

Pastel 1993 - Pastel 2013

La samponha, le retour...



Jacques Baudoin

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

La samponha, le retour...



Vingt ans après, où est donc passée la « cornemuse polyphonique » des Pyrénées gasconnes? Début 1994 paraissait un article dans Pastel¹ où je conclusais à l'existence ancienne d'une « cornemuse polyphonique » dans les Pyrénées gasconnes. Bien qu'elle aille à l'encontre « d'évidences » bien établies, cette proposition s'avérait cohérente aussi bien sur le plan organologique que sur celui des traditions musicales des Pyrénées gasconnes, qu'elles soient instrumentales ou chantées. C'est à la demande de Valery Bigault que j'ai repris ce dossier en 2011. Il souhaitait inclure un petit chapitre sur les « Musettes des Pyrénées » dans un numéro spécial de la revue Lo Bornat² du Périgord consacré aux cornemuses et chabrettes.

Retour aujourd'hui vers Pastel, pratiquement vingt ans plus tard, pour expliciter les aspects du texte de 1994 qui avaient semblé « péremptoires » à certains faute d'avoir pu publier l'ensemble des documents³, mais, surtout, pour raconter ce qui a suivi la publication d'un article dont les conclusions firent l'objet de débats parfois passionnés entre partisans et détracteurs.

Comment peut-on être « pour » ou « contre » l'existence d'un instrument de musique?! La samponha a-t-elle survécu à ses contradicteurs? Si oui, a-t-elle trouvé sa place dans la culture des Pyrénées gasconnes?

par Jacques Baudoin

1. BAUDOIN Jacques, *La Samponha, cornemuse des Pyrénées gasconnes*, Pastel n°19, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1^{er} trimestre 1994, et *Courrier des lecteurs* (Pages 12 à 14), Pastel n°21, Conservatoire Occitan, Toulouse, 3^e trimestre 1994.

2. BAUDOIN Jacques, *La Samponha, qu'est devenue la cornemuse polyphonique des Pyrénées gasconnes?*, revue Lo Bornat n°4, 2011

3. Il s'agit ici de compléter l'article de 1994, pas de le réécrire. Ceux qui le souhaitent peuvent trouver de très utiles compléments dans les n°19 et 21 de Pastel. (épuisés, disponibles au centre de documentation du COMDT - Cf. Bibliographie).

Une cornemuse polyphonique dans les Pyrénées !

I Retour sur l'origine des recherches

A. Bulletin du Musée instrumental de Bruxelles, 1976.
Charles Alexandre et son article fondateur.

J'ai entendu parler de cornemuse dans les Pyrénées pour la première fois vers 1980, lorsque Marcel Gastellu-Etchegorry⁴ a fabriqué une série de six cornemuses aragonaises, dites alors « pyrénéennes », sur le modèle de celle qui avait été retrouvée à Bestue, en Aragon. Cette fabrication faisait suite à l'article⁵ de son ami, Charles Alexandre, dans lequel il démontre l'existence d'une cornemuse dans les « Pyrénées Centrales Françaises » en se basant sur divers faits, dont :

- Des sculptures des XII^e et XIII^e siècles des châteaux de Puivert (Aude) ou Fornex (Ariège) représentent des cornemuses rudimentaires. La cornemuse apparaît avec son bourdon d'épaule, aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles (enluminure du bréviaire de Martin d'Aragon, sculptures à Saint-Sever de Rustan, Montserrat, Aucun, Barcelone, etc.).
- La littérature pyrénéenne mentionne la cornemuse, associée à des flûtes, tambourins ou au hautbois : *Passe-temps agréable des Eaux minérales de Bagnères-en-Bigorre* de Dom Lerouge 1785, *Journal d'un touriste aux Eaux-Chaudes* d'Hyppolyte Taine 1855, *Littérature de la Gascogne* de Cénac Moncaut 1868...

Comme la cornemuse se dit *gaita* en Aragon, *gayto* en Bigorre et *gaita* en Béarn, Charles Alexandre fait de la *gaita de boto* aragonaise « LA cornemuse des Pyrénées centrales » ; comprenez que, selon lui, les versants espagnols et français de la chaîne se partageraient cette même cornemuse.

B. Conséquences en 1992!

Vers 1992, une étude sur les *clarins*⁶ associait divers musiciens du Béarn à Daniel Coudignac, facteur de cornemuses et de hautbois, et Marcel Gastellu-Etchegorry. Pour des raisons encore obscures pour tous, cette recherche dériva lentement vers la « cornemuse pyrénéenne » ; sans doute du fait que le pied mélodique de la « *gaita de boto* pyrénéenne » est un hautbois, la comparaison avec les *clarins* devait sembler opportune...

En fait les « Béarnais » étaient très motivés par l'organisation d'une « Pastorale de Noël gasconne »⁷ comme celle décrite par le folkloriste Cénac-Moncaut dans son recueil *Littérature populaire de Gascogne* de 1868 et dans laquelle intervient un « orchestre de *clarins*, flûtes et cornemuse ». D'après nos connaissances, limitées à l'époque au seul article de Charles Alexandre, ce ne pouvait être qu'une *gaita de boto*.



Gaita de boto.
Daniel Coudignac,
1992

Jouant un peu de la *boha*, j'ai été tout naturellement (!) « désigné volontaire » pour être LE cornemuseux de ces Pastorales et Daniel Coudignac me fabriqua une *gaita de boto* sur la base de plans prêtés par Marcel Gastellu-Etchegorry. Cette cornemuse dite des « Pyrénées françaises » était magnifique, fidèle dans tous les détails, puissante, avec un son merveilleusement beau. Malheureusement, de par son organologie, elle s'avérait incapable de jouer les mélodies traditionnelles des montagnes pyrénéennes, hormis *Be i a longtemps joenessa* ou *Sem montanhòls* ; inutilisable donc pour les pastorales à venir dont le répertoire très spécifique comprend un grand nombre de cantiques, très connus en Bigorre ou en Béarn, et injouables par cet instrument. Comment expliquer que la « Bible » que représentait la publication de Charles Alexandre⁸ aboutisse à un tel fiasco ?

4. Artisan ébéniste à Tarbes, facteur de flûtes à trois trous et de tambourins béarnais, musicien, chercheur, auteur du dossier *Iconographie de la flûte*, *Pastel* n° 11 (1992).

5. ALEXANDRE Charles, *La cornemuse dans les Pyrénées françaises*, Toulouse, *Bulletin du Musée instrumental de Bruxelles* Vol. VI - 1/2, 1976.

6. Petit hautbois pyrénéen de la Bigorre et du Béarn. La majeure partie du corpus ancien a été retrouvé en Bigorre.

7. Forme de théâtre populaire issue des mystères du Moyen-Âge et ayant pour thème la Nativité.

8. Après cette publication, Charles Alexandre a demandé à Marcel Gastellu-Etchegorry de confectionner six *gaitas de boto*. Mais ce dernier ne sachant pas faire les anches, Charles Alexandre n'a sans doute jamais pu tester l'instrument et prendre conscience du problème (?).

II Voici pourquoi et comment la « Cornemuse des Pyrénées gasconnes » de Charles Alexandre devint polyphonique

La seule solution étant de revenir aux sources mêmes de sa documentation, mes recherches m'ont mené de la vallée d'Aspe à la Provence en passant par la Bigorre, Toulouse... et aboutissaient en 1994 à la publication de *La Samponha, cornemuse des Pyrénées gasconnes* dans *Pastel*, revue du Conservatoire occitan de Toulouse⁹. Cette étude,

qui reprenait l'ensemble des sources iconographiques de l'article de Charles Alexandre, y compris celles qu'il avait citées mais pas publiées, confirmait l'existence d'une cornemuse dans les Pyrénées centrales gasconnes. Par contre, l'iconographie « cachée » contredisait ses conclusions en montrant des cornemuses très différentes de la *gaita de boto*. Charles Alexandre avait manifestement fait l'impasse sur des représentations « incompréhensibles¹⁰ », trop éloignées de « son » modèle.

Je comprends d'autant mieux cette réaction que j'ai longtemps observé ces mêmes documents sans leur trouver individuellement une quelconque cohérence. Je mettais les écarts à cette norme « présumée » qu'était la *gaita de boto* sur le compte d'erreurs, d'un « romantisme » excessif... Il ne faut pas oublier que ces documents iconographiques sont matériellement très éloignés les uns des autres (Tarbes, Toulouse, Bagnères-de-Bigorre, Accous) et qu'il m'a fallu plusieurs mois pour obtenir l'autorisation de les photographier (courriers, rendez-vous...) puis les déplacements, développer les photos¹¹...



A. Compléments sur l'iconographie publiée en 1994

I. Terrier d'Esparros

Dessin tiré du Terrier d'Esparros, sorte de cadastre de 1772, Archives de Tarbes.

Ce « cadastre »¹² a la particularité d'être orné de dizaines de petits dessins naïfs représentant les habitants d'Esparros. Ces illustrations très précises décrivent toujours les personnages en situation : la fileuse file avec sa

quenouille, l'avocat plaide, le fusil du chasseur « crache du feu », les plombs filent vers le lièvre qui court !

L'artiste n'a pas voulu dessiner un « cornemuseux » mais avant tout un personnage local connu, Simon Delom, comme il l'a fait pour les autres dessins de ce « Terrier » qui n'avait, à priori, aucune vocation à être ainsi décoré ! Dans le bulletin du Musée de Bruxelles Charles Alexandre constate que « (...) cette cornemuse, à première vue très particulière, n'est en fait, avec une disposition différente de ses tuyaux, qu'une variante d'un type d'instrument (...) ». Pourtant le dessin n'est pas ambigu¹³, deux hautbois mélodiques, chaque main joue sur le sien¹⁴, pas de souche commune, un grand bourdon sous le bras gauche, un gros pompon pend près du corps, etc.

Ce n'est pas une « variante », une sorte de « *gaita de boto* », c'est un tout autre instrument.

9. L'actuel COMDT, Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées.

10. Dans son sens étymologique, « qu'on ne peut saisir ensemble ».

11. Les années 1990... quelques ordinateurs, pas d'emails, d'Internet, de photos numériques... la préhistoire, ou presque !

12. Ce dessin fait partie des magnifiques illustrations des deux « Terriers » conservés aux Archives départementales des Hautes-Pyrénées, ceux de Sadournin (1772) et d'Esparros (1773). D'après le dossier du CNDP de Toulouse, *La fin du XVIII^e siècle à travers les Terriers illustrés de Sadournin et*

d'Esparros, l'auteur de ces dessins pourrait être le «... Sieur Arnaud Marin d'Espouey, abonnateur (rédacteur) des deux cadastres... ».

13. Avant que « certains » ne pointent un doigt accusateur vers certaines « imprécisions organologiques » supposées de l'instrument, rappelons que ce musicien de quelques centimètres de haut a été dessiné directement sur un cadastre, document administratif important.

14. Ce type de prise en main est parfois représenté sur de très anciens vases égyptiens. Cette technique facilite le jeu en solidarissant les pieds mélodiques qui s'utilisent alors comme s'ils étaient monoxyles.



2. Obélisque d'Accous

Obélisque d'Accous érigé en 1840 à la mémoire de Cyprien Despourrins, célèbre poète-musicien aspois (1698-1759).

C'est en 1840, à l'initiative de Xavier de Navarrot¹⁵, que les aspois honorèrent Cyprien Despourrins, célèbre poète musicien de la vallée d'Aspe, en érigeant un monument à sa gloire. Financé par une souscription publique à laquelle participa largement le Roi de Suède, cet obélisque se dresse sur une colline d'Accous et domine la vallée. La face principale du monument porte une grande plaque de marbre sur laquelle sont représentés tous les instruments de la vallée. Ce travail de sculpture très soigné montre la flûte de chevrier, le tambourin à cordes, la flûte à trois trous et une cornemuse qui possède deux pieds mélodiques sans souche commune et un grand bourdon. Sa représentation avec les pattes avant croisées serait d'une inutile préciosité, sinon ridicule, si elle n'avait un sens très précis sur lequel nous reviendrons.



15. Célèbre poète oloronais d'expression occitane, surnommé «le Béran-ger béarnais» (1789-1862).

3. Lithographie *Retour de la moisson*

Retour de la moisson, (Souvenir des Pyrénées) lithographie de Marie-Alexandre Alophe (1812-1883). Exposée au Salon de Paris en 1842.

L'auteur, Marie-Alexandre Alophe dit «Menut», spécialisé dans la lithographie puis la photographie, était connu pour son habileté à représenter ce qu'il voyait. Bien que cette scène soit une vision d'artiste d'un «retour de moisson», les personnages sont issus de dessins très précis comme ceux qu'il publiera dans une *Galerie royale des costumes* où «(...) sept planches sont consacrées à des pyrénéens finement interprétés.(...)»¹⁶. Observateur de la vie des Pyrénées et des Pyrénéens, Marie-Alexandre Alophe expose cette œuvre au Salon de 1842 suite à un voyage à Pau, en 1840. Alors qu'il est toujours extrêmement soigneux des détails, pourquoi placer un cornemuseux «fantaisiste» en premier plan du tableau alors que tout le reste est parfaitement réaliste? Pourquoi tous les détails de cette représentation s'expli-



quent-ils sans difficulté dès lors que l'hypothèse *samponha* est formulée? Simplement parce que l'artiste a composé son tableau à partir des personnages qu'il avait rencontrés et «croqués» lors de son «voyage aux Pyrénées».

16. *Les Pyrénées françaises vues par les artistes*, éd. Les Amis du Musée Pyrénéen de Lourdes, Marrimpouey Jeune, 1974.

4. Dessin de Gaëtan Dumas

Dessin de Gaëtan Dumas portant la mention « G. D. 1906 St Lary » (Musée Paul Dupuy de Toulouse)



Né à Marseille le 22 janvier 1879 et mort

à Bordeaux le 24 octobre 1950, Gaëtan Dumas est un peintre de paysages, de portraits, de natures mortes et de scènes de genre, créateur d'affiches et poète.

Ce dessin de Gaëtan Dumas représente un joueur de cornemuse de la région de Saint-Lary¹⁷. Sa cornemuse possède une grande poche vraisemblablement couverte d'un tissu, un grand bourdon orné de deux gros pompons et les mains du musicien, face à face, jouent sur deux pieds mélodiques.

Suite à l'article de 1994, un jeune chercheur de la vallée d'Aure, Frantz Petiteau, l'a parcourue à la recherche de l'instrument... du moins de toutes les traces qu'il aurait pu laisser dans les mémoires. Il a ainsi collationné de nombreux témoignages indiquant la présence de cornemuses en vallée d'Aure, sous le nom de « gaïte », vers 1900 et avant. Le père d'un certain E. Montaner de Cadéac disait « ici, c'était un pays de cornemuses » car il en avait vu étant petit; un autre « le dernier joueur de cornemuse pyrénéenne aurait été de Sailhan. Il venait à pied à Tramezaygues faire danser les habitants. » ou bien « l'on sonnait la gaïte à Arreau ».

Concernant l'aspect de ce musicien, qui peut évoquer celui d'un aragonais, Frantz Petiteau cite François Marsan¹⁸. D'après le livre de ce dernier sur le costume aurois, le foulard noué sur la tête était courant en vallée d'Aure et les « abarques », chausse rudimentaires en peaux de vache, ont toujours été usuellement portées par les Aurois. Ces recherches ont été publiées dans un recueil¹⁹ *Les Instruments de musique anciens en vallée d'Aure*.

Pour finir, est-il nécessaire de rappeler que les œuvres des

illustrateurs de l'époque montrent que ces éléments de costume étaient très communs dans toutes les Pyrénées²⁰.

B. Des « anomalies » qui se répètent... et se ressemblent!

Bien que chaque nouvelle représentation ait été examinée de façon individuelle avec en tête le modèle « gaïte de boto » de Charles Alexandre, j'ai fini par remarquer quelques liens entre elles :

- lieux géographiques proches liés par une même culture;
- œuvres d'artistes indépendants qui couvrent le centre des Pyrénées sur une période qui va de 1772 à 1906;
- mises en situation logiques et fonctionnelles des instruments;
- similitude des « erreurs organologiques » commises par les artistes.

Mais il a fallu rassembler un corpus iconographique minimal avant que son analyse impose la notion de polyphonie comme seule solution cohérente et unificatrice. Par contre, ce concept étant acquis, toutes les pièces du casse-tête s'emboîtaient parfaitement, la « cornemuse des Pyrénées françaises » ne pouvait être que polyphonique.

De plus cette cornemuse avait déjà un nom!

La semaine précédant la publication de l'article, une recherche fortuite dans le *Dictionnaire du Béarn et du Gascon modernes*²¹ comblait l'un des trous de ce puzzle. Simin Palay y écrit :

-Sampougne : *Sourdeline*, espèce de musette. Au fig. personne obèse.

-Sampoulhe. (Aspe), sampoyne, samsoyne, sansoyne : voir *Sampougne*.

Ainsi, Simin Palay, homme très cultivé, indique clairement que la « sampougne » n'est pas une musette, mais une

17. Référencé au Musée Paul Dupuy à *Histoire locale, 5 - Aragonais, tableau de Gaëtan Dumas, peint en 1906 en vallée d'Aure, Collections Musée de Tarbes n° 56.138.1. Don de Mme Veuve Gaëtan Dumas.*

18. MARSAN François., *Le costume aurois à travers les âges, Documents sur l'Ancien Costume Aurois, 1911, Cercle François Marsan, rééd. Lacour, Nîmes, 2001, p.20.*

19. PETITEAU F.-E., *Les Instruments de musique anciens en vallée d'Aure*, éd. Lacour, Nîmes, 2001.

20. BOURNETON Alain, *Gavarni, Un artiste aux Pyrénées*, Bibliothèque des Pyrénées. 1993. KÉRÉBEL Jean-Luc, *Costumes traditionnels d'Aquitaine*, éd. Sud-Ouest, 1990. VIGNAU-LOUS Jean, *Costumes des vallées béarnaises*, Les Cahiers du Musée du Mais, 1991.

21. PALAY Simin, *Dictionnaire du Béarn et du Gascon modernes*, éd. du C.N.R.S. p.879, 1974.

«Sourdeline, espèce de musette». Le choix du mot «sourdeline», qui désigne sans ambiguïté une cornemuse polyphonique savante italienne du XVII^e siècle possédant deux tuyaux mélodiques de même taille, ne peut être fortuit. De même que le nom générique des cornemuses polyphoniques italiennes est *zampogna*, *sam-*

*ponha*²² était donc l'un des noms anciens d'une cornemuse bien particulière.

La *samponha* des Pyrénées centrales occitanes de Gascogne était une grosse cornemuse polyphonique à deux pieds mélodiques de même longueur, implantés sur les pattes avant, et un grand bourdon grave.

III Le temps passe et l'iconographie initiale s'enrichit

Finalement, depuis 1994, de nouvelles représentations tout aussi précises vinrent lentement grossir le corpus initial et confirmer mes premières déductions.

A. Paul Sibra, Saint-Lary, début xx^e siècle

Né en 1889 dans une famille aisée de Castelnaudary, Paul Sibra²³ fait des études de droit et de lettres à Toulouse. Passionné de peinture, il «monte» à la capitale et s'inscrit à l'Académie Julian en 1912. Dès 1921, il expose aux Artistes Français. Après la guerre de 14-18, il s'installe dans la maison familiale.

Né dans un milieu proche du Félibrige, membre de diverses sociétés savantes (Société Folkloriste de Carcassonne, Société «Vingt» de l'Archer de Toulouse, l'Académie des Arts de Toulouse...), il consacre l'essentiel de ses œuvres à sa région à partir de 1938. Sa passion pour sa région natale fait de Paul Sibra le «Peintre du Lauragais».

Dans le numéro²⁴ de *Couleur Lauragais* qui lui est consacré, Jean Odol écrit : «(...) Paul Sibra est sans conteste l'une des grande figures du Lauragais; peintre de la première moitié de ce siècle (...) [Caractérisé par le] (...) souci d'un dessin sobre et très soigné et une grande rigueur dans le détail historique (...) »

Parmi les centaines d'œuvres liées à ses recherches ethnographiques se trouve ce dessin curieusement intitulé *Les musiciens espagnols font danser les vendangeurs*. Laisant de côté toute polémique stérile sur l'origine réelle



ou supposée des musiciens, constatons que la cornemuse possède une grosse poche, un grand bourdon et deux pieds indépendants branchés sur les «pattes» et un tube d'insufflation placé au centre. Comme souvent dans ce type de dessin, Paul Sibra a particulièrement travaillé quelques points particuliers, le reste étant ébauché, voire seulement suggéré. Ici l'artiste s'est attardé sur les visages ainsi que sur les positions des mains des musiciens. Leur réalisme ne souffre guère de contestation.

22. *Sampougne, sampoulhe, sampayne, Samsayne, sansoyne* sont orthographiés dans la graphie d'époque suivant les règles phonétiques du français, *samponha* se réfère à la graphie de l'occitan classique. J'ai privilégié le nom de *samponha* par cohérence avec la *zampogna* italienne et par goût personnel...!

23. Une biographie très complète de Paul Sibra sur le site de Garae ethnopôle: <http://www.garae.fr/spip.php?article341> par Florence Galli-Dupis, Ingénieur CNRS, IIAC, équipe Lahic (UMR 8177 CNRS-EHESS), 10 février 2011.

24. ODOL Jean, *Couleur Lauragais* n°9, Février 1999.

B. Cloître de l'abbaye de Saint-Sever-de-Rustan, XV^e siècle

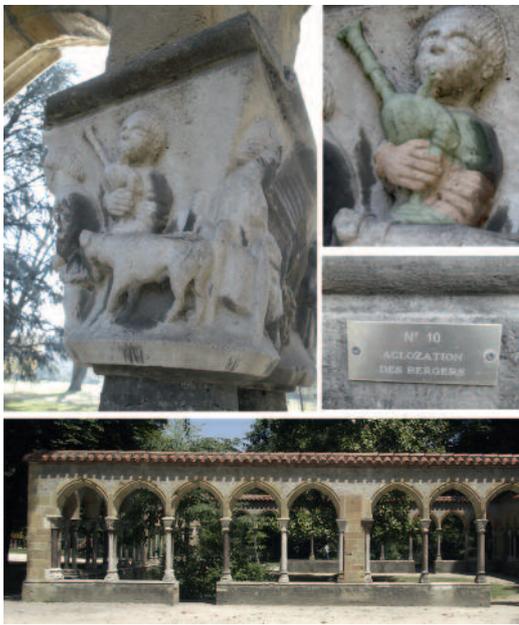
L'abbaye de Saint-Sever-de-Rustan est un monastère bénédictin fondé en Bigorre vers l'an 800. Ce monument est détruit, reconstruit, ravagé et à nouveau restauré plusieurs fois au cours des siècles suivants marqués par de nombreux conflits locaux, y compris la guerre de Cent ans, sans oublier divers incendies et le tremblement de terre de 1372. Vandalisée durant les guerres de religion, vers 1570, l'abbaye est restaurée par les moines à la fin du XVI^e siècle et remaniée au XVIII^e siècle...

Pour pouvoir admirer les superbes gravures sur pierre du cloître de l'abbaye de Saint-Sever-de-Rustan dans le Jardin Massey de Tarbes, il faudra attendre 1890 et l'achat du cloître par cette ville, juste au moment où il allait être vendu à des marchands d'antiquités ! La description de la « vie » mouvementée de cette abbaye amène à se poser des questions sur l'origine de ses éléments constitutifs. Concernant ce dossier, la datation des sculptures du cloître mériterait d'être mieux précisée, « XV^e siècle » semblant en être une marge « haute ».

Le berger joueur de cornemuse, sculpté dans la pierre, orne le sommet d'une colonne du cloître qui porte la mention : N° 10 *Aclozation des bergers*. En 1976, Charles Alexandre y avait vu une cornemuse « classique » à un pied mélodique et un bourdon d'épaule.

De par l'angle de prise de vue, l'état du monument (noirci par le temps et les pollutions urbaines) et le fait que cette sculpture soit à l'ombre, à l'intérieur du cloître, mes photographies de 1993 ne dévoilaient que la main droite, l'autre étant quasi indiscernable. J'arrivai donc à la même conclusion que Charles Alexandre.

Depuis cette époque, le monument a été nettoyé et de nouvelles photos²⁵ prises fin 2012 permettent de constater que les mains du musicien sont bien face à face et jouent sur deux pieds différents de même taille branchés sur les pattes de l'animal.



25. Photos d'Éric Lacassagne de Tarbes, 2012.

26. Étymologiquement, « pittoresque » vient de l'italien *pittore*, peintre.

Abel Hugo propose donc une « peinture », une description de la France du début du XIX^e siècle. À cette époque le mot « pittoresque » était large-

C. La France pittoresque. 1835

En 1835, Abel Hugo (1798-1855), militaire et auteur littéraire, publie *La France pittoresque*²⁶, ou *Description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France*. Cet ouvrage extrêmement sérieux et documenté comprend des statistiques sur la

politique, les affaires administratives, militaires, maritimes, judiciaires, agricoles...

Chaque département est décrit en 8 pages de texte, accompagnées de 4 gravures dont une carte. Le plan en est immuable : Histoire – Antiquités – Caractères, mœurs, coutumes – Costumes, langage...

Cette œuvre, pionnière du genre, comprend 3 volumes de 320 pages chacun, illustrés de 98 cartes, 8 plans dont un grand dépliant de Paris, et de 362 planches hors-texte gravées sur acier.



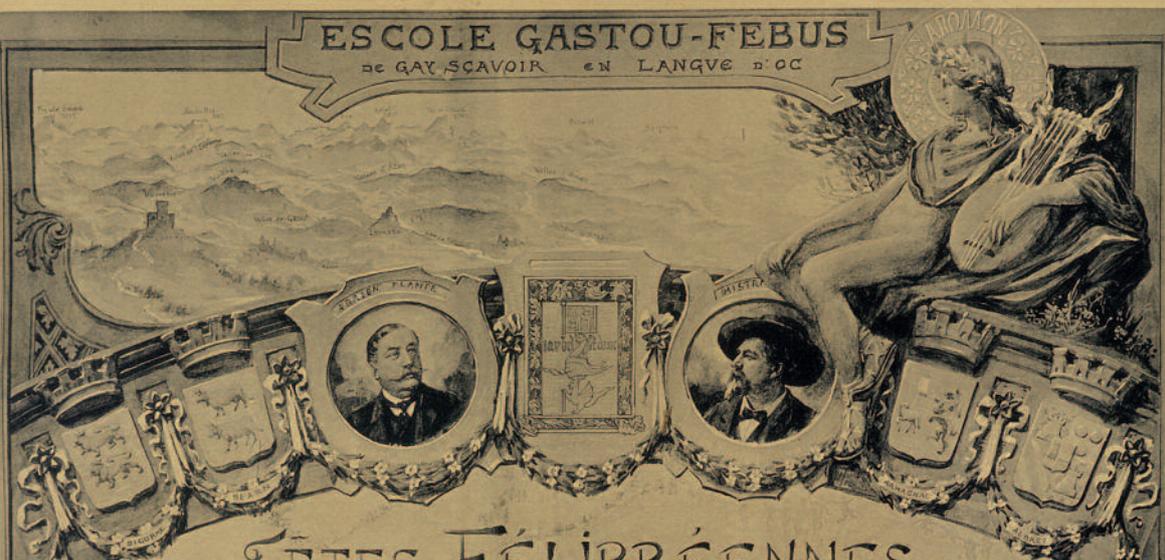
L'une de ces planches, intitulée *Costumes des Pyrénées orientales* présente deux passants qui regardent des danseurs catalans, au second plan. En troisième niveau un cornemuseux dont les mains jouent sur deux pieds différents sans souche commune. Une cornemuse à grosse poche avec un porte-vent long et fin... Au vu du contexte général de l'ouvrage, de cette planche et du réalisme de l'ensemble (situation, costumes...) ce musicien est représenté comme l'artiste l'a observé²⁷. À noter la similitude de ce cornemuseux avec ceux de Gaëtan Dumas ou de Paul Sibra.

ment utilisé dans ce sens.

27. C'est en étudiant la position de ce musicien que j'ai enfin compris comment tenir correctement ma *samponha* pour pouvoir en jouer !

ESCOLE GASTOU-FEBUS

de GAY SCAVOIR en LANGVE D'OC



FÊTES FÉLIBRÉENNES AV VIEUX CHÂTEAU - FORT DE MAVVEZIN (H^{ts} P^{ns}) le 31 août 1907

M Arrivée par les trains en gare de Capvern
Transports à MAVVEZIN, en autobus, omnibus, pedibus
Visites individuelles au MUSÉE FEBUS, au LIVRE D'OR.

M Pique-nique dans les fossés, sur les contre-forts dans la cour,
sur les murs d'enceinte, au restaurant du Château
Cadeu que portera la sous blouse, la mascaduro
Que troubadour au Castel, perarre, pà, e bi tan que boudeuq

M Prise de Possession du VIEUX CASTEL
par l'ESCOLE GASTOU-FEBUS
COUR D'AMOUR « La mey esmiragliante qui's poussqui bede »
dans la cour aux lierres séculaires
« Que tous lous balops sy feras en parauts de tout escantil »
Les Dames Félibréennes sont invitées à venir à LA COUR D'AMOUR
en costume de leur province de LA PROVENCE à L'OCEAN
Elles seront REINES ce jour là.

Toustem Gascons ! Febus aban !!
le 1^{er} et le 2^e Septembre
Réunion Générale à CAUTERETS

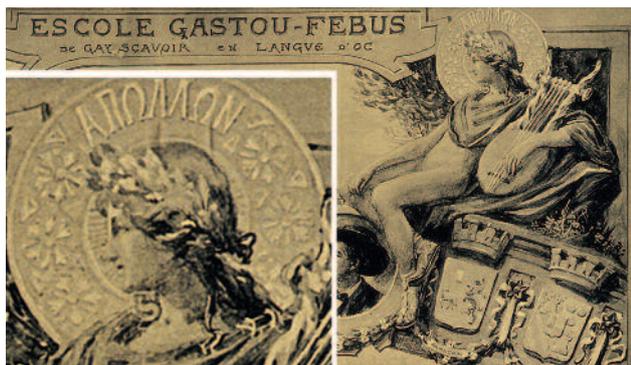


D. Affiche des Fêtes Félibréennes de Mauvezin, 1907

Le Muséon Arlaten d'Arles possède une affiche²⁸ des fêtes félibréennes organisées par *L'Escole Gaston Febus de gay scavoïr en langue d'oc* au vieux château fort de Mauvezin, Hautes-Pyrénées, le 31 août 1907, dessinée par J. Edward Lacoste.

L'examen de cette affiche permet d'en découvrir le caractère «lourdement» symbolique. En voici quelques exemples :

- 1 Le mot ΑΠΩΛΛΩΝ écrit en caractères grecs majuscules correspond à APOLLON²⁹ dans l'alphabet latin. Ce dieu grec du chant, de la musique et de la poésie est également connu sous les noms de Phœbus ou Phébus, «le brillant». Apollon, représenté avec sa lyre en haut, à droite, se relie d'évidence à Gaston III comte de Foix et vicomte du Béarn (1331-1391), autoproclamé Fébus en raison de sa chevelure blonde, d'où le nom de Gaston Fébus.



- 2 La fondation en 1896 de l'*Escole Gastoû Febus*³⁰, «école félibréenne», fait suite à l'implantation du Félibrige en Béarn et Gascogne. Son nom rend hommage à l'un des plus grands princes gascons.

- 3 Les citations qui annoncent la *Réunion générale à Cauterets* renvoient à la devise de l'*Escole Gastoû Febus*, *Toustem gascouys!* et au cri de guerre de Gaston Fébus, *Fébus avan*.

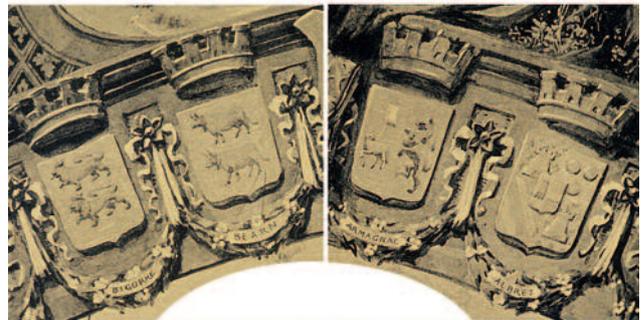
- 4 En haut, en arc de cercle, les armoiries des grandes provinces gasconnes, Bigorre et Béarn pour les Pyrénées

28. Affiche de 50 cm sur 65 cm, imprimée sur papier vélin à l'encre noire. Numéro d'inventaire: 2005.0.2710, affiche des fêtes félibréennes de Mauvezin. Photo numérique E01575. Muséon Arlaten, musée départemental d'ethnographie, cliché B. Delgado.

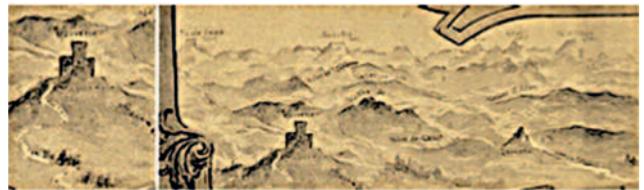
29. Cette graphie est la transposition directe du latin *Apollō*. L'orthographe en grec ancien aurait dû être ἈΠΟΛΛΩΝ ou Ἀπόλλων.

30. Cette partie de texte respecte les diverses «graphies d'époques et

et Armagnac³¹ et Albret pour la plaine aquitaine encadrent deux portraits hautement symboliques par leur complémentarité, Adrien Planté, maire d'Orthez en Béarn, cofondateur de l'*Escole Gastoû Febus*, et Frédéric Mistral (1930-1914) écrivain et lexicographe français de langue provençale, membre fondateur du Félibrige en 1854, Prix Nobel de littérature en 1904.



Toustem Gascouys ! Febus avan !!
le 1^{er} et le 2^e Septembre
Réunion Générale à CAUTERETS



- 5 Au dessus des blasons le dessin en perspective de la chaîne des Pyrénées avec ses principaux repères géographiques (Vallées d'Ossau, Azun, Gazost, Luz... les gaves de Pau, d'Oloron, l'Adour... Pic du Midi, d'Ossau...) ainsi que les châteaux de Lourdes et Mauvezin. Du château de Mauvezin un long cortège dévale montagnes et coteaux

d'auteurs» utilisées pour l'occitan.

31. Est-ce seulement par «hasard» que le dieu Phébus soit nonchalamment assis au dessus du blason de l'Armagnac lorsqu'on sait que les familles de Gaston Fébus et de Jean I^{er} d'Armagnac furent ennemies durant près de 90 ans. Cette querelle prit fin en 1362 à la bataille de Launac où Fébus, victorieux, fit prisonnier Jean d'Armagnac. Il obtint sa liberté contre la rançon exorbitante de 300000 florins! Fantaisie du hasard ou humour gascon pour initiés?



- Les instruments dessinés en bas, à droite. Parmi eux une cornemuse au sac imposant et au porte-vent long et fin. Deux hautbois coniques divergents³² sont fixés sur une souche commune placée sur ce qui semble

pour finir en joyeuse farandole, menée par un élégant danseur enrubbanné. Les costumes et les coiffes des danseuses évoquent la Provence, la Catalogne, la vallée d'Ossau... une sorte de rassemblement des Pays de langue d'Oc sous la bannière du Félibrige.

• 6 Cette impression est confirmée par un éclectique «orchestre des provinces» – au milieu, à droite – dont les instruments rappellent diverses régions du Félibrige: la guitare (Catalogne?), la vielle (Auvergne?), le couple galoubet/tambourin (Provence) et un joueur de cornemuse; les principaux instruments étant dessinés en gros plan en bas à droite.

Deux cornemuses sont présentes sur ce document:

- L'«orchestre des provinces»

Le groupe musical comprend un cornemuseux dont l'avant-bras gauche supporte un grand bourdon. Ses mains sont posées sur deux hautbois coniques divergents rattachés à la poche par une souche commune. Malgré la petite taille des personnages, la position de jeu est très réaliste. Une grosse poche et un porte-vent long et fin complètent l'instrument.



32. La *gaita de boto* possède un tube mélodique et un petit bourdon, placés sur une souche commune. Ils sont très proches et parallèles pour faciliter le jeu mélodique. Dans le cas de deux tubes mélodiques la logique s'inverse, placés sur une souche commune ils doivent diverger légèrement

être le cou de l'animal (comme les cornemuses d'Afrique du Nord). Les tubes mélodiques sont égaux, sans indication de trous de jeu. Le grand bourdon a été enlevé et le trou de sa souche bouché³³. À ce détail près, elle est identique à celle du cornemuseux, sinon la sienne.

Quelle aberration pousserait ce «graphiste» à placer un instrument hors contexte, une cornemuse imaginaire, dans une affiche par ailleurs surchargée de symboles et finement illustrée?

Pour conclure, comment supposer un instant que les montagnes pyrénéennes de Bigorre et Béarn, organisatrices de ces *Fêtes Félibréennes*, ne soient pas musicalement représentées?

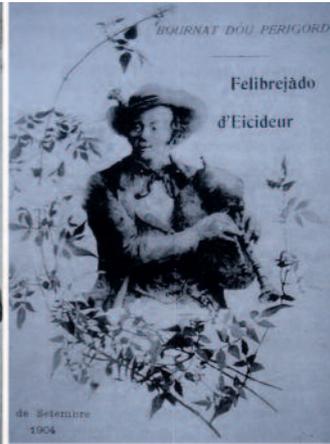
Comment ne pas attribuer ce rôle au cornemuseux jouant sur une cornemuse polyphonique, alors que la polyphonie est fondamentale dans les pratiques musicales montagnardes de la Bigorre et du Béarn!

pour faciliter le jeu simultané des deux mains... C'est ce qu'a représenté le dessinateur, J. Edward Lacoste.

33. De par sa taille et sa forme, le bourdon grave est difficile à placer harmonieusement au milieu des autres instruments... problème esthétique?

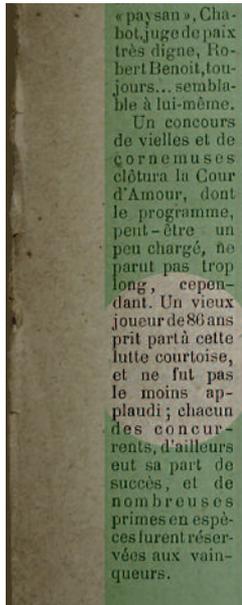
E. Documents du *Bournat dóu Périgord*, 1904-1908

Plusieurs dessins représentant manifestement le même cornemuseux apparaissent en Périgord durant une période qui va de 1904 à 1908. Ils servent à illustrer l'affiche du *Bournat dóu Périgord* annonçant la *Felibràdo d'Eicideur* du 18 septembre 1904, le texte de la *Félibrée de Sarlat* de 1908 dans la revue³⁴



La cornemuse polyphonique utilisée comporte un grand bourdon, porté sur l'épaule droite, deux tubes mélodiques de même longueur fixés sur une souche commune placée sur une grande poche. Cette souche est implantée sur le «cou» de l'animal. Le portevient est long et fin.

du *Bournat dóu Périgord* et une carte postale postée en 1904 sous le titre étonnant de *Chabretaire dou Périgord*. L'examen des documents montre que les dessins de l'affiche de 1904 et de la carte postale sont strictement identiques mais inversés. En comparant avec le document de 1908 et en se référant au sens de boutonnage habituel des vestes d'homme, il semble que l'inversion ait été faite sur l'illustration de l'affiche. Quatre ans plus tard, la revue du *Bournat* montre ce même musicien (costume, cornemuse et chapeau identiques) visiblement plus âgé, jouant lors de la *Félibrée de Sarlat*. Le texte en regard mentionne «Un vieux joueur de 86 ans prit part à cette lutte courtoise et ne fut pas le moins applaudi (...)». L'existence réelle de cette personne et de son instrument, qui apparaissent deux fois dans des lieux géographiquement assez proches et à des âges différents, ne peut donc être mise en doute.



Notons que dans ces documents le musicien utilise, au moins, quatre doigts de la main gauche et deux de la droite, leur position correspondant à une situation de jeu. D'autre part, l'aspect visuel de ses mains (tenue des pieds, disposition des doigts...) est extraordinairement proche de ce qu'a représenté Paul Sibra.

Tous les détails organologiques de cet instrument ressemblent fortement à ceux de la cornemuse présente dans l'affiche des *Fêtes Félibréennes* de Mauvezin en 1907. Cette particularité, associée au fait qu'elle ne peut être confondue avec une chabrette périgourdine³⁵ (!), laisse supposer que ce musicien a pu venir des Pyrénées³⁶ avec son instrument pour s'implanter en Périgord³⁷.

34. Article sur la *Félibrée de Sarlat* du 28 juin 1908, revue *Lo Bournat*, n°19, p. 169, juillet 1908.

35. Blague de Gascon à l'intention des «iconophobes chipoteurs»...

36. Aux déplacements traditionnellement liés à des «métiers» montagnards (Ariégeois montreurs d'ours, chevriers, castreurs, hongreurs...) et à la situation particulière des «cadets» gascons, se sont ajoutés, au cours du XIX^e siècle, divers facteurs comme le refus de la conscription ou l'extrême pauvreté des populations. Ainsi, ce siècle a connu plusieurs grandes vagues migratoires de jeunes Pyrénéens qui sont partis tenter leur chance un peu partout en France mais aussi à l'étranger, en particulier en Amérique du Sud.

37. Le fait d'illustrer l'affiche de la *Felibràdo d'Eicideur* de 1904 avec un musicien qui «n'est pas du Pays» peut se concevoir s'il est implanté depuis longtemps à Excideuil ou dans la région proche et s'il jouit d'une bonne renommée musicale (très applaudi à Sarlat en 1907!). L'existence de ce musicien étant certaine, cette hypothèse pourrait permettre de retrouver le nom du musicien, sa famille... des photos et, pourquoi pas, l'instrument; 1907, ce n'est pas très loin dans le temps! Y aurait-il un Périgourdin pour prendre le temps de consulter les archives des journaux de la région d'Excideuil de la fin du XIX^e siècle à 1914 (environ)?

IV Que nous apprennent ces documents ?

L'indispensable analyse individuelle des représentations iconographiques ayant été faite, j'insiste, en réponse à d'éventuels détracteurs³⁸, pour dire et redire que, pour chacune d'elles, chaque détail peut être discuté, critiqué, voire simplement nié, l'argumentaire des contradicteurs est large : époque romantique, artiste imaginaire, archétype moyenâgeux connu... autant d'«arbres isolés» pouvant cacher «la forêt». Mais qu'en est-il d'une vision plus globale ?

A. Localisation géographique des représentations

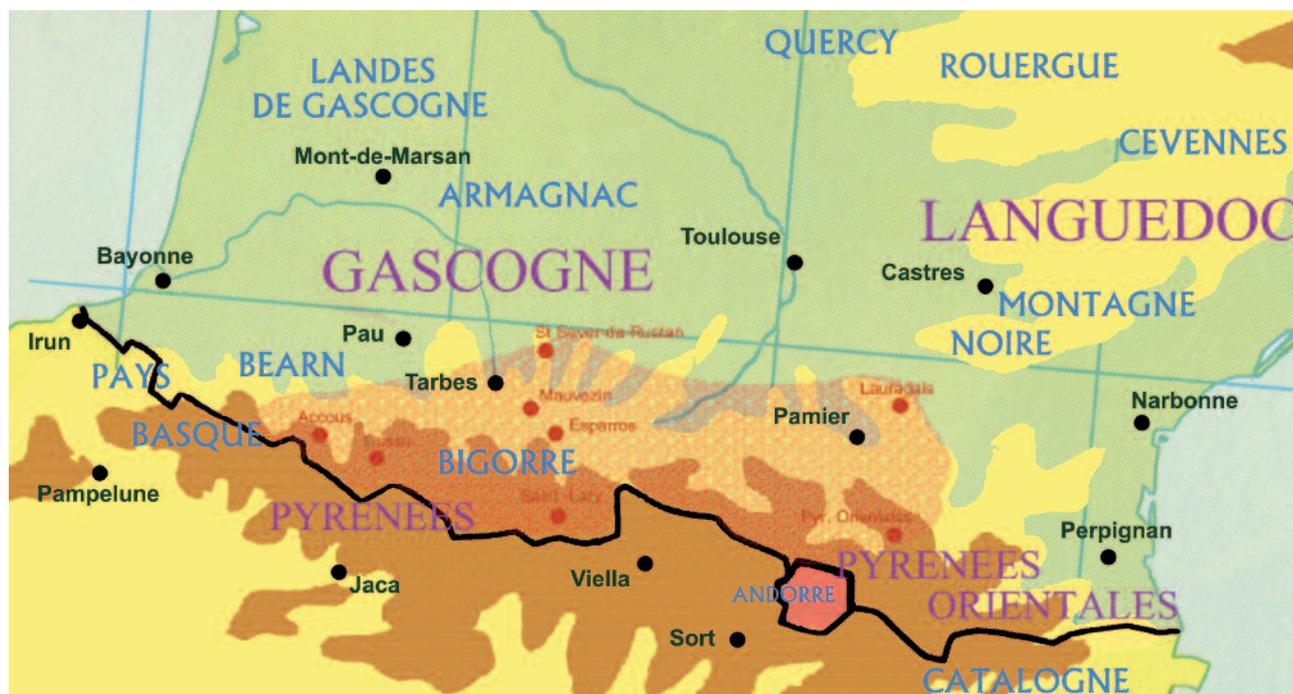
Sur cette carte, les lieux référençant des représentations de cornemuse polyphonique sont indiqués en rouge et la zone correspondante approximative visualisée par un motif rouge.

Le « chabretaire périgourdin » n'y est pas, la présence d'une cornemuse de ce type en Périgord étant vraisemblablement fortuite³⁹.

Cette carte montre que les documents se regroupent sur un territoire homogène incluant les zones montagneuses des Pyrénées gasconnes, en Béarn et Bigorre, les parties hautes du Lauragais et un bout de territoire dans la partie orientale des Pyrénées.

Ainsi, l'instrument semble avoir occupé, sous des formes très semblables, toute la partie centrale des Pyrénées, zone dont l'axe médian passe pratiquement par Mauvezin et la vallée d'Aure (Esparros, Saint-Lary). Ce constat justifie, à posteriori, que cette cornemuse polyphonique et son musicien aient servi de «représentations musicales» pour Mauvezin et les Pyrénées centrales dans l'affiche de la félibrée de 1907.

De ce fait et contrairement à mes conclusions de 1994, la *samponha* n'est pas la «cornemuse polyphonique des Pyrénées gasconnes» mais plutôt **la Cornemuse polyphonique du nord des Pyrénées centrales**.



38. En 1994, la publication de l'article dans *Pastel* a suscité pas mal de réactions, certaines assez agressives, mais aucun contradicteur n'a jamais apporté le moindre élément probant, hormis le sempiternel : «si cette cornemuse existait, ça se saurait...!». Ce qui m'a toujours semblé scientifiquement insuffisant.

39. cf. revoir analyse des documents du *Bornat*.

B. Variété et indépendance des documents

Le tableau suivant récapitule les dates, la nature des documents et la description succincte de toutes les représentations.

Tous les documents cités sont de natures différentes et liés à des contextes très sérieux dans lesquels l'imagination des dessinateurs, graveurs, illustrateurs n'a aucune raison d'être sollicitée et, en supposant que ce soit le cas, ces artistes donnent des précisions organologiques que seul un joueur de cornemuse polyphonique serait capable d'inventer. Par exemple, la difficulté d'accès aux trous de jeu mélodiques, spécifique aux cornemuses polyphoniques, a été résolu en

faisant diverger des pieds⁴⁰; même problème trouvant une solution identique chez les joueurs de *zampognas*, de sourdeline... quel « artiste » penserait à un tel détail ?

S'agissant d'un seul document le hasard pourrait éventuellement être invoqué... mais pas pour un corpus de dix représentations couvrant près de trois cents ans, un territoire très vaste mais géographiquement cohérent et neuf artistes différents...

Pour cette partie consacrée à la documentation, ce qui a donné et donne toujours du poids au « dossier *samponha* » vient de la grande diversité des sources, de leur indépendance et de l'extraordinaire cohérence de l'ensemble.

N°	DATE	COMMENTAIRE
1	XV ^e	Sculpture sur pierre représentant un berger musicien. Orne la colonne n° 10, <i>Aclozation des bergers</i> , du Cloître de l'Abbaye de Saint-Sever-de-Rustan en Bigorre conservé dans le Jardin Massey de Tarbes
2	1772	Illustration tirée du « Terrier d'Esparros » en Vallée d'Aure. Dessin d'un artiste local, Arnaud Marin d'Espouey (?), elle représente le cornemuseux d'Esparros, Simon Delom (?). Document conservé aux Archives de Tarbes.
3	1835	Illustration issue de <i>La France Pittoresque</i> d'Abel Hugo, frère de Victor Hugo, œuvre savante en trois volumes décrivant l'état de la France. Cette planche, intitulée <i>Costumes des Pyrénées Orientales</i> , montre un joueur de cornemuse en arrière-plan.
4	1840	Médaillon de marbre représentant les instruments de musique de la Vallée d'Aspe au début du XVIII ^e siècle. Orne une face de l'obélisque d'Accous érigé en mémoire de Cyprien Despourrins, poète-musicien aspois (1698-1759).
5	1842	Lithographie de Marie-Alexandre Alophe (1812-1883). Exposée au Salon de Paris 1842. Intitulée <i>Retour de la moisson à la montagne, Souvenir des Pyrénées</i> , elle comprend trois musiciens dont un cornemuseux. Localisé dans une vallée béarnaise, Ossau vraisemblablement.
6	1906	Portrait d'un musicien aurois portant au dos la mention <i>G. D. 1906 St Lary</i> . Dessin de Gaëtan Dumas. Conservé au Musée Paul Dupuy de Toulouse.
7	1907	Dessin d'Edward Lacoste. Musicien représenté sur l'affiche des Fêtes Félibréennes au château de Mauvezin en Bigorre. Conservé au Muséon Arlaten, Arles.
8	1907	Dessin d'Edward Lacoste. Cornemuse représentée sur l'affiche des Fêtes Félibréennes au château de Mauvezin en Bigorre. Conservé au Muséon Arlaten, Arles.
9	1904	Affiche du <i>Bornat dou Périgord</i> annonçant la <i>Felibràdo d'Eicidour</i> du 18 septembre 1904 et carte postale portant l'inscription <i>Chabretaire dou Périgord</i> . Même musicien mais dessins inversés. Documentation du <i>Bornat</i> .
10	1908	Illustration de la revue du <i>Bornat dou Périgord</i> montrant un cornemuseux ayant joué lors de la <i>Félibrée de Sarlat</i> de 1908. Même musicien qu'au document 9 mais plus âgé (86 ans). Documentation du <i>Bornat</i> .
11	DÉBUT XX ^e	Dessin de Paul Sibra faisant partie d'une série de portraits de personnages typiques en Roussillon. Intitulé <i>Les musiciens espagnols font danser les vendangeurs</i> , il met en scène un joueur de hautbois et un cornemuseux. Roussillon.

40. Hormis le cas d'Esparros où le cornemuseux a trouvé une solution alternative. Cf. analyse du document.

V Comment redonner vie à cette samponha ?

Hypothèses et déductions

En 1994, l'ensemble des faits et leur interprétation, complétés par une approche transversale de l'iconographie, m'avaient permis d'ébaucher le « portrait robot » d'une cornemuse à deux pieds mélodiques de même longueur, sans souche commune avec un grand bourdon grave. Comment résister à l'envie de redonner vie à un instrument aussi inattendu ?

Mais les éléments factuels du dossier n'ébauchaient qu'un « squelette » et ne permettaient pas d'envisager une reconstitution de l'instrument sans avoir à formuler diverses hypothèses pour y faire des choix « raisonnables ».

A. Problème des anches, tout d'abord

Toutes les images montrent des tubes mélodiques coniques largement évasés en bout, indiquant généralement l'utilisation d'anches doubles⁴¹. Les pieds mélodiques seront donc de type hautbois, des instruments très largement utilisés tout au long de la chaîne pyrénéenne (Languedoc, Couserans, Pays Basque, Aragon, etc.) ainsi qu'en Béarn et Bigorre avec les *clarins* et les *clarons*⁴².

B. Pourquoi avoir choisi la gamme diatonique de Do ?

Très bonne question... en fait je ne l'ai ni choisie ni déterminée !

Tous les instruments à vent que j'utilisais plus ou moins à l'époque – *clarin*, *boha*, *gaita de boto* – ont une gamme diatonique authentique, de Do à Do ; le ou les bourdons des cornemuses sonnait aussi en Do... J'ai donc « mécaniquement » organisé la *samponha* sur cette base sans réfléchir que si la *gaita de boto* ne pouvait pas jouer les mélodies pyrénéennes, une *samponha* dotée de cette même gamme ne le pourrait pas davantage ! Pour jouer ces mélodies la *samponha* aurait dû fonctionner comme la flûte béarnaise à trois trous dont la gamme plagale commence sur la quarte inférieure de la tonique ; par conséquent une cornemuse dotée d'un ambitus de Sol² à Fa³ avec un bourdon grave en Do². Ainsi organisée, la *samponha* aurait pu

jouer les mêmes mélodies qu'une flûte béarnaise en Do.

Obnubilé par l'aspect polyphonique de l'instrument, cette évidence ne m'est apparue que plus tard, beaucoup trop tard. Heureusement que les possibilités de jeu de la *samponha* dépassent largement la seule notion de mélodie et lui confèrent une fonction principale d'accompagnement, comme une sorte de gros « harmonium portable » ; fonction conservée par « mon » organologie !

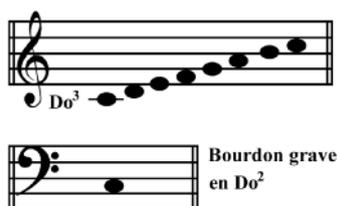
C. Quel rôle pour chaque pied ?

Les représentations étant peu explicites, l'aspect et la taille apparente relative des pieds mélodiques m'ont conduit à envisager d'utiliser deux « demi-clarins » de taille identique implantés sur les pattes avant de l'animal, l'un pour les notes basses et l'autre pour les hautes.

Remarquons l'évidente simplicité du concept pour qui voudrait fabriquer une cornemuse polyphonique à partir de deux hautbois et d'une poche animale. Il semblerait même que cette idée puisse être un « point d'entrée » plausible pour la conception initiale d'une famille d'instruments polyphoniques qui se serait ensuite complexifiée à loisir.

Il peut sembler évident d'utiliser deux « demi-clarins », dont le jeu indépendant engendrerait une polyphonie, mais comment déterminer quelles notes seront jouées par chaque pied ? D'autant que les choix possibles sont innombrables et que l'iconographie n'est guère explicite à ce sujet !

Les développements théoriques suivants exploiteront la gamme de Do majeur, plus simple à « manipuler », du moins pour moi !



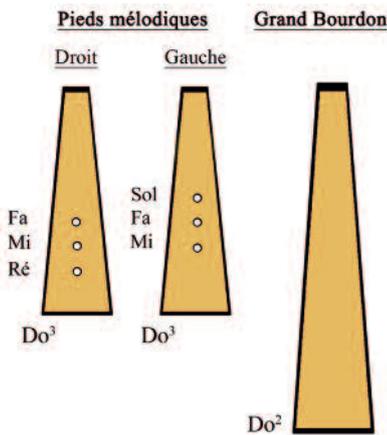
41. La conicité extérieure des pieds n'implique pas une relation avec la perce intérieure qui peut être cylindrique. Sans oublier que les pieds mélodiques à perce conique de certaines *zampognas* italiennes fonctionnent avec des anches simples.

42. Ces hautbois jouaient en Béarn et Bigorre. Dans son *Dictionnaire du Béarnais et gascon moderne*, Simin Palay précise qu'ils mesuraient entre 25 cm et 40 cm, le petit *clarin* donnant des sons « aigus et aigres » et le *clarin* sonnait dans un registre plus « doux ».

1. Samponha d'Accous

La *samponha* de l'obélisque d'Accous est l'un des rares documents sur lesquels des trous en vis-à-vis sont visibles. Deux à gauche et trois à droite.

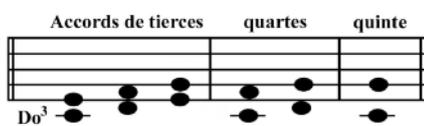
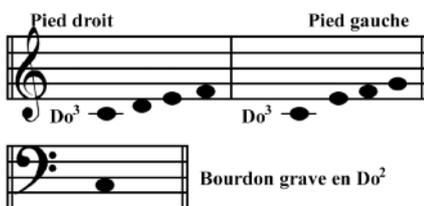
Bien que leur positionnement soit plus celui d'un marbrier que celui d'un facteur de cornemuse et que l'un



des trous soit vraisemblablement caché⁴³, que pourrait musicalement produire un instrument à trois trous de jeu placés en bas des hautbois?

Pour améliorer les capacités mélodiques et harmoniques de cette cornemuse, j'ai décalé la gamme du

pied droit pour accéder à la quinte, Sol3. Ainsi, l'aspect visuel, de type «marbrier», ne change pratiquement pas.



couple flûte/tambourin...

Toutefois, le modèle «Accous» demeure musicalement très limité au vu des nombreuses représentations de musiciens montrant une large utilisation des doigts des deux mains.

43. La référence stricte à la sculpture conduirait à placer deux trous face à trois trous, système permettant deux accords de tierces et un seul de quarte. Trop peu pour obtenir un accompagnement polyphonique crédible, sans oublier l'absence d'accord de quinte!

2. Samponha modèle «JB 1994»

En définitive, s'agissant d'une reconstitution, le manque d'éléments organologiques précis a l'avantage d'ouvrir le champ des possibles⁴⁴. Pourquoi limiter l'instrument à quelques notes mélodiques et à une polyphonie réduite à minima, alors que certaines représentations

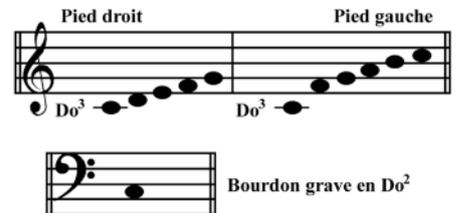
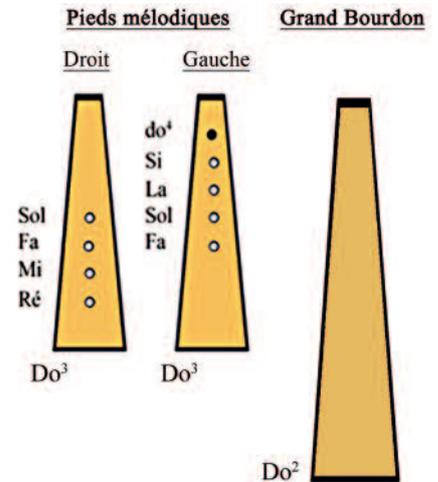
(celles de Dumas, Sibra, Bornat) suggèrent sans ambiguïté une organologie et un jeu plus complexes?

Prenons donc le problème «par les deux bouts».

En montant la gamme du côté droit et en la descendant du côté gauche (cf. schéma ci-dessous), nous obtenons deux demi-gammes qui se croisent sur le Sol et le Fa,

la plus haute note étant à l'octave supérieure de la note de base. Ainsi, seul le pouce droit n'a pas de fonction mélodique.

- La gamme de cette cornemuse polyphonique se développe sur une octave, du Do3 au Do4
- Les pieds mélodiques ont trois notes communes: Do3, Fa3 et Sol3
- Le grand bourdon grave sonne à l'octave inférieure de la note de base des pieds mélodiques soit Do2.



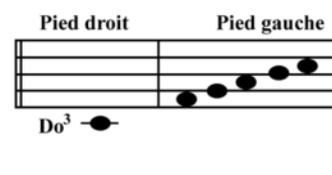
44. Faute d'indications iconographiques ou de *samponha* ancienne, le nombre et la distribution des trous de jeu ne sont limités que par la pertinence des propositions, dès lors autant optimiser les possibilités mélodiques et harmoniques de l'instrument!

Quelles sont les possibilités de jeu de cette *samponha* ?

L'utilisation de deux pieds mélodiques autorise un jeu indépendant des deux mains apte à développer les trois types de jeux différents décrits dans l'article de 1994 et qui se sont tous révélés pertinents sur l'instrument reconstruit ultérieurement.

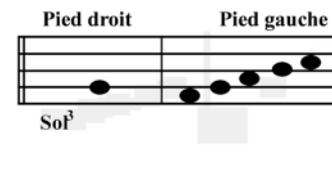
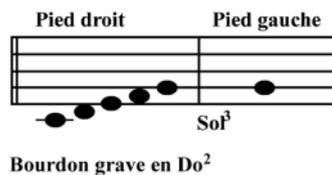
a) Jeu mélodique avec des bourdons à l'unisson (Do² et Do³)

La mélodie se développe d'un pied à l'autre et le pied inutilisé par la mélodie joue le Do³. D'où «l'esprit assez aragonais» des bourdons en Do grave et aigu.



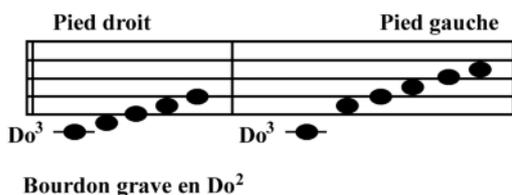
b) Jeu mélodique avec des bourdons à la quinte (Do² et Sol³)

Un jeu mélodique identique au cas précédent, mais le pied inutilisé joue le Sol³. Une organisation des bourdons qui «sonne» bien.

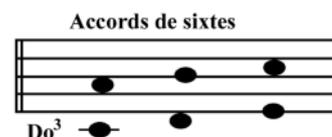
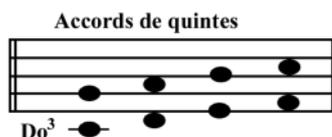
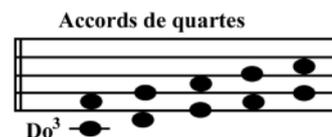
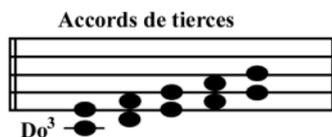


c) Jeu polyphonique.

Les sons des deux pieds se conjuguent pour former des accords sur fond de bourdon en Do².



Ainsi apparaît un instrument aux possibilités techniques et harmoniques riches et complexes, mais mélodiquement limité à une octave; la tessiture d'un *clarin* qui n'octavierait pas.



VI Un prototype modeste mais bien utile !

Beaucoup de supputations, de déductions... mais aucun son ! Étant incapable de « comprendre » le fonctionnement musical de cette *samponha* sur des bases uniquement théoriques, le temps était venu de passer au concret, d'avoir un instrument pour tester ces modèles.

Faute de savoir faire mieux j'ai construit un très modeste prototype d'après ma *boha* « Kachtoun 1970 » en Do. Deux tubes⁴⁵ en aluminium, de 19,5 cm de long et 0,7 cm de diamètre intérieur, montés avec deux « vieilles » anches de *boha*, ont fait l'affaire ! La

première paire de tubes coupés et testés m'a permis de positionner approximativement les trous de jeu. Leur taille⁴⁶, donc la justesse des notes, a été affinée sur la seconde. Au final j'avais dans les mains une « pré-*samponha* » humble, très rustique, sans bourdon

grave, mais qui fonctionnait parfaitement en souffle continu. Tierces, quarts, mélodies... tout sonnait sans problème !

Ensuite, j'ai monté ces pieds sur des souches taillées dans de gros boutons de tiroir fixés sur une poche en sac poubelle, l'ensemble étant organisé pour donner « l'illusion » d'une peau avec ses pattes, le branchement du porte-vent sur le « cou »... l'idée étant de comparer l'aspect visuel du prototype avec les positions iconographiques équivalentes.



Non seulement les comparaisons semblaient probantes, mais j'ai pu ainsi constater que les peaux des pattes avant devraient rester très longues pour que la prise en main de la cornemuse ne gêne pas l'accès aux trous de jeu.

La « *samponha* théorique » de papier fonctionnait parfaitement et la « pré-*samponha* » en aluminium aussi ! Restait donc à fabriquer une véritable *samponha* car cet instrument polyphonique allait devoir être l'une des composantes essentielles d'un projet culturel majeur.



Pré-*samponha*, prototype.
Jacques Baudoin,
1992

photo ci-dessus : éléments constitutifs du prototype. Jacques Baudoin, 1992

fin de la première partie

45. Précisions utiles pour qui aurait l'envie et le courage de suivre ce même chemin : il suffit d'un mètre de tube en aluminium et d'un outillage basique (règle, scie à métaux, perceuse, lime plate et ronde...) et, côté ajustage de « luthier », du ruban en téflon, un peu de ruban adhésif, deux vieilles anches de *boha* en do et une heure ou deux à « perdre ». Pour faire fonctionner l'instrument, rien ne remplace de vieux souvenirs de leçons

de piano (pour l'indépendance des deux mains) et, la poche en sac poubelle ne tenant pas la pression, le « souffle continu » pour le côté cornemuse... l'occasion rêvée pour vous entraîner ! Musicalement, le résultat est étonnamment beau et convainquant.

46. Aucun rôle esthétique pour l'adhésif vert sur les photos, il bouche simplement quelques erreurs de perce résiduelles !

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, Qu'est devenue la cornemuse polyphonique des Pyrénées Gasconnes?*, *Revue du Bournat* n° 4, 2011
- BAUDOIN Jacques, *La Samponha, cornemuse des Pyrénées gasconnes*, *Pastel* n° 19, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1^{er} trimestre 1994.
- *La Samponha*, *Courrier des lecteurs* (Pages 12 à 14), *Pastel* n° 21, Conservatoire Occitan, Toulouse, 3^e trimestre 1994.

- Pastel* n° 19 et n° 21 (épuisés, disponibles au centre de documentation du COMDT)
- MIR TIERZ Pedro, *La Gaita de boto aragonaise*, *Pastel* n° 22, Conservatoire Occitan, Toulouse, 4^e trimestre 1994.
- PETITEAU F.-E., *Les instruments de musique anciens en vallée d'Aure*, éditions Lacour, Nîmes, 2001.
- 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.

Discographie de la *samponha*

- LOS PAGALHOS, *Hami de Viver*, CD autoproduit, 1995.
- AD'ARRON, *Er naveth*, ADN 001, CD autoproduit, 1999.
- *Mistèri de Nadau*, double CD, producteur Institut occitan de Billère, 2005.

- DUO MATTÀ ROUCH, *Hautbois & Cornemuses*, 0003 IMR, autoproduit, 2009.
- DUO MATTÀ ROUCH, *Pyrénées*, autoproduit, sortie automne 2013.

Filmographie de la *samponha*

Duo Matta-Rouch :

- <http://cornemusesoccitanes.com/category/la-lutherie/les-cornemuses/samponha/>

- <http://www.youtube.com/watch?v=zlqvTL7HoaA>

Sites utiles

- MuCEM:
<http://www.cornemuses.culture.fr/>
- Institut Occitan et de la Banque Numérique du Savoir Aquitain:
<http://www.sondaqui.com/>
- COMDT:
<http://www.comdt.org/>
- 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 1^{er} décembre 1773*:
<http://www.archivesenligne65.fr/collection/856-compoix-et-cadastre-de-la-baronnie-d-esparros/>
- Dossier du CNDP, *La fin du XVIII^e 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/>
- Bohaires de Gasconha:
<http://www.bohaires.fr/>
- Matta Robert:
<http://www.cornemusesoccitanes.com/>
- Ad'arron:
<http://www.myspace.com/adarron>
<https://www.facebook.com/adarronmusicas>
<https://www.facebook.com/pages/AdarrOn/157215747632871>
- Blanc Bernard:
<http://www.cornemuses-blanc.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, Bertrant Guy, Bigault Valéry, Blanc Bernard, Bonnecase Mailis, Boulanger Pierre, Castéret Jean-Jacques, Castéret Jean-Luc, Cénac Jackie, Charles-Dominique Luc, Corbefin Pierre, Coudignac Daniel, Cozian Yan, 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 et Yvert Jean-Pierre.
Qu'ils en soient vivement remerciés.