'unissent, les tirasses s'actionnent, les anches se mêlent aux flûtes. Le musicien s'active entre les gammes fulgurantes et les changements de registres, prestement tirés ou poussés. Pointes des pieds et talons galopent sur le pédalier. Les petites notes répétées du départ se sont désormais rassemblées en de belles valeurs longues. C'est ensuite le moment de redescendre en douceur. Le tutti laisse place à une sorte de choral joué aux gambes. L'organiste et son public minimaliste se retrouvent calmement sur terre.

– Bravo, Jean-Baptiste. Merci pour cette belle excursion ! Mais je me demandais où nous allions avec cette drôle de petite musique du début...

– Moi aussi !

1. Dans l'église de **, in *Les chants du crépuscule* (1835), vers 25-32.

Un peu plus tard, nous voici attablés dans un bar voisin... et l'organiste prend la parole.

– Avec l'orgue, on est en présence d'un instrument qui voudrait imiter l'orchestre mais qui n'est pas l'orchestre. Sa particularité, c'est qu'il a une très grande quantité de possibilités sonores, et avoir toutes ces possibilités sous la main, ça ouvre une quantité de perspectives au niveau de l'improvisation.

– Mais pour un organiste, l'improvisation, c'est quoi ? La liberté totale, partir vers des terres inconnues, ou bien mettre en action des techniques avec un métier très sérieux, très sûr ?

– Je pense que les deux aspects sont aussi importants l'un que l'autre. Dans l'improvisation, il y a celui qui est plutôt « électron libre » qui conçoit l'improvisation dans une totale liberté, et celui qui est capable d'improviser une fantaisie et fugue dans le style de Bach, avec une triple fugue à cinq voix... et ces deux univers m'intéressent : je ne suis pas uniquement l'improvisateur *free style*, mais je ne vais pas dans l'inverse non plus. L'important c'est d'avoir l'esprit ouvert, et lorsque la formation est solide, c'est là que s'ouvrent un maximum de perspectives. On a alors un plus grand nombre de possibilités techniques, de choses qui viennent sous les doigts. L'improvisation, ça demande beaucoup de travail, il faut savoir où on va.

– Comment envisages-tu une improvisation ? Je sais que tu en as proposé lorsque tu as passé l'an dernier ton diplôme supérieur au CESMD².

– Ce diplôme est un diplôme d'interprète, mais comme j'ai remporté divers concours d'improvisation, et que je me suis illustré dans ce domaine, j'ai pensé que cela ne reflétait pas mon image de musicien que de programmer un concert d'une heure où il n'y en aurait pas, et j'en ai donc prévu deux. Il y a d'ailleurs une anecdote au sujet de ce concert : au milieu, j'ai été interrompu car une dame a eu un malaise, une sorte d'attaque... pendant une demi-heure, on a attendu sans trop savoir, puis les pompiers sont arrivés. Enfin, il s'est avéré qu'il n'y avait rien de grave, mais je ne le savais pas car j'étais resté en haut. Et quand j'ai dû improviser, je n'ai pas fait du tout ce qui était prévu, je me suis inspiré de l'événement qui venait de se produire...

Quand j'arrive sur un orgue que je ne connais pas pour faire un concert, je sais que je vais terminer le programme par une improvisation. Si j'ai un instrument à combinaison électrique où l'on peut préparer ses registrations à l'avance³, je le fais avant le concert et j'ai une idée du plan éventuel de mon improvisation. Ce sont ces couleurs sonores prévues à l'avance qui vont la guider, qui vont en être le potentiel. Et évidemment, après, le deuxième potentiel, c'est les thèmes. En fonction des thèmes, il va y avoir d'autres contraintes, et il va falloir que je m'adapte à ce que l'on va me donner. Il est fréquent, en effet, que l'on donne un thème sur lequel

2. Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, établissement associé au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse, disposant entre autres de classes supérieures, analogues à celles des Conservatoires Supérieurs de Paris et de Lyon. Ces classes sont consacrées aux claviers, au chant, aux cordes, aux percussions et aux musiques actuelles.

3. Les changements de timbres, l'« orchestration » de la pièce d'orgue

s'opère traditionnellement (comme sur l'orgue de Saint Sernin) en actionnant manuellement les commandes de jeux, ce qui nécessite souvent, lors de concerts, la présence d'assistants. L'informatique permet désormais de programmer, de façon souvent complexe, l'ensemble des combinaisons sonores de tout un concert, mais les instruments équipés de tels dispositifs sont encore rares en France.

Photos
Jean-Christophe
Maillard

improviser, et j'aime bien ça... La tradition, c'est qu'on vous amène le thème dans une enveloppe avant la fin du concert, ou au début, mais en général on n'a pas le temps de le regarder puisqu'on démarre. Avec un thème donné, il y a toujours un effet de surprise: c'est à ce moment-là que l'on peut tirer le meilleur de l'improvisateur. On ne sait pas sur quoi on va tomber, des fois ça peut être calamiteux, comme des fois, au contraire!... alors, pour éviter de tomber dans des clichés, j'aime bien demander aux organisateurs de préparer un thème, et là, la spontanéité est garantie.

—Mais ces thèmes, ils sont toujours intéressants à traiter ou tu tombes sur des choses décevantes?

—Il y a de tout! En Angleterre, par exemple, il y a un *hit*: *Sur le pont d'Avignon!* Alors maintenant, quand je fais un concert en Angleterre, je leur demande de ne plus me donner cette mélodie, tout ce qu'ils veulent, sauf ça! Sinon, il peut y avoir un thème grégorien, un thème composé, voire un texte biblique, un poème...

—Et le style? Peut-il être atonal, par exemple?

—Quelquefois, ça peut... mais cela ne m'effraie pas trop, j'ai eu l'occasion de travailler avec des musiciens qui ont beaucoup d'expérience, et j'ai donc appris à traiter ce genre de matériau. À la limite, ce peut être plus intéressant d'avoir à improviser sur un thème bien vache, que d'avoir encore une fois le même motif grégorien, ou le même choral de Bach... et tout compte fait, j'aime assez avoir un thème bien *hard*! Mais finalement, tout dépend de ce qui vous a nourri. Pour ma part, ça a été la musique d'orgue symphonique française et germanique⁴, Duruflé, Messiaen, et les improvisateurs du XX^e siècle français, notamment Charles Tournemire et Pierre Cochereau.

—Que se passe-t-il lorsque tu es face à un thème?

Y a-t-il des planches auxquelles s'accrocher, des techniques, des formules qui aident au départ et à la suite?

—Je peux livrer quelques formules secrètes? En fait, tout dépend du thème... il n'y a pas que la ligne mélodique, il y a aussi le rythme, les intervalles qui sont un réservoir. Dans un thème atonal, par exemple, on peut prendre juste un intervalle et il peut devenir le pilier d'une improvisation... le truc, c'est de décrypter le thème, et de voir ce qu'on peut en faire. Évidemment, on ne voit pas tout, mais selon le thème, on peut imaginer par exemple une forme en deux, trois mouvements. Un thème bien

4. On appelle «orgue symphonique» l'instrument de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, représenté par César Franck et Louis Vierne en France, et Max Reger en Allemagne, parmi de nombreux autres.



écrit nous donne toutes les clefs pour l'improvisation. Autre chose me paraît très important: tenir compte des gens qui écoutent. Il faut donc une forme qui soit claire, indiquer clairement là où on veut aller, d'où on démarre, où on arrive. Une architecture s'ébauche au départ, et finit de se construire pendant l'improvisation. Au début, il y a une idée, puis deux chemins peuvent parfois s'ouvrir, mais l'un semble plus intéressant que l'autre. Il peut y avoir des idées fulgurantes, bien plus attirantes que celles qu'on avait au départ, et alors on les utilise. Enfin, il faut être en mesure de se souvenir assez précisément de ce qu'on a fait auparavant dans l'improvisation, même si l'on ne se souvient pas forcément de tout lorsqu'il s'agit d'une improvisation de vingt ou trente minutes. Ce qu'il faut, c'est se rappeler les temps forts, les réexposer, ce qui fait jouer la mémoire de l'auditeur, et lui permet de s'y retrouver, ce qui me paraît indispensable... ainsi il peut comprendre que l'improvisation, c'est aussi quelque chose de construit, comme pourrait l'être à sa manière une musique écrite.

—As-tu un style de prédilection quand tu improvises?

—Tout est possible, selon l'instrument, les thèmes, l'humeur du moment. Il m'arrive parfois d'utiliser des formes classiques: fantaisie et fugue, passacaille, variations sur des chorals. Quant au langage, c'est une synthèse de plein de choses, empruntées au monde de l'orgue français du XX^e siècle, et de musiques que j'aime aussi. Je peux faire du pastiche de musique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'autre jour, je me suis amusé à improviser une suite dans le style de Tournemire, avec quatre mouvements et des thèmes grégoriens, en m'inspirant de *l'Orgue Mystique*⁵.

5. Recueil de Charles Tournemire, constitué des cinquante et une messes de l'année liturgique catholique.

—Tu as donc eu sans doute une formation très poussée en harmonie, en contrepoint, en composition?

—J'ai eu une formation, mais pas excessive, une sorte de «minimum acceptable»... L'enseignement au conservatoire m'a apporté une certaine rigueur. L'analyse m'a permis de mettre un peu d'ordre dans mes idées et d'élargir ma culture musicale, découvrir des formes classiques et les principales tendances de la musique du XX^e autres que celles du milieu de l'orgue. Mais, en écriture, je me suis arrêté trop tôt pour aborder certains styles du XX^e siècle: j'ai étudié Bach, le style du choral, le romantisme, mais pas le XX^e. L'harmonie est indispensable car elle permet d'éduquer l'oreille. Parfois, on trouve des accords par soi-même sur l'instrument, on en est content, puis on s'aperçoit que finalement, ce n'est pas fameux du tout, et qu'en plus, c'est truffé de fautes! Certes, dans certains styles, on s'en fiche, mais dans d'autres, ça passe très mal. L'harmonie permet d'aider à faire le tri. Quand je trouve quelque chose qui me plaît, je l'analyse, je le cuisine de toutes les manières possibles, dans toutes les tonalités, jusqu'à ce qu'il devienne un automatisme. Plus tard, ça peut me revenir en mémoire lors d'une improvisation, sachant parfaitement quel va en être le résultat sonore. De même que je connais le goût du céleri et de la tomate en cuisine, et que je peux les utiliser en sachant quel va être le résultat du mélange, je réutilise en musique des ingrédients que j'ai goûtés auparavant... c'est ce que l'on appelle le métier! Alors, les jours où l'on n'a pas la grande forme, où l'on n'est pas inspiré, on arrive toujours à tirer quelque chose, les doigts fonctionnent presque tout seuls. L'idéal, c'est d'avoir en même temps l'inspiration et les doigts, mais ce n'est pas tous les jours! Certaines fois, on me demande des concerts où il n'y a que de l'improvisation, d'autres fois, je conçois un programme où il n'y a que des pièces écrites. Pour moi c'est important, je suis aussi un interprète et je joue le répertoire. Mais, la plupart du temps, je mets une improvisation à la fin, parce que, pour moi, l'improvisation va au-delà de la musique écrite, elle permet d'exprimer autre chose. D'autre part, les œuvres écrites qui la précèdent sont une sorte d'échauffement intellectuel et physique qui permet d'être dans les conditions optimales pour improviser. De plus, l'improvisation en concert demande tellement d'énergie qu'il m'est difficile de me replonger dans des œuvres écrites après avoir improvisé. L'improvisation, c'est l'aboutissement d'une forme d'art éphémère où le musicien se livre, exprime tout ce qu'il a envie d'exprimer à un moment donné... et ça c'est formidable, je trouve. Bien sûr, être au service d'un autre, être la main de celui qui a composé, être interprète, c'est

fantastique aussi, mais exprimer librement ses propres idées, c'est encore mieux, et le faire en fin de concert, c'est un peu la cerise sur le gâteau. Il y a toujours des auditeurs qui redoutent ce moment, ils peuvent avoir eu de mauvaises expériences avec certains improvisateurs qui étaient partis dans un langage abscons, dans un style «contemporain» comme on pouvait en faire dans les années 60-80... certains me demandent même de ne pas improviser dans le concert! Mais moi, au contraire, je veux conduire les gens, leur dire: «venez, je vais vous raconter une histoire, je vais vous faire vivre une aventure, je vous emmène quelque part...» Un peu comme une invitation à un film dont on n'a pas vu la bande annonce! Et souvent, les gens sont séduits.

En guise de conclusion, j'ajouterais que tous les (jeunes) musiciens qui se posent des questions sur l'interprétation devraient s'intéresser à l'improvisation, ce qui leur permettrait de ne pas répéter uniquement ce qu'on leur a dit de faire, mais stimulerait leur propre sensibilité en leur ouvrant de nouvelles perspectives. ●



Quand le jazz croise la musique traditionnelle

propos recueillis par Jean-Christophe Maillard

rencontre avec
Fabrice Rougier

F

abrice Rougier m'a donné rendez-vous à la Fabrique, le bâtiment flambant neuf situé à l'entrée de l'université de Toulouse-le-Mirail. La Fabrique, c'est un complexe culturel comprenant salles d'exposition, librairie, salle de spectacle et salles de cours. L'option jazz du département de musique y a élu domicile... ce qui attristerait un peu leurs anciens voisins de Philosophie, Lettres et Musique, privés des échos musicaux des ateliers d'ensemble : on a en contrepartie la satisfaction de savoir que les locaux nouveaux sont beaux, spacieux, et qu'on y fait du très bon travail. On viendra écouter les « jazzeux » en concert seulement, désormais ! Fabrice officie depuis bien longtemps auprès d'eux. Il a contribué à former toutes sortes de personnalités : de nombreux musiciens de jazz de la région et d'ailleurs, d'autres qui ont obliqué pour l'enseignement, et qui se retrouvent en

collège ou en école de musique, des accompagnateurs de chanteurs, des musiciens de bal, et pourquoi pas des « tradeux », dont par exemple ses étudiants, on les connaît. Lui, on apprécie sa gentillesse, son humour... et on déplore presque sa discrétion, tant il croit en sa mission d'accoucheur musical qui confie la parole à ses élèves, mais qui s'efface sans ostentation. Heureusement, on va l'écouter en compagnie de La Talvera ou du trio Zira, deux entités bien différentes, mais pourtant détentrices d'un point commun : une furieuse curiosité face aux musiques dites traditionnelles... et un brio pour se les approprier et les célébrer, avec des langages si variés, même si le caméléon Fabrice y fait résonner ses clarinettes de part et d'autres avec le même talent ! Je vois sortir les étudiants, on se salue, on me dit : « il arrive » ! Le voilà, en effet...



Fabrice Rougier
(photo
Jean-François
Havez)

–Bon, alors, tu veux que je te parle d'improvisation ? En jazz, c'est souvent un développement mélodico-harmonique sur une harmonie prédéfinie... ça peut être cela. À mon avis, un cabretaire qui fait des ornements différents à chaque fois, c'est une forme d'improvisation aussi. Dans ma perception de l'improvisation, dans le jazz et la musique traditionnelle, il faut parler d'un point important, c'est la fonction de la musique. Il y a des musiques à entendre, et il y a des musiques à danser. Ce sont deux éléments bien distincts. Dans la musique à danser, l'improvisation se fera sur des formes, des schémas rythmiques, qui correspondent aux pas des danseurs. En musique traditionnelle, certains font de l'improvisation dans le sens d'« improvisation libre », comme cela existe aussi en jazz, dans des contextes de bal. Les gens ne s'y retrouvent pas, c'est souvent en plus sur des tempos trop rapides. En Occitanie, j'ai remarqué que les gens étaient plus sensibles au côté mélodique qu'au rythme lui-même. Quand les gens dansent une mazurka, une scottish ou une bourrée, le repère du pas de danse est sur la mélodie, plus que sur le rythme du percussionniste. Donc, dès qu'il y a improvisation, si on « traverse » (comme on dit en salsa) le rythme, le danseur ne s'y retrouve plus. Parfois, les gens qui partent dans l'improvisation sur de la musique traditionnelle se trompent à ce sujet. Heureusement, il y a des musiciens traditionnels talentueux, et j'ai entendu dernièrement des Bretons qui faisaient ça sur biniou-bombarde (les frères Cornic). Puis, il y a des espaces de

1. Daniel Loddio, de La Talvera.

liberté incroyable. Dernièrement, au festival de Parthenay, une rencontre avec Sylvain Roux nous a permis de faire de l'impro totale, j'aime bien ces choses radicales mais il faudrait que les danseurs soient dans la même dynamique (je ne parle pas de danseurs professionnels). Ça a bien fonctionné parce que le public était venu pour cela. Une part importante de l'improvisation, en Occitanie, est faite par les chansonniers. Ceux-là prennent un timbre, une mélodie, s'accaparent une chanson, changent les paroles, et même les musiciens ont la mélodie dans la tête, ils tournent autour de la mélodie musicalement... c'est ce que fait Daniel¹, par exemple. Pour moi, l'improvisation dans le sens « jazz musique à ouïr », c'est d'aller conquérir d'autres espaces sonores, donc de se mettre un peu en danger. Ce qui plaît aux gens quand on improvise, c'est le côté « trapéziste ». Si on ne prend pas de risque, ce n'est plus une improvisation. Quelque part, un musicien de jazz qui suit une grille, et qui depuis dix ans la répète sans prendre aucun risque, ne fait plus d'improvisation : il fait une sorte de musique écrite à évolution variable, et ce n'est pas de l'improvisation dans le sens où je l'entends. Pareillement, on peut imaginer qu'en musique baroque, celui qui fait toujours les mêmes ornements ne fait pas d'improvisation, alors que s'il prend des risques énormes, ça en devient.

Alors, dans la musique traditionnelle, on ne peut pas faire d'improvisation de ce type, dans le répertoire de danse tout au moins ?

Dans le cadre de la danse, je parle là de musique traditionnelle occitane, il y en a qui y arrivent, mais à condition de respecter la carrure rythmique : en musique baroque, si tu développes une allemande, tu joues une allemande... et ce n'est pas facile à faire, ça se travaille. Trop souvent, les musiciens partent dans une improvisation parce que « ça fait bien ». Les étudiants qui font du jazz ici, à la fac, ne savent pas bien répondre quand on leur demande pourquoi ils jouent cette musique, et pourquoi ils improvisent. Normalement, quand tu fais une improvisation, c'est que tu as un besoin fou de t'évader, tu as envie d'aller ailleurs, et c'est nécessaire, ce besoin de liberté. Seulement, dans chaque fonction de musique, tu conquiers un espace de liberté donné. Par exemple, en danse, si tu casses le rythme de la danse, ça ne marche pas ! Si tu écoutes n'importe quel groupe de salsa, comme Irakere par exemple, ça part vraiment loin mélodiquement et harmoniquement, mais il n'y a aucune

erreur au niveau de la clave, ils ne se mettent jamais à l'envers. Par ailleurs, il peut tout à fait y avoir des mélanges, je suis complètement pour... faire de l'électropunk-traditionnel... chouette! Mais à chaque chose, sa fonction. À mes yeux, un mélange «occitano jazz» réussi, c'est le travail d'André Minvielle. Si l'on fait appel à d'autres cultures, il ne faut pas dénaturer le fondement de la sa musique. Sinon, on fait une grosse sauce, tout ressemble à tout, et surtout à rien!

Je crois que tu as joué il n'y a pas longtemps avec des Indiens, Abishek Lahiri au sarod et Parimal Chakrabarti aux tablas, salle du Sénéchal à Toulouse: raconte un peu! Alors là, c'est amusant, parce que c'est de la musique traditionnelle, pas du raga classique, de la musique populaire, un peu comme celle que je pratique à La Talvera. On a enchaîné des compositions d'Alok Lahiri, son père, sans improvisation de ma part. Abishek a beaucoup de respect pour la musique classique et l'enseignement de son père, et il ne souhaitait pas, peut-être dans un premier temps, me confronter à cette musique qui fonctionne de manière très codifiée... et moi-même, je n'avais pas envie d'aller contre son désir. Mais, depuis son retour en Inde, on a échangé quelques mails, et il semblerait qu'il ait envie de continuer un peu avec moi; alors là, on ira peut-être plus loin. Moi, je préfère faire les choses l'une après l'autre.

Parle-moi un peu de ce que tu fais!

Il y a La Talvera. C'est essentiellement du bal, mais aussi des concerts, du collectage, des disques et donc des arrangements musicaux. Il y a eu aussi ces rencontres avec Massilia Sound System. On s'y est confronté au *sound systems* et eux au ternaire, les farandoles et tout ça. Il y a eu aussi les rencontres avec les repentistes brésiliens (les *bebopers* de la poésie improvisée), Siverio Pessoa, et toujours plein de projets.

Sinon, il y a le trio Zira...

Bien sûr, avec Isabelle Cirila à la clarinette basse et Soheil Nourian, percussionniste iranien, qui joue le zarb et le daf. L'idée, c'est la rencontre entre des individus, on n'a pas l'ambition de faire une musique d'un pays particulier ou quoi que ce soit, mais de mettre en contact trois

cultures musicales différentes. Il y a donc du jazz... de type... français, voire toulousain, et la musique iranienne d'autre part. C'est pour ça qu'on qualifie cette formation de «jazz oriental»: beaucoup de rythmes impairs, des 7, des 11, des 13 etc., et plein d'improvisations sur des formes mélodiques, harmoniques ou rythmiques, ou en «tiroirs» comme on fait dans une certaine musique «contemporaine» et en jazz moderne, en enchaînant une idée à une autre: si tu utilises un élément musical, tu es amené à en utiliser un autre, sinon tu pars sur d'autres possibilités, et ainsi de suite...

Et que dire de musiciens comme Louis Sclavis ou Michel Portal, qui eux aussi se sont intéressés à ces rencontres entre jazz et musiques traditionnelles?

J'ai forcément des affinités avec eux en tant que clarinet-tiste. Mais c'est vrai que Sclavis, au début, disait qu'il n'y avait plus de «folklore» –c'est le mot qu'il utilisait– et qu'il fallait partir «à la recherche d'un folklore imaginaire»! Habitant à Lyon, il n'avait pas beaucoup de kilomètres à faire pour entendre des musiques bien vivantes!

Oui, mais depuis il a joué avec des gens comme André Ricros en Auvergne, ou le Quintet Clarinettes en Bretagne, il a dû changer d'avis! Oui, bien sûr! Quant à Portal, tu ne peux rien dire... il est impressionnant, c'est tout... je ne peux que m'incliner devant des gens comme eux. Ils font de la musique à écouter, c'est alors de la rencontre, ou de la confrontation. De la musique à écouter, j'en fais avec le trio, avec La Talvera aussi, pendant les

concerts on peut jouer des complaintes. Avec eux, Céline notamment, j'ai appris le plaisir de coller au chant: ce plaisir incroyable, ça fait appel à des notions musicales qui sont de l'ordre du micromillimètre, sur le timbre, la liberté de mise en place... c'est un peu comme une action au rugby: tu montes au créneau, et c'est un plaisir fou. C'est comme avec les danseurs: quand tu les fais danser, ce n'est pas toi qui donnes le tempo, c'est eux. Tu les regardes, tu es à l'écoute de ce qu'ils font, et tu respirez avec eux. C'est très important. Et pas seulement en bal traditionnel: si tu es sur scène et que tu fais tourner la salsa, c'est la même chose. Quand tu as totalement intégré une musique, c'est là que tu peux improviser.



Fabrice Rougier
(coll. Trio Zira)



Justement, pour improviser, selon toi, quel est le degré requis?

Je crois que dès que l'on commence la musique, il faut improviser. Mais si on en a envie: j'ai vu trop de cours de musique, de jazz ou non, où le gamin a fait à peine deux heures de flûte, et à qui le prof dit: improvise! Le pauvre gamin fait à peine deux notes sur l'instrument, et on vient lui demander ça! Pour improviser, il faut deux choses: d'abord, avoir envie d'improviser, ensuite, que le contexte s'y prête. Quand on n'est pas bon, on a le droit d'improviser chez soi et pour les potes... c'est l'espace de liberté. Il faut que ta musique ait une part d'improbabilité, que le public entende que tu pousses le bouchon, que tu peux tomber! Il faut que ce soit un état d'esprit, de pousser le bouchon. Dans toutes les formes d'improvisation dont on a parlé depuis le début, il faut prendre des risques, sinon, le public s'ennuie, et toi aussi à plus ou moins brève échéance. Je trouve qu'il y a trop de musiciens de jazz qui ne prennent pas assez de risques. Dans ce cas, je préfère aller écouter l'étudiant d'ici, qui est en troisième année et qui, lui, prend des risques. En plus, je le connais, il y a une dimension affective.

Excuse-moi, je t'interromps, mais répéter les mêmes choses, c'est parfois superbe: souviens-toi de Miles Davis dont les petites phrases se ressemblaient souvent...

Ah, oui! Mais là, il prenait des risques... autres! C'était dans son placement rythmique qu'il prenait des risques. Même au début de l'histoire du jazz, quand tu entends les enregistrements d'Armstrong avec King Oliver, il tourne autour du thème, mais les placements

rythmiques, je me suis amusé à en relever, c'est impressionnant! Tu te demandes où il va chercher ça...

Si je comprends bien, on improviserait moins bien qu'avant?

Pas du tout! Les jeunes entendent beaucoup de musiques, ils ont la faculté de s'accaparer les éléments musicaux avec une rapidité qui m'étonne. C'est incroyable, cette capacité d'ouvrir les oreilles, d'y aller à fond, et d'y arriver. Nous, à côté, on était des coincés. Et en plus, le niveau musical a monté incroyablement. Je parle de tout cela parce que je m'occupe des orchestres de la filière jazz de l'Université du Mirail avec Michel Parmentier et Ludovic Florin.

Et il n'y a pas d'académisme, par moments?

Trop, si... mais c'est malgré tout en train de changer: il y a cinq ou six ans, tu leur parlais d'autre chose que de jazz rock ou de choses comme ça, ça ne les intéressait pas, alors que maintenant, ils sont ouverts à tout, ils arrivent à écouter de la musique baroque comme de la musique traditionnelle... ils sont dix fois plus ouverts. Ils ont aussi tendance à s'intéresser à des choses qui nous attireraient beaucoup moins. Par exemple, ils sont très attentifs au timbre. Quand ils improvisent, ils jouent beaucoup là-dessus. Je pense que ça vient de toutes ces musiques électroniques, les *sound systems*, les synthés. Leurs oreilles se sont ouvertes à d'autres fréquences, à d'autres timbres, et ils sont sensibles à cet aspect beaucoup plus qu'avant.

Allez, une dernière question: quand un musicien de jazz se tourne vers la musique traditionnelle, n'est-ce pas dans son esprit une sorte de fuite, de porte de sortie, pour chercher un univers qui n'a pas été trop fouillé par ses semblables? Voire une sorte de... créneau pour se faire sa petite place au soleil, et ce à bon compte?

Certains en effet se disent: «tiens, voilà une espèce d'écosystème dans lequel je pourrais vivre!», sauf qu'ils ne se rendent pas compte que c'est aussi difficile de faire de la musique traditionnelle que de faire du jazz... c'est pareil, au bout du bout. Ceux qui partent dans cette voie-là comme une sorte de refuge se plantent. Pour aller vers la musique des autres, vers une musique plus ouverte, ce que devrait être le jazz, d'ailleurs, il faut d'abord connaître sa culture. C'est pourquoi je pense que les gens de Toulouse devraient connaître les danses de Toulouse, celui qui est né au Sud de l'Espagne le flamenco, le type de New York le jazz de New York... voilà le secret, sans doute! ●

Bastien Miqueu et la transmission du chant polyphonique en Bigorre et en Béarn

propos recueillis
par Jean-Christophe Maillard

« Le chant polyphonique est une pratique encore très ancrée dans les vallées ; dans l'esprit des gens, cette pratique appartient donc un peu à chacun, et personne ne peut se prévaloir d'une position dominante. Pourtant, il y a besoin de transmettre cette tradition sous forme d'atelier : si la transmission familiale ne s'est pas perdue, elle s'est beaucoup réduite. »

C'est ainsi que Bastien Miqueu, jeune chanteur pyrénéen, a mis en place depuis quelques années en Bigorre et en Béarn des ateliers de transmission du chant polyphonique.

Bastien Miqueu :

Dans mes ateliers, je fonctionne par transmission orale, dans l'esprit de la tradition, par l'écoute (je chante et je m'appuie quelquefois sur des enregistrements) qui permet une meilleure mémorisation de la chanson (paroles, profil mélodique, polyphonie, style, structure...) et un apprentissage par imitation, sans recours aucun à un quelconque document écrit qui fixerait le vivant et stopperait l'oralité. Il s'agit d'une polyphonie à deux voix, mais il peut arriver qu'avec la capacité et la qualité de chanteurs des voix supplémentaires apparaissent, ce qui demande à chaque fois de retrouver un équilibre : ce n'est pas parce qu'on est à trois voix que le couplet suivant va redémarrer à trois voix, c'est une question d'écoute. Un bon chanteur traditionnel, avant de savoir chanter, doit savoir écouter, quitte à passer d'une voix à l'autre, à changer de mélodie, en fonction des besoins du moment.

Jean-Christophe Maillard :

Et face à cette tradition qui semblerait se suffire à elle-même pour sa transmission, comment définirais-tu le rôle du professeur ? Est-il vraiment indispensable dans un tel contexte ?

Je parlerai de mon rôle à moi, car, dans ce domaine, j'ai eu la chance de bénéficier d'une transmission familiale, d'une imprégnation, et je me sers aujourd'hui de cet avantage. D'autres n'ont pas cette expérience, ce qui est bien aussi, car ils réactivent le répertoire, l'esthétique du chant. Il y a une sorte de jeu entre l'enseignement et ma pratique personnelle, que ce soit avec mon père ou avec des copains, comme ce soir par exemple où je vais chanter au Tourmalet : je ne vais plus être un professeur, je vais être là comme chanteur. Pour tous les jeunes que je suis en train de former, il y a vraiment ces deux moments : celui de l'enseignement, des ateliers, et puis celui de la pratique dans une *cantèra* ou une fête de bergers : je suis alors à la même place qu'eux. Ce que je souhaite, c'est qu'ils soient tous autonomes. L'image que j'ai de mon père ou d'autres,



Bastien
et trois élèves...
juste avant
de fermer le cahier
pour pouvoir
chanter.

c'est que tous chantaient et s'adaptait l'un à l'autre... C'est comme ça que la tradition avance, ils faut trouver le bon moment, s'adapter suivant l'oreille aux voix qu'il y a besoin de faire.

Tes élèves sont donc plutôt des gens d'ici, et qui parlent occitan sans doute ?

En fait, il y a de tout. Moi, je différencie les gens qui viennent de la montagne, qui ont déjà entendu ou pratiquent même la polyphonie, qui pour quelques-

uns ont des notions au niveau de la langue, et pour d'autres souhaitent la parler et s'y mettent. Et puis il y a ceux de la plaine, dont la pratique est plus diffuse. Les jeunes apprennent pour la plupart avec des CD, ils ne connaissent pas la langue, et ils n'ont pas forcément eu l'habitude d'entendre les gens chanter. Là, il y a tout à apprendre. À côté de cela, il y a des jeunes, par exemple ceux de Bordères, qui ont compris ce que pouvait apporter la polyphonie : ils ont un groupe déjà formé, qui les structure socialement. La polyphonie, pour eux, ce n'est pas uniquement une



Bernard et Bastien
Miquieu :
père et fils
en action.

technique vocale, un répertoire. Pour moi, c'est un peu l'enveloppe, le point de départ, et après, chacun voit le rôle qu'on peut lui donner. Eux, avec le peu de chansons qu'ils connaissent, ils vivent déjà des choses particulières. Certes, ils n'ont pas la langue, ils n'ont pas encore toutes les clés de la polyphonie, mais ils sont malgré tout une exception. Il y a donc plusieurs publics, et de plus, ces publics, ils se fréquentent, alors qu'avant ils ne le faisaient pas du tout. C'est le chant, par mon intermédiaire, qui a fait qu'ils se sont connus, du coup, il y a des relations amicales, amoureuses...

Imagine qu'on te donnerait un stage à faire dans un lieu éloigné de cette tradition, en Allemagne ou dans le Nord de la France par exemple : tu penses que ça pourrait marcher ?

Oui, sans doute, je suis déjà habitué à faire des stages, pas très loin, mais dans le grand Sud-Ouest, et ça marche. On est dans une société de loisirs, et les gens sont en quête de ce type d'activités.

De plus le chant, c'est à la mode, et les polyphonies, c'est un retour aux racines, ça fait partie des choses qui plaisent... Mais même si ça marche, pour moi, il manque l'essentiel, c'est-à-dire le contexte. Si je le fais, c'est parce que ça fait connaître les polyphonies, et qu'il y a un public. Mais je me concentre surtout sur les gens du pays : ce n'est pas une fermeture, mais ici il y a un vrai besoin.

Pour toi, enseigner, c'est s'adresser à des gens qui vont pratiquer d'une manière vivante, et qui vont pratiquer d'une manière qui correspond à leur environnement, à leurs racines ?

Tout à fait, que ce soit en Bigorre ou en Béarn, c'est pareil, il y a vraiment une demande de la jeunesse... et il faut faire attention avec ce qu'on en fait, parce qu'il y a les anciennes générations qui sont là, avec un petit couperet, en train de dire, mine de rien, dans les cantéras ou ailleurs, leur avis : « ça, ça va » ou plutôt : « ça, ça va pas », parce que, bien sûr, on ne dit pas quand ça va ! Preuve que la tradition y est toujours, avec ses fervents défenseurs, dans l'ombre... mais on les connaît. Moi, dans un sens, je me mets en avant en enseignant cela, mais je me suis posé des questions au début parce que, traditionnellement parlant, on ne se pose pas comme garant d'un savoir, mais c'est

la communauté, en situation de chant et non d'enseignement, qui porte une personne plus qu'une autre.

Le chant pyrénéen, pour toi, c'est quelque chose qui a une actualité, qui se transforme, qui bouge, qui s'adapte avec son temps, ou bien c'est quelque chose d'immuable ? Le fait que les anciens servent de juge fait-il qu'une tradition doit être conservée de la façon la plus intacte possible, ou faut-il faire bouger les choses ?

De toute façon, c'est les deux ! On ne fait pas ce que l'on veut d'une tradition, mais il faut l'adapter à la société avec laquelle on vit : les jeunes qui vivent aujourd'hui n'ont plus du tout les mêmes influences, ne serait-ce que musicales. Quand ils écoutent la radio, ils entendent forcément de la polyphonie, qui n'a rien à voir bien sûr, mais ils sont influencés. Il faut recevoir un héritage, l'adapter à notre mode de vie. Quand les jeunes chantent, les vieux ne s'en trouvent pas dérangés. Là où ils peuvent se sentir dérangés, c'est dans la multiplication des voix. Avant, il n'y avait pas forcément autant de gens qui savaient faire toutes ces voix, et peut-être moins d'occasions de chant. Maintenant, avec le fait qu'il y en ait plus, les gens progressent. En plus, ils rencontrent des gens de vallées différentes, alors qu'il y avait moins de facilités auparavant pour circuler. Pour moi, c'est une tradition qui évolue parce qu'elle s'enrichit par le passage des deux voix aux trois voix, et même quatre, parce qu'on y vient de plus en plus... mais toujours avec un socle qui, lui, ne change pas.

Autrefois, y avait-il des variantes d'une vallée à l'autre ?

Des variantes, il y en a partout, et c'est un peu un jeu entre les chanteurs de se dire : « moi, je ne la connais pas comme ça... ». Avec les jeunes qui pour certains apprennent avec des CD, il y a une version qui prime par rapport aux autres, et cela pose un gros problème. C'est pour cela que j'envisage de faire des CD mais je dois faire très attention car leur diffusion sera importante localement. Il y a beaucoup de versions différentes d'un même chant, et, lorsque je fais du collectage, je ne me contente pas de laisser les enregistrements sur l'ordinateur, je transmets les chants aux gens qui sont du même endroit. Mais s'il y a beaucoup de versions, elles sont de moins en moins chantées pour la plupart. Mais ça ne me fait pas peur, c'est un nouvel équilibre, dans la transmission il y a toujours des pertes et des gains. L'intérêt c'est de collecter, et de transmettre en temps voulu.

Et les cours se déroulent comment ? Réseaux associatifs, écoles municipales ?

Associations, écoles de musique. J'interviens pour la moitié en Bigorre, et pour l'autre moitié en Béarn. Avec toutes sortes de formules : il y a les ateliers hebdomadaires, mensuels, ou qui fonctionnent plusieurs fois par trimestre... Ce qui est sûr, c'est que le mieux, pour l'apprentissage, c'est de se voir toutes les semaines. C'est d'ailleurs ce que j'ai lancé à Bénac, un atelier toutes les semaines, pour des jeunes d'ici et de la montagne. Après, j'ai aussi des ateliers d'enfants, où on essaie de transmettre la culture, pas forcément la polyphonie parce qu'ils sont encore trop jeunes.



Bastien avec
Tres votz.
Quatre chanteurs
en situation.

Récemment, avec trois copains, on est allés chanter dans les Alpes, dans un genre d'itinérance polyphonique, dans le parc national des Écrins. Tous les soirs, on dormait dans un refuge différent, et un soir, on a fait un concert pour financer le voyage. Alors, j'ai prévenu le public que ce ne serait pas forcément parfait, qu'on chanterait selon l'inspiration du moment... un peu pour contrecarrer l'optique d'une exécution trop parfaite. Car cette pratique, elle est toujours vivante, et très forte, et c'est dans ce sens de la spontanéité et du naturel que j'ai personnellement envie de la faire vivre. ●



Claude Romero

Propos recueillis par
Jean-Christophe Maillard

Claude Romero

**pionnier du renouveau
de la facture instrumentale,
membre historique de l'atelier
de lutherie du Conservatoire Occitan
et maître de cabrette réputé**

de gauche à droite:
Claude Romero,
Bernard Desblancs,
Jacques Grandchamp
photo Jean-Louis Garnell
(Guide de la
facture instrumentale ARIMP
1986)

ci-dessus:
photo Marine Cruzillac



Claude, tu appartiens non pas «au décor», mais c'est toi qui as contribué à le dresser, ce décor! Je me souviens du stand du Conservatoire Occitan à Saint-Chartier, à l'époque héroïque de ses premières éditions, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt... Tous ceux qui ignoraient Toulouse et les musiques d'Occitanie, qu'ils soient Berrichons, Allemands, Parisiens ou Bruxellois, ne résistaient pas au plaisir de rester à un stand tenu par deux personnalités presque évadées du «village gaulois», deux gaillards moustachus à l'accent pas vraiment berrichon, qui montraient et jouaient cornemuses et hautbois un peu exotiques... Effectivement, ils retenaient les visiteurs par l'originalité et la qualité de ce qu'ils exposaient, mais aussi par leur gentillesse et la passion dont ils faisaient montre: j'ai nommé un certain Bernard Desblancs et un certain Claude Romero. C'est ainsi que j'ai découvert les instruments d'Occitanie, comme beaucoup d'autres personnes. Plus tard, Toulouse ayant accepté de m'adopter, on se retrouvait in situ, et je voyais bien que vous n'étiez pas que des ambassadeurs pour folkeux internationaux. Bernard, l'un des pionniers du renouveau de la boha, et toi, grand maître –j'ai failli dire «grand prêtre!»– de la cabrette, de sa facture et des nuits toulouso-rouergates.

Ça ne s'invente pas, une telle image... Alors, raconte!

J'avais commencé à jouer de la cabrette dans les années soixante, par là. J'ai appris avec Bruno Ferrieux, qui est originaire de mon village, Saint-Georges de Luzançon. Il avait deux cabrettes, qu'il avait empruntées à Girard, un félibre qui jouait avec les musiciens du groupe folklorique La Ganteirelo. Il jouait et s'en était fabriqué une: j'ai commencé avec lui, et à Millau, ils m'en ont prêté une autre, une cabrette que j'ai amenée à Toulouse. Alors, comme j'étais à l'Aérospatiale, j'ai pu me faire des outils pour pouvoir reconstituer une cabrette, parce qu'on n'en trouvait pas. J'étais attiré par cet instrument; étant gosse, j'étais au pays de la bourrée, au pied de l'Aubrac, vers Saint-Geniez-d'Olt et Lapanouse de Séverac. Là-bas, il y avait des *cabretaires*, dont Feneyrou, et un autre qu'on appelait simplement *lo cabretaire* mais je n'ai jamais su son nom. Mon arrière-grand-mère, ma grand-mère et ma mère étaient originaires de là-haut, et cette musique me plaisait, car ailleurs on ne voyait que des accordéons, qu'on entendait au bal habituel, avec des polkas et ce

qu'on y jouait d'habitude. Alors, j'ai commencé à fabriquer une cabrette.

Et comment t'y es-tu pris?

J'ai fait des alésoirs, parce que j'étais dans le métier. J'étais allé à l'école pour apprendre l'ajustage, le fraisage, le tournage, la mécanique générale, et plus tard j'étais entré dans l'aviation, à l'Aérospatiale, comme ouvrier et comme agent de fabrication en montage. J'ai fait de l'hydraulique, du fraisage, du tournage, et je me suis débrouillé pour avoir de bonnes bases au départ, pouvoir lire des plans, savoir construire toutes sortes d'outils, que ce soit des forets, des outils de pré-alésage ou des alésoirs de finition. C'était dans mon métier, ça me paraissait naturel. J'ai fait des outils pour mesurer l'intérieur de ces instruments, et à ce moment-là j'ai connu Charles Alexandre¹. Il jouait de la bombarde, il venait de Paris, où il était entré dans le monde de la musique du Massif Central. Il jouait aussi de la cabrette, il en avait trouvé plusieurs anciennes, et il en avait donné

¹ Il est considéré comme le « chaînon manquant », ou plutôt le « chaînon unique » entre tradition et revivalisme.



Claude Romero
photo COMDT

à faire à Destannes, qui m'en a fait une aussi par la suite. Maintenant, il est à la retraite, mais il continue. Son père était un industriel, il avait une robinetterie, avec toutes sortes de machines. Il s'est donc lancé dans la fabrication de cabrettes, puis son fils a fait des violons. Alexandre m'a appris toutes les combines: lui, il avait un jeu très lié, pas comme Bruno Ferrieux et les anciens. Il vibrait, mais il ne piquait pas. C'était son tempérament... on a joué ensemble longtemps, on faisait des soirées, on jouait à l'amicale des Aveyronnais de Balma. Il m'a appris le style de Paris: il était avec Ladonne, avec toute cette équipe-là. Après, il a continué à travailler avec Costecalde, qui travaillait avec moi à l'Aérospatiale. Il avait une maison avenue de Castres à Toulouse et il avait pu s'acheter une machine-outil, des rabots, des fraiseuses, pour fabriquer des cabrettes. Il a travaillé pour Alexandre, il a fait les premiers hautbois, les premières *bodegas*.

C'est important que tu dises tout cela, car peu de gens doivent le savoir...

² Directrice des Ballets Occitans et chanteuse de renom.

C'est vrai qu'ils avaient de bons principes... Ils voulaient que ces instruments rejouent. Pour eux, il fallait surtout sortir un son. La première *bodega* a été faite par Destannes, puis Costecalde a continué. Alors, ils ont fabriqué: ils faisaient un cône, ils faisaient des trous, ils faisaient une première anche, parce que Charles Alexandre savait faire les anches de cabrette... Il avait des instruments anciens, les Ballets Occitans lui avaient passé une *bodega* et Françoise Dague² l'avait chargé de faire des recherches dans le Lauragais. Là-bas, il avait trouvé des hautbois, et il avait donc dit à Costecalde qu'il lui fallait les mêmes. Alors, Costecalde prenait une sorte de lame, il faisait comme beaucoup d'autres avant lui qui travaillaient même avec des baïonnettes, des ressorts de bagnoles, tout ce qu'ils trouvaient, quoi! Puis Alexandre lui disait: tu fais un trou là, et puis là... et puis là... et ils essayaient en tâtonnant, jusqu'à ce qu'ils trouvent une échelle qui convienne! Ils travaillaient comme ça, en gros... Alors ils avaient un son d'instrument, ça fonctionnait. Quand je suis arrivé au Conservatoire, dans les années soixante-quinze, les Ballets Occitans

¹ Musicien réputé entre autres pour avoir connu les derniers musiciens de la Montagne Noire et avoir pratiqué la *bodega* et le hautbois du Haut-Languedoc en une époque où la tradition était déjà pratiquement perdue.



Claude Romero
dans son atelier
photo
Marine Cruzillac

m'ont demandé de les équiper de hautbois. J'avais le modèle d'Alexandre, copié par Costecalde. J'ai donc commencé à copier celui-là, mais un peu plus tard, Guy Bertrand³ me présente un instrument qui venait du Musée de Lourdes, qui avait été joué par Pigalha⁴ ou un autre, et il me dit qu'il lui faut le même. Extérieurement, il n'y avait pas de problème, mais je ne savais pas comment l'instrument pouvait être à l'intérieur. À ce moment-là, à l'Aérospatiale, j'étais dans un service où l'on faisait des radiographies de trains d'atterrissage. Alors, j'ai demandé à Alexandre de me passer toutes ses cabrettes, je les ai mises sur l'appareil, on me les a radiographiées, et j'ai vu qu'il y avait plusieurs pentes, comme dans beaucoup d'instruments anciens. Je croyais au départ que c'était un cône droit, certains font comme ça, mais pas du tout. Au Conservatoire Occitan, on a donc acheté des machines, car j'avais dit alors à Bernard Desblancs qu'il nous fallait un tour, des fraiseuses. Le directeur de l'époque, Hubert Poirée, nous soutenait complètement, il a beaucoup contribué à la création de l'atelier. Puis j'ai déposé un congé sans solde à l'Aérospatiale. Il fallait

3. Membre du Conservatoire Occitan à l'époque, musicien bien connu du milieu (saxophone, flûtes traversières, flûte d'Ossau, et divers autres instruments).

4. Illustre sonneur de hautbois du Couserans, qui exerçait dans la première

commencer en faisant des outillages, pour prendre les mesures à l'intérieur, ce que j'ai fait. Ensuite, Bernard, lui qui était mathématicien, a décidé de tout reporter sur dix pour faire des plans sur du papier millimétré. On a vu plus clairement que là aussi il y avait des pentes. Je me suis mis à la tâche, j'ai pris de l'acier à ressort, celui qui taille et qu'on utilise pour la coupe. J'ai fait la forme, je l'ai passée sur la machine, j'ai fait la coupe pour la première partie, la seconde, et le pavillon, et j'ai dit à Guy : «voilà ton hautbois». Seulement, on l'avait retouché, parce qu'il était toujours un peu bas, car il était à l'ancien diapason. Pour conserver les proportions, on avait tout retouché avec des règles de trois, de façon à tout réduire un petit peu en récupérant les proportions et le tempérament⁵. De 437, on passait à 440. On le fait essayer par Guy Bertrand, et si je me souviens par Dauriac, qui jouait du violon et du hautbois pour les Ballets Occitans, et qui travaillait à l'Orchestre de Chambre de Toulouse. Il y avait le timbre, mais je leur dis : — si vous voulez du tempéré, vous me dites où faire le trou, mais là, c'est la gamme d'origine. Depuis,

moitié du xx^e siècle.

5. Comme pour la quasi-totalité des instruments de facture populaire jusqu'au milieu du xx^e siècle au moins, ce hautbois possédait une gamme avec tempérament inégal. Claude Romero s'est attaché chaque fois qu'il a

j'en ai trouvé d'autres, qui viennent de l'Aveyron, du Quercy, du Languedoc. Après, il a fallu en faire du Bas-Languedoc, pour les Ballets Occitans. Dans le Languedoc, il y en a plein : en ré, mode ancien, il y en a dans les Cévennes, dans la région de Montpellier, et même certains qui arrivaient jusqu'à Toulouse. Partout où il y avait des moulins à eau destinés à l'industrie, où il y avait du buis, il y avait des tourneurs sur bois qui faisaient fonctionner leurs tours à l'eau. J'ai pu faire tout cela parce que j'avais des connaissances en aérospatiale. Quand tu es ouilleur, tu l'apprends pendant quatre ans à l'école.

Tu sais ce que c'est que la précision : quand tu fais les formes, tu travailles à deux dixièmes de millimètre près, mais quand tu fais les emmanchements, c'est à trois centièmes, pour que les bagues ne se déplacent pas toutes seules ! C'est un emmanchement : cote pour cote, ça ne rentre pas, tu laisses un peu plus de marge, et ça rentre bien. Tu mets une colle qui ne soit pas à prise rapide, et tu as des tolérances assez justes. Aujourd'hui, avec nos outils, on y arrive bien, mais les anciens, ils n'y arrivaient pas souvent, tout se décollait, alors ils mettaient de la ficelle, ajoutaient de la colle. Moi, de mon côté, je travaille avec une tolérance, comme si je faisais une pièce d'avion : un plan, des mesures. C'est ça qu'il fallait faire.

Et avec un tour à bois, ça ne marche pas si bien ?

Si, tu le fais aussi bien ! Mais il faut être habile ! Ils travaillaient bien, avec un tour à bois, ce n'est pas ce que je voulais dire. Mais quand tu mets un vernier ou un comparateur qui travaille au centième, tu n'as pas besoin de le faire à la main ! À la main, c'est la nature, un jour tu le feras bien, un autre jour moins bien... Les cabrettes, ils les faisaient comme ça, à la main, ils les faisaient « en l'air » ! Ils tenaient les alésoirs à la main, souvent, alors que moi, j'étais à la machine. Soit tu tenais l'alésoir à la main et la pièce était fixée à la machine, soit l'inverse. Si on travaille de cette manière, il faut le faire en plusieurs fois, laisser le bois se reposer, sinon ça prend presque toujours une flèche. Il faut casser les fibres, et il ne faut pas que l'outil les suive. Si tu ne pars pas bien droit au départ, ton outil va traverser le bois sur le côté, il va sortir. Je savais tourner, fraiser, prendre des mesures, faire des plans, j'avais tout appris dans cette usine. J'ai travaillé beaucoup avec les anciens au départ, à la main, mais maintenant ça ne se fait plus beaucoup, très peu même. J'ai fait plusieurs instruments comme ça, des flûtes

pu à respecter ces gammes qui donnent aux instruments et au répertoire leur caractère propre. Lorsqu'un instrument ancien est recopié en modifiant l'échelle pour lui donner un tempérament égal (comme aujourd'hui sur les instruments à clavier, par exemple), Claude dit qu'« ils ont le son, mais pas le timbre » (NDLR).

traversières en buis, avec des clés, j'ai fait un hautbois baroque pour le Conservatoire National de Région de Toulouse. Je l'avais fait sonner entre autres par un joueur de hautbois baroque de Bordeaux, Philippe Pélissier. Le professeur de Toulouse, qui s'appelait Perrier je crois, m'en avait apporté un, en me disant qu'il fallait le même pour le Conservatoire National... C'était un joli instrument, avec les clés papillon... et alors plus tard, alors qu'on enregistrait le disque sur les hautbois avec le Conservatoire Occitan, Guy Bertrand et Luc Charles-Dominique avaient amené ce hautbois à la télévision. Là-bas, ils le font voir à un spécialiste, qui leur dit : « Belle facture xviii^e » ! Et Luc lui répond : « Non, Conservatoire Occitan » !... Pélissier, lui, m'avait dit que je n'avais plus à apprendre de qui que ce soit, que je savais mon métier. Ensuite, j'ai fait des flûtes à trois trous, on m'a même demandé de faire des clés. Je sais en faire, mais il faut être outillé. Et puis, on a eu les fleurets. Un fleuret, c'est un foret avec un V à l'intérieur, et deux petits trous en dedans, qui envoient de l'air comprimé pour faire sortir les copeaux. À l'Aérospatiale, on envoyait de l'huile, et jamais on n'avait pensé qu'avec de l'air ça marcherait... On utilisait ça pour percer les axes des avions, pour les alléger. Alors, en travaillant le bois, le copeau ne gênait pas la perce, tandis qu'avant, on entraînait, on sortait, tu imagines sur une certaine longueur !

Ensuite, on a trouvé les hautbois de Vabre, de la Montagne Noire. Il y en avait plusieurs modèles. Certains avaient de plus petits pavillons, on en trouvait dans beaucoup de familles. Mais on n'en a jamais entendu jouer. À Vabre, il y avait un type qui s'appelait Maousse, ou un nom comme ça, originaire de Toulouse, qui était venu là, et qui faisait les bals dans le coin, avait trouvé fiancée, s'était marié, et avait commencé à tourner ses hautbois à Vabre, et aussi des clarinettes en buis.

Le premier qu'on ait eu, c'est un modèle qui appartenait à la famille de Philippe Cals, sonneur de cornemuse qui nous a également passé un vieux pied de *bodega*. On a pu reprendre les cotes avec Bernard Desblancs. On en a fait un certain nombre, notamment du fait que la Couble⁶ du Conservatoire Occitan fonctionnait avec ces hautbois-là, qu'on appelle *graile* aussi. Ensuite, on en a trouvé un certain nombre dans la Montagne Noire, mais c'est le CORDAE/la Talvera (Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d'Animation Ethnographiques basé à Cordes dans le Tarn) qui a fait beaucoup de recherches, et en a trouvé énormément. Finalement, j'en ai fait trois ou quatre modèles différents,

6. Orchestre de hautbois traditionnels, cuivres et tambours, créé au début des années quatre-vingt dans l'idée de faire revivre avec des moyens contemporains l'ensemble de hautbois, trompettes et timbales qui accompagnait autrefois les Capitouls lors des cérémonies officielles.

Claude Romero
photo COMDT

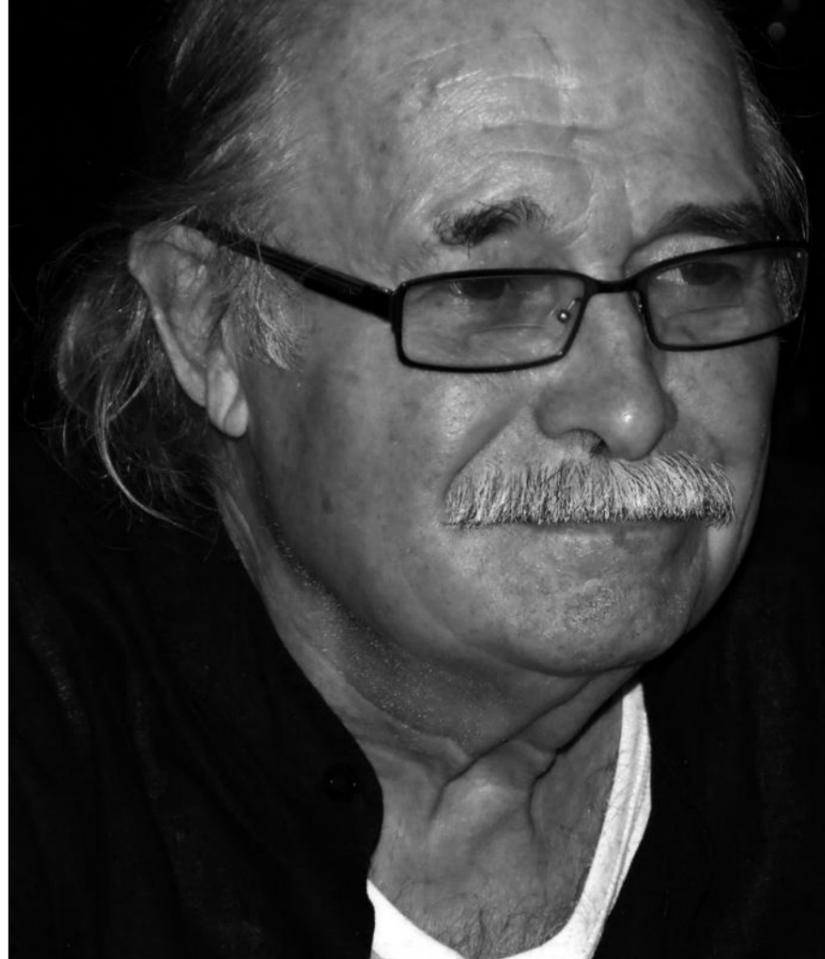
avec à chaque fois un alésoir particulier. On avait fait également une série d'une dizaine de *bodegas*, avec l'aide des musiciens de la Talvera, après avoir reproduit celle que Destannes avait faite à Costecalde. Charles Alexandre en avait au moins une ancienne de son côté, et à un moment il en avait eu aussi une autre, qu'un pépé de Saint-Félix-Lauragais lui avait prêtée. Enfin, j'ai fait trois modèles différents de *bodegas*, qui ont le même tempérament, mais pas le même timbre.

Et le bourdon, c'était toujours le même?

Le bourdon, on ne savait pas s'il était en *si* bémol ou en *la*. Alors, on a choisi *si* bémol, en changeant un peu la longueur du bourdon, peut-être pour éviter d'avoir des anches trop longues... je me demande s'il n'aurait pas mieux valu le faire en *la*, mais bon, on a choisi le *si* bémol... pareil bien sûr pour les hautbois, qu'on a décidé de faire jouer en *si* bémol, pas en partant du petit doigt, mais du suivant. On a voulu ce doigté, et d'ailleurs c'est ça qui nous a valu des problèmes: on ne savait pas comment on jouait de cet instrument, en partant du bas comme les flûtes ou en considérant ce dernier trou comme une sous-tonique... C'est peut-être dommage, parce qu'en partant du bas, ça faisait une gamme assez régulière.

Et la gamme des *bodegas*, comment était-elle au départ? Avez-vous cherché à la tempérer?

On a un peu retouché les trous, et on a essayé plusieurs types d'anches. Normalement, elles sont taillées dans la masse, ce qui donne un cachet particulier à l'instrument. La justesse n'a rien à voir. On en a monté avec des cuivrets, ça marche bien aussi, on peut tailler avec la largeur que l'on veut, si on fait très large ça donne un son un peu plus rond. Finalement, on a pris le principe des anches de basson, avec les deux coquilles l'une contre l'autre. Ça ne marche pas mal, ça permet d'avoir une plus grande facilité pour changer d'anche. D'ailleurs, pour moi, ce qui a fait tomber ces instruments autrefois, c'était la difficulté à s'ajuster, à se procurer des anches.



Mais tu n'as pas travaillé que sur des instruments d'Occitanie, je crois? Tu as aussi fourni des Italiens?

Oui, j'ai travaillé pour Stefano Valla, qui m'a apporté un *piffero* de Boglio, dans le nord de l'Italie, entre Milan et la mer. Il me dit: «Voilà, j'ai un instrument de mon maître, c'est le meilleur que j'aie vu, il sonne bien, est-ce qu'on pourrait essayer de produire le même?» Je lui ai répondu qu'avec son aide, on allait mesurer la forme intérieure, et que ça pourrait marcher... En effet, ça a marché! Une fois terminé, il a apporté l'instrument au maître, qui s'est montré satisfait. On en a donc fait une petite série, et je suis parti là-bas, où on m'a demandé de participer à une vidéo chez un gars qui en fait aussi, où on comparait nos fabrications.

Tu as aussi fourni en pièces de bois tourné des luthiers comme Jacques Grandchamp, pour des accessoires de vieilles?

Je lui ai fait des axes de vielle en métal, avec les roues, les poignées pour les manivelles... les roues, on les faisait en contreplaqué, avec un bandeau tout autour. Autrefois, elles étaient en gros buis, taillées dans la masse. Mais il est évident que dans un bloc de buis comme ça, les fibres ne sont pas les mêmes partout, ce qui provoquait une usure inégale d'un côté ou d'un autre! J'ai fait aussi des chevilles, pour des vieilles mais aussi pour

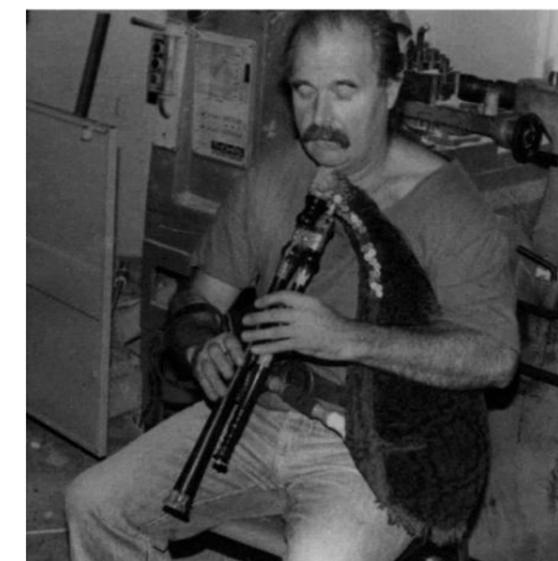
des violes de gambe, des violons, des guitares anciennes, tout ce qu'on me demandait.

Les têtes de cabrettes, c'est toi qui les fais aussi? Là, c'est vraiment de la sculpture?

Les têtes de cabrettes aussi. C'est de la sculpture, mais j'ai été entraîné à travailler sur des petites machines avec des fraises. Les premières têtes de cabrettes, je les travaillais dans la masse avec du duralumin. J'en ai fait deux ou trois, je les taillais avec des fraises. J'avais pris plusieurs modèles: des têtes de Gaulois, de sphinx, et enfin une tête de lion qu'on avait recopiée avec Grandchamp qui est un grand sculpteur, et qui m'a donné diverses combines pour tailler avec des ciseaux. La seule chose, c'est que lorsqu'on fatigue on ne peut pas se servir de ciseaux, ça fait très mal aux mains, et ça se ressent quand on fait de la musique après... et quand tu ne fais pas de l'instrument tous les jours, tu as les doigts qui s'ankylosent. Je suis obligé de faire du clavier tous les jours, pour conserver la souplesse dans les doigts. Alors, pour les têtes, je me suis inventé une machine à reproduire pour ébaucher le buis qui est très dur. Les têtes de vielle sont faites en érable ou en tilleul, qui sont moins durs que le buis. La machine ébauchait, et je finissais après. Grandchamp m'a aidé, il a fait plusieurs modèles d'ailleurs, et on s'est échangé nos savoirs: je lui ai montré comment faire les axes, les roues de vieilles, les bagues aussi, qui sont des pièces en bronze dans les quelles on enfle les axes. Enfin, j'ai fabriqué énormément d'alésoirs. Des alésoirs à hélice droite, à hélice gauche, pour éviter que l'instrument plonge, c'est à dire qu'il suive, que ça rentre comme une vis, que ça t'échappe. Il y a eu des alésoirs pour toutes sortes de hautbois, notamment pour les hautbois de Sète, qui avaient un timbre particulier. Les joueurs de joutes⁷ continuent à s'en servir, ils utilisent encore des instruments que j'ai fabriqués. J'ai fait aussi des alésoirs pour une cornemuse suisse italienne, pour une cornemuse d'Italie, et pour une *gaita*⁸. C'était des commandes de facteurs... ce qui est difficile, dans la lutherie, c'est de se diversifier: tu sors d'un instrument pour te plonger dans un autre, et il faut un certain temps pour rentrer dedans. Celui qui fait toujours le même, ça va tout seul. La meilleure école, le meilleur examen, c'est quand on t'amène un vieil instrument et que tu dois sortir le même... avec les défauts, s'il en a!

Et maintenant? Tu as eu une carrière bien remplie, mais nous savons tous que bien qu'en retraite, il n'est pas question que tu arrêtes complètement!

Je dépanne certains musiciens, je fais des anches, je fais de la recherche sur la copie de vieux instruments... et je travaille pour les amis, de temps à autre. Et bien sûr, je joue, avec des animations et des bals à droite, à gauche, avec Jean-Claude Maurette à l'accordéon et notre groupe Lo Jaç. On vient même d'enregistrer un disque qui va bientôt sortir. Comme tu le dis, il n'est pas question que je m'arrête! ●



Claude Romero
essaie un pied
de cabrette dans
l'atelier du
Conservatoire
Occitan, 1984
photo
J.-C. Maillard

7. Les joutes nautiques qui se déroulent à Sète sont accompagnées traditionnellement d'un ensemble de hautbois et de tambours.

8. Cornemuse galicienne.

Takaya Odano

Baroqueux japonais de Toulouse et koto du Languedoc

propos recueillis
par Jean-Christophe Maillard

M

on père est originaire du nord du Japon, à une centaine de kilomètres de Sendai... là où il y a eu la catastrophe... ma mère, elle, vient de Yokohama, près de Tokyo, et elle enseigne la musique traditionnelle japonaise. Jusqu'aux années 1950, le *koto* était très réputé : aujourd'hui on fait de la guitare, du piano, mais auparavant beaucoup de filles jouaient de cet instrument. Par exemple, un cadeau de mariage, c'était le *koto*, ou encore une armoire pour ranger les vêtements, les kimonos... Autrefois, dans une famille aristocratique, quand il y avait la naissance d'une fille, on plantait dans le jardin un *paulownia*, qui arrivait à une taille satisfaisante au bout de quinze ans environ. Comme les filles autrefois se mariaient à quinze ou seize ans, on coupait l'arbre et on utilisait le bois pour fabriquer un *koto*. Par exemple, ma grand-mère jouait du *koto*, pas en professionnelle, mais en amateur. Elle a dû arrêter, parce que c'était la guerre, que ce n'était pas le moment de faire de la musique... mais quand la guerre fut terminée, ma mère est née, et ma grand-mère lui a appris le *koto*, comme tout le monde.

Mais le *koto*, ce n'est pas un instrument exclusivement féminin... On peut comparer cet usage à celui du piano en Occident, pour les jeunes filles de bonne famille ?

Exactement ! L'apprentissage du *koto*, ça fait partie d'une bonne éducation. En revanche, pour être professionnel et pour être maître, c'est exclusivement masculin, et réservé aux non-voyants. L'instrument *biwa*¹ et le *shamisen*² sont eux aussi réservés aux non-voyants. Je parle de la tradition, mais les choses ont changé. Bien sûr, ma grand-mère ne voulait pas que ma mère devienne professionnelle. D'un point de vue traditionaliste, les filles sont mariées, ne travaillent pas, elles ne font pas d'études supérieures, et sûrement pas en musique... de plus, ma mère peignait. Elle a tout de même poursuivi ses études de *koto*, mais, pour plaire à sa mère, elle a suivi en même temps des études « normales », d'histoire, je crois. Puis, finalement, elle s'est retrouvée professeur de *koto*.

Enfin, ces traditions dont tu parles ne sont plus en vigueur : ta mère vit de sa musique, tu n'es pas aveugle, tout le monde peut pratiquer toute forme de musique !...

Depuis le xx^e siècle, ces traditions sont abolies : il y a aussi le *shakuhachi* qui était réservé aux moines bouddhistes, mais maintenant on peut tous en jouer. Pourtant, ma mère n'avait pas pu faire d'études supérieures en musique. Son rêve, c'était que son fils puisse en faire. Alors j'ai commencé vers quatre ou cinq ans ; au début c'est ma mère qui m'a formé, puis j'ai continué avec une dame qui avait été son professeur, j'ai eu encore un autre professeur puis je suis entré à l'Université des Arts de Tokyo, où il y a un département d'Arts traditionnels. C'est la seule université

1. Luth piriforme à quatre cordes, proche du *pipa* chinois et du *ty bà* vietnamien.

2. Luth à caisse carrée et à long manche pourvu de trois cordes.



Takaya Odano
au koto
photo
Olivier Gobet

qui a ce genre de département au Japon, sous une forme complète. L'enseignement n'est pas exactement celui d'un conservatoire, il est rattaché à l'Éducation Nationale. Parallèlement, j'avais fait des études de piano, dès l'âge de cinq ans, mais au Lycée musical de Tokyo, où j'ai obtenu un diplôme de fin d'études.

Vous étiez nombreux dans cette université à étudier la musique traditionnelle ?

Il y a environ chaque année quatre-vingt ou quatre-vingt-dix élèves, sur peut-être cinq cents inscrits dans la totalité des spécialités.

Et qu'enseigne-t-on plus précisément dans ce département ?

Il y a le *koto*, maintenant le *biwa* je pense (mais à mon époque il n'y en avait pas encore), le *shamisen*, le *shakuhachi*, le *gagaku*³...

Ah oui ? Mais alors c'est tout l'orchestre *gagaku* qui joue ?

Oui, bien sûr : le *shô* qui est une variété d'orgue à bouche, le hautbois *hichiriki*, la flûte, les percussions...

Et le *kabuki* ?

C'est souvent le *shamisen* qui l'accompagne. Pour le *nô*, c'est la flûte et les percussions. On enseigne le *nô*, mais pas le *kabuki*, qui est considéré comme du théâtre populaire... Le *nô* se divise en deux formations : d'une part les acteurs-chanteurs, d'autre part les musiciens.

Parle un peu de tes études !

J'ai obtenu une licence au bout de quatre ans. Et comme j'ai reçu une éducation catholique (comme ma mère, mon père, lui, est bouddhiste non pratiquant), je me suis intéressé à l'orgue. Pendant longtemps, il n'y avait au Japon que des instruments électroniques, mais depuis on s'est avisé d'en construire d'authentiques, avec des tuyaux. Le premier que j'ai vu, c'était chez les Bénédictins à Tokyo, ils s'étaient adressés à une firme américaine qui leur en avait construit un absolument superbe, et c'est à ce moment que je suis tombé amoureux de l'orgue. J'avais

quatorze ou quinze ans. Mais je n'avais pas l'occasion d'en toucher, c'était réservé aux organistes. En rentrant à l'université, je pouvais choisir un instrument complémentaire. Comme j'avais déjà travaillé le piano, je pouvais me diriger vers un autre instrument, et j'ai donc opté pour l'orgue. C'est comme ça que j'ai découvert l'instrument. Le *koto*, je l'avais commencé très petit, ce n'était donc pas un choix de ma part ! J'ai donc eu une sorte de crise d'identité : j'avais suivi les conseils de mes parents pour leur faire plaisir, mais il y a eu ensuite une sorte de contrat... j'ai donc fait ma licence, puis, ayant rempli mes engagements, j'ai fait ce que je voulais... mais avec toujours une aide financière de mes parents ! J'ai rencontré alors une organiste, amie d'ailleurs de Michel et Yasuko Bouvard et de Willem Jansen⁴, et je lui ai demandé comment poursuivre sérieusement ce que j'avais commencé à l'orgue. Elle m'a alors proposé plusieurs possibilités, et parmi celles-ci, celle de partir à l'étranger. Elle me disait entre autres qu'en possédant un bagage solide en musique et en culture japonaise, j'avais quelque chose à faire connaître et à montrer, et que cela constituait un plus tout en me permettant de poursuivre d'autres études. Les Japonais qui viennent en Europe ou en Amérique pour pratiquer la musique possèdent déjà un bagage important qu'ils ont acquis chez eux, mais il n'était pas exclu que je puisse m'initier à l'orgue hors de chez moi. On en a parlé avec mes parents, qui sont tombés d'accord... j'étais fils unique, je n'étais jamais sorti de la maison, alors... c'était une occasion de prendre un peu de distance, d'acquiescer de la maturité.

Tu t'es donc retrouvé en France...

Voilà... j'avais juste un bagage de deux ans d'orgue en cours complémentaire, j'ai donc tenté mon entrée à Toulouse, dans la classe de Michel Bouvard, qui m'a accepté en deuxième cycle. C'était aussi parce qu'avec ma formation en piano, je connaissais bien le clavier.

J'ai une question qui me préoccupe depuis longtemps : pourrais-tu me dire, pour un Oriental et plus précisément un Japonais, comment on ressent la musique occidentale ? C'est devenu une chose tout à fait courante de travailler avec vous, les orchestres et les ensembles de chambre ont coutume de vous compter dans leurs rangs, et je me demande souvent comment on peut percevoir cette appartenance à deux univers, deux civilisations ! Un

lement titulaire de l'orgue de Saint-Sernin. Son épouse, Yasuko Umaya Bouvard (elle aussi d'origine japonaise) tient de son côté la tribune de Saint-Pierre-des-Chartreux. Jan Willem Jansen joue régulièrement sur l'orgue de l'église-musée des Augustins et suit une carrière internationale de concertiste, au sein de nombreux ensembles.



Européen qui assiste à un spectacle de *nô* ou de *kabuki* se trouve confronté à un monde terriblement dépaysant, même s'il peut se montrer sensible à la beauté de ces spectacles... on manque malgré tout de « clés »... et vous ? Avez-vous totalement assimilé la culture occidentale, ou la considérez-vous comme une culture étrangère ?

... Ça dépend ! Pour ce qui est de la culture générale, c'est vrai qu'il y a chez nous beaucoup d'occidentalisation depuis le début du XX^e siècle. Puis il y a eu l'après-guerre : ça a été l'américanisation. Nous sommes très proches des Américains, au niveau de la vie matérielle, de l'économie, de la politique... on dit même que nous sommes leur cinquante et unième état ! Alors, pour la musique, beaucoup de gens ont préféré la guitare, ou le piano. Le gouvernement n'a pas fait beaucoup d'efforts jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Maintenant, dans les écoles, on fait des séances de sensibilisation... La démarche pour se mettre à cette musique est importante, et il peut y avoir des résultats curieux : parfois, on joue du *shamisen* avec des groupes de rock, par exemple. En ce qui me concerne, j'ai commencé très tôt le piano, donc c'était un univers familier. La musique japonaise et la musique occidentale, c'est très différent, c'est vrai, mais j'ai l'habitude de passer de l'une à l'autre, ce n'est pas un problème.

Alors tournons la question en sens inverse : qu'est-ce pour vous que la civilisation japonaise ? Vous devez en être fiers, elle vous appartient, vous la comprenez parfaitement...

Pour moi, ce qui était important, c'était de sortir du pays. Puis il y a eu une prise de conscience, une vue de l'extérieur. On a le mal du pays, et il se passe une sorte de redécouverte de nos valeurs, de notre identité. Donc, je garde cette fierté, je me sens bien sûr Japonais, mais en même temps, j'ai tendance à perdre cette idée de pays en tant que nation. Culturellement, je reste totalement fidèle à mes origines, de même que je ne veux pas devenir Français... je suis Japonais, je reste moi...

Et comment s'est passé cet apprentissage de la musique occidentale au conservatoire ? Et la coexistence avec la musique japonaise ?

Il faut dire que c'est ma mère qui m'avait donné comme condition d'emporter le *koto*, car j'avais presque l'intention d'abandonner... je me suis donc trouvé dans cette obligation ! Je crois que dans les trois premières années, je n'ai même pas ouvert l'étui ! Mais surtout, je n'en avais pas le temps : trop de choses à faire, apprendre le français, travailler... j'ai débuté le clavecin un an après mon arrivée.

Takaya Odano
au clavecin
photo
Jean-Christophe
Maillard

Michel Bouvard pensait que c'était important de connaître cet instrument pour aborder un certain répertoire d'orgue qui avait des points communs avec lui. À un moment, j'ai choisi le clavecin. J'adorais l'orgue, mais j'avais des problèmes, par exemple avec le pédalier. Je me sentais handicapé par rapport à ceux qui avaient commencé plus tôt, et j'ai vu mes limites. Donc, je me suis lancé dans le clavecin et le continuo, je me suis senti obligé de choisir, il y avait trop à faire et je risquais de tout perdre. Je ne connaissais pas bien ses ressources, et je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup à faire en soliste, en musique de chambre... ce qui m'a énormément plu. Et puis aussi, en France, il y a peu de débouchés pour un organiste. L'Église ne paye pas beaucoup, et les métiers de professeur, ou de concertiste, me paraissent difficiles, du fait que j'avais commencé tard. J'ai commencé le clavecin avec Willem Jansen, et j'ai poursuivi avec Yasuko Bouvard. Plusieurs années après, je suis entré au Département de musique ancienne du Conservatoire de Toulouse⁵. J'ai travaillé avec Laurence Boulay, puis François Saint-Yves. J'ai passé le diplôme de continuo en 2003, puis le D.E.M. en 2004, et enfin le D.E. en 2006. Parallèlement, je suis parti étudier à Strasbourg avec Aline Zylberajch, pendant deux ou trois ans.

Takaya Odano & Masako Ishimura photo Olivier Gobet



Mais la musique japonaise, dans tout ça ?

Alors, il faut que je retourne en arrière. La première fois que j'ai rouvert l'étui du koto, c'était quelque chose comme deux ans et demi après mon arrivée ! Willem Jansen m'a proposé de jouer à l'occasion des examens de clavecin du conservatoire : après les épreuves, on mange tous ensemble au restaurant. Il m'avait demandé... trois jours avant : « Est-ce qu'éventuellement tu pourrais apporter le koto ? »

Ah ? Dans un restaurant japonais, alors ?

Non, pas du tout ! Un restaurant gascon, je crois, avec du cassoulet, du foie gras ! Willem était content, et il m'a proposé de jouer pour la fête de la musique. Deux ou trois mois avant cette date, j'ai rencontré la flûtiste Masako Ishimura. Elle a plusieurs spécialités : musique contemporaine, musique brésilienne... mais elle a fait un peu de koto quand elle était jeune, comme quoi la tradition de la jeune fille de bonne famille est toujours vivace ! Masako connaît bien le style japonais, et en plus, quand je l'ai connue, nous avons parfois joué avec son mari. Elle l'avait rencontré à Londres lorsqu'elle suivait

des études de flûte, c'est un Anglais qui joue du shakuhachi. Ils se sont fixés une dizaine d'années en Catalogne espagnole, puis sont venus à Toulouse. On s'est rencontrés par hasard, alors que je jouais dans un restaurant, ou dans une boutique japonaise... et ils m'ont proposé de jouer avec eux. C'était aux alentours de l'année 2000. Depuis, quand je joue du koto, c'est souvent avec Masako à la flûte, parce qu'elle connaît bien la musique japonaise, son style, elle comprend bien. En effet, rien n'interdit de jouer cette musique sur une flûte traversière, un violon, c'est le même problème que de jouer du Bach avec un instrument moderne : soit on fait n'importe quoi, comme

ça pouvait souvent arriver autrefois, soit on a fait des recherches et on joue dans le style. Masako, comme elle a fait du koto, elle ne joue pas cette musique comme du Mozart !

Pourtant, la flûte traversière occidentale, ça ne sonne pas comme un shakuhachi...

Mer de Printemps photo Jean-Christophe Maillard

5. Organisme indépendant des classes régulières du conservatoire, ce département assure plutôt une sorte de perfectionnement dans une spé-

cialité et s'adresse en grande partie à des étudiants extérieurs, sous forme de stages mensuels.

Takaya Odano
au koto:
position des mains
photo
Jean-Christophe
Maillard



Mais quand Masako joue de la flûte, je trouve des ressemblances, dans le timbre, dans son approche générale. Et ce qu'on joue ensemble, c'est de la musique du XX^e siècle, moderne.

Pourtant, la musique de *shakuhachi*, c'est souvent une musique qui nous paraît abstraite, proche de l'esthétique contemporaine, très moderne...

La musique du XVII^e et du XVIII^e siècles, le répertoire soliste réservé aux moines, effectivement. Mais au XX^e siècle, on en a fait un instrument mélodique. Quand on l'a associé au koto, au départ, on lui a fait jouer la partie du *shamisen*, qui

joue traditionnellement avec le koto. *Koto* et *shamisen*, c'est le répertoire du XVII^e au XIX^e siècle, avec également le chant. Il y a deux styles, qui s'appellent *yamada*, et *ikuta*. Le *yamada* est le moins ancien, il date du XVIII^e siècle. Le koto s'est développé plutôt à l'ouest du pays, vers Osaka. Un maître, qui s'appelait justement Yamada, l'a introduit à Tokyo. Le style de Tokyo était très différent, très théâtral, marqué par le *kabuki*. Il a fallu adapter le répertoire, et en plus, on utilisait un autre type de *shamisen*, avec un manche plus large et un son plus sec. On a choisi des sujets héroïques, tragiques même, pour les paroles des chants. Le style *ikuta*, lui, est plus ancien. Le texte est moins théâtral, plus poétique. Il peut y avoir des histoires un peu sensuelles, intimes. On y prend des formes poétiques comme le *tanka*...

Et tous ces styles, tu les avais étudiés ? Comment travaillait-on cette connaissance de la tradition au Japon ? Mémorise-t-on les morceaux, par exemple ? Y a-t-il une part réservée à la liberté, l'ornementation, l'improvisation ?

Tout est écrit. Enfin, autrefois, le répertoire était réservé aux non-voyants, alors on fonctionnait par transmission orale exacte. Pour les amateurs, on a mis au point une

façon de noter, une sorte d'aide-mémoire qui n'est pas une partition complète, mais qui permet de s'y retrouver. Ça s'est développé de cette façon, et les partitions qu'on utilise maintenant pour le koto datent du XX^e siècle. Le premier morceau à avoir été transcrit en notation occidentale s'appelle *Mer de Printemps*. C'est un morceau extrêmement connu. Lorsque son compositeur, Michio Miyagi (1895-1956), l'a joué pour la première fois en public, il y avait dans le public une Française qui était violoniste. La musique lui avait tellement plu qu'elle voulut tout de suite la jouer avec lui, et ce fut une sorte d'événement historique, la première collaboration entre les deux musiques. Ils sont venus la jouer en France, lors d'un festival à Biarritz.

Il faudrait qu'on te connaisse plus sur place !... Pour la musique baroque, tu as déjà un réseau... La première fois que je t'ai entendu au koto, c'était grâce à Hervé Niquet⁶ ! Je t'ai même entendu jouer avec ta mère, qui avait fait le grand voyage il y a quelques années !

Oui, pour le premier, c'était juste pour un petit concert de midi, et l'autre fois pour le mariage d'un ami musicien avec une Japonaise. On fait aussi des concerts privés, des festivals ; par exemple, il y a deux ou trois semaines, j'ai joué dans un château dans le Gers, grâce à des amis. Avant, j'avais joué au Musée des Augustins pour récolter des dons suite à la catastrophe de mars dernier au Japon. Avec Masako, nous avons un petit nombre de concerts dans l'année, c'est une bonne chose pour garder le niveau. Pour le baroque, j'ai eu des groupes comme Le Triomphe des Arts qui n'a pas duré très longtemps... et je joue à présent avec Christophe Geiller au violon et Alice Mathé au violoncelle dans l'ensemble Vitali.

On a même joué ensemble...

Bien sûr ! Avec Rolandas Muleika et l'ensemble Antiphona, à Ibos et à Avignon, dans des programmes Dupuy⁷ !... Je joue de temps à autres avec l'Ensemble Baroque de Toulouse et Michel Brun, et l'Orchestre de Chambre de Toulouse avec Gilles Colliard.

Tu enseignes, aussi ?

Oui, mais le piano, dans une école de musique...

Tu es donc totalement confronté à une coexistence de musiques et de cultures ! Pour conclure, pourrais-tu dire les avantages et les inconvénients de cette « double vie » ?

On pourrait d'abord parler du piano et du clavecin. J'ai arrêté pendant près de dix ans avec le piano, et je me souviens de ce que disent souvent les pianistes : jouer Bach, c'est très dur, il y a des ornements qui changent tout le temps, et les autres musiciens de l'époque, c'est pire encore... les ornements, je les ai tous appris, je les maîtrise, et curieusement, depuis que je retravaille le piano, c'est à dire trois ou quatre ans, il y a beaucoup de choses que je comprends. Il y avait des morceaux que j'essayais de faire en force, mais, maintenant, j'y arrive bien mieux. Le toucher est plus dur, mais je le fais de façon plus détendue. Le claveciniste doit trouver des solutions autres, lui qui ne joue pas de crescendo. Quand je me remets au piano, toutes ces recherches me sont profitables, même si j'ai des ressources supplémentaires. Je joue du piano très différemment maintenant. Eh bien, c'est pareil pour le koto ! Ce qui le rapproche du piano, c'est la tension des cordes qui fait qu'on déploie beaucoup de force. Avec le clavecin, j'ai pris beaucoup de souplesse du poignet, davantage de précision. Si je travaille beaucoup mon clavecin, et que je reviens sur le koto, il se passe la même chose, je joue plus librement et aisément. Mais en sens inverse, quand je travaille beaucoup le koto et que je reviens au clavecin, les ornements, c'est une catastrophe ! Alors, je préfère commencer par le clavecin, et avec cet esprit-là, le koto, ça marche... Pour ma vie de musicien, et ma vie en général, j'ai connu des mondes très différents. Quand on est dans son pays natal, on ne se rend pas compte. Quand on va vivre ailleurs, il y a cet attachement à son pays, mais on s'adapte aussi. C'est un avantage : on sait bien sûr que je ne suis pas français, je suis différent, mais je ne trouve pas que ce soit négatif. Je connais des choses que vous ne connaissez pas, et vice-versa. Il y a alors une sorte d'échange, c'est constructif ! ●

6. Ancien directeur du Département de musique ancienne du Conservatoire de Toulouse, et chef d'un ensemble baroque réputé, Le Concert Spirituel.

7. Bernard Aymable Dupuy (1707-1789), compositeur toulousain et maître de chapelle à Saint-Sernin.

Mise en page

A. Alquier : pages 1 à 39 et pages 50 à 95
M.-L. Espin : pages 40 à 49
V. Martins : pages 62 à 71 et pages 88 à 103.

www.pastel-revue-musique.org | www.comdt.org