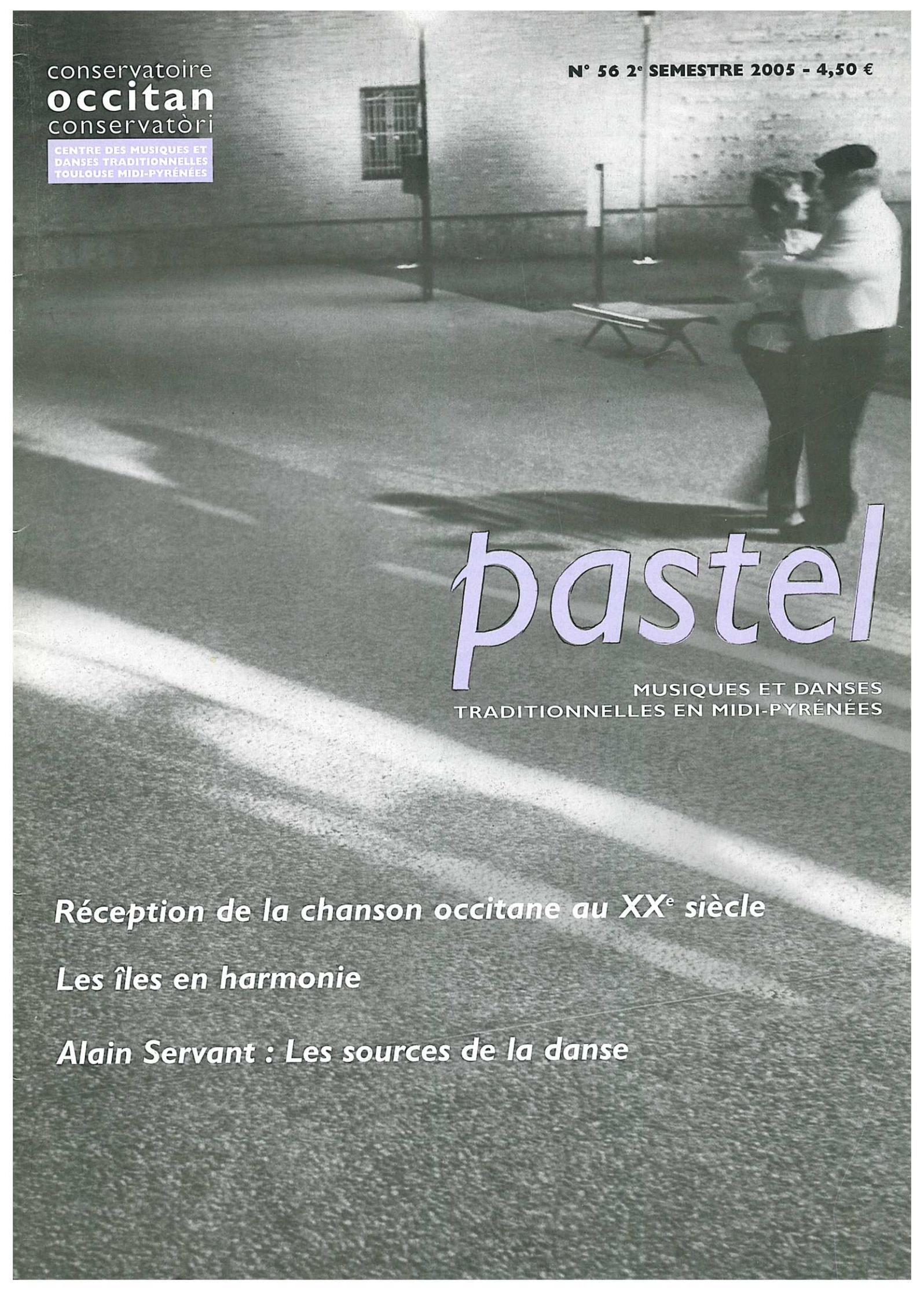


conservatoire  
**occitan**  
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET  
DANSES TRADITIONNELLES  
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 56 2° SEMESTRE 2005 - 4,50 €



# pastel

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

*Réception de la chanson occitane au XX<sup>e</sup> siècle*

*Les îles en harmonie*

*Alain Servant : Les sources de la danse*



Fête de la musique 2004

Photo David Thélier

## pastel

est édité par le

### Conservatoire Occitan

Centre des Musiques et Danses  
Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées  
BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Maïlis Bonnecase

Collaboration : Alem Alquier, Jean-Jacques

Castéret

Graphisme : Michel Aparicio

(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)

Secrétariat de rédaction et mise en page :

Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

ISSN : 0996-4878

Pastel n°56 – 2<sup>e</sup> semestre 2005

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Maïlis Bonnecase,

Josiane Bru,

Jean-Jacques Castéret,

Pascal Caumont,

Jordi Déjean,

Jacob Fournel,

Éliane Gauzit,

Véronique Ginouvès,

Ignazio Macchiarella,

Jean-Christophe Maillard,

Philippe Sahuc.

**Édito** 3  
*Maïlis Bonnecase*

**Portrait** 4  
*Ara i ém ! Les sources de la danse.*  
*Jordi Déjean*

**Cant** 12  
*Mépris ou/et ignorance... ?*  
*Réception de la chanson occitane au XX<sup>e</sup> siècle.*  
*Éliane Gauzit*

**De luènh, d'aici** 22  
*Patrick Mac Cionnaith*  
*"Good craic" !*  
*Jacob Fournel & Alem Alquier*

**Lo Saüc. Chronique bilingue** 28  
*Philippe Sahuc*

**Compte rendu** 30  
*Contes et chansons populaires aux XIX<sup>e</sup> siècle.*  
*La collecte de Victor Smith en Velay et Forez*  
*Josiane Bru*

**Dossier** 34  
*Les îles en harmonie. Un regard sur la polyphonie*  
*par accords en Corse, Sardaigne et Sicile.*  
*Ignazio Macchiarella*

**Formation** 44  
*Les musiques traditionnelles à l'École Nationale*  
*de Musique et de Danse du Grand Tarbes*  
*Maïlis Bonnecase*

**Transversales** 46  
*Pierre Vieussens*  
*Maïlis Bonnecase*

**Écouté, lu** 48

**La Rantèla** 55  
*Le village modal - 2*  
*Alem Alquier*

# Résonances

**A**près les polyphonies béarnaises, voici *les îles en harmonie* ou les polyphonies par accords en Corse, Sardaigne et Sicile. En écho à l'article de Jean-Jacques Castéret dans *Pastel n° 54*, les processus décrits par Ignazio Macchiarella ne sont pas sans nous ramener à des situations connues dans l'histoire de la vocalité occitane. Ignazio Macchiarella, que nous sommes honorés d'accueillir dans notre revue, enseigne l'ethnomusicologie à l'Université de Cagliari (Sardaigne). Sa thèse sur le faux-bourdon dans la tradition orale et la tradition écrite a marqué l'approche de la polyphonie du terrain européen, et il est l'un des plus éminents connaisseurs des pratiques polyphoniques des grandes îles de la Méditerranée.

## *Être, entrer en résonance*

Grâce à leur complicité, quand Jòrdi Déjean, passionné de danse traditionnelle, danseur lui-même et formateur, questionne Alain Servant, collecteur, danseur et formateur de ce riche territoire d'Ariège, celui-ci lui répond en allant directement à l'essentiel, c'est-à-dire aux sources de la danse. *Ara i èm !* Enfin, presque, car tout cela, au fond, ne finit jamais...

## *Effet de ce qui se répercute dans l'esprit*

Éliane Gauzit nous livre un beau couplet révolté sur le sort subi par la chanson occitane dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, souvent mal traduite, mal véhiculée, ou carrément non identifiée, l'ignorance nourrissant un certain mépris et réciproquement. Voilà qui sonne assez douloureusement pour certains, chercheurs et musiciens, qui s'attachent en réponse à restaurer et à garder vivant ce pan de notre patrimoine.

## *Prolongement ou amplification des sons dans certains milieux sonores*

Une Ecole Nationale de Musique et de Danse se dote d'un département des musiques traditionnelles, et très vite cela se ramifie. C'est quoi, "cela" ? Tout simplement ce qui fait en partie la nature même de ces musiques : le partage, le lien, la transversalité. Tout cela n'est sans doute pas le seul apanage de la musique traditionnelle, certes, mais elle y contribue largement.

Maïlis Bonnecase





*Bourrée de Massat*  
Coll. Alain Servant

# Ara i èm !

## Les sources de la danse

Propos recueillis par Jòrdi Déjean

**A**lain Servant, collecteur en danse, nous offre un exemple possible de valorisation des sources. À travers le récit de son expérience, il met à jour un lien concret et évident entre la constitution d'archives audiovisuelles, leur analyse et la pédagogie de la retransmission.

**Jòrdi : Comment cette recherche a-t-elle débuté ?**

**Alain :** Avant de débiter les enquêtes, on croyait que les danses allaient s'apprendre en quelques heures, on considérait les documents vidéo comme de simples aide-mémoire, mais on s'est vite rendu compte du problème : enchaîner des pas croisés et des glissés était pour nous de l'hébreu, tout cela se voyait à l'œil nu, voilà pour le haut de l'iceberg...

Le document vidéo est devenu rapidement le point de départ de notre recherche et surtout de notre propre remise en cause. La danse n'était plus une suite de belles figures mais tout autre chose...

**J. : D'où vient cette initiative ?**

**A. :** C'était l'époque de la prise de conscience au niveau de la langue et on s'est aperçu qu'il en était de même avec la danse. Les linguistes avaient mis à jour la grammaire de la langue occitane, l'étude des différents dialectes était faite. Hélas, pour la danse, nous ne trouvions aucun document de référence, et, ce qui est encore pire, nous ne pouvions pas exploiter les répertoires de chants de danse parce que ce ne sont que des aide-mémoire qui ne donnent qu'un petit aperçu du rythme et rien de l'interprétation qu'il faut en faire. Il y avait un problème pour les mélodies de danse alors tu peux imaginer le problème pour la danse elle-même...

Aujourd'hui, c'est plus facile parce qu'on a compris les rapports entre chant et danse grâce aux documents vidéo qu'on a réalisés.

**J. : Quel était le paysage de la collecte en danse d'Ariège à cette époque-là ?**

**A. :** Les Biroussans avaient réalisé quelques vidéos et de nombreuses enquêtes. Charles Alexandre s'était intéressé aux hautbois d'Ariège et puis, dans chaque groupe folklorique, il y avait toujours des personnes qui enregistraient les anciens musiciens mais presque personne n'a filmé la danse.

*“La première fois que j'ai vu la crotzada, je n'avais pas de caméra, juste un magnétophone pour enregistrer les mélodies. Un danseur d'Esplas m'en a fait la démonstration, mais je n'avais rien capté des enchaînements, des variations de pas qu'il a effectuées, c'était trop difficile.”*

En 1954, les groupes ont été filmés. C'est intéressant car beaucoup d'anciens y participaient. Aujourd'hui, avec le recul, l'expérience et le savoir que nous avons acquis, certains de ces films peuvent devenir très intéressants, même s'ils sont sans musique.

À l'heure actuelle, on découvre des films anciens qui témoignent de ces pratiques de danse, mais ce ne sont que quelques secondes de danse, à ne pas négliger, dans des films sur des sujets plus généraux.

**J. : Quelles ont été pour toi les occasions de rencontrer ces danses et la société qui les avait fait vivre ?**

**A. :** D'abord, en partageant ses tâches quotidiennes. J'ai été instituteur à Boussenac, Montségur, Balagué, Moulis, et j'allais aider les uns et les autres aux travaux des champs. J'avais vécu moi-même dans une ferme de la plaine de Saverdun et je n'étais pas trop dépaysé : j'ai appris à faire les foins, à utiliser les animaux pour les travaux, à faire des sabots, des paniers, à tondre les moutons. Les gens que je côtoyais étaient les parents et les grands-parents de mes élèves. Les danses traditionnelles ne se faisaient plus spontanément dans les veillées mais seulement lors de rares occasions, mariages, fêtes de famille, par les plus anciens. Les acteurs étaient encore là, certains avaient appris les danses avant 1914.

**J. : Pourquoi avez-vous décidé de faire du collectage, enregistrer les entretiens et filmer les danses ?**

**A. :** Pour la danse, il fallait bien s'approprier les mouvements. La première fois que j'ai vu la crotzada, je n'avais pas de caméra, juste un magnétophone pour enregistrer les mélodies. Un danseur d'Esplas m'en a fait la démonstration, mais je n'avais rien capté des enchaînements, des variations de pas qu'il a effectuées, c'était trop difficile. Tout ce que j'avais retenu, c'est que sur la dernière partie il dansait en frappant des mains. Mon vécu dans les bals et ce que j'avais appris dans les groupes ne me permettait pas de décoder cela du premier coup d'œil ! Il était évident d'entrée que seul le film pouvait nous aider : le temps fort n'était pas le même, la mélodie paraissait très éloignée de ce que nous connaissions, et la danse se déroulait en trois parties, on le découvrait !

Donc, on a formé l'association Eth Son. On s'est réparti les tâches suivant nos spécialités : connaissance des enquêtes dans d'autres régions, connaissance du terrain, recherche sur les hautbois et musiques du monde... cela a permis d'avoir un responsable des vidéos, plusieurs pour les enregistrements audio, un responsable des photos.

**J. : Combien de temps a duré le collectage ?**

**A. :** Les premiers ont eu lieu en 1978 et 1981 pour apprendre l'accordéon, et puis vers 1983 le collectage de la danse a commencé avec une démarche précise : enquête individuelle, enregistrement, transcription sur fiches des cassettes, organisation de veillées pour filmer la danse dès

que c'est possible avec des gens de la même génération qui avaient vécu les veillées ensembles. On a eu la chance en Ariège d'avoir les danseurs et les chanteurs ayant fait leur jeunesse ensemble, d'où la qualité de certains films vidéo où il y a une réelle connivence entre eux.

**J. : Peux-tu préciser de quoi il s'agit ?**

**A. :** Le chanteur a les yeux rivés sur les danseurs de telle sorte qu'on ne sait plus qui commande. Tout cela dépasse le simple apprentissage d'une danse et d'une mélodie, on est dans des énergies communes, dans une certaine osmose. Ça nous permettait de voir ce qu'était une danse vivante.

Donc, on a collecté beaucoup jusqu'en 1986, époque où l'association Eth Son cesse d'exister. Ensuite j'ai continué seul avec des amis dans d'autres cantons et j'ai travaillé le chant "au tralala".

Après 1990, j'ai travaillé à l'analyse du mouvement. Il y a eu une période où je me suis centré sur l'Ariège, puis une période où j'ai essayé d'en savoir plus sur les régions voisines. Je suis allé en Béarn, période que tu as bien connue, mais aussi dans le Palhars, dans le Capcir, en Catalogne et au Pays Basque, sans approfondir vraiment, en regardant quel genre de danse on y trouvait.

Je voudrais ajouter que, quand on a collecté, c'était au début pour apprendre, pour sauver le patrimoine, mais au bout de quelque temps on aurait pu laisser tomber et passer à autre chose. Les responsables des associations comme le Conservatoire Occitan, qui organisait des stages et des colloques, nous ont relancé. La commission danse du Conservatoire Occitan menée par Pierre Corbefin nous a fait rencontrer des acteurs de la recherche du Sud-Ouest. De plus, le fait que tu viennes ici pour apprendre le hautbois et ces danses, que tu m'aides dans les analyses, que tu t'intéresses à d'autres répertoires et qu'on s'aperçoive qu'il y a des points communs dans ces pratiques, tout cela m'a offert une nouvelle perspective : la nécessité de réfléchir à l'origine de toutes ces danses, à leur histoire, et de chercher les liens communs entre elles ou avec d'autres styles.

Les vidéos de danses deviennent alors de véritables documents historiques.

Nous sommes conscients aujourd'hui qu'on a trouvé sur la danse des choses tellement importantes qu'on ne peut plus laisser tomber, car cela renvoie à des notions universelles sur la danse. Il faut que ce patrimoine soit connu, reconnu et enseigné.

**J. : Comment peux-tu inscrire ce patrimoine ariégeois dans un domaine plus vaste, y a-t-il des points communs avec les régions voisines, ou est-ce une exception ?**

**A. :** Le problème c'est l'analyse du mouvement, tant pour le branle, le rondeau que pour la bourrée, ce sont des notions de mouvement dansé, et nous sommes en train de mettre le doigt sur des notions qui sont communes à toutes ces danses. Nos recherches, dans les années à venir, vont porter là-dessus, et plus on avancera, plus on verra à la fois d'énormes différences entre deux danseurs voisins de chez nous et des choses très proches chez des danseurs qui sont de régions éloignées.

*“Nous sommes conscients aujourd'hui, qu'on a trouvé sur la danse des choses tellement importantes qu'on ne peut plus laisser tomber, car cela renvoie à des notions universelles sur la danse. Il faut que ce patrimoine soit connu, reconnu et enseigné.”*

Il faut affiner ces analyses, les valider, et les transmettre aux formateurs, pour qu'on arrive à une véritable pédagogie de la danse traditionnelle. L'Ariège n'est pas un îlot, c'est une pièce du puzzle, qui va s'avérer très intéressante pour voir les différents rapports du danseur à la musique, notions qui ne sont pas visibles au premier coup d'œil.

**J. : Tu en es à travailler sur des notions rythmiques de pas, des rapports entre musique et danse plus ou moins complexes. Ne devrait-on pas faire un état des lieux des démarches des différents chercheurs ?**

**A. :** Ce sera suivant la volonté de chacun, de tous les gens qui auront collecté et analysé dans différentes régions. Il faut pousser pour qu'il y ait un travail en commun, jusqu'à extraire de tout ce qu'on nous a transmis des notions communes de danse, de mouvement, de phrasé musical. À partir de là, les formateurs pourront avoir des objectifs communs et on gagnera du temps pédagogiquement. Le temps est venu de travailler ensemble, de ne plus opposer les différents répertoires sous prétexte de mode ou de préférence.

**J. : Y a-t-il un lien entre analyse vidéo et pédagogie ?**

**A. :** L'analyse du document vidéo, s'il est considéré comme fiable, est un bon moyen de ne pas se tromper sur un mouvement et aussi sur sa retransmission. Bien sûr, c'est complexe, surtout si le tempo est soutenu : où sont les appuis par rapport à la musique ? Où sont les impulsions ? Qu'en est-il de la gestuelle globale ? Pour nos documents, certains passages de quelques minutes ont nécessité des années de travail, ça montre la richesse du patrimoine recueilli, la difficulté à se le réapproprier, et aussi notre manque de formation dans ce domaine au départ.

**J. : Quand tu analyses, par quoi commences-tu, sachant qu'une danse renvoie à un ensemble de principes ? Où se portent d'abord tes yeux ?**

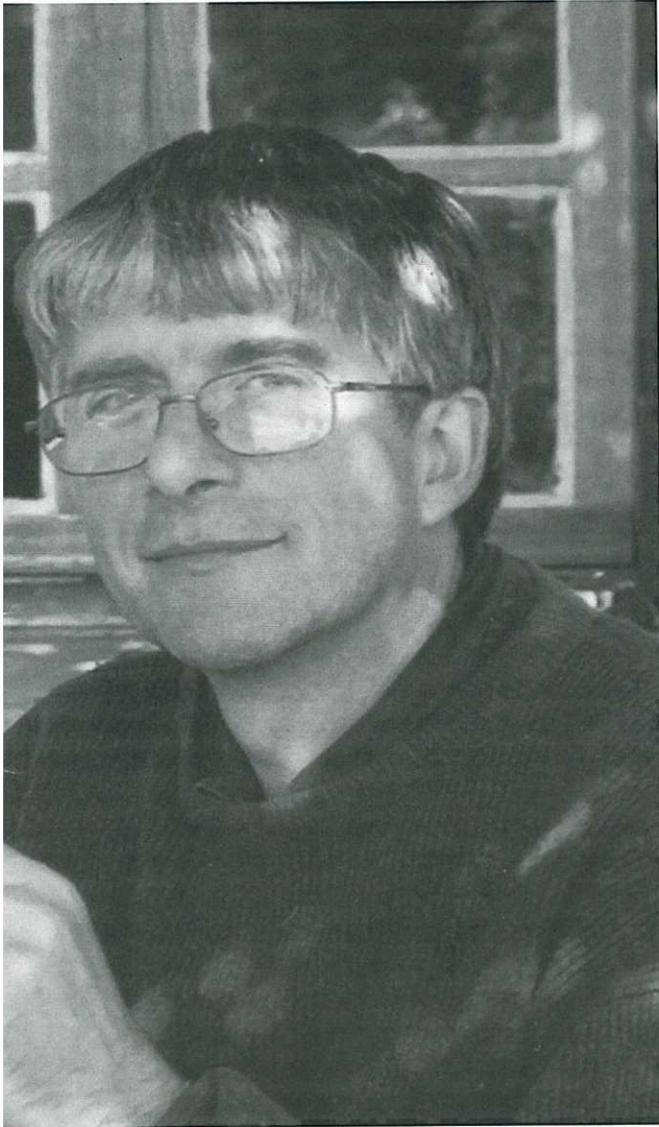
**A. :** Ce qui est arrivé avec la *crotzada* et la bourrée de Massat, par exemple, c'est que chaque fois que je voulais reproduire le mouvement je me trouvais décalé, je ne posais pas les pieds en même temps. Je me suis exercé à décaler mes appuis sur les syllabes du chant jusqu'à ce que je copie exactement le mouvement. J'ai pu voir plus précisément à quel moment avaient lieu les appuis et les impulsions importantes. C'est à partir de ce raisonnement rythmique que j'ai compris que si je n'y arrivais pas, c'est que je n'avais pas conscience au départ qu'on puisse poser le pied à un autre moment. Ça me renvoie à un document sur la Catalogne : un observateur décrit la danse et il précise que "les danseurs exécutent leur danse, sur un rythme bizarre et syncopé, qui leur donne l'air d'être toujours hors de mesure !"



Il a fallu danser différemment, et c'est grâce à cela qu'on a trouvé les subtilités sur les pas croisés, les pas glissés de la *crotzada*. Analyser un mouvement c'est un monde ! Je n'ai pas pris beaucoup de danseurs comme référence, mais trois ou quatre seulement, chez qui la danse paraissait magique tout en soulevant des problèmes rythmiques.

En musique tu peux faire rapidement la différence entre du jazz et du classique. Tandis qu'en danse traditionnelle, tu peux regarder ces films pendant des années sans voir ce qu'il y a d'important. Le mouvement est difficile à analyser.

Pour le chant aussi, il peut y avoir des problèmes : tu peux ne pas entendre sur quelle syllabe porte l'accent parce que tu ne l'as pas compris dans le mouvement de la danse non plus. Tu peux croire à une fioriture personnelle, anodine et tu passes à côté d'un élément fonda-



**document dans son ensemble mais aussi de "coller" à la manière de faire d'un informateur ?**

**A. :** Dans un premier temps, tu es obligé de copier pratiquement quelqu'un, et c'est grâce à cela que nous avons compris les points essentiels de la danse. Si tu n'arrives pas à coller à un bon danseur, tu passes à côté de tout cela.

Une fois que c'est fait, tu as dégagé un état d'esprit, tu es libre. La liberté commence quand tu as fait ce boulot, et pas dès le départ. Si les énergies et les appuis ne sont pas suffisamment analysés, eh bien tu crées une nouvelle danse où tu risques de détruire tout ce qu'on t'a légué.

**J. : Et la création artistique dans tout cela ?**

**A. :** C'est difficile d'en parler pour moi à l'heure actuelle car je n'ai pas assez réfléchi à ce sujet. Comment la danse traditionnelle peut-elle s'inscrire dans des productions de danse contemporaine ? À quel niveau ? Pour faire passer quel message ? Ce sont des questions qui viendront plus tard. Le travail que l'on fait actuellement sur le mouvement pourra peut-être un jour être utilisé dans des spectacles de création, car je vois bien de plus en plus la qualité de ce mouvement. Pour l'instant nous en sommes encore au travail de recherche.

**J. : Mais est-ce que certains passages de collectages ne sont pas déjà des exemples de création de la part des danseurs collectés, des exemples de reconstitution personnelle, l'analyse ne peut-elle pas aller jusqu'à offrir des "états d'esprit de création" ?**

**A. :** Le danseur traditionnel ne récite pas une leçon et, dans ce sens, on peut le considérer comme un créateur. Il est en action par rapport à une musique, un support sonore, il recrée son mouvement.

**J. : Est-ce que dans l'ensemble des vidéos de collectages, on a la possibilité de définir ce qui relève de l'interprétation personnelle ?**

**A. :** Pour certains danseurs, par exemple dans la *crozada*, c'est clair, ils font cinq pas croisés, il n'y en a pas deux pareils dans leur relation à l'espace, mais ils ont d'autres points communs. Donc, ça veut dire qu'à partir d'un état d'esprit et de notions communes très précises ils arrivent à faire varier leur danse sans arrêt.

mental. Tu peux aussi penser que le chanteur à l'accent occitan appuie trop sa voix, n'articule pas assez, qu'il est un mauvais exemple oratoire, esthétiquement ça ne te plaît pas, tu gomes cela et tu déformes complètement l'esprit de la danse et du chant.

Quelquefois aussi tu recueilles une mélodie avec une gamme très différente au niveau du tempérament, tu peux ne pas t'y intéresser à cause de l'esthétique qui n'est pas la tienne et parce que tu n'as pas cette pratique culturelle, et tu vas faire alors l'impasse sur une notion de rythme très importante que contient le même document.

**J. : Ce qui émerge comme notion ici, c'est qu'il faut y passer du temps, et que tout ne saute pas aux yeux immédiatement. Donc, il y a bien ici une volonté de connaître un**

Alain Servant  
Collection  
Alain Servant

Pour le chant, c'est pareil, les chanteurs sont capables de reprendre la même mélodie pendant dix minutes sans chanter deux fois pareil. C'est de la variation, pas une énorme variation mais elle est là, ils reconstruisent sans arrêt tout en se servant de paramètres qui sont là à chaque fois. C'est grâce à ces virtuoses qu'on a pu mettre ces paramètres à jour car ils varient par rapport à des données et notions précises.

**J. : Avec ces données, qu'est ce qu'on fait pédagogiquement ?**

**A. :** Pour moi, la réflexion pédagogique n'en est qu'à ses débuts.

Quelles formes enseigner à des groupes ? À quels moments et pourquoi ? Est-ce qu'on ne pourrait pas faire des retransmissions individuelles ? En fonction des danseurs, par exemple de leur âge ?

*“Souvent, pour les adultes, on est sur le schéma du stage de week-end, on gesticule pendant trois ou quatre demi-journées et si on n'y revient pas régulièrement le capital s'évapore... la danse s'apprend sur un temps beaucoup plus long.”*

Sur quelles pratiques pédagogiques s'appuyer ? J'observe actuellement qu'on a d'excellents résultats avec les jeunes si notre pédagogie est bonne. Ça marche bien, les enfants apprennent très vite et très bien, ce sont de véritables éponges. Il suffit de bien réfléchir aux situations d'enseignement que l'on met en place, et là ça dépasse même le cadre de la danse traditionnelle.

Souvent, pour les adultes, on est sur le schéma du stage de week-end, on gesticule pendant trois ou quatre demi-journées et si on n'y revient pas régulièrement le capital s'évapore... la danse s'apprend sur un temps beaucoup plus long.

Ce qu'on n'avait pas compris au début du collectage, c'est que ce qu'on a filmé des anciens était le résultat d'un apprentissage et d'une pratique qui s'étaient déroulés sur quarante ou cinquante ans, et quand on a

voulu refaire des films avec les mêmes danseurs dix ou quinze ans après, on a vu qu'ils avaient gardé la danse mais dans la mesure de leurs possibilités physiques. Ils ne faisaient pas tous les appuis, ou s'ils les faisaient c'était avec moins d'ampleur ou de nervosité, on a pu grâce à eux se rendre compte, à travers ce qu'il restait de leur danse, de ce qui faisait l'essentiel.

**J. : Qu'est ce qu'il reste ?**

**A. :** Il reste ce qui est le plus important, le squelette, et pédagogiquement on devrait commencer par là.

**J. : Donc, dans le collectage il y a différents stades, différents niveaux, on y trouve des données précises sur la pratique traditionnelle qui peuvent éclairer notre propre pratique.**

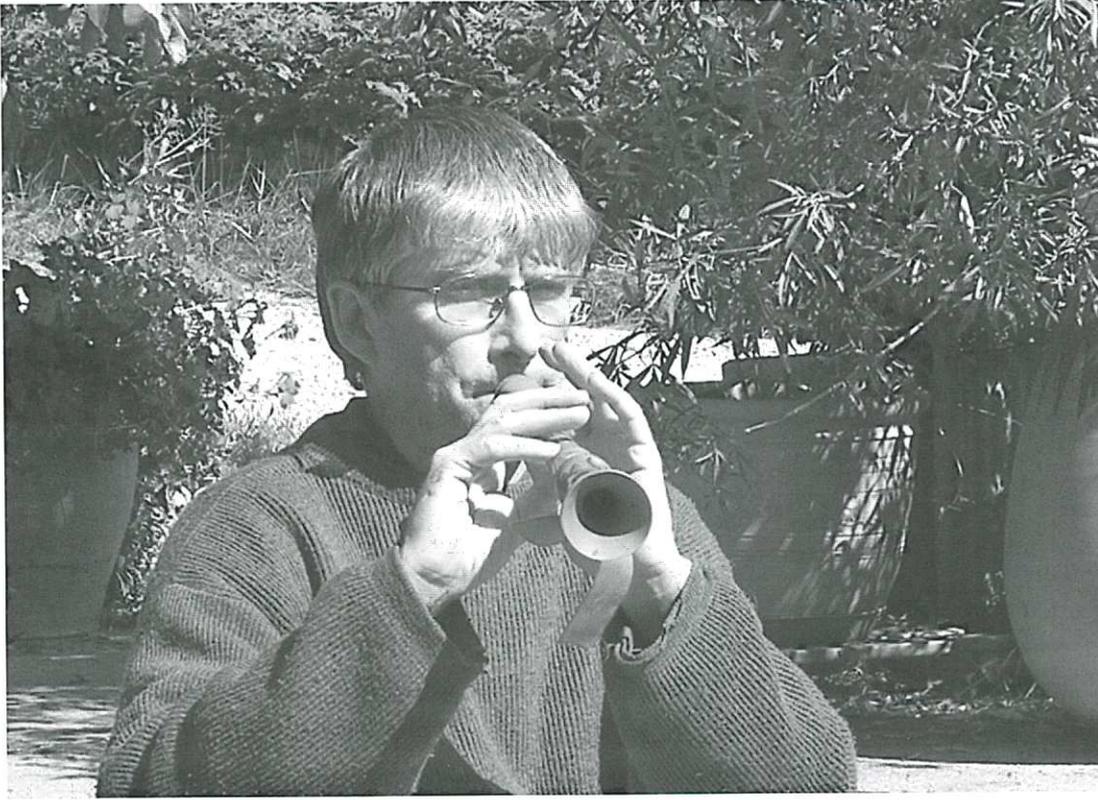
**A. :** Il faut faire accepter l'idée que tout cela s'apprend sur le long terme, c'est comme un puits sans fond, ce n'est pas stéréotypé ou figé, on progresse sans arrêt dans son rapport à la musique et à la danse et aussi dans chacun des deux domaines.

**J. : On met en place des formations sur la danse traditionnelle. Penses-tu que la vidéo comme support des sources et comme support de travail a sa place dans tous les niveaux d'enseignement?**

**A. :** Un formateur peut avoir recours à différents moyens pour sa formation personnelle comme pour ce qu'il va retransmettre, il peut utiliser des vidéos d'archives connues ou d'autres documents sur la danse, mais je pense qu'il ne peut pas faire l'économie d'un travail sur le mouvement.

Soit par la vidéo, soit par autre chose, s'entraîner à l'autocritique ou à la réflexion est indispensable. Ce qui se passe pour nous, depuis le commencement du collectage et de son analyse, c'est que nous progressons sans arrêt, et ce sera la même chose pour les gens qui seront formateurs s'ils sont vraiment motivés. D'autre part, si on veut amener les gens à la danse traditionnelle, il faut prendre en compte le danseur individuellement, voir ce qu'il sait et ensuite établir des progressions en fonction des capacités et du cursus de chacun, d'où la nécessité de créer des étapes.

**J. : Actuellement, il commence à se mettre en place une formation diplômante au niveau national. Ce qui apparaît comme trait marquant de ce projet est la création d'un réseau composés de “personnes ressources”**



Alain Servant  
Collection  
Alain Servant

**utiles à la formation d'un enseignant en danse traditionnelle, qui parcourrait ce réseau pour construire son savoir. Penses-tu que cela soit compatible avec tout ce que tu viens de dire sur la formation en général ?**

**A. :** Bien sûr, dans les objectifs il apparaissait le besoin d'une solide formation sur le rythme. Après, tout dépendra bien sûr des directions pédagogiques que prendra le formateur et des choix qu'il fera. S'intéresser à différentes régions ne peut être que bénéfique. Ces étudiants seront peut-être aussi de bons interprètes du chant à danser ou des danses traditionnelles à l'instrument car ils auront été formés à la danse.

**J. : À ce propos, penses-tu qu'un musicien doit savoir danser ?**

**A. :** Aujourd'hui, il est nécessaire que le musicien soit un bon danseur car il doit ressentir profondément ce que le danseur est en train d'accomplir par son mouvement. Il doit y avoir même esprit et parfois complémentarité, l'un pouvant jouer par rapport aux autres : si les danseurs frappent des mains le musicien peut modifier légèrement son phrasé pour mieux les suivre, il peut aussi supprimer des notes, épurer les mélodies ou au contraire faire beaucoup de notes très courtes, faire des tenues, rattraper les danseurs dans leur élan. Le

musicien doit savoir où est le moteur de la danse, où sont les impulsions. Les danseurs peuvent aussi grâce à des frappés accélérer le tempo, c'est ce que nous avons pu apprendre à travers nos recherches.

Nous ne sommes plus dans la société traditionnelle qui a fait vivre ces danses, où ce savoir était connu de la majorité. Celui qui apprend à jouer ces airs sur un instrument devrait posséder d'abord la technique de la danse sinon il n'y aura plus de rebond, plus d'élan, sa musique risque de devenir une simple récitation. Je vois cela pour ce que je connais des bourrées en Ariège, mais aussi du branle et du rondeau qui sont basés sur les verticalités ou des déplacements amples. Faire passer la danse traditionnelle dans un instrument est difficile, même si on sait chanter la danse. Pour certains instruments se pose le problème de la technique instrumentale, et puis l'instrument pratiqué en soliste peut amener aussi à exprimer des subtilités que lui seul pourra rendre ou inventer tout en restant dans le mouvement de la danse.

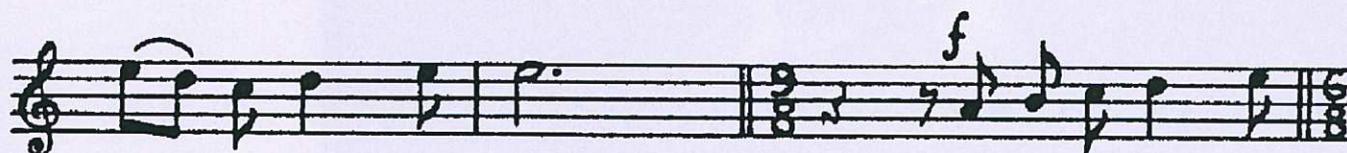
# QUAND LE BOUVIER

Chant Populaire  
du Quercy

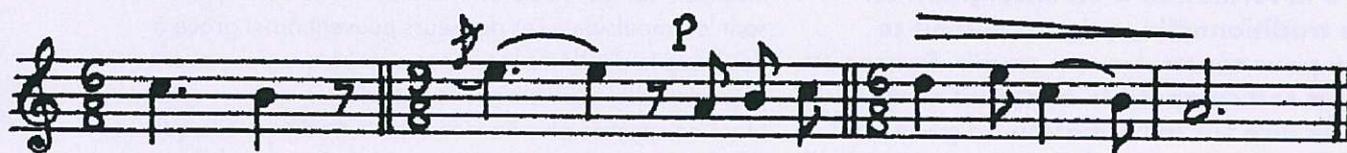
Largement



Quand le bou - vier vient du la - bour, Quand le bou -



- vier vient du la - bour, Plan - te son ai - guil -



- la - de, Ah!, Plante son ai - guil - la - de.

II

Trouve sa femme au coin du feu (bis)  
Triste, inconsolée (bis)

III

Es-tu malade, dis - le moi ? (bis)  
Te ferons un potage. (bis)

IV

Avec la rave, avec le chou, (bis)  
Une alouette maigre. (bis)

# Mépris ou / et ignorance... ?

## Réception de la chanson occitane au XX<sup>e</sup> siècle

par Éliane Gauzit

**C**ette chronique, au caractère polémique - dont je m'excuse -, sera une sorte de plaidoyer pour la défense et la reconnaissance de la chanson occitane. Si notre patrimoine culturel occitan a été malmené, et l'est encore, rien n'est comparable au peu de respect accordé à la chanson par les instances officielles, donc consacrées, et avec elles, par le public "franco-français". J'aborderai donc trois points :

- le problème des écrits et des documents sonores empruntant des fonds musicaux occitans, notamment en vue d'une utilisation pédagogique,
- la vision de la chanson occitane à travers quelques folkloristes et la réception qu'ils en ont donnée et qu'ils offrent encore,
- les controverses posées par les catalogues ou répertoires de la chanson "française" de tradition orale.

## I. Utilisation pédagogique

Mes premiers exemples porteront sur des chants occitans proposés aux instituteurs de tout l'hexagone, uniquement en français. Ainsi *Quand le bouvier...*, tiré d'une anthologie de *Chants pour le certificat d'études*, datée de 1947, mais qui a été diffusée officiellement dans toutes les écoles bien au-delà de cette date. En effet, le candidat au certificat d'études se devait de présenter une liste de six chants choisis parmi ceux qu'il avait étudiés au cours de sa scolarité. On peut faire les remarques suivantes (cf. document I, p.12) : pas de mention de l'original en occitan (donc on ignore que le texte français présenté est une traduction), seulement une localisation, "du Quercy", chanson amputée de pas mal de couplets, traduction des plus mala-

droites. Or *La Cançon del boièr* est une des plus connues de notre patrimoine, puisqu'elle est même devenue une sorte de chant identitaire occitan. Il n'en existe aucune version dans la partie française de l'hexagone : toutes les occurrences proviennent des régions poitevines, franco-provençales et occitanes<sup>1</sup>. De plus, dans ce même recueil, sur 15 chants de tradition orale, 7 d'origine occitane subissent le même sort ! On voit donc l'erreur fondamentale du recueil qui s'adresse aussi aux instituteurs et aux élèves de la partie occitane de la France : être obligés d'utiliser le français pour des chants qu'il connaissent en occitan ! Il faut tout de même signaler qu'à côté de cette négation culturelle, appuyée par l'enseignement officiel, il était possible de se procurer d'autres recueils. Je pense en particulier à celui de V. Delfolie, paru lui aussi en 1947, et qui offre 250 chants folkloriques ou d'auteurs dans leur langue originale (français,

### L'AGNEAU QU'ON M'A DONNÉ

(Air populaire des Pyrénées)

Très modéré Refrain

L' - a - gneau qu'on m'a don - né s'en est al - lé  
 Au loin dans la plai - ne, L' - a - gneau qu'on m'a don - né  
 né s'en est al - lé Au loin dans le pré -

Couplet

S'en est al - lé Près de la clai - riè - re  
 S'en est al - lé par - mi la bruyè - re

#### Refrain

L'agneau qu'on m'a donné  
 S'en est allé  
 Au loin dans la plaine  
 L'agneau qu'on m'a donné  
 S'en est allé  
 Au loin dans le pré.

#### Couplets

I  
 S'en est allé  
 Près de la clairière,  
 S'en est allé  
 Parmi la bruyère.  
 (au refrain)

II  
 S'en est allé  
 Près de la rivière,  
 S'en est allé  
 Pour chercher sa mère.  
 (au refrain)

III  
 S'en est allé  
 Loïn de mes caresses,  
 S'en est allé  
 Loïn de ma tendresse  
 (au refrain)

anglais, allemand...), dont 60 en occitan. Mais le candidat au certificat d'études avait-il le droit de présenter un chant en "patois" ?

Autre exemple où la violation s'avère encore plus grande avec *O Magali, ma tant aimable*, chanson donnée en 1955 dans les fiches pédagogiques de *L'École libératrice*, journal du SNI (Syndicat National des Instituteurs), donc à grande diffusion. Non seulement on peut faire les mêmes observations que pour la chanson précédente, mais, de plus, on n'en indique pas l'auteur, c'est-à-dire Mistral. Je vous rappelle que *Ò Magali ma tant aimada* fait partie intégrante de l'action de *Mireia* : Mistral a fait une composition nouvelle inspirée du thème des "Métamorphoses". C'est un débat amoureux où la fille rêve de se métamorphoser (en anguille, oiseau, herbe, nuage, etc.) et où le garçon lui répond par des transformations pour l'attraper (pêcheur,

chasseur, eau, vent, etc.). Dans *l'Aubada* de Mistral, il y a 24 transformations (se rapporter au texte). Les paroles ont pour support, pour timbre, la mélodie d'une romance provençale du Premier Empire, *Lo retorn dau rossinhòu*, que Mistral aimait bien. La prouesse de Mistral fut donc de créer un nouveau texte littéraire de valeur en s'inspirant d'un thème traditionnel connu et en s'appuyant sur une structure métrique fixe donnée par la mélodie<sup>2</sup>.

Autres exemples de ce véritable pillage culturel : la radio scolaire fait des émissions consacrées au chant pendant les heures de classe. Ces émissions - venant de Paris - sont très suivies, car beaucoup de maîtres ont des difficultés pour assurer eux-mêmes l'enseignement du chant ; donc là aussi il y a une très grande diffusion dans toutes les écoles de France, d'autant plus que l'on peut doubler l'écoute en se procurant et le livre et le disque dans tous les CRDP. Par exemple la fameuse *Marche des Rois, De bon matin, / Ai rescontrat lo trin...*, chantée en français depuis longtemps, si bien que l'on ne sait plus que ce Noël fut écrit en provençal par l'abbé Domergue, successeur de Saboly (sur l'air de Lully *De la marche de Turenne*). Je pourrais multiplier les exemples comme *L'agneau qu'on m'a donné* (cf. document II), qui n'est pas du tout un chant spécifique des Pyrénées. L'original en occitan, *L'anhèl que m'as donat*, chanson semi-savante / semi-traditionnelle (cf. document III), est un air languedocien très connu qui a servi de timbre (= sur l'air de...) à d'autres chansons en français ou en occitan<sup>3</sup>.

Dans ces mêmes fiches pédagogiques, on trouve, par exemple, une berceuse lithuanienne, où il est mentionné que les paroles sont traduites. Faut-il pour cela que le chant fasse partie du patrimoine d'un État officiel ? Je rencontre encore beaucoup de personnes qui ne comprennent pas que donner des chants occitans uniquement en traduction française est un contresens culturel et une erreur pédagogique, et de surplu une trahison, si on ne mentionne même pas que le texte est traduit. Habitude léguée par un atavisme franco-français : "un pays, une langue" ! Et que dire de ce commentaire : "chant emprunté au folklore languedocien, chant tout simple, frais et champêtre, souvenir attardé des horizons de vacances" !

Qu'en est-il maintenant ? Certes, il y a du changement ; et cependant... j'ai souvent l'impression de revenir en arrière. Il est fort courant que des documents anciens, dont je viens de donner des exemples, se retrouvent dans des recueils actuels : on recopie au fil des années... Ainsi ce livret accompagné d'un disque, paru en 2001, *Rondes et jeux dansés*. Parmi les 41 chansons données toutes en français, il y en a 6 dont la langue originale est l'occitan, ce qui n'est pas mentionné. Ignorance de l'auteur ? volonté d'occulter ? ou simple méprise ? Réédition d'un vieil album très employé du Père Castor, *À la ronde, jolie ronde*, les éditeurs de la nouvelle édition ne peuvent plus ignorer la réalité occitane. Et pourtant cet ouvrage a pour auteur J.-M. Guilcher,

*L'anhèl que m'as donat  
Se n'es anat  
Pàisser dins la prada,  
L'anhèl que m'as donat  
Se n'es anat  
Pàisser dins lo prat.  
En libertat  
Tota la vesprada  
A brotat  
L'erba velosada.  
L'anhèl que m'as donat  
Se n'es anat  
Pàisser dins lo prat.*

*L'anhèl que m'as donat  
S'es abeurat  
Dins d'aiga claretas,  
L'anhèl que m'as donat  
S'es abeurat  
Al flòt azurat.  
Al pichon riu  
Bordat de floretas  
Ont l'estiu  
Banhas tas cambetas,  
L'anhèl que m'as donat  
S'es abeurat  
Al flòt azurat.*

*L'anhèl que m'as donat  
P'en de bonat  
Quand vei ma tristessa,  
L'anhèl que m'as donat  
P'en de bonat  
Ven a mon costat.  
L'aire mannèl  
E plen de tendressa  
De mon uèlh  
Quista la carressa,  
L'anhèl que m'as donat  
P'en de bonat  
Ven a mon costat.*

[L'agneau que tu m'as donné, s'en est allé paître à la prairie... paître dans le pré. En liberté toute la soirée, il a brouté l'herbe veloutée. L'agneau... s'est abreuvé à des eaux limpides..., au flot azuré. Au petit ruisseau bordé de fleurs, où l'été tu baignes tes jambes, l'agneau... s'est abreuvé... L'agneau... plein de bonté, quand il voit ma tristesse... vient à mon côté. L'air docile et plein de tendresse, de mon œil il quête la caresse... ]  
*Per jóia recomençar, p. 55.*

Document III

## Se canto, que canto

Des - sous ma fe — nê - tre Y'a un oi - se - let, Tou - te la nuit  
chan - te, Chan - te sa chan - son. S'il chan - te, qu'il — chan - te, Ce n'est  
pas pour moi, Mais c'est pour ma mi - e Qui est loin de — moi.

Debat ma fenestro  
A un aouselou,  
Touto la ney canto  
Canto pas per you.

*Refrain*  
Se canto, que canto.  
Canto pas per you,  
Canto per ma mio  
Qu'es allen de you.

Aquellos montagnos  
Que tan hautos soun  
M'empachon de veyre  
Mas amours oun soun.

Bassas-bous montagnos  
Plano aoussas-bous  
Per que posqui bere  
Mes amours oun soun.

Aquellos montagnos  
Tant s'abacharan  
Et mas amourettos  
Se rapprocharan.

Dessous ma fenêtre  
Y'a un oiselet,  
Toute la nuit chante,  
Chante sa chanson.

*Refrain*  
S'il chante, qu'il chante,  
Ce n'est pas pour moi,  
Mais c'est pour ma mie  
Qui est loin de moi.

Ces fières montagnes  
À mes yeux navrés  
Cachent de ma mie  
Les traits bien-aimés.

Baissez-vous montagnes,  
Plaines, haussez-vous,  
Que mes yeux s'en aillent  
Où sont mes amours.

Les chères montagnes  
Tant s'abaisseront  
Qu'à la fin ma mie  
Mes yeux reverront.

Debath ma fenèstra  
I a un aucelon,  
Tota la nueit canta  
Canta pas per io.  
[Canta sa cançon]

Se canta, que cante,  
Canta pas per io,  
Canta per ma mia  
Qu'es al luènh de io.

Aquelas montanhas  
Que tan nautas son  
M'empachan de veire  
Mas amors ont son.

Baissatz-vos montanhas,  
Plainas, auçatz-vos,  
Per que pòsqui veire  
Mas amors ont son.

Aquelas montanhas  
Tant s'abaissarán  
E mas amoretas  
Se rapprocharàn.

En bas de ma fenêtre,  
Il y a un oiselet,  
Toute la nuit il chante,  
Il ne chante pas pour moi  
[Il chante sa chanson.]

S'il chante, qu'il chante,  
Il ne chante pas pour moi,  
Il chante pour ma mie  
Qui est loin de moi.

Ces montagnes  
Qui sont si hautes  
M'empêchent de voir  
Où sont mes amours.

Baissez-vous montagnes,  
Plaines, haussez-vous,  
Pour que je puisse voir  
Où sont mes amours.

Ces montagnes  
S'abaisseront tellement  
Et mes amourettes  
Se rapprocheront.

Document IV

chercheur au CNRS, unanimement reconnu pour ses travaux sur la danse populaire et auteur d'un livre estimé sur la chanson folklorique, sorte d'introduction à la lecture de Coirault<sup>4</sup>.

Autre exemple, d'autant plus révoltant qu'il provient d'un ouvrage paru en l'an 2000 (cf. le document IV où, à côté de ce texte si malmené et de sa traduction des plus inexactes, le néophyte en trouvera la transcription fidèle). Ce même recueil propose d'autres chants non français écrits correctement. Citons, entre autres : *Bella ciao* (p. 247) - *My Bonnie is over the ocean* (p. 249) - *Duerme, duerme Negrito* (p. 259) - et le fameux chant alsacien, *Der Hans im Schnökeloch / Het alles was er will !* (p. 86). Et pourtant certains auteurs, lorsqu'ils citent des textes en occitan, se renseignent ou demandent conseil, comme par exemple Vincent Dumestre, dont je parlerai plus loin à propos de *Jan petit que dança*.

## II. Vision de la chanson occitane de tradition orale à travers quelques folkloristes

Je m'attarderai tout d'abord sur les *Comptines de langue française* (paru chez Seghers en 1961 et suivi par d'autres éditions), ouvrage qui fait référence en ce qui concerne le sujet et que possèdent en général tous les enseignants d'école maternelle. Au préalable, une petite mise au point s'impose : en effet on entend par "comptine" la formulette, chantée ou non, qui sert à désigner par élimination l'enfant qui va jouer un rôle particulier dans le jeu, celui qui va devenir *lo lop* ou *la maire*, celui qui va *clinhar*, *clucar*. C'est un mot récent créé par des intellectuels en 1922 ; de nos jours il aurait tendance à évoluer, comme dans ce recueil. En effet, pour beaucoup, le mot "comptine" représente, en plus de la formule d'élimination, des sauteuses, des jeux avec les doigts, des *tintornèlas* diverses. Donc, pour en revenir à ce recueil, composé de témoignages, il est le résultat d'émissions radiophoniques hebdomadaires, produites pendant deux ans (1957-1958), sous l'initiative, entre autres, du poète Philippe Soupault

et de Jean Baucomont, inspecteur de l'enseignement primaire. Participe à cette émission toute la communauté radiophonique des programmes de langue française. Or, les auteurs ont retenu "pour leur **singularité** (c'est moi qui souligne) quelques comptines entièrement dialectales ou patoisantes et certains textes un peu **déformés**, provenant de pays d'outre-mer". Je ne m'étendrai pas sur cet énoncé, à mon avis guère recevable, et je reviendrai dans un instant, à propos de Coirault et de Laforge, sur l'emploi du terme "langue française". Sur 900 comptines environ que totalise le recueil, une dizaine à peine est en occitan ; par contre une bonne vingtaine est traduite de l'occitan. Traduite ? Je devrais plutôt dire arrangée de l'occitan. Exemple de la fameuse sauteuse, *Arri, arri de la sal / Que deman serà Nadal...*, transformée ainsi : "Arri arri de la salle / Demain ce sera Noël..." ! Ce texte, transmis tel quel par la radio, a-t-il été d'abord mal compris par le diffuseur ou bien ensuite mal interprété par le transcritteur ? Il se peut aussi qu'il ait été déjà altéré en passant dans le laminoir français, lors de l'installation de l'enseignement obligatoire du français dans les écoles, obligation qui va s'immiscer jusque dans les jeux des enfants. Cela m'a été confirmé par un témoignage d'André Lagarde : certains instituteurs, m'a-t-il dit, traduisaient en français les formules et les jeux dits ou chantés en occitan par les enfants dans la cour de l'école afin qu'ils jouent en français<sup>5</sup>.

En ce qui concerne Joseph Canteloube, je renvoie à mon article paru dans *Pastel* n°47, article dans lequel j'explique pourquoi je déplore que son *Anthologie des chants populaires français* serve encore d'ouvrage de référence. J'y signale, en particulier, que sa production est une compilation à partir de recueils connus (sauf quelques chants de la Haute Auvergne qu'il a recueillis). Cette compilation aurait pu à la rigueur permettre une consultation facile de documents souvent introuvables ; mais l'auteur, bon musicien, a parfois arrangé, voire même transformé la notation musicale de l'original copié. D'autre part, dans la présentation des paroles, il y a une sorte d'ambiguïté pernicieuse, fait dont je n'avais pas encore parlé : en effet on peut chanter chaque chanson en traduction française arrangée. Canteloube s'en explique dans l'avertissement du premier volume : "Pour faciliter leur diffusion, nous avons ajouté aux textes authentiques dans les diverses langues, dialectes ou patois, une traduction française exacte et adaptée à la mélodie, c'est-à-dire chantable sans modification de la musique". Je relève au passage la vision bien vague de la notion de langues ; mais hélas ! - Canteloube n'est pas le seul ! Quant à la diffusion d'un chant, elle ne peut se faire d'après lui qu'en français ! Or, ce n'est pas en français que, notamment, les chansons d'Outre-Atlantique se propagent. La traduction française ne devrait servir, bien sûr, qu'à la compréhension d'un texte mais non à la diffusion d'un chant. Par exemple, *Se canta* n'est connu en général, même en milieu francophone, que dans sa version originale en occitan.

Le fait de vouloir arranger la traduction française pour qu'elle puisse être chantée entraîne inévitablement des erreurs. Je prendrai

### Quand lo merle se'n va au prat,

(lengadocian)

16-3

Quand lo mer. le se'n va au prat, Naus-sa la co-ga, Naus-sa la co-ga;

Quand lo mer. le se'n va au prat, Naus-sa la co-ga, bais-sa lo cap.

Quand lo merle se'n va au prat,  
Nauça la coga, nauça la coga,  
Quand lo merle se'n va au prat,  
Nauça la coga, baissa lo cap.

[Un, dos, tres]

Jòc en cadena duberta: cf. 16-2. Se pòt faire en caminant o en sautejant (farandòla).

Quand le merle s'en va dans le pré, / Il lève sa queue, ... / ... baisse la tête.

Jeu en chaîne ouverte. On peut le faire en marchant ou en sautillant (farandole).

pour exemple le "que" énonciatif du gascon qui fait partie intégrante du syntagme verbal<sup>6</sup> et qui donc ne se traduit pas. Ce que se retrouve dans la fameuse danse, *Jan Petit que dança*<sup>7</sup>, qui donc en français doit se traduire par *Jean Petit danse*. Or, cette danse est encore actuellement donnée dans un grand nombre de recueils uniquement en français sous la forme *Jean Petit qui danse*, alors qu'il n'y a pas de version de tradition orale en français<sup>8</sup>. Coirault, dont je vais parler ci-dessous, classe la chanson dans son Répertoire... au numéro 7409 avec pour titre *Jean Petit qui danse* et ne respecte pas la traduction d'Arnaudin dont il se sert pourtant pour en faire un résumé. Aussi doit-on féliciter Vincent Dumestre, dont j'ai déjà parlé, qui, pour les trois chants en occitan (dont *Jan Petit que dança*) de son disque *Plaisir d'amour...* s'est entouré des conseils de l'Institut Occitan de Pau et d'un chanteur occitan<sup>9</sup>.

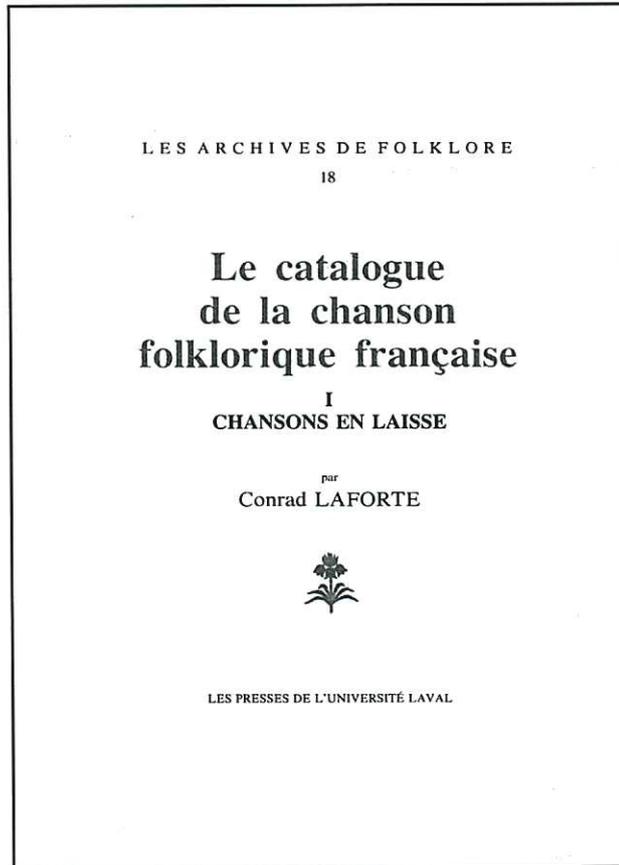


le"[4 p.], "en quoi elle est populaire" [24 p.], "en quoi elle est française" (10 lignes !). Voici ce dernier passage qui à lui tout seul peut alimenter une longue discussion :

"Je n'épilouterai pas longuement sur le qualificatif **française** appliquée à notre ancienne chanson. Il me suffit de dire que j'entends par "française" toute chanson populaire traditionnelle qui, ayant été recueillie de tradition orale dans l'un des parlers gallo-romans, a donc pu, sans perdre en général ses rimes ou assonances, être traduite du français dans un de ces parlers, ou réciproquement. Toutefois une condition nécessaire pour la comprendre dans l'objet de mon étude est qu'une preuve, ou au moins une présomption puisse être apportée qu'elle a été, à quelque moment, susceptible d'être constatée en français commun."

Or il se trouve que dans le Répertoire de Coirault de nombreuses "chansons-types" ne comportent pas d'occurrences en "français commun", selon sa propre expression, et n'ont que des occurrences en occitan : par exemple c'est le cas, en général, des chansons comportant la mention "assonance dialectale"<sup>13</sup>. Mais alors pourquoi éprouver le besoin de donner à côté de l'assonance occitane sa correspondante en français, alors que - je le répète - il n'y a aucune version en français ? Ex. - ass. dial. : *a* = franç. : *é* (1508 *Le faucheur qui ne veut pas dîner*)<sup>14</sup> - ass. dial. : *oun* = franç. *on* (5813 *Les hommes qui ramènent leurs femmes à la maison*) - ass. dial. : *a-o* = français : *a-e* (1521 *L'amour et le souci*). À remarquer que cette dernière assonance assez courante est constituée d'un *a* tonique suivi d'une voyelle non tonique (-*a* de l'ancien occitan, issu du -*a* latin), ce qui donne selon les parlers : *a-a* (ex. région de Montpellier, Lodève, Sète, certaines chansons de Lambert), *a-o* (prononciation la plus courante), *a-e* (ex. Béarn, chansons recueillies par Coirault dans cette région, comme 4003 *La bergère qui va virer*<sup>15</sup> *ses moutons*). On trouve des erreurs graves dans la notation de certaines assonances en occitan qui sont lues comme en français. Ainsi les assonances graphiées *an* et *en* (1523 *Pierre, le marchand de froment*), prononcées toutes deux /*an*/ en français, sont réalisées en occitan respectivement /*an*/ et /*en*/. L'assonance *au* (1818 *La visite à la maison de Marguerite*) ne se prononce pas comme en français /*ó*/, mais note la diphtongue /*aw*/.

Pour le chercheur néophyte, il n'est pas facile de trouver dans cette considérable nomenclature les chansons qui sont en occitan. Il est très rare que la mention "Texte toujours en occitan" apparaisse (7401 *Les sabots*) ; et le plus souvent c'est le terme "patois" qui est employé (1221 *L'enlèvement de la petite brunette* : "dialogue français-patois"). Une seule fois un titre est cité en occitan : *Diga Janeta* (1003 *Digo Jeanneto* et 7408 *Digo Dzaneto*)<sup>16</sup>. Parfois, dans certains titres et dans l'argument qui le suit, on trouve un mélange de français et d'occitan, ce qui peut aboutir à un véritable sabir... Exemples :



- 7701 : "Le som som veut pas venir, le petit veut pas dormir. Som som vène vène vène, som som vène donc". Soit on donne le texte tout en occitan, soit tout en français. Pour le locuteur en "français commun" les mots *som* et *vène* semblent ainsi être des onomatopées alors qu'ils signifient respectivement "sommeil" et "viens" !  
- 4502 : "Pastourelle de delà l'eau, passeras-tu de ce côté ? etc." Comment reconnaître dans ce véritable sabotage de la langue la célèbre chanson béarnaise : *Hilhòta de delà l'aiga / Passaretz ençà ?*.

Il est vraiment dommage que dans un ouvrage si important, œuvre de référence irremplaçable, on ne respecte pas la langue et qu'elle soit traitée dans une attitude qui, pour nous Occitans, frise le mépris... Difficultés d'éditer actuellement des fiches conçues par Coirault, il y a plus de cinquante ans, pour son usage personnel ? Et, paradoxalement, dans ses écrits<sup>17</sup>, Coirault parle avec beaucoup de pertinence des "teintes" apportées par les "particularismes locaux", "meublés de vieux langages" [lesquels ?] :

"Sur le folklore musical de chaque pays ils [les particularismes locaux] se sont établis en atmosphère, en "climat"... l'oreille reconnaît des parentés, elle entend "l'air de famille". Dans les intonations, les sonorités de la parole, par les combinaisons d'harmoniques, les particularités de la voix timbrée, une écoute attentive détecte ce qui rattache et ce qui sépare... Ce "régionalis-

me” meublée de vieux langage, costumes, chansons (et plus qu’à moitié disparu) se spécialisait aussi dans les formules mélodiques et rythmiques de leurs phrases et motifs... Ce bouquet particulier aux mélodies d’une petite patrie, c’est leur goût de terroir, soit qu’elles y aient longtemps séjourné, soit pris très vite les allures du pays. On lui trouve une saveur plus accentuée s’il s’agit d’une région presque close et tranchée comme l’Auvergne ou le Massif Central ; elle est sensible chez la moins fermée, un territoire de passage à la manière de ‘nos provinces de l’Oues’ ”.

Quant à Conrad Laforte, son originalité fut de classer les chansons d’après leur fond et leur forme. En vue de trier les chansons en français et en acadien regroupées dans les archives, écrites et orales, du Canada, il a d’abord donné à chaque type de chanson ce qu’il a appelé “un titre commun”. Après cette première ébauche, il a entrevu une deuxième classification méthodique “basée sur le type ou la forme strophique de la chanson ou les deux à la fois”, d’où sa division en six catégories (cf. la bibliographie). Laforte insiste beaucoup sur les chansons en forme de laisse qui font l’objet du premier livre de son Catalogue c’est-à-dire les chansons assonancées (cf. par exemple *La cançon del boïèr*). Il y a un côté passionnant à faire ressortir la forme en laisse de nombreuses chansons : ce sont en général les chansons les plus simples et les plus belles, où souvent le second vers d’un couplet est répété pour former le premier vers du couplet suivant. Mais Conrad Laforte est allé trop loin dans sa vision : pour lui toutes les chansons en forme de laisse sont très vieilles et remonteraient à l’époque médiévale.

Quant à l’emploi du qualificatif “français”, on retrouve chez Laforte la même confusion que chez Coirault ; il est appliqué aussi bien aux pays francophones qu’au territoire de la France. Chez lui aussi les langues autres que le français n’apparaissent pas, ni même le terme de dialecte. Cependant, la recherche des différentes occurrences pour un type de chanson en occitan est facilitée par sa classification en provinces.

Par cet aperçu sur divers recueils, catalogues et documents du XX<sup>e</sup> siècle, j’ai essayé de présenter la réception que ces derniers ont pu donner de la chanson occitane, réception parfois juste et réelle, mais le plus souvent entachée d’ignorance, de préjugés et de postulats esthétiques et idéologiques. La diversité culturelle, dont on parle tant ces derniers temps, la France la reconnaît pour les autres pays et, au nom des droits de l’homme, elle la réclame pour ces pays ; mais dans son territoire, elle ignore / méprise sa propre diversité culturelle et, au nom de ces mêmes droits de l’homme - un pays, une langue - elle les combat...

Cet essai, issu d’une intervention faite à l’Université de Montpellier (cf. sa publication dans *Contes et chants*) a été modifié en vue de sa parution dans *Pastel*.

## Bibliographie

- De l’écriture d’une tradition orale à la pratique orale d’une écriture. Actes du colloque de Clamecy : Premières rencontres autour de Achille Millien.* Parthenay : FAMDT, 2001
- Littérature orale, musique, danse. *L’Aubrac*, tome V. Paris : CNRS, 1975
- Autour de l’œuvre de Patrice Coirault.* Actes du colloque organisé par l’Université de Poitiers. Saint-Join-de-Milly : FAMDT, 1997
- BEC, Pierre. *Manuel pratique d’occitan moderne.* Paris : Picard, 1983. Collection Connaissance des Langues.
- CANTELOUBE, Joseph. *Anthologie des chants populaires français groupés et présentés par pays ou provinces.* 4 vol. Paris : Durand, 1949-1951 (1<sup>re</sup> éd. 1939-1944)
- Cantiques de Saint-Sulpice...*Nouvelle édition. Paris : Boiste Fils aîné, 1823
- Les Comptines de langue française,* Paris : Seghers, 1961.
- CAPELLE, P. *La Clef du caveau à l’usage des chansonniers français et étrangers...* Quatrième édition. Paris : A. Cotelle, [1848]
- CHARPENTEAU, Simone. *Le Livre d’or de la chanson française.* 1<sup>re</sup> édition. Paris : Les Éditions Ouvrières. 1976.
- COIRAULT, Patrice.
- Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle, Exposé IV, *Institut général psychologique*, 1929, p. 247-319
  - *Notre chanson folklorique.* Paris : Picard, 1942.
  - *Formation de nos chansons folkloriques.* 4 vol. Paris : Scarabée, 1953, 1955, 1959, 1963.
  - *Répertoire des chansons françaises de tradition orale.* Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon. [2 tomes parus] *La poésie et l’amour ; Il La vie sociale et militaire.* Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996, 2000.
- COLOTTE, Pierre. *La chanson folklorique dans l’œuvre de Mistral : l’aubade à Magali.* Montpellier : impr. de P. Déhan, 1956.
- Contes e cants* : les recueils de littérature orale en pays d’oc, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Communications recueillies et éditées par Claire Toreilles et Marie-Jeanne Verny. Montpellier : Université de Montpellier III; Centre d’Etudis Occitans, 2004. Collection Lo gat negre.
- DELFOLE, V. *Trésor des plus belles mélodies de tous les temps et de tous les pays.* Chambéry : éd. EDSCO, 1947.
- DUMESTRE, Vincent (dir.) ; Le Poème harmonique (ens. voc. et instr.). *Plaisir d’amour : chansons et romances de la France d’autrefois.* [Paris] : Alpha, 2004. 1 disque compact. Collection Les chants de la terre.

GAUZIT, Éliane. *Faridondeta, revira-te ! Jòcs cantas, ròdas, coblets de dançar*. Biarritz : Atlantica, 2005. Collection Institut Occitan.

GUERAUD, Armand. *En Bretagne et Poitou : chants populaires du comté nantais et du Bas-Poitou*. Ed. critique de Joseph Le Floc'h. 2 vol. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT, 1995.

GUILCHER, Jean-Michel.

- *La tradition de danse en Béarn et pays basque français*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1983.

- *La chanson folklorique de langue française*. Creteil : Atelier de la danse populaire, 1989.

GUILCHER, Môme ; L'Atelier de la Danse Populaire. *Rondes et jeux dansés*. Paris : Delagrave, 2001, 1 disque compact.

LAFORTE, Conrad.

- *Poétiques de la chanson traditionnelle française : classification de la chanson folklorique française*. 2<sup>e</sup> éd. Sainte-Foy (Canada) : Presses de l'Université Laval, 1993.

- *Le catalogue de la chanson folklorique française : I Chansons en laisse ; II Chansons strophiques ; III Chansons en forme de dialogue ; IV Chansons énumératives ; V Chansons brèves (Les enfantines) ; VI Chansons sur des timbres*.

Québec : Presses de l'Université Laval., 1976 à 1983.

LAURENCE, Pierre. *Contes, chansons et récits : vallée Française et pays de Calberte*. Florac : Parc national des Cévennes, 1999.

*Mille ans de chansons traditionnelles*. [Toulouse] : Milan, 2000.

*Pastel*. Revue du Conservatoire Occitan, Centre de Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées, Toulouse.

*Per jóia recomençar*. Pour joie recommencer. Édition languedocienne... Toulouse : Privat, 1951.

*Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*. 6<sup>e</sup> Congrès International de l'AIEO. Wien : Ed. Praesens, Wissenschaftsverlag, 2001.

## Notes

1. Cf. Gauzit, É. *Pastel*, 2002, n° 50, pp. 16-29. Pour les titres exacts des documents cités, voir la bibliographie.

2. Pour les personnes que cela intéresse, je signale que le thème des "Métamorphoses", quasi universel, a été étudié par P. Coirault, dont je parlerai plus loin, dans *Formation de nos chansons folkloriques*, (pp.487-519) et que dans son *Répertoire...* (n° 1528), il donne les références de plus de 90 versions en français, catalan, piémontais et occitan (parmi les occitanes, celles d'Arbaud, Bladé, Lambert, Poueigh, etc.). Cf. à ce sujet : P. Colotte, *La chanson folklorique dans l'œuvre de Mistral...* et P. Bec, "La chanson des métamorphoses en occitan et l'aubade de Magali", in *Le rayonnement...* pp. 741-748.

3. Cf. - le n° 43 de *La clé du Caveau* ("air languedocien") - la chanson *La belle qui prend l'habit d'un matelot* (n° 6702 du *Répertoire...* de Coirault) - le cantique *Hélas*

*quelle douleur remplit mon cœur* (Cf. *Cantiques de Saint-Sulpice*) - la chanson *Las quatre sasons* (P. Laurence, n° 40).

4. Plus précisément, en ce qui concerne le domaine occitan, il participa à la mission sur l'Aubrac ("Les conditions de la culture traditionnelle en Aubrac" et "Les danses de l'Aubrac" et il publia un livre sur *La tradition de danse en Béarn et pays basque français*, où malheureusement la partie béarnaise est des plus succinctes.

5. Cf. l'introduction de mon recueil *Faridondeta*

6. Cf. Bec, P. *Manuel pratique...*

7. Le graphème *j* de *Jan* se prononce en béarnais [i], d'où la graphie souvent rencontrée *lan* ou *Yan*.

8. Cf. entre autres Charpentreau, S. *Le Livre d'or de la chanson française*, éd. de 1993, p. 61. ou *Mille ans de chansons traditionnelles*, cité au document IV, édité en 2000, p. 112.

9. Si la présentation des paroles de *Jan Petit que dança* est irréprochable à l'intérieur du livret, il est vraiment regrettable que la couverture porte la mention *Jan Petit que danse !*

10. Cf. les introductions des tomes I et II du *Répertoire...* et *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault...*

11. Cf. Laforte, C. *Poétiques de la chanson traditionnelle...*

12. Ce passage est repris, avec quelques modifications, à l'article écrit en collaboration avec P. Bec, "Réflexions poético-musicales sur divers recueils occitans", in *De l'écriture d'une tradition orale...*, p. 63-82.

13. Avec les versions en occitan, il y en a certaines aussi en franco-provençal et en catalan.

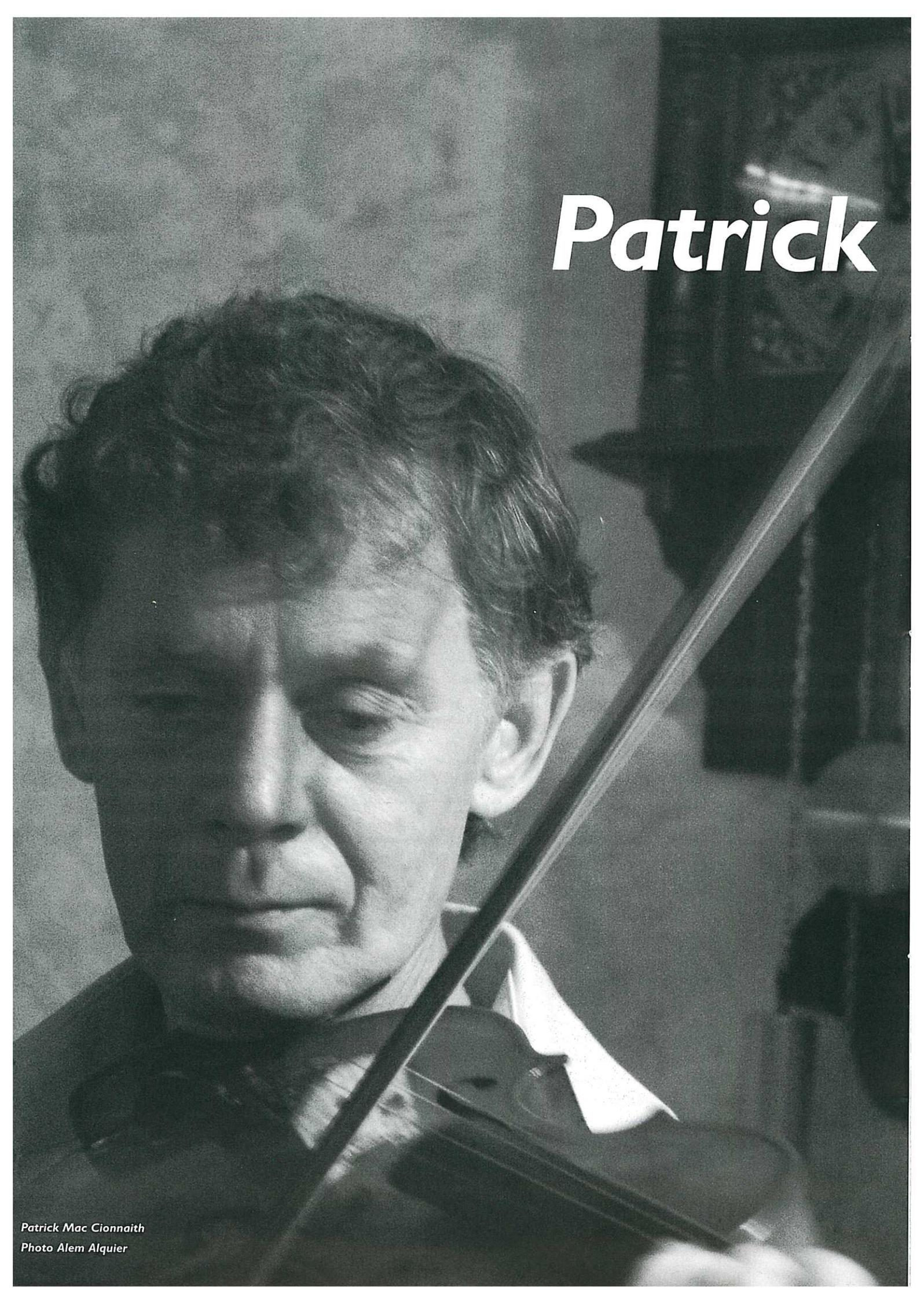
14. Les nombres, suivis du titre donné par Coirault, renvoient à son *Répertoire*. Bien sûr ces exemples ne constituent pas une énumération exhaustive.

15. Verbe copié sur l'occitan *virar*, qui veut dire ici : détourner les moutons, les empêcher d'entrer dans un champ.

16. Toutes les occurrences sont en occitan, en franco-provençal et en piémontais. Signalons une erreur : la version donnée par Guéraud est en réalité une chanson en français sur le timbre de *Diga Janeta*, timbre très employé.

17. *Notre chanson folklorique*, p. 279 et suivantes.

# Patrick

A black and white, close-up photograph of an older man with dark, wavy hair, wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt. He is playing a violin, with the instrument and bow visible in the foreground. His eyes are closed, and he has a focused, serene expression. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting with some architectural elements.

*Patrick Mac Cionnaith*  
*Photo Alem Alquier*

# Mac Cionnaith

## “Good Craic” !

Entretien réalisé par Jacob Fournel & Alem Alquier

**V**ioloniste et danseur originaire de Monaghan (nord de l'Irlande) et Occitan d'adoption, il a largement contribué à la mise en place d'une véritable culture musicale “irlandophile” dans la région de Toulouse. Depuis maintenant une dizaine d'années, le répertoire irlandais (qui est colossal) est joué dans les pubs ou autres endroits en Midi-Pyrénées, avec cette énergie qu'on peut rencontrer dans les pubs irlandais et qui fait ce lien social si renommé. Son plus grand plaisir est de voir ses anciens élèves voler de leurs propres ailes et initier à leur tour d'autres histoires...

**Jacob Fournel : Lorsque tu es arrivé en France en novembre 1992, envisageais-tu de faire de la musique irlandaise ici, et de l'enseigner ?**

**Patrick Mac Cionnaith\*** : Pas du tout. Je savais bien qu'il existait des musiques traditionnelles en France, mais je n'avais jamais été dans le sud. J'étais déjà venu à Paris dans les années 72-75 et j'ai un peu vécu cette fameuse “renaissance” de la musique traditionnelle : j'ai rencontré John Wright et sa femme, Catherine Perrier ; j'ai écouté des enregistrements, il y avait aussi leur folk-club, “le Bourdon”, où j'ai rencontré notamment Derroll Adams (banjo)...

**J. F. : Comment es-tu arrivé dans la région toulousaine ?**

**P. M. C. :** En fait ma femme est de Colomiers, nous nous

sommes rencontrés en Irlande, puis nous sommes venus ici. À l'époque les conditions de vie nous semblaient meilleures ici qu'en Irlande.

**J. F. : Quelle a été ta première rencontre ici, relative à la musique traditionnelle occitane ?**

**P. M. C. :** Le premier souvenir que j'en ai, c'est lors d'un week-end de “battage à l'ancienne” à Colomiers. J'entendais une musique qui m'attirait, il y avait beaucoup de monde, je suivais ces musiciens qui déambulaient tranquillement jusqu'au hall Comminges, et je revois Jérôme Potier, le groupe Arpalhands, qui animait la fête... je ne sais plus si je leur ai parlé ce jour-là, mais peu de temps après j'ai rencontré Pierre Vieussens, et à partir de là plein de choses ont démarré.

**J. F. : Et parmi ces choses, les premiers cours de violon que tu as dispensés dans l'association Arpalhands ?**

**P. M. C. :** Oui, les cours ont commencé en 1994. Pas avant, car durant deux ans ça a été pour moi une période d'installation, je ne connaissais personne à part la famille de ma femme. J'ai eu la chance de rencontrer peu à peu des gens qui savaient que j'étais Irlandais, des gens qui avaient des contacts avec la culture irlandaise ; par exemple Jacques Devert, qui vivait non loin de chez moi : c'est une personne qui m'a véritablement stimulé pour faire quelque chose avec ma musique. Jusque-là je jouais pour moi, c'est tout.

*“En Irlande, plein de gens jouent du violon. Résultat, il n'y a plus d'arbres en Irlande ! Alors on prend ce qu'on trouve et on fait de la musique avec. C'est ça la tradition, ça évolue, ça “absorbe” !”*

**A. A. : À cette époque il n'y avait pas grand monde qui jouait de la musique irlandaise, par ici...**

**P. M. C. :** Il y en avait, mais tous ces musiciens n'avaient pas un répertoire assez étendu pour pouvoir faire des rencontres assidues, comme on fait en Irlande. J'ai tout de même rencontré une association franco-irlandaise et surtout Anne-Marie O'Connell qui m'a présenté à certains pubs comme le “Killarney” : Roger Rooney a eu la gentillesse de m'inviter à jouer très souvent dans son bar au début. C'était quasi hebdomadaire pendant une année ou plus...

**A. A. : Tu jouais en solo, ou accompagné ?**

**P. M. C. :** Souvent en solo, mais parfois je rencontrais des gens très intéressants, comme le pianiste Frédéric Schadoroff, avec qui j'ai joué en duo pendant longtemps. Puis Marc Sérafini nous a rejoints à l'accordéon diatonique, ainsi que Jacob Fournel à la flûte. Nous avons monté le groupe Aisling Gheal...

**J. F. : Parallèlement, les cours ont commencé...**

**P. M. C. :** Pendant toute cette période il y a eu un développement des cours de danses irlandaises grâce à Anne-

Marie O'Connell dans le cadre de l'Association Franco-irlandaise puis les cours sont devenus des stages avec l'association Arpalhands, ceci grâce à l'initiative de Pierre Vieussens. Il a toujours eu avec cette association une volonté de réunir des gens autour de la musique et de la danse, une vision “sociale”, en quelque sorte... En fait il avait eu l'idée d'intégrer chez Arpalhands la musique et la danse irlandaises bien avant que nous nous rencontrions, par des bals, des concerts, des stages... Il a réussi à toujours compter un nombre important de stagiaires, c'était étonnant : cinquante personnes lors du premier stage de danses irlandaises à la MJC du Pont des Demoiselles... l'espace était saturé ! Il faut saluer au passage Pierre Corbefin et le Conservatoire Occitan qui nous ont beaucoup aidés.

Mais très vite il y a eu une demande pour des cours de violon. J'avais trois élèves au début : Francis Galène, Jacques Devert, et Pierre Vieussens, puis s'est rajouté Jean-Michel Le Duigou et d'autres encore...

À l'époque, Pierre Corbefin, alors directeur du Conservatoire Occitan, et Jean-Marc Apiou, du Centre Culturel de Colomiers, m'ont encouragé à passer le Diplôme d'Etat. Tous ces gens ont une vision globale et généreuse de la musique traditionnelle : elle doit se partager, évoluer, se confronter avec d'autres traditions... En Irlande, plein de gens jouent du violon. Résultat, il n'y a plus d'arbres en Irlande ! Alors on prend ce qu'on trouve et on fait de la musique avec. C'est ça la tradition, ça évolue, ça “absorbe” !

**J. F. : Comment se sont mises en place les premières sessions au pub le Dubliners ?**

**P. M. C. :** Tout a commencé par l'envie de certains musiciens d'Arpalhands d'aller faire le “bœuf” au Dubliners après la répétition. Une sorte de session ponctuelle et informelle s'est mise en place le mardi soir avec un nombre croissant de musiciens et un répertoire majoritairement irlandais, mais pas seulement. Puis Simon Oliver, le patron du pub à l'époque, a souhaité organiser une session plus formelle, plus “irlandaise” et il a demandé à Marc Sérafini et à moi-même d'en assurer le déroulement, le deuxième vendredi de chaque mois. Aujourd'hui, la session du Dubliners est revenue au mardi, de manière hebdomadaire et elle rencontre un vif succès.

Depuis les premiers balbutiements, le niveau de ces sessions a beaucoup changé, le répertoire s'est élargi, le style est mieux maîtrisé, il y a plus de musiciens aussi. Au début, je voyais des musiciens qui venaient du classique, du baroque, des musiques traditionnelles en général, mais qui soit n'étaient absolument pas spécialisés dans la musique irlandaise, soit ne la connaissaient pas du tout. Le problème était que chacun avait trois morceaux au plus, qu'il jouait à sa façon, et c'était difficile dès lors de faire une

session de qualité comme on le fait en Irlande. Alors Jacques Devert et moi avons mis en place des rencontres deux ou trois fois par mois le dimanche après-midi à Plaisance du Touch. Le succès a été immédiat : des dizaines de personnes sont venues pour jouer de la musique irlandaise. J'ai senti que pour bien jouer une musique, il ne faut jouer que celle-là, se focaliser dessus. Et j'ai bien vu que d'autres personnes aussi sentaient qu'il fallait se rencontrer pour acquérir une technique d'une part, et développer et élargir un répertoire d'autre part. Mais, bien que ces gens aient un bon niveau, je constatais qu'ils n'avaient pas le "style". C'est là que mes cours ont commencé. Et de mes trois élèves du début, le nombre est monté à vingt-cinq. Aujourd'hui ce nombre est constant en général, et c'est Serge Navarra qui me remplace depuis que j'ai arrêté de donner des cours il y a trois ans, pour des raisons de déplacements professionnels.

**A. A. : Les soirées de musique irlandaise ont donc débuté comme ça à Toulouse ?**

**P. M. C. :** Oui. La première soirée, il y avait dix-sept musiciens. La deuxième, trois seulement ! La troisième, peut-être trois ou quatre... Puis ça a commencé à augmenter, et pendant quelques années lors de ces soirées, tu ne pouvais pas même entrer dans le pub si tu n'étais pas à l'heure ! Là ont eu lieu des soirées extraordinaires... C'était même un événement régulier attendu et renommé hors de la région ! Et qui a fait boule de neige ! Mais je suis sûr que c'était beaucoup grâce à Simon, personne cultivée et dynamique, qui a su initier cette manifestation au bon endroit et au bon moment... Quant au bon niveau des musiciens, c'est bien sûr grâce à ces rencontres entre autres, car je crois que les cours ne sont là que pour donner un enseignement basique. C'est la pratique individuelle rigoureuse pendant des années, les sessions, les concerts, etc. qui donnent la haute qualité musicale.

**J. F. : Ta condition d'expatrié a-t-elle été un obstacle pour jouer de la musique de ton pays en France ?**

**P. M. C. :** Disons qu'en Irlande, tous les prétextes sont

bons pour jouer de la musique : un ami ou une amie qui débarque, un coup de fil et hop, on joue, que se soit au pub ou à la maison. Pendant mes premiers mois passés ici à Colomiers, je jouais pour moi-même, jusqu'à ma rencontre avec Arpalhands. Par la suite, avec les ateliers de danse ou les sessions, je jouais carrément trop ! Là où je ressens un certain manque, c'est au niveau du répertoire. L'un de mes regrets est de ne pas avoir (ou très



Patrick Mac  
Cionnaith  
Photo  
Alem Alquier

peu) des rencontres qui permettent de rentrer dans un répertoire plus profond, plus caché, avec des airs plus rares et plus complexes, qui permettent aussi de prendre le temps de s'échanger des idées, musicales ou autres, de faire des blagues entre les morceaux... chez moi on appelle ça le *craic*.

**J. F. : Tu ressens donc le besoin de te ressourcer, de rencontrer des musiciens du même style que toi...**

**P. M. C. :** Effectivement, et maintenant avec mon travail je retourne plus souvent en Irlande, j'ai pu satisfaire ce besoin depuis les trois dernières années. Cependant, la question n'est pas de l'ordre du pays, mais plutôt des personnes. J'ai des amis irlandais qui vivent en Espagne, avec qui je m'entends très bien sur le plan musical, nous nous rencontrons en France et jouons avec des français que je considère comme des "musiciens irlandais", nous prenons beaucoup de plaisir dans le jeu et avec un *good craic*. Malheureusement, ces occasions sont rares. Aujourd'hui,

j'éprouve le besoin de m'améliorer du point de vue technique, d'acquérir des outils qui m'aideraient dans ma propre musique, de cibler un peu plus mes rencontres, etc. Ça vient peut-être avec l'âge...

**A. A. : As-tu des projets ? comme par exemple des enregistrements ?**

**P. M. C. :** Non, je n'ai même jamais envisagé d'enregistrer. Je n'ai même quasiment jamais pensé gagner ma vie avec la musique. En revanche des projets d'échanges se font entre des musiciens d'ici et des musiciens irlandais. On développe des liens très solides, grâce à Arpalhands et à Josephine Keegan : nous avons organisé une rencontre avec Frédéric Bordoïs dans la région Armagh (Irlande du Nord) : les Irlandais se sont initiés à la musique occitane. Voilà pour moi un véritable sens de la musique traditionnelle... J'espère que des projets comme ça continueront. Mais Josephine Keegan m'a récemment demandé : "Où en es-tu avec ta musique ? Est-ce que tu joues enfin en solo ?..." Ça a dû faire un déclic car depuis je me rends compte que je travaille beaucoup plus sur mon propre style, peut-être est-ce un genre d'introspection...

**J. F. : Tu joues dans le groupe Hector Boyaux ; tu peux nous parler de ta relation à la musique occitane ?**

**P. M. C. :** J'ai beaucoup de respect pour la musique occitane, je la considère sur le même plan que la musique irlandaise. Mais j'ai hésité beaucoup à en jouer au début, car je n'ai pas envie de mal la jouer... Alors ça m'a pris pas mal de temps pour l'absorber, la sentir... Je l'aime beaucoup, mais je trouve qu'il faut du temps pour bien la jouer, avoir une certaine distance qui permet d'être à l'aise... en fait c'est une musique difficile, et j'y ai les mêmes exigences qu'avec la musique irlandaise. On croit que c'est facile, mais si tu n'y mets pas le swing approprié, ça tombe à plat. Et malheureusement l'Occitanie compte moins d'excellents joueurs de musique traditionnelle qu'en Irlande, il n'y a tout simplement pas le même "volume" : il me semble qu'ici on joue la musique occitane le plus souvent dans les concerts ou dans les bals. Je crois que ça ne suffit pas pour populariser une pratique. En Irlande la musique résonne aussi à la maison et dans les pubs... Ce que je vois ici c'est qu'il y a bien sûr une renaissance de la musique trad., mais cette renaissance semble être gérée essentiellement par des associations, qui soutiennent des groupes, et des groupes qui jouent dans les bals. Ce sont les seuls moyens de rencontrer le public. Certes il y a des cours, et aussi pour les enfants, mais je pense qu'il faudra plusieurs années encore pour que ça "explose" vraiment, pour que le "volume" soit comme en Irlande...

**A. A. : Tu penses que l'enseignement est une condition essentielle pour cette "explosion" ?**

**P. M. C. :** Ah oui ! primordiale, même. La transmission de la musique est essentielle. Il faut être inspiré par des gens qui jouent, le père, la mère, un voisin, etc. : ça résonne en soi, alors on veut jouer de la cornemuse, du violon, etc. on veut faire quelque chose, on veut être inspiré, passionné... c'est comme ça que ça marche. Chez nous ça se faisait beaucoup à la maison. Mais ça dépend des familles : il y a des familles pour la musique, il y a des familles pour les jeux de cartes... Chez ma grand-mère c'était la musique et les visites pour la conversation... Chez nous moins, mais grâce à mon oncle j'ai démarré le violon, puis, avec sa femme et quelques connaissances, nous avons passé de très bonnes soirées, qui sont fortement ancrées dans mes souvenirs... Je me souviens du début des années 60, quand les musiciens enregistraient parfois jusqu'à deux heures sur une bande (il n'y avait pas de cassettes à l'époque) pour les envoyer à des parents ou à des amis qui avaient émigré aux États-Unis ou ailleurs ! Dessus il y avait de la musique, des chants, de la poésie, et même le son des pas de danse !...

**J. F. : Pour finir, une question anecdotique : quel a été le premier morceau occitan que tu as appris ?**

**P. M. C. :** J'ai le souvenir d'une valse, avec un nombre de mesure irrégulier, je crois que c'est la valse à Bargoin. Mais aujourd'hui j'ai grand plaisir à jouer les superbes compositions de Pierre Vieussens ou de Frédéric Bordoïs : je vois bien qu'ici les gens sont stimulés pour composer, ce qui donne un résultat très riche. Entre tradition et composition, vous avez là une culture vivante. Il faut juste trouver plus de gens pour jouer ; mais ça va arriver. C'est la même histoire qu'en Irlande il y a cinquante ans...

\* Le nom "Mac Cionnaith" est orthographié en gaélique et se prononce "Mac Kenna".



# Web TV

## PLATE-FORME EN HAUT DEBIT SUR INTERNET

**OC-TV.net - Decentralisateur Culturel**

Actu Musiques Arts Plastiques Video Art Theatre Developpement Durable Economie

## ZOOM TV

[www.zoom-tv.com](http://www.zoom-tv.com)

Chaine Musicale a voir et a revoir en VIDEO...

### RENCONTRES CONCERTS



Panti Will - Fabulous Trobadors e Clica - Ez3kiel - Fawzy Al-Aiedy - Silverio Pessoa  
 Roberto de Brasov - Gianmaria Testa - Miqueu Montanaro - TTC - Nilo MC - Idir - Chloé  
 Mr Orange - Jeffrey Lewis  
 Carlos Nunez - Jaga Jazzist  
 Cor de la Plan - Akop - Dj Vadim  
 l'ensemble Pythagore - Eric fraj  
 Japanese League - High Tone  
 L'Ham de Foc - Alberte forestier  
 Laurent Cavalie - Noir Desir - Eiffel  
 Alif Sound System - Mesclamis  
 Massilia Sound System - Zebda  
 Mad Professor - Amon Tobin  
 Michel Macias - André Ricros  
 Omar Sosa - Jan Dau Melhau  
 Jan-Mari Carlotti - Bernat Combi  
 Les Bombes 2 Bal - Equidad Barès  
 Gai Saber - Manu Le Malin  
 Ellen Allien - Burning Heads - Nicolas Cassagneau - Spook And The Guay - Rinôçérôse  
 Symphony - Télépopmusik - Mami Wata - Bumcello - Boddah - Dominique A - Scotch  
 Charlélie Couture - Les Orient d'Occitanie-Gotan Project-Rubin Steiner - Bernard Lubat



CONTACT [infos@oc-tv.net](mailto:infos@oc-tv.net) - Tel : 33 561 12 01 98

**WWW.OC-TV.net**

# Lo Saüc

Me membravi çò que repepie-  
javi fins que lo gran-paire diguèsse unes mots dus cops, per  
l'aprendissatge :

- Parle-moi en patois...

Me membravi los mieus treze ans, legent un livre de Andreu  
Chamson<sup>1</sup> que la gran-maire cridava :

- Parle français...

Amb una lenga meteissa, duas frasas vesinas per dire lo revèrs ?  
De fach, dus biais de mostrar la plaça de lengas que se parteja-  
van l'espandi dels mots... Pichon canton de nom de fruch, de bes-  
tia e de biais de saludar per la lenga d'òc del temps del saüc  
pichon...

Per Chamson delas Cevenas, i aviá la lenga per dire lo monde

## Emot-poderament

dels jorns pichons mès autanplan rics  
de dorcas e d'aigas e la lenga de la civilitat cau-  
sida per parlar a Diu e de Diu... Calia far  
milhor qu'una craba de l'Esperon...

Al fin del raconte la gran-maire de  
Chamson mostra la fin dela guerra  
delas lengas parlant la qu'enebissia.

Parla coma una persona que la vida  
fa petitona...

Per los mieus treze ans, que lo gran-paire acceptèt lo mieu apren-  
dissatge, sabia pas nimai ieo, que començava una guerra, dins  
mon dintre...



1. D'un livre amassa-racontes d'André Chamson, *Le livre des Cévennes*, Ed. Omnibus, 2001

Cette nuit, il y avait quel-  
qu'un qui chantait. Sûr ! Ce type s'est noué les racines  
dans ce pays qu'il chante...

"Un jour ou l'autre ce sera la guerre... tant pis pour le  
sud..."

Ce Nino, l'avait-il connue ici la guerre ? Je ne sais pas...  
Mais peut-être qu'il avait connu l'arrivée dans un pays où  
l'on était accueilli à coups de pierres...

"Tant pis pour le sud..."

Mon grand-père aurait pu le chanter. La grande guerre...  
Mon grand-père le chantait, je suis obligé de penser  
cela...

Mais c'était le silence quand j'étais petit. Pas de pierre,  
pas de guerre.

## Chanson de Nuitno

Seulement

l'avenir. Via l'école.

"un jour ou l'autre, bien sûr il y aura la  
guerre, on le sait bien"

Cette nuit, ce Nino le chantait dou-  
cement, avec du miel et du  
velours. On ne pouvait pas y  
croire. L'avenir ici ? Des  
fenêtres du village,  
d'où l'on peut voir les  
champs abandonnés,  
on ne peut pas le croire non  
plus.



Un beth amassa-mots qu'es  
arrivat a l'estuari, que s'escampa dins ua mar majora, la  
de l'après... Estuari de tardon per lo qu'escrivia  
*lerbas e plujas au vent - prima<sup>3</sup>*

D'estuari - que s'arprelega.

Que nos a balhat

Hodrat blasit aqueth sorelh

Desvastadiit d'arborar

Mès se podrem devastadir atau çò que se pòt gueitar au  
mong, nosautes d'amb velhs ala *Hesta de frise' de pei-  
shiròcs legent las paginas ?*

Alavètz, *Gresilh d'arissons estuari ?...* ara que s'es

## L'òme a l'estuari

escampat un bolega-sal

de mès ?

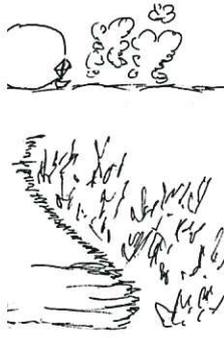
Demorarem bilheu *Aqeras*  
*bocas totas ortics...*

Mès al moment de conèisser  
que la malina s'es revirada,  
que podem far los vòts dels  
còrs rosegats :

*Estuari e corona per el*  
*Estuari sieu forratge.*



3. Totis mots penjeluts que son tirats de Bernard Manciet, *Estuari, Fondamente, Multiples*, 1993.



Je me souviens de ce que je répétais jusqu'à entendre le grand-père répéter quelques mots, pour l'apprentissage :

- Parle-moi en patois...

Je me rappelle mes treize ans, lisant un livre d'André Chamson<sup>2</sup> où sa grand-mère criait :

- Parle français...

D'une même langue, deux phrases similaires pour dire le contraire ?

En fait, deux façons de montrer la position de langues qui ont eu à se partager l'espace des mots... Petit réduit de nom de

### Prise de langue et de pouvoir

fruit, de bête et de façons de

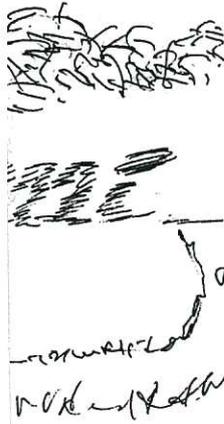
saluer laissé à l'occitan au temps du petit saüc...

Pour Chamson des Cévennes, il y avait la langue pour dire le monde des jours ordinaires mais autant riches de cruches et d'eaux et la langue de la révérence choisie pour parler à Dieu et de Dieu... Il fallait alors faire mieux qu'une chèvre de l'Espérou...

À la fin du récit la grand-mère de Chamson décrète l'armistice des langues en parlant celle qu'elle interdisait. Elle parle alors comme une personne que la vie rapetisse...

Pour mes treize ans, où le grand-père accepta mon apprentissage, il ne savait pas plus que moi que commençait alors une autre guerre, à l'intérieur de moi...

2. André Chamson, *Les quatre éléments*, initialement publié par Grasset en 1935, republié avec d'autres récits dans le *Livre des Cévennes*, Ed. Omnibus, 2001



Aq u e l a

nueit, n'i aviá qualqu'un que cantava. Solide ! Aq u e l t i p e a s n o s a t r a s i c s e n a q u e s t e p a ï s q u e c a n t a ...

"Un jour ou l'autre ce sera la guerre... tant pis pour le sud..."

Aq u e l N i n o , q u e l ' a v i á c o n e g u d a a q u i , l a g u e r r a ? S a b i p a s ... M è s b e n l è u l ' a v i á c o n e g u d a , l ' a r r i v a d a d i n s u n p a ï s q u e s e r e c i b i s s o n p a s l e s p e i r a s p r i m i è r ...

"Tant pis pour le sud..."

Lo mieu gran-paire que se le podiá cantar. La guerra berra...

### Cançon de Ninueit

Lo mieu gran-paire que le

cantava, soscavi...

Mès lo silenci quan eri massipon. Cap de peira, cap de guerra.

Solament l'avenidor. Per l'escòla.

"un jour ou l'autre, bien sûr il y aura la guerre, on le sait bien"

Aq u e l a n u e i t , a q u e l N i n o l e c a n t a v a d o ç a m e n t , a m b m e u e v e l ò s . Q u e s e p o d i á p a s c r e i r e .

L'avenidor aici ? De las fenestras del vilatge, que se pòt vesèr los camps daissats, aquò que se pòt pas creire tanpauc.

Un bel assembleur de mots est arrivé à l'estuaire, qui se jette dans un océan, celui de l'après... estuaire d'automne pour celui qui écrivait

"Herbages et pluies au vent - printemps

D'estuaire - qui se replie"<sup>4</sup>.

Il nous a donné "Claqué livide ce soleil Dévasté de regard".

Mais pourrions-nous dévaster ainsi ce

### L'homme à l'estuaire

qui peut se surprendre

dans le monde, nous qui ouvrons des yeux de "fête des fritures" en lisant les pages ?

Alors, "Gril de frémissements l'estuaire" ?...

Maintenant que s'y est jeté un pêcheur de sel de plus ?

Nous resterons peut-être "Ces bouches toutes orties"...

Mais au moment d'apprendre que la marée a tourné, nous pouvons lancer les vœux même le cœur rongé :

"Estuaire et couronne" pour lui

"Estuaire" sa "fourrure".

4. Toutes les citations sont les propres traductions de Bernard Manciet de vers extraits de son œuvre *Estuari, Fondamente, Multiples*, 1993

# Contes et chansons populaires au XIX<sup>e</sup> siècle :

## la collecte de Victor Smith en Velay et Forez

par Josiane Bru

*Contes du Velay : Contes recueillis par Victor Smith de 1869 à 1876.* Commentaires de Marie-Louise Tenèze. Retournac [Haute-Loire] : Editions du Musée des Manufactures de dentelles, 2005. ISBN 2 915896 038 \*

\*Musée des Manufactures de Dentelles, 14 av. de la Gare. 43130 Retournac. Tel. 04.71.59.41.63. Fax 04.71.59.41.55. [musee-manufacture-dentelle@wanadoo.fr](mailto:musee-manufacture-dentelle@wanadoo.fr).

*Nannette Lévesque, conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire.* Édition établie par Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue. Paris : Gallimard, 2000. 734 p. Le langage des contes. ISBN 2-07-075851-6.

Ces deux ouvrages, dont l'un vient de paraître et l'autre date de cinq ans à peine, nous permettent d'appréhender une grande collecte du XIX<sup>e</sup> siècle restée jusqu'ici quasiment inédite.

Victor Smith (1826-1882), juge au Tribunal de Saint-Étienne, se passionna pour la littérature orale à l'occasion du décret du Ministère de l'Instruction publique qui, en 1852, fut en France à l'origine d'une vaste collecte de "poésie populaire" (enquête Fortoul). On nommait ainsi, à l'époque, les dires et récits de tradition orale généralement rimés, dont les chansons populaires forment la

plus prestigieuse et la majeure part. Smith publia ainsi, de 1872 à 1881, une anthologie de "Chants populaires du Velay et du Forez" dans la revue *Romania*. Il confia ensuite la part de ses manuscrits qui nous intéresse ici au folkloriste Emmanuel Cosquin que ses recherches comparatives sur les contes et son remarquable recueil de contes d'un village des confins de la Lorraine et de la Champagne mettaient au premier plan de l'activité scientifique en ce domaine<sup>1</sup>. Confiés par les héritiers de ce dernier à la Bibliothèque de l'Institut catholique de Paris où ils sont désormais conservés, les trois volumes attirèrent l'attention de Paul Delarue, initiateur du catalogue du *Conte populaire français*<sup>2</sup> puis de Marie-Louise Tenèze qui lui succéda dans cette entreprise comme dans le projet de publication des contes restés inédits de la collecte Smith. Elle se passionna en particulier pour le travail minutieux qu'il avait accompli en relation avec une vieille femme illettrée, rencontrée à Fraisses, près de Firminy, où il résidait durant ses périodes de loisir, et dont il recueillait l'ensemble du savoir narratif, un remarquable répertoire de contes, légendes et chansons enfin disponible en un seul volume publié en 2000 : *Nannette Lévesque, conteuse et chanteuse au Pays des sources de la Loire*. Longtemps différé en raison des

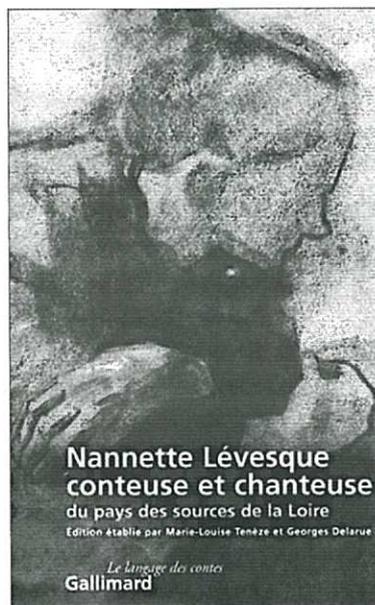
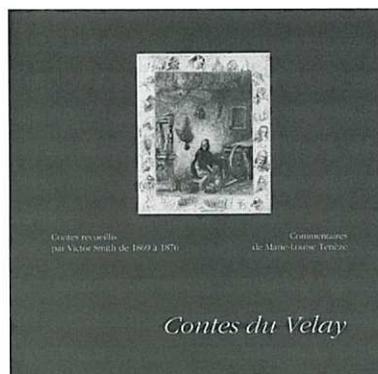
réticences d'éditeurs, plus inquiets des risques inhérents à la publication d'un gros ouvrage sur un sujet hors mode que sensibles à l'"unité de la matière narrative parlée et chantée" (selon l'expression de Donatien Laurent), ce livre est l'aboutissement d'engagements qui, de la rencontre initiale entre Smith et sa "fidèle collaboratrice" au tour de force éditorial de Nicole Belmont<sup>3</sup> qui sut convaincre les éditions Gallimard d'ouvrir avec lui sa collection *La mémoire des contes*, nous permettent d'appréhender de l'intérieur le fonctionnement de l'oralité traditionnelle et de saisir au mieux ce que les œuvres de la "littérature orale" doivent à la personnalité de ceux qui les portent<sup>4</sup>.

L'ouvrage s'articule autour du clivage entre les deux formes de narration : clivage formel, démenti par la conteuse même qui nomme "couplets" les épisodes de ses contes, mais aussi par la cohérence de l'ensemble. Dans la seconde partie (pp. 539-729), Georges Delarue - spécialiste des chansons populaires investi dans les questions d'inventaire et de classement comme son père le fut pour les contes, et bien connu des lecteurs de *Pastel* - présente le *Répertoire chansonnier de Nannette Lévesque* : soixante-douze chansons qu'il ordonne "selon un plan méthodique [qui] vise à faciliter la recherche d'une chanson

parmi l'ensemble", cependant que son introduction situe ce répertoire par rapport aux collectes de cette époque, à la fois du point de vue quantitatif et de la rareté des pièces recueillies : une dizaine de ses chansons sont uniques, une bonne vingtaine sont des pièces rares à la fois pour Smith qui, lorsqu'il rencontre Nannette à la fin de l'année 1867, a déjà recueilli mille cinq cent vingt références, et pour G. Delarue lui-même qui les compare aux autres grandes collectes françaises et aux deux volumes de *Chansons populaires du Vivarais* publiés par Vincent d'Indy. L'originalité du répertoire chanté de Nannette Lévesque paraît tenir moins aux particularités régionales qu'à sa conception du monde, pétrie de représentations et de valeurs chrétiennes, à une quête de conformité qui la conduit à préférer les thèmes qui sanctionnent les comportements "marginiaux" et le désordre social. Aussi ne fait-elle pas siens des thèmes qu'elle semble réprouber, comme celui du mauvais mariage, ou des chants très répandus comme celui de *La Pernette* : "il est vraisemblable de penser que, si elle ne l'a pas retenue, c'est qu'elle n'aimait pas la manière dont elle finit" et qui peut remettre en cause l'autorité de la justice ou la toute puissance du mariage comme base de l'ordre social, remarque G. Delarue. Il est regrettable bien sûr que les airs n'aient pas été transmis : G. Delarue indique seulement des "timbres connus".

En français - langue qu'elle semble privilégier et dans laquelle enquête l'ethnologue - ou en occitan, ou dans l'alternance et l'interpénétration des deux (différemment selon qu'il s'agit des chants ou des contes), le répertoire de Nannette Lévesque est enrichi et mis en contexte par les nombreuses notes et remarques de Victor Smith. Il la questionne sur les détails ou le pourquoi de ce qu'elle dit, il lui demande plusieurs fois le même récit ou le même chant, il mentionne soigneusement les variantes de détail. Bien au-delà de la collection de textes de lit-

érature orale, les écrits de V. Smith "permettent de mieux comprendre de quelle façon ceux qui les transmettaient ont agi sur les chansons" et, comme on le voit dans la première partie de l'ouvrage traitant des contes, sur l'ensemble de la production populaire.



En dépit de la sélection qu'elle opère parmi les textes connus et du caractère dramatique de certaines d'entre elles, Nannette Lévesque s'autorise plus de légèreté dans les chansons que dans les contes. Sans doute est-ce du fait de la forme rimée et de la mélodie qui les éloignent de la parole quotidienne, freinant l'investissement imaginaire de celui ou

celle qui les possède et qui les donne ? Car cette femme qui eut une vie difficile (au point qu'elle avait dû errer durant quelques années en quête de son pain pour elle et ses enfants, offrant en échange la seule profondeur et la sincérité de ses paroles) adhère à ses récits jusqu'à pleurer des malheurs de ses héroïnes. Sa gravité, empreinte de poésie et de rêves souvent résolus dans l'au-delà, l'amène à faire "rentrer dans le rang" des contes de pur divertissement basés sur la ruse et la duperie pour leur donner une orientation ou une fin édifiante (le Fin voleur, par exemple, s'établit comme fermier et se marie...)

Ainsi, entre les lignes de Smith et les mots de son interlocutrice, se dessinent les contours de la mémoire et les méandres d'une action créatrice qui prend appui dans l'héritage collectif. S'il n'est pas très exceptionnel qu'une seule personne possède un répertoire de chants d'une telle ampleur, il est en revanche plus rare qu'elle détienne également et de façon vivante un vrai répertoire de contes comme c'est le cas pour Nannette Lévesque. Récits et chansons se répondent et l'on peut même comparer le traitement du même thème dans les deux registres. Le "conte" de *La morte en enfer* (p. 451-452) est d'autant plus semblable à la chanson *La maîtresse en enfer* (p. 586-587) qu'il contient une partie de dialogue rimé et la complainte *Sainte Barbe* (p. 563-564) résonne comme le final du conte de *Marion* (p.127-128).

Dans la première partie de l'ouvrage (les deux tiers), Marie-Louise Tenèze aborde le répertoire conté de divers points de vue. Elle reconstitue à travers les écrits, les silences et les variantes, au moyen souvent de ce qui semble faire défaut, la cosmologie et la spiritualité de cette vieille femme qui, de sa vie, n'a sans doute jamais été aussi bien écoutée. Elle met en rapport les contes traitant du même thème. Elle les confronte à la chronologie du "don" qui en est fait à l'ethnologue. Elle distingue la version

"achevée" de celle qui se cherche.

Alors que dans ce premier ouvrage, issu des manuscrits de Smith, la narratrice est au premier plan, dans les *Contes du Velay [...]* recueillis par Victor Smith de 1869 à 1876 qu'elle vient de faire paraître, l'accent porte sur les contes eux-mêmes. Ils ont été recueillis auprès d'une dizaine d'informateurs au sud de la région parcourue par Nannette Lévesque : Retournac, Chamalières-sur-Loire, Vorey et d'autres, dont le nom n'est pas précisé. Même si l'on a tout intérêt à en enrichir la lecture par ce qui nous est livré dans l'ouvrage précédent, le joli volume illustré, au format carré, à la présentation soignée et agréable, édité par les soins du Musée des Manufactures de Dentelles de Retournac, est un ouvrage parfaitement autonome. La part de l'anecdote et de la facétie en fait un livre moins grave, plus "léger". Presque un siècle et demi après qu'ils aient été dits ou écrits, nous retrouvons ici nombre de "grands" contes du répertoire français, dans des versions différentes qui, disséminées dans l'ouvrage qui rassemble les contes en fonction du lieu où ils ont été recueillis, font découvrir au-delà des ressemblances la variété des styles et la personnalisation des thèmes.

Nombre de ces contes ont été directement transcrits par des informateurs qui maîtrisaient l'écriture. Dans ce passage direct à l'écrit se font jour des modifications : le passage systématique au français excepté pour des formules quasiment fixées, mais aussi, note l'éditrice, une atténuation de la forme dialoguée au profit de la narration.

Comme pour *Nannette...* on prend la mesure de ce dont une édition ancienne, selon les critères antérieurs, nous aurait privé et des richesses que l'état actuel du savoir sur les contes considère au contraire comme constitutives de la transmission orale. Les particularités du parler local et autres aspérités de la parole qui ancrent le récit dans un pays, un groupe social, révèlent les appuis de la mémoire, laissent entrevoir des choix et font pressentir des figures de narrateurs.

Alors que pour Nannette Lévesque M.-L. Ténèze rassemblait les contes selon un "ordre interne" reconstruisant subtilement la logique même de la conteuse, elle les groupe ici en fonction de leur lieu de collecte qui correspond en partie à des conteurs précis. Ainsi le corpus de référence - la moitié du recueil environ - est issu d'une religieuse, Sœur Sainte-Claire (1834-1884), supérieure de la

Communauté et institutrice très impliquée dans la vie locale de Retournac. Dans ses commentaires, l'éditrice regroupe au contraire les thèmes, évitant ainsi les redites et nous offrant une "promenade" à la fois savante et agréable. Il ne s'agit pas, comme dans son ouvrage sur *Les contes merveilleux français* publié dans l'été 2004<sup>5</sup>, de les rapprocher par "familles" de contes ayant une même organisation narrative, mais de mettre en relief la vie de la tradition orale à travers l'observation d'un même thème et de donner sens à ses variations. Ainsi l'éclairage qu'elle donne sur les deux versions de *La petite fille et le loup* ou les trois versions de *La marâtre éveillée* à la comparaison et aux particularités des contes plutôt qu'à leurs ressemblances. Aussi peut-on encore et toujours constater pour notre plus grand plaisir que, si les contes du monde entier se ressemblent, ceux d'une même région sont tous différents, pourvu que l'on s'y laisse prendre.

**Notes :**

1. COSQUIN, Emmanuel. *Contes*. Edition établie par Nicole Belmont. Arles : Editions Philippe Picquier, 2003.

2. DELARUE, Paul ; TÉNÈZE, Marie-Louise. *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France [...]*. Édition en un seul volume reprenant les quatre tomes publiés entre 1976 et 1985. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002.  
Et

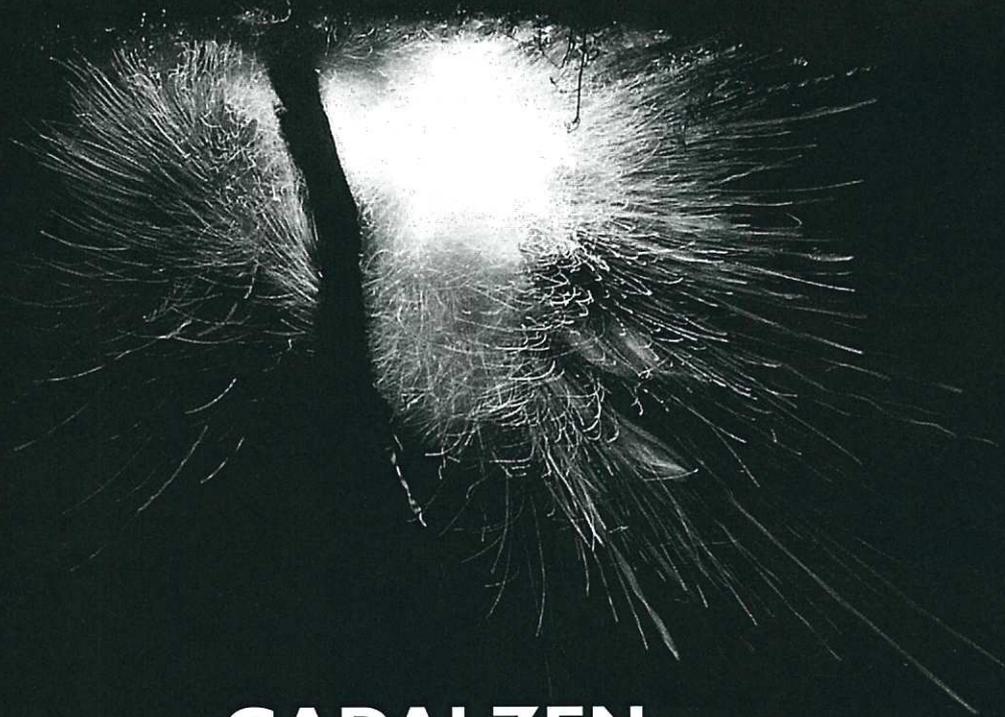
DELARUE, Paul ; TÉNÈZE, Marie-Louise. *Le conte populaire français : Contes-nouvelles*. Paris : Editions du CTHS, 2000.

3. BELMONT, Nicole. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard, 1999.

4. Dans le même esprit consistant à lier la pratique des conteurs et leurs récits, le deuxième ouvrage de la collection porte sur des terrains contemporains en Afrique. CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*. Paris : Gallimard, 2002.

5. TÉNÈZE, Marie-Louise. *Les contes merveilleux français : recherche de leurs organisations narratives*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

**“À écouter d’urgence !”**  
*L’Autre Distribution*



**GADALZEN**  
Nouvel album “Le Tourment des Lunes”



**Dans les bacs depuis le 10 octobre 2005**

Prochains concerts / Lavour 18 nov. 2005 / Colomiers 21 jan. 2006 / \*26 jan. 2006 : les 10 ans de Gadalzen à Castanet-Tolosan

<http://www.gadalzen.com>

# Les Îles en harmonie

Sardaigne, Seneghe  
Coll. Ignazio Macchiarella

# Un regard sur la polyphonie par accords en Corse, Sardaigne et Sicile

par Ignazio Macchiarella

**“[v'è] nei popoli sardi una felicissima disposizione che eglino hanno per beneficio della natura alla musica, tanto nel genere melodico, che nell'armonico [...] quando il tenore detto la voce intona il motivo della canzone o d'altro, tosto le altre voci dette tripli [...], il contra, [...] ed il basso, di colpo senza veruna discordanza si mettono a cantare contemporaneamente al primo, per cui fanno delle armonie, e degli accordi di somma difficoltà come quelli di scendere e salire di grado diatonico le armonie perfette. Ora se questa gente idiota senza alcuna istruzione canta non solo melodicamente ma ancora armonicamente intonando accordi difficili con precisione, che altro si può e si dee dedurne, se non la loro naturale disposizione per la musica?”**

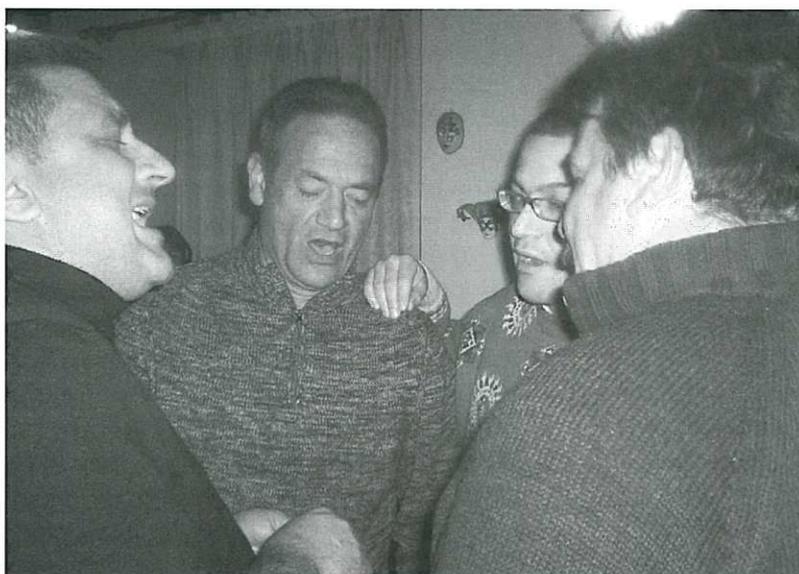
**(Nicolò Oneto, Memoria sopra le cose musicali di Sardegna, Cagliari 1841, pagg. 46-47)**

**“les peuples sardes ont une heureuse disposition à la musique reçue en cadeau de la nature ; que ce soit dans la musique mélodique ou dans la musique harmonique [...] lorsque le ténor, appelé la voce, entonne le motif d'un chant quel qu'il soit, les autres voix, dites tripli, [...] contra [...] et bassu, commencent immédiatement à chanter en même temps que le ténor sans aucune discordance et ils produisent ainsi des harmonies et des accords de grande complexité comme moduler un accord parfait d'un degré diatonique ascendant ou descendant. Ainsi, si ces gens rudes et sans aucune instruction sont capable de chanter en faisant des mélodies mais aussi des harmonies, en entonnant des accords difficiles avec précision, que peut-on déduire d'autre que leur naturelle disposition à la musique ?”**

**(Nicolò Oneto, Memoria sopra le cose musicali di Sardegna, Cagliari 1841, pp. 46-47)**

"Un dono di natura" ("un don de la nature") : c'est à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on rencontre des attestations écrites de l'existence de pratiques polyphoniques traditionnelles par accords en Sardaigne, Sicile et Corse. Il s'agit, bien souvent, de simples allusions mais quelquefois - comme dans le passage de l'épigraphe - quelques descriptions plus précises apparaissent.

En général, pour les érudits du passé - qui étaient, évidemment, convaincus que la polyphonie est une "conquête exclusive" de la "supérieure" musique



Sardaigne,  
Santulussurgiu  
Coll. Ignazio  
Macchiarella

savante européenne - les paysans et bergers ne pouvaient chanter à plusieurs voix qu'en raison d'un extraordinaire "dono di natura" ; don considéré comme plus singulier encore quand les "gente idiota" et "senza alcuna istruzione" entonnent des accords, la pensée verticale harmonique étant la base de la musique classique. Et encore aujourd'hui, bien des gens invoquent le "don de la nature" à propos de la diffusion et de la variété de la polyphonie par accords - surtout en Sardaigne et en Corse (dans plusieurs sites Internet d'agences de tourisme notamment !).

En réalité, loin d'être un "don de la nature" - et pour autant que nous puissions le savoir - l'existence d'une polyphonie procédant par accords, c'est-à-dire caractérisée par des relations de simultanéité entre les parties que l'ethnomusicologie ou la musicologie nomment accords, est le fruit de la "découverte" réalisée par différentes cultures aux détours du jeu vocal et mûrie au cours des siècles sans aucune possibilité de définir une époque précise.<sup>1</sup>

## Au moins cinq cents ans de continuité historique

En ce qui concerne la Méditerranée, il est seulement possible d'identifier une continuité séculaire de la pratique polyphonique par accords à l'intérieur d'une vaste zone géographique comprenant les trois îles les plus grandes et, grosso modo, l'Italie centro-méridionale. À partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en effet, plusieurs sources écrites (manuscrits et estampes musicales, traités théoriques, chroniques et autres textes littéraires) témoignent de l'existence d'un genre musical, le *falsobordone*, qui fut, sans équivoque, le résultat d'un processus de réélaboration de la pratique polyphonique de tradition orale.<sup>2</sup>

En quelques mots, il s'agit d'une technique d'harmonisation du *cantus firmus*<sup>3</sup> au moyen d'accords de trois notes en position fondamentale (quinte/tierce). Répandu surtout de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le *falsobordone* apparaît dans la musique religieuse, où il fut considéré comme emblématique du concept d'austérité appliqué à la polyphonie élaboré par les pères du Concile de Trente : simplicité de la superposition des voix, solennité garantie par les accords tenus et intelligibilité du texte. Le *falsobordone* se retrouve toutefois aussi amplement diffusé dans la musique profane, dans l'important répertoire des villanelles et des frottoles (répertoires dérivant de la tradition populaire et orale de l'époque) et dans le madrigal comme dans les premières sources du mélodrame où - selon Paolo Emilio Carapezza<sup>4</sup> - il a la fonction de rendre l'harmonie cristalline. Après le XVII<sup>e</sup> siècle, le *falsobordone* devient, dans les sources écrites, un archaïsme. Il est même utilisé comme cliché musical traditionaliste dans la musique religieuse jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Parallèlement à sa diffusion dans les sources écrites, le *falsobordone* va se sédimer dans la pratique orale des confréries laïques (institutions nées après le Concile de Trente et répandues jusque dans les campagnes) des régions de l'Italie du sud et des îles dans lesquelles la pratique polyphonique reposant sur la sonorité des accords consonants était évidemment bien connue. Ainsi, les *falsobordoni* diffusés par les religieux après le Concile de Trente trouvèrent refuge auprès de certaines traditions musicales locales, dont les prédispositions pour l'expression polyphonique constituaient un terrain fertile à leur conservation et à une nouvelle destinée, puisque s'y développèrent dans l'oralité des répertoires religieux constituant une part essentielle des pratiques musicales des confréries.

## L'actualité d'un processus historique analogue

Héritière d'un processus complexe s'appuyant sur le *falsobordone*, la polyphonie par accords *a cappella* est aujourd'hui une pratique traditionnelle plutôt répandue dans les trois grandes îles de la Méditerranée, expression musicale vivante gardant un sens dans la vie moderne pour les groupes de personnes qui la pratiquent. Elle épouse des centaines de répertoires traditionnels exécutés normalement par des groupes masculins<sup>5</sup> à l'occasion de rencontres collectives, surtout lors de fêtes de village, religieuses ou laïques. L'exécution se déroule presque toujours sans bouger. Les chanteurs sont très proches, généralement épaule contre épaule, formant un bloc en forme de cercle. Cette disposition est normale dans la polyphonie de tradition orale. Elle tient compte de l'écoute réciproque, rendant impossible pour un chanteur de conduire sa partie indépendamment des autres, ce qui serait un non-sens.

Diversément dénommés selon les traditions et les dialectes locaux ou les langues, les chants en polyphonie par accords s'inscrivent assez souvent dans un cadre rituel très complexe de la Semaine Sainte dont le moment culminant se situe lors des processions du Jeudi et du Vendredi Saints. Dans ce domaine, les chants par accords occupent un rôle central. Ils règlent les espaces et le temps du rite, ayant en outre une valeur symbolique importante.<sup>6</sup> Solennels et dysphoriques, ils représentent en effet l'idée du sacré manifestée par le rite (idée qui ne coïncide pas avec le sens du sacré de l'église catholique).<sup>7</sup>

Quelquefois, des processions paraliturgiques et d'autres célébrations sont centrées autour de la durée des chants qui constituent le centre du rite et de l'attention de la communauté : les rituels ne prennent fin que lorsque tous les morceaux prévus ont été entièrement épuisés.

À l'intérieur d'une fête le chant par accords a plusieurs fonctions : à travers son exécution, une communauté locale ou un groupe peut exprimer et réaffirmer son identité, renforcer les relations de solidarité entre les participants, s'auto-représenter. D'après Bernard Lortat Jacob, dans la fête "le chant ne se contente pas de remplir l'espace sonore, comme le ferait n'importe quelle musique de concert ; il met en œuvre des rapports personnels d'une grande intensité qui ont l'étrange propriété de figurer dans la musique".<sup>8</sup>

Mais il ne faut pas négliger le plaisir que l'on retire

du résultat sonore qui naît de l'exécution de ce type de polyphonie et par l'action elle-même, c'est-à-dire le fait d'être ensemble pour faire de la musique.

## Règles musicales, rapports personnels

Suivant une pensée musicale verticale, en Sardaigne, Sicile et Corse<sup>9</sup> la polyphonie par accords investit de nombreux répertoires religieux aussi bien que profanes. D'un point de vue structurel, elle adopte le principe musical assez simple de la mélodie avec accompagnement : un chanteur (toujours un seul chanteur)<sup>10</sup> entonne un chant, souvent un *cantus prius factus* - un chant pré-établi, c'est-à-dire qui peut être entonné en solo. D'autres voix, organisées en deux ou trois (exceptionnellement en quatre) parties en accords, accompagnent la mélodie, déployant des enchaînements d'accords très longs.



Corse,  
Speloncato  
(ci-contre)  
Sardaigne,  
Catalardo  
(ci-dessous)  
Coll. Ignazio  
Macchiarella



Exemple de polyphonie, Sardaigne (partition du haut)  
Exemple de polyphonie, Santulussurgiu (ci-contre)  
Coll. Ignazio Macchiarella

La mélodie soliste se déploie généralement dans le registre médium. Plutôt complexe, elle peut faire usage de gammes non tempérées<sup>11</sup>. Elle s'étend souvent sur un intervalle de quinte ou de quarte en mouvement descendant, normalement par degrés conjoints, et se caractérise par des fioritures mélismatiques très développées, souvent enrichies de micro-intervalles chromatiques. Elle est produite en rythme "libre" (c'est-à-dire sans la proportionnalité des valeurs de mesure du solfège classique) basé sur l'accent tonique des mots.

## Une base commune, une exceptionnelle variété de répertoires

Cette base commune est différemment développée suivant la multiplicité des macro et micro cultures qui, à travers les siècles, se sont formées dans les différentes régions des îles, suivant les variations idiomatiques à l'échelon des communautés villageoises et de façon plus générale les incessants processus de transformation inhérents à la tradition orale. Dans la pratique, on peut observer des variations très marquées entre villages voisins : dans le modèle polyphonique par accords en relation à la composition des répertoires (distinction entre chants religieux et profanes, rituels et non rituels), dans le développement de la mélodie principale et l'enchaînement des accords, dans les rapports dynamiques entre soliste et accompagnement, dans le style et le timbre vocalique, la disposition des chanteurs pendant l'exécution, l'identité vestimentaire des formations vocales et ainsi de suite. Ces différences ne sont pas une transposition du passé, image figée du XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle à l'époque de la constitution des répertoires en *falsobordone*. Il convient au contraire de les considérer dans leur actualité. Il s'agit en effet de différences musicales (dans l'acception la plus large de l'ethnomusicologie, comprenant l'ensemble des comportements musicaux et sociaux à base de son) très significatives parce qu'elles concernent des réalités vivantes, c'est-à-dire des significations sociales et culturelles propres au niveau local.

Il est donc tout à fait impossible d'illustrer l'exceptionnelle variété des répertoires chantés par accords en quelques pages, variété dont on peut seulement présenter un aperçu sommaire.

## Le quatuor standard

Les régions centro-septentrionales de la Sardaigne forment, sans aucun doute, le cœur de la polyphonie en accords : c'est là que le modèle polyphonique par accords présente aujourd'hui la forme la plus complexe. Il s'agit presque toujours d'une polyphonie en quatre parties exécutées par un quatuor vocal.<sup>12</sup>

La partie directrice, "*sa boghe*", littéralement "la voix", est la deuxième à partir du haut. La disposition de l'accord naît sur la base d'un redoublement : les deux parties graves présentent un rapport fixe d'in-

tervalle de quinte,<sup>13</sup> tandis que les deux aigües ont tendance à se mouvoir en tierce. *Boghe* et basse présentent quant à elles un rapport d'octave définissant l'accord en position fondamentale.

La polyphonie par accords investit deux types de répertoires. Le premier appartient au domaine du profane et est appelé *cantu a tenore* (chant *a tenore*) où le terme "tenore" est utilisé en dehors du sens habituel qu'il prend dans la musique savante et a une acception incertaine (dans quelques variantes linguistiques de la langue sarde la définition *a tenore* indique une chose bien faite).<sup>14</sup> Dans le chant *a tenore*, la distinction entre la partie leader et les autres est très claire : le soliste chante le texte (presque toujours des textes en hendécasyllabes issus de la poésie en langue sarde, dont les thèmes évoquent l'amour ou des sujets lyriques, politiques, sociaux...), les parties d'accompagnement répétant constamment des syllabes dépourvues de sens (comme "bim-ba-mpi-ri-ri-ri") dans une scansion rythmique marquée. La performance d'un chant *a tenore* prévoit l'alternance de seulement deux accords distants d'un degré.

D'après Bernard Lortat-Jacob, le chant *a tenore* est principalement caractérisé par les timbres spécifiques des quatre parties : "Le tenore est une polyphonie fondée sur l'accord parfait [...] Mais il n'est pas que cela, car s'il utilise systématiquement cet accord, c'est surtout pour jouer sur la couleur des sons qu'ils recèlent : l'harmonie consonante ne fournit qu'une base dont les chanteurs s'efforcent d'exploiter les ressources [...] Si l'accord comprend toujours les même degrés disposés de la même façon, dans tous les styles et dans toutes les formes, c'est surtout le traitement timbrique qui est au centre de la démarche esthétique des chanteurs et qui donne lieu à un véritable travail compositionnel. Bien chanter veut dire chanter juste [...] mais surtout, à l'aide de techniques vocales particulières, savoir combiner au sein du chœur différentes formules vocaliques standardisées pour en tirer la plus grande richesse harmonique possible. En définitive, c'est par cette dernière compétence que les villages se différencient les uns des autres et que les tenores [...] s'apprécient comme il se doit"<sup>15</sup>.

C'est à partir des années quatre-vingts que vont s'organiser des groupes fortement spécialisés de chant *a tenore* : aujourd'hui, chaque village possède un ou plusieurs quatuors fixes qui entrent souvent en rivali-

té et se défient notamment lors des fêtes et de concours. Le *tenore* est aussi fréquemment utilisé pour accompagner les bals des places de villages. Dans les mêmes régions centro-septentrionales de l'île s'est également répandu un deuxième type de chant par accords régnant sur les répertoires polyphoniques du domaine religieux. Ils sont souvent appelé "*cantu a cuncordu*" (littéralement "chant en chœur" ou mieux "chant en harmonie" - dans le double sens musical et relationnel) - mais les dénominations sont variables selon les villages - et sont presque toujours transmises à l'intérieur des confréries.

**Exemple de polyphonie, Sicile**  
Coll. Ignazio Macchiarella

Il s'agit d'un modèle à quatre parties, à peu près analogue au chant *a tenore* en ce qui concerne les relations des intervalles entre les voix, bien qu'il utilise des enchaînements de plus de trois accords et une structure rythmique reposant sur des notes très longues. En outre, la distinction entre rôle leader et voix d'accompagnement n'est pas évidente.

Il faut souligner que la structure musicale du *cantu a cuncordu* investit des chants aux textes clairement profanes (y compris des textes amoureux) comme les "estudiantine" (pour l'étude) ou les *ottave triste* : ils sont exécutés par les mêmes groupes de chants religieux et rituels à l'intérieur des confréries - autre signe des relations particulières du sacré et du profane qu'entretient la polyphonie par accords.

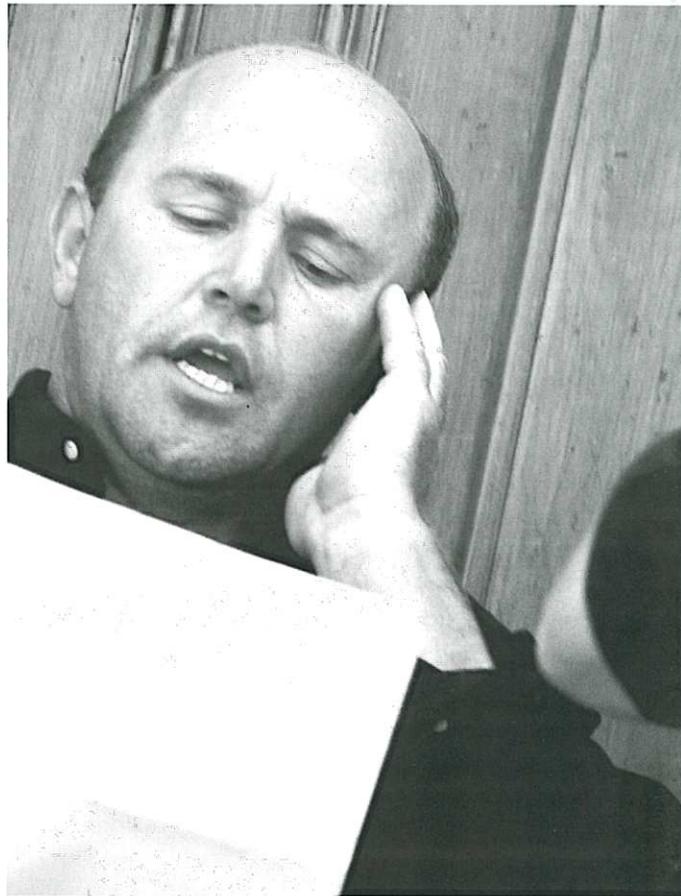
Le clergé voit souvent d'un très mauvais œil l'exécution de ces répertoires dans une église ou même à l'occasion de rites paraliturgiques. Il tend à y substituer des chants modernes en italien, composés par des musiciens catholiques officiels (la même chose se vérifie en Corse et Sicile, les relations entre les groupes de chanteurs et le clergé étant en effet souvent problématiques, dégénérant quelquefois en âpres affrontements).

Le chant en polyphonie par accords connaît aujourd'hui un grand revivalisme parmi les nouvelles générations, qui trouvent en lui un puissant support d'expression de leur désir croissant d'affirmation des valeurs de la spécificité culturelle sarde et du sens de l'identité villageoise.

### L'île des *lamenti*

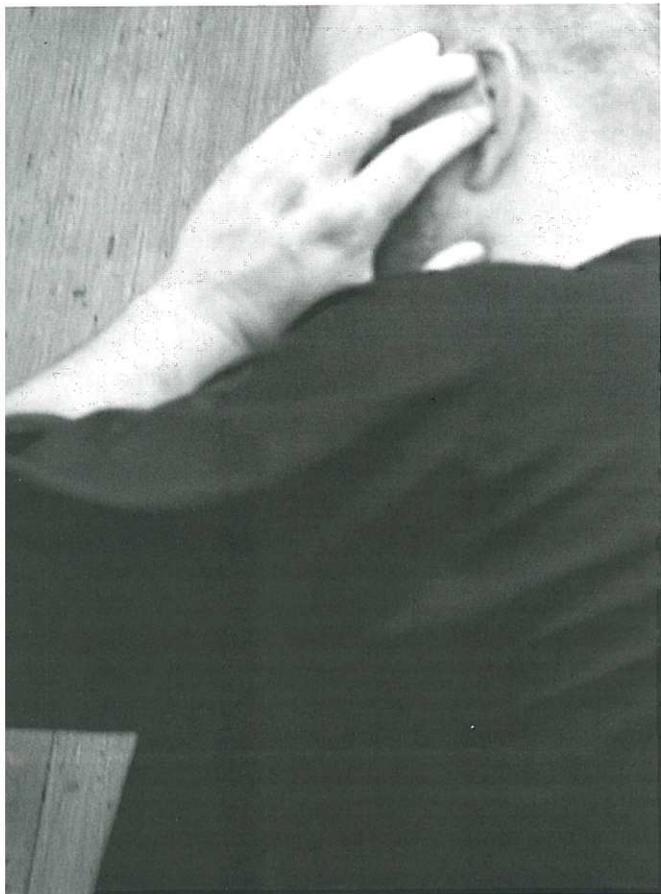
Les *lamenti* - littéralement "les plaintes", c'est-à-dire les chants de la Semaine Sainte - représentent, de nos jours, l'une des expressions les plus importantes de l'héritage polyphonique de la Sicile. Ces chants, qui sont toujours exécutés selon des modalités très codifiées, au cours de processions ou autres cérémonies paraliturgiques, sont un élément dont il faut tenir compte lors des rites.<sup>16</sup>

Dans le répertoire des *lamenti*, la dichotomie entre partie soliste et d'accompagnement est toujours nette. Exécutée par un seul chanteur ou alternativement par deux ou trois, la partie principale est presque toujours une longue mélodie très ornée, soit caractérisée



par une exceptionnelle richesse d'éléments mélismatiques. L'accompagnement peut être à deux ou trois parties vocales, chacune d'entre elles étant exécutée par plus d'un chanteur. En effet, toutes les parties vocales de l'accompagnement peuvent être dédoublées, le nombre des chanteurs n'étant pas établi d'avance : en fait, il varie de quatre (c'est-à-dire les quatre parties sans dédoublement) à neuf ou dix voix, surtout pendant les processions, quand il faut obtenir une intensité de son élevée. En chantant, les chanteurs se mettent normalement en cercle de façon que le *prima* (le soliste) soit en face de la partie la plus basse (presque toujours appelée *bassu*). Les groupes de chanteurs spécialisés sont appelés *squadre* (équipes) et sont souvent l'expression de confréries laïques.

Les textes des *lamenti* sont soit en latin et dérivés de la liturgie et des textes sacrés (comme les *Miserere*, *Gloria*, *Vexilla regis*...), soit en dialecte sicilien et presque toujours narratifs, décrivant les diverses phases de la Passion du Christ relatées par la Vierge,



c'est-à-dire du point de vue maternel. Ces narrations soulignent de façon tout à fait explicite le sentiment de dysphorie propre à la réévoation de la mort du Christ.

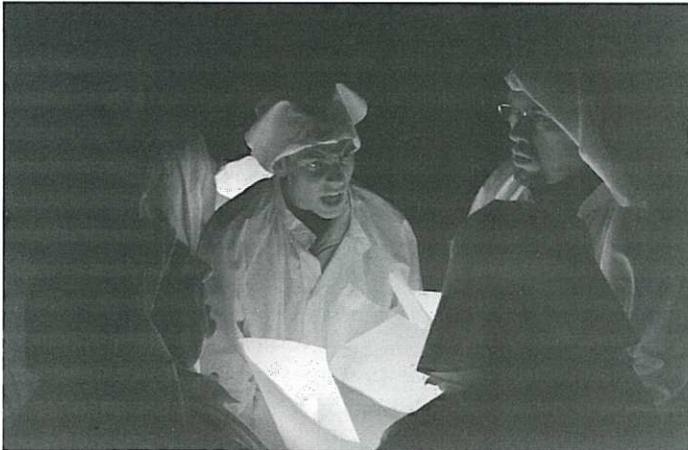
En dehors des rites, la même structure musicale des *lamenti* est utilisée pour chanter des textes profanes pendant les loisirs après le travail et lors des fêtes. Traditionnellement liée au monde agricole, aujourd'hui cette pratique est en crise et en voie de disparition.

### Les deux dimensions de la polyphonie corse

La définition typologique de la polyphonie corse est une question tout à fait ouverte. En référence à des chercheurs comme Markus Römer, Jean-Jacques Castéret, dans son article paru dans *Pastel*<sup>17</sup>, souligne à juste titre les éléments de pensée mélodico-linéaires ayant des affinités avec la polyphonie de la partie occidentale et centrale des Pyrénées. L'analyse musicale démontre par ailleurs pour la Corse l'égale

importance de la dimension verticale qui se manifeste surtout par une construction attentive des accords dans les cadences. Approfondir cette question conduirait à des développements par trop spécialisés. Disons donc simplement qu'il existe dans la polyphonie corse une inextricable combinaison des deux dimensions qui d'ailleurs ne s'opposent pas. Il convient au contraire de les considérer comme deux éléments complémentaires, c'est-à-dire comme deux pôles d'un *continuum* des principes de superposition de plusieurs voix codifiés par les différentes cultures. Comme en Sardaigne et en Sicile, la polyphonie corse est une affaire de spécialistes. Elle concerne les domaines du sacré et du profane ainsi que les combinaisons particulières entre les deux domaines.<sup>18</sup> L'expression la plus connue, dévolue au répertoire profane, est la *paghjella*. En trois parties (qui peuvent être doublées par plusieurs chanteurs à l'unisson), la *paghjella* est axée sur la partie médiane appelée la *sigonda*. Elle chante l'intégralité du texte et dirige la succession du matériel musical. Après un incipit soliste réalisé par la *sigonda*, un complexe contrepoint s'instaure entre celle-ci et la partie supérieure (la *terza*), tandis que les mouvements de la partie inférieure (*bassu*) déterminent des cadences harmoniques (en correspondance avec les cadences du texte), se concluant en accords parfaits en position fondamentale. Les textes ont souvent des thèmes lyriques, mais aussi politiques, sociaux, satiriques etc...

Le chant en *paghjella* est de nos jours une pratique très répandue. Le mouvement de renaissance politico-culturelle, mais aussi de redécouverte linguistique, des années soixante-dix, que l'on appelle communément "*u riacquistu*", a eu une importance fondamentale dans l'émergence de cette exceptionnelle vitalité de la polyphonie. Ce cadre a déterminé de considérables innovations quant aux contextes de la pratique polyphonique. Selon Dominique Salini : "Dans l'exaltation du *riacquistu* la polyphonie est devenue emblématique d'une situation complexe où la revendication politique ne prenait son sens que dans l'affirmation d'une appartenance identifiée culturellement."<sup>19</sup> En effet, chanter la *paghjella* aujourd'hui est considéré comme une pratique musicale qui doit être partagée par tous les corses - du moins par tous les corses voulant manifester leur identité culturelle.



Par ailleurs, les chanteurs corses font une distinction entre l'expression "*cantare a paghjella*" (c'est-à-dire chanter un morceau du répertoire de la *paghjella* proprement dite) et "*cantare in paghjella*" qui indique l'exécution en

polyphonie à trois parties (avec une structure analogue à la *paghjella*) d'autres types de chants. C'est le cas de nombreux chants religieux à destination liturgique et paraliturgique, exécutés par des groupes spécialisés dans le cadre de confréries laïques qui sont en Corse des institutions très dynamiques et socialement très actives, surtout dans les villages de l'intérieur. Moins développés en ce qui concerne le contrepoint entre les deux parties supérieures et donc plus schématiques dans la succession des accords, les chants religieux "*in paghjella*" manifestent un caractère symbolique tout à fait analogue aux répertoires correspondants sardes et siciliens.

### Des notes et des hommes : harmonie et désaccord

Ces brèves notices pourraient être longuement développées, de même que les remarques quant à la valeur sociale et culturelle des pratiques polyphoniques qui sont l'expression de l'identité des villages ; la manifestation des idées des groupes et des défis réciproques, la symbolisation du sacré et du profane... Au-delà des questions musicales en soi, des différences (mais aussi des analogies dues à des héri-

tages historiques communs) parmi les répertoires et les pratiques corses, sardes et siciliennes, le chant par accords est un atout très important pour comprendre la réalité contemporaine des communautés insulaires, leur organisation et les règles collectives. Plus que les autres types de chant en polyphonie, le chant par accords permet - je crois - de pénétrer au plus profond des relations humaines parce qu'à l'harmonie, qui naît de la superposition des sons, correspond l'harmonie des conduites. J'ai la chance de connaître (souvent en toute amitié) beaucoup de chanteurs de polyphonie des trois îles et tous me disent souvent : "si tu n'as pas de bonnes relations avec un autre homme, comment est-il possible de chanter avec lui ?". C'est seulement quand les chanteurs sont en parfaite harmonie entre eux que naissent de parfaites exécutions musicales. C'est d'autant plus vrai que, bien que la pratique du chant par accords soit très répandue, les exécutions effectivement parfaites ne sont pas très fréquentes : reflet - hors de toute image idéalisante - de la complexité de vivre.

### Notes

1. Concernant les questions théoriques cf. AGAMENNONE, M. (ed.), *Polifonie. Procedimenti, tassonomia e forme : una riflessione a più voci*, Il cardo, Venezia, 1996. La polyphonie par accords n'est pas exclusive des trois îles citées : on en retrouve des manifestations dans d'autres régions d'Europe (y compris l'Italie du sud) et du monde : voir les exemples sonores dans *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, par LÉOTHAUD, G., LORTAT-JACOB, B., ZEMP, H. Le chant du Monde, CMX 3741010.12, 1996 (en particulier le cd no. 3).

2. MACCHIARELLA, I. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1995.

Je précise que le *falsobordone* n'a aucun rapport, d'un point de vue structurel, avec le faux-bourdon français qui chronologiquement l'a précédé : en effet, ce dernier manifeste une logique polyphonique horizontale, tout à fait différente de la succession d'accords du *falsobordone*. Voir CASTÉRET, J.-J. "De la polyphonie en France : l'exemple pyrénéen", *Pastel* n° 54, 2<sup>nd</sup> semestre, pp. 34-45.

3. Chant, généralement pré-existant, servant de support à une composition polyphonique.
4. CARAPEZZA, P.-E. *Le costituzioni della Musica*, Flaccovio, Palermo 1974, p. 75.
5. La participation des femmes au chant est exceptionnelle et témoigne de récentes innovations. La Corse en est un exemple avec le phénomène des "nouvelles polyphonies" (voir BITHELL, C., "Polyphonic voices : national identity, world music and the recording of traditional music in Corsica", *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 5, 1996) ou certains villages de Sicile où - dans les années soixante - les voix féminines ont remplacé dans l'exécution de chants paraliturgiques les hommes émigrés en dehors de l'île (voir MACCHIARELLA, I., *Il falsobordone*, op. cit., p. 58).
6. Pour une analyse anthropologique musicale fondamentale sur la centralité du répertoire polyphonique par accords dans un rite, Cf. LORTAT-JACOB, B. *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*, Les éditions du Cerf, Paris 1998.
7. La question est assez complexe. En référence aux domaines musicaux en discussion ici, voir les observations fondamentales de LORTAT-JACOB, B. *Chants de Passion*, op. cit. Voir aussi DURING, J. "Il sacro e il profano : una distinzione legittima", *Enciclopedia della musica. Musica e culture*, Einaudi, Torino, 2003, vol. III et MACCHIARELLA, I. "Le manifestazioni musicali della devozione cristiana in Italia", *Enciclopedia della musica. Musica e culture*, Einaudi, Torino, 2003, vol. III (la traduction en français de ce volume est en cours aux éditions Actes-Sud).
8. LORTAT-JACOB, B. *Chants de passion*, op. cit., p. 10. Sur les relations entre musique et fête voir aussi LORTAT-JACOB, B. *Musique en fête*, Société d'Ethnologie, Paris, 1994.
9. Concernant les principes de la polyphonie corse, il existe différentes interprétations que l'on évoquera plus tard.
10. On relève une exception dans le village de Cerami, en Sicile, où la partie soliste est réalisée à deux voix en tierces parallèles - voir MACCHIARELLA, I. *Il falsobordone*, op. cit., p. 83-84.
11. Sur les premiers degrés de la gamme apparaissent bien souvent des secondes et tierces plus larges que les intervalles tempérés dans le mouvement mélodique ascendant et au contraire, des intervalles plus petits dans le mouvement descendant.
12. On note aussi de rares cas de répertoires en cinq ou en trois parties. Une large bibliographie sur la polyphonie sarde peut être consultée sur <http://www.mdw.ac.at/1121/html/emm/bibl.php>
13. Peu d'exceptions existent : par exemple dans deux chants paraliturgiques de Santu Lussurgiu ces parties sont en rapport de tierce : voir *Sardaigne. Chant religieux de tradition orale, Santu Lussurgiu*, réalisé par Pietro Sassu et Valter Colle, CD, Nota Udine, 1995.
14. Il convient de souligner que les dénominations de cette typologie changent en fait selon les régions et les villages : on retrouve par exemple avec le même sens le terme "cantu a cuntrattu", "a ussertu" et ainsi de suite.
15. LORTAT-JACOB, B. "En accord. Polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une", *Cahiers de musiques traditionnelles*, VI, 1993, p. 71.
16. Pour une bibliographie concernant la polyphonie sicilienne : <http://www.mdw.ac.at/1121/html/emm/bibl.php>
17. CASTÉRET, J.-J. op. cit.
18. Une vaste bibliographie sur la polyphonie corse peut être consultée sur <http://www.mdw.ac.at/1121/html/emm/bibl.php>
19. SALINI, D. *Musiques traditionnelles de Corse*, A Messagera/Squadra di u Finusellu, 1996, p. 204-205.

# Les musiques traditionnelles

## à l'Ecole Nationale de Musique et de Danse du Grand Tarbes

propos recueillis Mailis Bonnecase

**A**près avoir été pendant sept ans, entre autres activités, professeur de chant au Conservatoire Occitan, puis également coordinateur pédagogique et chargé de la programmation de stages (mission qu'il a par ailleurs conservée), Pascal Caumont est depuis la rentrée 2004 professeur à l'Ecole Nationale de Musique et de Danse du Grand Tarbes. Cela fait donc un an, l'occasion d'un premier bilan que se devait d'accueillir la rubrique Formation de Pastel.

### Pourquoi choisir de créer une classe de musiques traditionnelles au sein d'une Ecole Nationale de Musique ?

La controverse des années 80-90 concernant l'entrée des musiques traditionnelles en conservatoire n'est pas tout à fait éteinte ; des esprits s'alarment encore sur les dangers de fossilisation guettant cette entrée. Alors que comme pour les autres secteurs de la vie, ceci est bien souvent une affaire d'individualités ; des personnes motivées font un excellent travail en conservatoire comme à l'extérieur, et des personnes qui en restent à des principes sclérosent la transmission en institution ou hors institution. J'ai choisi de m'engager dans cette aventure car je voue une grande confiance à la formation en conservatoire, même si je sais que la vigilance est de rigueur, ici comme ailleurs.

### Histoire de parcours ?

Pour ma part j'ai toujours eu la "double culture". Issu d'une vaste famille de musiciens populaires de la Gascogne (j'en ai compté vingt-cinq), j'ai pratiqué quand j'étais minot les musiques de rue, de bal, d'arènes, tout ça transmis oralement, avec la variation, l'improvisation, l'énergie, l'ambiance de fête... Et en même temps les études au conservatoire, la composition contemporaine, les sept clés, l'analyse, les dictées à trois voix, et tant d'autres gymnastiques. Un gouffre sépare ces univers musicaux, mais je me sens enrichi par les deux. Quelle chance que de pouvoir déguster la transformation du gamelan dans la musique de Debussy ; quelle chance d'avoir le poil qui se dresse, les os qui vibrent, sous la halle d'un village pyrénéen, quand les hommes se mettent à chanter, et d'entendre distinctement toutes les notes des trois ou quatre voix. L'attirance pour le populaire, le lien social est chez moi plus forte ; j'ai été séduit par la vocalité occitane et plus largement sud-euro-

péenne, j'ai travaillé dur pour décrocher le Certificat d'Aptitude. Mais cela sans doute forge une personnalité, montre un chemin, ouvre une voie, ouvre des portes aussi. Il faut s'engager, ne pas en rester à des vœux pieux d'authenticité... plutôt prendre des risques, poser des options ouvertes.

### Pourquoi Tarbes ?

À Tarbes l'École Nationale de Musique et de danse a longtemps été uniquement ouverte aux esthétiques classiques et romantiques : pas de musiques traditionnelles, pas de jazz, pas d'accordéon, pas de guitare ! Il y a deux ans, à l'occasion d'un changement de tutelle (passage de la mairie à la communauté d'agglomération), un projet est né, porté par la nouvelle direction, celui d'ouvrir l'ENMD à d'autres publics, donc à d'autres langages. Il y avait tout à faire, tout à bâtir. J'ai proposé un projet sur les musiques de tradition orale, et la classe de musiques traditionnelles a été créée à l'automne 2004.



Groupe de  
chanteurs du  
Conservatoire  
Occitan  
Photo David  
Thélier

### Quel est donc ce projet ?

Le travail se fait sur plusieurs secteurs. Celui des polyphonies vocales traditionnelles pyrénéennes et plus largement sud-européennes, à travers la création de deux ensembles référents : Vox Bigerri, le chœur d'hommes du Grand Tarbes constitué de sept chanteurs aguerris, et un chœur de femmes. Et aussi à travers des ateliers ouverts à tous publics. Ensuite, par un gros travail en direction des enfants et des adolescents : chorale, chant à danser, initiation au solfège par l'oralité, éducation multiculturelle ; ceci au conservatoire et aussi directement en milieu scolaire.

Évidemment, la transmission de répertoire n'est pas le seul objectif. Ce qui compte le plus à mes yeux est de se produire, de donner en public le fruit des efforts de chacun. C'est là que les musiciens sont reconnus en tant que tels, pas dans leur chambrette ou leur salle de cours ! C'est là que la musique se socialise à nouveau, qu'elle crée du lien, du sens pour la collectivité. Il y a déjà eu cette année une quinzaine de prestations sur l'agglomération tarbaise et sur la région toulousaine.

Il y a également des cours sur les musiques du monde auprès des adultes, où on aborde l'écoute et la connaissance des instruments bien sûr, mais aussi les fonctions de la musique au sein des sociétés et la conception que se font les peuples de leur musique. On se promène donc à travers les traités de l'Inde antique, les bardes ouzbègues, les polyphonies de divination des Pygmées, le moustique placé

dans la bouche en Océanie...

J'ai la chance aussi de donner des cours individuels, qui permettent d'aller très loin dans le travail vocal, de former des futurs solistes.

La transversalité dans le conservatoire existe, et j'interviens au sein des classes de mes collègues d'analyse, de formation musicale et d'instruments pour présenter et faire pratiquer les musiques traditionnelles. L'idée est de montrer que les musiques traditionnelles sont aussi un excellent moyen de se former à la musique en général, cela forme l'écoute, la mémorisation, la variation, l'ornementation improvisée, une relation forte au corps. Certains élèves choisiront plus tard de se spécialiser dans le langage qu'ils préfèrent, pour l'instant on ouvre des pistes et là je dois dire que je suis impressionné par l'ouverture d'esprit de mes collègues.

Je suis également en charge de cours de formation musicale des danseurs classiques et contemporains, consistant à mieux se repérer dans l'écoute musicale en se basant sur les musiques et danses traditionnelles.

Une grosse partie du travail se déroule aussi en lien avec les institutions et les associations de l'agglomération ; à ce titre l'Ecole Tarbaise de Musique et de Tradition est un partenaire privilégié, nous avons collaboré cette année sur des interventions en milieu scolaire dans l'agglomération et pour la Fête de la Musique à la Halle Marcadieu à Tarbes; les liens se tissent aussi avec les conseillers pédagogiques d'éducation musicale et d'occitan et avec des chanteurs traditionnels.

Pour 2005-2006, nous prévoyons un travail avec les associations de communautés immigrées, et également avec la Médiathèque et les bibliothèques du Grand Tarbes ; nous allons développer des concerts sur l'agglomération, ainsi qu'un projet important faisant se côtoyer musiques contemporaine et traditionnelle sur la base des Folksongs de Luciano Berio. Une autre initiative est née du besoin de rencontres entre jazz et traditionnel ; nous proposons un atelier hebdomadaire d'improvisation à partir des rythmes des musiques du monde et après un travail vocal d'imprégnation. Le but est bien sûr... de risquer sa vie en public !

### Un premier bilan ?

L'engouement est fort, les attentes nombreuses et variées. Quand j'ai vu affluer les premières sollicitations, puis les premières félicitations, j'ai pensé que c'était l'effet "tout nouveau tout beau", mais après un an rien n'est retombé, la motivation est plus forte, les inscriptions plus nombreuses, les concerts plus fréquents. Vive la synergie et le travail en réseau !

Ecole Nationale de Musique et de  
Danse du Grand Tarbes

25 rue Larrey

65000 Tarbes

Tél. 05 62 56 37 30

Mél : [conservatoire.hduparc@legrand-tarbes.fr](mailto:conservatoire.hduparc@legrand-tarbes.fr)

# Pierre Vieussens

**U**ne fois n'est pas coutume, la rubrique Transversales ne parlera pas d'un projet ou d'une manifestation, mais d'un homme, engagé dans un incessant travail de mise en réseau des associations de musiques et danses traditionnelles, dont la discrétion n'a d'égale que la passion qui l'anime.

Violoniste depuis 1981, après un petit passage par le classique, Pierre Vieussens bifurque rapidement vers les musiques traditionnelles, avec un goût appuyé pour les musiques irlandaise, yiddish, bluegrass. Il fréquente épisodiquement les bals occitans en 1977 et 1978. C'est en 1987 qu'il (re)découvre véritablement la musique et la danse occitanes, notamment lors des soirées de la MJC du Pont des Demoiselles. C'est un véritable coup de cœur pour ces pratiques, "une démarche autant musicale que culturelle...". Il suit alors assidûment les cours du Conservatoire Occitan (cornemuse landaise, violon, accordéon) pendant six ans. C'est dans ces deux lieux incontournables de la culture occitane qu'il rencontrera sa femme, Françoise Farenc (alors enseignante en danse au Conservatoire Occitan), et les futurs membres d'Arpalhands.

Il rejoint en 1989 le groupe Los d'Autariva qui donnera naissance en 1991 au groupe Arpalhands et à l'as-

sociation du même nom. Depuis quinze ans, ce groupe de bal, particulièrement apprécié du public pour sa musicalité mais aussi la convivialité et l'esprit de fête qui le guide, anime bals et soirées en Midi-Pyrénées et au-delà. C'est au contact de ce groupe d'amis que Pierre Vieussens va parfaire sa culture occitane et musicale : Gérard Caussé, accordéon et voix, Francis Galène, voix, guitare et violon, Fanny Maffrand, voix et cornemuse landaise, Frédéric Bordoïs, violon, cornemuse du Centre et clarinette, Jérôme Potier, accordéon et mandoline.

En 1994, l'association s'implante à Colomiers, avec le souhait de diversifier ses activités et de s'impliquer plus largement sur le terrain par la formation. Avec l'aide de Jean-Marc Apiou, alors responsable au service culturel de la ville, les premiers cours d'accordéon diatonique sont ouverts, animés par Marc Sérafini ; suivront des cours de danse et de violon irlandais avec Patrick Mac Cionnaith, de danses occi-

tanés avec Françoise Farenc-Vieussens, et enfin le développement de nombreux autres ateliers. À l'heure actuelle, l'association Arpalhands dispense vingt-deux heures de cours hebdomadaires pour cent dix élèves et compte cent quarante adhérents. Elle a pu se développer grâce au soutien de la ville de Colomiers avec qui elle est conventionnée, travaillant en liens étroits avec son Service culturel. Elle bénéficie d'une aide financière et de la mise à disposition de locaux (salles de cours et de spectacles et depuis peu un bureau). Aujourd'hui, l'association développe des liens avec l'École municipale de Musique (mise en place de modules de formation sur les musiques traditionnelles à destination des professeurs des Écoles de Musiques du département de la Haute-Garonne).

Parallèlement, Pierre Vieussens a eu le souhait d'insérer l'association dans le tissu culturel régional des musiques traditionnelles. La première étape a consisté très naturellement à établir des



Pierre Vieussens  
Coll. Arpalhands

contacts nombreux et des partenariats avec les acteurs de la région. Pierre Vieussens a notamment travaillé à la réalisation d'un outil de coordination des stages et soirées avec le Conservatoire Occitan en 1996 et 1997. Depuis, il a élargi ses collaborations à l'ACPC dans le Couserans, l'AMTP Quercy dans le Lot, "Vius !" dans le Tarn, lo Rondeu de Castelnaud où le groupe Arpalhands avait fait précédemment ses armes, et pour lequel Pierre Vieussens s'implique fortement aujourd'hui dans la programmation et l'organisation. L'association a également tissé des liens privilégiés avec l'Irlande, sous l'impulsion de Patrick Mac Cionnaith, qui se traduisent depuis 1996 par des échanges réguliers. Plus récemment, un autre exemple d'échanges entre associations est l'organisation de rencontres d'accordéon avec des animateurs et élèves de l'ACPPG (Gers), de l'ACPA (Lot-et-Garonne) et de l'association Garric (Aveyron).

Rapidement, cette démarche a débouché sur la prise de conscience de la diversité et de la richesse, mais aussi du morcellement de ce secteur.

Il lui est apparu nécessaire, alors, de mettre en œuvre une synergie commune.

Avec Xavier Vidal (AMTP Quercy), il a relancé une réflexion au niveau régional sur la mise en réseau. Ce besoin de mutualiser les connaissances, les savoirs, les savoir-faire et les techniques, le désir aussi de concevoir des projets communs, ont pu s'exprimer lors de plusieurs réunions de réflexion pilotées par le Conservatoire Occitan entre septembre 2002 et mai 2003, réflexion dont est né un groupe de travail sur la diffusion des musiques traditionnelles qui se réunit aujourd'hui régulièrement. Pierre Vieussens y a émis plusieurs fois sa volonté de réfléchir à l'organisation d'un festival régional itinérant qui permettrait d'impliquer un maximum d'acteurs de la vie associative dans les domaines de la diffusion et de la formation.

L'un des projets fédérateurs conçus par Pierre Vieussens, avec le succès que l'on connaît, s'appelle Fous d'archet et a pour objectif de faire se rencontrer des genres musicaux et des publics différents autour des instruments à archet. Après avoir débuté en 1997 avec des soirées scènes ouvertes au Bijou à Toulouse à raison de deux par an, et l'essoufflement de cette formule guettant, Pierre Vieussens a choisi de rebondir sur une formule plus ambitieu-

se, un festival de cinq jours avec concerts, bals et stages, toujours dans un esprit de décloisonnement des genres, de rencontres entre amateurs et professionnels et de fédération des énergies. De toulousain et agglomération (le Bijou, la Mounède, la ville de Colomiers, la MJC du Pont des Demoiselles...) le festival tend à devenir peu à peu régional (Albi, Firmi et Sylvanès en Aveyron pour l'instant). Enfin, Pierre Vieussens cite volontiers les rencontres importantes qui ont jalonné son parcours : Françoise Farenc, Pierre Corbefin, Bernard Desblancs, Patrick Mac Cionnaith, Frédéric Bordoï, Trencavel, et les musiciens dont il apprécie particulièrement la démarche : Christian Vieussens, Jean-François Tisnèr, le duo Brotto-Lopez... la liste n'est sûrement pas close.

Qu'il soit l'initiateur ou le médiateur de projets, Pierre Vieussens tisse les liens nécessaires à leur développement, leur lisibilité et leur pérennité, ce qui fait de lui un partenaire précieux, qui se nourrit de ses rencontres et sait les faire fructifier.

Mailis Bonnacase

# Disques

## **Canti delle donne sarde. Songs of the sardinian women. Chants des femmes de Sardaigne**

"Benite, accurziade, abbaidade e iscurtade", "Venez, approchez-vous, regardez et écoutez", voilà comment nous sommes accueillis au son des



*llaunedas* dans ce disque aux sons hospitaliers. Et pourtant... vous pouvez avoir un choc en écoutant : oui, voilà que ce sont des femmes qui se mettent à chanter des polyphonies sardes, des chants rythmés et même des faux bourdons ! Et cela avec une sérénité époustouflante. Chansons d'amour, chansons sacrées, lamentations funéraires, sérénades, berceuses, danses populaires : Alessandra Leo, Roberta Locci, Valeria Parisi, Manuela Sanna et Valeria Pilia font honneur aux Tenores di Bitti. Tous les chants interprétés sont des chants traditionnels, exceptés trois : deux compositions, de Valeria Pilia, allusions au monde des hommes et une reprise d'une chanson de Maria Carta, chanteuse sarde des années 1970 (Plage 6 - *Chelu e mare*). La plupart des chants ont été repris et réécrits par Paolo Pillonca, accompagné quelquefois de Valeria Pilia, et ces deux musiciens montrent une profonde connaissance de la musique traditionnelle sarde et de ses caractéristiques. Le quintet est parfois accompagné par un poly-instrumentiste d'une grande virtuosité, Orlando Mascia. Il interprète également seul trois danses traditionnelles, comme un dialogue qui viendrait prolonger l'ambiance musicale au son de l'accordéon diatonique, des percussions, du triangle, de la guim-

barde (*trunfa* en sarde), des *llaunedas* (clarinette sarde à trois corps d'instrument) et du *sulitu* (flûte traditionnelle sarde). La fascination opère et comme le souligne avec son humour habituel Giovanna Marini dans sa présentation du livret, à chaque nouvelle plage, l'auditeur se demande "Et maintenant, qu'est-ce qu'elles vont encore inventer ?"...

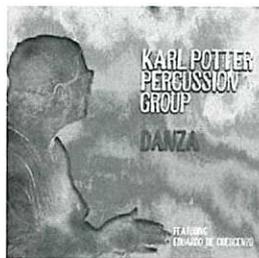
Véronique Ginouvès

**Actores Alidos, Finisterre, 2005  
FTCD31**

## **Danza**

### **Karl Potter percussion group**

Karl Potter a créé un nouveau concept musical qu'il nous fait entendre sur ce disque : l'ethno-funk méditerranéen... Tout un programme ! Mais qui est donc Karl Potter ? Né dans le New Jersey (USA) en 1950, il a été influencé très tôt par la musique africaine et le jazz. Venu en Europe en 1974, il vit aujourd'hui entre l'Autriche et l'Italie et travaille avec des musiciens, Gato Barbieri, Pino Daniele, Tony Esposito, Lucio Dalla, Edoardo De Crescenzo ou Antonello Venditti. C'est la danse aussi qui l'inspire, et il a créé de nombreux spectacles avec des maîtres de danse africaine africains et nord-américains. En 1992, persuadé de l'existence d'un langage musical universel rythmique,



il a créé le groupe Potter Percussion qui développe la philosophie de "l'ethno-live-sound" avec la volonté de délivrer un message de paix interraciale. Le groupe, plutôt atypique dans le monde des percussions, est

composé de musiciens nord-américains, italiens et africains reconnus qui, entre tambours parlants, djembé et guitares électriques expriment leur singularité musicale sous la direction de ce magicien (le mot était facile !) du rythme. Potter Percussion utilise les rythmes africains de base mélangés avec des mélodies traditionnelles de la Méditerranée accompagnées parfois à la voix comme celle d'Eduardo de Crescenzo, dans l'envoûtant *Surubà* (plage 6). Un grand mélange à la world-music, d'où la Méditerranée ressort toute retournée.

V. G.

**Finisterre, 2005  
FTCD30**

## **Un pont sur la mer Montanaro et Al Maoussilia**



La rencontre du galoubet, de la vielle à roue et de la musique arabo-andalouse : c'est ce que dit l'oreille étonnée à l'écoute de cette nouvelle nouba écrite pour le XXI<sup>e</sup> siècle. En réalité, l'oreille n'est pas vraiment surprise car la vielle de Laurence Bourdin s'accorde à merveille avec le oud et le galoubet de Montanaro est tout aussi déchirant qu'un *ney*. Et puis, l'ambiance sonore de l'enregistrement, avec les you-you et les frémissements du public, contribue à nous rendre cette nouba toute aussi millénaire qu'une autre. Ziryab, son fondateur au IX<sup>e</sup> siècle, ne la renierait pas et pourtant elle a été créée en 1994 en Algérie, composée par Samin Hini, Naguib Kateb et Miquéu Montanaro. Ici, elle est interprétée

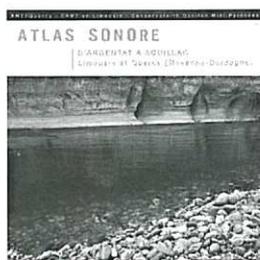
par les musiciens marocains de l'ensemble Al Maoussilia de Oujda et le trio Ora Daurada. L'ordonnance convenue de la Nouba est observée avec soin et les introductions, les improvisations, les parties chantées sont respectées, nous offrant une exécution pleine de force et de modernité. Il manque un livret à ce disque édité tout simplement dans une pochette en carton. Un livret qui mette en image l'orchestre et ses instruments. Un livret qui nous raconte ce voyage et son histoire, une histoire dont on pressent, à travers les mélodies, le parfum du jasmin et celui des pétales de roses.

V. G.

*Enregistré au cinéma Le Paris à Oujda Maroc en 2004  
NSCD1135C*

### **Atlas sonore : d'Argentat à Souillac Limousin et Quercy (Moyenne Dordogne)**

La Dordogne suit son cours : après l'édition d'un premier Atlas, publié par l'AMTA et le CRMT, parti de la source, voilà la suite du lit de l'Argentat jusqu'à Souillac, publiée par le CRMT en Limousin, le Conservatoire Occitan et l'AMTP Quercy. L'eau tumultueuse de la Dordogne se fait entendre accompagnée d'une vieille à roue au tout début du disque... Car c'est bien la rivière qui est l'héroïne de ces récits, de ces chants et de ces musiques qui la content, donnent matière à souvenir pour ceux qui la connaissent et matière à rêver pour ceux qui ne l'ont pas encore rencontrée. Une héroïne difficile d'ailleurs, parfois sauvage avec des crues violentes mais domestiquée en surface. Les habitants de ses berges nous racontent leur vie quotidienne faite de pêche, de braconnage, de fêtes et de travail. À travers leurs histoires s'insère la musique de ce territoire. Parmi



les aventures attachantes, celle de la présence de l'accordéon tout au long des bords de la rivière avec en particulier le personnage de Louis Calmel, musicien et luthier, arrêté brutalement dans ses activités par la guerre. Ou encore le carillon de la pierre, une technique de jeu de cloches d'église propre au lieu, réalisée à l'aide d'un galet de la Dordogne frappé sur la cloche. Il y a aussi celle de l'histoire de l'île de cabrette où les gabarriers qui descendaient la Dordogne s'arrêtaient, plutôt qu'au village, pour jouer de l'accordéon et de la cabrette. Une image forte que ce métier-là, restée dans les mémoires puisque plus d'un riverain affirme avoir vu "le dernier gabarier". D'autres métiers sont également illustrés à travers cet atlas : mérandiers, marchands de poissons, joueur de tambour, agriculteur, pêcheur, tanneur... Xavier Vidal et Dominique Bonin ont réalisé ce disque qui s'accompagne d'un livret bien documenté et illustré d'une trentaine de pages. Peut-être aurait-il été bon de savoir où les archives sonores enregistrées dans le cadre de ce travail sont aujourd'hui consultables pour ceux qui voudraient en entendre encore plus... Une bien belle façon, en tout cas, de lier le patrimoine historique, le patrimoine musical et le patrimoine sonore d'un territoire pour le faire connaître à tous.

*AMTP Quercy - CRMT en  
Limousin - Conservatoire Occitan  
CMDT Toulouse Midi-Pyrénées, 2005*

V. G.

### **Mirèio**

#### **Corou de Berra**

Le disque débute par un duo de fifres, derrière une vieille lancinante d'où s'élève la voix âpre d'un homme prêt à vous raconter l'histoire de la jeune fille qui ne put garder son amoureux : "Cante uno chato de Prouvènço, Dins lis amour de sa jouvènço"... Comme dans les tragédies grecques, la voix d'un récitant se fait ensuite entendre pour exposer le contexte et un chœur fervent vient renforcer le chant. C'est parti, vous êtes pris par un mouvement d'émotion difficile à déterminer mais vous pouvez instantanément deviner que vous êtes en train d'écouter ce qu'on appelle un "chef d'œuvre". Cette histoire est pourtant vieille de quelques cent cinquante ans, mais la souffrance de Mirèio vous bouleverse toujours. Le poème musical de Frédéric Mistral est interprété par le Corou de Berra et un ensemble d'instrumentistes. C'est Jean-Marie Lamblard qui a adapté le poème en taillant dans les six mille deux cents vers des douze chants de l'œuvre originale, rendant l'histoire tragique de Mireille et de Vincent sans doute plus forte et plus proche de nous. Il est aussi le récitant, le conteur plutôt, dans un provençal familier, aux sonorités nobles. Car au-delà du drame de la passion adoles-



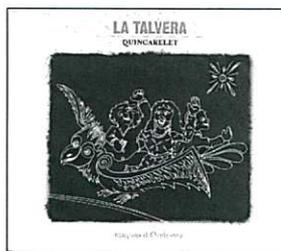
cente, Mirèio est un monument élevé à la langue d'Oc qui a donné à son auteur le prix Nobel de littérature en 1904. L'auditeur se laisse prendre à ce flot qui le berce, le surprend, l'ébranle. La voix est entièrement en écho avec la partition musicale, créée

par Patrice Conte, dont la partie vocale est interprétée par le sextuor Le Corou de Berra dirigé par Michel Bianco, parfois accompagné de la voix de Marion Bouquinet. Les instrumentistes portent aussi une grande part de la qualité de cette interprétation avec Sergio Caputo au violon, Nicole Thomas-Zynczynski à l'accordéon et au piano, Benjamin Mélia aux flûtes et Patrice Conte au fifre, Mauro Parinello à la contrebasse et Michel Bianco à la mandoline et à la vielle à roue. Plusieurs outils sont à votre disposition pour mieux comprendre cette œuvre. Les textes du livret d'accompagnement tout d'abord, en français et en anglais, qui présentent l'œuvre et la vie de Frédéric Mistral avec de nombreuses illustrations. Mais vous pouvez aussi lire l'intégralité du texte de l'adaptation en langue provençale sur un ordinateur puisqu'il est joint sur le disque au format PDF.

**Buda Musique, 2004**  
<http://coroudeberra.free.fr>

### **Quincarelet** **La Talvera**

La Talvera continue sa mutation musicale entamée lors du précédent album (*Pòble mon pòble*, sorti fin 2003) : une



plus grande énergie sonore, une palette instrumentale ouverte (instruments traditionnels d'Occitanie, du Brésil, du Maghreb, cuivres occidentaux, cargaison de percussions diverses) mariée à une présence soft de l'électronique (samples), une thématique souvent ludique. La participation des enfants de

la section bilingue de l'école de Monestier dans le Tarn est une grande réussite ; les enfants ont participé à la création des chants, surtout des textes, guidés par leurs aînés Daniel Loddo et Céline Ricard. Il en ressort une très belle et touchante production, riche de vingt et une plages, qui pourra inspirer parents, enfants ou maîtres.

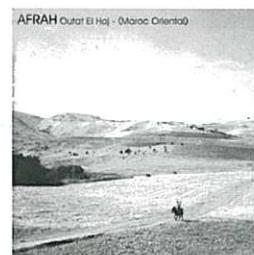
Pascal Caumont

**L'Autre Distribution, 2005, TAL 11**  
[www.talvera.org](http://www.talvera.org)

### **Outat El Hadj (Maroc Oriental)** **Afrah**

Cultures Solidaires est un programme cautionné par deux organismes marocains, Solidarité Développement Maroc (SODEV), ONG (Organisation Non Gouvernementale) spécialisée dans le développement au niveau local et villageois, et Tizi Randonnées, agence de voyages "solidaire" qui propose depuis une quinzaine d'années un tourisme "autre", axé sur la connaissance respectueuse du pays et de ses habitants, la découverte de régions souvent éloignées des sentiers battus... bref tout sauf "bronzer idiot". Il est difficile de ne pas souscrire à de tels objectifs... À SODEV et Tizi Randonnées vient s'adjoindre l'association de production culturelle française Dyade Art & Développement dont les idéaux de coopération décentralisée et de solidarité internationale semblent s'accorder au mieux avec l'éthique de ses deux partenaires marocains. Pour présenter ce CD, on en vient donc à débiter par ce discours qui, pour préliminaire qu'il paraît être, n'en occupe pas moins une bonne moitié des textes de présentation accompagnant les enregistrements. On connaissait le commerce équitable en matière d'artisanal et d'alimentaire : voici à présent le commerce équitable et musical. Les musiciens d'Afrah, troupe originaire de la ville d'Outat El Hadj dans le

Maroc Oriental, ont donc été observés puis sélectionnés lors d'une "tournee de repérage" de nos trois organismes, en raison de "leur qualité artistique impeccable" et de "l'engagement qu'ils mettaient à défendre leur musique". L'écoute de ce disque n'est pas forcément destinée à se donner bonne conscience, de même qu'acheter du café du Costa Rica (ou d'ailleurs) issu du commerce équitable ne doit pas donner l'impression pour ses consommateurs d'être des



bienfaiteurs... c'est tout simplement un critère de préférence, à qualité égale avec d'autres produits... car en effet, voilà bien longtemps que des disques de musiques du monde ont été proposés par des personnes elles aussi soucieuses des droits des musiciens enregistrés. Favorisons donc cette sorte de label, mais généralisons-le à tous ceux qui sont animés par les mêmes sentiments ! Venons-en au disque lui-même : six jeunes musiciens, entourés de leur maître et ami Mohamed Hayani, ont enregistré ces dix plages en public, entourés de l'auditoire habituel des fêtes saisonnières et familiales qu'ils animent en permanence. Nous sommes dans la province de Boulmane, dans le Moyen Atlas, région aride et austère au centre de laquelle se situe l'oasis d'Outat El Hadj. La musique accompagne les jeux des *bârdiyât*, ces cavaliers baroudeurs habitués des fantasias, ou tout simplement les danses populaires associées à la guerre ou à la séduction. Le choix musical de Cultures Solidaires est particulièrement judicieux,

# Disques

et l'on doit s'en réjouir car il semblerait dangereux de proposer n'importe quel produit sous couvert de générosité envers les actions de développement local. Trois musiciens font entendre la flûte oblique *gasba* ou le hautbois *ghaita*, un violoniste s'ajoute parfois aux flûtes, et la rythmique est assurée par trois *bendir* ou *t'bal*. Cinq styles différents se font entendre, si l'on en croit les titres des pièces qui font alterner préludes libres et accompagnés de bourdon par les *gasba* - et c'est vraiment très beau, de plus la qualité de la prise de son met particulièrement en valeur le grain venteux du timbre de ces instruments -, danses chantées accompagnées de ces mêmes flûtes et des tambours, et danses purement instrumentales par les *ghaita* ou les *gasba* accompagnées toujours de ces *bendir*, grand tambour à cadre rond frappé avec la main. Comme très souvent avec la musique populaire marocaine, on se régale face à cette tradition si vivante, spontanée, évidente. Il est malgré tout dommage que le texte d'accompagnement soit plus que squelettique pour présenter cette musique. On reste sur sa faim face à ces noms de styles Mangouchi, Lalaoui, Taggouri, N'hayri et Chaabi sur lesquels on ne nous dit rien. Rien non plus sur la destination de ces musiques, sur les instruments, sur l'étendue de ce répertoire... Cultures Solidaires doit absolument se concocter une charte où la connaissance de ces musiques se fait, entre autres, à l'aide d'une notice solide et exigeante ! La noblesse des enjeux le mérite largement, et bon nombre de musiciens et ethnomusicologues se proposeront pour contribuer à ce cautionnement. Bravo, en tout cas, et très bonne continuation pour les projets ultérieurs.

Jean-Christophe Maillard

[Cultures solidaires, 2005, Dyade 003/1](#)  
[www.cultures-solidaires.com](http://www.cultures-solidaires.com)

## Baladas e danças

### Verd e Blu

Un cinquième album pour des routiers bien connus de la musique gasconne. Verd e Blu se retrouve, cette fois-ci, à trois : Joan Francés Tisnèr, premier plan obligé et chanteur que l'on ne présente plus, soutenu par Crestian Josuèr à la flûte à trois trous et au tambourin, et Marc Castanet à l'accordéon et à la cornemuse landaise. Je ne cite, pour débiter, que les spécialités les plus évidentes des trois compères. Car en effet, Joan Francés et Crestian prêtent parfois main forte à l'accordéon, et chacun chante très agréablement. Voilà ! C'est sobre, c'est pur, tout comme cette jaquette où le titre et le nom du groupe se détachent sur fond de tableau semi-abs-



trait dans lequel on finit par distinguer deux danseurs stylisés et allusifs. Le répertoire est en grande partie emprunté au répertoire traditionnel, on entend même, en citation, la chanteuse Léa Saint-Pé débiter à sa manière (la "traditionnelle", donc la "vraie" ?) *Mercat deu gras a Samatan* avant que Verd e Blu ne poursuive d'une manière bien personnelle. On est habitué avec Tisnèr à ce genre de petit puzzle, tel qu'il nous en avait "gavé", en bon Gascon qu'il est, dans *12 recèptas de J.A. Lespatlut* (voir le dernier numéro de *Pastel*). Mais le registre reste aujourd'hui soft, classique, racé face à d'autres tentatives plus débridées de notre chanteur. Les pièces nouvelles, au nombre de trois ou quatre, s'intègrent avec cohésion dans l'ensemble. On a de beaux passages avec les trois voix, a cappella

(*Los espardanhaires*) ou discrètement soutenus par les instruments (*Jo'n sói anat*) puis des pièces purement instrumentales (*Pas d'estiu*, *Passacarrèras* ou le beau *Rondèu tà tu* mettant en valeur les ressources de la flûte et du *tun-tun*), mais la plupart des morceaux favorisent la voix flexible et insidieuse de Joan Francés, sur tapis instrumental de Marc et Crestian. On est loin des expériences des compagnons des Manufactures verbales auxquelles appartient Tisnèr, tout comme des délires uzestois de la troupe aux Lubat et Minvielle... Nadau ou les grands anciens de Perlinpinpin, fussent-ils partiellement mutés en Ténarèze, ne sont pas non plus au rendez-vous : pourtant, tout cela sonne aussi terriblement, magnifiquement gascon. On le fait ici avec calme et évidence, et avec l'assurance tranquille de trois amis qui pratiquent leur musique en respirant et vibrant "de concert", comme on peut le faire au bout de plusieurs dizaines d'années, même si les infidélités réciproques des trois leur ont permis d'aller connaître le monde, pour avoir le plaisir encore plus grand de se retrouver. Cela n'apporte pas toujours la griserie de la nouveauté, l'ivresse de l'inconnu. Mais le plaisir, la jouissance des textes et de la danse, la délectation des timbres et la délicieuse impression de se sentir dans un beau cocon nous suffisent aujourd'hui très largement.

J.-C. M.

[Menestrèrs Gascons, 2005](#)  
[MG 024](#)

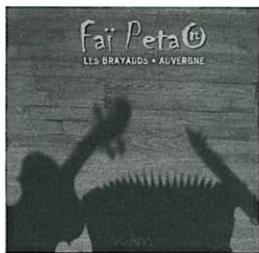
## Faï Petar

### Les Brayauds - Auvergne

Trois "Brayauds" présentent un nouveau groupe issu de la fameuse association de Basse Auvergne. Basile Brémaud (des Violons du Gamounet, autre groupe issu des Brayauds), Freddy Dussailant (à l'accordéon) et Sonia Rogowski (à la clarinette) consti-

# Disques

tuent ce trio au vocable imagé. On est pourtant bien loin d'une explosion gauloise, même si le caractère arverne des musiques est préservé. Faï petar est en fait un trio très poli, qui distille une musique très recommandable, proche en de nombreux points de la musique de chambre. Pas un cri, pas un claquement de pied, une pureté de musique de studio ! Le timbre des trois instruments ressort avec limpidité, dans des arrangements plutôt discrets favorisant la mélodie, même si le caractère de l'accordéon et la spécificité de ses "pompes" harmoniques sont bien présents. C'est avec la même discrétion que les musiciens, brusquement, quittent les sentiers balisés pour partir, quelques instants, dans des zones dangereuses... même, pourquoi pas, au milieu de la bourrée des *Grandes Étuves*, semblent tourner le dos à des danseurs virtuels, livrés (sans grand danger) à eux-mêmes pour le plaisir de se retrouver quelques secondes plus tard. Car, malgré tout, Faï Petar se revendique comme groupe de bal, ce qu'il ne manque de prouver régulièrement,



confronté aux réalités... D'ailleurs, le décor de la notice, c'est justement "le parquet qui chante", qui fait l'objet ici d'un court texte évocateur sur cet accessoire indispensable à la danse : le répertoire de ce disque, ce sont donc polkas, scottishes, valse, bourrées, gïates ou cercles circassiens. Nos trois Brayauds ont ici relevé un défi : de même que le jazz de Django

Reinhardt et Stéphane Grapelli était "sans tambour ni trompette", la musique auvergnate de Faï Petar est sans cabrette, sans grelot, sans vielle. Si *petar* il y a, (et il y a !), c'est donc par la digestion subtile d'une rythmique parfaite et précise, par les légères et efficaces syncopes des contrechants, par les gloussements d'aise des ornements du violon, ou par les sautillements amortis de la clarinette. Cette musique n'est pas que politiquement correcte : elle a la distinction de certains arrangements du Lo Jai des années 80 (on pense parfois au saxo de Guy Bertrand et à l'accordéon de Christian Oller), l'opiniâtreté bondissante des anciens, et une couleur intrinsèque qui parvient parfois à des moments de grâce authentiques, comme dans le bouquet final de la *Bourrée de l'Enclume* qui clôt l'album. Groupe à suivre...

J.-C. M.

AMTA, 2005, 75340

## Quand n'i a pro ne'n demòra ! tRaucatèrme

On savait que l'AMTA et son mentor, l'ami André Ricros, avaient des goûts éclectiques. Faï Petar que nous venons de chroniquer et tRaucatèrme sont là pour nous le prouver. Nous quittons le joli plancher encaustiqué des trois Brayauds pour gagner le sol asphalté (ou boueux, c'est selon) face au podium de ce groupe alternatif aux sonorités électriques. On commence fort, avec une manif enregistrée dans les rues d'Aurillac, puis on enchaîne sur diverses pièces trado-rock, avec une présence vocale chaleureuse et engagée. Surprise : les arrangements très *heavy* de la basse, de la guitare et de la batterie (écouter par exemple les introductions de *Te z-avia ben dit...*, *Lo Foai*, ou *Ythier*) les accompagnements *ska* et un tantinet "bourrin" de *Banlieue Nord*, *Som som Sahara* et *La Mangoniera* sont au service de musiques bel

et bien auvergnates, sauf lors d'escapades bien compréhensibles et anecdotiques en Louisiane (*De l'autre costat del Mamo*) ou, on l'avait deviné plus haut, au Sahara. Aux côtés des instruments rock, voici des éléments de fanfare avec deux trompettes et un trombone, se mêlant dans une ambiance



surchauffée et festive, mais sûrement pas *rythm'n blues*, car le style de nos instrumentistes est plus proche de la banda que d'autre chose. On continue les mélanges avec le violon, la cabrette, la *gralla* catalane, l'accordéon, la mandoline... en laissant la liste ouverte pour la surprise des auditeurs à venir : tRaucatèrme est bien un groupe touche-à-tout, dans le sens le plus savoureux du terme. Puis, tout à coup, voici des pièces entièrement acoustiques comme *Lo riban d'amor*, *Lo mèstre*, *Tres masurcas*, ou d'autres opérant un savant dosage entre les genres : *La Charrante* est une jolie bourrée jouée à l'accordéon et au violon, lorsque deux *grallas* et les instruments rock enchaînent sur un air de la région de Girona, *El ball del rossinyol*, et qu'enfin la cabrette s'en mêle ! *De l'autre costat del Mamo* fait entendre cette même cabrette, mais dans du répertoire sous haute influence cajun, alors que *Lo vern d'antan* est qualifiée de "R'n B bourrée" du fait d'une rythmique ralentie et d'un harmonica éminemment bluesy. Les musiciens de tRaucatèrme ont enfin choisi d'entrecouper ces pièces dont les arrangements sont de leur cru avec des matériaux bruts tirés soit du collectage, soit d'enregistrements d'enfants (ou de ce groupe de bal d'adolescents, *Escarabats*) : l'idée

# Livres

est heureuse si l'on estime que par ce biais coexistent passé, présent et avenir. D'ailleurs, la musique traditionnelle se pratique souvent ainsi, et les meilleurs souvenirs que l'on peut avoir en la matière sont souvent ces mélanges de générations qui, l'espace d'un moment, abolissent le temps.

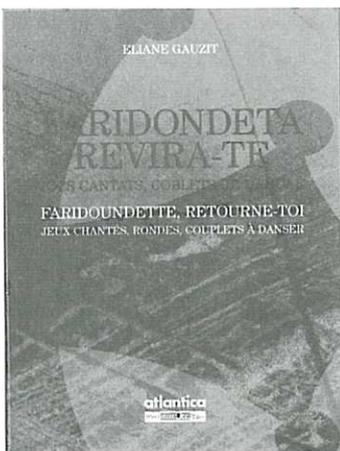
J.-C. M.

*AMTA, 2005, 75330*

## **Faridondeta revira-te**

**Éliane Gauzit**

Coup de chapeau à cette publication des Éditions Atlantica et de l'Institut Occitan ! Éliane Gauzit est une grande spécialiste des répertoires chantés d'Occitanie (cf. ses divers articles dans *Pastel*), et elle nous offre ici la somme d'un travail colossal consacré aux jeux chantés, rondes, couplets à danser pour des enfants de 3 à 10 ans. Issus



de la grande Occitanie, cent sept jeux chantés abordant une large thématique combleront enfants, enseignants et parents. La demande du public éducatif pour ce répertoire occitan se fait plus forte chaque jour dans de nombreuses régions d'Occitanie et même dans toute la France et en Catalogne Sud. Ce genre de publication faisait cruellement défaut. Il faut en souhaiter une très large diffusion.

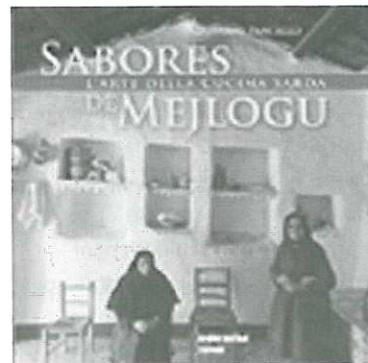
P. C.

*Biarritz : Atlantica, 2005.*

## **Sabores de Mejlogu : L'arte della cucina sarda** **Giovanni Fancello**

Si vous êtes à la recherche d'un antidote à la mondialisation alimentaire, ce livre de recettes vous est destiné. Proposé par Giovanni Fancello, un des leader italien de l'association *Slow Food*, vous y trouverez des recettes ancestrales organisées suivant les critères de la société rurale du Mejlogu, une région de Sardaigne dans le Logudoro, dans la province de Sassari. Car dans cette zone, où les *nuraghi* néolithiques surgissent au détour des collines, la vie est encore rythmée par les saisons : la tonte des moutons au printemps, la fête du village à l'automne, le tuer du cochon en hiver. La mère de Giovanni Fancello lui a appris à apprécier les produits de base et la "cuisine pauvre", véritable œuvre culinaire, qui peut se concevoir comme l'*arte povera* italien : les mesures s'expriment par poignées ou pincées et non par grammes, les ingrédients ne se trouvent pas dans le commerce mais se cueillent dans la nature, les recettes sont éphémères et n'existent que le temps d'une saison, ... Ainsi tout commence avec *I compiti di mia madre*, les devoirs de la *mamma* : suivre la famille, s'occuper de la cuisine, faire le pain, engraisser le cochon, confectionner la saucisse... et continue avec ceux du père : s'occuper du jardin, élever et soigner les bêtes, tuer le cochon, faire le fromage. Puis tout simplement à la manière des repas italiens, les recettes se succèdent : *antipasto*, *primo*, *secondo*, *verdure* et *dolci*. Cet ouvrage est le premier publié par Archivi del Sud, une association située à Alghero qui travaille depuis de nombreuses années sur les traditions orales. Dans cette lignée, l'ouvrage est réalisé avec un grand sérieux. Chaque recette est contextualisée, les titres sont en sarde et en italien, une trentaine d'encadrés précisent l'origine ou les pratiques

liées à certains produits et une bibliographie très riche est accessible en fin d'ouvrage. Vous aurez des difficultés à confectionner certaines recettes comme les *sanguinacci* ou les mamelles de truies à la poêle, d'autres sont carrément à déconseiller comme le hérisson bouilli mais en général vous trouverez



facilement les ingrédients qui vous sont demandés (surtout si vous connaissez un bon fromager sarde). Cela même si certaines recettes remontent à l'Antiquité : le *De re coquinaria* de Marco Gavius qui vécut sous Tibère est souvent commenté à titre comparatif. L'ouvrage est très joliment organisé, illustré de magnifiques photographies en noir et blanc signées de Gian Carlo Deidda, dont on aimerait en savoir plus. N'hésitez pas à vous rendre sur le site de l'éditeur, Archivi del Sud ([www.archividelsud.it](http://www.archividelsud.it)), pour mieux connaître ses activités.

V. G.

*Archivi del Sud edizioni, 2004, 137p.*

15 €

[www.archividelsud.com](http://www.archividelsud.com)

# Livres

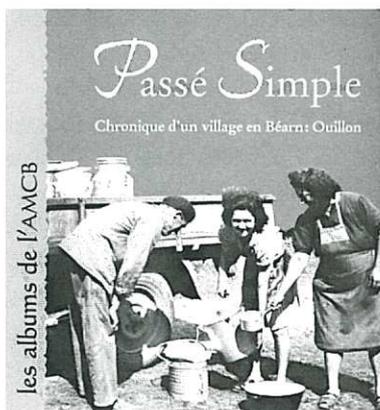
## **Passé Simple - Chroniques d'un village en Béarn : Ouillon** Textes et documents collectés par Josette Lansalot

La couverture de cet ouvrage pourrait donner l'impression qu'on va être transporté dans un passé déjà banalisé. Sitôt la couverture franchie, on se demande si la vision micrométrique ne va pas au contraire nous perdre dans un exotisme pas forcément préférable. Finalement on est emporté par le mouvement d'une tresse soigneusement élaborée à partir de documents d'époque, de témoignages et de ces photographies miraculeusement échappées aux premières strates des albums de famille en train de se constituer ; cet ensemble contribue à nous faire comprendre comment la vie d'un temps - qui a duré - a pu tresser les gestes, les paroles, les soucis et les satisfactions de la vie de toute heure et de toute saison.

C'est vraiment d'une mémoire d'habitants qu'il s'agit. Habitants d'un village, d'une maison mais aussi d'un corps. Habitants eux-mêmes habités par plusieurs langues, invitées à pointer leurs façons de dire au fil des pages. Langues qui se sont peut-être elles-mêmes invitées ; en tous cas, l'auteure se demande en toute honnêteté comment il a pu se faire qu'à l'arrivée à l'école, elle connaissait déjà le français. Mais d'où ?

Plus facile pour les mémoires est de

retrouver le cheminement des gestes et des façons de classer les êtres et les objets du monde environnant. Ainsi se distinguent ceux qui ont parfois à faire manger des couvreurs à midi et ceux qui n'ont qu'un toit en paille sur la tête, ce qui coupe la faux au moment



de pouvoir à la litière et ce qu'elle coupe pour le fenil. Se distinguent aussi, à chaque saison, les fleurs associées à la fête du moment...

Mais ces mémoires ne sont pas figées dans un âge d'or unique et révolu. Elles révèlent aussi les petites aides qu'ont apportées à leur arrivée le réchaud ou la lessiveuse tout en se rappelant la saveur des pommes cuites dans la cheminée et finement saupoudrées de cendre. On devine qu'Ouillon a vécu tout proche du mouvement de la ville, porteur de nouveautés, mais à la distance grâce à laquelle certaines choses se laissent

tout de même discerner.

La cohérence de tout cela tient à la continuité de la vie, celle qui permet de faire des ricochets, d'un chapitre à l'autre, entre le jardin d'où l'on doit écarter les bêtes égarées, le troupeau dont il faut ferrer certaines bêtes, le forgeron que l'on retrouve à certains marchés et la fréquentation des marchés dont la visite à l'auberge constitue le point culminant.

Cette manière de vivre et de se donner le temps de se regarder vivre a élaboré non seulement la reconnaissance de saveurs mais des façons de dire le monde et de le comprendre d'un regard ouvert. Ainsi, Josette de Bellocq précise que si l'homme de la maison, de retour d'un repas de battage, est sommé d'énumérer les plats, ce n'est pas par curiosité ou médisance mais dans le souci d'offrir du différent lorsqu'on accueillera à son tour. Ainsi, nous apprenons qu'en un certain temps, qui ferait encore rêver quelques théoriciens de l'éducation, la façon des grand-mères de s'occuper des petits-enfants était, pour eux, de "tenir la porte ouverte"...

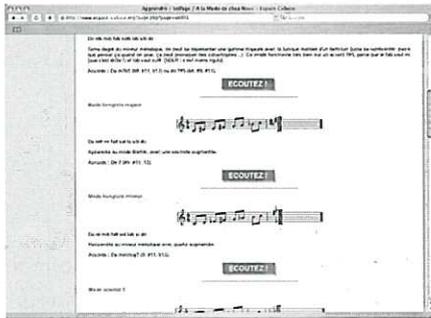
Philippe Sahuc

*Les albums de l'Association Mémoire Collective en Béarn, Pau, 2004, 142 pages*

# Le village modal -2

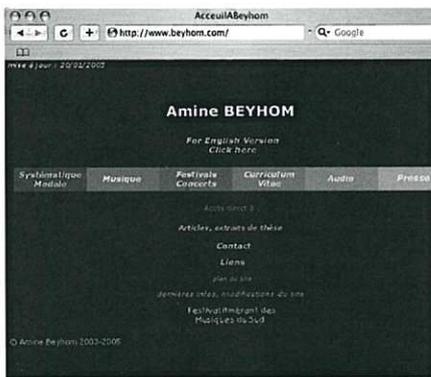
<http://www.espace-cubase.org/page.php?page=solfr1>

Sur le site du forum des utilisateurs de ce logiciel culte, on peut entendre des échantillons de modes (Bartok, roumain, napolitain, etc.) mais on le consultera plus pour ses articles approfondis sur la technique sonore (sur l'histoire du *mastering*, par exemple)...



<http://www.beyhom.com/> (en français et en anglais)

Amine Beyhom est musicologue et expose sa thèse de doctorat sur ce site : il s'agit de la "systématique modale". Bien qu'il ne soit pas indispensable de connaître ces travaux pour connaître les musiques arabes ou pour les jouer, le curieux trouvera en Amine Beyhom une personnalité universelle, aussi bien un musicien novateur qu'un organisateur de festival...



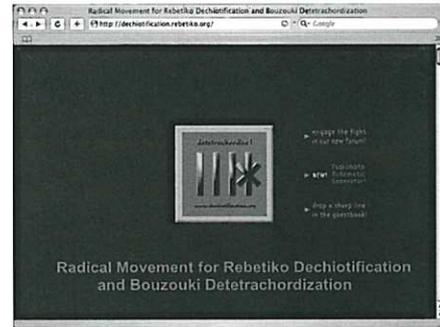
<http://www.saramusik.org> (en français et en arabe)

"Saramusik : Sources Arabes sur la Musique : Histoire et théorie de la musique arabe et orientale à partir des textes. Auteurs et manuscrits, articles, forum." Le site d'Anas Ghrab, résidant en Allemagne et

en Tunisie, fourmille d'informations très diverses. Il n'y a qu'à cliquer dans l'impressionnante liste des brèves pour se rendre compte à quel point la planète des musiques arabes et orientales est opulente. On y trouvera également des débats en ligne, importantes discussions entre musicologues sur les systèmes pythagoricien, épimorique et autres...

<http://www.rebetiko.org> (en anglais)

Les "Talibans du Rebetiko", a *powerful and dangerous lobby of Rebetiko fundamentalists* (comme ils se dénomment eux-mêmes) poussent à la suppression pure et simple du quatrième chœur' de tous les bouzoukis existants ("dététrachordisation") et à la "déchio-tisation du rébétiko". Explication : *Manolis Chiotis* est pour ces activistes la cause principale du malheur de ce genre musical dans les années 50 pour avoir ajouté un quatrième chœur à son bouzouki et en transformant la



*Pierre-Marie Blaja qui m'a fait connaître ce site)*

il est bien sûr question de musique avec notamment un renvoi sur le site de "l'Institut de Rébétologie" de Londres :

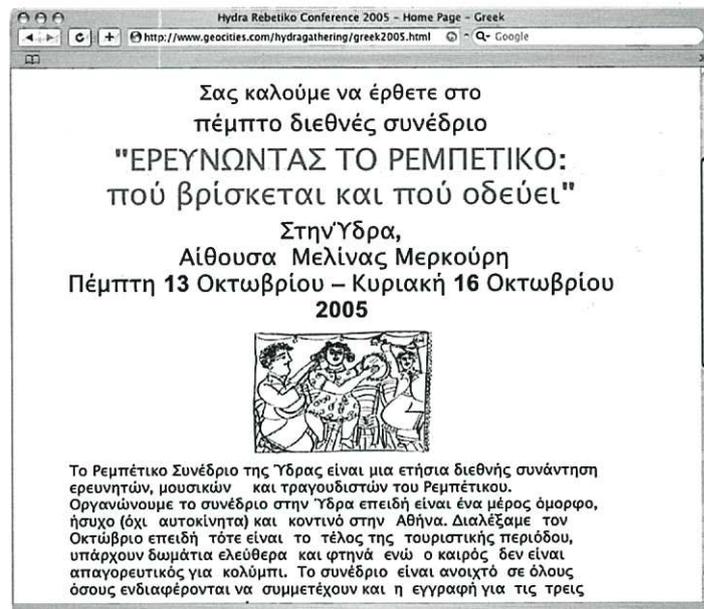
<http://www.geocities.com/hydragathering>

(en anglais, grec, français et allemand). Il s'agit tout simplement, outre des cours et des stages, d'organiser chaque année en octobre sur l'île d'Hydra en Grèce un *Saint-Chartier rebetiko*...

Quant au forum de discussions du site *rebetiko.org*, il est passionnant (parce que passionné et très animé) : ici se retrouvent beaucoup de joueurs de rébétiko de la planète comparant par exemple le *dromos "pireotikos"* au *maqâm turc "nikriz"* avec des arguments sans appel...

Le monde du mode se porte bien, merci.

Alem Alquier



merveilleuse musique rebelle en ignoble soupe appelée "sirtaki" aux trémolos dégoulinants pour touristes gras... Il y a même un lien sur les ciseaux *Fiskars*. Rassurons-nous, il y a des puristes partout, même en Occitanie. Si ces derniers pouvaient au moins avoir ce sens de l'humour !...

Après cette entrée en matière (*merci à*

1. *Sur un luth (oud, bouzouki, baglama, etc.), un chœur est une double-corde.*

# Bulletin d'abonnement

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

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

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

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

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Tél. / Fax / E-mail : .....

Règlement joint par :

- Chèque bancaire ou postal  
 Mandat-lettre  
 Mandat international

CONSERVATOIRE OCCITAN  
 Centre des Musiques  
 et Danses Traditionnelles  
 Toulouse Midi-Pyrénées  
 BP 3011  
 31024 Toulouse cedex 3

Tél. 05 34 51 28 38  
 Fax 05 61 42 12 59

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

Une pub dans *Pastel*

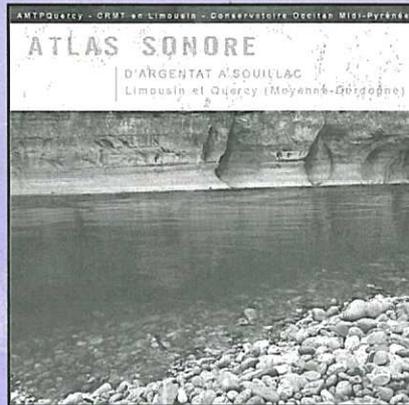
Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

## DERNIÈRES PUBLICATIONS



**D'Argentat à Souillac : atlas sonore de la Dordogne** co-édité par l'AMTP Quercy, le Conservatoire Occitan CMDT Toulouse Midi-Pyrénées et le Centre régional de musique traditionnelle du Limousin.

2005

Prix : 16 €

### ISATIS N°6

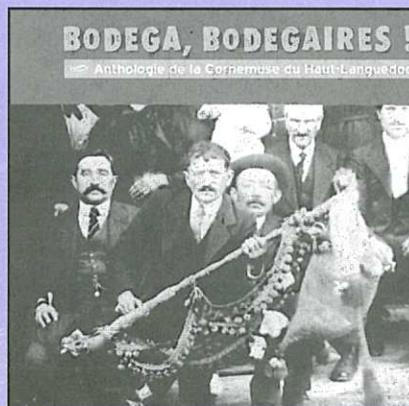
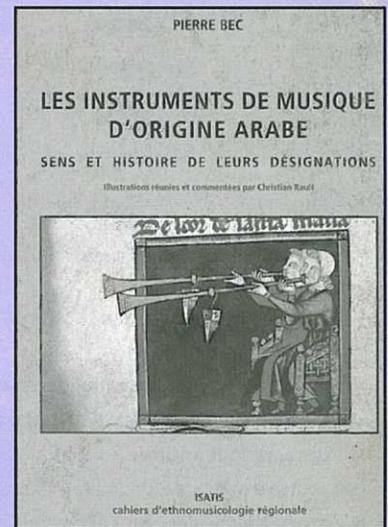
**Les instruments de musique  
 d'origine arabe :  
 sens et histoire de leurs désignations.**

Illustrations réunies et commentées  
 par Christian Rault.

Co-édition : Conservatoire Occitan CMDT  
 Toulouse Midi-Pyrénées, Centre Languedoc-  
 Roussillon des musiques et danses traditionnelles  
 2004

85 pages.

Prix : 13 €



**Bodega, bodegaires !  
 Anthologie de la cornemuse du  
 Haut-Languedoc**

Coproduction : Centre Languedoc-Roussillon  
 des musiques et danses traditionnelles,  
 Conservatoire Occitan CMDT Toulouse  
 Midi-Pyrénées, CORDAE/La Talvera,  
 ADDMD 11.

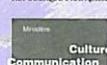
2004

Prix : 35 €.

"Choc de la musique" 2004

"Coup de Cœur" de l'Académie  
 Charles Cros 2005

Ouvrages disponibles à la boutique du Conservatoire Occitan



MAIRIE DE TOULOUSE



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

