Pastel 1993 - *Pastel* 2013

La samponha, la renaissance ?

La samponha, le retour | 2e partie

Jacques Baudoin



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

La samponha, la renaissance ?

la samponha, le retour… | 2e partie



Dans la première partie de ce dossier, nous avions vu que la découverte de divers nouveaux documents avait permis d'accroître et de préciser l'iconographie initiale de 1994. La carte qui en découle élargit les limites de l'aire possible de jeu de la* samponha *et montre qu'elle couvrait vraisemblablement un territoire plus large que celui initialement déterminé, en particulier vers le sud-est de la chaîne pyrénéenne.
Exit donc la « cornemuse polyphonique des Pyrénées gasconnes » voici la* samponha*, « cornemuse polyphonique du nord des Pyrénées » dont je vais vous conter la renaissance et les aventures musicales.

par Jacques Baudoin

2e partie :

Renaissance de la *samponha*

Effectivement, la* samponha *n'est pas restée un « instrument de papier » coincé dans les bibliothèques entre les numéros 18 et 20 de* Pastel, *mais en 1994 elle a (re)commencé une véritable « carrière » musicale. L'objectif premier, jamais oublié, était de déterminer quelle cornemuse pouvait jouer avec les violons, les hautbois et les flûtes/tambourins de « l'orchestre de Cénac-Moncaut » afin de pouvoir l'utiliser dans une Pastorale à Noël 1994.

I Juste avant l'article de Pastel en 1994

Suite aux essais préliminaires décrits dans le précédent article, l'étape logique suivante consistait à vérifier l'adéquation de la *samponha* avec son environnement culturel présumé dont l'instrumentarium traditionnel et le chant polyphonique du Béarn ou de la Bigorre ; tests pour lesquels mon modeste prototype fut largement mis à contribution.

A. Relation entre le chant pyrénéen et le jeu de la *samponha*

Le chant pyrénéen « traditionnel » en Béarn et Bigorre est polyphonique à deux ou trois parties vocales :
- la tessiture globale de la mélodie et de son accompagnement est limitée, peu ou prou, à une octave ;
- l'accompagnement comprend un mélange de tierces, quartes, quintes et sixtes qui se distribuent au gré des chanteurs ;
- la ligne mélodique n'est pas forcément assurée par un chanteur, mais peut être distribuée sur deux voix. Pour la retrouver, il faut faire la synthèse de l'ensemble des voix chantées.

Des règles qui se marient bien avec les possibilités théoriques de notre prototype de cornemuse pyrénéenne décrites dans le chapitre précédent :
- deux pieds, deux voix ;
- tessiture limitée à une octave ;
- accompagnement polyphonique mêlant tierces, quartes, quintes et sixtes ;
- la mélodie passe naturellement d'un pied mélodique à l'autre et, compte tenu de l'organologie de la cornemuse, l'autre main est **obligée** de faire un bourdon ou un accompagnement polyphonique. Tout comme les chanteurs pyrénéens qui n'interprètent que la partie de mélodie qui correspond à leur registre (basse ou haute), l'autre groupe assurant un contre-chant.

En théorie ce concept fonctionnait parfaitement, mais qu'en était-il dans la réalité ?

B. Des essais probants !

C'est par un beau jour de septembre 1993 que j'ai eu l'occasion de tester les possibilités de mon prototype sur quelques mélodies anciennes jouées par Jaqueish Roth à la flûte à trois trous béarnaise. Un bienheureux hasard faisant que ces instruments étaient quasiment accordés à quelques réglages près, nous avons constaté que lorsque la flûte, accompagnée du tambourin à cordes, jouait la mélodie, mon prototype (joué en souffle continu faute de poche !) complétait le chant sans difficultés avec des effets polyphoniques proches, sinon identiques, à ceux qu'aurait produit un groupe de chanteurs de Béarn ou de Bigorre !
Le croisement permanent des chants et contre-chants de ces deux instruments sonnait typiquement béarnais ou bigourdan de façon quasi automatique, sans aucune difficulté. Le contre-chant de la cornemuse se révélait parfaitement complémentaire du jeu de la flûte dans le rôle d'instrument d'accompagnement que j'avais supposé dès le départ.
L'imitation réaliste d'un style de chant bien particulier imposé par l'organologie de la flûte et celle de la *samponha*, voilà qui mettait de l'eau à mon moulin ! Tout semblait maintenant bien en place pour passer à la dernière étape, la construction d'un véritable instrument.

1. Voir la première partie de cet article, *Pastel* sur www.pastel-revue-musique.org, mai 2013.

C. Ultimes choix et derniers pas vers la reconstruction

L'organologie du modèle de base semblant correctement définie, j'avais donc besoin d'un excellent instrument fabriqué d'après :

• Des caractéristiques uniquement liées à l'iconographie :

- une cornemuse à deux pieds mélodiques de même longueur, sans souche commune, et un grand bourdon grave ;
- une grosse poche utilisant les pattes et le cou de l'animal, branchement des pieds sur les « pattes avant » et du porte-vent sur le « cou » ;
- branchement du grand bourdon sur le flanc droit de la poche, au-dessous des « pattes ».

• Des caractéristiques cohérentes avec l'instrumentarium de son aire culturelle :

- utilisation des hautbois du Couserans comme base (forme générale, type de moulures, aspect du pavillon…) afin d'approcher l'aspect rustique des *samponhas* ;
- bois de buis, très commun dans les Pyrénées, pour les différentes parties (hautbois, bourdon…) et corne pour renforcer les souches et la décoration ;
- tubes mélodiques montés avec des anches doubles et le bourdon avec une anche simple par cohérence avec d'autres instruments pyrénéens (claris, hautbois divers / *gaïta de boto*…) ;
- un résonateur pour adoucir le son du bourdon grave comme sur les *gaïtas de boto* aragonaises.

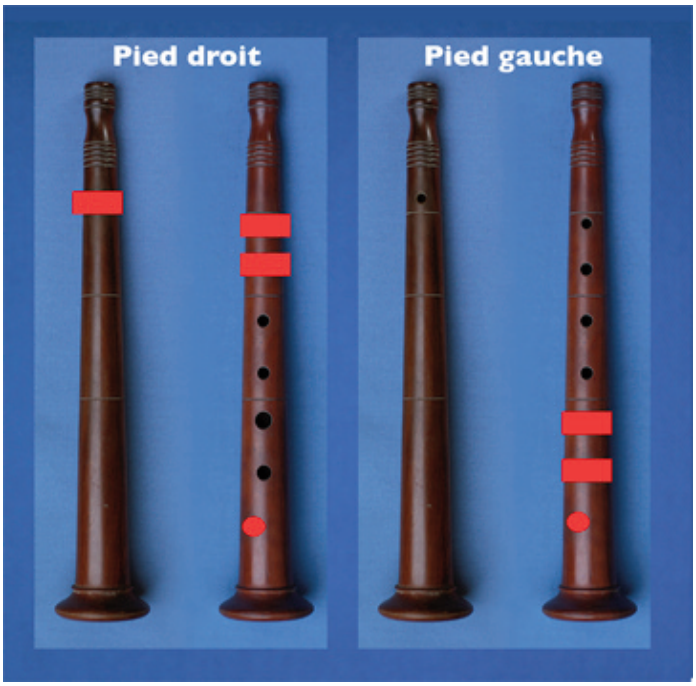
• Des spécifications correspondant à mes besoins musicaux :

- tonalité générale et gamme de La pour pouvoir jouer avec les flûtes à trois trous et le tambourin à cordes dans l'accord « ossalois » ;
- deux notes identiques en recouvrement sur les pieds mélodiques afin d'optimiser les accords possibles ;
- gamme globale limitée à une octave complète.

Il ne restait plus maintenant qu'à trouver un facteur de cornemuses et un bon…



Claris *du début du XX^e siècle, Bigorre.*



Simulation des trous de jeu des pieds mélodiques de la samponha *sur un* clari.

II (Re)Naissance de l'instrument

A. Saint-Chartier, Bernard Blanc et beaucoup de chance!

Tant qu'à faire j'ai décidé de m'adresser à Bernard Blanc que je ne connaissais absolument pas, sinon de réputation.
Je l'ai rencontré à son stand de Saint-Chartier[2] pour lui présenter mon projet en juillet 1994, dès le premier jour du festival. Par chance, il avait lu l'article de Pastel et l'avait trouvé cohérent et intéressant… de là à accepter de fabriquer un instrument tout à fait hors normes, la marge restait très grande!
Avant d'adhérer au projet un peu fou d'un inconnu, Bernard Blanc m'a demandé comment je concevais cette cornemuse. Ensuite, il a placé deux pieds mélodiques sur la souche d'une petite musette et bouché divers trous suivant mes indications. Rassuré par quelques essais «encourageants» il m'a prêté cet instrument à deux pieds mélodiques et un bourdon grave durant toute la durée du festival afin que je puisse vérifier la pertinence de mes déductions. Finalement cette «*samponha* expérimentale» fonctionnait parfaitement, rien à modifier[3]… disons «presque rien»!
En effet il fallait que la cornemuse colle visuellement à l'iconographie et qu'elle soit musicalement capable d'utiliser les systèmes théoriques de jeu décrits dans les articles des *Pastel* nos 19 et 21[4], de jouer les mélodies et les rythmes de son aire géographique présumée, le tout en harmonie avec les instruments de ce même territoire. Une paille!
Vu les contraintes de temps et l'absence de modèles anciens, Bernard Blanc m'a proposé de fabriquer la *samponha* sur la base des hautbois de ses bourbonnaises 14 pouces (perce, position des trous, épaisseur du bois, anches doubles en matière plastique...). Que faire d'autre?
Par référence au chant pyrénéen, sa compétence a été mise à profit pour concevoir des pieds permettant de jouer dans des gammes majeures et mineures:
Rapporté à la tonalité de *Do*, les deux pieds jouent donc les notes suivantes:
- **pied droit:** *Do*, *Ré*, *Mi*b, *Mi*, *Fa*, *Sol*;
- **pied gauche:** *Do*, *Fa*, *Sol*, *La*b, *La*, *Si*b, *Si*, *Do*;
- **grand bourdon:** *Do*, octave inférieur.

Ainsi organisée la *samponha* pourrait accompagner mélodiquement ou harmoniquement tous les airs majeurs et mineurs dans des gammes compatibles avec la note du grand bourdon.
Ces choix comportaient certes d'importantes



Août 1994, dernières mises au point chez Bernard Blanc avec mon fils Mathieu à la flûte / tambourin.

2. NDR: Dans le cadre des *Rencontres Internationales des Luthiers et Maîtres sonneurs*
3. Totalement immergé dans la merveilleuse «bulle sonore» polyphonique de l'instrument, je me contentais de ce qui voulait bien «passer», m'amusant à voir les festivaliers me regarder jouer en penchant légèrement la tête pour chercher «l'autre musicien», celui qui faisait le contre-chant… J'en oubliais de tester réellement ses possibilités mélodiques!
4. NDR: Téléchargeables gratuitement sur www.pastel-revue-musique.org



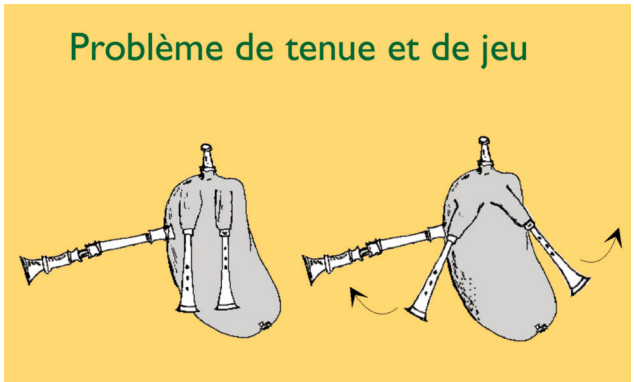
incongruités, mais inévitables, raisonnables et totalement assumées. C'est donc en toute tranquillité d'esprit et en accord avec Bernard Blanc que ces décisions ont été prises ; l'affaire se concluant dès la fin du festival de Saint-Chartier. Un grand moment de bonheur !

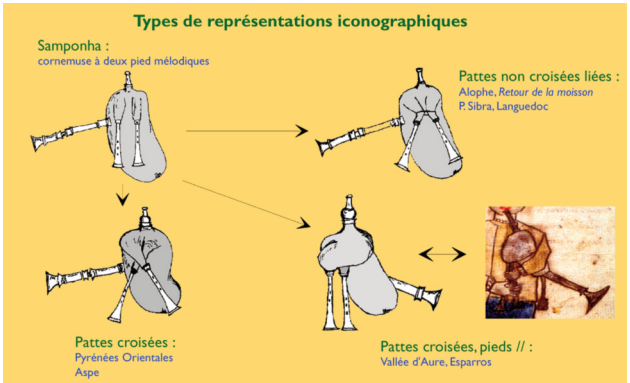
La suite a été rapide, voyage familial express dans l'Allier fin août 94 pour essayer un prototype expérimental dans l'atelier de Bernard Blanc et je recevais la *samponha* à la Toussaint[5], juste à temps pour « apprendre » à l'utiliser à minima pour les Pastorales de Noël 1994.
Inconscience et naïveté… sans doute, mais surtout beaucoup d'enthousiasme et la volonté de tout mettre en œuvre pour réussir « LE » grand projet. Je ne remercierai jamais assez Bernard Blanc pour son ouverture d'esprit, sa gentillesse, sa confiance et sa compétence. C'était maintenant à moi de jouer !

B. Quelques réglages à posteriori !

1. Des pattes avant bien trop libres !

Effectivement, dès sa réception, **l'instrument définitif s'avérait injouable. Les pieds mélodiques fuyaient sur les côtés**, la poche tombait et ne tenait qu'en serrant les dents sur le porte-vent… où était le truc ?
Retour donc sur un aspect du jeu que j'avais un peu





5. Oui, vous avez sans doute remarqué ces délais très inhabituels ! Je ne remercierai jamais assez Bernard Blanc qui, ayant compris les enjeux culturels locaux, s'était passionné pour une fabrication aussi peu classique.




Cornemuses polyphoniques aux pieds mélodiques fixés sur une souche commune.
Illustrations du Bournat dóu Périgord *et de la félibrée de Mauvezin.*

négligé, faute d'avoir conscience du (gros !) problème : comment les cornemuseux tenaient-ils cet instrument ?
Un retour immédiat vers l'iconographie pour un examen plus attentif des documents m'a immédiatement proposé trois solutions différentes, pratiques et fonctionnelles ; un succès inattendu qui permettait, au passage, de conforter la vraisemblance et la cohérence de ces représentations.

2. Les pompons, c'est pour la « déco » ?



Les représentations de joueurs de *samponha* de Saint-Lary et d'Esparros montrent l'existence de gros pompons sur le grand bourdon dont le rôle peut apparaître comme purement esthétique.
En fait, le poids du bourdon grave, posé seul sur l'avant-bras, n'équilibre pas l'ensemble « poche/porte-vent/pieds mélodiques ». Pour éviter que l'instrument ne tombe en cours de jeu, la compensation mobilise les mains, les bras et surtout la mâchoire… autant de contraintes très gênantes pour le musicien.
La présence de gros pompons alourdit le grand bourdon et équilibre le poids de la partie « poche/porte-vent/pieds mélodiques », comme une sorte de « balance romaine ». Ainsi l'inconfort disparaît, ce qui améliore considérablement la tenue de l'instrument et facilite le jeu. Ces gros pompons combinent ergonomie fonctionnelle et ornementation.

3. À quoi servent les pouces des deux mains ?

Musicalement à rien !
L'utilisation de l'instrument réel montre que les pouces servent uniquement à tenir fermement les pieds mélodiques de la cornemuse. C'est ce que j'ai constaté peu après avoir reçu ma *samponha*. Du fait de l'absence de souche commune la pression des pouces à l'arrière est indispensable à la tenue des pieds mélodiques. Sans l'appui du pouce gauche le tube mélodique est « en l'air » et tombe ; impossible de l'utiliser pour jouer !
Conclusion, le trou du *Do*4 de mon modèle théorique initial se révélait inutilisable et les accords correspondants impossibles à jouer. Inutile donc de le percer !

Par contre, si le rôle musical de la *samponha* devenait plus mélodique (jeu soliste, par exemple), l'absence du *Do*4 limiterait sa gamme. Dans le cadre de cette hypothèse, l'utilisation d'une souche commune faciliterait la tenue de l'instrument, puisque l'une des deux mains serait toujours en situation de tenir la totalité du bloc souche-hautbois par l'un ou l'autre des pieds de jeu et, par conséquent, d'accéder au *Do*4. C'est une organologie que j'avais involontairement expérimentée lors de mes essais de prototypes à Saint-Chartier et dans l'atelier de Bernard Blanc puisque les prototypes de pieds étaient montés sur une souche commune (cf. illustrations ci-dessus) et l'accès à cette note ne posait alors aucun problème, bien entendu.
Est-ce qu'une telle évolution musicale serait à l'origine de l'organologie de ces *samponhas* aux pieds mélodiques montés sur une souche commune ?

C. Conclusion

Une fois les pattes avant croisées et liées et le grand bourdon « orné » de ses pompons, ma *samponha* s'est révélée capable d'accompagner très facilement toutes les mélodies du répertoire béarnais « classique » en chant et contre-chant, et même de remplacer entièrement les deux voix de telle sorte que **l'ensemble « sonne » béarnais ou bigourdan !**
L'origine de cette recherche provenant de l'impossibilité, pour la gaïta de boto, d'intervenir dans le projet de pastorale, il était remarquable de constater que **l'organologie de la *samponha* lui permettait de respecter de façon évidente les principales règles du chant polyphonique pyrénéen.**
Tout était enfin en place pour se lancer dans la grande aventure de Noël 1994.

III Voici donc venu le beau temps des Pastorales !

A. Pastorales de Noël, *Mistèri de Nadau*

En 1994, étant le premier et le seul joueur[6] de *samponha*, j'ai pris le parti, logique dans le contexte, de la penser musicalement comme une sorte de gros harmonium portatif dont le jeu compléterait celui d'instruments plus mélodiques ; **concept issu de représentations proches de nos besoins, comme « l'orchestre pyrénéen » du *Retour de la moisson* d'Alophe, et, bien entendu, de la description, par Cénac-Moncaut, de cette fameuse Pastorale de Noël dans *Littérature de la Gascogne* en 1868 :**

« …un ange, représenté par un jeune enfant en surplis, avec des ailes de toile plissée attachées aux épaules, est élevé au plafond du sanctuaire sur une chaise, à l'aide d'une corde et d'une poulie ; il entonne d'une voix émue :

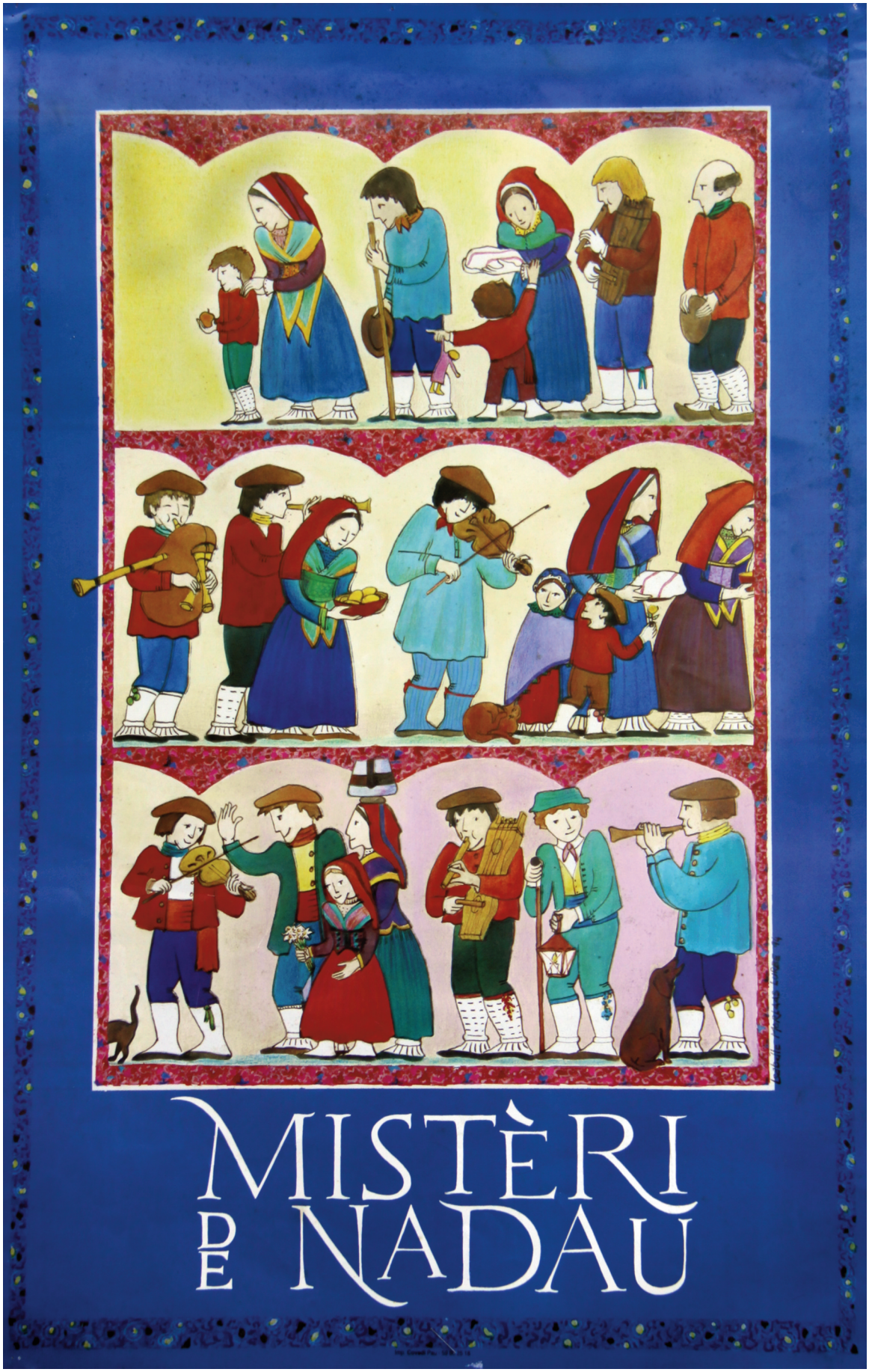
Bergers accourez tous,
Sortez de vos retraites
Sur le ton le plus doux
Accordez vos musettes,
Chantez en chœur l'heureux événement
Du noble Roi des Cieux qui vient de naître enfant.

L'ange a raison de parler de musettes : un orchestre composé d'une flûte, d'un violon et d'une cornemuse, caché derrière le maître-autel, accompagne à l'unisson tous les motifs de ce drame lyrique.
L'appel de l'ange, parti des nuages, retentit au loin sur la montagne, nous voulons dire à la tribune où les bergers ont pris place avec leurs capes blanches et leurs grandes houlettes entourées de rubans… »

Une description littéraire idéalisée[7] de 1868, un instrument retrouvé[8] et huit passionnés[9], voilà qui a suffi pour réinventer les Pastorales de Noël. À cette fin, le groupe fondateur avait fixé des règles « simples » : fidélité globale à la dramaturgie décrite par Cénac-Moncaut, spectacles dans des églises et des cathédrales du Béarn autour du 24 décembre, chants de Noël du répertoire traditionnel gascon, textes du récitant en occitan, instruments de musique traditionnels béarnais ou landais, uniquement des intervenants locaux, défilés de brebis et d'ânes dans les églises… enfin, du « Cénac-Moncaut » mais à la fin du XX^e siècle !
Ces *Mistèri de Nadau* se sont déroulés de 1994 à 1996 dans diverses églises et cathédrales du Béarn à Lescar, Orthez, Oloron, Pau, ainsi qu'à Bayonne en 2003 et Oloron-Sainte-Marie en 2004, mobilisant des centaines d'excellents chanteurs[11] « traditionnels » et vues par des milliers de spectateurs. Il est difficile d'imaginer l'énorme succès populaire, les églises bondées, des gens emplissant les travées, montant sur les piliers, spectateurs et chanteurs reprenant à pleine voix le *Gloria* final qui commençait sur le bourdon de ma *samponha*… une énorme émotion collective. Après trois ans d'existence, ces Pastorales, de nature à la fois profane[12] et religieuse, cesseront, rattrapées par les « règles de sécurité », diverses contraintes administratives et, pour certains fondateurs, l'envie de passer à autre chose !

Outre un immense bonheur largement partagé, ces *Mistèri de Nadau* laissaient derrière eux une importante masse de documentation[13] et leur dynamique suscitait la naissance de nouvelles associations culturelles béarnaises.
L'arrêt en pleine « gloire » de spectacles aussi populaires, aussi réussis, aurait pu laisser un goût amer s'il ne s'était agit d'une mutation. Notre principe strict de ne faire intervenir que des « intervenants locaux » avait permis de former en Béarn et Bas-Adour des centaines d'acteurs culturels tous désireux de poursuivre sur ce chemin. Ainsi, même si les équipes initiales se redistribuèrent, les compétences acquises demeuraient intactes, organisateurs, musiciens, chanteurs et danseurs restant très mobilisés et prêts pour d'autres projets.

6. Toutes mes excuses aux lecteurs qui vont devoir me supporter en photographie dans une bonne partie des illustrations suivantes, mais j'ai été l'unique joueur de *samponha* pendant presque dix ans… !
7. Inutile de chipoter sur la notion de « jeu à l'unisson de la flûte du violon et de la musette » car la *samponha* peut jouer à l'unisson et, d'autre part, le texte de Cénac-Moncaut n'a pas de prétention documentaire ou ethnologique. C'est la description idéalisée et poétique d'une coutume bien réelle, et c'est bien dans ce sens que les concepteurs du projet ont traité les indications musicales et scénographiques de l'auteur. Nous voulions reconstituer le grand *Mystère de Noël*, celui qui nous faisait rêver et un rêve que nous voulions partager !
8. Le fait que le son de la *samponha* s'intègre parfaitement à l'harmonie des musiques et des chants a largement contribué à conforter l'idée que nous étions capables d'aller au bout de ce « délire culturel ».
9. Le groupe fondateur de ce **projet culturel** (et non religieux !) comprenait : Patricia Heiniger et Maurice Romieu, universitaires spécialistes de l'occitan et des pastorales, Louis Mandère, président fondateur du Festival de chant béarnais de Siros, Robert Touzet, conteur béarnais, Alain Munoz, historien metteur en scène, ainsi que Jacques Baudoin, Jean-Marc Lempégnat et Jaqueish Roth, musiciens et chanteurs béarnais.



Affiche **10**
Mistèri de Nadau,
Noël 1994

10. Création originale d'Isabelle Morlaas-Lurbes qui a également signé les affiches des années suivantes ainsi que les illustrations du CD.

11. En Béarn, en Bigorre ou au Pays Basque où les traditions de chant polyphonique sont toujours très vives ce n'est pas compliqué !



Couverture du double CD Mistèri de Nadau, *Noël 2005 («BRAVO» de* Trad Mag)



Photos Mistèri de Nadau, *Cathédrale de Lescar, répétitions, 1994*

12. Contrairement à ce que certains pourraient penser, nous avons eu des relations souvent très délicates, sinon conflictuelles, avec les diverses autorités religieuses car nous dérangions la «routine» des célébrations habituelles de la Noël et que nos motivations profondes étaient du domaine de la culture et non de la foi. Pourtant, dans la description faite par Cénac-Moncaut, ce drame chrétien faisait partie de la «Messe de Minuit», et prenait place juste après l'Évangile; le prêtre terminant la messe alors que les acteurs adoraient le Messie nouveau-né. Étrange mélange de profane et de religieux dans lequel, aujourd'hui, chacun puise et choisit ses «traditions»!

13. Des milliers de photos, de superbes affiches, des livrets de chants, des dizaines d'articles dans les journaux, des émissions de radio, de télévision et deux enregistrements audio complets: K7 audio en 1994 et double CD en 2005, «BRAVO» de *Trad Mag*.



Été 1998, affichage à Pau de la Pastorale Cyprien Despourrins

B. Pastorale béarnaise *Cyprien Despourrins*

C'est dans ce contexte qu'à la demande de la municipalité d'Accous sera créée et jouée, au mois d'août 1998, la première Pastorale béarnaise d'inspiration profane, *Cyprien Despourrins*, dans laquelle la vallée d'Aspe fêtait le tricentenaire de la naissance de son illustre poète-musicien. Ce spectacle, joué en plein air sur fond de montagnes devant des milliers de spectateurs, sera une sorte de consécration pour la *samponha* et tous les instruments traditionnels présents sur l'Obélisque d'Accous (voir la première partie de cet article). Un tel succès que la Pastorale *Cyprien Despourrins* sera rejouée pour la Fête des vingt ans des calandretas[14] au Zénith de Pau en mai 1999.

Sur ce chemin naîtra *Vath d'Aspa*, une association culturelle très active qui fondera à Bedous une école de musique traditionnelle, *Clarina*.

De par leur nature, la mise en place de ces spectacles dure plusieurs mois, souvent plus d'un an, mobilise chaque fois des dizaines de personnes, voire davantage, et suscite d'intenses moments de partage, d'amitié, de grande convivialité, répétitions-repas, répétitions-bals, *passa-carrèras* (passe-rues)… Flûtes, tambourins, violons furent de toutes ces fêtes, accompagnés par la *samponha* qui s'inscrivait ainsi progressivement dans le paysage culturel et sonore des Pyrénées.

Voilà donc venu le temps des « néo-pastorales béarnaises », proches parentes des Pastorales basques[15], mais dans un « esprit béarnais »… ! Qu'importe l'étrangeté du concept, cette forte dynamique culturelle allait donner naissance à des dizaines de spectacles en Béarn, dynamique toujours vivace puisque qu'en juillet 2012 une *Pastorala Aussalesa*[16] a été représentée durant trois jours en vallée d'Ossau sur les bords du lac de Castet et que la dernière en date, la *Pastorala Pierre Laclède*, jouée sur les bords du gave de la vallée d'Aspe début août 2014, célébrait l'histoire de Pierre Laclède-Liguest (1726,1778), un aspois émigré en 1755 en Amérique du nord et fondateur de la ville de Saint-Louis.



1998, costumes et produits dérivés, Pastorale Cyprien Despourrins

14. Écoles et collèges bilingues franco-occitans.

15. Les Pastorales sont des spectacles traditionnels qui mobilisent l'énergie d'un village et utilisent des codes scénographiques très précis pour glorifier un « héros » local.

16. Opéra champêtre dont les personnages sont des héros de l'un des « Contes de la Gascogne » de Jean François Bladé mêlés à ceux de la pièce « U Rey malurous » de Simin Palay.





1999, Pastorale Cyprien Despourrins *au Zénith de Pau*













Été 1994, passa-carrèras *en Vallée d'Aspe*






De gauche à droite et de haut en bas : 1998, carnaval de Dax, 1997, foire aux ânes de Sainte-Marie d'Oloron, 2005, fête de Saint-Graat à Oloron, 2000, carnaval de Pau

C. … Et bien d'autres occasions

Bien entendu la *samponha* n'était pas seulement l'instrument des grands spectacles, elle allait réapparaître comme l'instrument de la vie sociale, des fêtes petites et grandes en Béarn et ailleurs, accompagnée du violon et de l'inévitable couple flûte / tambourin à cordes.
Mais pas seulement ; elle intéressa d'autres musiciens dont Robert Matta, opposant de la première heure et « converti » le jour où il entendit l'instrument sonner dans les allées de Saint-Chartier ! Robert Matta sera le deuxième fabricant[17] et le deuxième joueur de *samponha*[18], toutefois, ses références culturelles étant différentes des miennes, il en a fait un instrument plutôt mélodique et soliste. Pourquoi pas, tout reste à découvrir !

17. Bernard Blanc avait accepté de réaliser ma *samponha* à condition qu'elle soit l'unique modèle qu'il fabriquerait ; en revanche il a transmis ses plans à Robert Matta. Merci !
18. Sur un plan strictement chronologique, bien entendu !!!











2010, stand de Robert Matta à Ars

1998, Saint-Chartier : Ad'arron sur la scène ouverte, samponha et *flûte / tambourin à la buvette avec Guy Bertrand. 2010, Ars, une étrange cornemuse, Cassandre Balosso-Bardin et Robert Matta…*

Des spectacles prestigieux, des retombées médiatiques importantes, un fabricant talentueux et motivé, des productions discographiques… pourtant, malgré ses extraordinaires qualités musicales, la *samponha* peine à se trouver des musiciens. Elle semble compliquée, chère, pas d'enseignement proposé et souffre, en Béarn comme en Bigorre, de la concurrence de la *boha*, cornemuse des Landes de Gascogne, beaucoup moins bien adaptée au répertoire traditionnel pyrénéen[19] mais largement diffusée, popularisée et enseignée dans l'ensemble gascon depuis la fin des années 1970.

19. J'entends régulièrement dire « Mais ça marche très bien avec la *boha* ! ». Bien entendu, une personne chaussant du 42 peut réussir à enfiler des chaussures de taille 39, « ça marche très bien aussi… ! »

IV Où est donc le problème ?

Le fait de savoir si une telle cornemuse peut avoir existé dans le nord des Pyrénées centrales semblant être pour beaucoup « La » question fondamentale, rebattons un peu l'ensemble des cartes :

- La *samponha* a-t-elle existé oui ou non ?
- Si elle a existé, pourquoi aurait-elle disparu ?
- Invention récente ou renaissance d'un instrument ancien ?

Qu'a donc la *samponha* de si particulier, d'extraordinaire pour que le simple fait de l'évoquer fasse bondir une bonne partie de mes interlocuteurs ?

A. Pourquoi la *samponha* aurait-elle disparu ?



Alophe, Souvenir des Pyrénées

Effectivement, en supposant que la *samponha* ait existé, pourquoi un instrument aussi bien adapté à son milieu aurait-il cessé d'être utilisé ?
Dans le cadre de cette hypothèse, le plus simple est de revenir à la documentation.

Fin XIX^e siècle, « l'orchestre pyrénéen » de la lithographie *Retour de la moisson* d'Alophe[20] associe le couple flûte/tambourin à une *samponha* ainsi qu'à une sorte de hautbois.
Peu après 1900, des cartes postales intitulées Danse ossaloise, de la série *Les Pyrénées illustrées* montrent qu'à Laruns, en vallée d'Ossau, ce même couple flûte/tambourin mène le bal en compagnie de violons et d'un accordéon diatonique.
Comme la représentation la plus récente de la *samponha* date de 1906, ces documents laissent supposer que l'arrivée de l'accordéon diatonique dans les Pyrénées à la fin du XIX^e siècle a pu concurrencer la *samponha* et entraîner sa disparition.
En effet, grâce à ses anches, l'accordéon diatonique intervient dans un registre sonore proche de celui de la *samponha* et, comme elle, il peut générer un accompagnement harmonique ou mélodique. Concurrence mélodique, harmonique, à laquelle il faut ajouter l'effet de mode d'un instrument manufacturé, clinquant, symbole de « modernité » et d'un prix abordable. Comment lutter ?



D'ailleurs, à la même époque, ce phénomène se développe un peu partout à l'identique et bien d'autres cornemuses ne survivront pas à la rude concurrence de l'accordéon diatonique ; la *boha* des Landes de Gascogne en fait partie et la *samponha* vraisemblablement aussi.





Début XX^e siècle, bal du 14 juillet à Laruns

20. Cf. partie I de cet article *La samponha, le retour…*

B. Elle est polyphonique… la belle affaire!

1. Chromos, lithographies, illustrations diverses

Un peu d'autodérision[21], pour commencer, avec une série de chromos représentant diverses cornemuses à deux tubes mélodiques, toutes aussi exotiques qu'improbables, fruits de l'imagination des auteurs.
Mais ces chromos de la fin du XIX^e siècle sont loin d'être isolées puisque des cornemuses de ce type se retrouvent dans nombre de lithographies, gravures, sculptures dont quelques-unes sont présentées ci-après.
Remarquant, au passage que l'un des anges semble



21. À l'exemple de Cyrano de Bergerac, mieux vaut se moquer de soi-même que de laisser ce soin à d'autres!



jouer sur une sorte de *bohassa*[22] et considérant que certains chromos et représentations mériteraient un peu plus de considération ou d'attention, je ne tirerai de ces documents qu'une unique question :
Pour quelle étrange raison un archétype d'organologie qui fait consensus chez les illustrateurs, sculpteurs et graveurs de toutes les époques, ne pourrait en aucun cas inspirer des facteurs de cornemuses ou des musiciens ?

2. Du coté des anches simples et ailleurs

En attendant patiemment la réponse à la question précédente, souhaitez-vous parler de cornemuses bien réelles comme la *boha*, l'*alboka*, *mih*, *mezzued*, *dipple*, *chiboni*, *duda*, *gudastviri*… dont les deux tubes « mélodiques » accolés et de même longueur produisent des « polyphonies » plus ou moins complexes ?
L'Italie, grand pays de cornemuses polyphoniques, ne pouvait être en reste, et il n'est guère difficile, en fouil-

22. Cornemuse polyphonique initialement créée par Robert Matta sur la base de la *samponha* et de la *boha* (www.cornemusesoccitanes.com), *bohassa* signifiant « grosse / grande *boha* ».

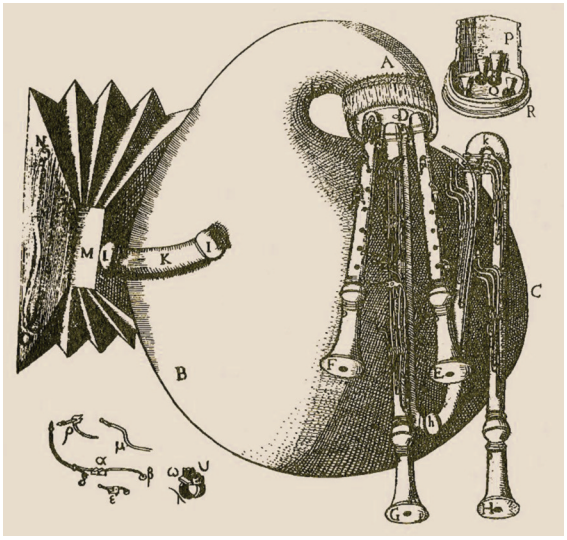


Two Chanter English Bagpipes, vers le XV^e siècle

lant dans ses *zampognas*[23], de dénicher la *pive* istrienne et la *surdulina* dont les pieds mélodiques sont égaux.
Sans oublier une invitée inattendue, l'Angleterre et sa *Bagpipe Society* sur le site de laquelle figurent, à *Two Chanter English Bagpipes*, les représentations d'une belle série de cornemuses à deux pieds mélodiques de même longueur[24]…!

3. Et la sourdeline?

Bien sûr, comment ne pas citer la sourdeline! Une cornemuse polyphonique italienne savante décrite en 1636 dans l'Harmonie universelle de Marin Mersenne, parente de la musette de cour française, qui possède deux pieds mélodiques légèrement divergents, de même longueur, implantés sur une souche commune et complétés par un système complexe de bourdons actionnés par des clés mécaniques. Ainsi une cornemuse polyphonique très sophistiquée à deux tubes



mélodiques de même longueur aurait pu exister en Italie bien avant 1636 et pas dans les Pyrénées, avant 1772 et après, sous la forme d'une sorte de « cousine basique » à un seul bourdon?

23. Gioielli Mauro, *La zampogna* Vol. 1 & 2, Cosmo Iannone Editore, nov. 2005.

24. Ou sur le site de facteurs anglais qui font des cornemuses d'après l'iconographie, comme Julian Goodacre www.goodbagpipes.co.uk, voir à *English Bagpipes*.

C. Elle est polyphonique ET « française » !

La véritable question porterait-elle finalement sur la légitimité d'une cornemuse, sortant d'archétypes bien établis, à exister sur le territoire français, en lui préférant, comme l'a fait Charles Alexandre, le modèle *gaïta de boto* si classique, si « rassurant » avec son grand bourdon et sa souche portant un pied mélodique et un petit bourdon.
Rassurante la *gaïta de boto*, hormis qu'elle ne peut quasiment jouer aucun des morceaux des Pyrénées gasconnes. Mais tant que l'instrument n'est pas mis à l'épreuve des mélodies ceci n'est qu'un détail !

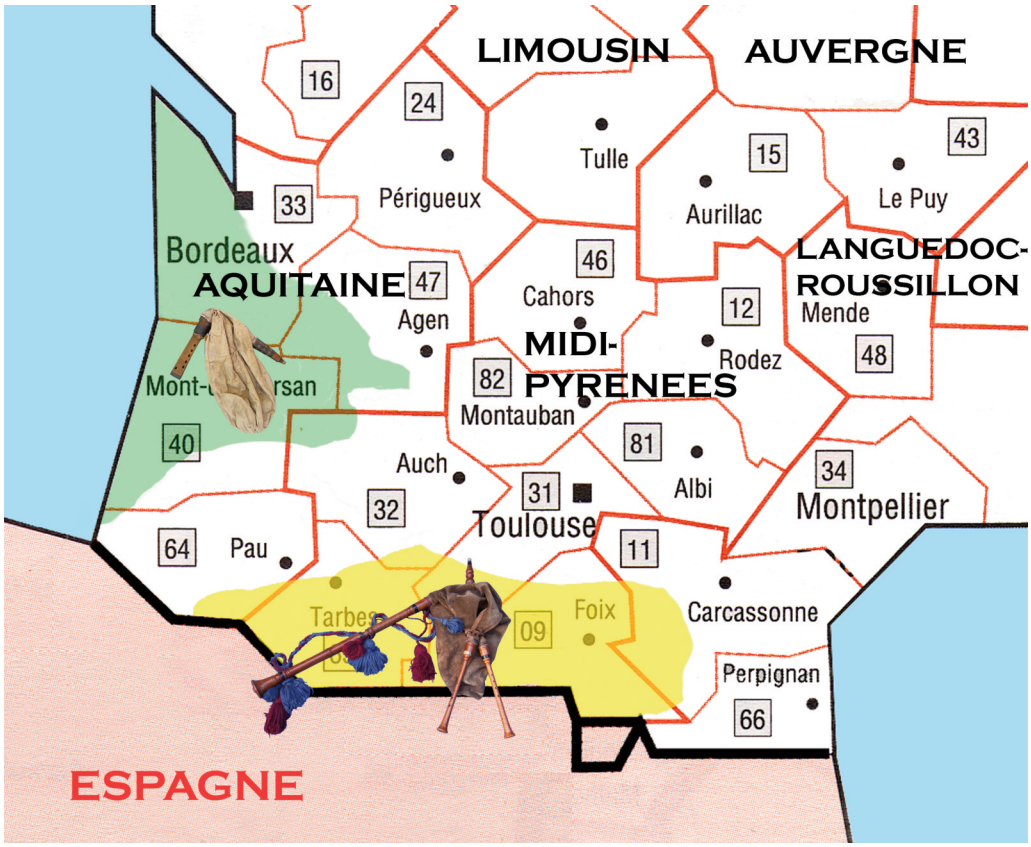
1. Cornemuse et identité

Et si l'un des blocages tenait à la connotation identitaire des cornemuses ?
Alors que les violons sont de « partout » et les accordéons de « n'importe où », les cornemuses viennent de « quelque part » : écossaise, suédoise, grecque, bretonne, berrichonne, limousine, aragonaise… suivant leur origine géographique et ethnique les cornemuses présentent une extraordinaire diversité d'aspect, de taille, de sonorité et portent de ce fait depuis très longtemps le poids d'une très forte « empreinte identitaire ». Ainsi elles participent, au même titre que les costumes, les danses, la gastronomie, les langues « régionales »… à l'homogénéité de territoires, de régions, de provinces… Modifier l'organologie d'un instrument reviendrait donc à toucher à l'un des éléments qui contribue à garantir l'authenticité du lieu et de ses habitants[25]. Qu'un tel sentiment existe, disons avant la Seconde Guerre mondiale, peut sans doute se justifier, mais il est extraordinaire de constater qu'une telle « sensibilité identitaire » se soit transmise et se perpétue aujourd'hui alors que la pratique de ces instruments[26] est depuis longtemps marginalisée sur leurs territoires d'origine.
À moins que le fait de conserver jalousement les spécificités, au moins visuelles (!), de cornemuses clairement identifiées n'ait servi de « label d'authenticité », d'« AOC »[27], aux musiciens du *revival* et, avant eux, à bien des groupes folkloriques[28]. Deux idées qui s'avèrent finalement assez complémentaires !
Notons que les instruments n'ayant pas ces contraintes, comme l'accordéon ou, plus récemment, la vielle[29], se transforment et évoluent au gré des besoins musicaux !

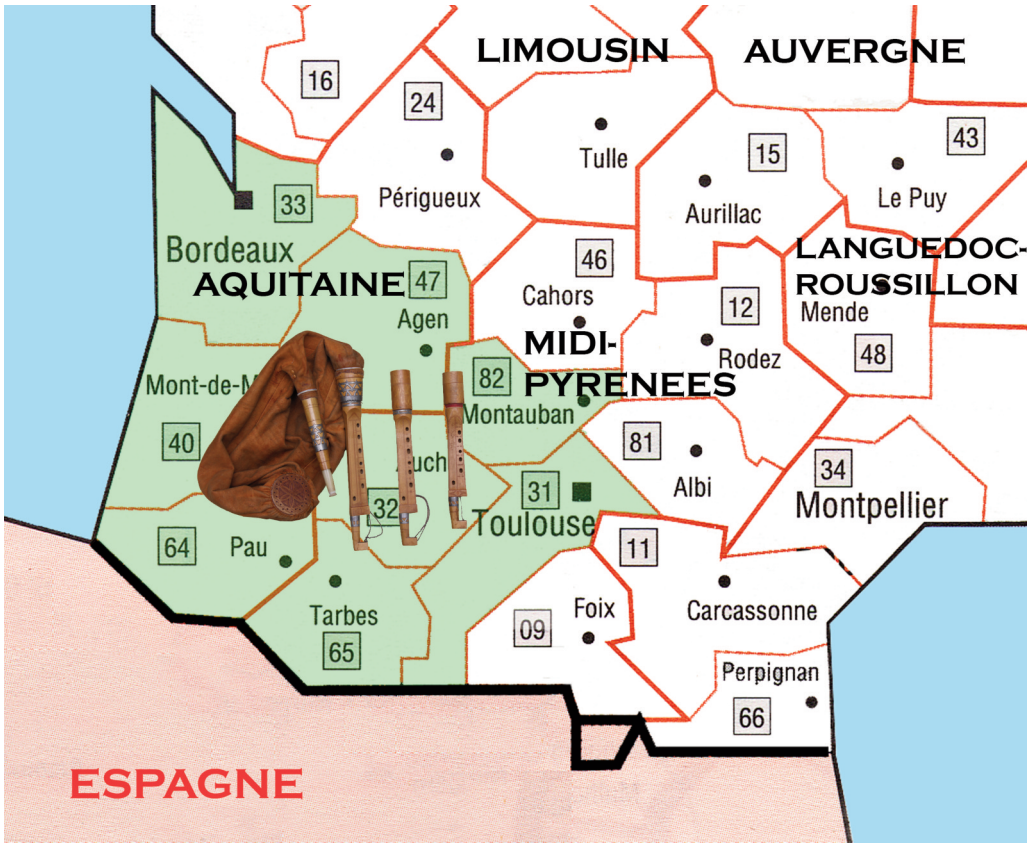
2. *Samponha* ou les infortunes d'un transfert identitaire

Deux histoires ici se percutent, celle de l'ancien *bohausac* des Landes de Gascogne et celle de la *samponha* (re)naissante.
Pratiquement totalement absente de ses terres depuis les années 1930, la cornemuse des Landes de Gascogne a repris vie peu après 1970, du côté d'Agen et de Toulouse, portée par la vague folk. Elle répondait au besoin des musiciens gascons de l'époque d'affirmer leur identité « Sud-Ouest », sorte de pendant instrumental et musical du foie gras ou du rugby. L'affaire était urgente car, lors du passage du « folk » au « trad », tous les groupes de musique « traditionnelle » avaient immédiatement remis à l'honneur les cornemuses correspondant à « leur répertoire traditionnel », tous sauf les gascons, faute de posséder l'instrument adéquat. La découverte, en 1975, de deux vieilles cornemuses « landaises », l'une à Bourriot, dans les « Petites Landes », et l'autre au musée Paul- Dupuy de Toulouse, vint à point nommé combler la faille. Tous les musiciens gascons sautèrent sur l'occasion de s'approprier une cornemuse dont l'organologie, unique en France, lui permettait d'incarner à elle seule toute la Gascogne, des rondeaux aux particularismes linguistiques du gascon[30] !
Sous la pression de besoins instrumentaux et « idéo-

25. Soyons honnête ! C'est sans doute l'une des raisons qui motivait sa participation, autant visuelle que musicale, dans les *Mistèri de Nadau* ou la Pastorale *Cyprien Despourrins* d'Accous.
26. Je n'ignore pas que les particularismes développés par chaque cornemuse proviennent du milieu dans lequel elle évolue, de son adaptation aux « traditions » aux danses, au répertoire… puisque c'est la base même du dossier *samponha* ! Mais ce constat n'explique pas tout.
27. Appellation d'Origine Contrôlée.
28. Concernant la cornemuse des Landes de Gascogne, le *bohausac*, largement utilisé vers 1930 par les premiers groupes folkloriques de Bazas (Jeanty Benquet) et de Brocas (Germain Lestage), a finalement totalement cédé la place aux spectaculaires échasses ; 20 cm de long au mieux contre 1,5 m de haut au moins, la partie était trop inégale ! (cf. *Historique de la Méthode de* boha, Bohaire de Gasconha, 2010.)
29. Oui, j'ai « entendu parler » d'*organistrum* ou de *nickelharpa*… mais il s'agit ici des instruments les plus récents imaginés par les musiciens et les facteurs de vielles, de leurs merveilleuses « chimères », de leurs ratages et de leurs réussites.
30. Le renouveau de la *boha* est intimement mêlé à l'histoire des mouvements régionalistes occitans, en particulier à ceux liés à la défense de la langue.



Implantations du bohausac et de la samponha vers la fin du XIX^e siècle



Origine géographique des adhérents aux Bohaires de Gasconha en 2012



Assemblée générale des Bohaires de Gasconha à Barbaste en 2010

logiques », l'antique *bohausac* aux noms multiples[31] s'est donc transformé en *boha*, en fait en « néo-*boha* revivaliste » puisque, malgré leur ressemblance superficielle, l'organologie et la sonorité de ces instruments diffèrent sensiblement[32]. L'Agenais et le Toulousain concentrant pratiquement toutes les compétences (facteurs, cours réguliers, stages…), la suite de l'histoire est logique : par le biais des pratiquants cette cornemuse a progressivement gagné le Bordelais, la Bigorre et s'est étendue en tache d'huile sur l'ensemble gascon en imposant de fait sa nouvelle légitimité sur son nouveau territoire. Une renaissance qui n'est pas partie de ses terres originelles[33], mais où elle a fini par revenir[34]. Voilà comment est née la « néo-*boha* revivaliste », appelons-la pour simplifier par le nom le plus largement utilisé aujourd'hui, la *boha*, symbole identitaire instrumental actuel de la Gascogne, un territoire qui couvre peu ou prou l'ensemble des terres situées sur la rive gauche de la Garonne !
Et quoi de mieux qu'une « cornemuse gasconne » pour faire de la « musique traditionnelle gasconne » !

3. L'intruse

Et voilà qu'en 1994 paraît dans *Pastel* un article qui « prétend » qu'il « aurait existé » une cornemuse polyphonique appelée *samponha* dans les Pyrénées gasconnes … !
Mais personne n'avait rien demandé !
La *samponha* surgit dans le paysage musical alors que la *boha* et la *bodega* suffisaient largement à faire le bonheur de tous les joueurs de cornemuses, depuis les Landes de Gascogne jusqu'au fin fond du Languedoc !
Cette nouvelle venue polyphonique, sortie tout droit d'un sac à hypothèses, venait perturber un équilibre consensuel gagné par plus de vingt ans de pratiques culturelles et militantes.
Dans le milieu des musiques traditionnelles gasconnes, et même plus loin, pratiquement personne ne voulut même en entendre parler. Un irréfutable « si ça avait existé, ça se saurait ! » fut l'argument le plus souvent employé à l'époque, les plus érudits se retranchant derrière l'article de Charles Alexandre, paru en 1976 dans le *Bulletin du Musée instrumental de Bruxelles*.
La *boha* a pu renaître car elle correspondait à un besoin d'identité, quitte à lui inventer un nouveau territoire et de nouvelles fonctions.
La possibilité de l'existence de la *samponha* a été et demeure d'autant plus fortement contestée que la place est prise depuis plus de vingt ans par la *boha* et elle n'arrivera à s'implanter que lorsque sa relation avec l'histoire et l'identité culturelle[35] d'un territoire aura été reconnue ou acceptée[36].

31. Cf. Espinasse Jean-Michel, *Boha, o hèr peta la h d'un instrument gascon ! La cornemuse landaise, la boha*, Actes du colloque des 20 et 21 mai 2006, Centre départemental du patrimoine de l'abbaye d'Arthous, Hastingues. 2007 et Baudoin Jacques, *Quand « lou thiabrétaïre » de Casteljaloux jouait de la boha !*, Boha ! n°20, Bohaires de Gasconha, hiver 2008.
32. Cf. Baudoin Jacques, À la recherche du ton perdu…, Pastel n° 57, COMDT, mai 2008.
33. N'oublions tout de même pas que les Landes de Gascogne sont en Gascogne !
34. Principalement par des initiatives associatives comme l'école de musique d'Uzeste en Gironde ou la mise en place d'un enseignement de musique traditionnelle au Conservatoire du département des Landes.
35. Depuis peu de jeunes Béarnais et Bigourdans s'intéressent à la *samponha*, séduits par ses capacités musicales et conscients du fait que la *boha* est loin d'être la cornemuse la mieux adaptée aux musiques traditionnelles du Béarn et de la Bigorre.
36. Une sorte de « filiation naturelle ou d'adoption » !

V Conclusion

Alors que depuis sa conception la cornemuse est l'un des instruments qui s'est le plus diversifié en Europe, force est de constater une grande timidité des musiciens et facteurs actuels pour faire évoluer les modèles de cornemuses[37] existants. La majeure partie de ceux qui en ont les compétences techniques restent fidèles à des modèles clairement identifiés dans l'espace et dans le temps, perpétuant *de facto* une sorte de « tradition statique » qui ne saurait perdurer qu'à l'image de ce qu'elle aurait « toujours » été du fait de son interaction avec telle ou telle « identité » régionale ou autre[38]… Alors même que les « traditions » sont dynamiques[39] et que toutes les cornemuses « identitairement » marquées, y compris les plus extravagantes, ont un jour commencé à exister sous forme de divagations[40], de chimères intellectuelles assumées par les facteurs et les musiciens de leur temps.
Quelle somme de folies, d'idées saugrenues et d'intuitions géniales a permis de faire évoluer des cornemuses à un tuyau mélodique et un bourdon pour finalement concevoir les *zampognas*, musettes de cour, sourdelines, *small pipes*. Est-ce que ces facteurs et ces musiciens ont préalablement perdu leur temps sur d'inextricables problèmes de « traditions » ou de « légitimité » ? Une réponse autre que « non » semble assez peu probable !

Osons rêver ! Osons tous les délires, toutes les « idées géniales », après tout une idée géniale n'est jamais qu'un délire qui a bien tourné. C'est ainsi que naissent les *uilleann pipes* !
Osons peut-être aussi nous tourner vers le passé et jeter un regard neuf sur ce qui a pu être oublié en chemin, à l'exemple du vieux *bohausac* des Landes de Gascogne qui retrouve aujourd'hui une nouvelle jeunesse[41] !
Quant à la *samponha*[42], il m'a suffi de garder les yeux ouverts, d'un peu de logique et elle est venue à moi, tout simplement.
Inutile de l'inventer en 1994, elle existait déjà bien avant !
Et dans tous les cas elle existe bel et bien aujourd'hui !

Pau, mai 2014
Jacques Baudoin

37. Il ne s'agit pas de bricoler mais d'innover en construisant des cornemuses sur la seule base de considérations musicales ou artistiques. Ceci suppose qu'en amont les musiciens doivent déterminer la nature du besoin, l'instrument, sa fonction, l'organologie, les techniques de jeu… et accepter le risque d'être parfois déçu par le résultat… Une exception notable, celle de la *boha* qui poursuit depuis quelques années des transformations organologiques assez extraordinaires (ajout de bourdons, notes supplémentaires, diversification des tonalités, accès à une polyphonie complexe parfois issue de concepts liés à l'organologie de la *samponha*… Cf. *Méthode de boha*, Bohaires de Gasconha, 2010).

38. Bel article de Bernard Blanc sur la « Filiation et Évolution des cornemuses du Centre », *Trad Mag* n° 26, janvier 1993

39. Une période de « transgression » culturelle précède nécessairement l'étape d'appropriation et celle-ci ne vient que si l'instrument, nouveau ou modifié, « fait ses preuves ». C'est dans ce sens qu'une « tradition » est dynamique.

40. J'éprouve une grande sympathie pour les cornemuses « médiévalo-gothiques » qui fleurissent ici ou là sur des stands de luthiers ou dans les allées des festivals. Malheureusement, pour en avoir entendu et même essayé quelques unes, leur « ramage » est loin d'être à la hauteur de leur « plumage »… Dommage !

41. Vers 1975, le renouveau de la facture des cornemuses utilisées dans le « folk » puis le « trad » s'est fait à partir des besoins de l'époque (tempérament, tonalités, anches synthétiques…). Le contexte actuel étant différent, la facture à l'identique d'instruments anciens peut réserver de belles surprises. C'est le cas pour les facteurs de *bohas* qui copient depuis peu des modèles anciens dont les sonorités très particulières séduisent de nombreux *bohaires* (même chose pour les flûtes à trois trous landaises et béarnaises… et bien d'autres instruments). Un mouvement récent mais significatif !

42. Classée dans la typologie des cornemuses établie par Jean Pierre Van Hees dans la catégorie des cornemuses hybrides à trois voix, deux tuyaux semi mélodiques et un bourdon. (cf. biblio.)

Documents & illustrations

- Affiche « 2005.0.2710 » des fêtes félibréennes de Mauvezin. Photo numérique E01575. Museon Arlaten, musée départemental d'ethnographie, cliché B. Delgado.
- Photos du cloître du Jardin Massey de Tarbes, Éric Lacassagne, Miqueu Bastien.
- Photos des documents du *Bournat dóu Périgord*, Valéry Bigault.
- Tous autres documents et photos, coll. privée Maryvonne & Jacques Baudoin.

Bibliographie

- Alexandre Charles, *La cornemuse dans les Pyrénées Françaises*, *Bulletin du Musée instrumental de Bruxelles* Vol.VI - 1/2, 1976.
- Baudoin Jacques, *La Samponha, cornemuse des Pyrénées gasconnes*, *Pastel* n°19, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1er trimestre 1994.
- Baudoin Jacques, *La Samponha, Qu'est devenue la cornemuse polyphonique des Pyrénées Gasconnes ?*, *Revue du Bornat* n° 4, 2011
- *La Samponha*, *Courrier des lecteurs* (Pages12 à 14), *Pastel* n° 21, Conservatoire Occitan, Toulouse, 3e trimestre 1994.
Pastel n° 19 et n° 21 disponibles en téléchargement sur : www.pastel-revue-musique.org/p/pastel-epuises.html
- Baudoin Jacques, *La samponha, le retour…*, partie I, *Pastel* sur www.pastel-revue-musique.org, COMDT, 2013.
- Castéret Jean-Jacques, *La polyphonie dans les Pyrénées Gasconnes*, L'Harmattan, 2012.
- Collection Modal, *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Geste éd., nov. 1991.
- Garcia de la Cuesta Daniel, *Les Gaites*, Asociación Cultural Esbilla., mars 2012.
- Gioielli Mauro, *La zampogna* Vol. 1 & 2, Cosmo Iannone Editore, nov. 2005.
- Marsan F., *Le costume aurois à travers les âges, Documents sur l'Ancien Costume Aurois*, 1911, Cercle François Marsan, rééd. Lacour, Nîmes, 2001, p.20.
- Méthode de Boha, Bohaire de Gasconha, 2010.
- Mir Tierz Pedro, *La Gaita de boto aragonaise*, *Pastel* n°22, Conservatoire Occitan, Toulouse, 4e trimestre 1994.
- Mir Tierz Pedro, Blecua Vitales Martín, *La Gaïta de boto aragonesa*, Edizions de l'Astral, 1999.
- Montbel Éric, *Les cornemuses à miroir du Limousin*, L'Harmatan, 2013
- Petiteau F.-E., *Les instruments de musique anciens en vallée d'Aure*, éditions Lacour, Nîmes, 2001.
- Schneider Fritz, *Die Sackpfeife, la cornemuse, la gaita, the bagpipe*, 2012
- Van-Hees Jean-Pierre, *Cornemuses, un infini sonore*, Coop breiz, 2014

Discographie de la *samponha*

- Los Pagalhos, *Hami de Víver*, CD autoproduit, 1995.
- Ad'arron, *Er naveth*, ADN 001, CD autoproduit, 1999.
- *Mistèri de Nadau*, double CD, producteur Institut occitan de Billère, 2005.
- Duo Matta Rouch, *Hautbois & Cornemuses*, 00031MR, autoproduit, 2009.
- Duo Matta Rouch, *Pyrénées*, autoproduit, 2013.

Filmographie de la *samponha*

Duo Matta-Rouch :
- https://www.youtube.com/watch?v=0d7wEg6IZaI
- http://www.youtube.com/watch?v=zIqvTL7HoaA

Baudoin Jacques :
- Van-Hees Jean-Pierre, *Cornemuses, un infini sonore*, Coop breiz, 2014 DVD 2

Dépôt INA :
- Grosclaude David, émissions *Viure al païs*, FR3 Toulouse 1994-96 + 1998-99

Sites utiles

- Ad'arron :
http://www.myspace.com/adarron
https://www.facebook.com/adarronmusicas
https://www.facebook.com/pages/AdarrOn/157215747632871

- Archives départementales des Hautes-Pyrénées, *Nouveau compoix et cadastre de la baronnie d'Esparros comprenant les communautés d'Esparros, Labastide, Laborde et Arrodets, par l'arpenteur géomètre Pierre Lafaille, habitant de Pouzac, terminé le 1er décembre 1773* :
http://www.archivesenligne65.fr/collection/856-compoix-et-cadastre-de-la-baronnie-d-esparros/

- Bagpipe Society :
http://www.prydein.com/pipes/2chanter/index.html

- Blanc Bernard :
http://www.cornemuses-blanc.fr/

- Bohaires de Gasconha :
http://www.bohaires.fr/

- COMDT :
http://www.comdt.org/

- Dossier du CNDP, *La fin du XVIIIe siècle à travers les Terriers illustrés de Sadournin et d'Esparros* :
http://www.cndp.fr/crdp-toulouse/spip.php?page=dossier&num_dossier=956

- Iconographie de la Cornemuse :
http://jeanluc.matte.free.fr/

- Institut Occitan et de la Banque Numérique du Savoir Aquitain :
http://www.sondaqui.com/

- Leriche Jean-Pascal :
http://arcolan.e-monsite.com/

- Matta Robert :
http://www.cornemusesoccitanes.com/

- MuCEM :
http://www.cornemuses.culture.fr/

Par leur aide directe ou indirecte, leurs encouragements ou leurs critiques constructives, ils ont participé ou participent encore à « l'aventure *samponha* » :

Aliaoui Malika, Baudoin Maryvonne, Bertrand Guy, Bigault Valéry, Blanc Bernard, Bonnecase Maïlis, Boulanger Pierre, Castéret Jean-Jacques, Castéret Jean-Luc, Cénac Jackie, Charles-Dominique Luc, Corbefin Pierre, Coudignac Daniel, Cozian Yan, Dupouy Yvon et Ange-Marie, Gabriel André, Gastellu-Etchegorry Marcel, Lacassagne Éric, Lempegnat Jean-Marc, Leriche Jean-Pascal, Matta Robert, Matte Jean-Luc, Miqueu Bastien, Mir-Tierz Pedro, Petiteau Frantz-Emmanuel, Ragano Serge, Ribouillault Claude, Roth Jaqueish, Rouch Pierre, Van Hees Jean-Pierre, Vigouroux Frédéric et Yvert Jean-Pierre.

Qu'ils en soient vivement remerciés.