

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

N° 61 • 1^{er} SEMESTRE 2008 • 4,50 €

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

Ravi Prasad

La Jota de estilo

Novel Optic



Accordéons réalisés
par Marc Serafini
Photo Alem Alquier

pastel

est édité par le
**Centre Occitan des Musiques et
Danses Traditionnelles Toulouse
Midi-Pyrénées -
Conservatoire Occitan**
5 rue du Pont de Tounis, 31000 Toulouse
Tél. : 05 34 51 28 38
Fax : 05 61 42 12 59
publication@conservatoire-occitan.org
www.conservatoire-occitan.org
Directrice de publication : Maïlis Bonnecase
Graphisme : Alem Alquier
Secrétariat de rédaction et mise en page :
Marie-Laure Espin
Impression : G.N. Impression
ISSN : 0996-4878
Pastel n°61 — 1^{er} semestre 2008

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier
Claire Bonnard
Maïlis Bonnecase
Pascal Caumont
Éliane Gauzit
Véronique Ginouvès
Jean-Christophe Maillard
Émile Maux
Dominique Regef
Christophe Rulhes
Serge Sageloly
Philippe Sahuc

Édito

Maïlis Bonnecase

De luènh, d'aici

Ravi Prasad, un indien dans la ville

Dominique Regef

Dossier

Performance et transgression du tabou charnel :
le secret des dissonances... ou quand la *Jota de estilo*
distille des îlots de résistance

Serge Sageloly

Formation

Quelques réflexions sur l'apprentissage de la lecture musicale

Claire Bonnard

Lo Saüc. Chronique bilingue

Philippe Sahuc

Création

Novel Optic

Vers d'autres légitimités culturelles et musicales

Christophe Rulhes

Cant

La chanson traditionnelle dans l'œuvre de Jasmin

Éliane Gauzit

Facture instrumentale

Marc Serafini, inventeur

Alem Alquier

Écouté, lu

La Rantèla

Circuitages & bruiticiens

Alem Alquier

Bulletin d'humeur

Émile Maux

3

4

10

24

28

30

36

42

46

55

56

De l'utilité de l'outil sémiotique dans l'approche
phénoménologique d'un chant traditionnel pour
une analyse très fouillée de la Jota de estilo
(Serge Sageloly)... de la légitimité du style d'un duo
de musiciens rouergats – Novel Optic – dans
le déroulement d'une tradition en mouvement
(Christophe Rulhes)... des cheminements
multiples d'un Ravi Prasad selon Dominique
Regef... des talents d'inventeur d'un Marc Serafini
par Alem Alquier... de la poésie de Lo Saüc...
et bien d'autres passés et à venir.

Cette diversité d'approches, ces rencontres, les pro-
jets que nous portons ou que nous accompagnons

sont rendus possibles grâce au soutien de nos
partenaires du service public de la culture.
En 2008, la DRAC Midi-Pyrénées ampute de
manière importante un budget déjà contraint en
2007, mettant en péril un fonctionnement, des
acteurs, des réseaux que nous avons mis des années
à construire, bref un équilibre qui, déjà, ne laissait
guère de place à la facilité, fragilisant notre position
de Centre en région dont le label nous
fut naguère accordé par... le Ministère de la
Culture.

Maïlis Bonnecase

Erratum : dans *Pastel* n°60, article de Didier
Perre *Les sources mélodiques de la bourrée à
deux temps en Velay - II*, les légendes des deux
cartes de la page 43 ont été inversées.



Un lieu calme, presque la campagne, au seuil de la grande ville qui bourdonne au loin. Un lieu à son image : à distance respectable de la fourmilière, mais attentif à la rumeur du monde.

Grand voyageur, arpenteur des chemins de traverse, mais enraciné dans cette terre de troubadours, dont il est peut-être un lointain héritier spirituel. Rapprocher le chant carnatique du trobar médiéval peut être troublant pour qui sait écouter entre les notes...

De partenaire sur scène, je deviens reporter en coulisses. Je sens qu'on va encore improviser...

Ravi Prasad

Un Indien dans la ville

Par Dominique Regef

D. R. : Une question qui t'a sans doute été posée mille fois : dans quelles circonstances es-tu arrivé en France ? Sans doute es-tu lassé de ce leitmotiv, mais il faut bien entrer dans le vif du sujet...

R. P. : À une époque on me la posait, maintenant on ne me la pose plus. J'ai l'impression d'avoir complètement effacé cette phase. C'est positif dans le sens où je suis complètement intégré ici. L'avantage est que je me sens comme chez moi, avec le bagage de ma culture. Il n'y a que les gens qui recherchent l'exotisme ou qui me rencontrent pour la première fois qui m'en parlent, mais pour les gens qui me côtoient un peu, c'est vraiment dépassé.

Surtout que ça remonte maintenant à...

Vingt-deux ans. Dans quel contexte ? J'ai envie d'appeler ça le contexte du destin. Je vivais à Madras, je commen-

çais à avoir un peu de réputation dans la musique traditionnelle et le chant carnatique, à avoir les parrainages de V. V. Subramaniam, M. Chandrashekar, Umayalpuram Shivaraman, des musiciens célèbres qui m'accompagnaient en concert. Je serais très vite devenu connu grâce à ce type de soutien. En même temps j'ai fait quelques petites tournées dans le cadre des musiques traditionnelles : en France à Paris, mais surtout en Allemagne, Suisse, Autriche. En 1985, j'avais beaucoup d'élèves occidentaux, parce que ma méthode de travail sur la voix commençait déjà à être appréciée là-bas. J'avais senti que je pouvais enseigner aux occidentaux qui ont des difficultés à apprendre la musique indienne. J'ai donc trouvé une méthode pour me rapprocher d'eux. Les américains, les français, les allemands, les gens qui viennent pour un an, deux ans, au départ comme touristes, découvrent ensuite la musique indienne et désirent l'apprendre. L'une de mes

Page de gauche :

Ravi Prasad

Photo

Sylvain Thomas

élèves américaines voulait absolument que je vienne pendant un an donner des cours en Californie. Elle a fait toutes les démarches pendant l'année 1984, trois fois mon visa a été refusé, parce que je suis célibataire, donc pas d'impôt stable en Inde... à l'époque, avoir un visa américain était impossible. Révolté, j'ai décidé de n'aller nulle part, d'établir ma carrière ici, chez moi. À ce moment-là il y avait un couple de danseurs originaires de Pondichéry, des français, qui habitaient près de chez moi à Madras ; nous étions très amis, nous nous retrouvions souvent, ils avaient eux-mêmes des amis à la direction de l'Alliance Française, c'était un petit circuit où très vite on se connaissait tous. On m'a alors demandé si je voulais bien venir accompagner une tournée de danse en France, dans le cadre de l'année de l'Inde. Au départ j'ai dit non, car j'étais déçu de ce voyage manqué aux États-Unis, mais ils m'ont convaincu : ils aimaient bien ma voix, ma façon de chanter, et m'ont dit qu'ils ne cherchaient pas seulement un accompagnateur de danse.

Finalement, j'ai dit oui. Ils sont venus ici pour faire les démarches, et après je n'ai eu aucune nouvelle. En attendant, je développais des projets en Inde, car je n'avais pas envie de rester passivement dans l'incertitude. Après trois mois, je leur ai dit de me contacter très vite. Sans réponse, j'ai envoyé un télégramme pour dire que je ne venais pas. Ils ont donc été obligés de chercher quelqu'un d'autre, une femme habituée à chanter pour la danse, mais une semaine avant le départ pour la tournée, son père a eu un infarctus, et elle s'est désistée. Le matin, le directeur de l'Alliance Française frappe à ma porte, et me dit : « Ravi, il n'y a que toi qui peux sauver la tournée ».

Le doigt du destin...

Alors j'ai posé mes conditions : mon billet de retour déjà réservé, et un salaire à ma convenance. Ils ont tout accepté. Je pars, avec d'autres musiciens déjà engagés, et j'arrive ici à la gare Matabiau, après une semaine de répétitions à Paris. Et qui je rencontre à la gare : Marie-Françoise qui vient nous accueillir, et deux jours après je suis tombé amoureux, tout a basculé, je ne voulais plus repartir ! Tu vois, il y avait tout pour que je ne vienne pas, mais aussi tout pour que je vienne. C'est là que j'ai rencontré Guy Bertrand, qui est venu nous voir, et m'a proposé dans la foulée de venir à son projet du Forum des Cordeliers, où j'ai rencontré Michel Doneda, Beñat Achiary, Tran Quang Hai... Dans le cadre de l'Inde à Toulouse j'ai chanté à la salle Croix-Baragnon et au Théâtre du Capitole. Marie-Françoise était présidente de l'association l'Inde à Toulouse, qu'elle a créée uniquement pour ce projet, c'est comme si elle avait créé cette association pour me rencontrer... voilà l'histoire.



Est-ce que là-bas déjà tu écoutais de la musique occidentale, quelle est ta réaction au contact de la mouvance des musiques improvisées, par exemple ?

J'étais sensibilisé à la musique occidentale, jazz, classique, mais le free-jazz, je ne connaissais pas, je découvrais. En novembre 1986, Guy Bertrand a organisé un deuxième événement autour de la voix, et c'est dans ce contexte-là que j'ai commencé à travailler en duo avec Michel Doneda. Quelque chose de très impromptu. Pour moi c'était une facilité car je n'écris pas la musique, m'étant formé dans la tradition orale, donc tout de suite j'étais prêt à jouer. C'est aussi ce qui s'est passé après la rencontre avec toi, Lê Quan Ninh, toute cette équipe... Ça a duré trois ans. Après j'ai rencontré André Minvielle, qui m'a fait rencontrer Bernard Lubat, et j'ai été un invité régulier de la Compagnie, et ça s'est terminé avec un duo de quarante-cinq minutes avec Lubat au Festival d'Uzeste.

Tu as vécu dans la tradition de la musique carnatique. Es-tu d'une famille de musiciens ?

Mon père chante bien, mais n'est pas professionnel. Je suis le seul qui ai pris cette direction.

Tu as commencé très tôt ? Le chant, les percussions ?

J'ai commencé à jouer très tôt, mais à apprendre : trop tard !... par rapport à la plupart, qui commencent vers cinq, six, sept ans. À cet âge, je ne chantais pas mais je jouais des percussions, la flûte, j'étais assez doué pour plein d'instruments, si tu en laisses un devant moi, demain j'en sors quelque chose. Mais le chant a commencé plus tard, presque à l'âge de quinze ans.

Peut-être à un moment où il devait sortir ?

Exactement. Mon père ne voulait pas m'imposer son plaisir ou sa vie, il voulait que ça vienne de moi.

Le chant en Inde, ça représente l'instrument ultime ?

La voix, oui. Dans la musique indienne, il y a deux styles maintenant. Avant il n'y en avait qu'un seul, le style *Gayaki*. Quand on joue en soliste d'un instrument, le public reconnaît le chant dans sa façon de jouer, en respectant la notion de texte. Le style instrumental est venu plus tard, comme par exemple avec V. V. Subramaniam sur le violon. On peut être plus virtuose, parce que moins respectueux d'une tradition basée sur des compositions, composées et chantées par des chanteurs. Le style instrumental est découpé pour montrer la virtuosité d'ordre esthétique de l'instrument, donc ça casse la relation au chant. Cela a développé deux styles. Dans le style *Dhrupad* d'Inde du Nord, par exemple, le jeu de la *rudra vinâ* est la reproduction vocale sur l'instrument. C'est pour ça que c'est très long : la notion de temps est hors temps.

Les textes ont-ils souvent un contenu religieux ? Y a-t-il un mélange entre sacré et profane ?

Non, ce sont tous des chants sacrés. Mais pas obligatoirement dans le sens religieux. C'est plutôt philosophique. Le meilleur exemple est dans le chant hindousthâni de l'Inde du Nord, qui repose sur les divinités comme Krishna, mais plus de cinquante pour cent de ces musiciens sont des musulmans. Cette musique s'est développée dans les cours mogoles, les Perses qui ont envahi l'Inde et sont restés quatre à cinq siècles. Ce sont eux qui ont construit le Taj Mahal. Cela a continué à exister après eux. La musique hindousthâni, par rapport à la religion musulmane, c'est le *kawali*, par contre tous les chants hindousthânis sont en rapport avec les divinités hindouistes. Donc un chanteur musulman est hors religion, il est dans la philosophie, la musique ayant dépassé toutes ces barrières. Dans le carnatique, on s'appuie beaucoup plus sur l'hindouisme, car c'est quand même une religion puissante. Comme seule religion en Inde, elle n'a pas eu besoin d'être protectionniste. L'hindouisme n'est donc pas une religion : c'est une façon d'être, une façon de vivre : *haindava dharma*. En Inde du Sud aujourd'hui les chrétiens, les musulmans... toutes les différentes religions chantent dans le chant carnatique.

Les Bauls, qui sont des musiciens nomades, s'inscrivent-ils dans cette philosophie ?

Non. À côté des deux styles classiques d'Inde du Nord et d'Inde du Sud, il existe dans chaque région des musiques plus proches du folklore. Le peuple Baul, parti du Bengale,

est un peuple nomade qui s'appuie aussi sur l'hindouisme, mais souvent les textes sont chantés selon l'inspiration.

Y a-t-il un rapport entre le chant des Bauls et les chants Soufis ?

À ma connaissance non. Les chants Soufis, d'origine musulmane, sont arrivés en Inde à partir de l'Iran, la Turquie, l'Égypte, mais les chants Bauls existaient déjà, en Inde même. Par contre les chants Soufis ont donné, en Inde du Nord et surtout maintenant au Pakistan, le *Kawali*.

Tu passes du chant carnatique à la musique improvisée telle qu'on la pratique ici, avec sa revendication libertaire : sacré grand écart !

Je vais te raconter cette histoire de deux manières : Quand je vivais en Inde, juste avant mon arrivée ici, c'était vraiment le moment pour moi de quitter ce pays. Par rapport à la tradition en Inde, et c'est une image que je donne à mes élèves, j'ai un regard distancié. À chaque fois que je reviens vers ma tradition, c'est comme une découverte. Avant j'étais « dans » la tradition. Je me sentais comme une abeille tombée dans un pot de miel... c'est elle qui a produit ce miel, mais quand elle tombe dedans, elle étouffe et elle meurt. Quand on est trop dans la tradition, ça la tue.

Bien dit !

Exactement ! Et même en Inde je le dis devant les plus grands maîtres. C'est comme la politique : quand c'est trop, c'est trop. L'homme est fait pour être libre, non pas pour fabriquer des chaînes qu'il doit ensuite tirer derrière lui. Les forces collectives ne peuvent exister que grâce aux forces individuelles. Sinon ça ne marche pas. Je l'ai découvert en sortant de l'Inde. Pour moi cette liberté était indispensable, elle m'a permis de découvrir ma capacité même. Ensuite, en arrivant en France, j'ai commencé à donner des cours, car c'était la meilleure façon de gagner très vite ma vie. En même temps, pour faire des concerts, il n'y avait que la musique traditionnelle. Une fois, programmé au Centre Mandapa à Paris, je prends le métro (étant payé à la recette, pas de taxi !). Je ne parlais pas encore français. Et dans le métro je vois des gens qui font la manche, tout un paysage très différent. J'arrive au Centre Mandapa, et je vois toute une population française habillée à l'indienne... ça m'a choqué, j'ai presque eu envie de jouer en jeans ! J'ai mis mon costume traditionnel, j'ai fait mon concert, mais j'étais dérouté par ce rapport avec ce public qui était dans la fausseté, l'exotisme, et j'ai pris la décision de ne plus jouer dans ces conditions-là. Je jouerai

ailleurs. Si je fais de la musique traditionnelle, il me faut une autre raison.

Et comme par hasard, dans le mois qui suit, il y a eu cette première proposition de Guy Bertrand. Tu vois, quand on prend des décisions radicales, des portes s'ouvrent.

C'est comme ça qu'un jour tu t'es retrouvé dans un festival punk...

Ouais ! à Salies-de-Salat, j'y ai fait de la musique traditionnelle, c'est le contexte qui m'intéressait.

Quelle est la philosophie de ta pédagogie ?

C'est venu avec le temps, petit à petit. J'ai donné des cours pendant dix ans à Music'Halle, l'école de jazz et des musiques vivantes... j'étais « le » prof qui donnait les cours sur la voix, j'avais beaucoup d'élèves. J'ai constaté que quelqu'un qui vient consommer l'art, on ne peut pas l'aider. Dans le système courant en Occident, même dans les conservatoires, où les élèves inscrits souvent sont là parce que les parents veulent leur faire apprendre ça ou ça, seuls dix ou quinze pour cent deviendront de vrais musiciens. Le reste c'est comme en Inde où les filles apprennent à chanter pour le mariage. C'est un peu la même chose autrement ! C'est une question d'identité, de prestige. Je conteste cela. Je dis que tout le monde peut chanter. Chanter faux, ça n'existe pas : c'est un jugement qui ne vient pas de l'extérieur, mais de toi-même. Quand tu chantes faux, c'est ton propre jugement qui amène ce problème-là. Il faut aider la personne à découvrir l'équilibre entre la voix et le corps, le corps qui vibre avec la voix. En faisant retrouver cette relation, j'ai obtenu plein de résultats avec des élèves qui au départ n'arrivaient pas à trouver la justesse des notes. Et je peux dire maintenant qu'à travers la voix on découvre sa propre valeur. La voix c'est l'expression, et souvent les gens s'expriment un peu comme avec le service minimum proposé par le gouvernement... Non, la voix c'est un cri qui vient de l'intérieur, comme dit Bernard Lavilliers, et donc ça fait peur à la personne qui veut le sortir d'elle-même. Alors on trie, on contrôle, la société nous dit fais pas ci, fais pas ça, et finalement ça étouffe dedans, et au moment où ça sort, c'est agressif et violent. Dans mon travail j'essaie de faire comprendre qu'on peut transformer tout ça de manière positive : c'est ce qu'on appelle le chant.

Et toi-même, tu as dû ressentir une transformation en toi-même à travers tes rencontres, tes expériences. Je t'ai entendu chanter hors pistes à des années-lumière de ta tradition, qui pourtant te porte toujours. Cela peut aller vers de folles

dérives, mais toujours assises sur un socle d'une grande stabilité. Dans ton duo avec Kiko Ruiz, tu investis le flamenco avec un mélange de sobriété et de brio propre à cette culture, en le déplaçant vers un autre continent, qui n'est pas seulement l'Inde, mais un continent mouvant, baroque, et pourtant d'un grand classicisme.

Pour moi, plus je prends de liberté, plus je reconnais mon identité. Par rapport à ma tradition, je ne m'identifie plus par le code. Mais cette tradition me suit comme un fil conducteur et je crée mon propre univers avec ça. Un jazzman de la nouvelle génération souvent s'appuie sur Coltrane ou un autre père ou grand-père du jazz ; moi aussi j'ai écouté toute cette musique, mais quand j'improvise je ne m'appuie pas dessus. Je suis toujours fidèle à mes propres grand-pères musicaux, même dans mes méditations, et cette fidélité me sert à être fidèle à moi-même.

Être fidèle, c'est transformer ?

C'est même pas transformer, c'est : je suis moi-même. Eux ils ont fait leur chemin, j'ai appris en m'appuyant sur eux, ils m'ont inspiré, et maintenant je n'ai plus besoin d'eux.

Dans Mithya, tu donnais à entendre, ce qui est nouveau en musique indienne, une musique monophonique en polyphonie...

...et écrite, ça aussi c'est important. *Mithya* a été aussi une synthèse de la pédagogie que j'avais développée, et j'ai commencé à faire des liens entre tradition orale et tradition écrite. Je me suis dit que pour jouer de la musique écrite, la tradition orale peut être un service fabuleux, en libérant certaines choses. Quand j'écoute une symphonie de Beethoven, au départ j'attrape une voix dans l'ensemble, je retrouve la fondamentale et je chante la mélodie avec des *sa - ri - ga - ma* dans ma tête. Alors je me suis dit que je pouvais écrire la musique avec ma façon de percevoir la musique polyphonique. J'ai été aussi très attiré par la polyphonie traditionnelle de la Squadra de Tralalilero de Gênes, des chants corses, des voix bulgares. Quand j'écoute un chœur en musique classique, par exemple un requiem, je suis plus public, j'ai du plaisir mais ce n'est pas ça qui m'inspire. Par contre, dès que j'écoute ces voix naturelles en polyphonie, ça me touche. J'ai ressenti comme une bouffée d'oxygène de pouvoir écouter à une période beaucoup de musiques traditionnelles européennes.

En Occitanie, qu'est-ce qui a attiré ton oreille, et quelles rencontres ?

Mon expérience avec l'Occitanie est partie d'un groupe créé en 1988 par Minvielle, les Polyrythmies d'Uzeste ; après, Jacques Aymonino a créé les Manufactures Verbales, dans lesquelles j'ai été souvent invité en concert pendant dix ans, parfois comme remplaçant, j'improvisais dessus, j'ai même fait des italiennes, dans le sens théâtral : inventer des mots. Donc les sonorités occitanes sont très familières pour moi.

Tu as aussi côtoyé la musique électronique ? Je sais que tu es passionné d'informatique et de technologie...

Je suis un peu autodidacte, j'apprends en observant, et je me tiens très au courant des nouvelles technologies. J'ai eu l'occasion de faire un album, *Indian Gypsy*, conçu avec un musicien guitariste et programmeur, dans le style *lounge music* (musique de salon). Cette musique était destinée à des compilations, et l'un de mes titres figure dans *Buddha Bar 3*, un album qui s'est vendu à plus de 700 000 exemplaires. Après, j'ai fait une autre création avec des musiciens indiens de la Réunion, dans laquelle j'ai aussi introduit l'électronique, donc un mélange avec la musique *Maloya* d'influence africaine, bien que jouée dans les temples hindouistes. Ce contraste m'a passionné, et j'ai amené le grain indien dans leur musique, plus l'électronique. J'ai appelé ce projet *Malabar Experience*, du nom de ma région d'origine.

Comment tu te situes par rapport à la world music, qui est devenu un domaine très commercial ?

Je rejoins la philosophie d'un poète du Kerala, du XIV^e siècle, très humoriste, qui faisait partie de la cour du roi. Le roi fait construire un lampadaire magnifique, et demande à tous les poètes de célébrer le lampadaire, moyennant une prime. Tous commencent à écrire en pensant à l'argent et caressent le roi dans le sens du poil. Mais lui n'écrit que deux lignes : « Le lampadaire est magnifique, et j'aimerais bien toucher la prime ». Et il signe.



Je n'ai pas envie de dire que le vol de musique, c'est magnifique. Je suis musicien, chanteur, point. J'ai envie d'être libre. Le vol de musique fait partie de ce monde. « Vol », dans le sens anglais, est très mal interprété par les français, et perd tout son sens pour moi. La musique occitane fait partie du monde. La chanson française aussi. Quand on chante une chanson française en Inde, pour les indiens c'est du vol de musique, finalement. Pour être sincère, je suis l'une des personnes à le cautionner, parce que je provoque des rencontres dans mes créations. Quand on dit « fusion », parfois c'est tellement fusion...

Qu'on ne distingue plus rien...

... ça fait un peu confiture bas de gamme ! Moi je défends mon identité, et si tu joues avec moi, je respecte la tienne et le dialogue est possible, alors on retrouve le sens de la musique, qui est de dialoguer.

Dans la musique faite uniquement pour la consommation, il n'y a pas de dialogue possible ?

Je suis l'idée de ce poète : moi aussi j'aimerais bien gagner de l'argent, mais sans vulgarité ni compromis.

Un autre poète disait : « être artiste, c'est être complètement soi-même. »

Ça rejoint ce que tu disais tout-à-l'heure : la radicalité ouvre des portes.

Oui, mais encore le mot est très délicat. Suis-je radical ?... je ne le pense pas. Je peux faire de la musique très commerciale et de la musique très profonde, la palette est ouverte, c'est le contexte qui change. Quand on me demande une musique à placer dans des compilations, c'est destiné au *easy listening*, donc là aussi il faut le respecter comme tel, tout en existant dedans. Si tu n'existes pas, ce n'est pas intéressant... !!

...une évidence toujours bonne à rappeler, qui nous ramène sur le plancher des vaches... sacrées !

Un peu de *tchai* ?

Tu n'as plus de cet excellent muscat ?

Dernière parution :
Ravi Prasad ; Kiko Ruiz,
Tandem.
Harmonia Mundi, 2008.

Performance et transgression

du tabou charnel :

transgression

le secret des dissonances... ... ou quand la *Jota de estilo* distille des îlots de résistance.

Par Serge Sageloly

Éléments de réflexion préalable

De la performance

Nous n'allons pas entreprendre une analyse phénoménologique de l'acte performatif du chanteur de *jota*. Cela reviendrait d'ailleurs à interpréter l'immobilité d'un corps campé sur les deux pieds (les mains sur la taille pour les femmes et les pouces engoncés dans la ceinture pour les hommes) et dont toute l'énergie est canalisée dans la puissance vocale. Se

situant du côté de l'interprète, cette approche justifierait à elle seule au moins autant de pages. La démarche que nous proposons ici se positionne plutôt dans le registre de la perception de la performance, sans toutefois oublier, bien évidemment, le dit interprète. Chaque fois que celui-ci est confronté à un auditoire, il se retrouve propulsé à la jonction de différentes intentionnalités inhérentes aux circonstances, au moment, au lieu, et aux publics distincts.

ue représente la *Jota de estilo* pour un aragonais ?
Que représente un chant traditionnel ? Il peut représenter (ambassadeur) son terroir, représenter (met en scène) un texte, re-présenter des figures patrimoniales, représenter des valeurs mais peut-être aussi une idéologie, représenter une spécificité propre à chaque auditeur (un souvenir) et chaque interprète (un état de grâce...).

La représentation c'est chanter devant les autres avec une certaine intention. C'est bien cela que nous avons pris l'habitude d'appeler une performance.

Le secret des PDs (Keil)

Nous étions sur le point de boucler notre thèse, quand Jaume Ayats (Université Autonome de Barcelone) nous fit part de la convergence de notre approche des dissonances avec les fameux « *Participatory Discrepancies* » de Charles Keil¹. Dans ce que nous pourrions traduire par « dissonances participatives », Keil distingue lui aussi les mélodiques (concernant la texture) et les rythmiques (concernant le processus), et relève leur forte potentialité émotive d'expressivité, fondée à la fois sur une fonction cathartique et sur une fonction « solidaire » (que nous qualifions de conative) : « le compositeur invite l'auditeur à s'identifier à l'expérience collective, en utilisant dans ce but quelque mécanisme musical que ce soit », et, pourquoi pas, les dissonances. Citant des exemples allant des cornes tibétaines à l'accordage des pianos, il évoque également l'usage de la friction tonale pour maximiser l'intensité de la matière sonore (nous parlions, quant à nous, de « forcer le trait » et « générer de l'épaisseur dans le geste mélodique »).

De l'utilité de l'outil sémiotique

La sémiotique est un outil supplémentaire dans l'approche phénoménologique d'un chant traditionnel. Elle permet d'étudier le signe en contexte, c'est-à-dire l'acte performatif, en inventoriant les différentes possibilités d'approche, compte tenu des paramètres qui constituent la situation : le lieu, le moment, le public, et l'intention. Elle remet la contextualité de la performance au centre de l'observation et montre comment l'intentionnalité peut en influencer la perception.

La sémiotique permet d'inventorier les différentes configurations de performances, d'en proposer les modalités d'articulation avec le produit global (ici un chant), mais également du produit global avec certains paramètres (la mélodie, l'accompagnement instrumental, le texte, le corps de l'interprète), et d'un paramètre (la mélodie) avec une de ses composantes (la dissonance).

La sémiotique nous a également permis de modéliser des intuitions liées à notre pratique de musicothérapie, dont Yves Defrance² écrit qu'elle peut « éclairer l'ethnomusicologue dans l'analyse de la perception auditive de l'individu et de ses conséquences dans le développement de la personnalité ».

1. Charles Keil, 1994

2. Yves Defrance, 2007

Présentation de la Jota de estilo : l'Aragon secret

Dans le panorama des chants traditionnels espagnols, la forme « jota » évoque inmanquablement la dynamique ternaire de la danse que plusieurs provinces autonomes ont depuis longtemps inscrite à leur répertoire. Mais cette *Jota de baile* n'est que la représentante la plus répandue d'une famille bien plus large. Comme pour toute famille, celle des *jotas* présente des constantes communes et des particularités individuelles. Les constantes concernent la mesure à trois temps, l'harmonie, le rythme, la structure du couplet chanté (*copla*) et les mélodies instrumentales (*variaciones*). Les particularités touchent au tempo et au nombre de *coplas* et de *variaciones*, ainsi que leur agencement. Ainsi donc, la *Jota de baile* suit un canevas alternant *variacion* et *copla* sur un tempo enlevé et s'achève sur la troisième *copla*. La *Jota de ronda*, sa cousine, obéit à la même construction, avec un tempo légèrement moins soutenu.

Mais seule une province des plus discrètes, l'Aragon, peut s'enorgueillir d'avoir su perpétuer une forme de *jota* bien particulière : la *Jota de estilo*. C'est la plus lente et la plus courte. Son unique couplet, qui malgré le tempo lent n'excède pas une minute, est introduit par une ou deux *variaciones* rapides qui aboutissent en ralentissant sur la même ritournelle.

Sur le papier, l'analyse du chant paraît relativement simple. Le quatrain est mis en musique selon une combinaison particulière (2, 1, 2, 3, 4, 4, 1) où chaque vers est soutenu par un segment mélodique de quatre mesures à trois temps. Le discret accompagnement harmonique (à la guitare) des sept segments s'appuie alternativement sur la tonique et sur la dominante, le changement intervenant à chaque fois par anticipation, sur la dernière mesure. Mais au-delà de ces fondements structurels, la richesse des enchaînements mélodiques révèle une large possibilité de dramatisation du texte, donc une volonté d'en intentionnaliser l'interprétation. Du récitatif (ABABABA) au plus lyrique (ABCDEFG), en passant par des formes plus conclusives (ABACDCD) ou même hybrides (ABABCDE), la richesse de la combinaison mélodique transcende en effet la simple respiration harmonique tonique-dominante. D'un point de vue dynamique, on va du registre timidement psalmodié et circonscrit aux quatre mesures, à la grande courbe dont l'ambitus peut dépasser l'octave et la longueur s'étendre sur plusieurs segments. Par « courbe », nous entendons

un élan mélodique qui passe inmanquablement par un point culminant avant de redescendre en une désinence ornementée.

Comment la sémiotique propose une analyse de la perception du chant en contexte

Bon outil pour l'ethnomusicologue, la sémiotique de Peirce permet de rendre compte de la dimension centrale de la performance comme production de signes. La *jota* est un signe, lui-même constitué de plusieurs signes, et qui entre en relation, au moment de la performance, avec l'attente du public, qui est également un signe.

La sémiotique permet donc d'aborder les perceptions possibles de la *Jota de estilo* comme phénomène expressif.

gine de la manifestation du phénomène).

- Quand nous découvrons pour la première fois un chant traditionnel, il nous apparaît comme un « tout (rhème) dont la production sonore (indice) se distingue par sa singularité (sinsigne) » : un sinsigne indiciaire rhématique.

- À partir de la deuxième rencontre, il devient un « tout (rhème) qui est là (indice) par habitude (légisigne) » : un légisigne indiciaire rhématique.

- À la longue, il devient un « signe qui délivre la même information (dicsigne) chaque fois (légisigne) qu'il est produit (indice) » : un légisigne indiciaire dicent.

- Enfin, il devient un chant identifiable qui réunit (symbole) plusieurs indices le reliant à une famille de chants semblables (légisigne) et dont il porte le même nom (dicsigne) : un légisigne symbolique dicent, ou symbole dicent.

	Les trois étapes de la sémiose		
Registre du signe	Comment le signe se manifeste (ce qui représente)	Comment le signe représente l'objet (ce que ça représente)	Comment on pense le signe (ce pourquoi ça représente)
Tiercéité (causalité, intention, loi)	Légisigne (type, règle, habitude)	Symbole (rapport de généralité à l'objet)	Argument (comme un raisonnement)
Secondéité (existant, fait ni nécessaire ni général)	Sinsigne (trace matérielle, signe singulier)	Indice (rapport existentiel à l'objet)	Dicsigne (comme l'attribution d'une information sur l'objet)
Priméité (qualité)	Qualisigne (ton, ambiance)	Icone (rapport de ressemblance à l'objet)	Rhème (comme un tout)

(Il y a maximum trois possibilités pour chaque étape, sachant que, de gauche à droite, le lien ne peut s'établir qu'horizontalement ou en descendant. Mais instaurer des règles de possibilité implique des impossibilités. Par exemple, un sinsigne ne peut être symbolique : une trace n'a pas de rapport de généralité à l'objet. La répétition d'une trace (dès lors légisigne) peut, quant à elle, devenir symbolique).

Pour notre étude comparative, nous avons spécifiquement privilégié les modalités de mutation d'un même signe (mode de lecture de la sémiose : de droite à gauche, donc de la pensée réceptrice à l'ori-

Ainsi donc, la même *jota* peut être perçue comme un signe différent en fonction du degré de familiarité (du simple néophyte à l'*aficionado* le plus érudit) que l'on entretient avec le genre musical. « Toute prestation sonore paraît d'abord reçue par l'auditeur comme un message à identifier, à classer selon ses outils cognitifs, ses propres critères et son propre bagage culturel et musical, avant d'être investie plus en profondeur dans sa dimension émotionnelle, affective et esthétique » (Y. Defrance). Nous allons voir comment ces auditeurs types viennent coïncider avec les différents modèles de performance.

Pas de deux entre trois auditeurs-types et trois contextes de performance

Un chant traditionnel s'inscrit dans un temps et un espace donc une situation de production, de transmission et d'affichage. L'étude de la performance contextualise la fonction mélodique. Le temps des fonctions agricoles étant révolu, d'autres espaces de performance sont venus relayer une continuité patrimoniale identifiante. La cueillette des olives et les moissons ont laissé place aux festivals et aux concours. Seule la prestation offerte sur la place du village, lors de la fête annuelle, se porte garante de la permanence d'une oralité traditionnelle. Ces trois modèles actuels de performance nous éclairent à la fois sur la fonction mélodique et la place du corps de l'interprète.

Dans le cadre dit « du festival », l'indice mélodique n'est pas assez fort. C'est le profil global (légisigne iconique) de la mélodie qui se combine aux autres indices (costume, texte, tempo, accompagnement instrumental, ritournelle introductive) et participe ainsi à l'identification du chant. Celui-ci est un « symbole rhématique », c'est-à-dire qu'il est lié à son objet (*Jota de estilo*) par association d'idées générales (issues des indices précités), comme tout ce qui est organisé dans une société et qu'on a coutume d'appeler « symbole ». La performance ne sert ainsi qu'à brandir, en quelque sorte, la bannière « *Jota de estilo* », distinguant ainsi la spécificité de son origine géographique. Nous sommes proches de ce que l'on dénomme la « couleur locale » et qui atteint son apogée dans l'usage qui est fait des airs populaires espagnols au sein de la *zarzuela*, comme plus largement

Modèle de contexte (auditeur-type)	Performance	Echelle de référence	Chant	Mélodie
Festival (néophyte)	Folklore (iconique)	Espace	Emblème identifiant (symbole rhématique)	Profil-type (légisigne iconique)
Place du village (autochtone)	Mise en scène du texte	Corps	Vecteur d'information (légisigne indiciaire dicent)	Syntaxe (symbole rhématique)
Concours (<i>aficionado</i>)	Rituel (syntaxe)	Temps	Vecteur d'axiologie (symbole dicent)	Objet du rituel (légisigne indiciaire rhématique)

La sémiotique permet d'éclairer la fonction du chant, la fonction de la mélodie au sein du chant, et la fonction de la performance. Montrer comment la mélodie fait signe (légisigne iconique / syntaxe / légisigne indiciaire) permet de préciser sa fonction (donner une image / articuler une information / devenir sujet d'un prédicat), et d'affiner l'intentionnalité de la performance (folklore / langue / rite). Viennent ensuite les fonctions afférentes :

- quand la mélodie est legisigne iconique, où est l'indice permettant l'identification du chant ?
- quand elle est syntaxe, entre quel indice (sujet) et quelle icône (prédicat) s'articule-t-elle ?
- quand elle est legisigne indiciaire rhématique, quelle information lui est-elle attribuée et par quelle syntaxe ?

dans l'échantillonnage planétaire dont se nourrit la *world music*. Sur la place du village, la force symbolique du geste mélodique traditionnel transmis se charge de porter l'information du texte. En effet, la mélodie « symbole rhématique » endosse une fonction syntaxique qui articule le texte à la voix indiciaire (le symbole rhématique « chant » du contexte « festival » manque d'indice suffisamment déterminé pour exercer une telle fonction syntaxique). Ici, le chant est un signe qui regroupe plusieurs informations sur l'objet et délivre la même information chaque fois qu'il est produit (légisigne indiciaire dicent). La performance est donc une mise en scène théâtrale du texte chargée d'émouvoir ou d'amuser, et qui trouve son origine dans la voix, donc le corps, de l'interprète. Dans le concours, c'est le cadre du rituel (symbo-

lique, par opposition au folklore, plutôt iconique) qui donne à la performance sa fonction de syntaxe : le protocole, les costumes, la scène du théâtre où trônent la statue de la vierge (du Pilar), le cep de vigne (les fruits de la terre) et le drapeau. La mélodie est un indice habituatif (légisigne indiciaire rhématique), à savoir une chose indécomposable (un indice typifié) qui est là par habitude. Le chant est là pour dire (symbole dicent) le bien, à savoir la bonne adéquation aux canons esthétiques et la permanence des valeurs patrimoniales.

Dans le concours, le chant se rapproche le plus d'une langue (le sacré du rituel) (vers le haut à droite du tableau), alors qu'il est davantage dans un rapport existentiel sur la place du village, et plus proche d'une idée générale dans le festival. Certes, on peut très bien assister au concours avec une attention auditive « de festival ». Mais, peu à peu, on percevra la mélodie d'abord comme une syntaxe pouvant porter des textes différents, puis comme un indice s'articulant aux exigences du public. De même, on peut aller sur la place du village le jour d'une « *exibicion* » avec l'oreille avertie « de concours ». Mais très vite, les réactions du public nous ramèneront vers la fonction syntaxique de la mélodie (les modulations de la voix et leur dimension langagière). C'est donc bien à la fois le contexte de performance et le public qui conditionnent la signification de la mélodie. Selon le contexte de processus (performance), le même objet peut « faire signe » différemment. Le contexte (à savoir la performance et le public qui est là pour elle) oriente la façon de penser les différents signes. Le contexte intentionnalise la signification de la mélodie. Toutefois, on peut adopter des intentions d'écoute différentes (néophyte, *aficionado*, ethnomusicologue) quel que soit le contexte de performance.

Il nous apparaît donc plus judicieux de parler de possibilité pour la même mélodie d'endosser des significations différentes. Les trois dimensions dans lesquelles elle offre un repère sont complémentaires, la performance s'inscrivant dans l'espace (festival), dans le temps (concours) ou dans le corps (village). La mélodie peut signifier par sa forme (festival), par son rapport existentiel à l'objet (concours), ou par sa fonction de code (village).

occasionnelles

Pour aborder le degré suivant de signification (les dissonances) de la *Jota de estilo*, il faut se demander ce qui permet à l'aragonais d'identifier celle-ci. Il existe en fait une perception de la mélodie qui transcende les trois contextes et même au-delà les différentes formes analysées musicologiquement : le geste traditionnel (présent dès le stade « legisigne iconique » du festival). Le geste, c'est ce que l'*aficionado* identifiera quel que soit le contexte de performance, même si la mélodie lui est inconnue (intention d'écoute indépendante du contexte). Le geste, c'est cet élan musical souvent indéfinissable pour l'intéressé, qui entre en résonance avec un mouvement affectif intérieur résultant d'une imprégnation culturelle communautaire. Pour analyser la perception du geste, il faut quitter une approche purement musicologique et partir à la recherche d'éléments dynamiques pertinents, c'est-à-dire signifiants. Ainsi le profil-type, déjà perceptible par le néophyte, révèle, par exemple, des notes saillantes. Une écoute plus attentive laisse également deviner des micro-répétitions et des focalisations autour de notes-pivots. En définitive, le geste mélodique et la rhétorique du texte qu'il porte prennent appui sur ces fondements structurels, bien en-deçà de la courbe schématique qui semblait se réduire au systématisme du point culminant précédant la désinence. Par contre, l'image (icône) simpliste du profil-type est confortée par l'omni-consonance, dont les quelques effets expressifs (arpèges brillants et autres sauts ascendants de quinte diminuée en ponctuation suspensive) offrent un écho redondant. En effet, c'est comme si la continuité perceptive requise présupposait la consonance. Or il se trouve que c'est précisément sur les points d'appui fondamentaux (saillante, note-pivot, micro-répétition) de cette consonance présupposée que surgissent, au gré des chants, des virevoltes expressives que nous avons décidé d'appeler dissonances. Certes, le rationalisme musicologique réduirait aisément ces écarts à des retards, ornements et autres générateurs de tension. Mais notre intuition s'est précisément nourrie de la coïncidence de ces virevoltes avec les points d'appui sous-jacents. Nous avons par la suite été confortés par le postulat de Keil affirmant que « chaque culture protège ses dissonances et les conserve aussi mystérieuses et participatives que possible ».

Un geste mélodique révélé par des virevoltes

De la place accordée au geste dépend

la signification de la dissonance

Identification du geste et fonction de la dissonance :

- Dans le « festival », on peut, ou pas, reconnaître le geste. La mélodie n'étant pas indiciaire, la dissonance est inutile ou passe inaperçue.
- Dans le « concours », on vérifie la qualité d'interprétation du geste. Dans une mélodie par trop indiciaire, la dissonance n'est qu'un élément supplémentaire de comparaison au modèle.
- Dans le « village », on est tout simplement assuré de l'authenticité du geste. L'indice est détourné de la mélodie vers la voix, donc la dissonance peut devenir indice de connotation du texte.

C'est donc parce que le public est assuré de l'authenticité du geste mélodique, que la dissonance peut devenir indiciaire, c'est-à-dire attirer éventuellement l'attention, se présenter comme un événement possible, et donc « faire signe ».

Et c'est parce que nous persistons à penser le phénomène dans le cadre de la dimension performative qu'il nous semble opportun d'utiliser à nouveau l'outil sémiotique pour modéliser l'orientation intentionnelle produite par la dissonance au cœur du geste. Nous avons vu comment la performance dite « de la place du village » a pour fonction essentielle la mise en scène théâtrale du texte. Sa dimension se réduit au corps de l'interprète. Le geste mélodique fait office de syntaxe, articulant l'information du texte et la voix du chanteur ou de la chanteuse. Cette articulation n'est pas sans évoquer l'intonation inhérente à toute déclamation théâtrale qui vient connoter et par là même intentionnaliser le texte.

Nous ne sommes pas dans un modèle linguistique qui attribue un « signifié » à un « signifiant », mais bien dans un processus qui permet de décomposer l'attribution possible (et non systématique) d'une information à un objet telle qu'elle peut être appréhendée par la pensée d'un auditeur. La connotation d'un mot par le surgissement, aussi subtil soit-il, d'un évène-

ment dissonant dans un contexte de consonance redondante peut venir modifier, momentanément, la perception du processus.

En sémiotique, le processus s'appelle « dicisigne », et nous avons choisi d'appeler « torsade » le phénomène passager qui vient le modifier. De mode d'articulation (fonction syntaxique) entre la voix et le texte chanté, le geste mélodique devient, lors d'un épisode dissonant, source d'événement (fonction dénotative). Par effet induit, la voix, qui est à l'origine du phénomène chanté (donc dénotative), devient porteuse d'information car investie d'une intention connotative.

Avant d'approfondir la dissonance mélodique, nous ne pouvons pas ne pas évoquer le rythme, l'autre paramètre sur lequel le geste mélodique peut exprimer son caractère événementiel. En effet, tout comme l'omni-consonance mélodique, la structure rythmique de la jota fonctionne autour d'une demi-douzaine de schèmes qui gravitent autour du point nodal que constitue le deuxième temps de la deuxième mesure. Tout comme pour la consonance mélodique présupposée, la prévisibilité métrique de la profération vient conforter la continuité perceptive. Les dissonances rythmiques (touchant, pour Keil, au « processus ») peuvent être des points d'orgue, des silences, des tenues de note de la durée d'un vers (quatre mesures), des déplacements de temps fort au-delà d'une mesure.

Torsade sémiotique pour virevolte expressive
(Voir ci-dessous le schéma de la torsade sémiotique au moment de la dissonance)

Pour résumer le schéma de la torsade sémiotique, nous dirons que, sur le plan perceptif, c'est un peu comme s'il se produisait une distorsion dans l'agencement des différents canaux signalétiques mis en jeu, comme si la voix chantée se positionnait de biais,

Fonction	Consonance	Dissonance	Consonance
Signal (indice)	Voix	Mélodie	Voix
Code (syntaxe)	Mélodie	Texte (connotation)	Mélodie
Information	Texte (évoocation)	Voix	Texte (évoocation)

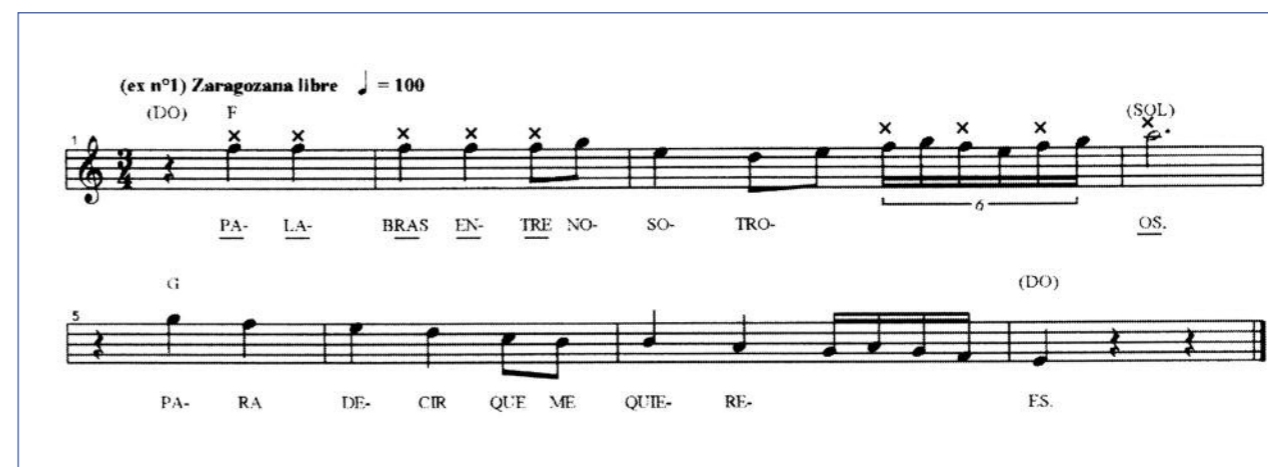
dans un aparté où s'immiscerait la voix parlée. L'événement dissonant généré par le geste mélodique renforce ce dernier dans sa fonction de vecteur de signification (attribution d'une information), donc de support expressif, en aiguissant l'attention portée au texte poétique et en la prolongeant au-delà de l'événement.

Il n'y a pas d'intentionnalité expressive hors contexte, c'est-à-dire hors le texte. Or la particularité d'un chant comme la Jota de estilo, c'est que mélodies et textes sont généralement indépendants. C'est donc exclusivement dans la rencontre réussie entre un geste mélodique et un texte poétique qu'une intention expressive devient possible. De la même façon, nous disons que les différents profils

relevant de la règle et du style en figurant dans la Classification.

Quelques exemples pour passer du rire aux larmes

Et pour commencer (ex n° 1), nous prendrons précisément l'exemple de la *Zaragozana libre* (ABCDEFGG) de la Classification enregistrée au Certamen Oficial (grand concours de Saragosse) de 1994. La mélodie était imposée mais les concurrents avaient le choix entre deux quatrains. La *Zaragozana libre* se caractérise par un tempo des plus affirmés, ce qui contrastait pour l'occasion avec la thématique galante des textes. C'est donc dans un registre franchement déclamatoire que l'interprète aborde l'avant-der-



mélodiques ne fournissent pas, a priori, d'intention expressive mais bien des représentations (théâtrales ou historiquement acquises), donc de simples registres de discours. Ainsi, le saut ascendant suivi de la répétition insistante d'une même note présenterait une intention déclarative et affirmée, alors qu'une broderie suivie d'une longue désinence traduirait une forme de gravité, et que des arpèges amplifieraient l'éclat et la brillance de la performance. Tout ceci s'inscrit dans un fond commun de surdéterminants (dont le bel canto) issus de l'histoire musicale européenne. Par contre, certains de ces profils surdéterminés offrent de magnifiques opportunités aux dissonances.

La perception d'une note comme étant dissonante, et la connotation du mot chanté restant du domaine de la simple possibilité, notre étude ne peut porter que sur des cas particuliers, même si, en apparence, certaines dissonances ont acquis une fonctionnalité

nière phrase (F) par un IV^e degré (fa) sur harmonique de tonique. Note saillante devenant pivot jusque dans l'ornement de fin de phrase, cette appoggiature retardante est comme un geste de bravoure qui maintient la tension avant de la prolonger au-delà sur une nouvelle saillante dissonante, en l'occurrence un VI^e degré (la) en position de neuvième de dominante. Cette double tension se résout en une longue désinence très conclusive (G). (exemple n° 1 ci-dessus)

Nous retrouvons (ex n°2) cette appoggiature prolongée dans deux autres mélodies, également dans l'avant-dernière phrase, mais sur un VII^e degré abaissé. Répété avec insistance avant de se résoudre sur la sensible, il accentue l'effet coda (ABABCDE) dû à la répétition des vers 4 et 1. Donnant au 4^e vers une coloration d'écho qui suspend la respiration harmonique (D), il dévie le geste le temps d'un aparté convenu, juste avant de conclure (E). On retrouve fréquemment ce

procédé dans le *Cant d'estil* de la province de Valence, mais sur une versification différente (1, 1, 2, 3, 4, 4, 5). (exemple n°2 ci-dessous)
Autre exemple (ex n°3) de dissonance venue se greffer sur un profil surdéterminé, *Te amoraste Manuela* (ABABABA). Également interprétée dans le Certamen dans la catégorie « chants libres »

coulantes que sont, en espagnol, le « r » et le « l », ainsi que la douceur de la diphtongue « ue », prononcée « oué », de « Manuela », contribuent à fluidifier et apaiser le geste.
« Demande l'amour à Dieu, mignone / Tu t'es amourachée, Manuela » (exemple n°3 en bas de la page)
Loin des profils surdéterminés mais témoignant

(ex n°2) *Con cuatro cabezas moras* ♩ = 80

Score musical for 'Con cuatro cabezas moras' in 3/4 time, tempo 80. It consists of two staves. The first staff (A) has lyrics: QUE- D'UN A- RA- GON TAN GRAN- DE- E. The second staff (B) has lyrics: CON CUA- TRO CA- BE- ZAS MO- RA- AS. The key signature has one flat (B-flat), and the melody starts on a D note.

et ce, d'ailleurs, à plusieurs reprises, elle ne figure pas dans la Classification. Associée pour l'occasion à deux quatrains distincts mais proches pour ce qui est du registre galant, la mélodie présente une dissonance sur la note saillante d'un arpegge on ne peut plus académique. Contrastant avec l'assurance culminante d'un VII° degré naturel dans la phrase A, la fermeture (sol-si b) du même intervalle (sol-si) dans la phrase B traduit la douleur contenue. Le si b adoucit le propos, tout comme le tempo particulièrement lent. Les deux

certainement de traces d'anciens mélismes, l'effet de timbre regroupe les ornements non syllabisés présentant une dissonance. Et pour passer des larmes au rire, nous prenons comme exemple de cet effet un véritable porté de voix qui a certainement contribué à la notoriété d'un des derniers styles apparus au XX° siècle, le style *Iranzo*, du nom du Pastor de Andorra. Résolument positionné en note saillante du chant *Bien pintada la mujer* (ex n°4), cette note-sensible-dégagée-de-toute-résolution (si) apparaît comme un orne-

(ex n°3) *Te amoraste Manuela* ♩ = 80

Score musical for 'Te amoraste Manuela' in 3/4 time, tempo 80. It consists of two staves. The first staff (A) has lyrics: PI- DE'A- MOR A DIOS, MO- RE- NA- A. The second staff (B) has lyrics: TE A- MO- RAS- TE, MA- NUF- LA- A. The key signature has one flat (B-flat), and the melody starts on a G note.

hémistiches sont comme suspendus en bout de course au VII° degré abaissé, comme s'ils étaient en quelque sorte soupirés, et la simple réitération de l'effet vient souligner le regret. Les consonnes

ment modal que l'on vient chercher de loin, puisque les syllabes du texte ne culminent qu'au V° degré (sol). Non syllabisé, ce VII° degré produit un étirement du « a » prononcé qui, au regard du

registre humoristique du texte, n'est pas sans évoquer l'éclat de rire suggéré « ahahaha » (sol-la-si-la-sol). N'ayant un effet dissonant que dans la phrase B, le « si » va toutefois conserver sa couleur timbrée dans A, le simple jeu des répétitions (ABABABA) produisant un effet cumulatif (cf plus bas : ligne d'identité).

dans B, en pivot autour duquel viennent s'enrouler les mélismes d'une phrase en suspension, dont l'effet est accentué par une mise en musique assymétrique (AB+AB+AB+A : chaque phrase mélodique B soutient un vers plus la moitié du suivant). Nous avons là un geste particulier qui, tout en anticipation, nous entraîne vers l'avant. En

(ex n°4) *Bien pintada la mujer* ♩ = 90

Score musical for 'Bien pintada la mujer' in 3/4 time, tempo 90. It consists of two staves. The first staff (A) has lyrics: BIENPIN- TA- DA- LA MU- JE- ER. The second staff (B) has lyrics: LA BEL- LA'ES TA MI ME GUS- TA- A. The key signature has one flat (B-flat), and the melody starts on a G note.

« Bien coiffée, la femme / La belle ainsi me plaît » (exemple n°4 ci-dessus)

Avec le VI° degré de *Le dio un besico al coello* (ex n°5), nous avons un cas remarquable de dissonance en position de pivot. Harmonique la plus éloignée à la fois de la tonique et de la dominante, le VI° degré serait donc, a priori et parmi les notes « naturelles », une note de passage par excellence. Mais elle est aussi un formidable extenseur d'harmonie : respectivement sixte

effet, le retour à la tonique de la fin de la phrase A est annoncé dès le début de B. La tension entretenue par le « si » ne se résoud que sur l'écho par anticipation du texte de A (comme un tuilage, en quelque sorte, entre la mélodie et le texte). Une simple petite octavisation de rappel du « si » pour appuyer la répétition du texte (A) et en déposer le deuxième hémistiche, tout en douceur, sur la tonique. (exemple n°5 ci-dessous)

Dans *Plato confitura* (ABABABA) (ex n°6), le

(ex n°5) *Le dio un besico* ♩ = 90

Score musical for 'Le dio un besico' in 3/4 time, tempo 90. It consists of two staves. The first staff (A) has lyrics: MASQUEA- LE- GRO LO ILE- VA- RA- A. The second staff (B) has lyrics: LE DIO'UN BE- SIC'AL COEL- LO O.MASQUEA- LE- GRO- O. The key signature has two sharps (F# and C#), and the melody starts on a D note.

ajoutée pour la tonique, et neuvième de dominante, elle joue aux limites d'une résolution qui ne dit pas où elle va... Annoncée en neuvième de dominante saillante dans A, le « si » se retrouve,

fameux Pastor nous propose à nouveau un VII° degré (si), cette fois-ci syllabisé, qui assume donc les fonctions convergentes de point culminant du texte chanté et de timbre en note saillante. Par l'ef-

fet combiné d'un sol insistant en plateau suivi d'une césure rythmique en anacrouse, la phrase B retient cette poussée de voix (la-si-la-sol) jusqu'à l'avant-dernière syllabe. Cette option dramatique souligne la rhétorique humoristique. Par ailleurs, la prédilection de la note saillante pour le phonème ouvert « a » ajoute aux deux jotas du Pastor citées ici une touche de pantalonade théâtrale en forme d'éclat de rire (« aha ! »).

« La femme qui se marie / Se fait douce comme le miel / (mais après un an de mariage...) »

(exemple n°6 ci-dessous)

Semer des petits cailloux blancs

tance, ou à proximité (à la jonction entre deux phrases), une permanence par-dessus les alternances harmoniques. Car la perception est également fondée sur une mémoire cumulative et anticipative. La ligne d'identité agit alors comme une liaison inconsciente des différents repères identifiants (micro-répétitions, notes pivot ou saillante) qui jalonnent le récit mélodique. Elle en garantit ainsi la cohésion pour des auditeurs à l'attention « participative » et qui ne s'arrêtent pas à l'icône de l'envolée parabolique du profil-type.

Nous retrouvons ce principe de ligne d'identité à propos d'une autre note-sensible-dégagée-de-

pour ne pas perdre le fil expressif...

Dans ce dernier chant, la poussée expressive trouve un écho au début de la phrase A suivante (sol-sol-si-la) où il conserve un effet expressif malgré la disparition de la dimension dissonante. Ce phénomène peut être éclairé par un autre concept de la sémiotique peircéenne : la ligne d'identité (analyse plus complète qu'en linguistique : chaque point de la ligne d'identité m'indique le même objet de l'univers du discours, mais du discours en situation). Il suffit qu'il se produise une fois une coupure de la ligne d'identité consonante (le fil continu du discours), pour que cette coupure serve à son tour d'ancrage (de trace mnésique) à une autre ligne d'identité, celle du timbre, de la dissonance. Ceci peut s'expliquer par un principe inconscient d'économie, qui privilégie la dimension associative de la mémoire perceptive. La note peut conserver sa place de signe distinctif alors que l'harmonie du moment annule son effet dissonant. La dynamique du geste est bel et bien porteuse d'un rythme de mini cellules, comme un balisage de formules d'accroche qui signale à dis-

toute-résolution, dans *No me importa que pregones* (ABABCBC) (ex n°7). Ici, la spécificité de l'effet expressif est étroitement liée à son association systématique avec un binôme : en retombée du VIII^e degré (do-si) dans les phrases à la dominante (A et C), et en appoggiature du VI^e (si-la) dans celles à la tonique (B). Elle apparaît dans toutes les phrases au même moment, annoncée par une note répétée en pallier insistant. Ce geste mélodique, dont la dynamique tourne en définitive autour d'une inflexion (do-si ou si-la) de voix, illustre parfaitement le propos douloureux du quatrain.

Apparaissant ainsi dans chaque phrase, comme fil conducteur des diverses dissonances, le VII^e degré (si) devient le point d'accroche expressive de la totalité du chant. Quand il est consonant (phrases A), c'est l'appoggiature *do* qui provoque un frottement furtif, accentuant le pincement douloureux de la diphtongue « ya ». Dans les phrases C, la même disposition mais placée à un tournant conclusif (do-si cumulant l'effet annoncé par si-la) vient appuyer la diphtongue « -llar-u- » (prononcée « yarou »).

« Peu m'importe que tu annonces / Que tu ne m'aimes plus / Combien de mensonges / Pour taire une vérité » (exemple n°7 ci-dessous)

...et parvenir au corps

Si pour tous les autres exemples, la virevolte expressive vient connoter le mot en soulignant le caractère comique ou triste du texte, pour la *Zaragzana* (et les autres coda) et *Le dio un besico*, la torsade touche à la perception de la structure du chant, quel que soit le texte. Elle renvoie encore plus directement au corps de l'interprète. La suspension prolongée de la

d'une jouissance par procuration ? Keil apporte une réponse à ce corps sublimé : la participativité. À cet instant précis, chaque auditeur du public est le chanteur ou la chanteuse ! Mais là où Michel Imberty nous parle d'une symbiose à l'échelle individuelle (« écouter chanter, c'est retrouver en soi une représentation kinesthésique de ces gestes qui commandent l'acte même de chanter »³), Charles Keil propose une fonction « solidaire » (« le compositeur invite l'auditeur à s'identifier à l'expérience collective »). Sauf qu'ici il n'y a pas de compositeur clairement identifié. C'est donc bien le patrimoine partagé qui « invite à s'identifier à l'expérience col-

consonance entraîne une tension du geste au cours de laquelle la voix entraîne le corps entier dans une tendance à peine perceptible à se positionner de biais. Dans les structures type « coda », c'est le corps qui se cambre juste avant le salut final. Le public ne s'y trompe pas qui acclame la performance à peine le relâchement de la dernière phrase entamée (ce qui lui vaut des rappels à l'ordre de la part du jury lors des concours). Mais s'agit-il simplement d'une extase idolatoire,

lective », et qui plus est, un patrimoine plus ou moins secret : « chaque culture protège ses dissonances participatives et les conserve aussi mystérieuses et participatives que possible ».

3. Michel Imberty, 2002

Mais revenons à plus de décence : tout ceci n'est que pure hypothèse

Ce cheminement nous a conduit d'une esthétique des possibles, par l'étude des performances, à une possibilité esthétique, la dissonance.

Les dissonances sont comme des différenciations temporelles de la continuité perceptive. La non-systématisation de leur présence leur confère une dimension de factualité comparable à l'affleurement plus ou moins marqué de traits de caractère. Caractère que le chant laisse poindre (note saillante), s'immiscer (note pivot) et s'affirmer (ligne d'identité).

La voix comme phénomène physique vibratoire vient littéralement cogner au corps de l'auditeur. C'est une irruption du réel qui vient déchirer l'imaginaire véhiculé jusque-là par le pouvoir évocateur du texte. Selon le principe lacanien, seule une fonction symbolique peut recoudre un imaginaire déchiré par le réel. Comme la syntaxe (symbole) mélodique a été affectée, c'est alors la langue portée par le texte qui récupère sa fonction (symbolique) initiale, qui est d'assurer la continuité logique signifiante. Ce processus s'effectue automatiquement, par la simple prédisposition des mots à être connotés.

Mais de quel réel évoquons-nous l'irruption ? Toute rupture vient systématiquement inscrire la possibilité d'un autre continu (une autre « ligne d'identité »). La voix n'étant qu'un phénomène physique et l'intonation la manifestation de celui qui la porte, cet autre continu ne peut provenir que du corps de l'interprète. À travers la dissonance, l'information c'est la jouissance de l'autre. Mais quel autre ? Le protagoniste possible du récit, l'interprète enfin aperçu à travers le masque (à la fois de consonance et d'immobilité) ébréché, ou l'auditeur lui-même surpris dans son identification « participative » ?... De l'utilité de la sémiotique pour élargir le spectre

des possibles, Umberto Eco écrit : « la sémiotique et une esthétique d'inspiration sémiotique peuvent nous dire ce qu'une œuvre peut devenir, jamais ce qu'elle est devenue »⁴. Et si ce n'était pas du tout ce que ça semble être !... Nous aurions pu tout aussi bien évoquer l'attrait pour la belle voix et la belle mélodie (bel canto), la mode pour l'exotisme et la nostalgie folkloriste, ou bien encore la dévotion à la Vierge. Car on ne peut pas ne pas faire un parallèle entre la lenteur qui caractérise la *jota de estilo* et l'immobilité de l'interprète dont le corps est triplement « masqué » (omniconsonance, costume, posture figée) par le tabou religieux concernant la sensualité. Mais, paradoxalement, c'est précisément cette lenteur et ce masque d'immobilité qui permettent à la dissonance de se faire entendre, d'acquiescer une signification possible et de faire ressurgir le corps érotisé. Alors ?...

L'anthropologue Maurice Godelier nous éclaire sur ce point : « les vérités existentielles avancées et défendues par les acteurs sociaux sont construites en laissant dans le non-dit ou le non-pensé tout un ensemble d'aspects du fonctionnement de leur société, qui font partie de la réalité qu'ils vivent mais sont consciemment ou inconsciemment laissées en marge de leurs interprétations »⁵. Car si le geste mélodique n'est pas systématiquement investi d'une intentionnalité expressive, il porte à coup sûr en lui les codes d'une représentation (représentation) patrimoniale, comme un « bâton de messenger » : « le bodstikka norvégien ou la scytable spartiate (qui) portaient des encoches dont le sens pouvait échapper au messenger, au point de signifier la propre mort de celui-ci (cf. Hamlet) »⁶.

Maurice Godelier nous offre également la seule justification à ce qui n'est, en définitive, que l'approfondissement d'une possibilité : « il est essentiel que (le chercheur) expose ses résultats de façon claire et argumentée, de sorte qu'ils soient vérifiables, et donc réfutables par les autres »... qui devront, pour cela, aller goûter à ce doux parfum de temps suspendu qui exhale parfois l'intensité diffuse du *haïku*...

Bibliographie

4. Umberto Eco, 1968, p. 133

5. Maurice Godelier, 2007, p. 226 et 230

6. Michel Balat, 2000, p. 126

BALAT, Michel. *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse* (suivi de la traduction de *La logique des mathématiques* de C. S. Peirce). Paris : L'Harmattan, 2000. 288 p.

DEFrance, Yves. Distinction et identité musicales, une partition concertante, (éd.). *Cahiers d'ethnomusicologie*. 2007, n°20, p. 9-25.

ECO, Umberto. *La structure absente (introduction à la recherche sémiotique)*. Milan, 1968. Paris : Mercure de France, 1972. 441 p.

GODELIER, Maurice. *Au fondement des sociétés humaines (ce que nous apprend l'anthropologie)*. Paris : Albin Michel, 2007. 293 p. Bibliothèque « Idées ».

IMBERTY, Michel. Quel sens et quelle portée donner aux recherches en psychologie cognitive à propos de la musique ? Réflexions pour une épistémologie du temps en musique. CHOUVEL, J.-M. et LÉVY, F. (éd.). *Observations, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*. Actes du 2^e colloque international d'épistémologie musicale. Paris : L'Harmattan / IRCAM, 2002, p. 373-394.

KEIL, Charles. « Las discrepancias participatorias y el poder de la musica », in CRUCES, Francisco (éd.). *Las culturas musicales (lecturas de etnomusicología)*. Madrid : Trotta, 2001, p. 261-272 ("Participatory Discrepancies and the power of music", in C. Keil & S. Feld, *Music Grooves : Essays and Dialogues*, University of Chicago Press, 1994, traduit en espagnol par Rafael Martin Castilla).

SAGELOLY, Serge. *La jota aragonaise : tradition orale d'une poésie chantée dans l'Espagne d'aujourd'hui*. Thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Jésus Aguila et Jean-Christophe Maillard. Université de Toulouse-le-Mirail, 2005. 287 p. et un CD.



Groupe Alcorisa
(du nom de leur
village / province
de Turel)
Coll. Alcorisa

Quelques réflexions sur l'apprentissage de la lecture musicale

par Claire Bonnard
enseignante en vielle à roue
et musique d'ensemble

J'ai huit ans et me voici tout au fond d'une salle du Conservatoire de Musique au cours de solfège. À l'école, déjà, je suis placée aux derniers rangs, parmi les mauvais élèves, alors au Conservatoire... Et puis, il nous faut prendre seules le tram, ma sœur et moi, traverser la ville, toute une aventure. Car nos parents l'ont décidé, statut social oblige : ma sœur apprendra le violon, elle est studieuse et appliquée et le violon est un instrument réputé difficile ; à moi on me réserve la flûte traversière, un cousin en joue – c'est plus abordable, paraît-il. C'est pourquoi je me retrouve reléguée derrière trente autres gamins à essayer d'apprendre à lire ces sortes de hiéroglyphes qui représentent – dit-on – la musique. Notre professeur, grande dame sévère et rébarbative, est assise derrière son piano, imposante, autoritaire et tellement vieille ! Elle me terrorise. Et voilà qu'un jour, sans le faire exprès, j'arrive à lui nommer les notes qu'elle joue au piano – do – mi – sol – fa – ré – mi – do – sans une faute... mais cette enfant a de l'oreille ! Et je passe du dernier au premier rang. Je suis fière : peut-être suis-je bonne à quelque chose... C'est parti, je serai musicienne ! (Ça, je ne le déciderai que beaucoup plus tard). Mais le professeur de flûte ne prenant les enfants qu'à partir de onze ans, il me faudra patienter après mes deux années de solfège. Ma sœur, elle, commence à tirer sur

son archet, alors moi je m'amuse avec une flûte à bec qui traîne par là. On me montre où mettre les doigts et je joue, d'oreille, les chansons que je connais. J'en oublie mon solfège... qui me sera réinculqué à coups de gammes et d'exercices quand je me mettrai à la « grande » flûte. Mais ce premier contact ludique avec un instrument a été très certainement déterminant dans mes études et mes choix musicaux.

Ce préambule pour relancer une vieille polémique : la chronologie de l'apprentissage du langage musical. En effet, apprend-on à lire et à écrire à un enfant qui ne sait pas parler et qui ne comprend pas ce qu'on lui dit ? Pourtant, cela paraît tellement évident qu'on a du mal à croire qu'il ait fallu tout un mouvement pédagogique avec des personnalités telles que Freinet, Martenot ou Orff – et le passage de Mai 68 – pour essayer de renverser la vapeur en ce qui concerne la musique. (Et ce n'est pas du tout encore gagné avec le recul certain des idées de cette époque qu'on connaît actuellement...). J'ai trop souvent entendu dire : « J'ai été dégoûté(e) de la musique à cause du solfège, mais j'aurais tant voulu apprendre à jouer d'un instrument de musique ! » J'en suis même arrivée à observer que les personnes les plus sensibles, peut-être les plus musiciennes, sont souvent celles que bloque le plus l'abord intellectuel de la

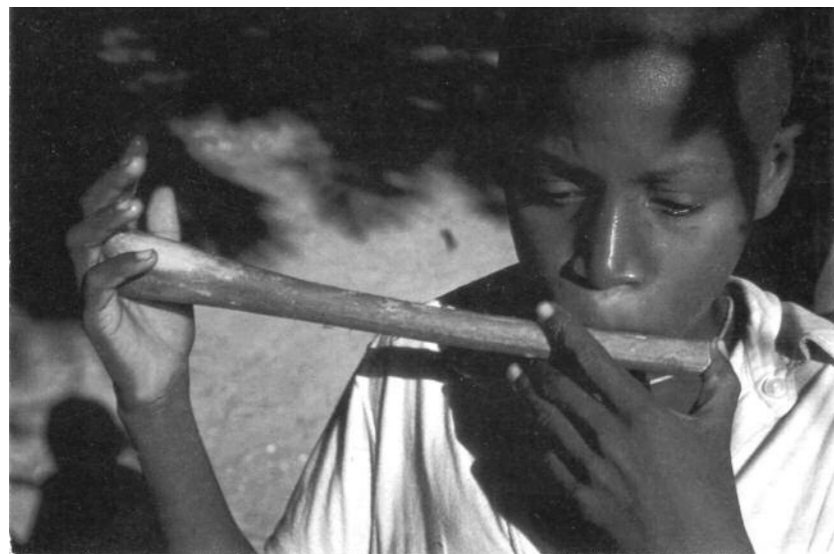


Cours de flûte
Coll. Claire
Bonnard

musique imposé par l'apprentissage préliminaire et obligatoire du solfège. Alors donc faut-il supprimer le solfège ? Diable, non ! Ce système occidental de lecture et d'écriture musicale a été perfectionné au fil du temps pour permettre d'approcher au plus près n'importe quelle musique, classique, jazz ou traditionnelle de tous pays. Mais il ne faut surtout pas en faire une condition préalable et absolue à l'apprentissage et à la maîtrise de la musique. Je vais encore énoncer une évidence : nombre de musiciens exceptionnels sont des « illettrés » solfégiquement parlant. L'important, et c'est là où je voulais en venir, est la première approche de la musique : **il faut qu'elle soit avant tout sensorielle, ludique, un plaisir pour l'enfant ou l'adulte qui se lance dans cette aventure extraordinaire.**

La lecture peut se faire pendant l'apprentissage, ou après... ou pas du tout. J'ai fait personnellement l'expérience d'enseigner la lecture musicale ainsi que quelques bases de théorie musicale en même temps que la flûte traversière – sans que l'élève ait à suivre par ailleurs de cours de solfège – par le biais d'une méthode que j'ai écrite. Pas à pas, doigtés après doigtés, cette méthode permet à l'élève

d'intégrer les bases nécessaires à la lecture musicale en sériant les difficultés : développement de l'oreille, lecture rythmique, lecture des notes sur la portée et notions théoriques élémentaires sont abordés séparément pour être ensuite réunis dans la lecture de morceaux adaptés aux nouvelles acquisitions. Ces morceaux ont été choisis pour une grande partie dans un répertoire d'airs traditionnels qui ont le mérite d'être facilement abordables et par là même de développer également la mémoire musicale. (Je suis en train de réactualiser ma méthode en y intégrant des éléments d'improvisation). Et ça marche ! Une élève m'a même dit un jour qu'elle avait appris à lire la musique sans s'en rendre compte... J'ai l'intention d'écrire également une méthode de vielle sur ces mêmes bases. Ici, dans ces colonnes de la revue éditée par le Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles, tout ceci peut paraître une évidence. Puisque l'apprentissage se fait d'oreille, je prêche des convertis. Mais se pose alors le problème de l'imprégnation musicale du public que nous sommes amenés à accueillir au COMDT. Nos élèves n'ont la plupart du temps aucun bagage culturel en musique traditionnelle, contrairement aux musiciens de culture orale qui ont baigné dès la petite enfance dans leur musique : ils ont dansé, chanté,



je donne toujours la partition des airs à travailler. Ceux qui savent lire (ça arrive !) s'en contentent. Tous les autres enregistrent les airs et se servent de la partition pour les retrouver, lorsqu'ils les ont acquis sur l'instrument, en déchiffrant les premières notes – ils les ont en gros repérées sur le clavier, – ceci associé au titre du morceau. La partition servira donc surtout d'aide mémoire, et même certains de mes élèves se sont tout tranquillement mis à pouvoir lire des airs qu'ils ne connaissaient pas. Et le fameux blocage à la lecture musicale a disparu, comme

par enchantement... Mais dans tous les cas, il est primordial de se sortir le nez de sa partition, ou de sa tablature. Et là, je lance le débat plus loin au sujet des tablatures : est-ce qu'on ne conditionne pas le futur musicien à réagir à des signes ou même des chiffres qui, dans le cas des tablatures, n'ont qu'un lointain rapport avec la hauteur et la durée des sons, et qui de plus ne concernent qu'un seul type d'instrument ? Pourquoi ne pas utiliser la partition en y rajoutant si nécessaire ces signes ou chiffres convenus pour indiquer certaines particularités techniques ? J'aimerais que ces quelques réflexions tirées de mon expérience de musicienne et d'enseignante puissent permettre d'ouvrir un débat sur ces questions. Peut-être sous la forme d'une tribune (dans un premier temps sur Internet) ? Ou de rencontres sur le sujet ? Ou... ? J'attends vos suggestions :

Claire.bonnard0773@orange.fr

joué des rythmes en entendant les airs qu'ils auront à interpréter par la suite sur un instrument. De même, les danseurs qui ont assisté depuis leur plus jeune âge aux danses de leur région pourront être dans la gestuelle la plus juste sans avoir à passer par un apprentissage formel. Comment essayer de recréer cette imprégnation ? Un des meilleurs moyens est de passer par le chant : lorsqu'on peut chanter un air, c'est qu'on l'a dans l'oreille, et il ne reste plus qu'à le restituer sur l'instrument, avec plus ou moins de facilité suivant les capacités de chacun. Mais là, on se heurte à la pudeur des adultes qui n'ont souvent aucune occasion de chanter : leur demander de sortir leur voix devant les autres... ce n'est pas évident, alors je n'insiste pas trop. Avec les enfants, pas de soucis, il suffit de chanter et rechanter une chanson en y intégrant toutes sortes de jeux rythmés et dansés pour qu'ils arrivent souvent à retrouver cette chanson tout seul sur leur instrument. À la vielle à roue, j'ai la possibilité de faire exécuter à mes élèves le rythme au « coup de poignet » pendant que je leur joue la mélodie à apprendre, ce qui leur permet de commencer à la mettre en mémoire et de la restituer ensuite à la vielle. Et c'est là qu'intervient le problème du support que l'on va utiliser pour permettre aux élèves de retrouver chez eux l'air appris d'oreille pendant le cours. L'enregistrement semble être le meilleur moyen, mais à la longue c'est terriblement fastidieux d'aller chercher au milieu des documents sonores accumulés tel ou tel air que l'on aimerait bien retrouver. À mon cours de vielle,

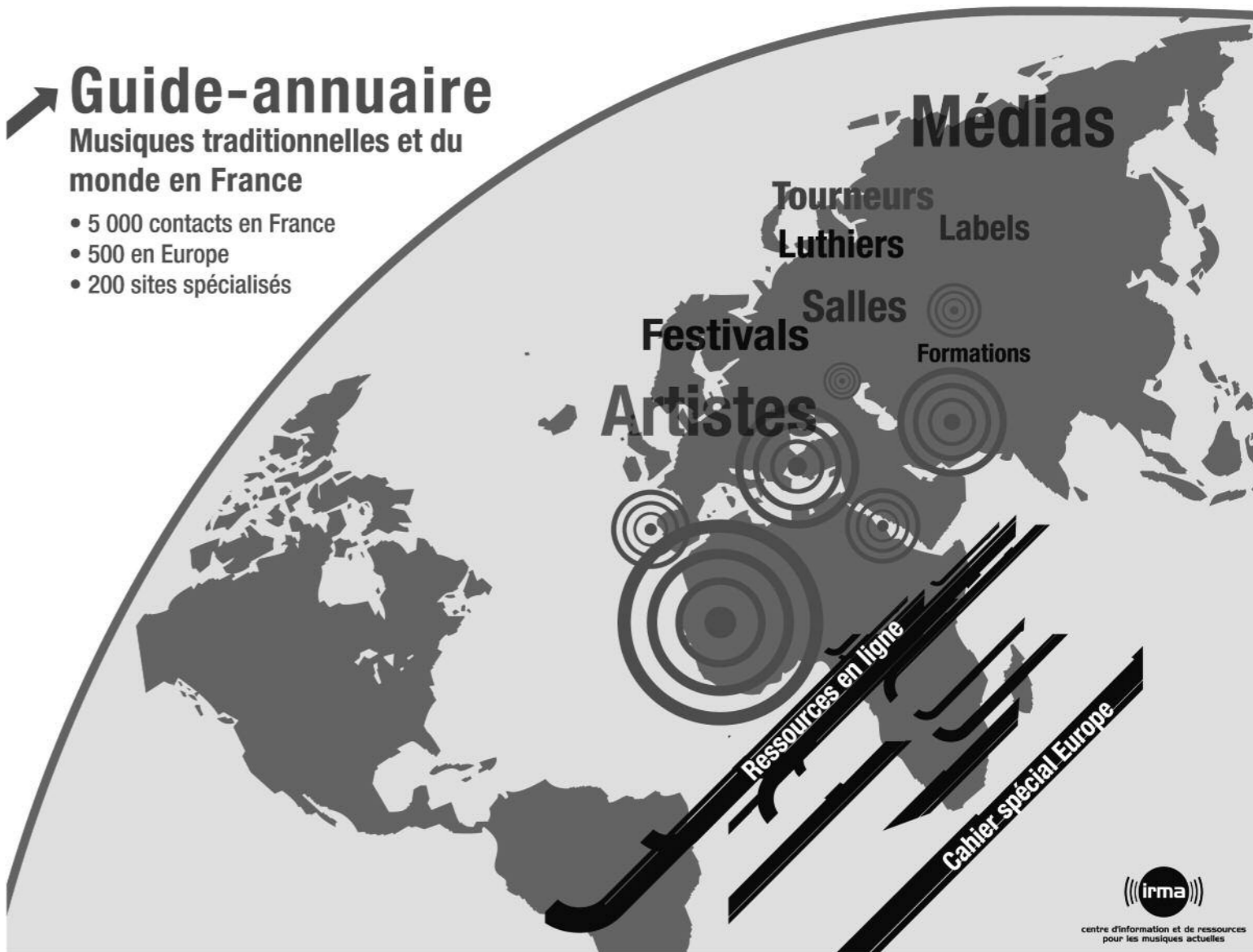
6^e édition vient de paraître

PLANÈTES

MUSIQUES

Guide-annuaire Musiques traditionnelles et du monde en France

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



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

Société

Nom, Prénom

Adresse

Code Postal Ville

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

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



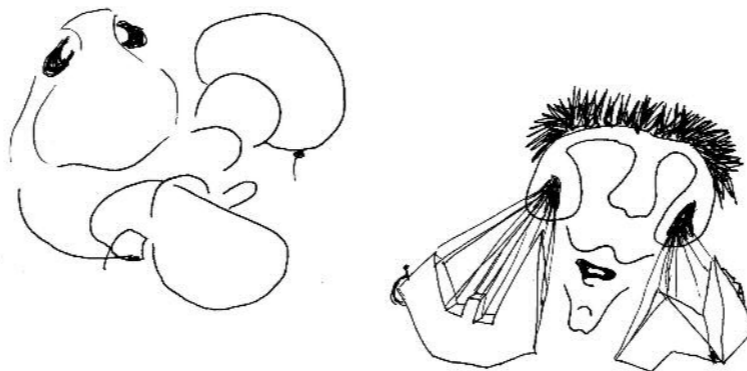
LO SAÛC

Embuca-bostòn

Bestias embucadas, bestias dela sason qu'escrivi. Bestias cochosas d'anar embucar los camins de solelh, que seretz benlèu a la sason que legiretz...

Bestias que me permeti vos dire, me figurant que lo solelh embuca la Terra de rais perilhoses per lo trauc d'ozon. Bestias embucadas que non me permeti minjar. Crenta de canibalisme, de minja-meteis se voletz ! Un còp, Maria de França, près Maruèjols, que m'as durbit un uelh e l'autre tanbèn ! Tota magra, la Maria de Maruèjols, per parlar d'embucage. Venç d'un país que se minja una

castanha aprèp l'autra. Vertadièra seca-boca e pas que d'aiga d'aprèp. Mès tota sabenta la Maria de França per contar un biais d'emplenar pas lo ventre mès lo cap. Pas per la boca mès pels uelhs. Parlava d'un biais amb l'encadena-scénas, enfin l'emplena-ecran. La « bosta » de s'embucar atal. Se coneissiá pas aquel vèrb en lo meu país e benlèu tanpau en lo país de Maria de França. Alavetz, ai cercat en lo diccionari. N'ai pas trapat mès luènh que bostòn. Un jòc. E una ciotat... especialista ?



Vira-defòra

_ Defòra !

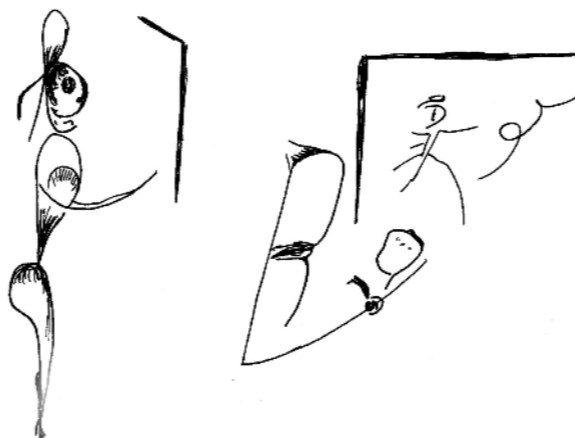
Quand lo pepi lo bramava, los massipous s'estimavan milhor se caçar coma lebrats in boca al lop, ça ditz en seguida la lenga de la bòta de mai de sèt mila legas !

Bilheu i aviá rambalh a casa, benlèu quicòm s'èra copat a dich de sarabanda. Paire et maire que lo podián didèr en francès. Tau que semblava cap ua gascoada !

Anar defòra podiá balhar quicòm agradable al òrt. Mès i caliá anar capbàs...

Mentre que, en lenga portuguesa, quauques sègles davant, un *deforo* podiá caminar capnaut. Pr'amor que « *deforo* » aviá estat esclau o esclava e n'èra pas mai.

Quauques sègles aprèp, quand l'efant de l'efant de l'efant de l'efant d'un o d'una *deforo* – ai comptat, pòt far tan pauc de congreacions – vòl anar en Europa, veire se podriá trapar quicòm agradable, s'ausis dire : *defòra* ! mès en lenga d'oficialitat. E ieo sabí, capbàs...



Mirga-ratièra

Au temps que cercajavi enas torres d'amassa-libres, u dia e mot mirgalhat que me petèc aths uelhs !

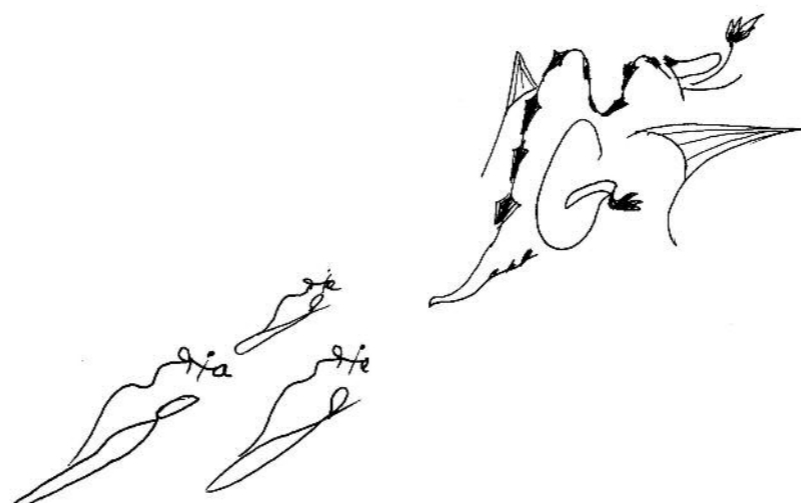
Mirgalhat. Me semblava véncer de la mirga. Solide ! Amb aquels traucs dins lo papèl. Calia essèr talhada d'una mossegada de mirga, aquela paraula. Mirgalhada.

Mès la bestia que carrejava l'adjectiu èra bestiassa. Un drac en aqueste lòc que s'apera encara Bramavaca. Per ieo que m'agrada lo cant de las vacas, un lòc al son mirgalhat tanbèn. Pr'amor que sabiaí, mentretant, que mirgalhat contenia

pas solament lo gris de la mirga mès totas colors !

Figuratz-vos una bestiassa tan berra qu'un drac, coronada d'un son de bramavaca, cobrida d'escaumas de totas colors... Tan luènh d'una mirga !

Mès lo çaça-racontes sap tanbèn qu'un còp i aviá una mirga, au mens una ratata que, per trapar un marit, cerquèt tan beth que la montanha, tan pintrat que lo solelh. Tot tan mirgalhat !



Gave de peu de Pau

Bêtes gavées, bêtes de la saison où j'écris. Bêtes pressées d'aller encombrer les routes du soleil que vous serez peut-être à la saison de lire... Bêtes, je me permets de vous traiter ainsi, m'imaginant que le soleil engraisse aujourd'hui la Terre de rayons dangereux par le trou de l'ozone. Bêtes gavées que je ne me permets pas de manger. Crainte superstitieuse de cannibalisme, de manger son pareil si vous préférez !

Une fois, Marie France, du côté de Marvejols, m'a ouvert un œil et même l'autre ! Toute maigre, Marie de Marvejols, pour parler gavage. Elle

vient d'un pays où on mange une châtaigne après l'autre. Véritable sèche-bouche et que de l'eau après. Mais toute savante, Marie France, pour raconter une façon de se remplir sinon le ventre du moins la tête. Pas par la bouche mais par les yeux. Elle parlait d'un moyen utilisant l'enchaînement de scènes, enfin le gavage d'écran. Cela la « bouste » de se gaver ainsi. Verbe inconnu dans mon pays et peut-être tout autant au pays de Marie France. Aussi j'ai cherché dans le dictionnaire. Je n'ai rien trouvé de plus proche que buste. Royal ? Et la ville qui va avec, comme de bien entendu ?

Ouste, l'ostracisme

Quand le grand-père le hurlait, les marmots préféraient s'égailler comme levrauts arrivés jusqu'à la gueule du loup, comme on dit (à peu près) dans la langue de la botte de plus de sept mille lieues ! Peut-être y avait-il du raffut à la maison, peut-être quelque chose avait été cassé à force de sarabande. Père et mère le disaient en français. Mais de l'autre manière cela ne paraissait pas une promesse de gascon ! Aller dehors pouvait procurer quelque agrément au jardin. Mais il fallait y aller tête basse...

Alors que, en langue portugaise, quelques siècles plus tôt, un *deforo* pouvait marcher tête haute. Parce que « *deforo* » avait été esclave et ne l'était plus.

Quelques siècles plus tard, lorsque l'enfant de l'enfant de l'enfant de l'enfant d'un ou d'une *deforo* – j'ai compté cela peut faire si peu de générations que cela – veut aller en Europe, voir s'il pourrait y trouver quelque chose d'agréable, il ou elle s'entend dire : dehors ! mais en langue officielle. Et moi je le sais, la tête basse...

Souris-ciel

Au temps où je fouinais dans les tours des bibliothèques, un jour le mot « souriprenant » me sauta aux yeux !

« Souriprenant ». Me paraissait venir de la souris. Bien sûr ! Avec ces trous dans le papier. Il devait être découpé à la morsure de souris, ce mot. « Souriprenant ».

Mais la bête qui portait l'adjectif était une sacrée bête. Un dragon à cet endroit qui s'appelle encore Bramevaque. Pour moi qui aime les chants des vaches, un endroit à la mélodie « souriprenante » également.

Parce que j'avais appris entre temps que « souriprenant » ne captait pas seulement le gris souris mais toutes les couleurs !

Figurez-vous une énorme bête, aussi grosse qu'un dragon, couronnée d'un hymne de meuglement, couverte d'écailles de toutes les couleurs... Si loin d'une souris !

Mais le chasseur d'histoires sait aussi qu'il était une fois une souris, au moins une petite rate qui, pour trouver un mari, s'en vint vers aussi grand que la montagne, aussi coloré que le soleil. Tout cela si « souriprenant » !

Novel Optic

Vers d'autres légitimités culturelles et musicales



Qu'est-ce que créer avec la tradition si ce n'est poser les questions de la transmission ? Qu'est-ce que transmettre si ce n'est interpréter et inventer, surtout lorsque les outils de la médiation et de la passation sont vernaculaires ? Le Musée National des Arts et Traditions Populaires n'existe plus, il est remplacé depuis peu par le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée¹. De nos jours, qu'il s'agisse d'ethnomuséographie ou d'anthropologie, le partage convenu entre tradition et modernité, arts populaires et esthétiques savantes s'estompe². De nombreux objets ou pratiques artistiques forcent ces catégories nominales jusqu'à les brouiller. La rhétorique moderne qui faisait des académies et des humanités les seules expériences artistiques légitimes s'en trouve affaiblie³. Ce discours « venu d'en haut » a longtemps confiné les musiques dites traditionnelles dans un espace figé hors du temps et des visibilitées.

Par Christophe Rulhes

Le duo de musique rouergat Novel Optic utilise des sons, des timbres, des attitudes et des postures issues de la culture agro-pastorale et occitane, mais aussi du rock, des arts plastiques ou du punk. Il indexe « la tradition » dans une transmission vive qui en fait un objet actuel en pleine évolution. Il redéfinit l'idée même de « tradition ». Celle-ci redevient transmission et médiation, elle s'active alors comme un mouvement. Elle retrouve sa place dynamique et maïeutique, celle qu'elle n'aurait jamais dû perdre, et qu'elle n'a peut-être d'ailleurs jamais perdue si ce n'est dans les discours des modernes et dans la réalité concrète de leurs effets : institutionnalisation, sectorisation, création de conventions et de catégories.

1. COLARDELLE, M. (dir.). *Réinventer un musée, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2002.

2. Voir par exemple : GOODY, J. *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Minuit, 1979 ; LATOUR, B. *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991 ; DOUGLAS, M. « Pour ne plus entendre parler de "la culture

La langue occitane de Novel Optic est alors contemporaine, sans aucune ambition identitaire et revendicative à priori, si ce n'est celle d'être là dans une forme novatrice localisée : ce qui fait l'essentiel de la survie et de la politique d'une langue. Le chant et la prosodie s'inscrivent dans la continuation des voix des anciens chanteurs rouergats, parfois affranchis de mesures trop fixes, se permettant des libertés métriques et mélodiques que le Moderne jugerait « fausses ». Par ailleurs, le duo s'incarne dans la gestuelle, il se voit autant qu'il s'entend, à l'aide d'une phénoménologie de l'instant partagé où le hasard peut intervenir. Questionnant le rapport à la scène, il restitue l'art dans la quotidienneté.

traditionnelle" », *Revue du Mauss*. 2007/1, n° 29.

3. Au sujet du vieux concept de « la légitimité culturelle » à l'épreuve des pratiques et des publics des arts, voir l'excellente synthèse de FABIANI, J.-L. « Peut-on encore parler de légitimité culturelle » ? dans DONNAT, O. (dir.). *Les Publics. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003.

René Durand

Le groupe Novel Optic est composé de René Durand et Christian Delbruel, alias Papillion⁴. René Durand se présente comme journaliste, plasticien, performeur, animateur socio-culturel. Il chronique régulièrement le Rugby et les Quilles à 8 pour divers journaux aveyronnais. Il expose des œuvres d'art. Il écrit des livres relatifs à ses proximités, au localisme, à l'identité et à l'Occitanie⁵. Il y expose des opinions sur le rock, la musique, la politique. René Durand est aussi chanteur et musicien. Il est né le 16 Mars 1942 à Rodez dans le quartier du Faubourg. Sa mère faisait des ménages, son père était ouvrier agricole et chanteur amateur. Par mimésis, il transmettait à son fils des chansons en occitan. Les deux parents étaient bilingues et parlaient couramment « le patois » même s'ils ne l'utilisaient que très rarement avec René. Ce dernier stoppait ses études à quinze ans et

4. Le « i » après les « ll » est volontairement placé par Papillion, « afin de ne pas confondre mon nom avec la marque de Roquefort » et « pour le plaisir des mots bizarres ».

traversait l'adolescence sans se reconnaître : « ni avec les Intellos, ni avec les Prolos, le cul entre deux chaises ».

Son parcours s'ouvrait alors à une pluralité d'expériences et de rencontres qui allaient confirmer la multiplicité de ses appartenances et de ses attachements.

Il fut employé de commerce, maçon, saisonnier... Il lisait et côtoyait les lieux du rock aveyronnais. Il forgeait d'intimes convictions politiques en s'opposant fermement à la guerre d'Algérie. Il participait à des réunions et à des débats. En 1967 à Rodez, il co-fondait finalement Le Pavé, mouvement décentralisateur alliant considérations culturelles et politiques. Dans le contexte de ces années vives en revendications et en controverses, il rencontrait le mouvement et les auteurs de la littérature occitane, notamment Jean Boudou qui le marquait profondément. Il reprenait en considération la langue de ses parents qu'il percevait alors comme un outil politique et culturel revalorisé.

5. DURAND, R. *Allégations*. Castres : IEO, 2005 ; *Entourage*. Toulouse : Le Salon reçoit, 2001 ; *Proximité*. Rodez : Egotrip-Elvis Godart, 1997.

Alternative rouergate
 Novel Optic
 Photo Igor

Durant les années soixante-dix, René Durand rencontre Castan et Fontan qui ont une forte influence sur ses préoccupations. Il identifie chez Castan une théorie décentralisatrice axée sur la culture, l'esthétique, la nécessité d'incorporer la langue occitane dans des recherches formelles cumulatives qui peuvent s'inscrire dans l'histoire universelle de l'art. Il s'accorde en même temps avec le volet d'une politique indépendantiste radicale et militante chez Fontan. René oscille entre l'envie de créations formelles et spéculatives liées à des attachements familiaux et affectifs d'un côté, et les nécessités politiques de l'autre, qui sous la forme d'un processus d'ethnicité peuvent produire des œuvres dont le but est avant tout d'affirmer une identité.

Par la littérature, la musique rock et traditionnelle, les arts plastiques, la quête esthétique de René s'affine dès la fin des années 1970 et au début des années 80. Il considère alors vivre « une aventure particulière » avec l'art, « contre les procédures, les bouquins et les concerts, je cherchais autre chose. » Il est influencé par les situationnistes et considère avec eux que « la plus belle œuvre d'art c'est la révolution. »

Il crée son premier groupe en 1976 : Opticiens Diplômés. La formation est composée de trois musiciens : un bassiste, un joueur de clarou traditionnel béarnais, un chanteur saxophoniste (René lui-même, dont l'instrument en plastique est un jouet d'enfant). L'ensemble se produit dans des lieux autogérés et alternatifs. Selon René aujourd'hui, « l'objectif était de jouer trois mois, mais le groupe était tellement mauvais qu'on a décidé, par rapport aux copains, de continuer. » Cette vocation contrariée par la maladresse qui perdure dans le jeu, la fiction, l'humour, la dérision et qui, finalement, dans la gravité et la dramaturgie de la persévérance évolue vers un langage performatif et une rhétorique maîtrisée est la marque de fabrique de la musique de René Durand. Cet engagement désinvolte et pourtant fortement significatif dans l'acte musical fébrile mais pleinement assumé est une des clefs de sa démarche. En définitive, le groupe joue cinq ans. Il s'arrête en 1981 et René s'intéresse alors aux arts plastiques. Il participe à de nombreuses expositions personnelles et collectives. Ses activités musicales ne reprennent qu'en 1993, réactivant



l'héritage d'Opticiens Diplômés au sein du duo qu'il forme avec Papillion et qu'ils baptisent Novel Optic. Le groupe conserve un aspect ludique et questionne toujours la performativité, oscille entre le concert, la performance, la poésie sonore, la chanson et la musique bruitiste.

Il rencontre le plasticien Ben Vautier, le musicien Bernard Lubat et multiplie les concerts.

Les textes sont empruntés à l'auteur Joan Maria Peyre, natif de Millau, « le seul écrivain Punk Occitan » selon René. Cet écrivain vivait à Lyon et sa littérature était fortement influencée par l'espace urbain. Avec ces textes et quelques chansons glanées dans le répertoire de la littérature orale patrimoniale ou familiale, René « cherche la modernité » tout en situant sa démarche dans la continuité de ce qu'il entendait chez son père. Il souhaite ainsi restituer à travers la langue occitane « l'ambiance » qu'il avait connue chez ses parents, à Rodez, au Monastère ou à Sainte Radegonde. René Durand situe là ses principales influences musicales, chez son père chanteur patoisant, dans le Velvet Underground, chez les musiciens free/funk/punk de James Chance and the Contorsions, chez le jazz libre et improvisé d'Albert Ayler, dans les sonorités du groupe occitan Riga Raga.

S'il insiste sur ses emprunts à la tradition familiale – façon de parler et façon de chanter – il développe sa propre forme, minimaliste et fragile, qu'il résume ainsi : « En musique, tu peux faire du bruit, à partir de données sincères, peut-être cette forme prendra corps. Même si c'est spontané, inconséquent, rigolo, si tu persistes dans cette voie, ça peut devenir une forme. » Dans la proximité que suscite la façon de chanter de René, spontanée, parfois désinvolte quoique fortement codifiée et référencée, puis brute et engagée corporellement, on retrouve le caractère intime d'une mélodie de fin de repas dans une maison de village Rouergat. Comme si le fil de la tradition ne s'était jamais rompu pour rester vif et en extension vers l'actualité.

Papillion

Papillion est né le 10 Juin 1963 à Rieuepeyroux dans l'Aveyron. Ses parents étaient agriculteurs à Pradinas : « J'ai été bercé toute mon enfance par le monde paysan. Mes parents parlaient entre eux le patois, mais ils s'adressaient à moi en français. » On retrouve ici le même profil linguistique que celui de la famille de René, où le bilinguisme parental est pris dans une phase soustractive. Langue 1, l'occitan est peu valorisé dans l'idée de la transmission patrimoniale et en rapport à l'école tandis que la langue 2, le français, est survalorisée vis-à-vis de l'enfant et de l'institution scolaire mais imparfaitement maîtrisée par les parents⁶. L'héritage linguistique est contrarié et annonce les affres et les avantages d'une double appartenance. À quatorze ans, Papillion fait du stop. Un automobiliste s'arrête et lui annonce qu'il cherche un batteur pour monter un groupe de rock. C'est le début d'une carrière musicale et Papillion joue dans de nombreuses formations en écumant les salles des fêtes et les foyers culturels des campagnes rouergates. Son premier ensemble s'appelle Zénith, il y joue du Status Quo, du ACDC ou du Rolling Stone. Le monde rural de la fin des années 1970, notamment à travers le disque, la radio et la télévision, est en pleine adoption de la culture nord américaine.

Cependant, Papillion admet : « J'aimais aussi la musique traditionnelle, j'en entendais, ça m'intéressait, j'en entendais dans les bals. »

Durant la même période adolescente, Papillion participe à une balade à vélo organisée par le curé du village. Ce dernier fait découvrir à son groupe de cyclistes le Christ sculpté que l'artiste russe Zatkine a offert à la municipalité de Caylus. Papillion, encore impressionné par cette œuvre, raconte avoir subi un tel choc esthétique qu'il situe à ce jour la naissance de sa vocation de sculpteur⁷.

Pris par « l'angoisse de l'école », il arrête son cursus après la cinquième pour se tourner successivement vers un CAP d'ébénisterie puis un CAP de sculpture. À seize ans, Papillion est déjà musicien, artisan, artiste, dans des gestuelles multiples, il se sert de son corps pour fabriquer des œuvres. Sa sculpture est influencée par le monde agropastoral avec des pièces en bois, un travail sur les arbres et sur les racines.

En 1980, Papillion est tenté par l'aventure parisienne afin d'intégrer une école d'art, Boule en ce qui concerne les

6. Ce profil linguistique concerne tant les migrants que les autochtones en voie d'hybridation culturelle et dont les langues réagissent à des jeux de domination politiques.

7. Où comment un fils de paysan, à l'encontre d'un déterminisme social absolu, dans une transmission aux dispositions plurielles et fragmentées, travaillées à la fois par l'histoire, les sentiments, la psychologie,

arts plastiques, ou Agostini pour la batterie. Il redescend vite au pays, travaille un temps avec des compagnons du devoir, puis refuse l'appel à l'armée. Il devient alors soutien de famille sur la ferme parentale. Il s'occupe des bêtes, apprend la soudure et commence à travailler le métal. Il se lance dans un élevage de lapin. Il joue toujours dans des groupes de rock. Il reste finalement à la ferme de Bigergues. Il connaît ses premières expositions et ses œuvres gagnent en notoriété⁸. En 1990, sa pratique s'oriente vers la sculpture sonore, il combine la batterie et les percussions avec des volumes plastiques.

En 1993 il rencontre René. Ils fondent ensemble le groupe Novel Optic. Papillion dit y travailler avec un hasard mûrement réfléchi qui n'est en fait que le résultat d'une longue maturation faite de rencontres avec des matériaux et des sons. Papillion est sensible à la recherche sonore, il a travaillé avec l'électroacousticien Guy Raynaud alors membre du GMEA d'Albi. Il enregistre des paysages musicaux et travaille sur la mémoire paysanne, ses paroles et ses bruits. Le musicien déclare : « Je crois en cette évidence, pour savoir où l'on va, il faut savoir d'où l'on vient. Moi je recherche cette mémoire, et des fois plus loin, quelque chose qui a trait au sauvagement. » Papillion n'est pas sensible au cartésianisme moderne, il aime l'improvisation, la spontanéité, la transe, le bruit. « La tradition est en moi, mais avec modernité, je sais pas l'expliquer... » Papillion instrumente ses origines dans un travail de recherche qui rompt les frontières esthétiques et stylistiques. Musicalement, ses références vont de la musique traditionnelle à Pierre Henry, John Cage ou le Rock. Intermittent du spectacle pendant de nombreuses années, Papillion souhaite aujourd'hui retrouver un statut de paysan, « afin de rester libre artistiquement ». Il projette de « prendre quelques vaches » et de répondre aux engagements artistiques qui lui sont proposés. Papillion continue de jouer en concert et expose très fréquemment. Il souhaite poursuivre ses créations à la ferme où les maisons et les terrains de ses parents lui « tiennent à cœur ». Papillion est un artiste musicien paysan, figure improbable d'une nouvelle modernité qui n'oublie pas ses racines.

De la légitimité

l'évolution des structures démographiques et sociologiques, est devenu artiste. Dans de nombreux témoignages, le « choc esthétique » comme chiquenaude déclenchant l'initiative individuelle artistique au sein d'un champ des possibles semble bel et bien exister.

8. Voir un extrait de ses travaux à l'adresse <feed://www.dailymotion.com/rss/ocdiovisuel>



Alternative rouergate
 Novel Optic
 Photo Igor

Nous sommes à Rodez durant l'été 2007. Avec l'aide du nouveau et dynamique collectif Alternative Rouergate⁹, René Durand a organisé l'*Estofinada*, programmation « off » des *Estivadas*¹⁰ où Novel Optic s'est par ailleurs produit en 2005. L'*Estofinada* est un des nombreux événements dont il est le parrain. Cette année, deux projections de films sont prévues, dont le court métrage *Chris* du talentueux réalisateur Amic Bedel¹¹ dans lequel René tient un rôle. Des lectures et des concerts doivent suivre dans un ancien bar situé aux sous-sols d'un cinéma ruthénois. Entre le travail d'Amic ou celui de René et Papillion, on comprend que cette *Estofinada* est résolument tournée vers l'actualité artistique d'une langue et d'une culture en mouvement, capable de produire des œuvres dont les qualités formelles sont indépendantes de l'unique revendication identitaire. C'est parce que les œuvres travaillent et qu'elles cherchent activement qu'elles véhiculent une langue vivante. On saisit bien avec ces artistes qu'il ne suffit pas d'agiter un drapeau ou les origines prétendument naturalisées et essentialisées d'une identité pour faire œuvre crédible. Si identité il devait y avoir, elle ne reprend poids qu'avec les efforts d'une quête formelle tournée vers l'avenir et dans la continuité du temps, loin de la normalisation, avec le mouvement.

Arrive le temps du concert de Novel Optic¹². Une scène vide qui attend son public. Un dispositif scénique. À cour, un microphone SM 58 posé sur un pied. Une « sculpture musicale » à jardin, objet mobile composé d'une poussette préparée sur laquelle sont disposés plusieurs percussions et cloches, une basse électrique posée à plat conçue comme un tambour à cordes amplifiées, un panneau d'avertissement, un lecteur de cassettes audio à bandes sur lesquelles sont enregistrés divers paysages sonores (pâturages, bruits de cloches, pièces de Cage), un synthétiseur numérique.

Entrée des protagonistes. Papillion est concentré, il se change, se pare d'une veste de chantier, il est mobile, il se ceinture d'une ribambelle de cloches. René tourne, avance, recule, finit par retourner le panneau qui laisse voir un explicite « Attention danger... ». Le concert débute, alterne pièces percussives et chants en occitan. L'instant oscille entre performance, concert, chanson, projection et poésie sonore. On retrouve dans la posture de

9. Nouveau collectif de Villefranche de Rouergue porté entre autre par les frères Boyer et le batteur Camille Gaudou, voir : <<http://www.myspace.com/alternativerouergate>>

10. Voir <<http://www.estivada-rodez.com>>

11. Amic Bedel et Piget Prod. travaillent la fiction, le documentaire, le clip vidéo, le collectage, le tout avec la même rigueur et intégrité.

12. Voir un très court extrait à l'adresse <<http://blip.tv/file/347916>>

René Durand les élans performatifs d'un Christophe Fiat ou d'un Anne James Chatton. Le récitant dit, parle, crie. Il raconte des histoires et des scènes de vie, une entrée dans un bar, une ambiance urbaine. Pointent une superbe version du *Sem Montaniols* ou le fameux *Diferent* que René scande dans plusieurs langues soutenues par les impacts instrumentaux de Papillion.

Des techniques de jeux surprenantes sont proposées. Papillion joue des percussions avec un pied qui vient frapper les cloches suspendues à sa taille, l'autre jambe fermement ancrée dans le sol... équilibre précaire. Il utilise sa voix, appelle et pousse les bêtes. Il évoque le survol d'un avion en frottant des objets les uns contre les autres. Il crée un ostinato furieux en tapant les cordes de sa basse avec des baguettes de cymbalum. Le spectacle provoque l'écoute. Il appelle une participation active de l'auditeur qui éprouve des timbres et des sonorités agencées avec singularité. L'attention portée au bruit questionne les frontières de la musique et son rapport à l'ordinaire. L'humour est omniprésent. Au final, le public aura vu une œuvre plastique, il pourra éprouver la sensation d'avoir entendu une pièce sonore ou d'avoir assisté à un concert de rock désinvolte et déjanté. Les possibilités de prises sur la performance de Novel Optic sont multiples. Loin de tout classicisme, jouant avec les codes consacrés de la musique académique occidentale et pulvérisant les habitudes et les gigantismes de la variété, le duo utilise les codes et des index propres au situationnisme ou au mouvement Fluxus. Comme toute autre pratique artistique, les intentions sont ici clairement référencées et sont le fruit d'un véritable travail de recherche.

Si elles peuvent en agacer certains, elles ont le mérite d'exister et de proposer quelques pistes personnelles pour la création musicale et occitane. Avec Novel Optic, la musique explore autre chose que le bal réactualisé, « l'Oratorio contemporain » ou la prestation du groupe festif, qui restent trois types formels instrumentant les forces de la tradition. Novel Optic indique une autre voie qui vient renforcer la diversité de la création et qui rajoute un éclairage complémentaire sur la richesse de la culture « traditionnelle » en transmission.

Par rapport aux logiques quantitatives, mercantiles et

« progressistes » empruntées aux codes de la médiation culturelle moderne et occidentale, le chemin qu'emprunte le duo rouergat est sans doute plus indépendant et aventureux que celui suivi par de nombreux autres projets « traditionnels » ou « occitans ». Il n'en mérite pas moins l'attention des publics, des institutionnels et des diffuseurs. Il magnifie en effet la richesse de l'altérité, prouve les bonheurs de la différence et prolonge l'héritage des arts vernaculaires et agro-pastoraux. Cette musique est un art brut, un fragile joyau. Elle retranscrit une irréductible et qualitative différence intimement liée aux biographies de ses auteurs.

Elle ébranle une fois de plus les règles légitimistes de quelques maîtres es musique et culture qui sévissent tant chez les traditionalistes fiévreux que chez certains représentants de la nouvelle scène occitane. Pour quelques-uns d'entre eux, à l'encontre de l'intentionnalité des auteurs René et Papillion, tous leurs sons équivalent à « du n'importe quoi ». Le jugement ne prend pas le temps de l'effort de compréhension. Ces procureurs de la norme empruntent hélas le même regard que ces quelques missionnaires de brousse qui n'entendaient dans les chants de leurs nouveaux sujets nomades que des beuglements sauvages¹³.

Quant à la prétendue légitimité sociologique de l'art typique d'une certaine forme de médiation culturelle à la française¹⁴, avec Novel Optic, les Mozart, Beethoven, Vivaldi et autres excellents musiciens de l'histoire esthétique occidentale se retrouvent bien loin. À moins qu'ils ne soient un temps parachutés au milieu d'un troupeau de bovins broutant sur les collines de Pradinas, sous l'œil attentif du bouvier qui appelle, tandis que son ami chante à tue-tête quelques airs qu'il a retenus de son père.



13. Voir par exemple *Voyage en Inde* de Pier Paolo Pasolini, où l'auteur compare le chant Khyal à de vulgaires miaulements de chats.

14. Consulter le riche recueil d'article de DONNAT. O. (dir.). *Les Publics. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, où plusieurs auteurs se posent les questions de la légitimité, de la médiation et du « développement » culturel.

La chanson traditionnelle dans l'œuvre de Jasmin

O ma lengo tout me hou dis
 Planta rey uno estelo
 A toum froun oncrumit !
 J. Jasmin

a lecture de l'œuvre du poète occitan Jasmin fait apparaître trois aspects, trois rapports avec la musique :

- **Jasmin compose des chansons sur des airs connus : c'est un chansonnier**
- **ses écrits font allusion à des moments de la vie rythmés par la musique, la danse ou les chansons**
- **il compose des chansons qui eurent un succès retentissant (je me limiterai pour ce dernier aspect à mentionner quelques titres).¹**

Par Éliane Gauzit

Rappelons que Jacques Boé, dit Jasmin, né et mort à Agen (1798-1864), est issu d'une famille très pauvre composée d'un père bossu et d'une mère boiteuse. Son père est tailleur, *petaçaire*, et son grand-père mendiait. Contrairement à ses parents qui sont analphabètes, il a la chance d'aller à l'école. Il est apprenti coiffeur à seize ans et, là encore, il a la chance d'avoir un maître coiffeur qui lui parle de théâtre et qui lui prête des livres, en particulier les œuvres de Florian qui avaient un grand succès à l'époque. À vingt ans, il ouvre sa propre boutique de coiffeur qu'il appelle *A papilhòtas*, nom qu'il donne également à ses recueils de poèmes et à sa vigne ! « Les papillotes et les chansons, disait-il, attirent les clients ». Il exerce le métier de coiffeur toute sa vie. À ses débuts, Jasmin se fait connaître surtout comme chansonnier, spécialité qu'il tient de son père. Son œuvre comprend beaucoup de poésies de circonstance, chantées ou non, parfois de peu de valeur. Mais ses longs poèmes font preuve d'une grande finesse psychologique, et dans la description des personnages et dans la façon de mener l'action. Jasmin eut un succès inouï non seulement en Occitanie, mais aussi dans tout l'hexagone qu'il parcourt pour réciter son œuvre : cette réussite est due en partie à des écrivains parisiens, comme Sainte-Beuve, Lamartine, Paul Musset et surtout Charles

Nodier. Voici l'extrait d'un journal, daté de 1853 : « Pendant trois heures, il a tenu le public attentif, ému, haletant, fasciné, sous le charme de sa parole magique... jamais homme n'excita pareil enthousiasme. Les pleurs coulaient, les mains battaient, les pieds trépignaient, les bouquets pleuvaient... »

Dès son enfance, Jasmin est baigné de musique. Je rappelle le récit qu'il nous rapporte lui-même dans *Mos sovenirs* : son père, qui ne savait donc pas lire, composait des chansons à l'occasion de certaines circonstances de la vie et ainsi, lors d'un charivari, il fit trente couplets. Vers sept ans, ajoute Jasmin, corne en main, coiffé de papier gris, il suit son père. On trouve une description de ce tintamarre accompagnant ce rituel social dans *Lo Chalivari* :

*Amics ! viva la còrna ! Aquò's anueit, que cal
 La tornar far ronltar. Sortètz lo char nobial...
 E tanleu de milhers de joines faribòls,
 Armats de flajolets, de còrnas, d'esquiròls,
 Environan lo char, fan chorus als cantaires
 E d'un trin infernal fan rebombir los aires.²*

Le procédé pour composer les couplets – Jasmin l'expose lui-même plus loin – est celui employé par tous les chan-

1. Cet article reproduit, en y apportant des modifications, une large partie de mon essai, *Jasmin et ses rapports avec la musique*, paru dans *Jasmin. Actes du colloque d'Agen (9, 10, et 11 octobre 1998)* réunis par Claire Torrelles et François Pic ; Centre d'Études de la Littérature Occitane, / William Blake & Co. Edit., 2002 ; « Annales de Littérature Occitane 7 » (avec la permission des éditeurs).

2. Trad. : Amis ! vive la corne ! C'est aujourd'hui qu'il faut la faire ronfler. Sortez le char nuptial... / Et aussitôt des milliers de jeunes folâtres, / Armés de flajolets, de cornes, de grelots, / Environnent le char, font chorus aux chanteurs / Et d'un train infernal font retentir les aires.

noire = 120

Ieu te fau sautar, mon enfant, A-mai soi pas ton paire (bis).
Ton paire es un capelan, E ieu soi un lauraire (bis).

Document I

sonniers, c'est-à-dire que sur un air donné, un timbre, il ajuste des paroles. Jasmin continua la tradition familiale et il raconte encore dans *Mos sovenirs* qu'il ne sait pas quand il a commencé à composer des chansons et que tout *senilh* (petit marmot délicat) il chantait et dansait avec garçons et filles : *E tots al còp dançàvem la Correnta / E jo, menant aquel fum de lausèrts, / Sus aquel vièlh coplet ne'n fasiái trenta.*³

Ainsi, dans un autre écrit⁴, Jasmin parle d'un colporteur qui vend des bagues, des contes et « de gròs paquets de cançons ficelats ». Ces chansons de colportage sont du plus haut intérêt ; en effet, le chansonnier populaire crée de nouvelles chansons à partir de timbres connus du public, timbres issus d'airs à la mode et de chansons traditionnelles. On retrouve ces feuilles dans des fonds de bibliothèque et, en général, le timbre est indiqué « Sur l'air de... », renseignement précieux pour l'histoire de la chanson qui permet de retrouver sa trace et de situer approximativement sa période de diffusion.

Jasmin se fit donc remarquer tout jeune en interprétant des couplets amoureux, des chansons patriotiques et des charivaris burlesques. Voici le dernier couplet d'une composition non datée ayant pour titre *Cançon per chalivar*, où il se moque du futur époux, et qui fait certainement partie de ses tout premiers essais⁵:

*Tanben, se la paternitat
Un jorn te favorisa,
E se ta charmanta mitat
Enfin se fertilisa,
Coma bien d'autres que z-o fan
Cantaràs aquel aire :
Jo te fau dançar, mon enfant,
E non sèi pas ton paire.*⁶

Les deux derniers vers de ce couplet – l'*aire*, dit Jasmin – font partie d'une chanson pour enfants, une sauteuse, fort

connue au début du XX^e siècle et dont on retrouve encore des traces de nos jours. Montel et Lambert (p. 207-211) en ont recueilli trois versions. Pour eux, « ce chant se dit pour rire, et il n'est pas un paysan qui ne le répète pour s'égayer. – Il n'en dénonce pas moins le côté satirique de leur esprit ». Nous avons vu que Jasmin utilise l'aspect facétieux des paroles pour composer sa chanson de charivari. Voici la version très répandue dans tout le département de l'Hérault [musique au Document I]

*Ieu te fau sautar, mon enfant,
Amai soi pas ton paire,
Ton paire es un capelan,
E ieu soi un lauraire.
Ieu te fau sautar, mon enfant,
Amai soi pas ton paire.*⁷

Montel et Lambert expliquent la manière dont cette sauteuse est jouée par le père : « La jambe droite, reposant sur le genou gauche, soulève l'enfant, par le balancement du pied de bas en haut, et le fait sauter ». Il n'est pas étonnant que Jasmin connaisse également cette sauteuse, car elle a été recueillie dans le Lauragais par Auguste Fourès (d'après P. Fagot, p.65) et dans le Gers par Bladé (p. 316-317) qui spécifie qu'il sait cette chanson depuis l'enfance. De nos jours, cette sauteuse se chante encore dans les montagnes de l'Hérault ; cependant le ton en est moins malicieux : *Amai te fau sautar, mon enfant, / Amai siòi pas ton paire. / Ton paire es un lauraire, / Ieu siòi un Auvernhas*⁸. Tout au long de sa vie, Jasmin continua à composer des chansons en utilisant des timbres. Cependant, à la lecture de ses écrits imprimés, il faut tenir compte d'une certaine ambiguïté : en effet, lorsqu'il parle de « cançon » – terme très souvent employé par lui – cela ne désigne pas forcément quelque chose de chanté, mais s'applique aussi à sa poésie, à son élan lyrique, à sa Muse, selon l'usage de

6. Trad. : Aussi, si la paternité / un jour te favorise, / et si ta charmante moitié / enfin se fertilise, / comme bien d'autres qui l'ont fait / tu chanteras cet air : / Je te fais danser mon enfant, / et je ne suis pas ton père.

7. Trad. : Moi je te fais sauter, mon enfant, / pourtant je ne suis pas ton père / Ton père est un curé / Et moi je suis un laboureur.

8. Cassettes *Al canton de Cornus*, Mission Départementale de la Culture, Rodez.

3. Trad. : Et tous ensemble nous dansions la courante. / Et moi, menant cet essaim de lézards / sur ce vieux couplet j'en faisais trente.

4. In : *Mos novèls sovenirs*.

5. T. IV, p. 427-428, couplet 5. Les citations prises dans l'œuvre de Jasmin sont empruntées à l'édition des œuvres complètes de 1889.

l'époque chez les poètes romantiques.

J'ai porté mon attention sur les airs utilisés par Jasmin, et, à ma grande surprise, j'ai constaté que ces timbres, c'est-à-dire tous ceux qui sont mentionnés dans son œuvre imprimée, sont en français et ne totalisent que vingt chansons, ce qui est fort peu dans la masse de l'œuvre de Jasmin. Il est donc permis d'extrapoler et de se risquer à dire que peut-être Jasmin a mentionné les timbres en français, comme le font ses contemporains chansonniers d'expression française – ce qu'il ne pouvait omettre – et que les autres timbres, ceux qui ne sont pas mentionnés, seraient éventuellement en occitan... Mais ce n'est qu'une interprétation hypothétique ! Quant aux timbres en français, certains d'entre eux sont employés pour plusieurs chansons, ce qui porte leur nombre à treize et il n'est pas étonnant de noter que les timbres les plus fréquemment utilisés se retrouvent chez Béranger, à qui Jasmin vouait une grande admiration⁹. Pour la plupart des timbres mentionnés par Jasmin la musique est connue ; il est donc facile de l'écrire sous les paroles de ses chansons.

Si Jasmin a subi d'une part l'influence de son père en tant que chansonnier, il est certain qu'il a été d'autre part profondément marqué par tous les rites fonctionnels fort riches à cette époque et intimement mêlés à la musique, surtout en période de fêtes et de cérémonies. Dans son œuvre, on retrouve de nombreux échos de cette musique rythmant la vie au fil des ans. Par exemple, *la riga-raga* (crécelle) qui est toujours de rigueur dans le tapage du charivari, participe à l'action dans *l'Avugla de Castèl-Culher*. En effet, elle est agitée par le jeune frère de l'aveugle, qui de son côté proteste : *Pòl, finis, damb ton riga-raga !* Jasmin, avec beaucoup de finesse psychologique, introduit ici la crécelle, instrument de la réprobation sociale et qui exprime le blâme non prononcé de l'aveugle envers son ex-fiancé. Autre exemple : on peut lire dans *Françoneta* une description détaillée du *rigaudon d'aunor*, où l'héroïne danse avec un mouchoir et choisit son partenaire en l'embrassant.

Jasmin connaît donc en profondeur les traditions locales et populaires. L'exemple le plus remarquable est le refrain chanté par les jeunes filles qui répandent des fleurs – *la Joncada* – sur le passage du cortège de la mariée et des invités à la noce dans *L'avugla de Castèl-Culher* :

9. Cf. « Musique des chansons de Béranger. Airs notés anciens et modernes », nouvelle éd. revue par F. Bérat, Paris, s.d. [1876].

10. Trad. : Les chemins devraient fleurir, / Tant belle jeune mariée va sortir, / Devraient fleurir, devraient grener, / Tant belle jeune mariée va passer !

11. Trad. : Sus ! Allez, filles de Lecture, / Accueillir l'épousée qui vient ; / Revenez, filles de bonne heure, / Qui allez cueillir la jonchée, / Portez des panières / De verdure fraîche, / Et puis, de retour, / La

[transposé] la noire = ~ 63

Las car-riè-ras deu-rián flo-rir,
Tan bè-la nò-via va sor-tir,
Deu-rián flo-rir deu-rián gra-nar,
Tan bè-la nò-via vai pas-sar.

transcription : Éliane Gauzit

Document II

*Las carrèras deurián florir
Tan bèla novia vai sortir ;
Deurián florir, deurián granar,
Tan bèla nòvia vai passar !*¹⁰

coutume très ancienne puisque déjà, au XVI^e siècle, le *Cant noviau* de Pey de Garros reproduit ces pratiques :

*Sus ! Anatz, hilhas de Laitora,
La novia qui ven arculhir,
Tornatz, gojatas, de bon' ara,
Qui la juncada vatz culir ;
Portatz pleas ducas
De verduras frescas,
E quan tornartz,
Man a man juntadas,
Gaïas, enflocadas,
Ua cançon diratz.*¹¹

Lamarque de Plaisance cite le même refrain (p. 40) ; Bladé fait suivre le quatrain par d'autres couplets (I, p. 264). Poueigh en donne une fort belle mélodie, en mode ancien, d'allure lente (p. 401). Voir au Document II la transcription schématique de la mélodie de ce quatrain d'après un enregistrement effectué par Jacques Boisgontier en 1971¹². Jasmin utilise ce couplet avec une finesse remarquable : il le répète quatre fois et en fait une sorte de leitmotiv qui contraste avec la joie, d'une part, des jeunes gens qui prépa-

main dans la main, / Gaïes, de fleurs parées, / Chantez vos chansons. (in : BEC, Pierre. *Le siècle d'or de la poésie gasconne (1550-1650)*, Anthologie bilingue. Paris : Les Belles Lettres, 199., p. 98).

12. Cf. les quelques occurrences que je donne de cette chanson, dont plusieurs inédites, dans ma contribution au Congrès A.I.E.O. de Bordeaux (12-17 septembre 2005) : « Chansons gasconnes de tradition orale : à propos de quelques manuscrits » (sous presse).

hommes La baish, la baish, au camp barrat,

Que n'i a 'n ar - be flo - rit, gra - nat, De - ri - re - ta la Lon la de - rà

femmes Que n'i a 'n ar - be flo - rit, gra - nat, De - ri - re - ta la E la don don!

Document III

rent la jonchée et se mêlent à la noce, et, d'autre part, la douleur de l'aveugle. Cette chanson connue alors de tous n'est pas plaquée dans la poésie, elle participe à l'action qui se déroule, à l'émotion qui se dégage et on comprend le succès de Jasmin lorsqu'il alternait la parole et le chant. Jasmin n'est pas qu'un « solide collecteur des traditions locales », mais « aussi un reconstruteur intuitif d'un modèle régional »¹³.

Dans l'épître à *Monsur Silvin Dumont, qui veniá de condemnar nostra lenga gascona*, Jasmin se fait polémiste et s'écrie que celui qui a oublié sa langue, lorsqu'il devient vieux, veut retrouver un couplet, un refrain. Et comme exemple de ce qu'il appelle les « remarquables poésies que chante le peuple », il choisit un autre couplet fonctionnel de noces, air chargé lui aussi d'émotion, puisqu'il exprime le chagrin de la mère dont la fille part du toit familial pour aller sous un autre.

- Noria ! ta mair te plora
E tu te'n vas ?
Plora ! plora, pastora !
- Non pòdi pas !¹⁴

La tristesse de la mère est également évoquée dans le *Cant noviau* de Pey de Garros (p. 102) : *Aquí de tristessa / La mair de vielhessa / Mot n'es entendut*¹⁵. On retrouve un couplet semblable – sans musique – chez Bladé (I, p. 260) et chez Lamarque de Plaisance (p. 37), où cependant le scénario est plus long et où la jeune mariée finit par pleurer.

Dans son poème *Ma vinha a Papilhòtas*, Jasmin se dit le plus heureux du monde, car il y entend le concert des oiseaux et le Grand Opéra ferait silence pour écouter, comme lui, de belles voix chantant

13. LE ROY LADURIE, Emmanuel. *La sorcière de Jasmin*. Paris : éd. du Seuil, 1983, p. 34.

14. Trad. : - Mariée! ta mère te pleure, / et tu t'en vas ? / Pleure, pleure, pastoure ! / - Je ne peux pas !

*Aquelas montanhas
Qui tan autas son,
M'empachan de veire
Mas amors ont son.
Baishatz-vos, montanhas
Planas, auçatz-vos,
Per que posqui veire
Ont son mas amors !*

Malheureusement, on ne peut que rêver d'une mélodie... Pour ma part, je ne pense pas que ce soit l'air de la chanson identitaire que nous chantons, *Se canta...*

Voici une autre citation, dans *Mos novèls sovenirs*, du début d'une chanson entonnée par Jasmin enfant : *Labàs, labàs, al prat barrat, / I a l'aure tan florit, granat*. C'est l'incipit d'une chanson traditionnelle peu répandue dont on ne connaît pour le moment qu'une dizaine de versions, soit gasconnes, soit catalanes. Cette mention constitue un témoignage des plus intéressants, car elle en donne le premier exemple connu en date – ce qui fait regretter que Jasmin ne soit pas allé plus loin dans sa citation –. Jean Poueigh (p. 285) en donne une version chantée dans la vallée d'Ossau avec une fort belle mélodie. Cependant j'ai opté pour celle que Sylvain Trébuçq (p. 53-55) a recueillie en 1911 dans la région de l'Armagnac auprès de M. Duputz, laboureur de métier. C'est justement un chant de labour où alternent des voix d'hommes et des voix de femmes. Les hommes entonnent le premier couplet composé de deux vers et terminent par un refrain sur une mélodie suspensive ; les femmes reprennent le deuxième vers et terminent par un refrain sur une mélo-

15. Trad. : Ici, de tristesse, / De la vieille mère / Mot n'est entendu.

die conclusive (cf. la partition musicale au Document III) :

- hommes *La baish, la baish, au camp barrat,
Que n'i a'n arbe florit, granhat,
Derireta la
Lon la derà*

- femmes *Que n'i a'n arbe florit, granat
Derireta la
E la don don !*

*N'i a'n aucelon qui canta au cap ;
P'raquí passa un joen monsur,*

*Còp de fusil que'u n'a tirat.
Tres gotas de sang que n'a versat.*

*Tres molins d'aiga n'a engorgat,
La un de milh, l'autre de blat,*

*L'autre de gojatas e gojats,
L'autre de gojatas e gojats.*¹⁶

Tous les contemporains s'accordent pour dire que Jasmin était un interprète remarquable et qu'il savait utiliser sa voix avec beaucoup de prestance. C'est à sa première « grande » chanson *Me cal morir* qu'il dut ses premiers succès¹⁷. Quant à *Faribola pastora*, incipit de la chanson qui a pour titre *La serena al cor de glaç*, elle participe à l'action dans *Françoneta* : elle est chantée lors d'une *debanada*, soirée où une grande partie du village se retrouve pour dévider le fil ou la laine et aussi pour chanter et pour danser. La musique de ces « grandes » chansons de Jasmin nous paraît un peu grandiloquente et d'un style suranné. Mais elles sont absolument dans le goût de l'époque. *Plaisir d'amour*, par exemple, universellement connu, sur une musique de Martini, est tiré d'une poésie de Florian – Florian lu avec avidité par le jeune Jasmin. Lors de son passage à Agen, Liszt joue à la fin du concert une improvisation sur l'air de *Faribola Pastora*¹⁸. Jasmin, émerveillé, au comble de la gloire, triomphe : il s'identifie à un morceau de « grande musique » que certes il n'aurait su aimer s'il n'avait eu derrière lui tout un passé baigné de traditions musicales.

16. Trad. : 1 - Là-bas, là-bas, au champ clos, / Il y a un arbre fleuri, grené, / 2 - Il y a un oiselet qui chante au sommet ; / Par ici passe un jeune monsieur, / 3 - Coup de fusil il lui a tiré. / Trois gouttes de sang il a versé. / 4 - Trois moulins à eau il a engorgés / L'un de maïs, l'autre de blé, / 5 - L'autre de filles et de garçons.

17. La mélodie de *Me cal morir* a servi de timbre à Darichon pour soutenir les paroles de son célèbre *Be'th ceu de Pau*.

Bibliographie

BLADÉ, Jean-François. *Poésies populaires de la Gascogne*, 3 tomes. Paris : Maisonneuve, 1881-1882.

FAGOT [LAROCHE Pierre, dit]. *Folklore du Lauragais*. Albi : impr. Almaric, 1891-1894.

JASMIN, Jacques. *Las papilhòtos. Œuvres complètes de Jacques Jasmin*, 4 tomes. Paris-Bordeaux : Victor Havard, 1889.

LAMARQUE DE PLAISANCE. *Usages et chansons populaires de l'ancien Bazadais...* Bordeaux : Balaru, 1845.

MONTEL, Achille et LAMBERT, Louis. *Chants populaires du Languedoc*. Paris : Maisonneuve, 1880.

POUEIGH, Jean. *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, Tome I. Paris : Champion, 1926.

TRÉBUCQ, Sylvain. *La chanson populaire et la vie rurale des Pyrénées à la Vendée*, 2 tomes. Bordeaux : Feret, 1912.

18. Ce morceau est interprété par Leslie Howard, Président de la Société Liszt de Grande-Bretagne, actuellement engagé dans l'enregistrement de l'intégrale de l'œuvre pour piano de Liszt, soit environ 92 CD ! *Faribola Pastora* se trouve sur le CD HYPERION CDA 66601/2 LISZT, "The Complete Music for Solo Piano", vol. 20, « Album d'un voyageur » and other pieces from Liszt's years of travel in France and Switzerland.

Marc Serafini, inventeur

Le « Corona » de Hohner :
Comment un petit
instrument aura
conditionné
des générations



de musiciens et
tout un patrimoine...
« Tout le monde en France
joue du "douze basses"
à cause de la cumbia
colombienne... »

accordéon diatonique est un acteur de premier plan dans l'histoire de la musique traditionnelle occidentale. Cet instrument est récent : il correspond exactement à la révolution industrielle, tant par la période que par son caractère mécanique et standardisé.

Marc Serafini est un chercheur (il a une formation d'ingénieur généticien) et il y a fort à parier qu'il sera pour beaucoup dans les formes futures des « nouvelles musiques traditionnelles » : sa perpétuelle curiosité mise au service de l'invention donne des résultats inattendus dans le domaine de la facture d'accordéons.

Par Alem Alquier

A. A. : L'accordéon diatonique : de par son nom même on croit comprendre que c'est un instrument limité...

M. S. : On dit « diatonique » mais on devrait plutôt dire (pour les derniers modèles) « chromatique bi-sonore »... Dans le trad, l'accordéon est l'instrument de l'ère industrielle. À la base, dans les années 1850, il était réservé à la noblesse ou à la grande bourgeoisie. À partir du moment où les Allemands ont commencé à en produire de façon industrielle, il est devenu « populaire ». Qui dit populaire dit standardisé. Mais le standard sur un diatonique pendant des décennies aura été de produire des incongruités comme les tierces majeures sur les basses (main gauche) ne correspondant pas au clavier de la main droite (par exemple sur un modèle sol/do : mi majeur, avec un clavier en sol (sans sol# donc, alors qu'il est évident dans l'accord de mi majeur)...

Aujourd'hui en France on joue beaucoup moins en sol majeur sur un sol/do : c'est le la mineur qui l'a remplacé. Mais traîne toujours ce fa# produit par la main gauche, avec l'accord de ré majeur... Or, avec tout ce qui se joue

depuis quelques années (par exemple tout ce qu'on rapporte d'Europe de l'Est), il est évident qu'il faut supprimer les tierces sur les basses dans les modèles standardisés ! Mais dans l'idée du standard, on est passé de deux rangées à trois, et tout le monde joue aujourd'hui du « trois rangées douze basses ». C'est ça maintenant le « standard » en France, pour avoir plus de notes à gauche. Donc à droite il y a toutes les notes, mais à gauche... presque : il manque toujours le do# et le fa#. Hohner a été le premier à fabriquer un standard douze basses pour l'Amérique latine, le Corona, que les Italiens Castagnari ont repris plus tard pour des Français comme Marc Perrone. Mais, trente ans après, on a commencé à faire des « dix-huit basses » alors que c'était nécessaire dès le départ !... Donc le caractère industriel de l'instrument provoque une grande inertie...

Le diatonique est en train de se standardiser pour longtemps : en gros il ne va subsister d'ici dix ans que le « deux rangs/huit basses » et le « trois rangs/dix-huit basses ». Ce dernier modèle vient finalement (de manière très indirecte) du bandonéon, dont le dernier avatar est

Page de gauche :
Caisses réalisées
par Marc Serafini
Photo Alem Alquier

justement un chromatique bi-sonore. Il y a bien toutes les notes, mais c'est plus compliqué d'aller les chercher que sur un gros chromatique. Ce qui est excitant pour moi, c'est de travailler dans un domaine où rien n'est abouti, par opposition au violon, par exemple (on sait que depuis Stradivarius il n'y a plus grand-chose à améliorer...) ou même à l'accordéon chromatique, dont l'évolution est terminée !

Sommiers en bois réalisés par Marc Serafini Photo Alem Alquier

En 1987, quand je suis arrivé à Toulouse, seuls deux ou trois diatonistes jouaient sur autre chose que sur un « deux rangs/huit basses ». La musique trad a évolué, le répertoire a suivi, et bien sûr les instruments ont fait de même.

Quelles sont les particularités d'un accordéon Serafini ?

Vu de l'extérieur, il n'y a pas grande différence avec un autre diato (sauf peut-être la taille : je fais de petits accordéons en général). Mais à l'intérieur, les différences sont nombreuses : par exemple je suis le seul à faire des tables en bois (d'ailleurs dedans tout est en bois sauf les mécaniques et les anches). Je préfère cette solution à celle des tables en aluminium industrielles à cause du son acide qu'elles produisent. Je recherche toujours un son plus chaud, plus organique.

Tu es vraiment le seul... en Europe ?

Frans Van Der Aa le faisait aussi, mais il a déménagé en Colombie... Il y a aussi Tania Rutkowski.

Oui mais c'est toi qui l'as formée...

Effectivement, elle a fabriqué son premier accordéon chez moi. Il y a Emmanuel Pariselle (qui m'a beaucoup soutenu à mes débuts), je lui ai montré également comment adapter le système de registre italien (qui marche bien) sur des tables bois.

Le son est si différent ?

Non seulement le son mais aussi l'expression ! Avec une « table bois » on peut jouer *piano* aussi bien que *forte*, alors qu'avec la « table alu » tu as de la puissance... mais tout de suite ! L'idéal serait du bois massif mais c'est trop fragile :



une table est percée en moyenne de soixante trous ; or, le bois fend entre deux trous... Alors j'emploie du contre-plaqué de hêtre, quasiment sans colle, qui est le plus proche du massif.

Tes accordéons ont-ils d'autres spécificités ?

Les sommiers sont en *red cedar*, toujours pour un même but : le son. Et ça je l'ai vu auparavant sur des chromatiques de concert (haut de gamme) Borsini, uniquement. Par la suite j'en ai trouvé sur des Bayan (russes) : j'étais content de constater quand j'en ai ouvert un que le facteur avait eu la même idée : forcément, il n'y a rien de mystérieux, puisque c'est le bois qu'on utilise pour les tables de guitare ! Alors pourquoi « couper » les harmoniques avec une autre essence ?

Sinon, j'organise des placements spéciaux des anches en rapport avec les caisses de résonance, je crée des formes de sommier différentes, selon l'octave de la lame... Je suis en train de mettre au point un prototype à cinq octaves qui consiste à créer des sons les plus différents possibles selon les voix (basson, médium, piccolo). Et ceci même sur les basses (on peut donc jouer aigu sur les basses et vice-versa) ! En fait c'est le système *cassotto*, qui existe sur les chromatiques, que j'ai adapté aux diatoniques : le but était d'avoir ce système sur une petite taille...

Il y a aussi le fait de monter les mécaniques de façon à obtenir le son le plus homogène possible entre toutes les notes.

Enfin, et cette spécificité n'est pas des moindres... je fabrique sur mesure. Par exemple je suis en train de fabriquer un petit diato à vingt-quatre basses pour un client qui joue « irlandais ».

Tu es un inventeur...

Peut-être, mais pas pour le dernier que je viens d'évoquer : là il s'agit d'adaptation ; mais j'aime bien qu'on me dise « tu devrais essayer ça ou ça, monté sur ceci ou cela, etc. » Mais

effectivement le *cassotto* monté sur un diatonique, c'est véritablement une première... Je vais aussi fabriquer des chromatiques de petite taille, toujours avec système *cassotto*... Dernièrement, j'ai fabriqué pour un monsieur de quatre-vingts ans, frais comme un gardon, un tout petit chromatique de la taille d'un diatonique, sur mesure, évidemment, puisque c'est un modèle qui n'existait pas avant ! (il était ravi...). Il m'arrive sans cesse ce genre d'aventure, mais toujours je suis fidèle à la recherche du « beau » son, et pour ma part j'ai fait le deuil du « son puissant »... du moins comme priorité.

La priorité du son puissant (provoqué par le vibrato, caractéristique du musette) dans l'accordéon aurait dû d'après moi s'arrêter à l'apparition de la sonorisation.

Mais, en progressant, je me rends compte que mon son est quand même puissant, grâce notamment aux essences de bois.

L'équilibre de l'instrument est aussi essentiel : moi-même je joue beaucoup en « tiré-poussé », donc ça entraîne pour moi au niveau lutherie une partie « basses » plus légère que l'autre, car elle est plus sollicitée (je fais souvent des rythmiques en tiré-poussé, j'adore ça...).

Et les soupapes d'air sont énormes, pour récupérer de l'air très vite.

J'utilise aussi des aimants surpuissants (pour les registres, pour fixer les micros, etc.).

Penses-tu que tes accordéons soient « mieux » que les autres ?

Bon, je pense que mes accordéons sont « mieux » suivant mes propres critères, et forcément ils vont plaire à quelques personnes qui ont les mêmes critères. Le but n'est pas de fabriquer des accordéons qui vont « plaire à tout le monde » : tel ou tel accordéon a sa propre personnalité, et il y a des gens à qui il fera plaisir. À certains clients je dis clairement : prenez un Castagnari, ou un Mengascini, ou prenez un Gaillard, etc., c'est ça qu'il vous faut. Alors oui, je pense que mes accordéons sont mieux car ils « me » correspondent.

Tes accordéons ont-ils un son reconnaissable ?

Non. Justement, bien qu'étant « timbrés » de la même manière, il se trouve que la combinaison des registres, ce qui se passe à l'intérieur, comment le tout se mélange, fait que j'obtiens des sons différents. Et même, la quantité de sons existante met souvent mes clients dans l'embarras du choix...

En fait, le fruit de la révolution industrielle se retrouve cent cinquante ans plus tard dans une situation de produit artisanal...

c'est original et paradoxal, non ?

il faut dire que c'est un phénomène bien français, ces toutes petites fabriques qui font de la recherche sur l'accordéon... Il y a aussi Bertrand Gaillard, Tania Rutkowski, Éric Martin... À part Van Der Aa (Pays-Bas, puis Colombie), ou quelques facteurs de mélodéon que je connais au Québec... nous sommes une poignée.

Et les Italiens ?

Alors les Italiens, justement, c'est la tradition industrielle (au mieux manufacturière). C'est très dissocié, les rôles sont très spécialisés : il y a ceux qui fabriquent des mécaniques de main gauche, d'autres qui ne font que de l'accordage, il y a des gens qui montent les lames sur les sommiers et c'est tout ! Chez Castagnari j'ai vu un employé qui découpe des grilles – et uniquement ça – depuis cinquante ans !

En revanche, les deux frères Castagnari connaissent bien l'ensemble de l'accordéon. Mais ils ont besoin de musiciens pour créer des modèles. Mais moi aussi, et je trouve ça bien : j'ai besoin qu'on me demande des choses pour avoir de nouvelles idées !



Marc Serafini
La Boîte à frissons
3bis route de la Clé
31120 Portet-sur-Garonne

<<http://www.la-baf.com>>

Disques

**Les Musiciens de Saint-Julien,
François Lazarevitch
À l'ombre d'un ormeau
Brunettes et contredanses**

Réponse à la « musique baroque écartelée » de Luc Charles-Dominique, que nous évoquons dans la rubrique « livres » de ce même numéro de *Pastel* ? Cet écartèlement n'a rien d'un supplice... Pourtant, il est bien certain que l'ensemble du répertoire de ce CD gravite autour des univers de la musique écrite et savante d'une part, et de l'oralité libre et spontanée d'autre part. Seul problème, avec la musique du XVIII^e siècle : quand on joue du répertoire de tradition orale, celui-ci est écrit !... De quoi perdre son latin, son occitan, son *patois* lorsqu'on est un tradeux pur et dur ! François Lazarevitch et les Musiciens de Saint-Julien n'ont rien perdu : à leur formation, classique pour la plupart, s'est adjoint le métier de la musique baroque, assorti enfin pour quelques autres d'une solide pratique de la musique traditionnelle. François, par exemple, excelle sur la flûte traversière baroque (il a étudié brillamment aux côtés de Bart Kuijken à Bruxelles, et joue dans divers groupes réputés), a étudié la musette à Toulouse (je crois), mais excelle aussi à la cabrette et sur les musettes du Centre, en bon lauréat du concours de Saint-Chartier qu'il est... Il faut donc une panoplie à plusieurs casquettes pour "assurer" dans ce répertoire : presque tous les musettistes aujourd'hui en activité l'ont prouvé, et les actuels élèves de cet instrument au Conservatoire de Toulouse le confirment. Le fait est que le répertoire proposé n'a jamais exagérément attiré les musiciens, quels qu'ils soient : trop éloigné de leurs préoccupations pour les musiciens traditionnels (car n'appartenant à aucune tradition vivante directe, et aussi souvent parce que trop complexe), trop simpliste et primaire aux yeux et oreilles des baroqueux férus de rhétorique et de contrepoint germaniques. Donc, pas d'écartèlement : un simple abandon, dans un *no man's land* d'indifférence... Alors la musette vient, l'oralité reprend ses

droits sur les canevas écrits... et l'on comprend brusquement beaucoup de choses. Un son continu, flûté et corsé à la fois, un jeu merveilleusement apte à la danse avec ses possibilités de rebondissement rendus par l'articulation, beaucoup plus souple et élastique que celle du *Northumbrian Pipe* que l'on peut avoir tendance à confondre avec. Il y a aussi toute cette panoplie d'ornements, qui soulignent, commentent et caressent les notes quand ils ne les lancent pas avec joie et désinvolture ! La musette, quoi : une cornemuse parfaite pour un répertoire totalement adapté, aujourd'hui demandeuse aussi d'autres répertoires comme cela s'est parfois entendu (bon, il faudra que l'on fasse un jour un article complet là-dessus). Revenons à Lazarevitch : il s'est construit un jeu personnel, assez linéaire par moments, un peu inspiré du jeu d'autres cornemuses lorsque le caractère s'y prête. On retrouve d'ailleurs ce même jeu lorsqu'il prend la flûte, notamment dans les ritournelles de *J'avais cru qu'en vous aimant* et de *Heureux qui peut plaire*. Il convient à merveille à ces mélodies de caractère « naïf et tendre », selon les clichés du temps. On sera surtout touché par leur second épithète, leur prétendue simplicité n'étant qu'une vision de spécialiste blasé... Les Musiciens de Saint-Julien n'ignorent pas non plus ce qu'est la danse : on retrouvera parmi eux, à la seconde musette, un certain Dominique Paris, qui troque parfois sa cabrette contre celle-ci : nous savons également que le « vice-versa » existe aussi entre les deux complices, habitués des bals folks parisiens. On appréciera aussi la présence, un peu discrète, de la

vielle à roue de Tobie Miller. Autre vedette, gardée pour la fin : la voix, celle d'Annie Dufresne en l'occurrence. Choix délicat dans ce répertoire : il ne faut ni diva, ni poissarde ! Annie n'a pas choisi de se situer à mi-chemin entre les deux : elle nous offre une alternative grâce à une voix fraîche, bien sûr travaillée selon les critères du chant classique, mais très agréablement ouverte, détendue et souple, au timbre à peine acidulé. Violon, théorbe et basse de viole du restant de la troupe contribuent enfin à nous mener dans cet écartèlement enchanteur : offert par des musiciens qui ont su élargir leurs champs d'action, il nous permet de poser « pieds à terres », celles de rivages qu'on a voulu éloignés par leurs milieux sociaux et leurs époques. Grâce aux Musiciens de Saint-Julien, l'élite devient populaire et le passé embrasse le présent. *Alpha 115, 2007.*

Jean-Christophe Maillard

**Piccola banda ikona
Marea Cu Sarea**

Piccola banda ikona est un groupe créé par Stefano Saletti qui s'est entouré pour le créer de nombreux musiciens de la *world music* italienne comme Mario Rivera (basse), Gabriele Coen (cuivres et dou-douk), Leo Cesari (percussions), Carlo Cossu (violin) et Desirè Infascelli (accordéon). Lui-même polyinstrumentiste, Stefano Saletti les accompagne au bouzouki, à l'oud, aux diverses guitares et percussions, au piano... et il chante. Il chante accompagné de Barbara Eramo Ramya dans un sabir étrange : « *Noi ablar Sabir* » affirment-ils

dans le chant qui ouvre et clôt le titre au disque *Marea Cu Sarea*. Ils parlent la langue des pirates, des marins, des pêcheurs, des marchands réinventant la *lingua franca* qu'ils utilisaient alors pour communiquer dans les ports de la Méditerranée de Tanger à Istanbul, en passant par Marseille, Alger, Valence ou Palerme. Un mélange d'espagnol, d'italien, de français, de grec, de turc ou d'arabe, une sorte d'espéranto du Sud à l'image de leur musique toujours en mouvement qui passe d'un port à un autre. Le titre *Sabir* (page 6) représente assez bien la magie de cette invention qu'ils ont voulu reproduire dans leurs mélodies. Les cuivres et l'accordéon en particulier sont sensibles à ce défi et réussissent à nous emporter dans leur spirale vagabonde. Parfois un peu trop chargés en électricité, le groupe Piccola banda ikona n'est jamais aussi envoûtant que lorsque le sabir musical trouve lui aussi son langage.

Finisterre, 2007

Véronique Ginouvès

**La Camera delle Lacrime
Noël Baroque en Pays d'Oc**

Certains disques arrivent discrètement, comme par surprise, sans crier gare ou sans crier famine ; ce *Noël Baroque en Pays d'Oc* est à cet égard une « divine surprise », fruit d'une constellation de talents associés. Tout d'abord les partitions de deux maîtres du XVII^e, d'un côté le célèbre Nicolas Saboly d'Avignon et de l'autre Natalis Cordat, vicaire méconnu du Velay ; ensuite une interprétation très fine et convaincante de La Camera delle Lacrime, qui, comme son

nom l'indique, sait très bien jouer avec les diverses émotions musicales contenues dans ces vieilles pages nullement surannées. Participe également la Maîtrise de Saint-Christophe de Javel, composée de jeunes chanteurs talentueux. La partie « recherche » a été effectuée par Didier Perre, remarquable musicien de tradition et acteur culturel occitan.

Remettre à l'honneur Natalis Cordat s'avère un vrai bonheur pour l'auditeur actuel : finesse d'écriture, authenticité de la langue, profondeur des sentiments, ambiances variées.

Le CD associe également deux airs de deux autres compositeurs baroques occitans, Jean-François Dandrieu et François Pezant. Cet enregistrement est non seulement un acte de mémoire important pour la musique des Pays d'Oc, mais aussi un acte pédagogique, et encore et surtout un très beau travail artistique réellement convaincant. Une très belle réalisation à ne pas manquer !

Il est souhaitable de favoriser d'autres travaux de ce type dans les régions d'Occitanie où dorment encore de belles pages oubliées ou méconnues de l'histoire musicale.

Alpha 117, 2007.

Pascal Caumont

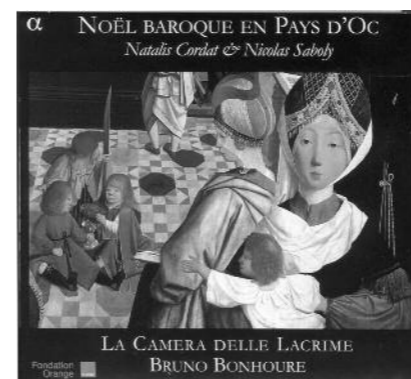
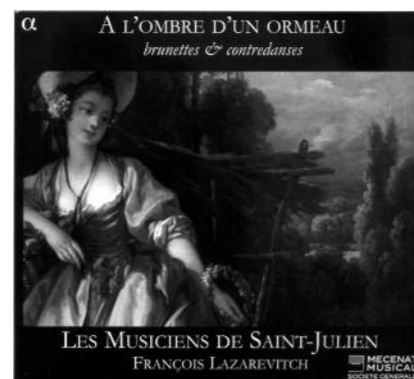
**Mémoires actuelles
Musiques traditionnelles de Bourgogne**

Il y a quelque quinze ans, Robert Bouthillier réalisait une étude sur la collecte et l'exploitation des musiques de tradition orale en Bourgogne. Dans son rapport final, il affirmait que les documents sonores qui avaient été collectés sur cette région étaient en train de disparaître si une action de sauvegarde concertée n'était pas rapidement mise en place. Ceci a été fait puisque, aujourd'hui, un plan de sauvegarde rigoureux, couvrant l'ensemble des départements de la Bourgogne, a abouti à la numérisation et à la documentation de plusieurs centaines d'heures issues de ce patrimoine. Mais voilà, les institutions qui se sont regroupées pour réaliser ce plan ne se sont pas limitées à la conservation,



elles ont souhaité aussi valoriser et diffuser ce patrimoine. Ce disque en est une belle réussite. C'est la mission de Musique Danse Bourgogne, émanation de la Région Bourgogne et de la DRAC Bourgogne (Ministère de la Culture), qui en a supervisé l'édition en collaboration avec l'ensemble des départements de la région et avec l'association Mémoires Vives comme cheville ouvrière. À partir de huit mélodies et d'une chanson issues du fonds d'archives sonores numérisées dans le cadre de la mission régionale, huit groupes de musiciens et de chanteurs ont réinventé la tradition. Le résultat est édifiant : il nous livre un bel exemple des possibilités qu'offre la mise à disposition des archives sonores musicales en région, un moment étonnant où les sources deviennent création. À vous d'écouter et de choisir votre air préféré, ils sont tous susceptibles de vous tourner la tête. Pour ma part, j'ai adoré le quadrille *Le Moulin* (page 7 et 8) interprété au violon et au piston par deux musiciens inconnus en 1972, repris par un trio constitué pour l'occasion de Bertrand Bobin, Pierre Hervé et Christian Fauvel et l'envolée à la vielle à roue du groupe Traz, inspirée par le violon de Jean-Marie Jarillot de Brazey-en-Morvan enregistré en 1981 (page 13 et 14). Rappelons qu'une grande partie des airs de tradition orale de ce programme peuvent être écoutés sur la base de données de l'association Mémoires Vives : (<http://www.patrimoine-oral-bourgogne.org/>) qui est par ailleurs pôle associé à la Bibliothèque nationale de France. *Autoproduction, 2007*

V.G.





Duo Brotto Lopez
HDQ

Les deux compères persistent et signent. Cyrille et Guilhem ont trouvé une formule qui ne cesse de faire ses preuves dans notre conjoncture où la vie des grands groupes s'avère hasardeuse : trouver des engagements, continuer à s'entendre... C'est le temps des Ancelin-Rouzier, des Frères de Sac... ou des Brotto-Lopez. L'heure serait-elle aux tandems ? Simon et Garfunkel étaient-ils prophètes ? La tâche, en tout cas, est délicate. Point de moment de détente pour les deux protagonistes, sans cesse sur la sellette. La chose se comprend lorsqu'on est musicien de bal : on crée une osmose entre soi et les danseurs, et on ne cherche même plus à produire le « joli son » des salles de concert. On se fixe sur l'efficacité, une fois les problèmes minimaux de justesse et de timbre résolus. On se hasarde parfois à des improvisations périlleuses, parfois franchement ratées mais restant dans les rails de la rythmique et de la carrure. Ici, nos duettistes ont revêtu l'habit du concert, du studio même : plus question de se hasarder dans des chemins glissants... L'immense avantage, c'est que le métier de musicien à danser est là. On l'entend notamment dans le jeu imperturbable et efficace de Cyrille, souvent ici dans le rôle du musicien sérieux et discret, mais qui constitue l'ossature de l'ensemble. Guilhem ferait alors figure de soliste inspiré, aimant prendre fréquemment la vedette avec ses flûtes, sa *boha*, sa clarinette et son chant. Les rôles sembleraient alors clairs : comme dans tout duo, il faut un chef et un suiveur, une diva et son accompagnateur... Si l'on part

de ce principe, on remarquera en effet que l'accordéon, modèle de précision et de souplesse à la fois, soutient à merveille les envolées vocales et instrumentales du soliste. On observera que ce dernier prend souvent plaisir à s'élaner dans des improvisations qui stoppent le temps quelques instants : si l'on reprend le principe du jazz, c'est essentiellement pour gloser sur un seul et unique accord, ou sur un enchaînement simple, sorte de boucle qui « suspend le vol » du morceau. On entend ce type de développement dans bon nombre de musiques d'aujourd'hui, qu'elles se réfèrent aux traditions de France, des Balkans, du Maghreb ou du monde tzigane par exemple. Mais une fois ce premier voile levé, un autre travail apparaît. Déjà, celui de l'accompagnateur présumé. Les harmonies de l'accordéon sont loin d'être celles de petits boutons programmant des basses simplistes. Efficacité rythmique se conjugue alors avec finesse et recherche du détail. Il suffira d'écouter par exemple une pièce telle *Lo camin sus la montanha* où l'instrument de Cyrille se transmute en une sorte de guitare folk aux timbres d'harmonium, intervenant par moments pour insérer un commentaire bien placé. Cette couleur recherchée n'est pas la seule : tantôt l'accordéon nous gratifie de pompes joyeuses et conventionnelles, mais sans lesquelles l'instrument ne serait plus lui-même, tantôt il s'évade vers des couleurs d'orgue à bretelles, ou s'enroule dans les volutes répétitives de *Ai vist lo lop*. Autre travail : celui de Guilhem. Décontraction du jeu, improvisations mûries, conjuguant la spontanéité du *live* et la sûreté du studio. Enfin, quelques collages de-ci de-là, faisant entendre de petits bouts d'enregistrements de collectages, ou même des conversations téléphoniques, introduisant de manière incongrue autant que conviviale les morceaux qui suivent. Les petits ont grandi. Ils ont assis leur son, somme toute assez classique, mais affirment leur personnalité et donnent une nouvelle fois bien du plaisir.

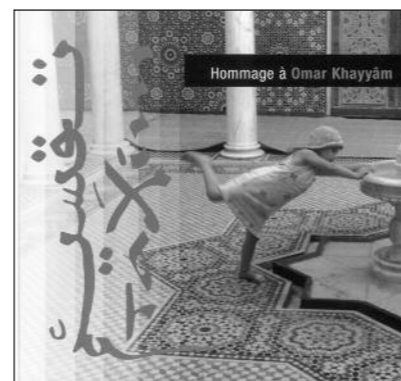
Modal Plein Jeu, 2006. MPJ 111044
Jean-Christophe Maillard
Pèire Boissière



Margarida

Ce disque fait entendre le chanteur traditionnel occitan Pèire Boissière en solo sur près d'une trentaine de chants de diverses provenances géographiques (Haut-Agenais, Gascogne, Auvergne, Rouergue, Vivarais, Catalogne, Maroc) et historiques (Guilhem de Peitius, textes de Godolin, de Bertran Larade). Pèire Boissière est devenu au fil des ans l'un des meilleurs garants de la vocalité occitane. Ses expériences de collecteur et de chanteur au sein de Ténarèze notamment ont étoffé sa vaste connaissance du répertoire ; il est porteur d'une très grande authenticité de style et d'une belle finesse vocale, doublées d'une intelligence rare de la culture d'Oc. Les airs présents ici ont des thématiques très variées puisqu'on entend des airs à danser, des plaintes amoureuses, des ballades historiques, des créations de l'auteur, etc. Plusieurs titres incontournables feront certainement date : le poignant *Nôsta Dòna d'Ambrús* ou le ludique *Humanus canis, caninus homo* ; le *Pueis de chantar* de Guilhem de Peitius, le plus ancien troubadour occitan référencé, est l'une des restitutions troubadouresques parmi les plus convaincantes des trente dernières années. Les chants sont a cappella ou avec un support instrumental minimal (*tun-tun*, harmonium indien, épinette, percussions...). Le livret est très réussi, agréable à l'œil, comprenant tous les textes des chants et leur traduction. On regrettera simplement l'absence d'un texte de présentation du disque et du chanteur afin de comprendre la portée de la démarche. Si toutes les pièces ne suscitent pas le même intérêt, ce CD est à coup sûr à recommander chaudement aux amateurs de chant.

L'Autre Distribution, 2007. CP 09138
Pascal Caumont



Taxim
Hommage à Omar Khayyâm

Lorsque les occidentaux bavardent de l'Islam et de la libre pensée, ils ont vite fait d'appeler à Omar Khayyâm qui, depuis le XI^e siècle, a eu le temps d'être raconté sous des formes multiples et variées. Le disque aurait pu ainsi s'ajouter simplement aux précédents. Il n'en est rien. Loin des clichés, le groupe Taxim prend le temps d'installer le paysage sonore qu'il souhaite nous faire découvrir en nous proposant treize compositions originales qui s'appuient sur les mots d'Omar Khayyâm. C'est Hamid Sahel qui chante et déclame l'amour, le désespoir, la sagesse, la critique de la religion ou plus largement des hypocrites, les pleurs, le vin... Et pour que le voyage soit complet, il le fait en persan, en arabe, en espagnol et en français. Nous traversons sans remous le passage de l'Orient à l'Occident. La vielle à roue et les flûtes de Gérard Martin, le *zarb* et le *daf* de Soheil Nourian et le *santour* de Pierre Blanchut l'accompagnent et nous enveloppent un peu plus dans la sagesse du poète. Hamid Sahel rythme les morceaux instrumentaux avec son *bendir* et s'accompagne lui-même à l'oud. Un beau récit, qui culmine avec un morceau central de presque dix minutes (page 7), *Hâmoun*. Ainsi, Ghiyath ed-din Abdoul Fath Omar Ibn Ibrahim al-Khayyâm Nishabouri réussit encore, dix siècles plus tard, à nous faire toucher du doigt ce que pourrait être la sérénité.

Autoproduction, 2007.
taxim@wanadoo.fr

Véronique Ginouvès



Gasconha Plus

Gasconha Plus, c'est quatre musiciens aux parcours riches et variés : Dani Madier-Dauba au chant et au violon, qui plus est l'une des « maîtres » de la danse traditionnelle, Emmanuel Pariselle, accordéoniste renommé, Didier Oliver, l'un des talentueux violonistes traditionnels actuels et l'incontournable Jean-Luc Madier. Ce CD contient onze morceaux à danser : scottish, rondeaux, valse, mazurka, congos, branle d'Ossau, bourrées – il se conclut par une berceuse. Les arrangements « maison » sont très réussis, ils font entrevoir de belles trouvailles esthétiques, originales et non dénuées d'effet. Une belle énergie sonore parcourt la galette, et, bien évidemment, s'entend un « balan » salvateur prêt à vous projeter sur la piste de danse avec le rebond gascon de rigueur. On est rassuré, on a bien affaire à des musiciens qui s'y « entendent » avec les fondamentaux de la danse, ce qui n'est pas toujours le cas aujourd'hui. Qui plus est cette musique s'écoute avec bonheur, belles relances, sonorités variées, plaisirs multiples. Que demander de plus ? Peut-être que le livret, déjà esthétique, soit mieux finalisé, offrant un texte minimal sur le groupe et sur l'originalité de sa démarche.

En résumé, un joli disque d'un quatuor dynamique et inventif, *un plus tà la Gasconha !*

Autoproduction, 2007. GASC 001
joan-luc.madier@wanadoo.fr

P. C.

Ressons / Échos

(Ré)entendre la voix de Rosine de Peire est un véritable bonheur. Pour ceux qui gardent le souvenir de ses concerts et de ses disques comme pour ceux qui vont la découvrir ici. C'est Jean-Pierre Lafitte, directeur musical et artistique, qui nous offre ce cadeau, en nous proposant son univers sonore constitué des échos (d'où le titre *Ressons*) des musiques des années « folk ». Le disque s'ouvre sur une mélodie joyeuse et rythmée, où flûtes, percussions et violon se mêlent et que termine un chant, proposition d'une promenade à travers les dix-sept titres où vont se succéder œuvres de création et de tradition *Entre la rivière et la mer... ei vist la paloma que duèrm*. La voix de Rosina parle directement au cœur, chant de la *novia*, du mois d'avril, de Noël ou de la jeunesse passée. Le pari est gagné, un écho s'installe en nous. Certes, le look 1970 se retrouve en clin d'œil sur le graphisme de la pochette ou au détour d'une voix qui déclame de la poésie sur un fond musical (page 16). Mais si ces souvenirs ne font pas écho, cela peut être pour les urbains celui de la terre, pour ceux qui n'ont jamais parlé que le français celui de la langue régionale et surtout la force du chant traditionnel. Renat Jurie et Martine de Peire, fille de Rosina, forment un trio toujours en quête d'interprétations originales : le crescendo que l'on peut entendre dans *La balh dins la riviera* (page 15) en est un bel exemple ou le chant en forme de dialogue *Obrissetz-me* (page 17). Parfois Rosine chante seule, forte et fragile, accompagnée de la flûte et



DVD - Livres

de la guitare pour le *Mes d'avril* (page 6), l'écho du refrain hantera l'auditeur pour longtemps. Plusieurs musiciens de grande qualité accompagnent les chanteurs. Outre Jean-Pierre Lafitte aux flûtes, vous entendrez Hicham Saylani et Vincent Favre aux violons, Thierry Gomar aux percussions, Caroline Itier à la contrebasse, Antonio Ruiz à la guitare. Eux aussi proposent en écho leurs mélodies aux chants, ouvrant et refermant le disque (pages 1 et 17).

Autoproduction, 2007.

association-trioc.jp.lafitte@wanadoo.fr

Véronique Ginouvès

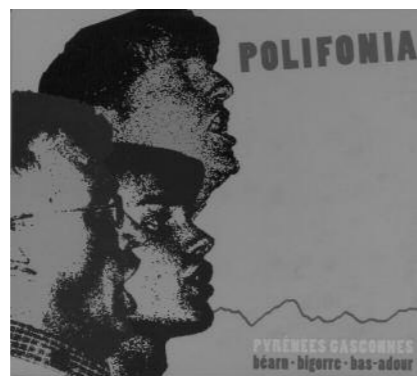
Polifonia

Pyrénées gasconnes

Béarn - Bigorre - Bas-Adour

Vingt chansons, divers interprètes de divers lieux, chantant à deux, trois, six ou plus... le choix fut probablement délicat pour Pascal Caumont et Jean-Jacques Castéret, collecteurs-enquêteurs de ce document, qui nous livrent un travail de plusieurs années. Depuis longtemps, on entendait ces musiques dans divers contextes : je pense au moins au CD proposé par La Talvera, voici déjà quelques années et consacré à Pierre Arrius Mesplé, ou récemment ceux de la *Pastorale gasconne de Noël* par l'Institut Occitan, et du groupe Vox Bigerri. Mais voici une grosse différence : alors que, dans les trois albums cités, résidait à chaque fois une idée de spectacle ou, au moins, dans le cas de Mesplé, d'hommage à un chanteur de renom, Caumont et Castéret nous conduisent directement « chez les gens », comme pour tout document de terrain qui se respecte. Les différents terroirs visités contribuent aussi à la diversité : chansons en gascon alternent avec trois autres en français, une sous forme de dialogue bilingue gascon-français et un très beau *Tantum ergo*, rare témoignage de plainchant « à l'ancienne » en cette région, semble-t-il. Les mélodies ont pour la plupart un air de famille, cette grande famille occitane dont les chants charmaient déjà les voyageurs voici plus de deux siècles.

On entend bien sûr ces larges mélodies graves et lentes, chantées à pleine voix, musiques emblématiques des Pyrénées de l'Ouest (*Lo mal d'amor, Lo printemps qu'ei arribat, Pastorejant, La hilha deu pastor*, et beaucoup d'autres). Des chansons plus légères, peuplées d'onomatopées, se glissent de temps à autres aussi (*On ei era prauba mosca, Aquesta néit passada*). Les voix masculines prédominent, laissant parfois place à des dames tout aussi assurées et compétentes, ou encore à un ensemble mixte, le temps de quatre chansons seulement. On le savait : le chant pyrénéen de Béarn et Bigorre est un répertoire d'hommes, aux voix puissantes et timbrées ! Et on avait peut-être tendance à le considérer comme faisant partie des meubles, sorte d'accompagnement sonore obligé pour évoquer tel ou tel paysage du cirque de Gavarnie ou de la vallée d'Ossau, au coin desquels on aurait placé trois ou quatre gaillards en béret prêts à pousser la chansonnette... Estimer qu'une musique traditionnelle fait partie des meubles, c'est très bien. Mais c'est très bien aussi de l'écouter pour elle-même, et de s'apercevoir de sa richesse, par exemple au niveau de cette composante qui fait la vedette de ce disque : la polyphonie. Celle-ci paraît totalement évidente, chaque air semblant conçu pour qu'un contre-chant de même type vienne à chaque fois s'adjoindre. Jean-Jacques Castéret nous apprend alors dans la notice que cette polyphonie est mélodico-horizontale, donc propice à l'improvisation : il est vrai que son apparence simple cache une inattendue diversité. Les tierces et quartes fréquentes soulignent



un mode quasi omniprésent (do plagal, pour les spécialistes), mais de furtifs passages à trois voix se font entendre avec les plus grandes formations, alors que *M'ei trobat lo cap de l'aso* fonctionne sur un principe de bourdon vocal. Polyphonie évidente, aux mélodies construites sur mesure, celle-ci n'en a pas moins sa personnalité, se démarquant des illustres homologues corses ou sardes, ou de celles moins connues du Portugal, de Ligurie (Gênes), du pays de Nice, voire de... Biélorussie, avec lesquelles on peut même trouver des affinités.

Voici un document qui nous comble : une collaboration harmonieuse, savante et équilibrée, polyphonie d'institutions et de compétences, pour nous livrer la preuve que les musiques d'Oc d'aujourd'hui, ce n'est pas seulement les produits de professionnels soucieux de valoriser une culture idéalisée, policée et destinée à un public admiratif. C'est aussi l'affaire de chacun, une manière non seulement de meubler, mais tout simplement d'alimenter, d'oxygéner, de faire vivre un environnement quotidien qui y trouve largement son compte.

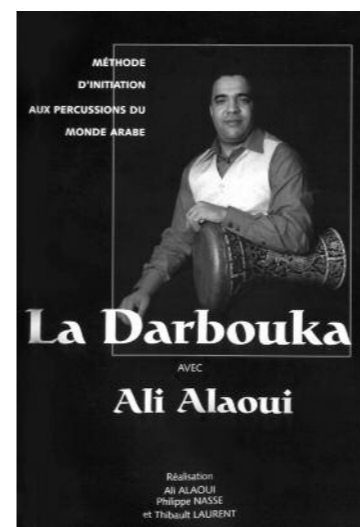
Co-production Conservatoire Occitan (Toulouse) et Institut Occitan (Pau), 2007. CD INOC 07

Jean-Christophe Maillard

Méthode d'initiation aux percussions du monde arabe

La Darbouka avec Ali Alaoui

La pédagogie d'Ali Alaoui sur DVD ! Ali est bien connu de *Pastel*, ses réalisations et son dynamisme ne font aucun doute, toute personne qui a vu jouer autrefois la Torat ou aujourd'hui Moultaqa Salam a forcément vu ses résultats en matière d'enseignement, puisqu'il adjoint ses meilleurs élèves à ces formations qui vont ensuite se produire en France et au Maroc. On en déduit souvent que notre musicien possède un charisme qui se transmet par l'oralité, et que son savoir s'instille par capillarité, au contact direct. En d'autres termes, qu'il pratique une musique de l'instinct, et de l'instant... eh bien pas seulement ! Les fureurs diony-



siaques du tambourinaire, certes, le charisme, *of course*, mais il y a le reste... Ce multimédia essaye d'en rendre compte, et le résultat est assez convaincant. On commencera, avec paresse, en regardant le « cadeau », sorte de DVD bonus intitulé *Le pari d'Ali*, et qui à lui seul pourrait déjà constituer un document indépendant. On suit le musicien au travers de sa ville de Fès, dans les lieux où il a régulièrement pratiqué avant de gagner la France, et où il revient souvent. On voit les studios de la radio, un salon de musique chez un vieux maître, des fêtes dans la ville. On visite le potier, le tanneur, on assiste à la fabrication des instruments. Maître Ali, omniprésent, est là dans le rôle du « drum hero ». L'apprenti se sent conforté : Alaoui, c'est du sérieux ! Ceux qui le connaissent, ou qui connaissent un tant soit peu la musique du Maroc, retrouvent dans ces différents clips des situations, des formations et des répertoires présentés de manière vivante et fidèle, même si le style « documentaire » est parfois un peu formel. Beau document ! On le regarde avec plaisir. Bon, passons aux choses sérieuses... Livret et DVD se complètent, cette fois-ci. La méthode pédagogique de la collection *Le Salon de Musique* est éprouvée : quatre autres numéros s'y ajoutent (tabla, samba, toumbak, djembé), fonctionnant sur le même principe. Telle collection concerne forcément des traditions de musicien professionnel, détenant un art complexe, et c'est le cas de ces percussions

du monde arabe. Si la formation proposée gravite largement autour de la Darbouka, c'est parce qu'elle constitue une base incontournable, point de départ pour les autres instruments. Sa technique y est observée point par point, avec les références aux onomatopées transcrivant telle ou telle frappe. La vidéo devient alors d'un très précieux secours : la caméra se fait plus qu'indiscrète, captant les moindres secrets de jeu du musicien. On le voit alors, de face, de profil, en plongée verticale supérieure, et je dois en oublier... l'apprenti dispose de tous les renseignements nécessaires. On étudie aussi la technique de base de deux autres instruments : le bendir (grand tambour sur cadre), et le *riqq* (tambourin à cymbalettes). Chaque nouvelle donnée est assortie d'un exercice, la progression se fait en douceur, d'autant plus que l'apprenti peut reprendre autant qu'il le veut chaque élément. Il est aussi très appréciable et instructif – et là, ce n'est pas seulement le futur « darboukiste » qui est concerné – de regarder le chapitre des polyrythmies. L'interprète a été enregistré en multiples re-recordings, chacun d'entre eux s'affichant sur de petites fenêtres, filmés par une caméra toujours aussi indiscrète. Document difficile à démêler parfois, mais dans lequel tout figure, et que l'on peut, là plus encore peut-être, observer de nombreuses fois. Cette méthode permet-elle de se passer de maître ? C'est, à n'en pas douter, un excellent point de départ. Un adulte responsable et exigeant (auquel ce type de document s'adresse) parviendra à acquérir des bases sérieuses. Bien sûr, il manque le contact, et le second DVD *Le pari d'Ali* essaye de le représenter dans un contexte vivant. Beaucoup est fait, c'est un joli produit pédagogique. Sans doute donnera-t-il envie, pour la touche finale, d'aller prendre des cours auprès de l'intéressé...

Éditions Improduction, BP 1056, Bornel, 60541 Méru Cedex, 2007. 2 DVD, un livret de 113 p. Collection «Le Salon de Musique», www.le-salon-de-musique.com

J.-C. M.

Mauro Balma et Giuliano d'Angiolini *Musiche tradizionali del Ponente Ligure*.

Le registrazioni di Giorgio Nataletti e Paul Collaer (1962, 1965, 1966)

Dans les années 1962, 1965 et 1966, Giorgio Nataletti, alors au Centre National d'Études de Musique Populaire à Rome, parcourut la Ligurie, avec le soutien technique de la RAI (radio-télévision italienne), dans l'objectif d'enregistrer des chants traditionnels en train de disparaître avec l'arrivée de l'industrie dans la région. Il était accompagné, pour ses enregistrements de 1966, de Pierre Collaer qui lui-même travaillait alors pour le compte du Musée National des Arts et Traditions Populaires à Paris. Tour à tour zones de côtes et zones de montagne, la Ligurie est avant tout un espace où longtemps la mer a été perçue comme un élément hostile, d'où émanait un grand danger. Le changement de perception correspond à la fin de la transmission orale des chants traditionnels collectés dans l'ouvrage, c'est-à-dire juste avant la deuxième guerre mondiale, quand les montagnes commencent à se vider de leurs habitants partant à la recherche de travail. Cette aire géographique avait déjà été documentée par deux ethnomusicologues importants, Alan Lomax et Diego Carpitella, qui avaient enregistré de nombreux chants dans la région d'Imperia en 1954¹. Au-delà de la zone d'Imperia, lieu d'enregistrement de sa première campagne de 1962, Nataletti parcourut les villes de Ventimille, Gênes, San Remo. Nataletti a également réalisé des enregistrements dans les villages de la côte Ligure et en France dans



les zones frontalières de La Brigue, Peille, Belvédère et Menton. Pour cette publication n'ont été retenus que des chants de la région d'Imperia, laissant de côté Gênes et les localités françaises. Les enregistrements étaient jusqu'ici simplement signalés sur la base de données en ligne de l'Accademia nazionale di Santa Cecilia². La publication de quarante chants d'entre eux sur deux disques compact nous permettent d'avoir une idée assez précise du répertoire de la zone d'Imperia (puisque les localités françaises et la ville de Gênes ont été laissées de côté). Les disques sont accompagnés d'une série de textes qui présentent le contexte de l'enquête. Mauro Balma est retourné sur le terrain pour comprendre comment s'est organisée la collecte tandis que Giuliano d'Angiolini nous propose une analyse musicologique d'une partie des œuvres. Il analyse les figures et le style des œuvres musicales avec de nombreuses transcriptions à l'appui. Dans ce répertoire polyphonique à première vue homogène, il s'est attaché principalement aux formes qui lui semblaient les plus anciennes, les plus proches de la tradition orale. Cela lui permet de mettre en valeur certaines pièces, comme celles du village de Ceriana, particulièrement originales, où est interprété le chant de *Maria Mad(d)alena* (page 6, disque 2) considéré comme exceptionnel. Unique chant en mode mineur du répertoire profane de la collecte, sa structure est décrite comme un cas quasiment unique dans le chant traditionnel italien. Une bibliographie et une discographie complètent l'ouvrage. Dans un dernier chapitre chaque chant est introduit avec sa durée, ses interprètes, le lieu et la date de l'enregistrement, le texte de l'œuvre et son éventuelle traduction si elle s'avère nécessaire.

Ce petit ouvrage est une belle réussite de valorisation d'un fonds sonore qui dormait dans les archives d'ethnomusicologie de l'Accademia di Santa Cecilia à Rome. Là on peut d'ailleurs écouter la totalité des collectes. Il faut noter également qu'une copie de l'enquête de 1966, réalisée en collaboration avec Paul Collaer, est également en consultation à la Phonothèque de la Maison

Méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence³ et au futur MuCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, ancien Musée National des Arts et Traditions Populaires). L'Accademia a lancé depuis quelques années une revue⁴ et des publications pour mettre en valeur ses fonds et réfléchir sur les problématiques du domaine de la constitution des sources et des archives musicales.

[Accademia di Santa Cecilia, Squilibi, octobre 2007. 131 p.](#)

1. Ces derniers n'ont d'ailleurs été publiés qu'en 2002 sur disques compacts dans la collection *Italian Treasury*.

2. <<http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca>>

3. <[http://phonotheque.nmsh.univ-](http://phonotheque.nmsh.univ-aix.fr/Record.htm?list=9&record=19108800124919260829)

[aix.fr/Record.htm?list=9&record=19108800124919260829](http://phonotheque.nmsh.univ-aix.fr/Record.htm?list=9&record=19108800124919260829)>

4. EM – Rivista degli archivi di etnomusicologia

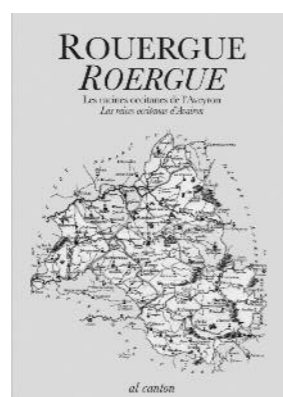
Véronique Ginouvès

Christian-Pierre Bedel

Rouergue / Roergue, Al canton

Le coffret *Rouergue / Roergue* réalisé par le Conseil Général de l'Aveyron, l'Institut Occitan de l'Aveyron, le Centre Culturel Occitan du Rouergue et l'Association Vidéo du Quercy Rouergue est une source revigorante de collectage, une mine patrimoniale. Il regroupe deux livres et quatre DVD pour une synthèse des travaux de l'opération *Al canton* en Aveyron, menés par des enquêteurs passionnés, ethnographes, réalisateurs ou historiens.

Cet ouvrage est affaire de transmission entre les hommes. Il regroupe, entre autres, les talents de Christian-Pierre et Amic Bedel. Le premier est le concepteur de ces campagnes de recherches qui ont



donné naissance à la collection *Al canton*. Il est une mémoire vive pour les cultures occitanes. Le second crée des films, avec un regard affûté et actuel. Il collecte certes, mais il fabrique aussi des images et des captations pour le clip, le spectacle vivant ou la télévision. Il poursuit par ailleurs un remarquable travail personnel de réalisation. Pour *Rouergue / Roergue*, Amic Bedel propose des cadres simples et maîtrisés où des témoins racontent. Le regard est pétri d'élégance et de compréhension.

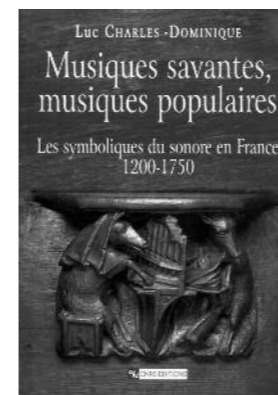
L'ensemble des matériaux sélectionnés pour l'ouvrage est organisé au fil de différentes rubriques pour plus de six heures de films. Où l'on admire des chanteurs de bourrées, ou l'on entend des histoires, des musiques rares et des jeux de langue époustouffants, où l'on redécouvre des pratiques encore fortement marquées par une culture agro-pastorale et vernaculaire. Les deux livres qu'accompagnent les films sont intitulés *Les racines occitanes de l'Aveyron* et *Les traditions de l'Aveyron*. Ils sont d'une richesse débordante parfaitement documentée. Le parti pris n'est pas monographique ou exhaustif. Il s'agit plutôt d'une collection de traces recueillies par Christian-Pierre Bedel. C'est un outil que l'on peut conseiller aux amoureux du paradigme indiciaire de Carlo Ginsburg, il peut offrir en seconde main de multiples signes pour l'anthropologie. Mais il est aussi un trésor pour l'amateur d'histoires ou le passionné qui cherche à tourner un regard vers ses racines et ses possibles. Le lecteur non initié y sentira la qualité d'un message nourri d'humanité, à la hauteur du singulier, du particulier et de l'universel. Quant aux musiciens et aux linguistes, ils pourront profiter sur les enregistrements de monodies et de prosodies d'une liberté fulgurante... à méditer.

[Villefranche de Rouergue, IOA, Ed. Conseil Général de l'Aveyron, 2007.](#)

Christophe Rulhes

Luc Charles-Dominique

Musiques savantes, musiques populaires



Les symboliques du sonore en France / 1200-1750

Pastel serait-il un enfant ingrat ? Voici déjà plus d'une année que son fondateur et ancienne cheville ouvrière, notre ami Luc Charles-Dominique, a publié en ce livre une version un peu allégée de sa thèse, où apparaissent les principales problématiques qu'il y exposait : travail imposant de synthèse, somme de documentation impressionnante, référence sans aucun doute. Mais *Pastel* n'est aucunement ingrat : ses collaborateurs se sont faits au contraire, durant cette année, les champions de ce beau livre, le chroniquant dans les revues spécialisées, l'inscrivant dans les bibliographies... et supposant que tout lecteur de notre magazine était tout naturellement au courant de cette parution.

L'ouvrage exploite les ressources d'une science peu utilisée dans la musicologie : celle de l'anthropologie historique, qui dispose malgré tout des références prestigieuses d'André Schaeffner et de Claude Lévi-Strauss par exemple. Alors que ces auteurs fameux l'utilisent partiellement, on appréciera la démarche délibérée de Luc Charles-Dominique de l'exploiter très majoritairement. C'est sans doute la grande originalité de ce travail, qui rompt d'ailleurs avec ses travaux antérieurs, essentiellement historiques ou ethnomusicologiques.

Cette approche effectue un balayage parfois vertigineux de sept siècles : cette longue durée permet une brillante démonstration des relations entre trois couples antinomiques bien connus dans la musicologie et l'histoire : les instruments « hauts » (puissants) et « bas » (doux) ; le sacré et le profane ; le savant et le populaire. L'abondance des documents, les nombreuses références

à des ouvrages anthropologiques, ethnographiques, sociologiques, folkloristes ou historiques dénotent une connaissance éclectique des domaines, et une grande virtuosité à exploiter ces données en apparence disparates. Les informations rassemblées constituent déjà entre elles une somme exhaustive de documents sur le divin et le diabolique, et c'est une première raison pour juger favorablement ce livre. On notera une abondance de sources guidant la pertinence du discours, et son argumentation irréprochable. D'aucuns regretteront peut-être l'absence physique de la principale intéressée, la musique elle-même. En fait, tel travail ne s'y prêtait guère. Luc nous a suffisamment prouvé ses qualités d'enquêteur, d'ethnomusicologue ou tout simplement d'instrumentiste. Ici, c'est une vision synthétique qui nécessite le recul, mais ne génère nullement l'ennui. Certes, notre auteur n'est pas spécialiste de tous les domaines abordés, tels la musicologie historique au sens propre, ou la théologie par exemple. C'est aussi ce qui fait sa force : une approche anthropologique se doit d'opérer un vaste balayage et d'envisager de la sorte une vision globale dénuée d'un sens exagéré du détail. De nombreux points pourraient être discutés, l'auteur en envisage quelques-uns d'ailleurs (la cornemuse dans les natiivités, les trompettes de l'Apocalypse, par exemple). La notion de « musique baroque écartelée » n'est qu'un éclairage original de la complexité et du foisonnement qui la caractérisent, mais aucunement un constat de malaise.

Si de nombreux points de ce travail nous paraissent discutables, c'est en sachant qu'ils pourront servir de base pour une réflexion riche et revivifiée au contact de disciplines souvent négligées des musicologues, ethnomusicologues, historiens et anthropologues. Les incursions dans les domaines de la sémiotique et de la psychologie ne font qu'ouvrir la lecture de ce travail à un plus vaste public.

Luc donne des lettres de noblesse à l'anthropologie musicale historique : ce terme encore barbare correspond pourtant aux

préoccupations de beaucoup aujourd'hui. C'est un outil précieux pour une meilleure compréhension de l'univers musical français (mais aussi d'Europe occidentale, car l'auteur déborde parfois, et avec bonheur, sur les pays voisins). Sa rigueur scientifique en fait un produit éminemment respectable et solide, sa documentation suscite admiration et intérêt, et son contenu est porteur d'idées nouvelles, appelées à faire référence. [Paris, CNRS Éditions, 2006. 259 p.](#)

Jean-Christophe Maillard

Patrice Coirault

Répertoire des chansons françaises de tradition orale

Tome 3 : Religion, crimes, divertissements. (Dir.) Georges Delarue, Marlène Belly, Simone Wallon.

Avec la parution d'un troisième volume : *Religion, crimes, divertissements* ; le *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* de Patrice Coirault est enfin complet au terme d'une dizaine d'années de programme éditorial, débuté en 1996 avec *La poésie et l'amour* (Tome 1) et *La vie sociale et militaire* (Tome 2) en 2000. Ces trois imposants volumes, servis par la qualité éditoriale de la BnF, mettent à disposition des scientifiques et de tous les amateurs de la chanson traditionnelle un extraordinaire outil. Ces quelques 1500 pages sont en effet la face immergée d'une vie de travail, d'une érudition d'un autre siècle comme d'un incomparable esprit d'analyse. Il s'agit là du résultat de l'immense travail d'inventaire des sources écrites de la chanson de tradition orale réalisé entre 1890 et 1950 par Patrice Coirault (1875-



L'âge électronique

1. Circuitages & bruiticiens

1959), théoricien majeur du folklore. Plus exactement, de la publication de l'outil qu'il se forgea, base de données personnelle résultant d'une patiente mise en regard accomplie à l'échelle d'une vie, et qui prend la forme d'une impressionnante armoire aujourd'hui déposée au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, armoire contenant des milliers de références et de fiches classées par chansons types. De façon pratique, ce catalogue permet de repérer les occurrences des poésies chantées de style oral à travers le temps et l'espace : dans les divers recueils manuscrits ou édités conservés à travers les âges, que ce soit dans les grandes bibliothèques nationales ou issus des divers pays de France, régions d'Europe limitrophe ou Amérique francophone. Notons avec Eliane Gauzit qu'il s'agit malgré tout ici d'une vision « franco-centrée » puisque Coirault, partant des chansons d'expression francophone, en vient à référencer leurs occurrences dans d'autres langues romanes d'Europe : notamment occitan, catalan, italien... l'inverse n'étant hélas pas vrai. Inutile dès lors de rechercher des pièces du domaine français non francophone telles *Aqeras montanhas* alias *Se canta*, chanson pan-occitane emblématique de l'océan aux vallées occitanes d'Italie absente de l'oralité francophone et donc de ce catalogue – ou alors j'aurais cherché en vain ! –. Compte tenu de la grande porosité des répertoires dépassant frontières linguistiques et états-nations, ce *Répertoire* est malgré tout un outil indispensable et précieux qu'il convient de saluer de même que le minutieux travail éditorial dû aux bons soins de Georges Delarue, Yvette Féodoroff, Simone Wallon, auxquels Marlène Belly est venue apporter son concours pour l'édition de ce troisième volume.

Paris : Editions de la BnF. 2007. 342 p.

Jean-Jacques Castéret

Daniel Loddo
L'épopée du rock noir

« Carmaux, un nouveau Liverpool » ?



« Retracer l'itinéraire du projet rock de Carmaux revient à raconter l'histoire de toute une révolution culturelle dont on mesure mal encore les répercussions au niveau de l'évolution des mentalités et de la vie artistique. »

Le « rock noir » est une métaphore pour exprimer la mouvance des musiques actuelles en pays minier. L'association Rocktime et le festival pluriannuel (Summer, Winter, etc.) de Carmaux (Cap Découverte) sont la résultante d'une aventure qui a commencé à la fin des années 60, et Daniel Loddo la retrace avec une documentation impressionnante. Les principaux acteurs comme Michel Besset s'y expriment largement. Ce dernier a rencontré Michel Grèzes (acteur décisif, aujourd'hui décédé, et qui résidait à quelques kilomètres) par articles du magazine *Actuel* interposés !

L'« épopée » est traitée avec forces détails, mais tous ces détails sont indispensables pour reconstituer non seulement cette histoire, mais aussi et par extension toute la genèse du rock en France ! Où il raconte que Toulouse était dans les années 70 la ville la plus « chaude » de France (dans les concerts on rentrait en force...), où l'association Tartempion (qui était aussi un fanzine) est l'un des tout premiers réseaux militants organisateurs de concerts... Il faut dire qu'à la « fin » du rock n'roll, il n'y a pas grand chose à se mettre sous la dent : la « variété » tourne à pleine puissance, et seuls les réseaux alternatifs proposent de la musique créative et de qualité. Gong, Magma, et bien d'autres seront largement promus par ce type d'organisa-

tion. Ce livre est passionnant car absolument tout ce qui s'est fait de nouveau et d'intéressant en Midi-Pyrénées dans ce domaine est évoqué. Certes, Daniel Loddo y glisse quelques-uns de ses domaines de prédilection comme l'identité culturelle, mais sans s'apesantir.

L'association Rocktime a une histoire relationnelle intime avec plusieurs groupes. Et Michel Besset aime à dire que Carmaux est la ville de Magma. Je sais qu'il exagère à peine, pour avoir connu personnellement le grand dynamisme musical du Tarn des années 70 (j'étais lycéen à Gaillac puis à Albi et je peux dire que les concerts organisés par ces structures ont largement construit les gens de ma génération).

Je recommande chaudement cet ouvrage à tous les amoureux des aventures musicales. De « L'An 01 » de Gédé à l'impact territorial du Summer Festival, en passant par Xavier Vidal et le groupe Potemkine, ou par Éric Lareine, Ange, Léo Ferré, le terreau communiste, la musique psychédélique, le rock alternatif... un maillage très dense émerge de ce livre, et pose de nombreuses questions, comme celle du bénévolat, ou du cloisonnement des goûts du public, ou par extension, de la culture de masse...

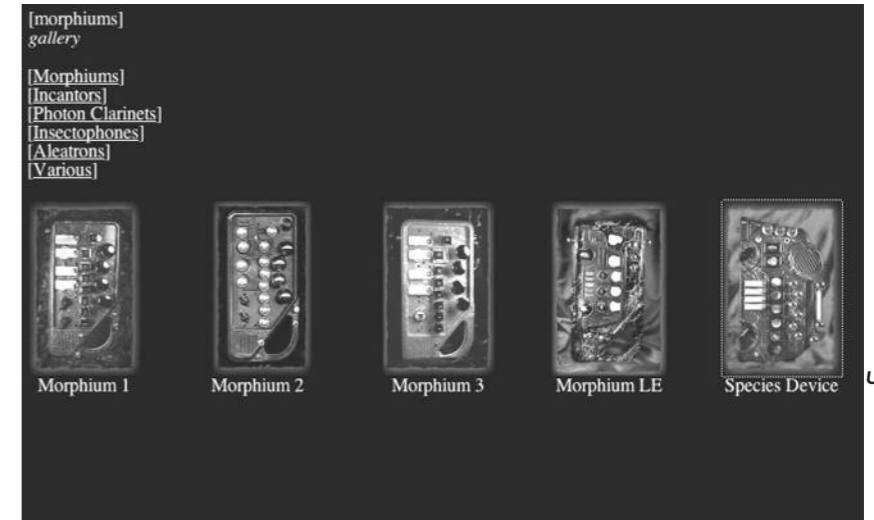
CORDAE / La Talvera, novembre 2007. GEMP 62

Alem Alquier

L'excellent ouvrage de Peter Shapiro « Modulations, une histoire de la musique électronique¹ » a pour discours l'exacte simultanéité de l'invention du phonographe et de la musique électronique (outre le caractère audacieux et (peut-être) discutable de la thèse il faut dire que c'est très bien documenté : il y est question par exemple de la première apparition de l'*overdrive* au cours de l'enregistrement d'un morceau de country en 1961...). Un extrait sonore est sur <<http://www.incipitblog.com>>.

Un pont entre la musique contemporaine et les musiques traditionnelles trouve une évidence dans la vaste sphère des musiques électroniques. Outre une vraie recherche d'ordre esthétique mettant en dialogue les deux domaines (par exemple Jean-François Vrod et le GMEA d'Albi, avec un questionnement incessant sur les ambiances sonores), on peut aisément établir un parallèle social, et même politique, entre ces pratiques.

Si le renouveau des musiques traditionnelles en son temps (on appelait ça « le folk ») a souvent été prétexte à « changer la vie » (récurrence de la thématique soixante-huitarde) avec les premiers festivals, les rencontres, le refus du système du show-business, etc., depuis quelques années des communautés fortes s'organisent en raves, la danse (et la transe) est au cœur de l'activité... et il semble que le relais ait été pris par une multitude de militants de l'oreille, activistes du son... aussi bien des *performers* que des artisans virtuoses du fer à souder...



Une galerie d'« alien instruments » de Reed Ghazala sur le site anti-theory.com

<<http://bananar.free.fr>>

Le site « ana-R » (« association au nom auto-référenciel ») propose (sous un sigle à la couleur sans dieu ni maître à peine déguisée) des « commandos anti-bruit », une anthologie de bourdons domestiques, un musée d'instruments rares, etc. Il est vrai que l'apparition des musiques électroniques nous fait écouter le monde d'une manière totalement nouvelle : l'initiateur de ce site, Emmanuel Rébus, a même compilé des morceaux « rayés » d'enregistrements sur CD vierges et a appelé ça « Sony l'a fait » ! Ça me rappelle étrangement l'OuLiPo... D'ailleurs il existe « l'Ouvroir de Circuitage Potentiel » (c'était à prévoir...).

Le discours ambiant pour toutes ces nouvelles pratiques populaires tient en une phrase : « Le son est la manifestation physique de la vibration de la matière, et puisque nous sommes environnés de matière, nous sommes plongés dans un bain de sons ». C'est aussi l'introduction à une conférence sur la musique et les mathématiques disponible en mp3 sur <<http://hypatia.club.fr/lectures.html>>.

Quant au circuitage lui-même (traduction de l'anglais *circuit bending*), c'est un détournement d'objets à circuits imprimés (de jouets, le plus souvent, pour leurs dispositifs à synthèse vocale, comme la

« Dictée Magique » de Texas Instruments) dans le but de faire de la musique. Le procédé a été trouvé dans les années 70 par Reed Ghazala, artiste multimédia – il a travaillé pour King Crimson, Tom Waits, Peter Gabriel... – et on peut en trouver des définitions et des démonstrations en ligne sur son site (en anglais) :

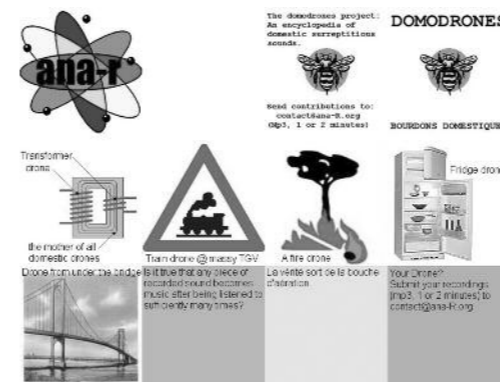
<<http://www.anti-theory.com/soundart/circuitbend/>>

ou sur <<http://bitcrusher.free.fr>>

Ce site (en français) propose une quantité de démos, des samples libres de droit à télécharger, des didacticiels... (attention ! ne manipuler les objets à détourner qu'avec une tension inférieure à 12V ! - risque d'électrocution)...

Où l'on se rend compte que la « révolution électronique » s'est bien faite en douceur, et non d'un coup : on assiste à un mélange joyeux de pinces coupantes et de cartes mémoire. Le créateur du XXI^e siècle aura toujours besoin du va-et-vient entre les systèmes organique et binaire.

Alem Alquier



La série de bourdons domestiques sur bananar.free.fr

1. Peter Shapiro, Rob Young, Simon Reynolds, Kadwo Eshun, *Modulations : Une histoire de la musique électronique, traduit de l'anglais par Pauline Bruchet & Benjamin Fau, Éditions Allia, Paris, 2004*

Bulletin d'abonnement

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

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

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

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

Nom :

Prénom :

Adresse :

Tél. / Fax / E-mail :

Règlement joint par :

Chèque bancaire ou postal

Mandat-lettre

Mandat international

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

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

Une pub dans Pastel

Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

Bulletin d'humeur d'Émile Maux

juin

ne sieste ratée, en voilà une bonne façon d'entamer la soirée !

Je me réveille la tête lourde d'un mauvais cauchemar. Vous répondrez qu'il n'en est pas de bon, c'est sûr, mais imaginez un peu l'abominable drame : **Le Rythme y déclarait la guerre à la Cadence !**

Comme toujours, chaque camp guettait l'occasion d'en découdre. Pour être honnête, c'est le Rythme qui avait entamé les hostilités. Au début quelques notes un peu vives, puis le ton est monté, 435, 438, 440, 444... soudain tout s'est accéléré. La Cadence voulait calmer le jeu, garder quelque mesure. Elle espérait qu'en gommant quelques appoggiatures, en marquant plus légèrement ses effets, rythme et cadence pourraient cohabiter ! Le Rythme répliqua par un coup de synthé, une nappe basse, au ras du sol, une ronde pointée, bien grave, profonde et gutturale à souhait. Puis ce fut à la Batterie d'entrer dans la danse. Son « *tchac, poum, tchac, poum, poum* » tronçonnant sans pitié les barres de mesure, la Vielle dont les coups de deux ou trois, parfois irréguliers, soutenaient la Cadence, prend la mouche... Sa roue virevolte, s'emmêle, le poignet frénétique lance des coups bien trop irréguliers, de trois, quatre, six... peut-être plus ? Qui pourrait les compter ! Les croches se dédoublent et encore et encore... Dans un crépitemment saccadé, les triples croches fusent en mitraille ! La portée est maintenant un vrai champ de bataille. Que faire ? Dans un coin, une petite Pause apeurée, ne servant plus à rien, se cache derrière la Clé de Fa, tandis qu'un peu plus loin une Nuance, frêle et douce comme un duvet d'oiseau, agonise en silence. Un *tchac* de batterie l'a stoppée net, le poum l'a achevée... l'innocente voulait accompagner la danse ! Mal jouée, une élégante Appoggiature finit en triolet, très laid, alors qu'une Suspension, légère et délicate, s'écrasant lourdement, gît sur le Do, au plus profond du temps. La portée du désastre dépassait la mesure...

L'annonce par les musiciens du « *Rondéu d'Uchacq* » avait déclenché la première escarmouche. Histoire de créer l'ambiance, une nappe de synthé, lourde, agrémentée de notes éparses, a précédé la danse. Ce rythme de caramel mou s'accélérait soudain propose, brièvement, ce qui eut été une polka tout à fait présentable. Sur le parquet, les danseurs, ravis, s'organisent, forment de

"Si je ne parlais que de ce que je connais,
je ne dirais jamais rien"
Tsu Li, bien connue de Lao Tseu
(Concierge chinoise, VI^e siècle av. JC)

longues chaînes où chacun improvise à sa guise, sautillant d'un pied sur l'autre et réciproquement. La « polka » se transforme en ronde trépidante. Mais la batterie accélère toujours et le métro-nome, au bord de l'asphyxie, cliquette comme une cigale hystérique au soleil de l'été. C'est beaucoup trop rapide mais, comme on dit, un tempo, des tant pis ! Dans les chaînes c'est la débandade, les danseurs essouffés peinent à suivre un « rondeau » tout farandolisé. À la fin du morceau, fort bien exécuté, cette forêt de genoux agités retrouve enfin quelque sérénité. Fatigués mais heureux, pommettes rouges, fronts luisants de sueur, garçons et filles sourient, se réconfortent. Un petit tour à la buvette s'imposerait, mais, sans dire mot, le groupe a déjà attaqué « autre chose »...

Quelques danseurs, encore sur la piste, hésitent... ? Certains esquissent une scottiche... d'autres... tiens, ça je ne connaissais pas... eux non plus, je crois ! Après quelques essais, les plus convaincus optent pour la bourrée. Un musicien hilare, cessant de jouer pour les féliciter, ajoute : « C'est la "*bourrée à deux temps du Père Pichu*", mais vous pouvez la danser en scottiche, ça marche très bien aussi ! ». Le spécialiste ayant parlé, tout devient donc possible. Rassurés, les danseurs choisissent leur camp, les plus énergiques, tapant des pieds, s'obstinent à labourer le centre de la piste, pendant qu'autour d'eux, tendrement enlacés, des couples tournent ou gigotent au gré de leur *scottiche*... Restons donc objectifs, tout est bien sûr possible, pour peu que chacun y mette un peu du sien ! Ceci dit cette danse avait des allures de *jamais vu* et sa musique un air de *jamais entendu* ! D'ailleurs c'est ce qui m'a réveillé.

La bouche un peu pâteuse, la tête bourdonnante, de fort méchante humeur, il me revient en mémoire que c'est ce soir « Le bal gascon ». Précédé de dix courriels, sans compter les affiches, comment oublier cet inoubliable programme, festif et convivial à souhait, qui mêle habilement ronds, chapelloises, congos, cercles circassiens, sauts béarnais, polskas... quelques fandangos, des bourrées à deux temps (et même plus si affinités)... ambiance garantie ! Tiens, curieux... je ne vois pas d'an-dro ?

Bon ! ... y'a quoi ce soir à la télé ?



Ministère
Culture
Communication

MAIRIE DE TOULOUSE



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

