

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

N° 66 • 2<sup>e</sup> SEMESTRE 2010 • 4,50 €

# *pastel*

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

*Beñat Achiary*

*Le chant dans les Landes*

*Darwin, l'accordéon mixte*



Danses et chansons à la foire, (détail); fin XIX<sup>e</sup> siècle. Carte postale d'après *L'assemblage au Pays Landais*, d'Alex Lizal, peintre landais, (1878-1913) Coll. Privée.

## 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

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication: Maïlis Bonnecase

Graphisme & mise en page: Alem Alquier

Secrétariat de rédaction: Carole Sarasa

Impression: G.N. Impression

ISSN: 0996-4878

Pastel n°66 – 2<sup>e</sup> semestre 2010

Ont collaboré à ce numéro:

Alem Alquier

Jacques Baudoin

Marlène Belly

Claire Bonnard

Maïlis Bonnecase

Pascal Caumont

Michèle Gardré-Valière

Véronique Ginouvès

Jean-Christophe Maillard

Émile Maux

Dominique Regef

Philippe Saüc

### Édito 3

Maïlis Bonnecase

### Dossier 4

Tout en faucillant les blés!

*Le chant dans les Landes*

Jacques Baudoin

### Facture instrumentale 22

Comment Darwin mit fin à la guerre des boutons

*L'accordéon mixte de Marc Serafini*

Alem Alquier

### Archives 26

La « MBB 39 »

*Les archives de la Mission de folklore musical*

*en Basse-Bretagne de 1939*

Marlène Belly

### Portrait 30

Beñat Achiary

*Sous le signe du chant*

Dominique Regef

### Lo Saüc, chronique bilingue 36

Philippe Saüc

### Cant 38

Quand les Charentais chantent « leur » Limousin

Michèle Gardré-Valière

### Transversales 50

Passatges

*Un projet musical couserannais*

### Formation 54

Bastien Miqueu et la transmission du chant polyphonique

en Bigorre et en Béarn

Jean-Christophe Maillard

### Écouté, lu 58

### La Rantèla 63

Bruiteux, sondiers & bricolos

Alem Alquier

### Bulletin d'humeur 64

Émile Maux

Comme vous l'aurez sans doute remarqué, un *Pastel* sur deux est maintenant consacré à un thème particulier (la Turquie au premier semestre 2009, l'improvisation au premier semestre 2010).

Ce numéro présent de *Pastel*, tout en assumant sa diversité, se trouve être, finalement, principalement sous le signe du chant :

À la recherche du chant perdu des Landes, Jacques Baudoin nous offre avec l'engagement et le style hors pair qui le caractérise l'occasion de suivre à la trace la collecte de Félix Arnaudin, et nous entraîne, par une herméneutique très intéressante, d'une monodie supposée à une pratique hétérophonique.

Insaissable par essence est le chant de Beñat Achiary, porté par l'instant, chaque fois unique, généreux et mystérieux pour qui a pu l'entendre. Dominique Regef nous fait ici son portrait à travers notamment le prisme de la transmission.

Chant encore avec le parcours de Bastien Miqueu, qui, ayant bénéficié d'une transmission familiale, s'efforce avec foi de transmettre le chant polyphonique aux jeunes de Béarn et Bigorre.

Dans la rubrique *Cant*, enfin, Michèle Gardré-Valière nous fait découvrir de manière à la fois savante et vivante une région inédite, la Charente limousine.

Dans *Transversales*, le collectif Passatges porte un projet ambitieux alliant formation, création et diffusion, aboutissement des passerelles tissées depuis quelques années entre une école de musique, un groupe d'art traditionnel et des collectivités en territoire du Couserans.

Darwin et la *Guerre des boutons* mêlés à une affaire de facture instrumentale, il fallait oser ! Marc Serafini l'a fait, et sous la plume d'Alem Alquier, cette genèse de l'accordéon mixte, bien que pouvant sembler complexe pour les non-initiés, semble finalement couler de source...

Maïlis Bonnecase

# Tout en faucillant les blés !

## Le chant dans les Landes<sup>1</sup>

par Jacques Baudoin

*D'aut' cops, crits é cantits pertout! Nesmounéuem lou péyis! Canta, quère lou nos bét biue!... »*

Félix Arnaudin, qui a recueilli ces propos<sup>2</sup> d'un vieux Landais<sup>3</sup>, commence sa collecte un peu par hasard, par amusement, lors de veillées ou en se promenant dans la lande. Mais il s'y passionne vite et en fait le but de sa vie ; la quête durera près de cinquante ans. Dans un milieu aussi riche, il recueille sans difficultés des centaines de chansons en sillonnant toute la Grande-Lande, puis le Pays de Born, et complète sa moisson dans divers villages des Petites-Landes et du Marensin. Une récolte exceptionnelle qui n'empêchera pas Arnaudin de pousser la « Complainte du collecteur », classique et de toutes les époques : « ... Qu'autrement facile et abondante eût été la moisson attaquée une quinzaine d'années plus tôt seulement!... ». Certes, mais combien limitées seraient nos connaissances sur les Landes s'il n'y avait eu Félix Arnaudin !

### I. LES CRIS

Appels, cris et sifflements !! Tout un langage quotidien qui s'adresse aux hommes et aux bêtes, si présent dans la vie des Landais et si commun qu'on finirait par l'oublier ! Comment ne pas les évoquer ! Mais comment les décrire, tellement ils sont liés à une intonation, à une situation. Le « Pi-ou ! pi-ou !... Petit, petit, petiiii ! » aigu des femmes appelle les volailles au grain, le « ho-ou », grave et bref, prévient les chasseurs d'une arrivée à la palombière, et « hue ! », « dia ! », « Rrrreue ! » commande les attelages de mules ou de bœufs et...

Jean Ségué, dans son Atlas linguistique<sup>4</sup> en relève un certain nombre avec, parfois, la « mélodie » qui accompagne l'appel des poules, poussins, pintades, dindons et porcs... autant de situations, autant de « chansons » ! Mais, coupés de leur milieu, ces cris d'appel perdent leur sens, « insignifiants » ils deviennent ridicules. Pourtant, quel « Ségué » collecte aujourd'hui les onomatopées des enfants imitant les voitures ? Il y aurait pourtant urgence, le « Pic

de pétrole » approche à grands pas et leurs « Broum, broum !... tut, tut ! » sembleront bientôt tout aussi désuets. Pour ce qui est des Landes, et faute de mieux, laissons au moins à F. Arnaudin le soin de décrire quelques situations : « ... on n'entend plus, les matins d'été, jeté à longue voix dans la paix de l'aube, le cri traditionnel – sauvage et grandiose – qui appelait au loin les batteurs à l'aire... » « ... Brusquement, sans préambule autre qu'un familier cri d'appel, l'une d'elles, (...), à pleine voix chanta... »

« ... Les pâtres et les résiniers du Marensin ont, plus encore que ceux de la Grande-Lande et du Born, l'habitude de jeter de longs cris modulés qui se répondent de loin en loin sous les voûtes retentissantes de leurs interminables sègues. Ces cris, dits, selon les lieux, l'aubade, le pohère<sup>4</sup>, le bibohère, etc... » Auxquels il faudrait ajouter, pour faire bonne mesure, les innombrables jurons familiers qui ponctuent toutes les phrases et leur donnent du sens.

1. Cet article est la deuxième version, considérablement remaniée et augmentée, du texte sur le *Chant des Landes* édité dans le CD EXTRA *Acî qu'em Reis, Mossur!*, ADN 002, Ad'arron, 2003.

2. « Autrefois, c'était des cris et des chants partout ! Nous en assourdissions le pays ! Chanter, c'était la joie de notre vie!... ». Au moins, c'est clair !

3. Dans l'ensemble de ce texte, le Landais ne sera pas l'habitant des « Landes », département découpé plus ou moins arbitrairement au travers de l'Aquitaine, mais celui de la Lande, la Grande et la Petite, définies par leur paysage, leurs mode de vie, leur histoire... Ceci étant, de l'Armagnac à la Chalosse, et au delà, nous sommes tous Gascons.

Quant à l'*anilhet*, cri ancestral de la Gascogne, il est de tous les défis et de toutes les victoires.

### II. LES OCCASIONS DE CHANTER

#### I. Chanter en travaillant

Les Landais étaient de grands chanteurs témoigne F. Arnaudin « ... Car on chantait beaucoup dans la Lande, dans la bonne et heureuse Lande, (...), ces vieux airs si étroitement associés autrefois à toutes les réjouissances de la famille ou du foyer landais, comme au labeur quotidien lui-même dont ils étaient la distraction et l'allègement accoutumés... ». Aucune activité n'échappe aux chansons qui résonnent un peu partout, dans les champs, sur les prairies, mêlées au tintement des faux, et la voûte des grands pins fait écho aux chants des résiniers « *ha canta lous pins é ha chiula lou hapèt-*

4. Cri des résiniers, sorte de tyrolienne obtenue en frappant avec la tranche de la main des coups alternés sur la gorge et sur la lèvre inférieure pour faire trembler la voix. d'après F. Arnaudin, *Dictionnaire de la Grande-Lande Parc Naturel des Landes de Gascogne* - éd. Confluence, 2001.

5. Le résinier fait « chanter les pins » et « siffler le *hapçhot* ». Cet instru-

*chot!* »<sup>5</sup>. Bien sûr tout travail mérite récompense et, après une journée de dur labeur, la soirée est dévolue au repos et aux distractions, c'est « ... le souper des batteurs, (...), chacun l'assaisonnant de ses facéties les plus drôles, de sa chanson la plus bouffonne – si curieux à voir quand la table était dressée dehors, au frais de la nuit, sous les grands chênes, au haut desquels dansaient les lueurs des torches de résine... ». Ces soirées ressemblent à toutes les autres où chacun s'ingénie à distraire la famille ou les voisins comme « ... Les longues conteries des « dépouillages » et des « égrenages », pour lesquels chaque foyer à son tour assemblait tout le quartier, (...), et que quelque alerte refrain venait terminer... », sans oublier les réunions des fileuses où « ... les plus jolies anciennes chansons venaient de source aux lèvres des aïeules, (...), toutes à plaisir unissant leurs voix, en tournant leurs fuseaux... ».

ment avait une lame d'acier fixée sur un long manche. La lame, aiguisée comme un rasoir, tranchait le bois des pins, faisant de longues lamelles, les gemmes, avec un bruit caractéristique, rappelant le long sifflement du rabot. Fixées sur un trépied terminé par une pince, les gemmes servaient de torches rustiques, éclairage peu efficace mais gratuit !

Jeanne Escoubet  
pour l'état civil.  
Métayère.  
« Marie »  
pour ses proches.  
« Mémé », mon  
arrière-grand-mère,  
fin XIX<sup>e</sup> siècle.  
Photo  
Gabriel Cabannes,  
avocat - propriétaire  
(1866-1958).





Photo: Ournaud, Bayonne

Noce dans le Marsan vers 1900  
Coll. privée

## 2. Le Landais fait la noce

Partout, au cours du repas de noces, il était d'usage de divertir l'assemblée et chaque invité, à son tour, y allait de sa petite histoire ou de sa chanson. De mariage en mariage, historiettes et chansons se polissaient et chacun devenait « propriétaire » et « spécialiste » d'une prestation souvent connue de tous, parfois même parodiée, mais toujours attendue avec le même plaisir par les convives et réclamée entre deux plats. Le côté exubérant des Landais s'y donnait libre court et les repas de mariage étaient loin d'être tristes. Nul besoin dans « l'ancien temps » d'animateur, car chacun se faisait un point d'honneur d'avoir quelque chose à dire ou à faire pour égayer l'assemblée. La noce inspirait les « poètes » qui improvisaient quelques couplets, mais il était de bon ton que les chansons nuptiales, « ... parfois libres à l'excès (...), mais si naïves et gracieusement poétiques, si profondément touchantes dans quelques-unes de leurs parties... », restent présentables. conteurs et chanteurs étaient alors plutôt « solistes », même s'ils faisaient participer les invités.

Dans le sud du Marsan existait une vieille coutume de chant improvisé qui semblait commune à toute la Chalosse et que l'on retrouve à peine plus au sud avec les *bertsularis* basques. À la fin du repas de noce deux convives, choisis à l'avance l'un par le marié et l'autre par la mariée, s'affrontaient dans un « duel » chanté, chacun représentant son parti. Sur une mélodie très simple, toujours la même, ils composaient les vers au fur et à mesure, chaque couplet répondant au précédent. La qualité de la prestation dépendait beaucoup de l'inspiration des improvisateurs, quelque mot mal interprété ou par trop malicieux, sinon malveillant, se glissait parfois malencontreusement dans un couplet et, l'indispensable réplique ne se faisant pas attendre, l'improvisation s'égarait, réparties et ripostes viraient à l'aigre, parfois à l'insulte. Le couplet finissait dans la confusion générale, quelques échanges de coups mettaient même de temps à autre un terme et à la chanson et à la noce. La tradition s'est achevée dans les années cinquante, laissant le

souvenir d'un divertissement souvent trop long, fréquemment ennuyeux et inutilement dangereux !

Par contre, la verve improvisatrice des Landais trouve largement à s'employer dans la production de chansons satiriques, de *charivaris* ou d'*asouades* dont F. Arnaudin disait pouvoir faire un volume s'il n'avait choisi de les écarter. Nées de petits scandales locaux, elles mettaient

en cause des familles souvent bien connues et il les trouvait d'inspiration par trop triviale ou simplement insipide.

Diffamatoires, peu inspirées et souvent obscènes, il les élimine sans remords. Quoique... à la réflexion... il en recueillera tout de même quelques exemplaires (paroles et parfois mélodie) qui ont pu être publiés<sup>b</sup> récemment. Ouf !

## 3. Chanter, peut-être un plaisir solitaire ?

Le caractère enjoué et expansif du Landais le pousse aisément à se mettre en scène, il devient alors acteur et même improvisateur. Félix Arnaudin a une tendresse admirative pour Larrouy, dit « l'Afrique », un sabrin rigolard qui avait fait une chanson sur les habitants des villages landais auxquels il attribuait des qualificatifs aussi saugrenus qu'irrévérencieux ! « ... Ce qu'on ne peut reproduire, c'est le ton ultra-burlesque que Larrouy savait donner à sa chanson, dont l'air n'était guère qu'un assemblage de notes de rencontre, sans rythme ni mesure, braillées à la manière des buveurs avinés et agrémentées de points d'orgue qui étaient de véritables hurlements... ». Il entrecoupait, avec le plus grand sérieux, sa chanson « d'explications » aussi surréalistes que saugrenues où des sauterelles, grandes comme des chiens, mangeaient les petits enfants et où les palombes volaient si nombreuses dans le ciel qu'elles empêchaient la pluie de tomber !

Mais, s'ils aiment la compagnie, la solitude émeut tout autant les Landais et Félix Arnaudin donne de nombreux exemples de ces chanteurs inspirés par la beauté des paysages et l'harmonie de l'instant, ainsi « ... la Marie de Tirlits, une belle jeune fille, une sauvageonne délurée, (...) quand elle se mettait à lever un air, (...) les sarclouses au milieu du seigle, les gemmeurs au milieu des pins, laissaient tomber leurs outils des mains pour l'écouter... ». En réponse la lande vibre aux sons de la « ... lente plainte du pâtre ou du bouvier perdu au vague de l'espace... », ou à « ... la fraîche cantilène des coupeuses de bruyère... », *cantes de buts* ou *cantes aulhères*<sup>6</sup>, destinées au seul plaisir du chant.

6. Chants à voix ou chants de bergers



## III. LE CHANT ET LES CHANTEURS

### 1. Cantes de seguéyre

Certains travaux des champs rassemblent hommes et femmes et le plaisir de chanter rend la tâche moins pénible. Les chansons de travail donnaient l'occasion d'une pause ou s'exécutaient tout « en faucillant les blés », suivant la jolie expression d'Arnaudin. Lorsque plusieurs groupes travaillent dans les champs il leur arrive de se répondre « ... un groupe de travailleurs, hommes et femmes, entonne le premier couplet, à l'unisson toujours et dans un mouvement très large ; après eux, un second groupe, sur un autre point du champ ou bien dans un champ voisin, attaque le suivant ; on continue ainsi, en alternant, avec des pauses calculées, jusqu'au dernier couplet, et c'est, entre les deux troupes, à qui, dans chaque phrase musicale, fera durer le mieux et le plus longtemps le son, l'enflant progressivement au début, le soutenant au milieu et le diminuant à la fin par des gradations insensibles... ». Par contre, lorsqu'un même groupe chante seul la chanson, hommes et femmes se partagent les couplets « ... les hommes, placés au premier rang, entonnant d'abord un couplet, puis les femmes, à quelques pas en arrière, chantant à leur tour le second... ». Dans les deux cas « ... ces étranges mélodies (...) prennent (...) un extraordinaire caractère de poésie et de grandeur... ». F. Arnaudin précise qu'il s'agit de simples chansons de neuf ou énumératives, certaines servant à danser avec une mélodie et chantées en travaillant avec une autre.

### 2. Chants à danser

Le chant à danser semble être l'affaire des femmes, Arnaudin est formel sur ce point : « ... C'est par les femmes, au contraire, en l'absence d'instruments, que le chant est habituellement conduit... ». Deux ou trois d'entre elles lancent la danse en chantant deux fois une partie du premier couplet qui est repris de même par les autres danseurs, et ainsi de suite. « ... Ce n'est jamais d'une haleine qu'un couplet, si court qu'il soit, est dit par les meneuses de chant, et c'est, dans chaque pièce, invariable-

ment aux mêmes endroits que doivent se faire et qu'elles font toutes, d'instinct, les scindements... ». Comme le précise Arnaudin, certaines danses ne devaient même comprendre que des femmes ainsi que l'indique le thème abordé, *qu'en danséuem, nau gouyates...*, ou la nature du premier couplet, *Nous n'èrem nau arroumigues*<sup>7</sup>... Ceci dit, des garçons qui les danseraient en chantant auraient sans aucun doute un grand succès, les règles les plus formelles étant les plus agréables à transgresser<sup>c</sup>. Les Landais sont ainsi !

### 3. Chanter en groupe, mais comment ?

Obsédé par sa quête et minutieux dans ses recherches afin d'obtenir pour chaque chanson « ... la leçon la plus fidèlement conservée... », Félix Arnaudin laisse hélas de côté ce qui manque cruellement aujourd'hui : chanter, oui, mais comment ? Comme si la connaissance des mélodies suffisait ! Pourtant il est bien conscient des limites de ses transcriptions puisqu'il a « ... multiplié de tout côté et à satiété les auditions, m'aidant toujours de la flûte, pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances (...). Enfin, j'ai marqué le mouvement des airs (...) par des chiffres qui en représentent les variations extrêmes (...), le même air pouvant varier sensiblement d'allure selon le milieu et les circonstances, selon l'humeur ou les habitudes du chanteur ou du sonneur... ». Malheureusement, si l'exposé de ses recherches donne de précieuses indications sur les situations propices à l'expression des chants, il n'évoque qu'entre les lignes leur caractère éventuellement polyphonique alors même que de nombreuses mélodies notées dans les *Chants Populaires de la Grande Lande*, tomes III et IV<sup>b</sup>, et une dans *Un jour sur la grand'lande*<sup>d</sup> comportent des accord ou même des suites d'accords (voir tableau page suivante).

Cependant, comme rien n'est jamais clairement dit, le fait que, pour la majorité des chants, seule la mélodie soit notée, donne l'impression que la monodie était de règle. Certes, sur un corpus de plusieurs centaines de mélodies notées, seules onze comportent des accords, mais le phénomène n'en est que plus intéressant. Pourquoi donc noter des accord s'ils sont totalement hors de propos ?

Reprenons au point de départ :

- Félix Arnaudin multiplie les auditions et note scrupuleusement paroles et mélodies.
- D'après ces auditions il reconstitue ce qu'il pense être « La » version originelle. Le contenu du tome III résulte de cette technique de « reconstruction ».
- Le tome IV contient les enquêtes non retravaillées faites auprès d'un informateur.

7. « Nous dansions, neuf jeunes filles » et « Nous étions neuf fourmis »

Récolte du millet vers 1900.  
Carte postale de Ferdinand Bernède, (1869-1963)  
Coll. privée

ouvrage	page	accords**	titre	version chantée par
T III	56	3	<i>A l'entourn de ma meyson</i>	sources multiples
	71	14	<i>Miquéu qu'a nau toupins de méu</i>	sources multiples
	77	4	<i>A nos pouméyrot</i>	sources multiples
	78	6	<i>Nous n'érem nau arroumigués</i>	sources multiples
	96	2	<i>En-ouan les gouyates soun a boun marcat</i>	sources multiples
	105	5	<i>Au prat de Larroque</i>	sources multiples
	111	3	<i>Mardigras qu'aué</i>	sources multiples
	200	2	<i>Le noste serbénte</i>	sources multiples
T IV	203	5	<i>Le may é le hilhe</i>	Élisabeth Plantié 295, Laboueyre
	518	4	<i>Les hilhotes dou rey de France</i>	Marie Forens 176 Sabres
	679	2	<i>Aneyt qu'a nau ans</i>	Catherine Bidouze 29, Commensacq
Un jour...	note 20	2	<i>N'ey tan cercat m'ey miye</i>	

\* douze mélodies comportent au moins un accord (doublé ou non par la répétition de la séquence)  
 \*\* nombre total d'accords notés dans la partition.

Dans les conditions du tome III où les mélodies transcrites<sup>8</sup> résultent de la compilation de diverses versions, pourquoi Félix Arnaudin publie-t-il des partitions « polyphoniques », alors que cette démarche vise à restaurer un certain idéal de « pureté » ?

Pourquoi noter dans le tome IV des parcelles de « polyphonie » alors qu'il collecte des personnes seules... ? Connaissant le caractère méticuleux et scrupuleux du chercheur, toute « fantaisie » est à exclure ; s'il les note c'est qu'il n'a pas le choix, elles s'imposent à lui. Sinon comment comprendre cette citation<sup>9</sup> :

« ... Quant aux airs, encore intacts dans beaucoup de mémoires lorsque j'ai commencé mon enquête (c'est l'élément le plus lent à mourir de la chanson populaire), j'aurais certainement pu, très souvent, me dispenser d'aussi méticuleuses précautions : par acquit de conscience, par habitude, dirai-je, j'ai quand même, pour chacun d'eux, multiplié de tous côtés et à satiété les auditions, m'aidant toujours de la flûte, pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances (...). C'est donc, pour la partie musicale pareillement, dans toute leur pureté originelle que nos vieilles chansons sont présentées ici, et nettes, inutile de l'ajouter, de la plus petite retouche ou addition personnelle, telles que me les ont fournies ceux et celles qui les tiraient des plus anciennes sources et les avaient conservées le mieux... »

Les conséquences de cette hypothèse sont importantes car, dans ce cas, ce petit nombre d'airs, notés avec un accompagnement partiel, pourrait être l'indicateur d'une forte variabilité des mélodies et de leurs « accompagnements » suivant les enquêtes<sup>10</sup>. En effet, supposons que, dans la majeure partie des cas, le caractère « polyphonique » soit trop com-

plexe et trop changeant pour être noté, face à un monde musical aussi mouvant, Félix Arnaudin ne peut « scientifiquement » publier que les cas qui présentent une certaine stabilité. Comme « tout » bouge il se concentre sur son objet d'étude principal, retrouver la mélodie et les paroles de la « leçon primitive » et laisse de côté tout ce qui est variable. En revanche, les rares fois où ces accompagnements apparaissent de façon systématique, ils s'inscrivent dans cette « leçon » et il se doit de les noter. Mais ceci n'est qu'une piste de réflexion, une hypothèse de travail, peut-on aller plus loin ?

#### IV. TOUT AUTOUR DU CHANT

##### 1. Clochettes et sonnailles

Poésie du vol et du chant des alouettes... certes, mais ce « ... frénétique carillon... », ce « ... prodigieux fourmille-



Arnaudin, phot., Arjuzans (Landes)

8. Le tome III de cette édition correspond à *Chants populaires de la Grande-Lande, tome I* publié de son vivant par Félix Arnaudin en 1912 alors que le tome IV contient les documents d'enquête bruts non publiés par F. Arnaudin.

9. Ce qui n'empêche pas Félix Arnaudin de fabriquer de toutes « pièces », à partir des multiples versions collectées, les vieilles chansons publiées « nettes, inutile de l'ajouter, de la plus petite retouche ou addition personnelle » !!! Que dire, sinon qu'il est vraisemblablement parfaitement sincère... ? Ce caractère extraordinairement paradoxal de la pensée

d'Arnaudin est largement développé par Lothaire Mabru dans ses *Introductions* aux tomes III & VI. *Œuvres complètes*, éd. Confluences - Parc naturel régional des Landes de Gascogne, 1994-2002.

10. Cette même capacité d'improvisation autour d'un thème principal se retrouve dans la musique instrumentale landaise collectée dans les années 1970-80. « Certains musiciens sont tellement inscrits dans cette pratique que chaque tour semble être une mélodie différente. » COZIAN, Yan, *Paraulas e Musicas*, L'Atelier des Brisants, 2009.

ment de notes... » et ces « ... gracieux tintements d'or et de cristal... » ont des échos plus terrestres, ceux des sons de la nature agrémentés du carillon des troupeaux. Bien sûr, les bergers attachent grelots, clochettes ou sonnailles au cou des chèvres, bœufs, brebis, vaches... afin de retrouver les bêtes égarées ou pour les repérer aisément. Mais pas seulement, et l'esthétique musicale importe au moins autant. Les bergers choisissaient avec beaucoup de soin les cloches de leurs bêtes afin que leurs tintements soient tous en harmonie et Félix Arnaudin en décrit la « ... grâce singulière, et qui étonne, la fine musique de tous ces menus tintements argentins, s'égrenant doucement sur la bruyère, dans l'immobilité et le grand silence rêveur du désert... ».

Les bergers landais s'appliquaient donc à bien « ensonnailler » leurs troupeaux afin d'obtenir des sons harmonieux et *per ha broy su' le lane*<sup>11</sup>, selon leur expression ! Leur intérêt était tel qu'une foire aux sonnailles, *l'assemblade dous esquirayres*, se tenait chaque année à la Saint Michel à Suzan, chacun pouvant y trouver le « son manquant »<sup>12</sup>. D'ailleurs, la chanson *Los Senguinets soun lous pintayres*<sup>13</sup> appelle les habitants de Labrit « lous esquiroutchayres » en raison de l'attention maniaque qu'ils mettaient à choisir les cloches de leurs brebis. Les bergers passaient leur temps à écouter les troupeaux et à s'échanger les sonnailles, quitte à donner de l'argent pour obtenir le son convoité. Quant on sait que l'argent circulait peu sur la lande où tout fonctionnait par échange de service ou par troc, aller jusqu'à payer pour avoir une clochette faisait incontestablement de ceux de Labrit des « Troqueurs de sonnailles ».

Cette tradition est restée très vivace dans les Pyrénées et les bergers béarnais, dont les chants sont polyphoniques, passent des heures à choisir les clochettes sur les marchés et dépensent des sommes tout à fait conséquentes pour obtenir un « son de troupeau » harmonieux. Les fabricants portent d'ailleurs grand soin à l'accordage de ces sonnailles qu'ils vendent plutôt cher. La polyphonie serait-elle une culture globale ?

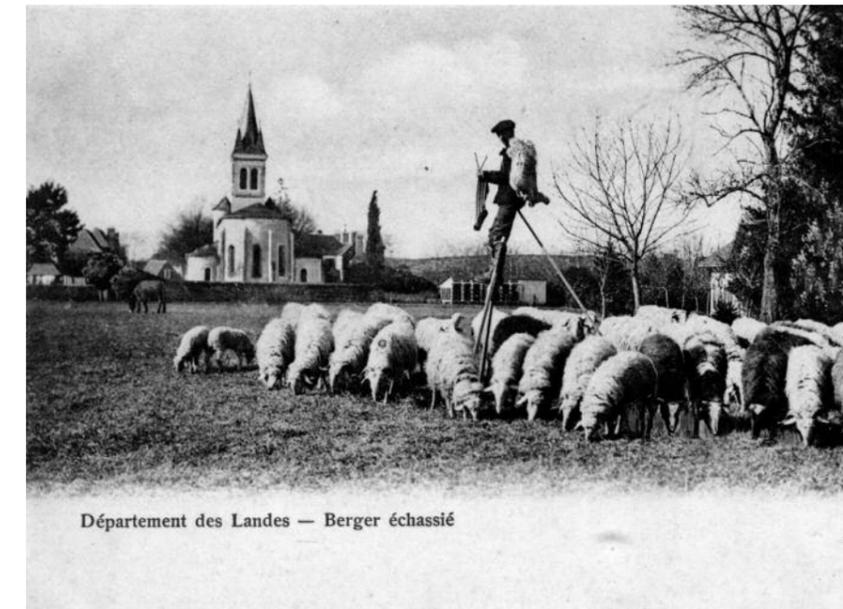
Mais, si cette attention particulière portée aux sonnailles est commune à toutes les traditions pastorales, toutes ne pratiquent pas le chant polyphonique...

Cette merveilleuse symphonie pastorale<sup>14</sup> agrémentée

11. « embellir la lande ».

12. Le nombre de mots permettant de nommer avec précision les cloches est un bon indicateur de cette passion des bergers landais pour « la musique » des troupeaux. Ainsi : « *Bascolet, méy-truc, truque, claquetot, clare, clarebasse, clarine, clarinette, cloche, clouchete, esquire, esquirete, esquiroun...* », autant de termes qui différencient les sonnailles en fonction de leur forme, de leur taille ou de la hauteur du son. Liste non exhaustive, d'après F. Arnaudin, *Dictionnaire de la Grande-Lande Parc Naturel des Landes de Gascogne* - éd. Confluence, 2001.

encore les soirs d'été dans quelques vallées des Pyrénées et permet de comprendre ce que pouvait être la musique des troupeaux sur la lande au temps des *esquiretes*. Chaque tintement, chaque accord est généré par le seul hasard du déplacement des bêtes et les aléas du terrain. La résultante instantanée, toujours renouvelée, est extraordinairement



belle ; nul doute que certaines de ces séquences sonores ont servi de base mélodique à des chants ou des rondeaux. Toute l'Harmonie du Monde cachée dans la poussière des chemins...

Berger landais tricotant, vers 1900. Coll. privée

##### 2. Contacts humains et fructueux échanges

Cette relation possible avec le Béarn est loin d'être arbitraire car les bergers béarnais côtoyaient les pasteurs landais une bonne partie de l'année en partageant les pâturages à l'occasion de la transhumance. Félix Arnaudin rappelle d'ailleurs que lorsque le ciel est dégagé, la chaîne pyrénéenne apparaissait, par la magie d'un effet d'optique, au dessus du plat désert landais, parfaitement détaillé et avec une extraordinaire sensation de proximité. Il décrit à ce propos une scène émouvante<sup>14</sup> : « ... J'ai connu un vacher

13. Littéralement « ceux de Senguinet sont des buveurs », « lous esquiroutchayres » ou « lous esquirouayres ». Voir à ce sujet *S'il te plaît, dessine moi un rondeau !*, Trad Mag n°88 et n°89, 2003, ou CD *Aci qu'em reis, mos-sur !*, ADN 002, Ad'arron, 2003

14. Jean-Pierre Arhie, curé d'Arette et du Barétous, a enregistré des troupeaux en Barétous dans les années 1970-80.

montagnard, me disait le vieil échassier, qui m'a souvent montré en souriant, mais les yeux mouillés un peu tout de même, en me la décrivant, la vallée où il était né (...), il ajoutait: « Quand je serai revenu chez moi, je sifflerai du sommet de cette montagne, là-bas, le plus beau de vos rondeaux, et vous me répondrez avec votre fifre; seulement il faudra souffler fort et faire de beaux sifflements tous les deux, car nous ne serons plus côte à côte, comme aujourd'hui... ». De cette amicale proximité naissent des échanges de tous ordres, et on trouve aisément des morceaux communs, avec bien sûr une adaptation aux usages locaux. Le Rondeau « du bas » se retrouve alors sous forme de Branle « en haut », comme *Su'le punte de l'espade* ou *Coum ti'ba l'aulhade, aulhé ?* ou bien converti en Saut comme *Péyrououtoun s'en ba'le casse*. Quant au rondeau *A Cagnote qu'i a uu' broy' danse*, dont la mélodie rappelle la chanson française *Bon voyage, monsieur Dumollet*, le Béarn l'a transformé en *Saut de Satan*, le Pays Basque en *Satan danza*... ! Sans parler des chansons !

Au moins, par le biais de ces rencontres saisonnières régulières, les techniques polyphoniques du Béarn traversent l'Aquitaine jusqu'aux bergers landais. Tout se troque, s'échange et se partage sur la lande, alors pourquoi pas le plaisir de chanter ensemble, pourquoi pas le plaisir d'une « polyphonie » commune à tous ces Gascons, voisins et amis ? Pourtant, et même si F. Arnaudin semblait penser que les Landes doivent la flûte à trois trous aux échanges avec les bergers béarnais, force est de constater l'existence de deux pôles culturels forts, les Landes et le Béarn, de lieux d'échanges réguliers, mais que chacun garde l'essentiel de ses particularismes.

## V. QUELQUES PAS VERS LA « POLYPHONIE »

### I. Unisson, sons unis ?

« ... elles entonnent, à deux le plus souvent, sinon même à trois – toujours à l'unisson, inutile de l'ajouter – une partie du premier couplet... »  
 « ... un groupe de travailleurs, hommes et femmes, entonne le premier couplet, à l'unisson toujours et dans un mouvement très large... »  
 De nombreuse fois dans ses textes F. Arnaudin insiste sur cet « unisson », mais, pour qui pratique le chant polyphonique, cette citation peut signifier très exactement l'inverse de ce qui est lu !

En effet, dans un chant choral, le maître de chœur rappelle le ton du morceau et donne à chaque pupitre la note de départ. Ainsi, les chanteurs peuvent commencer ensemble et juste un chant polyphonique. Par contre, s'il s'agit de chant traditionnel, celui qui démarre le morceau ne donne ni le ton ni le titre, il commence la chanson « à sa façon » et ceux qui la connaissent le suivent à l'unisson. Après quelques notes, les repères sont pris et la mélodie peut éclater en « polyphonie »<sup>15</sup>, chacun optant pour un registre ou un contre-chant suivant ce que les autres ont choisi ! Dans un pays comme le Béarn où le chant traditionnel est spontanément polyphonique, le départ se fait « toujours à l'unisson », condition indispensable au développement d'une harmonie collective. Curieusement cette insistance sur « à l'unisson bien entendu » peut donc très exactement vouloir dire que, hormis au départ, le reste du temps les chants n'étaient « bien entendu » pas à l'unisson ! D'ailleurs, et pour en finir, imaginons que le chant landais soit strictement monodique. Est-ce qu'un collecteur comme Félix Arnaudin prendrait la peine de préciser, d'insister sur le fait qu'au départ les chanteuses entonnent le premier couplet « toujours à l'unisson »... si c'est pour expliquer ensuite que pour le second couplet elles continuent aussi à l'unisson !! Il précise pour le premier couplet car celui-ci se chante de façon différente des autres et il ne dit rien de la suite car le style du chant collectif est implicite ; à son époque « tout le monde » sait comment chanter les autres couplets.

### 2. De lointains souvenirs, un bros et une... gentille alouette ?

D'ailleurs, au-delà de ces textes peu explicites, nous savons par les collectes des années 1970 que les chants collectifs n'étaient pas monodiques. Pour la Petite-Lande, Marie Tastet, ma grand-mère, et ses voisines disaient à ce propos : « autrefois on ne chantait pas tous pareil<sup>16</sup>... chacun « prenait son ton », chantait « à sa façon » et c'était très joli ! ». Michel Berdot, qui collectait les chants à cette époque dans la Grande-Lande, a recueilli des témoignages de même nature. Lorsque l'occasion était propice, ces témoins faisaient des essais, plus cacophoniques que polyphoniques, qui finissaient invariablement par un : « Je ne sais plus, c'est loin tout ça... mais c'était très joli ! » convaincu. Le savoir-faire s'était manifestement perdu. Par contre, pour eux, Basques et

Béarnais chantent très bien, mais pas comme les Landais d'autrefois ! Autre style donc, mais le « pas tous pareil – mais très joli » se réfère sans aucun doute à la perception d'un certain type « d'harmonie », à une cohésion sonore culturellement acceptée par tous les acteurs (chanteurs et auditeurs). Cette sensation revient lorsque Félix Arnaudin voit arriver vers lui un chariot<sup>d</sup> « ... un bros d'où s'élevaient les notes d'une de nos plus vieilles chansons, dite dans un registre grave par de chaudes et souples voix de femmes (...). Chanté lentement (...), avec son accent indiciblement douloureux et des intervalles de silence (...), cadencé surtout par le pas indolent des bœufs et le tintement argentin de leurs clochettes, cet air évoquait irrésistiblement jusqu'à porter aux larmes... ». Dans ce texte qui évoque la beauté des voix, rien n'indique une quelconque « polyphonie », pourtant la mélodie publiée en annexe comprend plusieurs accord notés<sup>17</sup> ! Si rien n'est clairement dit, la suite du texte n'est toutefois pas équivoque, « ... Longtemps encore, chantant les anciennes chansons, les voix juvéniles ondulèrent sur la bruyère (...), comme un écho aérien de la chaude mélodie terrestre, voici que les alouettes (...), emplissaient tout le ciel de leur frénétique carillon accoutumé... ». Ensuite F. Arnaudin parle de « ... prodigieux fourmillement de notes... », et dit que de « ... gracieux tintements d'or et de cristal pouvaient, çà et là coupés d'intonations hardiment heurtées et dissonantes, s'arranger avec l'oreille pour se fondre en un immense ensemble d'une inimaginable, d'une idéale harmonie?... ». Dans une formulation particulièrement ambigüe, Arnaudin charge donc les alouettes de transmettre le message d'une « polyphonie », écho aérien d'une idéale harmonie terrestre. L'auteur aurait pu être plus simple et plus clair, mais il ne s'agit pas d'un document de recherche, c'est un texte poétique chargé d'émotions, de tendresse et de souvenirs. Alors... !

15. Dans la suite de l'article, le mot « polyphonie » désigne l'inverse d'une monophonie stricte (émission solitaire ou en groupe d'un seul son). Cette large définition étymologique inclut donc tout accompagnement chanté de mélodies que ce soit des bourdons, des accord de tierce, quarte... successifs ou non, à deux, trois personnes ou plus.

16. C'est à dire pas à l'unisson.

17. N'ey tan cercat m'ey miye, chanson écrite dans la note 20 de *Un jour sur la grand'lande* de Félix Arnaudin. La mélodie est donnée au chapitre IV-3 : Mais où est-elle donc cachée ?



Phototypie Marcel Delboy. D'après Alex Lizal. M. D. 55. - AU PAYS LANDAIS. - « Après la Course landaise », d'après Alex Lizal. M. D.

## VI. « OH ! LE BON TEMPS QUE LE BON VIEUX TEMPS ! »

### I. Longue marche vers un Paradis perdu

Dans les textes écrits vers la fin de sa vie, Félix Arnaudin idéalise la Vieille-Lande, celle d'avant les pins. À l'en croire les gens s'aimaient, tout n'était que rires et chansons et s'il s'échangeait parfois *patacs* et coups de bâton aux fêtes de villages, c'était dans la bonne humeur générale ! « Oh ! le bon temps que le bon vieux temps ! », cette phrase rythme les souvenirs du passé, le temps où, jeune homme, il arpentaient la lande. Curieusement, le sentiment qu'Arnaudin pensait qu'il existait « autrefois » en ces mêmes lieux un Paradis aujourd'hui perdu finit par s'imposer au lecteur ! Bien sûr, dans ce « Pays et ce temps des origines », chaque chanson, pure de toute tache, serait constituée de « la mélodie et des paroles Originelles ». Mais ce temps est loin et les chansons ont été modifiées, malmenées par la pratique. En chercheur pointilleux, il se donne donc pour mission de « ... parvenir, pour chaque chanson une fois trouvée, à la leçon la plus fidèlement conservée parmi toutes celles qui peuvent exister éparses dans son domaine... ». Lorsque cette « leçon primitive » se dérobe à ses recherches, il recompose mélodie et paroles au fur et à mesure de ses découvertes, ne gardant pour publication que celles qui lui paraissent pertinentes, du moins d'après ses critères et ceux de son époque, « ... Aussi, aux textes

Rampeau, patacs, et chansons : Après la course landaise, dessin d'après Alex Lizal, peintre landais, (1878-1913) Coll. privée



Chanson du Casse can (détail), 1906. Carte postale de Ferdinand Bernède, photographe landais (1869-1963) Coll. privée

défigurés par des lacunes, des substitutions de fortune, des interpolations inextricables, que d'entrée de jeu j'ai rencontrés pour maintes pièces, ai-je eu la satisfaction de voir se substituer petit à petit (...), les leçons complètes tant désirées (...). C'est donc, pour la partie musicale pareillement, dans toute leur pureté originelle que nos vieilles chansons sont présentées ici (...), telles que me les ont fournies ceux et celles qui les tiraient des plus anciennes sources et les avaient conservées le mieux... ». Cette idée d'une « origine » de la tradition peut sembler curieuse aujourd'hui, mais elle fonde sa façon de collecter et de transmettre, le texte précédent est sans équivoque. Au-delà de ce principe, Félix Arnaudin n'est ni inculte ni naïf et il sait, entre autres, que les cultures sont perméables. Il définit donc un critère simple d'appartenance : « ... Du même droit que tous mes devanciers dans leurs domaines respectifs, j'ai fait mien tout ce qui se chantait journallement et traditionnellement autour de moi dans notre idiome... ». Quoi que l'on puisse en penser par ailleurs, sa démarche est par conséquent homogène et clairement définie. Arnaudin ne veut pas fixer un style, il veut retrouver et publier les chants landais dans leur « pureté originelle ». Toute variation allant à l'inverse de cet objectif, il doit, pour se rapprocher de cet idéal, s'éloigner de l'interprétation.

Cohérent dans ses choix Arnaudin prend donc ses sources individuellement, en accord d'ailleurs avec les pratiques de son époque. La liste de ses informateurs, qui comprend trois cent quarante noms, est tout à fait impressionnante ! Ceci dit, une fois les différentes versions transcrites, quels sont ses critères pour dire que telle partie appartient bien à la « leçon originelle » et telle autre pas ? Quels filtres, sinon ceux de son époque, de son éducation et de ses rêves<sup>18</sup> d'une Lande idéale, celle « d'avant les pins ».

### 2. Limites et richesses d'une méthode

Mais, aux raisons méthodologiques évoquées, s'ajoute sans doute une raison d'ordre pratique : Arnaudin n'a pas d'outil pour fixer l'interprétation, juste sa flûte traversière et du papier ! Le magnétophone offre aujourd'hui un moyen immédiat de conservation du son et permet une analyse à posteriori, qu'il n'avait pas. Bien sûr, il a « ... multiplié de tout côté et à satiété les auditions, m'aidant toujours de la flûte, pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances... » et nul ne peut douter de sa conscience et de sa rigueur mais Félix Arnaudin n'a pas les outils utilisés, dans les années 50, par les enquêteurs de Jean Séguy pour l'édification de l'Atlas linguistique. Par exemple pour l'Appel des poules, carte n°460, il donne la partition du « chant » en précisant : « M. 7910 (Aulus). Octobre 1953. Cultivatrice, 67 ans, native. Enregistrement magnétique transformé en électrokymogramme. Tonométrie et chronométrie mécanique des éléments voisés. + - : sixième de ton supérieur ou inférieur. Double croche = 3/100<sup>es</sup> de seconde. » La partition écrite est à la mesure de ce niveau de précision.



18. Ce rêve de « Lande idéale » transparaît chez Félix Arnaudin le « photographe » qui fixe jusqu'à satiété la Lande des marais, des livres pacages et un art de vivre qui disparaissent inexorablement sous ses yeux. Le « Désert landais » cède la place à la « Mer de pins » et d'autres, comme

Ferdinand Bernède qu'Arnaudin n'appréciait guère, se chargent de populariser, en les folklorisant, la Lande et les Landais ; comment ne pas comprendre l'amertume qui le gagne !

L'enregistrement magnétique, arme fatale du collecteur ! Sans aucun doute, mais encore faudrait-il que les interprétations individuelles et collectives soient toujours identiques, ce qui est loin d'être le cas et le Chanoine Lacoste<sup>e</sup> résume bien le sentiment général des auteurs de l'époque : « ... Les naïfs chanteurs (...) ne se piquent pas d'une exactitude scrupuleuse. Ils chantent en vrais impressionnistes... ». Finalement, Arnaudin fixe et transmet ce que rendent possible ses compétences et ce que les techniques de son époque mettent à sa portée : les chansons, paroles et musique, et, à cet égard, la recherche d'une « leçon primitive » pourrait apparaître comme un prétexte bien utile, sorte de « syndrome du renard et des raisins » ?

Et pourtant dans quelques chants à danser des accords sont notés et, même s'ils ne représentent qu'une faible proportion du corpus présenté par Arnaudin, ils ne peuvent être ignorés.

Reprenant ici l'hypothèse formulée au chapitre III-3, supposons que les Landais pratiquent une « polyphonie » qui obéisse à des règles implicites connues de tous<sup>19</sup> mais dont l'effet instantané est imprévisible car résultant de l'imagination de chacun et de l'inspiration de l'instant. Sur les *cantes de butz* ou *cantes aulhéyres*, consacrées au plaisir du « son », ils se livrent à des improvisations permanentes « in-notables », mais parfois, sur des airs à danser rapides, l'interprétation peut se figer sur une séquence « polyphonique » répétitive. Dans ce cas, ce collecteur consciencieux note ce qu'il perçoit clairement de façon systématique et fixe l'harmonie qu'il entend. Ce n'est pas une « fantaisie » de cet auteur (connu pour sa rigueur) puisque le photographe de la Vieille Lande,

Ferdinand Bernède, fait de même en écrivant un accord de tierce dans la dernière mesure de la chanson du *Casse-can* publiée sur une de ses cartes postales vers 1900!<sup>20</sup> La mélodie de la « leçon primitive » s'enrichirait donc d'une parcelle de « polyphonie » ?

### 3. Mais où est-elle donc cachée ?

Puisque les éléments précédents laissent un espace à l'existence d'un accompagnement, comment pourrait se présenter un chant polyphonique interprété « individuellement » par des chanteurs isolés ? Chaque informateur restitue ce qu'il chantait, sa voix et tout ou partie de la mélodie. Le collecteur note donc l'essentiel de celle-ci, ce qui rend l'air reconnaissable, mais peut aussi fixer un bout correspondant à un accompagnement. Chaque chant donne ainsi au moins deux airs légèrement différents, ce qui peut contribuer à expliquer la multiplicité des versions recueillies dans un même domaine culturel et qui ne diffèrent que de quelques notes.

Voici, par exemple, la mélodie de *N'ey tan cercat m'ey miye* telle qu'elle est notée par Arnaudin<sup>17</sup> :



Parmi d'autres possibles, voici les mélodies alternatives et complémentaires qu'elle peut générer :

Version A1 :	Complément B1 :
Version A2 :	Complément B2 :

19. L'analyse musicale, chez les musicologues et ethnomusicologues, emprunte à la linguistique. La musique est regardée comme une langue que l'on parle sans pour autant savoir expliciter les règles grammaticales qui l'organisent. Pour leur langue maternelle, les enfants le font très bien !

20. Le *Casse-can* faisait les invitations du mariage pour l'un des futurs époux. Rôle difficile et souvent très « arrosé ». Détail de carte postale, F. Bernède, phot., Morcenx (Landes). *Chanson du Casse-can*. Vers 1900.

Moisson dans les Landes, 1902 Coll. privée



Ce découpage engendre des mélodies proches, cohérentes, agréables à chanter et faciles à mémoriser. Le collectage indépendant de chanteuses connaissant l'une de ces versions donne alors naissance à des mélodies qui apparaîtront alternatives au chercheur alors qu'elles sont complémentaires.

Comment faire le tri ? D'autant qu'une mélodie qui n'est pas fixée par l'écriture va donner facilement de multiples versions ! De plus, chaque informateur va chanter dans sa tonalité et avec les nuances rythmiques qui lui conviennent sur le moment ! Le tome IV des *Chants populaires* contient de nombreuses versions de chansons ayant le même titre, des thématiques identiques, des mélodies proches ou non, l'une écrite en 2/4 et l'autre en 6/8, les paroles étant à l'avenant ! Pourtant les chanteurs peuvent être géographiquement très proches<sup>21</sup>.

Collecteur pointilleux, Arnaudin s'est finalement retrouvé devant un brouillard de variantes pour une même chanson, des «... textes défigurés par des lacunes, des substitutions de fortune, des interpolations inextricables...» et la certitude de l'existence d'une «leçon primitive» fonde sa recherche de «... la leçon la plus fidèlement conservée parmi toutes celles qui peuvent exister éparses dans son domaine...».

La recherche de mélodies «complémentaires» cachées au milieu d'un fouillis de versions résultant de la variabilité naturelle de tout ce qui est oral s'avère d'emblée tout aussi périlleuse !

21. Parmi bien d'autres exemples, les chanteurs ayant donné des versions différentes de *Le may é le hillhe* (t. 2, p 300 & 303) étaient éloignés d'environ

#### 4. Du chercheur rigoureux au poète inspiré.

L'analyse des documents légués par Arnaudin ne peut se faire sans comprendre que son œuvre est en permanence sous-tendue par deux approches opposées mais qui lui sont naturelles.

La première est celle du collecteur pointilleux où Félix Arnaudin endosse l'habit du chercheur et adopte la démarche scientifique de son époque. C'est alors un observateur «extérieur» à son objet d'étude qui isole et multiplie ses sources afin de mieux contrôler la qualité de ses informations...

Pour la seconde, liée à son vécu et à ses souvenirs, Félix Arnaudin se transforme en écrivain, en poète qui décrit la lande et ses habitants de l'intérieur. En effet, même s'il ne vit pas la vie des métayers et des bergers, il en partage bien des aspects, trempe dans le même bain culturel et les mêmes émotions rythment sa vie.

Les Landais trouvent un grand plaisir à chanter, que ce soit seul ou à plusieurs. Dans ce cas, ni quarts, ni tierces, ni quintes, même si ce serait notre façon de le noter, ils chantent pour obtenir une sensation d'harmonie ! Dans sa vie quotidienne c'est ce qu'entend Arnaudin aux veillées, aux mariages, aux fêtes... et, lorsqu'il n'a pas «l'habit du chercheur», sa description devient celle du poète, l'harmonie terrestre s'envole alors vers le ciel et la «polyphonie» des hommes se reflète dans le chant des alouettes !

Arnaudin, transcripteur tatillon de mélodies et Poète de la polyphonie ?

ron 10 km, de même pour les chanteurs de *Filhes de Bilenau* (t. 2, p 328 & 330), etc.

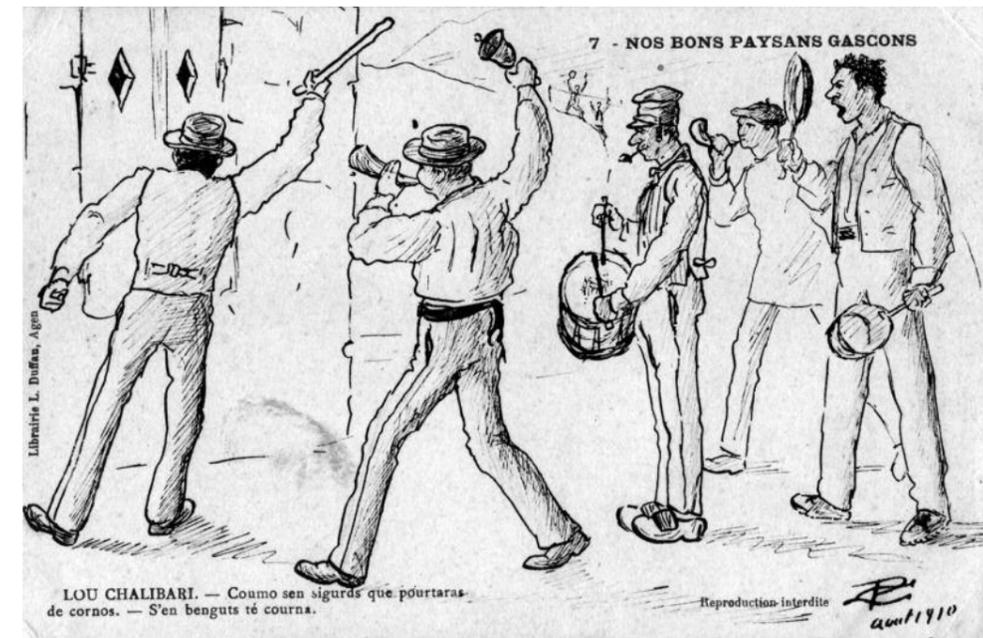
#### 5. Alors, cette «polyphonie», ça vient ?

Ce point de vue paraîtrait singulièrement arbitraire et partial si un parallèle évident ne pouvait être fait avec son proche voisin, le Béarn, dont l'incontestable polyphonie n'est jamais mentionnée ! En effet, les collecteurs qui ont travaillé sur les Pyrénées occidentales transmettent simplement les mélodies, la polyphonie n'étant jamais écrite, ni même évoquée alors qu'elle est largement partagée avec la Bigorre et le Pays Basque. Tout au plus trouve-t-on quelques brèves évocations dans certains textes littéraires et récits de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle et une petite mention dans l'ouvrage de Jean Poueigh<sup>f</sup>, publié en 1926, qui parle d'une «...harmonie polyphonique d'octaves, de quintes, de tierces et de sixtes...». Dans tous les cas, rien qui soit à la dimension des pratiques vocales d'une région comme le Béarn<sup>22</sup> qui possède une tradition de polyphonie très ancienne et

Arnaudin n'ont besoin de transmettre autre chose que la mélodie et les paroles, ce support est suffisant. C'est sans conséquences pour le Béarn dont la tradition s'est conservée, mais c'est une tout autre histoire pour les Landes qui en ont perdu jusqu'au souvenir. Mais où trouver, pour les Landes, un auteur qui décrirait, même brièvement, cette «évidence» ?

#### 6. Charivari, asoada et... polyphonie ?

Parmi ses charmantes anciennes coutumes la Gascogne faisait la part belle au charivari qui permettait à la communauté d'affirmer sa réprobation devant des comportements jugés scandaleux (mariages entre jeunes et vieux, remariages, adultères...). Quant à l'asoada<sup>23</sup>, elle s'imposait lorsqu'un homme, oubliant ses devoirs et ses droits, se faisait battre par sa femme<sup>24</sup>, surtout si en plus elle avait le dessus !



«Musique» et chansons. Charivari vers 1910. Coll. privée

toujours largement usitée par tous de façon spontanée. Curieusement, l'évidence d'un phénomène pourtant remarquable finit par le rendre quasi transparent, si banal que sa description paraîtrait incongrue. Comme c'est le milieu dans lequel on baigne, pourquoi décrire l'évidence ? D'autant que les chanteurs «de tradition» n'ont besoin que de la ligne mélodique pour reconstruire toute une polyphonie dont ils connaissent parfaitement les conventions et où la règle première est l'improvisation ! Ni Poueigh ni

Un personnage, représentant le mari battu, traversait le village en confessant ses fautes, monté à l'envers sur un âne — ase en gascon, d'où le nom d'asoada — La «cérémonie» comprenait discours, chanson de circonstance... Un dénommé Castaing habitant Roquefort, dans les Petites-Landes, en publie une description dans *L'Illustration* du 7 août 1847 : «... Le cortège ne s'arrête que devant la maison de la victime. Là, quelqu'un de la troupe prononce un superbe discours (...). Le tout est orné d'une éloquence

22. *Quan s'i presta... ! (Quand ça s'y prête !)* : Modèles et perception de la polyphonie dans les Pyrénées gasconnes, in CHARLES-DOMINIQUE LUC et CLER Jérôme (éds.), *La localité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du colloque international de La Napoule/Université

Nice-Sophia-Antipolis, Modal, FAMDT, 2001, pp. 145-169.

23. Asoada : prononcer «assoade».

24. L'inverse paraissait «aller de soi» et ne posait apparemment aucun problème à la société... Autres temps, autres mœurs !

entièrement neuve et entrelardé de citations d'un latin baroque, débitées avec conscience et conviction. Un concert de cornes, accompagné d'un roulement continu de chaudrons, célèbre la gloire de l'orateur. Des couplets, composés *ad hoc* par un poète du cru, sont chantés en chœur et à tue-tête, avec bourdon, fausset et accompagnement obligé de poêlons... ». Pas de doute, pour le coup, il s'agit bien d'une polyphonie à trois voix distinctes, sans compter la musique !

Comme cet auteur landais écrit pour un public qui ne connaît ni la Gascogne, ni ses coutumes – « ... Le lecteur français veut être respecté... Il est vrai que ces couplets n'étant [pas] destinés à des Français (...), mais à des auditeurs gascons... » – il éprouve le besoin de préciser, pour ces « Français », le style et l'ambiance de chansons interprétées « en chœur... avec bourdon, fausset... ».

Ainsi décrite, l'*asoada* sort d'une pratique populaire spontanée pour entrer dans un autre registre, celui de représentations populaires publiques : farce, théâtre ou pastorales<sup>25</sup>. À l'époque d'Arnaudin, la société se distrait au travers de manifestations de toutes natures qui implique la participation de tous et, dans les années 1970-80, lors de mes propres collectes, j'ai recueilli quelques exemples de farces, souvent assez cruelles pour les intéressés, qui impliquait la coopération de tout un village.

Derrière leur aspect burlesque et « foisonnant », *charivari* et *asoada* exigent une préparation longue et complexe. Le consensus social de dénonciation en est le préalable indispensable, ensuite il faut trouver des partenaires, définir une « mise en scène », organiser le cortège, écrire des textes, les paroles des chansons, distribuer des rôles (acteurs, musiciens, chœurs...) et répéter... l'heure n'est pas à l'improvisation, ni pour les textes ni pour les mélodies. Le fait que les chants soient ou puissent être polyphoniques, parodies implicites ou non de chants d'église ou de pratiques savantes<sup>26</sup>, ajoute à la dérision.

Cette description prouve, à tout le moins, que des coutumes festives pouvaient mettre en œuvre un type de polyphonie à trois voix distinctes que les Landais étaient capables d'interpréter; le passage d'une hétérophonie naturelle et spontanée à une polyphonie structurée ne semblait pas insurmontable. L'inverse serait sans doute moins aisé. Ceci dit, lorsque Félix Arnaudin, citant l'article de Castaing en référence<sup>8</sup>, donne paroles et partitions, plus aucune mention ni de chœurs, ni de bourdons, ni de fausset, il n'écrit que la mélodie !

Ce décalage permanent entre la réalité et ce qui est noté

25. HEINIGER, Patricia, *Noël, carnaval, Quasimodo : la Gascogne et les Pastorales*, Pastel, Toulouse, octobre-novembre-décembre, n°26 pp. 26-35, 1995.

26. La référence aux « citations d'un latin baroque » fait penser au théâtre de Molière.

27. Jean-Jacques Castéret, ethnomusicologue à l'InOc-Région Aquitaine, m'a aidé à préciser ces notions et proposé le mot « hétérophonie »

semble montrer, une fois de plus, que pour l'auteur la transcription de la mélodie suffit à décrire le chant. L'interprétation collective étant « évidente », pourquoi et pour qui décrire l'évidence ?

## VII. SUR LES TRACES DE LA « POLYPHONIE » PERDUE !

### 1. P'tit coup de plumeau sur les définitions !

Où trouver maintenant les mots appropriés pour décrire ce foisonnement de données ? Avec l'aide précieuse du spécialiste de l'Institut Occitan<sup>27</sup>, revenons à des définitions si communément admises :

• **HÉTÉROPHONIE** : voix différentes (en grec). L'hétérophonie est le principe le moins structuré. Elle se manifeste sous la forme d'intervalles simultanés, le plus souvent isolés, consonants ou dissonants, ayant lieu en des points indéterminés du déroulement d'une ligne mélodique exécutée collectivement, et conçue comme monodique.

• **POLYPHONIE** : plusieurs voix (en grec), sous-entendu distinctes. Mouvements mélodiques contraires et/ou hétérorhythmie. Les lignes musicales sont distinctes.

• **PLURIVOCALITÉ** : plusieurs voix distinctes (en latin). Mouvements mélodiques conjoints et homorythmie. Les lignes musicales sont distinctes.

• **MONODIQUE** : une seule ligne mélodique commune à tous les interprètes.

• **SOLISTE** : une ligne mélodique dédiée à un interprète.

De toute évidence, la référence à une seule ligne mélodique ou à des lignes musicales distinctes ne décrit pas nos observations, ce qui exclut les notions de monodique, plurivocalité et polyphonie, du moins au sens proposé précédemment. Par contre, celui d'hétérophonie, dont S. Arom décrit les multiples facettes, semble plus séduisant avec l'évocation de cette « ... mélodie dont le contour est brouillé par une sorte de halo, une relative focalisation des voix ; de minuscules variantes ; l'apparition aléatoire de dissonances, auxquelles vient s'ajouter le tuilage entre parties soliste et chorale (...). Souvent, au cours de cette opération, l'un des chanteurs prolonge la note qu'il a attaquée, enrichissant ainsi l'ensemble par un effet de bourdon intermittent... ».

Pour illustrer des effets encore assez nébuleux, S. Arom cite quelques souvenirs de voyage<sup>28</sup> d'un grand écrivain,

comme décrivant le mieux les phénomènes mis en évidence et décrits dans ce dossier.

28. Description par l'écrivain d'un « Tam-Tam » chez les Sara en 1928 frontière Centrafrique / Tchad. AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Vol. 1, *Structure et méthodologie*, Sela, 1985, p. 64

André Gide, qui assista, en Afrique, à la scène suivante : « ... Qu'on s'imagine cet air gueulé par cent personnes dont aucune ne donne la note exacte. C'est comme une ligne principale qu'on tâche de discerner entre maints petits traits. L'effet est prodigieux et donne une impression polyphonique, de richesse harmonique... », ou bien « ... Certains font des variantes. Sur six, chacun chante une chose un peu différente, sans qu'il y ait précisément des « parties ».

Mais cela fait une sorte d'épaisseur harmonique des plus étranges [...]. le chœur n'attend pas que la phrase du soliste soit achevée, mais broche sur la dernière et même parfois l'avant-dernière note [...]. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe sans la suivre exactement... ». Cette peinture précise mais littéraire, presque poétique, de chants africains par un « non-musicologue » laisse une étrange sensation de « déjà-lu ». Comment différencier ces textes d'André Gide sur les Saras, des écrits d'Arnaudin ou du Chanoine Lacoste ? Des « mélodies aux contours flottants, des tonalités indécises », des interprètes qui chantent « suivant leur état d'âme, sans souci du voisin qui lui-même chante à sa guise », que peut-on ajouter ? Hétérophonie donc et laissons « les souples tiges de lierre sinuer librement autour du fût des grands pins » !

### 2. De l'hétérophonie au trapèze volant

Hétérophonie ! Une proposition bien adaptée pour décrire les chants collectifs des Landais, mais qui peut aussi donner l'illusion d'un système sans contraintes où chacun peut faire tout et n'importe quoi. C'est totalement faux et ce système est sans doute extrêmement rigoureux dans ses règles et leur interprétation ; hétérophonie, oui, mais cacophonie, non ! L'exemple suivant va permettre d'éclaircir ces propos. Imaginons une troupe de trapézistes volant de barre en barre avec une extraordinaire virtuosité. Des portiques rigides et très précisément placés permettent ces exercices, par contre, le moindre écart dans un saut ou dans le positionnement du matériel aura des conséquences immédiates et catastrophiques. Un journaliste racontant le spectacle décrira la fluidité des évolutions des voltigeurs, courbes légères traversant l'espace, donnant à chaque instant le sentiment que tout est possible. C'est normal,



26 SALON 1904. — A. Lizal. — 'L'Assemblée' au Pays Landais. — LL.

le spectacle est conçu pour ça ! Par contre, pas un mot sur le matériel et les astuces techniques qui permettent à l'ensemble de bien fonctionner. C'est normal, ce matériel aussi est fait pour ça !

Les chanteurs sont les trapézistes et les chansons leurs arabesques. Quant aux portiques, ce sont les règles qui sous-tendent la pratique des chants et rendent leur style immédiatement reconnaissable. Quelle que soit sa liberté d'interprétation individuelle, chaque chanteur doit rester dans ce cadre prédéterminé. Que ce soit de l'hétérophonie, de la polyphonie ou de la plurivocalité, les effets ne sont pas produits pour « faire joli », ils s'inscrivent dans un ensemble précis et cohérent qui va donner du sens au chant collectif et de l'harmonie au son du groupe. Ce sont ces règles, jamais dites, jamais écrites, mais respectées par tous, qui vont permettre aux participants, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du chant, d'affirmer leur appartenance à la communauté.

Pour ce qui est des Landes, l'accumulation de situations et de descriptions parcellaires donne la sensation que tout est possible alors que les codes du chant landais sont précis, mais ils sont aujourd'hui oubliés !!

## VIII. MAIS ENFIN, COMMENT CHANTAIENT DONC CES LANDAIS ?

### 1. D'une pratique instrumentale à un style de chant

Des chansons sauvées de l'oubli, mais des interprètes morts sans laisser trace de leur style ! Alors, où trouver un modèle aujourd'hui ?

Notons tout d'abord que l'hypothèse d'une relation entre pratique instrumentale et façon de chanter est loin d'être

Danses et chansons à la foire, fin XIX<sup>e</sup> siècle. Carte postale d'après L'assemblée au Pays Landais, tableau d'Alex Lizal, peintre landais (1878-1913) Coll. privée

absurde. Voici ce que nous écrivions en 1994 à ce propos<sup>1</sup>: «... Une raison profonde, sorte « d'esthétique sonore culturelle », pourrait induire facilement un processus de similitude entre sons instrumentaux et techniques vocales. Ainsi, dans

le livret du disque *Albanie polyphonies vocales et instrumentales*, Bernard Lortat-Jacob note que « la polyphonie instrumentale [...] est exécutée par un petit ensemble le plus souvent conduit par la clarinette. Le répertoire de base des mélodies modales est fréquemment enrichi par la

Dans d'autres traditions musicales, chanteurs et musiciens ont des esthétiques musicales proches qu'ils cherchent à retrouver dans leurs jeux respectifs. Pourquoi les Landais seraient-ils différents ?

## 2. La voie des instruments landais

Les musiciens des Landes étaient d'excellents instrumentistes et toutes les familles landaises comprenaient au moins un musicien. Parmi les instruments principalement

mélodique principale étant identique pour tous, l'hétérophonie se satisfait aisément d'un ambitus mélodique réduit. Éliminons donc sans remords l'accordéon diatonique dont les gammes et les accords prééglés ne permettent aucune approche « landaise » ainsi que la vielle, importée avec son accord, qui ne dispose que de ses bourdons, dont la « cigale » pour le rythme.

En revanche, divers instruments purement mélodiques, comme la *caremèra* ou les *tuhères*, ont pu donner l'occasion de jeux hétérophoniques. Pour les *tuhères*, le fait est avéré grâce aux collectes de Félix Arnaudin qui décrit des pratiques hétérophoniques et hétérorhythmiques complexes dans la période précédant Noël et durant la messe de minuit.

Les flûtes à trois trous seraient à exclure si les Landais, ayant manifestement abandonné le tambourin à cordes aux Béarnais, ne jouaient simultanément de deux flûtes identiques. Fonctionnant sur la pression du souffle (semble pour les deux flûtes), elles devraient donner normalement la même note, mais d'excellents musiciens peuvent produire simultanément des notes différentes sur certaines combinaisons. La mélodie s'enrichit alors d'une hétérophonie très originale et spécifique.

Dans une veine différente, mais très prometteuse, le violon, joué dans le style des violoneux landais, avec des bourdons graves et aigus et ses quintes parallèles, offre de tout aussi intéressants outils de recherche. Pour finir, la *boha*, pas la néo-*boha* normalisée<sup>30</sup> du revival, mais celle de l'ancienne Lande<sup>m</sup> que reniait « Félix lo pèc<sup>31</sup> » et dont il existe encore heureusement quelques exemplaires. Les modèles anciens analysés montrent que, de par son organologie, cette cornemuse produit une « gamme » non tempérée hexachordale à laquelle s'ajoutent le jeu harmonico-rythmique du tube semi-mélodique et de riches ornements. Cet ensemble très spécifique ouvre un champ de réflexion particulièrement intéressant. Et sachant que les joueurs de diatonique collectés des années 1970-80 chantaient aussi « juste » que leurs accordéons, il semble évident que les anciens *bohaires* chantaient aussi peu tempéré que leur *boha* !

Ainsi, de par leur organologie et leur style de jeu, les plus anciens instruments des Landes de Gascogne étaient susceptibles de produire une hétérophonie, certains ne pouvant d'ailleurs produire « que » de l'hétérophonie. Les musiciens landais pouvaient donc aisément développer

des effets dont les dissonances se résoudraient dans des harmonies complexes ! Ces tintements qui «... pouvaient, çà et là coupés d'intonations hardiment heurtées et dissonantes, s'arranger avec l'oreille pour se fondre en un immense ensemble d'une inimaginable, d'une idéale harmonie?... » ne sont peut-être plus si loin ! Dans tous les cas ce sont, pour nous et à ce jour, les approches les plus prometteuses et les plus séduisantes.

## 3. Émouvant le chant des sables, et mouvant !

La musique imprègne tellement la vie du Landais qu'il peut tour à tour chanter seul, en groupe ou simplement écouter. Qui décide ? Les relations sociales, les convenances, les qualités individuelles, mais surtout le choix du moment... Les Landais sont de grands chanteurs et leur style est à l'image de la Lande, libre et sans contraintes<sup>32</sup>. Tout au plaisir de l'instant, ils ne s'embarrassent pas trop des mélodies, guère de la mesure et adaptent volontiers les paroles ! Voici ce qu'écrivait, vers 1890, le chanoine L. Lacoste à leur propos dans son introduction aux « *Airs notés* » de l'*Anthologie*<sup>e</sup> de L. Dardy : «... Ce rythme presque insaisissable, ces mélodies aux contours flottants, ces tonalités indéfinies (...), conviennent de tout point à la race landaise, et, pour ainsi dire, achèvent de la peindre. Il en est de ses chants, comme de l'immensité monotone de ses paysages toujours renaissants et toujours mélancoliques. (...) Nous ne prétendons pas, du reste, fixer sur le papier toute la physionomie de la mélodie landaise. Les naïfs chanteurs sur les lèvres desquels nous l'avons surprise, ne se piquent pas d'une exactitude scrupuleuse. Ils chantent en vrais impressionnistes, suivant leur état d'âme, aujourd'hui plus lentement, demain plus vite, sans souci du voisin qui lui-même chante à sa guise. De même, les notes d'agrément se multiplient ou se font rares à volonté, les rythmes subissent des modifications fantaisistes, et d'un village à l'autre, le fond mélodique, restant le même, revêt des formes quelquefois très diverses. (...)

Qu'on nous pardonne donc, si la traduction musicale des airs landais ne paraît pas, ou même n'est pas toujours d'une exactitude absolue : Dieu veuille que la difficulté de les saisir et surtout de les fixer par la notation moderne – difficulté toujours grande – n'ait pas été pour nous insurmontable... ». Un avis qui se retrouve à l'identique chez Arnaudin et, face à ce foisonnement, qu'a-t-il conservé ?

— 86 —

**XX. — Miquéou qu'a naou toupinês de méou**

Mi - quéou qu'a naou tou pinês de méou E  
 naou aou mouinês d'estou-pe. Le heumne lh'a min-jat lou méou, Lh'a  
 pa hi lat l'és - tou - pe. Hoou! Miquéou, Re  
 beau-he re-beu, he, Hoou! Miquéou, Re-beu, he, te léou.

tradition vocale polyphonique des régions méridionales. ». Dans le disque *Sonneurs de clarinette en Bretagne*<sup>k</sup> la notice indique à plusieurs reprises que « les sonneurs de *treujenn-gaol* jouent le plus souvent en couple selon des règles analogues à celles des chanteurs de *kan ha diskan* »<sup>29</sup>. Pour un Gascon, l'effet de cette technique de chant semble d'ailleurs assez proche du jeu traditionnel du couple « *bombarde / biniou koz* » du Sud Cornouaille et du Pays Vannetais !... ».

utilisés pour faire danser de l'époque d'Arnaudin à celle de G. Cabannes se trouvaient la *boha*, le violon, la flûte à trois trous « double », la vielle et l'accordéon diatonique. L'univers familier des musiciens, des danseurs et des chanteurs est donc pour le moins « multisonore ». Quels instruments pourraient, de par leur organologie, développer naturellement des pratiques hétérophoniques ? Partant de sa définition – déroulement d'une ligne mélodique exécutée collectivement mais conçue comme monodique par chaque intervenant – notons que, la ligne

29. *Treujenn-gaol*: clarinette. *Kan ha diskan*: forme de chant à répondre avec tuilage. cf. notice de Erik Marchand et Thierry Robin, *Chant du Centre-Bretagne*, Ocora.

30. Que mes amis des Bohaires de Gasconha me pardonnent... ceci dit, lire: À la recherche du ton perdu... Pastel n°60, Conservatoire Occitan, BAUDOIN, Jacques, mai 2008 ou la partie *Historique* de la *Méthode de Boha* des Bohaires de Gasconha (Parution début 2011).

31. Le pèc de Laboueyre: l'idiot, le simplet, le fou de Laboueyre. Surnom donné à Félix Arnaudin, incompris de ceux qui le voyaient passer avec sa

bicyclette et son attirail de photographe. Félix Arnaudin, *imagier de la Grande Lande* Coll. Aquitaine, L'horizon Chimérique, 1993.

32. Mais ne pas oublier le chapitre VII-2! Des codes musicaux et sociaux très stricts encadrent la mise en œuvre de cette apparente « liberté ».

Quant à la Lande des marais, « libre et sans contraintes », les alignements géométriques de pins montrent ce qu'il en est aujourd'hui advenu.

Lagune, landes,  
berger et troupeau,  
vers 1900  
Coll. privée

Le flot d'informations collectées débouche finalement sur l'évanescence de partitions épurées à l'extrême. Les chants publiés ne comportent ni tempo, ni nuances d'interprétation, aucun ornement, pas la plus petite fioriture ne viennent entacher les « leçons primitives » ; pourtant, les enregistrements des années 1970-80

font entendre l'utilisation naturelle et spontanée de mélismes chez tous les chanteurs gascons collectés<sup>33</sup>, des Landes au Béarn.

Bien des questions se posent sur ces partitions. Félix Arnaudin est-il conscient qu'à trop vouloir retrouver l'essence originelle de la tradition, ce qu'il sauve de l'oubli n'a plus guère de sens. À ce compte ses chants « landais » auraient pu être interprétés à l'identique par des Bretons, des Auvergnats ou des Charentais... au « patois » près<sup>34</sup>. Quant à sa flûte traversière, toujours utilisée « ... pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances... », entend-il que son tempérament écrase totalement la ou les « gammes » utilisée par les chanteurs, « gammes » qui n'avaient aucune raison d'être tempérées ! Il n'en fait pas mention, mettant sans doute leurs écarts à « sa norme » sur le compte du manque de culture musicale supposé des interprètes... ?

Peut-on enfin supposer qu'en multipliant les sources et les auditions il finissait toujours par trouver des séquences rythmiques ou mélodiques familières, liées à sa propre culture musicale et à sa compétence, celles qui détermineraient « La » bonne version, celle de la « leçon primitive »... ?

Il faut bien accepter tout cela aussi pour pouvoir dire finalement que Félix Arnaudin était un homme cultivé, un lettré, sans doute un des plus grands collecteurs de son temps et s'il en a les défauts, il en a aussi toutes les

33. Faute de connaître le mot « mélisme », ma mère me racontait que « mémé », mon arrière-grand-mère née vers 1880 dans la Petite- Lande, chantait « comme les Arabes ». Elle avait d'ailleurs été enquêtée dans les années 1930-40 et longuement enregistrée avec un magnétophone de l'époque. Personne ne sait ce qu'il était advenu de ces documents.  
34. Désolé, c'est la dénomination de l'époque et, sur ce constat, Félix



qualités. Sans lui nous ne saurions presque rien de la vie des Landais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de leurs chants et de leurs traditions. Ou plutôt, si, nous saurions ce que disaient, dans les cercles « bien pensants » de l'époque, les hommes de pouvoir et d'argent, ceux qui rêvaient de valoriser ces fabuleux espaces vierges, le fameux « désert landais », et faisaient des *lanusquets* de misérables vagabonds vêtus de peaux de bêtes<sup>35</sup>.

En 1825, un avocat écrivait à propos des Landais : « ... leur intelligence est si bornée qu'ils ne diffèrent des animaux que par la forme... », et Henry Ribadieu renchérrissait en 1859 : « ... Ces derniers sauvages... [sont destinés]... à disparaître sans retour. La civilisation, en effet, les chasse devant elle, comme fait aux États-Unis la civilisation américaine. ». L'application de la loi du 18 juin 1857, qui oblige les communes landaise à drainer les zones humides et à planter des pins, entraîne une énorme vague spéculative qui détruit le système économique agro-pastoral préexistant. La civilisation est en marche<sup>36</sup>.

C'est face à ce rouleau compresseur de l'argent que se dresse « Félix, lo pèc de Labouyere » fort de son amour passionné pour la Vieille-Lande, armé de son vélo, de ses appareils photographiques... crayons, papiers... Pouvait-il faire mieux ?

Finalement, et si, avec beaucoup de sagesse, Félix Arnaudin avait caché son trésor pour n'en donner les clés qu'aux seuls initiés... ?

Et s'il fallait se contenter d'apprendre les mélodies et les paroles publiées par le « Collecteur », et les interpréter en se laissant guider par les textes pleins d'amour et de tendresse que nous a laissé « lo Pèc, écrivain-poète » ?

Arnaudin m'agace singulièrement...

35. Pour mieux comprendre l'œuvre de Félix Arnaudin, lire les superbes textes de Jacques Sargos, Bernard Manciet, Pierre Bardou et Guy Latry dans *Félix Arnaudin, imagier de la Grande Lande*, Coll. Aquitaine, L'horizon Chimérique, 1993.

36. Et rien n'a changé, ni sur la forme, ni sur le fond... !

## IX. CETTE HÉTÉROPHONIE, À LA TIERCE OU À L'UNISSON ?

En conclusion, les témoignages recueillis dans les années 1970, auprès d'informateurs dignes de foi, montrent que le chant collectif landais n'était ni monodique, ni polyphonique. En revanche, de nombreux éléments, dont les écrits d'Arnaudin ou du chanoine Laborde, mettent en évidence de multiples pratiques hétérophoniques, et l'esthétique sonore de la *boha* ou du *violon* peut, par analogie, apporter quelques indications sur le style et les techniques de chant. D'ailleurs, pour Jean-Jacques Castéret<sup>27</sup>, spécialiste du chant polyphonique béarnais, ce dossier sur les Landes peut poser à terme la question de la nature réelle de nombreuses traditions vocales de France, supposées solistes ou monodiques, alors que leurs pratiques collectives mériteraient sans doute une attention et peut-être une qualification plus précises. Certes, les faits sont réels et peu discutables, mais, comme toujours en pareil cas, leur interprétation reste subjective et d'autres hypothèses pourront être échafaudées, aboutissant à d'autres conclusions. Que ceux qui ne partagent pas ce point de vue nous fassent profiter de leur, et, si nous faisons erreur, nous aurons eu le mérite de poser le problème.

Tranquillement assis au coin de la cheminée, près des flammes dolentes, cuit d'un côté et le dos frais, mettons dans le grand chaudron de cuivre noirci par le temps quelques « mélopées aux contours flottants, des tonalités indélicates, divers menus tintements argentins et de gracieux tintements d'or et de cristal » agrémentés « de beaux sifflements, un prodigieux fourmillement de notes et d'intonations hardiment heurtées et dissonantes », le tout épicié « d'un ton ultra-burlesque, braillé mais naïf et gracieusement poétique », sans oublier un zeste « de rythme insaisissable, quelque accent indécemment douloureux et des intervalles de silence ».

À chacun maintenant de touiller avec sa propre cuillère jusqu'à obtenir « un immense ensemble d'une inimaginable, d'une idéale harmonie ».

C'est ça le Chant de la Lande. ●

Jacques Baudoin est musicien et collecteur.

### Notes bibliographiques

a. SEGUY, Jean, *Atlas Linguistique et ethnographique de la Gascogne*, CNRS éditions, 1954.

b. ARNAUDIN, Félix, *Œuvres complètes*, éd. Confluences - Parc naturel régional des Landes de Gascogne, 1994-2002

c. *La danse dans les Landes, S'il te plaît, dessine moi un rondeau !*, TRAD MAG n° 88, mars/avril et n° 89, mai/juin, 2003 ou CD *Acı qu'em Reis, mossur !*, ADN 002, Ad'Arron, 2003.

d. ARNAUDIN, Félix, *Un jour sur la grand'lande*, Coll. de mémoire L'horizon Chimérique, 1988

e. DARDY, Léopold, *Anthologie populaire de l'Albret rééd.* IEO (1984)

f. POUËIGH, Jean, *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, Paris, Champion, 1926

g. ARNAUDIN, Félix, *Chants populaires de la Grande-*

*Lande* tome 1, préface note 25. H. Champion Paris, Peret & fils Bordeaux, P. Lambert Labouheyre, 1912.

h. Voir notamment AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Vol. I, Structure et méthodologie, Selaf, 1985.

i. BAUDOIN Jacques, Dossier *La Samponha, la cornemuse polyphonique des Pyrénées*, Pastel n° 19, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1994.

j. *Albanie polyphonies vocales et instrumentales*, collection du Musée de l'Homme CNRS, Le chant du Monde.

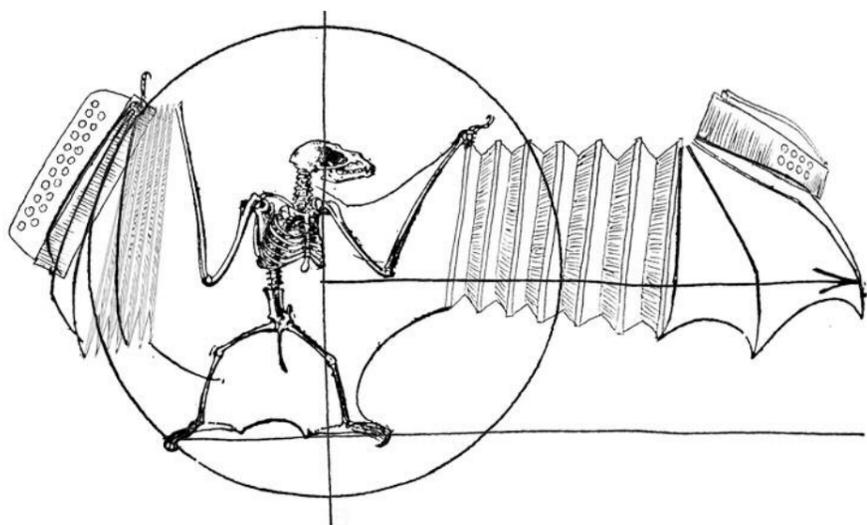
k. *Sonneurs de clarinette en Bretagne*, collection du Chasse-Marée / Dastum

l. BAUDOIN Jacques, *Les instruments de musique dans les Landes, « Clochette et Sabots ! »*, Pastel n° 57, Conservatoire Occitan, mai 2006. Partie cédérom du CD *Acı qu'em Reis, mossur !*, ADN 002, Ad'Arron, 2003.

m. BAUDOIN Jacques, *À la recherche du ton perdu...*, Pastel n° 60, Conservatoire Occitan, mai 2008.

# Comment Darwin mit fin à la guerre

par Alem Alquier  
propos recueillis de Marc Serafini



## Une inflation de basses

En fait tout part d'une constatation bête: en 1829, Cyril Demian, l'inventeur de l'accordéon, donna le nom « accordéon » à cet instrument car pour lui ce n'était qu'un guide-chant (cinq boutons à droite en tiré-poussé, donc dix accords). Demian étant par ailleurs fabricant d'harmonicas, il ne lui serait pas venue l'idée de jouer une mélodie à l'accordéon... puis le système d'accords est passé à gauche, et un système mélodique (sur le modèle de l'harmonica) a été créé à droite. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le « mélodéon » était prépondérant: une rangée à droite et juste deux boutons à gauche. Ce sont les Italiens qui ont commencé à vraiment enrichir cet instrument en augmentant progressivement le nombre de boutons à la main gauche. Au début du XX<sup>e</sup> siècle le nombre de basses passa vite à vingt-quatre (puisque entre-temps la main droite se trouvait dotée de deux rangées et demie, voire trois), mais l'accordéoniste se trouva confronté à la difficulté de manipuler un véritable meuble... Paolo Soprani eut donc l'idée en 1900 de réduire le nombre

de lames tout en créant des accords par son système de « basses à rouleaux ». Exit le meuble, le chromatique était né. Peu après, Émile Vacher, inventeur du musette, jouait sur un accordéon mixte: diatonique trois rangées à la main droite, et chromatique quatre-vingt basses à la main gauche, voire cent vingt!

## Guerre froide et revivalisme

Mais jouer en tiré-poussé sur des instruments qui, bien qu'ils fussent allégés, restaient des monstres de huit ou dix kilos, devenait impossible<sup>1</sup>... Il y eut donc très vite une séparation radicale: absolument personne n'a parié sur l'avenir de l'accordéon mixte; deux instruments aussi différents que Cro-Magnon et Néanderthal pouvaient l'être se sont développés, deux mondes se sont opposés pendant près d'un siècle: ceux qui font dix kilos (les chromatiques) et ceux qui font trois ou quatre kilos (les diatoniques) avec tout un cheptel de suspicion, d'espionnage industriel, de prisonniers à échanger au bout d'un pont hivernal sous des

1. Même si Raúl Barboza ou Richard Galliano affectionnent parfois le tiré-poussé, ils en jouent pendant quelques secondes, il s'agit d'un effet. On imagine mal les bals musette qui dureraient deux heures et demie entièrement avec cette technique... (au diatonique en revanche, pas de problème).

Bref rappel historique  
pour comprendre une théorie de l'évolution

# des boutons

Marc Serafini présente son « Darwin », dont le nom est tiré certainement de son passé de scientifique; Darwin, à part le célèbre naturaliste (qui aurait eu deux cents ans en 2009), une ville d'Australie ou une version de noyau du système Mac OS X, est aussi un modèle déposé d'accordéon mixte...

Où l'on constate comme les neurobiologistes (mais ce n'est pas nouveau) que la main droite est cognitive et la main gauche intuitive, mais surtout que l'histoire du diatonique et celle du chromatique ne sont qu'une seule et même Histoire... tout comme celle des hominidés.



années de plomb d'ignorance mutuelle volontaire... les chromatistes disant qu'avec un diatonique on ne pouvait rien jouer, et les diatonistes déplorant la perte d'une tradition orale pour accéder au chromatique<sup>2</sup>, outre son prix rédhibitoire: qui pouvait raisonnablement s'offrir le luxe d'un chromatique? Cet instrument restera l'apanage des pays riches jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ce qui fait que nombre de cultures qui font actuellement la richesse des musiques du monde ne sont jamais passées par la case « chroma »; elles sont toujours restées au système dix-neuviémiste du tiré-poussé avec, à gauche, de deux à huit basses, point. Grâce à elles le diatonique n'a pas disparu. Car ça a bien failli arriver en Occident.

Puis vint le *folk revival*.

Marc Perrone et sa génération de diatonistes ont beaucoup fait pour le renouveau de ce petit instrument. Les « folkeux » (comme on les appelait dans les années 70) avaient une culture musicale très élargie car les Trente Glorieuses avaient offert à ces *baby-boomers* un début de révolution technologique (le transistor, le 33t, la K7... et ce qui allait

2. Il est vrai qu'un jeu instinctif (propre à la tradition orale) est fortement encouragé par la structure même du diatonique: tiré/poussé = do/sol<sup>7</sup> ou ré/la<sup>7</sup>, etc.



avec, comme le jazz et le rock n'roll). Il fallait tirer de ce soufflet diabolique des possibilités accrues, ne pas s'arrêter à huit basses... Or ce bijou de révolution industrielle avait les limites... de l'industrie, précisément: longtemps les fabricants sont restés à douze basses, trop peu pour contenir la déferlante des expérimentations de ces années-là... Mais Castagnari et Gaillard dans les années 80 ont commencé à fabriquer des modèles à dix-huit basses. Le problème, c'est que quand on y réfléchit, il est objective-



Plan de basses et basses du Darwin en regard

ment impossible de faire un plan logique sur dix-huit boutons en tiré-poussé...  
**Marc Serafini:** « En tant que fabricant, (... et on m'a demandé un nombre incalculable de combinaisons...) j'ai constaté qu'il fallait toujours enlever un accord (ou une note) pour en ajouter un autre; on peut faire tous les plans qu'on veut, ça ne marchera jamais mathématiquement de faire contenir les douze notes de la musique occidentale sur un clavier main gauche dix-huit basses-accords en tiré-poussé. »

### Le labo

L'idée était donc le chromatisme à la main gauche (avec exactement vingt-quatre boutons) dans une structure légère. Marc Serafini est donc parti de l'hypothèse du poids maximal de l'accordéon diatonique: cinq kilos (n'importe qui peut jouer en tiré-poussé à la main droite sur un instrument de ce poids; au-delà, on a vu que ça devient très problématique). Une autre hypothèse qui en découle: il y a environ trois kilos et demi à droite et un kilo et demi à gauche. Comment faire contenir vingt-quatre basses dans une structure en bois d'un kilo et demi?

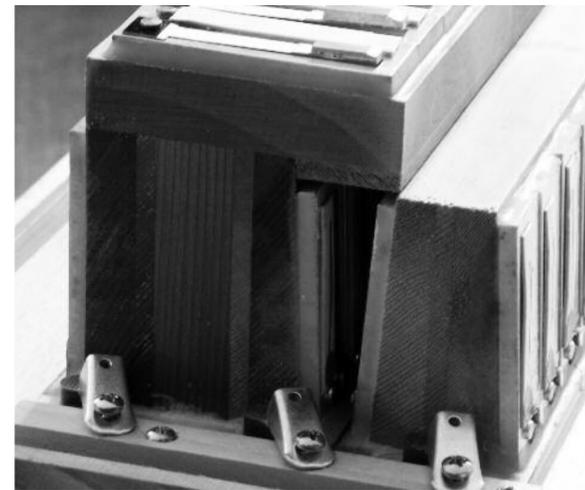
Mis à part le côté purement technologique (comment disposer de manière optimale les anches et les mécaniques à l'intérieur), l'essentiel était de concevoir un plan plus intéressant que celui du chromatique, celui-ci imposant un grand nombre de boutons, à cause des mineurs, majeurs, septièmes... Donc avec vingt-quatre basses, que fait-on? Douze demi-tons en monosonore, et douze accords neutres (juste la fondamentale et la quinte) toujours en monosonore, le tout avec une logique diatonique. Voilà le cahier des charges. Il s'agissait maintenant de trouver la meilleure organisation de ces notes, compte tenu d'une position de main gauche de diatoniste.

**MS:** « Avec Antoine Errotaberea, mon collaborateur, nous avons passé quasiment deux ans à élaborer des tonnes de plans... On est passé par exemple par un diato pour François Thibaut, qui se retrouve avec un prototype de vingt-quatre basses, mais il faut changer de doigté pour changer d'accord... »

### L'idée simple et universelle

Enfin l'idée géniale vint: il fallait tout simplement (pour notamment faciliter un jeu mélodique à la main gauche) faire deux rangées de basses, et plus loin, deux rangées d'accords! (voir plan ci-contre) Ce système nouveau permet d'être sur deux rangées pour faire toutes les mélodies qu'on veut. En plus de ça il était question d'un clavier transpositeur (pour que le joueur ne soit pas obligé de changer de doigté quand il change de tonalité). Marc Serafini et Antoine Errotaberea ont essayé toutes les combinaisons (gammes par tierces, par quintes, par quarts, etc.) et il apparaît au final que c'est la gamme par tons, décalée d'une quinte, qui permet un jeu optimal: le *fa* est à côté du *do*, etc. Peu importe d'où on part, c'est juste un décalage qui s'ensuit. Et sur sept boutons contigus, il y a toujours la gamme diatonique. Le clavier transpositeur facilitant la vie, la main gauche retrouve sa nature intuitive (induite par le cerveau droit, rappelons-le!) qu'elle avait longtemps perdue...

**MS:** « Maintenant, si je me retrouve par exemple à jouer une mélodie en *la* mineur à la main droite, je peux à tout moment jouer en *mi* mineur, et ce sans changer de doigté à gauche. Intuitivement tu vas trouver la quinte ou l'arpège (si tu joues



en arpèges), et à partir de la même note de base, le mineur va toujours avoir le même doigté, pareil pour le majeur, etc. »

Ce plan de clavier basses permet un jeu universel, il n'y a plus aucune limitation pour développer un jeu complet et varié (irlandais, italien, basque, latino, etc.); il paraît compliqué au premier abord, mais il est très simple, c'est même dans le but de la simplification du jeu qu'il a été créé (les informations de tiré-poussé n'ont plus lieu d'être, ce qui est considérable).

**MS:** « Les gens ont un peu peur de vingt-quatre basses monosonores, mais ce que je leur dis, c'est qu'ils sont moins effrayés par un dix-huit basses en tiré-poussé, ce qui en réalité leur soumet trente-six informations! (pour au final être plus limité)... en fait on passe de trente-six à douze informations à mémoriser, puisqu'il ne faut retenir qu'un seul type de doigté par formation d'accord. »

### Une inflation de rangées

De plus il apparaît que, dans l'histoire récente, à cause du système tiré-poussé couplé à la recherche d'une certaine richesse musicale, le diatoniste utilise à la main droite un doigté croisé. Ce qui a entraîné des plans incroyables de main droite, et une inflation de rangées un siècle plus tard, à droite, cette fois-ci, à cause des basses car on ne pouvait pas mettre l'harmonie qu'on voulait. Marc Perrone est allé jusqu'à faire fabriquer quatre rangées!

**MS:** « Ma démarche est inverse: la main droite n'est pas le problème! Dans tous les pays du monde où le diatonique est utilisé, ça marche. Par contre, harmoniquement, tout le monde constate que c'est loin d'être idéal... changeons la main gauche! Pourtant tout le monde veut changer le plan de la main droite... on voit bien que le problème n'est pas là. »

Aujourd'hui Serafini prouve qu'il est possible, grâce à son système de sommiers à cheminée, d'inclure douze basses et douze accords trois voix dans un kilo et demi d'un volume en bois (qui reste léger et sonore). Explication: deux basses sont horizontales, et une troisième basse

vient au dessus avec une « cheminée » d'air, ce qui rend le tout très compact. Avec le jeu de registres il y a sept sons de basses et trois sons aux accords.

### Les Irlandais vont-ils faire confiance à Darwin?

Il y a vingt ans, Mairtin O'Connor avait avoué à Marc Serafini que si les Irlandais utilisaient très peu (ou pas du tout) la main gauche, c'est parce qu'ils n'avaient pas de possibilité de faire correspondre leur jeu de main droite (qui est spécial) aux basses proposées par les fabricants. O'Connor fait partie de tous ces gens qui lui ont fait part du problème de la main gauche depuis vingt ans...

### Attendre...

Le système des basses « Darwin » convient aussi bien à un chromatique: Marc Serafini a construit dernièrement un tel instrument pour Bruno Sentou, et le résultat est plus que probant... Mais Marc Serafini et Antoine Errotaberea estiment qu'il faut attendre environ deux ans pour pouvoir juger par une pratique sérieuse de résultats généraux, à partir du petit nombre de Darwin qu'ils ont fabriqués depuis l'an dernier. Rendez-vous dans deux ans? ●

On peut trouver les modèles du Darwin, plans de basses, etc. sur le site de la Boîte à frissons de Marc Serafini: <http://www.la-baf.com>

Le Darwin™ est un modèle déposé.



Système de sommiers à cheminée, permettant d'inclure trois voix de basses dans un petit volume...

Prototype du Darwin construit en 2009, 5,0 kg

# la « MBB 39 »



## Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939

par Marlène Belly

**Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires par Claudie Marcel-Dubois et François Falc'hun assistés de Jeannine Auboyer, éditées et présentées par Marie-Barbara Le Gonidec, CTHS, Dastum, 2009.**

ous nous souvenons trop de la genèse de ce projet de publication pour ne pas mesurer le travail accompli et l'intensité des efforts fournis dans la mise à disposition des documents et réflexions contenus dans cet ouvrage. C'est à l'occasion d'une des premières réunions du CIRIEF<sup>1</sup>, en septembre 2007, que, profitant de l'orientation pour une valorisation de l'ethnomusicologie du domaine francophone de cette toute nouvelle société savante, Marie-Barbara Le Gonidec<sup>2</sup> propose l'édition des documents d'archives collectés par le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), en 1939, dans le cadre de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne (la « MBB 39 »). Deux ans plus tard, un volume de quelque quatre cent quarante pages, complété d'un DVD, est sur les tables !

Cet ouvrage offre la quasi totalité des travaux concernant la « MBB 39 », cette mission réalisée entre le 15 juillet et le 26 août de l'été 39. C'est ainsi qu'après un silence de soixante-dix ans, les données recueillies auprès de 118 informateurs-chanteurs se retrouvent entièrement mises à la disposition du grand public. Côté chiffres, le contenu de 93 disques double face et 198 chansons (7 heures d'enregistrement), 437 photos, 12 films (23 minutes de bandes) sortent, en une seule fois, de l'ombre. Pour autant, cet ouvrage, c'est encore bien plus : il donne également l'ensemble des documents préparatoires au travail de terrain, les correspondances échangées mais aussi les questionnaires d'enquête, les comptes rendus, articles de presse et autres conférences générés pour ou suite à la mission 39.

### La « MBB 39 » : présentation de la mission

La mission 1939 de folklore musical en Basse-Bretagne compte parmi les toutes premières actions d'envergure du Musée national des arts et traditions populaires créé,

deux ans plus tôt, par Georges-Henri Rivière. Explicitement vouée à la reconnaissance de l'ethnomusicologie du domaine francophone en tant que champ scientifique à part entière, cette institution se donne pour but de « rassembler des matériaux originaux avec les méthodes et les techniques dont dispose maintenant notre science, et de mettre ces matériaux à la disposition des folkloristes et en général de tous ceux qu'intéressent de telles recherches » (p. 102). C'est dans un positionnement vis-à-vis des démarches dites « extra-européennes » que s'envisage cette initiative : en effet, le MNATP se doit d'« organiser des missions à l'instar de celles qu'envoient vers les contrées lointaines les grands musées d'ethnographie » (p. 61). Sur un plan technique, la « MBB 39 » s'inscrit dans l'élan impulsé par les possibilités de graver le son et de capter l'image. À ce titre, elle est contemporaine des initiatives engagées par la phonothèque nationale et de très peu postérieure aux travaux de Brăiloiu et de Bartók conduits dans les Pays de l'Est.

Les textes qui ouvrent cet ouvrage regroupent les propos de spécialistes quant aux contextes historique, scientifique et sociologique de cette mission. Dès la préface, Luc Charles-Dominique apporte de riches précisions sur le positionnement des promoteurs de cette mission dans les courants d'idées propres aux démarches ethnologiques qui, à cette époque, animent les centres de recherche de l'Occident. S'ensuivent les propos de Michel Valière et d'Yves Defrance : après une présentation des collectes et collecteurs de littérature orale précédant la « MBB 39 », les textes s'orientent vers la situation bretonne. Le choix, pour cette entreprise, de la pointe bretonnante n'a, en effet, rien d'un hasard. Cité sous la plume de Gilles Goyat (p. 82), Jean-Michel Guilcher s'en est expliqué dans les décennies suivantes : « personnalité ethnique originale ; limites géographiques

musique et de la phonothèque du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM).

définies (la mer sur trois côtés ; une frontière linguistique pour le quatrième) ; isolement relatif au cours de l'histoire favorisant la conservation d'états anciens ; tradition populaire encore vivante ou présente aux mémoires ; riche folklore musical ». C'est aussi, on ne peut l'oublier, un attrait pour ces sols « anciens » et non moins « exotiques » sur lesquels on pense pouvoir retrouver quelques traces « gauloises », « des expressions musicales plus que médiévales ou même qu'antiques : des vestiges de la protohistoire musicale » (p. 10) qui, dans l'impulsion de la musicologie comparée initiée par l'école allemande, opère encore : la théorie évolutionniste et diffusionniste d'une filiation diachronique entre les musiques du monde n'est pas à dissocier de cette entreprise territorialisée sur le domaine breton. Cette recherche à visée comparatiste de « problèmes liés à l'origine du langage universel » (p. 10) a, depuis, bien évidemment largement été remise en cause tout comme les études monographiques de sociétés envisagées en fonctionnement autarcique sont, à ce jour, dépassées. Ce sont bien plus « les transformations des sociétés contemporaines [...], les rapports complexes de l'écrit et de l'oral<sup>3</sup> [...] de même que des croisements avec des disciplines connexes » (p. 11), qui, dans ces dernières décennies, retiennent l'attention des ethnologues et orientent l'ethnomusicologie du domaine francophone.

Pour autant la « MBB 39 » est pionnière mais aussi fondatrice à bien des égards. Les derniers textes de la première partie de cet ouvrage s'attachent à le montrer. Signés de Marie-Barbara Le Gonidec, Gilles Goyat, Christophe Fouin et Silvia Pérez-Vitoria, ils pénètrent plus précisément les données propres à l'organisation de cette mission. Elle avait « pour but d'y faire l'expérience et la mise au point en France d'une méthode de prospection basée sur la collaboration de deux ou trois spécialistes, dont un musicologue et un linguiste » (p. 403). L'aspect pionnier du collectif de chercheurs sera largement repris par les équipes du CNRS que ce soit dans les travaux en anthropologie sociale du Proche comme dans ceux des Lointains. Il met, dans cette entreprise, en œuvre deux professionnels qui, ici, s'initient à l'enquête de terrain : Claudie Marcel-Dubois en tant que musicologue en charge du questionnaire d'enquête, de l'enregistrement des sons et de leur transcription à la volée et l'abbé François Falc'hun, linguiste, responsable de la notation en breton des textes. Tous deux seront assistés, pour la partie photographique, filmique et la tenue du journal de route de Jeannine Auboyer.

Dans le cadre de cette mission, ce n'est pas la collecte d'objets matériels, telle qu'elle est usuellement pratiquée, qui incombe aux chercheurs mais bien celle de témoi-

gnages sonores et visuels : comme autant de documents scientifiques complémentaires, ces témoignages prennent alors valeur d'objet de collection muséale inaliénable. Les quatre cent trente-sept clichés tirés se devaient d'« augmenter les archives photographiques du MNATP » aussi, précise Jeannine Auboyer, « nous nous sommes [...] attachée à faire, journalistiquement parlant, des reportages, à rechercher la vérité et non le pittoresque, non le rare ou l'exceptionnel, mais le quotidien » (p. 91 ; 159). Il s'agissait, pour ces chercheurs à la démarche résolument novatrice, ce qu'on a bien du mal, aujourd'hui, à mesurer, « d'enregistrer des images et des sons en complément des notes prises et en illustration de l'observation effectuée » (p. 96). Pour autant, les douze films saisis, les tous premiers du musée, seront les seuls de la carrière de Claudie Marcel-Dubois jamais réalisés – hors l'enquête de l'Aubrac, conduite dans la décennie des années 60 – et la richesse de cette moisson photographique ne se retrouvera pas dans les missions suivantes : que ceux que les documents de cette collecte intéressent mesurent leur chance ; ils font bien des envieux !

### La présentation du fonds d'archives et des collectes de la mission

La partie centrale de l'ouvrage est entièrement réalisée par celle à qui revient la conception de cet ouvrage, Marie-Barbara Le Gonidec. Elle propose une description, aussi minutieuse que possible, du fonds d'archives et des collectes de la mission. Le propos facilite grandement la compréhension du fonctionnement de cette entreprise et des orientations qui la caractérisent ; il respecte, de manière scrupuleuse, les choix scientifiques de chacun des initiateurs et auteurs. Le lecteur peut alors mesurer la portée de l'enquête, ici systématique, tant dans le repérage des informateurs que dans le traitement ethnomusicologique accordé aux données. La présentation des documents permet également de cerner la rigueur avec laquelle la démarche a été conduite et le niveau d'exigence du travail accompli. Déjà avant le départ, des efforts intenses avaient été fournis pour préparer le terrain aussi bien dans son contenu que dans son itinéraire : absolument rien ne semble avoir été laissé au hasard. Durant l'expédition et malgré l'usage des moyens modernes de captation du son et de l'image, la notation « à la volée » des textes et des lignes mélodiques reste pratiquée : là encore aucun effort n'est évité. La collecte est invariablement conduite selon le principe du questionnaire directif. Même s'il n'est pas totalement dégagé des *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* publiées en 1799 par

ce qu'ils pensaient relever d'une transmission orale épurée de toute trace imputable à l'écrit.

3. Loin d'imaginer les inévitables glissements de l'un vers l'autre, les auteurs de cette monographie ont vainement tenté de ne collecter que

1. Centre international de Recherches interdisciplinaires en ethnomusicologie de la France. Cette société a été créée en mai 2007 sous l'impulsion de Luc Charles-Dominique et de Yves Defrance.

2. Marie-Barbara Le Gonidec est responsable du département de la

de Gérando, il a été réfléchi<sup>4</sup> de manière on ne peut plus fouillée. Ce questionnaire sera d'ailleurs largement repris dans les années 70 par les collecteurs du mouvement revivaliste avant qu'une meilleure connaissance de leur domaine de recherche et la volonté d'établir une toute autre relation avec leurs informateurs les aident à glisser vers le principe de l'entretien libre.

Cette partie centrale nous aide aussi, par la valorisation des citations retenues, à comprendre l'impact de la technique sur la qualité des collectes. Nombreux sont ceux qui, à cette occasion, en découvraient les possibilités. «Chacun retenait son souffle, tendait l'oreille, écarquillait les yeux. Pourtant, il ne voyait rien d'autre au coin de la salle qu'une boîte entr'ouverte, où tournait une espèce de galette noire, avec une aiguille qui lui grattait dessus. C'est de là que venaient les voix» (p. 147). Aux dires des collecteurs, nous réalisons, aujourd'hui, le soutien psychologique opéré par cette «machine à mémoriser les sons»: avant les possibilités d'enregistrement, les collecteurs avaient, selon l'abbé Falc'hun, «mille peines à décider les gens à parler, et plus d'une fois ils ont dû partir sous les moqueries, sans avoir rien fait. Pareille aventure ne nous est jamais arrivée. Quand les choses n'allaient pas fort, notre ultime ressource était de mettre un disque pris le matin ou la veille dans la commune ou le village voisin, et d'entendre la voix de son voisin ou de sa cousine chanter un air connu tout comme s'il était dans la salle, faisait tomber les dernières hésitations du chanteur» (p. 84).

Pour autant, les documents ne masquent pas les difficultés rencontrées: nous avons bien du mal, aujourd'hui, à imaginer ces Parisiennes aux prises avec un équipement qui ne semble pas d'une maniabilité aisée (voiture surchargée d'accumulateurs et d'une transformatrice, nombreuses pannes techniques...). À ces difficultés, il faut ajouter celles inhérentes aux tensions internationales de cet été 39. C'est dans le contexte du rappel effectif de plusieurs classes d'âge et dans les préparatifs d'une mobilisation générale que progresse la mission de folklore musical: une situation qui favorise probablement peu l'envie de chanter. L'équipe a d'ailleurs dû se frayer un passage au travers de relations tendues entre les autorités représentant la République et les milieux relevant du «mouvement breton». Elle a, également, eu à contrecarrer les volontés de non-collaboration répandues dans les milieux du Bleum-Brug et les suspensions que pouvait générer ce «débarquement» d'étrangers.

La description des documents de l'après mission révèle le programme de dépouillement et de synthèse envisagé:

4. Pour son élaboration, il a, entre autres, bénéficié du soutien d'André Schaeffner.

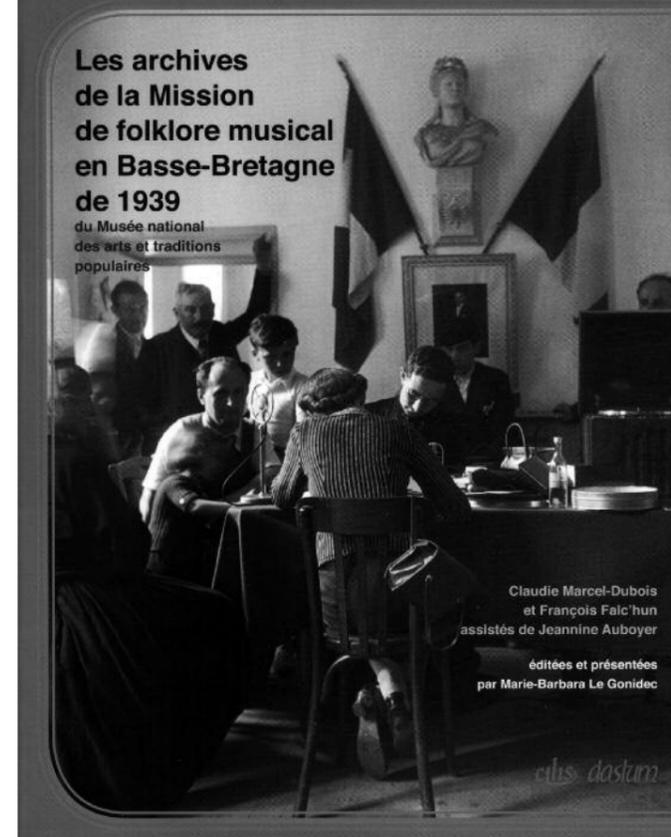
un véritable travail de titan! S'il n'a pas pu être totalement réalisé, la masse des informations et la précision des approches livrées donne, tout de même, à réfléchir. Pour se convaincre de la rigueur méthodologique des chercheurs dans leur souci de constituer un document de synthèse de l'étude comparative du chant breton, il suffit de pénétrer le *catalogue méthodique des chansons* ou de se pencher sur le diagramme élaboré par Claudie Marcel-Dubois et fourni en p. 193.

### Les données et autres documents de la mission

La troisième partie de l'ouvrage restitue au lecteur la «Quasi-totalité des écrits relatifs à la mise en forme du projet, sa réalisation et ses résultats» (p. 15). Le rapport préliminaire d'avril 39 «développe les objectifs, décrit la méthode envisagée pour les atteindre, et expose les résultats escomptés; le questionnaire préalable à l'enquête et celui utilisé sur le terrain; le communiqué de presse; le journal de route» (p. 15). À la suite de l'enquête de terrain, la mission 39 avait donné naissance à quantité de projets: publications, thèse<sup>5</sup>..., aucun d'eux n'aboutira. C'est alors le rapport de décembre 1939, les textes des conférences données et des articles publiés qui, aujourd'hui, nous offrent une idée de la manière dont l'exploitation des résultats avait été envisagée.

Pour l'usager, l'ensemble se complète très avantageusement des apports de la technologie actuelle: un DVD est associé à l'ouvrage. Par un jeu d'entrées multiples (journal de route, lieux, informateurs), il fournit les enregistrements et les productions audiovisuelles. L'index des lieux renvoie à une présentation cartographiée: en surimpression apparaissent, pour chaque localité, les informations tirées des questionnaires envoyés au préalable afin de préparer la mission et, le cas échéant, quelques rajouts extraits du journal de route. La liste alphabétique des informateurs permet un accès à l'ensemble des chants ou airs instrumentaux donnés par chacun. Outre la photographie de l'interprète, le document interactif offre l'écoute des pièces et un accès au dossier du chant: transcriptions musicale et phonétique, texte breton et sa traduction. Cet apport se complète de la fiche de synthèse de chaque chant: sont alors précisés titre, *incipit*, lieu et date d'enregistrement, contexte d'énonciation et d'apprentissage, informations sur l'interprète, éléments d'analyse musicologique, thématique de la chanson. Qui ne rêverait pas de tant d'informations! Certes, bien des documents sonores sont de qualité médiocre, mais la prouesse de la technologie, ici à disposition, ne peut gommer les soixante-dix ans

5. Suite à la Mission 39, Claudie Marcel-Dubois aurait déposé un sujet de thèse intitulé *Matériaux d'ethnographie musicale « documents bas-bretons »* (p. 199).



d'âge des sources!

Par le journal de route, il est possible «de repartir sur le terrain avec les enquêteurs» (p. 13) et de suivre pas à pas la progression de la mission autant quant à ses collectes quotidiennes que dans les aléas qu'elle rencontre jour après jour.

C'est ainsi qu'au-delà de renseignements de portée scientifique, l'intéressé découvre quantité de détails de la vie journalière des enquêteurs. On imagine la mission installée tour à tour dans le presbytère, la salle de patronage, l'arrière-salle d'une boucherie-débit qui, selon les besoins, sert à la fois d'abattoir et de salle de bal (p. 339; 24 août)... Les propos notés par Jeannine Auboyer laissent également percevoir le respect des enquêteurs face aux priorités des informateurs dans le cadre des battages par exemple, leur non insistance dans les situations particulièrement fortes en émotion (p. 329; 19 août)... Nous découvrons aussi la relation enquêteur-enquêté au travers des «babioles» prévues en guise de cadeau, des invitations à partager le temps d'un repas... Enfin, il est possible de mesurer le professionnalisme de ces enquêteurs qui, face à l'objet de leur collecte, s'effacent totalement.

L'écran informatique du journal de route donne d'un côté les photos et films réalisés chaque jour et, de l'autre, le compte rendu de la journée. Du carnet de bord, il est possible de basculer vers les informations propres aux lieux et aux informateurs concernés par les données de la journée. Bien évidemment, on peut faire la fine bouche face aux films non systématiquement doublés de l'enregistrement sonore afin de compenser leur aspect muet.

On souhaiterait également que Jeannine Auboyer s'attarde plus sur tel ou tel détail et change moins rapidement d'angle de prise de vue. Mais, peut-on, aujourd'hui, oublier l'esprit d'économie et la parcimonie qui, inévitablement, régissaient l'usage d'une telle technique? Peut-on regretter d'être face à des documents qui se veulent avant tout scientifiques et non artistiques? Peut-on critiquer cette démarche de collecte de données qui, de fait, n'est pas une approche holiste de cette société? Il reste, à l'inverse, à apprécier la possibilité d'entendre le grain et la dynamique des voix d'alors, leur inflexion, les particularités des échelles utilisées. Il reste, également, à profiter de l'opportunité de voir, au gré des douze films saisis, tel geste dans sa précision et son expression ou telle pratique (jeu musical des joncs sur les chaudrons par exemple) aujourd'hui totalement disparue.

En dernière page du journal de route, Jeannine Auboyer précise: «4 septembre 1939 – Paris. Les événements se sont précipités. Le 26 août au matin, Cl. M.-Dubois ayant été rappelée d'urgence par le Muséum, la mission s'est disloquée, la mobilisation générale a été proclamée puis la guerre déclarée hier» (p. 346). La situation internationale a évidemment entravé la progression de cette entreprise. À Paris, les documents seront mis en caisses pour être dispersés et cachés: une mesure qui contrarie grandement leur exploitation. Les années, voire les décennies suivantes verront encore se succéder les échecs quant à leur publication et leur valorisation. Aussi, nous ne pouvons aujourd'hui que mesurer le défi que relève enfin cette édition.

Marie-Barbara Le Gonidec a fait, ici, le choix de donner l'ensemble des documents à l'état brut, respectant ainsi, rigoureusement, les orientations des collecteurs. Tout au plus s'en tient-elle à la magistrale description des données, laissant, de fait, à chacun la possibilité d'apprécier les aspects forcément mal assurés de cette entreprise pour autant pionnière et fondatrice de l'ethnomusicologie du domaine francophone. C'est maintenant à chacun, érudit, chercheur, artiste..., d'interroger ces documents, à chacun, également, d'encourager cette démarche afin que cet ouvrage ne soit que le premier volume d'une mise à disposition de ces fonds d'archives à poursuivre et à généraliser. ●

Marlène Belly est ethnomusicologue à l'université de Poitiers.

# Sous le signe du chant

propos recueillis par Dominique Regef

## Beñat Achiary

**Comme le berger projette son chant dans le vol de l'aigle, Beñat Achiary inscrit son chant dans le monde, car le monde appartient à tous. Transmutateur enraciné et transmetteur aux semelles de vent, le Basque tombe le masque.**

**Dominique Regef:** Tu viens de participer à Bayonne à un séminaire sur la transmission des pratiques artistiques et culturelles, sujet brûlant en Pays Basque semble-t-il. Où se situe le débat ?

**Beñat Achiary** (me désignant les murs de la pièce) : Tu vois ici, sur la cheminée, une poterie de Christine Etchevers, une autre poterie d'un artiste de l'Allemagne de l'Est, quand on allait là-bas, dans un vieux bus qui ressemblait à un bouledogue, avec Ulrich Gumpert et David Holmes, jouer dans les seuls espaces de musique libre sur ces terres qui me donnaient les mêmes impressions que le Pays Basque sous le franquisme ; il y a les dictionnaires de langue basque, il y a les livres sur la Sierra de Santa Marta, en Colombie, où j'étais allé jouer avec Pedro Soler, et sur le Saguenay au Québec, où nous avons joué ensemble toi et moi, il y a le *ngoni* que joue Julien, mon fils, et nous discutons sous le regard énigmatique et profond de cette jeune fille africaine ; derrière nous, *Irrintzina*, une lithographie de cet artiste qui s'appelle Sistiaga, et le tableau-sculpture-feu-lumière-matière-abstrait-concret de Goenaga ; il y a les disques, témoignages d'autant d'aventures, où tu vas trouver Kazue Sawai, joueuse de *koto*, avec Michel Doneda et moi-même, les disques Ocora de chants

traditionnels basques, le groupe électro-dub-rock Sakya ; il y a les films de Chaplin, etc. Nous sommes entourés de quelques éléments qui m'ont organiquement développé, comme cette quête depuis l'enfant que j'étais à Saint-Palais... au temps des mobylettes bleues et sans télé, avec les nuits sonores d'orage bruissantes d'insectes, avec les vacances dans la ferme de mes cousins Xeñimenia au pied du Beltxu, où j'allais avec mon oncle et son troupeau de brebis, à Eltzarre où se trouvait le câble que mon oncle Benito, le bûcheron, avait installé pour descendre les troncs d'arbres de la forêt des Arbailles, les sources de la Bidouze et les grottes mystérieuses où l'on entendait les voix des fées dans les harmoniques complexes de l'eau jaillissante. Il y avait les angélus chantés à cœur perdu dans l'église, les chants de fête qui s'emparaient de nous, et les jeux de pelote. Sans la pelote, sans la science de la montée des charges dans la montagne, sans cette sensation unique où s'unit le cœur et le corps palpitant avec le monde qui t'entoure, il n'y avait pour moi de chant possible. Cette manière de s'édifier dans le chant est fondamentale : être ensemencé par le chant, par les grands chanteurs qui « t'allument » et déclenchent en toi le choc poétique qui t'ébranle et te met dans cet état spécial que nous connaissons parfois...

Beñat Achiary

Le débat est aussi dans le sens donné à l'identité, ce à quoi elle relie : à une espèce de « nous » qui nous définit, ou alors aussi aux traces des météores qui t'ensemencent à jamais et te laissent pantelant, d'artistes, de poètes absolus qui ouvrent des routes en toi, comme la hache ouvre une bûche. L'infini t'ensemence aussi dans les fêtes, dans les mariages, quand tu chantes seul, dans ta voiture, avec tes amis, dans ta famille, partout. Comment, à partir du socio-culturel du « nous » – l'apprentissage de la tradition comme culture identitaire liée à des danses et des rituels, ce qui est déjà bien – te relier de manière à ce que cela te rende créatif, tout de suite, totalement, viscéralement dès le premier instant, sans préambule, sans prémices et sans étapes ? Et que veut dire enseigner, transmettre ? Certains disent : « Beñat, c'est un peu spécial, il y a la musique basque, il y a aussi la musique du monde ». Cela ne veut rien dire. La question est plutôt : qu'est-ce qui dans ton processus de croissance, dans la trajectoire de l'art, de la beauté, t'est utile pour grandir, qu'est-ce que tu assimiles, quelles sont les circonstances de ta vie qui te fécondent et t'enrichissent, qui te découvrent à tes faims profondes et qui les assouvissent... comment petit à petit tu en prends conscience, comment tout en laissant les choses ouvertes, inattendues, tu te prépares et comment tu t'autorises à les vivre. Bien sûr, si tu étudies la *ghaita*, il faut considérer l'instrument, mais plus encore celui qui en joue, ce qu'il découvre quand il embouche l'instrument, quand il souffle dedans. Je me rappelle, alors que je participais au jury d'une épreuve de transmission, un magnifique joueur de galoubet de Provence, qui avait commencé par jouer un air des joutes navales de Sète... les gens qui l'écoutaient vibraient, comme nous lorsque nous avons entendu pour la première fois les grands chanteurs Junes Xübürü, Johaïne Barkos, ou plus tard le batteur Han Bennink, la chanteuse Colette Magny. Ensuite il a donné aux élèves des flûtes harmoniques, sans trous, donc pas de positions, pas de notes, juste souffler. Et lui jouait avec eux. Le musical n'était pas relégué à plus tard, il était immédiat. Plus ils soufflaient, plus ils découvraient le souffle. D'entrée, les étapes étaient abolies du point de vue d'une pédagogie par paliers. Cela ne veut pas dire que tu n'apprends pas, que n'as pas de périodes dans ton apprentissage, ni d'évolution. Mais tu ne le fais pas du tout de la même manière, ni en qualité, ni en temps, ni même en mesure. L'extraordinaire était qu'en découvrant le souffle dans la flûte harmonique, ils découvraient la musique qu'ils pouvaient produire, et en même temps ils étaient dans la beauté de la musique, dans l'improvisation.

**Et dans le partage. C'est important d'être « avec »...**

D'être « avec », et de ne pas d'abord apprendre « ceci » pour faire de la musique, mais d'y être dès le premier souffle. Voilà ce qui est en débat : ce qui fonde cela, qu'est-ce que la tradition, qu'est-ce que l'héritage, qu'est-ce que l'identité, et selon que tu réponds d'un côté ou de l'autre, qu'est-ce que le territoire, qu'est-ce que le territoire identitaire, qu'est-ce que l'art, qu'est-ce que jouer veut dire, qu'est-ce que chanter veut dire. C'est là que les clivages se dessinent, entre Basques, conscients pourtant du même enjeu, qui est de maintenir vivante – appelons cela la tradition – mais qui est pour moi la capacité de s'exprimer poétiquement, et de renaître à soi-même, et pas simplement d'imiter, ou de garder, de conserver. C'est la *Parabole des talents*, dans la Bible : ou tu les caches, ou tu les fais travailler. Cela dépend de la façon dont tu considères la tradition, comme un réservoir de concepts ou d'outils que tu peux toi-même mettre en œuvre pour créer ce dont tu as besoin, comme des savoirs élaborés par une culture que personnellement je n'en finis pas de re-découvrir. Et toujours : la notion de souffle, avec François Cheng, qui m'a toujours révélé à ma pratique, l'identité avec Edouard Glissant, qui met les mots sur mes sensations, et toutes ces rencontres qui viennent nommer les choses profondes à chaque étape traversée. Cette idée de « mémoire en marche » qu'on a inventée ici au Pays Basque n'est possible que si tu vois la tradition comme cette capacité à renaître de toi... elle est viscéralement et implicitement liée à la manière dont tu apprends et dont tu transmets, et dont tu te découvres à toi-même dans le chant, apprenant progressivement à cultiver finement le « conduit » qui va être traversé par le chant, parce que je pense que si tu vois la tradition comme cela, nous pouvons être un lieu d'incarnation possible du chant. On peut toujours chanter sans cela, bien même, mais l'émotion vient quand tu te dépossèdes de ton chant et que tu te laisses traverser par lui, selon l'admirable vision de Taos Amrouche pour sa mère, qu'elle imaginait comme un arbre fruitier visité par des oiseaux chanteurs. Pour moi, dans la tradition, le chanteur ou la chanteuse est un être visité. Il faut que cet arbre qui reçoit les oiseaux, cet arbre-oiseau, qui a des racines profondes et des ramifications immenses, soit fort, souple, frémissant à la première brise. L'arbre est important dans la langue basque... Josean Artze m'a fait découvrir qu'on emploie quasiment le même mot pour l'arbre que pour l'être humain.

**Comment, dans le monde actuel, et a fortiori dans le cadre du Conservatoire de Bayonne où tu enseignes, mais où tu n'as pas appris à chanter, donner plus de réalité à ta démarche ?**

C'est le deuxième point essentiel du débat : comment le conservatoire, en tant qu'institution, peut-il être un espace où ce projet soit possible, avec ces rencontres qui nous font grandir, avec cette manière autre de vivre le souffle, avec cette transmission libre que l'on ne peut prévoir, où tu n'as pas à ouvrir une page le mardi et une autre page le mercredi. Il faut une organisation non volontariste, mais qui à la fois admet et allie l'imprévu et l'organisé, en facilitant le mouvement dans cet ensemble complexe, pour que ce soit possible... et dans les conditions du Pays Basque en plus ! Le conservatoire peut être lui aussi une maison ouverte, une maison visitée.

**Tu as employé le mot « créatif »... il est vrai que le geste est toujours renouvelé, et la musique non reproductible, par définition. Les conditions changent continuellement, et la transformation est la vie même. On ne transmet jamais exactement la même chose que l'on a reçue. D'où vient cette peur vis-à-vis de la création, que l'on accuse régulièrement de déformer la tradition, voire de la trahir ?**

Je n'ai jamais ressenti chez les chanteurs que j'ai aimés ou que j'ai approchés cette envie d'être imités. Mais le mot « trahir » est employé par les traditionalistes, non les traditionalistes. À partir du moment où tu sais que la musique est toujours une renaissance, et que la tradition est une suite ininterrompue de créations, ou de re-créations, tu vas à l'aventure de la vie, et tu attends l'imprévu, tu attends qu'il te bouleverse aussi, donc qu'il te change. Peut-être les traditionalistes ont-ils peur d'être changés. Avec Edouard Glissant, on sait qu'on peut changer sans se dénaturer, ce que les traditionalistes ne comprennent pas. Pour moi, ce fut très important de rencontrer cet être qui nous fait comprendre des choses que l'on ressent et qui *a priori* semblent contradictoires. Il dit autre chose : « Le lieu est incontournable, mais on ne sait pas où sont les bords ». Ce qui déstabilise ceux qui établissent des territoires identitaires. Il dit aussi : « Frontière non pas limite, mais lieu du passage et de la transformation ». Pour nous, c'est du pain béni ! Les traditionalistes disent trahir, alors qu'il s'agit du flux continu de la vie, et c'est là qu'ils sont vulnérables : le potentiel créatif n'étant pas assouvi, ils tournent en rond et ne savent plus où aller. Ils ne sont pas nourris. Pourtant, il suffirait que nous nous mettions en présence de quelques artistes qui connaissent les passages, des explorateurs qui nous insufflent le courage d'explorer à notre tour, et nous guident dans les premiers pas comme on guide un enfant pour marcher, et surtout ne pas lui dire : il ne faut aller que là ou là !

**Les traditionalistes ont-ils au Pays Basque un tel poids, une telle influence qu'ils en deviennent incontournables ?**

Je ne condamne pas ; ce sont des élans qui parfois s'arrêtent dans le mouvement, comme une crampe qui empêche de marcher. Notre corps a des crampes, mais les bras marchent bien, la tête de temps en temps, le cœur à peu près... je nous vis comme un corps ensemble. Je ne vais pas me couper un bras douloureux ou me débarrasser d'un œil qui voit moins bien. Je n'ai pas de message, et ne prétends pas posséder un territoire. J'aimerais qu'on prenne le temps de se parler au lieu de déclencher la machine à étiquettes. Parmi ces gens dont on parle, beaucoup sont irremplaçables sur le terrain, parce que le rituel, heureusement, est toujours là, avec les groupes de village, par exemple les danseurs d'Otsagavia. Je suis sûr qu'ils vivent le rituel très fort, la vibration tellurique qui les traverse. On le sait, on le sent.

**Vous pouvez donc vous unir dans les mêmes sensations.**

Oui, on se nourrit à cela. Il y a aussi les danseurs *joaldunak* d'Ituren, avec leurs cloches. Quand on leur parle après avoir dansé, ils expriment d'inoubliables émotions. Il y a des pans entiers de ce corps qui vit, qui rêve, qui avance, qui se nourrit au bon endroit des bonnes choses, et nous-mêmes aussi. C'est une expérience, on continue, on recommence, on reste clos sur nous-mêmes, on se trompe – ce n'est pas un processus facile. Il ne faut pas bloquer le flux de la vie. C'est pour cela qu'il faut se parler, réfléchir, arrêter parfois les jugements hâtifs à l'emporte-pièce, les préjugés, pour se cultiver les uns les autres. Quand je parle des traditionalistes, peut-être puis-je l'être moi aussi – à un moment donné.

Je nous vis comme cela. Mais dans ce corps qui nous noue aussi parfois, il y a les artistes, les grands poètes qui ouvrent les voies, dans notre pays et même ailleurs, car je les cherche aussi ailleurs. Je ne m'arrête pas à ma frontière, je n'ai plus peur d'aller à la rencontre, et, comme dit Bernard Manciet, de « se vendanger », ou Henri Bauchau, de vivre « l'amoureuse invention de l'autre », et de soi-même dans l'autre. J'y vais et je n'ai plus peur que ma culture soit trahie. La confiance est là, alliée à la vigilance.

**Être traditionaliste peut vouloir dire : je sais de quoi je parle. C'est un socle indispensable pour s'envoler ?**

Ce socle, c'est une perche. Ce n'est pas un socle comme un compte en banque. C'est un élan, un flux, une force intérieure, une vibration. Le socle évoque plutôt quelque chose de figé. Nous sommes peut-être des nomades – les bergers étaient des nomades, et il y en a encore – mais si on établit une demeure, alors qu'elle soit très ouverte, accueillante, et qu'on l'amène toujours avec soi. Certains ont ou avaient la maîtrise de cette démarche : Bernard Manciet, le peintre Jean Capdeville, et d'autres qui,

s'approchant du grand mystère, n'ont plus peur. Ainsi Josean et Jesus Artze n'ont pas eu peur de se faire contaminer en allant confronter leur *txalaparta* au groupe de jazz-rock Area et au saxophone de Steve Lacy, ou d'improviser sans arrêt pendant une heure avec Evan Parker et Carlos Zingaro, dans un festival à Tours où nous avons joué ensemble, joué au sens du revivre : se rappeler – *gogoratu* dans la langue basque – c'est revivre.

#### Quelle est la situation de la langue basque aujourd'hui ?

La situation de *Euskara* – c'est le nom de notre langue – est loin d'être gagnée, même si elle est plus parlée que dans d'autres régions de France. Le mal a déjà été fait depuis plusieurs générations. Les antidotes existent, avec le réseau des *ikastola*, écoles privées où l'apprentissage se fait par immersion dès l'enfance. Il y a un enseignement bilingue moins efficace dans l'éducation publique, et quelques radios associatives. Un office public de la langue basque a été créé pour la soutenir, la développer. Ce sont des outils absolument nécessaires, qui ont tardé à venir dans le paysage. Certains pessimistes disent qu'on gère sa perte, d'autres qu'on résiste. J'ai appris le chant basque par des gens qui parlaient le basque. Je parle basque aussi, peut-être moins bien qu'eux, mais je peux aussi enseigner en basque, ce qui est important. Il y a plusieurs manières, d'abord par le plaisir d'entendre : comment, par l'écoute, en deviner les flux intenses avant de savoir même ce dont elle parle. Puis en approfondir le trésor, comment elle se construit, comment elle élabore la pensée, comment elle transmet les émotions. Cette démarche est très proche de celle de Henri Meschonnic, grand poète et traducteur, et d'autres personnes extraordinaires dans la connaissance intime des langues et dans ce qui peut nous les faire aimer. Une personne qui entre dans le basque comme cela va être formidablement intéressée par le potentiel de cette langue, comme

par d'autres bien sûr. Elle produit de grands poètes comme les *bertsularis*, dans l'improvisation en vers si belle à entendre. Ce qui te met en présence de cette langue, c'est l'aventure de ta vie. Comment tu entends les langues, comment tu les aimes, comment tu les incorpores, comment tu comprends leur génie est important. Cheng en parle dans *Le dialogue*, très beau livre pour comprendre son aventure, lui qui est venu de Chine en France sans connaître le français, et qui est actuellement à l'Académie Française. Une expérience proche de celle de Gherasim Luca, le poète roumain qui a choisi d'écrire en français. C'est capital pour nous qui utilisons le français et qui aimons la poésie ou le roman dans cette langue, et c'est pareil pour le basque, qui est une langue très chère à mon cœur. Quand on entend quelqu'un qui s'exprime, il y a ce qu'il

dit, il y a ce qu'il dit de lui quand il le dit, il y a ce que la langue dit d'elle-même ; dans le chant il y a la façon dont le compositeur exalte le potentiel rythmique, mélodique, harmonique de la langue pour l'exprimer. Tu entres dans un univers incroyablement riche et complexe, qui fait que tu ne peux qu'aimer plus encore ce que tu découvres, ce qui est mis en jeu dans la charge poétique d'une langue. C'est infini, et je n'arrête pas d'en découvrir les trésors dans les chants traditionnels.

#### Le chant n'est-il pas le vecteur le plus sûr pour sauvegarder la langue, pour la transmettre ?

Je ne sais pas si c'est le plus sûr. Le fait de parler, de grandir, d'exprimer ses premiers désirs, ses premiers besoins, de parler des choses essentielles avec ses parents, c'est la vie

même de la langue. Quant au chant, c'est l'un des vecteurs les plus importants. Mais il ne faut pas apprendre « un » chant, mais « du » chant, celui qu'on a choisi, ou plutôt celui qui nous choisit. C'est le chant qui nous choisit – nous dit Josean Artze. C'est quoi un chant ? C'est à la fois un poème, un récit, une expérience de vie, une méditation sur la vie, avec la concentration et la transmutation alchimique du langage courant qu'est l'apparition de la poésie.

#### C'est aussi un accord du son et du sens.

Oui, par exemple il y a un chant, *Goizean Goizik*, qui raconte l'histoire d'une jeune femme qui va se marier le matin quand le jour se lève, qui est maîtresse de maison, *etxeoandere*, au milieu du jour, et veuve le soir. Dès le premier couplet tout est dit dans la course du soleil, et comme par hasard, le poète-compositeur, au moment où il lance le mot « au milieu de midi », une harmonique aiguë s'en va produite par la langue vers le haut, et aussitôt après un *dan* tout en bas... La verticale est tracée par le son lui-même. Quand nous l'avons enregistré ensemble à l'époque, je chantais mais je n'avais pas saisi cela, et pourtant la langue agit parce que ceux qui l'ont composé en ont conscience.

#### Ce sont des choses subtiles qui, par leur évidence même, demandent une patiente décantation...

Dans les grands chants traditionnels de toutes les langues, les maîtres ont la connaissance du pouvoir sonore de la langue et du travail bénéfique du son, jusqu'aux *mantras*.

#### Quelles sont les premières rencontres, les premiers chocs qui t'ont mis sur la voie de ta voix ?

Junes Xübürü a été le premier. Son chant était une embarquée poétique. Après c'est une suite ininterrompue jusqu'à Phil Minton, aux chanteurs géorgiens, certains chanteurs de jazz, mais aussi certains instrumentistes : ils chantent aussi, même quand ils font ces fameux travaux sur les matières... ça chante ou ça ne chante pas, ça danse ou ça ne danse pas... Je suis très sensible à cela de par ma culture. Une fois que cette faim est ouverte, c'est sans limites, dans un aller-retour constant avec ta culture principale que tu façones et qui te façonne toujours – pour moi le chant basque, qui devient de plus en plus universel, dans le sens d'une prise de conscience de ce qu'il y a de fondamental en lui qui le relie aux autres. ●

Beñat Achiary  
et Dominique Regef,  
maison Bonnat  
Bayonne, 1989

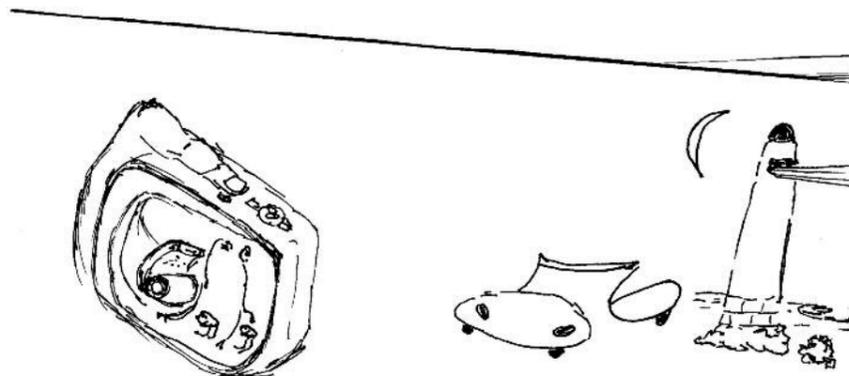


# Lo Saüc

## Cinc, siès, Ceta

1. Au cap de mès de Julius, passèri, sens Rubicon a gasar, en Narbonesa. Vau ensajar vos far endevinar, per un camin de l'uelh legissent a l'aurelha, qualqu'una ciutat (sètz segurs l'aver plan prononciat?) qu'aterri-mar-èri.  
 2. Atencion a la letra mostrada pramòr que vos cal figurar lo biais plan causit per trapar bon lòc en lo paisatge tindaire.  
 3. Alavetz, aquela ciutat (plan prononciat, far pensar a un vilatge longuèt de

Bigòrra) me balhèt l'escasença d'agachar pinturas de musèu. Escalpradura tanbèn. E colleccions de tot pel, de tota pluma per dessus lo mercat.  
 4. A mieja vesprada, tot lo monde s'amassa a l'entorn del canal beth per vesèr tustets d'una barca a l'autra.  
 5. E la nueit venida, gran plasèr que las cambas mienas manquèron pas: una passajada al far jos la luna.  
 6. Se fa somiant.  
 7. I sètz!



## Cinq, six, Sète

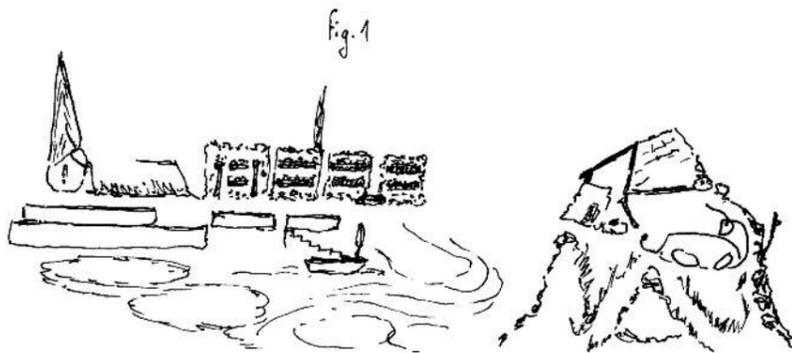
1. Tout au bout du mois de Jules, je suis passé, sans aucun Rubicon à franchir, en Narbonnaise. Je vais essayer de vous faire deviner, en cheminant de l'œil lecteur à l'oreille, en quelle ville (êtes-vous sûrs d'avoir bien prononcé ce qualqu'una ciutat?) j'ai atterri-meri.  
 2. Attention à la lettre en exergue car il vous faut imaginer le meilleur moyen de l'inscrire au mieux dans le paysage sonore local.  
 3. Donc, cette ville (ciutat localement prononcé ferait penser à une certain

village tout en longueur de Bigorre) m'a donné l'occasion d'aller scruter des peintures au musée. Ainsi que des sculptures. Et des collections de tout poil, toute plume par-dessus le marché.  
 4. À la moitié de l'après-midi, tout le monde se rassemble autour du canal majestueux pour assister à des entrecrocs entre barques.  
 5. Et la nuit venue, un grand plaisir auquel mes jambes ne se refusèrent pas: une promenade au phare sous la lune.  
 6. Se fait en rêvant.  
 7. Vous y êtes! <sup>1</sup>

## Bòrda buòu naut o Bordèu bundao?

Dins un raconte de la montanha<sup>1</sup>, un òme veniá dela Bammala e dus veniá dela Ballonga. U erá plan cargat de tripon plan hredèt, d'ua foggassa plan ontada de sucre e d'ueus, de quauques pometas e d'ua bota de vin berra coma ua teca al mès d'agost. Eths autris dus qu'èran cap tròp cargats! U galet de vin e u tròç de pan, mès atencion, que veniá d'ensò de Champagnet. Ça ditz! Magazin de ciutat mondina? Que nani! En aquel temps, la montanha exportava mès alluenh òmes e fèrre e fasiá tornar los òmes de plan alluenh

adoncas. Del maí pichon vielòt èran sortits dolents per se faire gens de plaças en ciutats d'alluenh, abans de tornar.  
 Alavetz, sortits de Bòrda buòu naut? Benlèu, al temps que los vesins fargavon pas encara aquel fromatge que ieo, demorariái tostemps a rosegar! Benlèu venguts de Bordèu...  
 Un còp, l'aviái contat en Africa, aquel conte. Un amic mieu, qu'aviái navegat sus totas mars me diguèt: « defnaako ti Bordeaux bundao!<sup>2</sup> »  
 Ciutat que fa lo saquèt pichon per far maí polida faciada?



## Bordebounaout ou Bordeaux bundao?

Dans un récit de la montagne<sup>2</sup>, un homme venait de la vallée de Bethmale et deux autres de celle de Bellongue. L'un était bien chargé de boudin bien frais, d'une fougasse bien recouverte de sucre et d'œuf, de quelques petites pommes et d'une gourde de vin grosse comme un haricot vert au mois d'août. Les deux autres n'étaient pas trop chargés! Un filet de vin et un morceau de pain, mais attention, de chez Champagnet. Rien que ça!  
 Un magasin toulousain? Pas du tout!  
 En ce temps la montagne exportait bien loin ses hommes et son fer et faisait

donc revenir les hommes de bien loin. Du plus petit village étaient sortis des malins à se trouver de bonnes places en ville lointaine, avant de revenir. Alors, issus de Bordebounaout? Peut-être, au temps où les voisins ne faisaient pas encore ce fromage qui, moi, m'y ferait rester longtemps, pour le savourer. Peut-être arrivés de Bordeaux... Un jour, je l'avais raconté en Afrique, ce conte. Un de mes amis, qui avait navigué sur toutes les mers me dit: « defnaako ti Bordeaux bundao!<sup>3</sup> »  
 Une ville qui se fait le sac petit pour se faire plus belle façade?

## Lum delas bartas d'aquí

Ensag de far re-pujar la pleja als nivols: escriure las paraulas de Roland Barthes dedins una outra lenga... filha del lum que parla?  
 « ... lo lum major del Miègjorn atlantic... jamai gris, jamai grèu (naut caput sense solelh), es un lum expandi... Pas d'autre biais que dire: lum luminejant. Le cal vesèr, aqeste lum (e benlèu l'ausir, que se fa son), per la tardor, qu'es la sason poderosa d'aqeste país; liquid, radiant,

ponhent, qu'es l'ultim polit de lum de l'annada (Miègjorn atlantic, país dels micrambients)... Que n'i a jamai de moments engolis-lum en aqeste temps de Miègjorn atlantic. Se pòt far, mès per ieo, que son pas moments de pleja o de trumada (que son frequents); que son pas moments que lo ceu se vòl gris grèu; auvaris de la lum, aquí, que me sembla pr'aquí, fan pas venir la bila nera; fan pas res a l'arma, solament al còs. »



## Lumière d'ici, de Barthes

Tentative de faire remonter la pluie aux nues: écrire les paroles de Roland Barthes dans une autre langue... fille de la lumière qu'il parle/qui parle<sup>4</sup>?  
 « ... la grande lumière du Sud-Ouest... jamais grise, jamais basse (même lorsque le soleil ne luit pas), c'est une lumière espace... Je ne trouve pas d'autre moyen que de dire: c'est une lumière lumineuse. Il faut la voir, cette lumière (je dirais presque: l'entendre, tant elle est musicale), à l'automne, qui est la saison souveraine de ce pays; liquide, rayon-

nante, déchirante puisque c'est la dernière belle lumière de l'année... (le Sud-Ouest est le pays des microclimats)... N'y a-t-il jamais de moments ingrats, dans ce temps du Sud-Ouest? Certes mais pour moi, ce ne sont pas les moments de pluie ou d'orage (pourtant fréquents); ce ne sont même pas les moments où le ciel est gris; les accidents de la lumière —ici, me semble-t-il— n'engendrent aucun spleen; ils n'affectent pas l'âme, mais seulement le corps. »<sup>5</sup>

1. Ce texte fait allusion à une prononciation particulière de l'occitan à Sète, où la lettre u, entendue habituellement [y], est prononcée plutôt [œ]  
 2. voir l'Almanac patouès de l'Ariéjo, dans la période de 1891 à 1902.  
 3. traduction de la langue wolof: « Cela s'est fait à Bordeaux le petit! »  
 4. lecteur et lectrice ont en effet le choix entre

ces deux interprétations que permet la langue occitane.  
 5. BARTHES, Roland, *La lumière du Sud-Ouest*, Communications, 36, 1982 (première parution dans *l'Humanité* du 10 septembre 1977 et ici tel que cité par Martin de la Soudière, *Au bonheur des saisons – voyage au pays de la météo*, Grasset, 1999).

1. trapat en *Almanac patouès de l'Ariéjo*, de 1891 à 1902

2. de la lenga uòlofa: s'es fait en Bordèu pichon!





1990, à Abzac (Charente). De gauche à droite: Valentin Degorce, Roger Pagnoux, Bernard Enixon. Cl.: Michel Valière©

Selon l'ethno-historien et musicien Pierre Boulanger, de Manot en Charente, ces paroles étaient très connues en Charente limousine et pour appuyer son dire, il en propose une série de trois couplets puisés à la même veine:

*Si avia 'na femna  
Que m'aimesse pas  
La meineria a l'aiga  
La feria nejar*

*Si avia 'na femna  
Que pissesse de l'òr  
La feria tant beure  
La pisseria d'abòrd*

*Si avia 'na femna  
Que pissesse de l'argent  
La feria tant beure  
La pisseria sovent.*

Cette parenté qui laisse imaginer une certaine « porosité » entre les frontières virtuelles régionales, n'a cessé, non pas de m'intriguer, mais au contraire de me stimuler, compte tenu de l'étrangeté pour moi de la culture occitane. En fait par Michel Valière, languedocien et même catalan par sa mère, j'ai été baignée dans une ambiance méditerranéenne, m'essayant même à risquer quelques phrases basiques en occitan, voire à chanter en oc en réécoutant les phonogrammes qu'il avait réalisés dans le village de son enfance, entre autres: *leu sabí 'na complenta de tres pichòts enfants*<sup>11</sup>.

Je me trouvais donc « immergée » en Poitou-Charentes, mais aux franges des Pays d'oc, en l'occurrence du Limousin qui s'étalait jusque du côté de Pressac et d'Availles-Limouzine, village si bien nommé qui me fournit des textes empreints de limousinité, à l'exemple de ce début de chanson :

11. Cf. le disque 17 cm 33 t. réalisé à partir des collectes d'Éliane Bec-Gauzit et de Michel Valière: *Cants populars occitans*, IEO ds 01, 1973, face 2.

12. *Lemosins chantèm nòstre país* (2002), enregistrements de Michel Valière, en collaboration avec Bernard Enixon, Roger Pagnoux, Valentin Degorce, Confolens, Lo Gerbo Baudo, album de quatre CD, LGB 1-01/04.

13. Association régionale pour la promotion de l'ethnologie, présidée par madame Catherine Robert.

14. VALIÈRE, Michel, *Occitanalyse: itinéraire d'un occitaniste*, Estudis occitans,

*Quand i éti chas mon père  
I ani aux champs aux goretz...*

Ou encore de ce refrain de berceuse:

*Som som vène vène vène  
Som som vène vène donc...*

### Retour sur une édition de chansons

Ce qui me mobilise ici aujourd'hui, et me semble mériter une attention particulière, c'est le retour sur l'histoire de l'édition d'un coffret de quatre CD riches d'un corpus de quatre-vingt-huit chants de Charente limousine enregistrés à Abzac, en Confolentais et édités par Lo Gerbo baudo de Confolens<sup>12</sup> en collaboration étroite avec l'ARPE<sup>13</sup>.

En effet, militant occitaniste<sup>14</sup>, c'est bien volontiers que Michel Valière<sup>15</sup> répondit favorablement à la sollicitation de madame Firouz-Abadie<sup>16</sup>, alors directrice de la BDP<sup>17</sup> de la Charente qui était à cette époque-là installée à Confolens, au cœur de la Charente Limousine avant d'être délocalisée à Roulet-Saint-Estèphe, commune plus proche d'Angoulême. Elle souhaitait par là conserver les chants qu'elle avait entendus lors de repas ou autres moments festifs interprétés par monsieur Bernard Enixon, conseiller général, qui ne se faisait pas trop prier pour cela, y compris pour chanter sur Radio Confolens FM, vers 1985.

En conséquence, les contacts nécessaires furent établis et une première rencontre fut mise sur pied avec le petit groupe de retraités réunis autour de l'élus pour s'assurer de la faisabilité du projet pressenti et du *modus operandi* pour le mener à bonne fin.

Il fut unanimement admis que les prises de son s'effectueraient toujours en un même lieu pour conserver un même contexte acoustique. La maison familiale des époux Degorce, à Abzac, en serait le cadre, et une aile de la salle à manger le studio on ne peut plus sommaire. Cette élégante demeure en lisière du bourg semblait prédestinée, puisque les maîtres des lieux avaient déjà fait apposer à l'entrée de leur domicile une plaque gravée d'une formule rituelle de franchissement de seuil, toujours d'actualité dans ce pays limousin: *Chabatz d'entrar*, littéralement: Finissez d'entrer.

n° 18, 2<sup>e</sup> sem. 1995, numéro spécial, Jean Sibille (dir.), *L'IEO e l'occitanisme dempuèi 1945*, P.81-85.

15. Celui-ci occupait alors à Poitiers la fonction d'ethnologue régional auprès de la DRAC et du Conseil régional de Poitou-Charentes.

16. Madame Firouz-Abadie sera rapidement remplacée à ce poste par madame Durand, tandis qu'elle-même assurera la direction de la Bibliothèque universitaire de Poitiers jusqu'à son départ en retraite.

17. Bibliothèque départementale de prêt.

L'équipe « usera et abusera » de cette hospitalité affichée, puisqu'il s'y tint quasiment une cinquantaine de réunions sur une douzaine d'années, toutes se déroulant dans la bonne humeur et autour de bouteilles choisies dans la cave de Valentin et de bien bonnes pâtisseries le plus souvent de la main des dames accompagnant leurs époux, ou de celles qui participaient activement aux enregistrements: Anne-Marie Violleau, Marie-Louise Bonnin, Françoise Brun, Lucienne Duchambon. Sans oublier Christian Barrier, alors maire de Brillac et chanteur! C'est surtout au cours de la première année, du vingt-six avril 1990 au premier juin 1991, que furent enregistrés les cent quatorze textes de chansons de « tradition orale » pour une bonne moitié, quelques items en français, et aussi des poésies chantées et des couplets à danser qui allaient être dupliqués en vue de leur conservation dans l'établissement départemental. Ce qui fut fait, conformément au souhait émis.

L'opération n'allait pas en rester là, et il fut décidé par les intéressés de diffuser par cassettes audio la plupart de ces enregistrements, dans une perspective pédagogique. Avec le concours de l'ADDM<sup>18</sup> de Charente, le projet sera mené à bonne fin avec la diffusion de deux cassettes qui connaîtront un succès d'estime local et qui, en conséquence, seront très vite distribuées par les soins de l'ADDM et les tirages épuisés. Ce n'est que quelques années plus tard que la petite équipe, issue du groupe de musique, chants et danses des Rejauvits, se mit en mesure d'éditer des textes qui n'avaient pas été publiés dans les cassettes et de rééditer sous la forme plus contemporaine de CD. L'examen des fonds disponibles et de leur qualité laissait envisager la possibilité de graver un ensemble de quatre CD dans un même coffret. C'est finalement sous la bannière de La Gerbo baudo que prendra corps le coffret LGB I au mois de juillet 2002 grâce à la compréhension amicale de Jean-Louis Quériaud, avec le soutien du Conseil général de la Charente, par l'intercession de monsieur Bernard Enixon, et de la Région Poitou-Charentes. Mais on doit à la volonté de la présidente de l'ARPE, Catherine Robert, une participation décisive de son association. La Région, qui avait demandé en contrepartie de l'attribution d'une aide un lot significatif de coffrets, les a distribués dans les services de documentation des lycées de son territoire et mis à la disposition des enseignants et des élèves.

18. Association départementale pour la danse et la musique, alors dirigée par madame Lysiane Serpeaud.

19. Un cahier sommairement multécopié, en édition bilingue, contenant paroles et musiques de tous les items des disques, a été remis aux pre-



Au micro: Bernard Enixon, l'interprète principal des chansons du coffret; au magnétophone: Michel Valière. Cl. Jean-Christophe Valière©; à Abzac, été 1999.

### Choix et affinités pour un corpus « limousin ».

La tonalité de l'entreprise nous est donnée par Bernard Enixon, qui, lyrique, écrit en tête d'un très court texte de présentation du second disque du coffret dans le cahier d'accompagnement<sup>19</sup>:

« Éclat d'émeraude arraché jadis à la verte province voisine, la Charente Limousine garde parmi ses trésors de très vieilles chansons, qui moins voyantes que ses châteaux, ses églises et ses sites archéologiques n'en sont pas moins un élément important de son patrimoine. »



Casque sur la tête, Roger Pagnoux, le musicien et dialectologue de l'équipe, vérifie la qualité des enregistrements. À la table: Michel Valière. Cl. Jean-Christophe Valière©; à Abzac, été 1999.

Concrètement, dès le 26 avril 1990 et pendant les mois qui ont suivi, les enregistrements n'ont porté que sur les chants recueillis auprès d'anciens dans les villages<sup>20</sup> « par Roger Pagnoux, Valentin Degorce et de nombreux autres passionnés », selon les mots du même auteur. Ainsi, une soixantaine de chansons auront été engrangées, conformément aux attentes liées au projet impulsé par la BDP. On y trouve effectivement des pastourelles (*La Marièta*), des chansons de mariage, des chansons de mal mariées

miers souscripteurs, une édition de tête informelle en quelque sorte...

20. Ainsi, les communes suivantes ont fourni des textes aux collecteurs: Abzac, Brigueuil, Brillac, Chabanais, Chirac, Confolens, Esse, Léznignac-Durand, Verneuil...

(époux mal assortis), toutes plutôt à caractère rustique, souvent satiriques, etc. Mais ce n'est qu'après le 19 novembre 1990 qu'une nouvelle orientation sera prise. En effet, au moment de s'interroger sur le contenu pratique des cassettes qui ont précédé les disques, l'équipe de pilotage a souhaité adjoindre au recueil de chants ruraux les créations du poète Jean Rebier, comme eux ayant appartenu au mouvement félibréen [Urroz: 2006]. Un hommage nécessaire

Enixon, soutenu pour quelques refrains par madame Anne-Marie Violleau. Ainsi, alors que ce sont les chansons populaires locales et « inédites » qui faisaient l'objet de la quête, dans cette publication sonore, paradoxalement, la précellence est donnée, dans ce premier disque, à la tradition poétique écrite, inspirée par le mouvement félibréen, dont on sait que, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est bien implanté en Limousin [Ripert: 1924, pp. 171-174], notamment à partir de 1874 grâce à l'action de l'abbé Joseph Roux (1834-1905)<sup>22</sup>. La pléthore de documents disponibles au regard des possibilités éditoriales a incité l'équipe à envisager encore une partie non négligeable dédiée au répertoire « religieux », insérée dans le quatrième disque, au titre d'une « richesse culturelle de la Charente Limousine » qu'elle voulait « préserver de l'oubli ». Ainsi deux Noëls « limousins », mais de langue française, en côtoieront d'autres d'expression limousine, ainsi qu'une complainte de Marie-Madeleine, recueillie vers Mézières-sur-Issoire. Les auteurs du livret justifient leur choix avec un certain embarras, puisqu'ils considèrent ces chants, dont un recueilli par Jean Teilliet vers Brillac, comme relevant de la tradition orale. D'autres leur ont été transmis par de vieux prêtres, dont l'abbé Moreau qui en tenait un, bilingue<sup>23</sup> (À vous troupe fidèle), d'une de ses grands-mères. D'un autre côté, ils rappellent que certains des Noëls, dont l'un de la plume de Jean Rebier (sur une musique de Le Gentile), ont déjà été publiés. Naturellement, vu le contexte du culte des saints particulièrement vivace, comme les fameuses ostensions septennales d'Esse ou d'Abzac l'attestent, des cantiques en l'honneur des saints limousins figurent en bonne place (Sents de chas nos<sup>24</sup>, Passoleta<sup>25</sup>), renforçant ainsi l'autochtonie affichée de ces répertoires, « le typiquement d'ici », d'autant que certains items recueillis sont supposés avoir été connus des ancêtres des familles des collecteurs. Une deuxième tradition, religieuse, entre écrit et oral, fait donc la matière de ce dernier disque.

En revanche, les disques 2 et 3 concentrent plutôt des matériaux communément désignés comme relevant de la « culture populaire », au meilleur sens du terme. Dès la première chanson, le ton est donné. C'est une marche nuptiale où la *novia* prévient son *novi* de tous les embarras qui l'attendent, lui : passer ses nuits à bercer le *pitit* ;

coucher sur quelque paillasse s'il est « *tròp amors!* », et compter les clous de la porte s'il rentre saoul. S'ensuivent des mal mariées toutes plus mal loties les unes que les autres du vieillard qui dort au lit jusqu'à l'homme-fourmi qui finira becqueté par le coq. Puis, ce sont les chansons énumératives, les randonnées fantaisistes et jubilatoires, telle *La paubra mura*, prétexte à une initiation à la dérivation lexicographique et à la grammaticalité. Deux versions différentes et non moins intéressantes l'une que l'autre permettent de jouer pleinement dans la langue limousine. Jubilation encore au choix, parmi leurs trouvailles, de textes sur des mélodies anciennes avec des modes dits « *protus* » (sic), à l'exemple de *Ne vole pas me faschar*, que Patrice Coirault dans son *Répertoire*<sup>26</sup> classe<sup>27</sup> dans la rubrique 5912, sous le titre *Le mari qui revient du bois*.

Aussi les auteurs dans leurs trop rares notes expriment-ils leur satisfaction d'avoir trouvé de nouvelles chansons comme cette « *mau maridada*<sup>28</sup> » :

« En 1971, au cours d'une veillée-recherche ce thème nous a été transmis in extremis par une vieille dame de quatre-vingt-cinq ans, décédée peu après. Il eût été dommage que cette mélodie disparaisse. Elle commence en mineur et s'achève en « surmajeur »<sup>29</sup>. »

Ont également été prises en compte, au côté de chansons qui inspirent la gaieté et l'humour, des productions d'autres paroliers et compositeurs régionaux, dont François Sarre avec *Son Portrach*<sup>30</sup>, Frances et Martial du Treuil, avec *Lo boier* et *Nostras vielhas*, François Richard et *L'ivern*, toutes à caractère beaucoup plus littéraire et académique qui viennent rompre la tonalité de cet ensemble par leur tendre nostalgie, tout comme Jean Teilliet avec son « chant de bergers au crépuscule », la berceuse aujourd'hui légendaire *Tost nuèch*.

### Chansons en regard !

À titre d'illustration, voici deux chansons « charentaises » : *Ma Lison Liseta* et *La bobit* (voir partitions page suivante), présentées, paroles et musiques, face à face avec leurs variantes « poitevines », puisées dans nos propres collectes en terre d'oïl<sup>31</sup>.

26. COIRAULT, Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Paris: BNF, 3 vol., 1996-2006.  
27. Ibid., vol. II, p. 253.  
28. Mal mariée.  
29. Mode appelé aussi tetrardus.  
30. Œuvre de François Sarre, 1908, publiée chez Lagueny en 1927.  
31. En outre, il nous a été donné d'enregistrer en 1969, lors d'une veillée à



Et d'abord, la chanson numéro 8 du disque 2, de type énumératif à reprises récapitulatives qualifiée aussi de randonnée, que Patrice Coirault classe<sup>32</sup> dans la rubrique 103 01 sous le titre ironique *Les charmes de la fillette*. Cette « psalmodie en chœur », le mot est d'Arnaudin<sup>33</sup>, est destinée à créer une certaine ambiance entre les différentes personnes présentes qui la reprennent dans la joie liée aux paroles allusives.

### Ma Lison Liseta

1 – *Ma Lison Liseta, i ai vust ton pied (bis)*  
*Ton pied de façon, Ma Lison Liseta,*  
*Ton pied de façon, Ma Lison*

2 – *Ma Lison Liseta, i ai vust ta chamba (bis)*  
*Ta chamba longueta*  
*Ton pied de façon, Ma Lison Liseta,*  
*Ton pied de façon, Ma Lison*

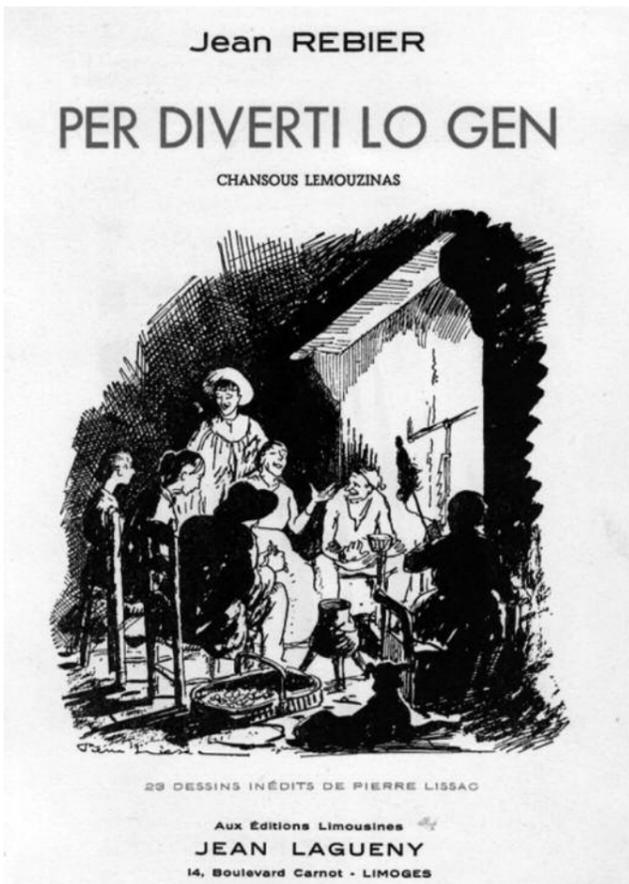
...

11 – (dernier couplet)

*Ma Lison Liseta, i ai vust los pelhs (bis)*  
*Los pelhs son dessos*  
*Tos piaus lendenous*  
*Tos uelhs chassidos*  
*Ton naz gromelos,*  
*Tos tétions pendants*  
*Ton ventre molard,*  
*Ton soffet bufareu*  
*Ton jarron blanchon*  
*Ton janoelh redond*  
*Ta chamba longueta*  
*Ton pied de façon, Ma Lison Liseta,*  
*Ton pied de façon, Ma Lison*

[ *Ma Lison Lisette, j'ai vu ton pied / Ton pied de façon, Ma*

Michèle  
Gardré-Valière  
dans son cabinet  
de travail,  
un ouvrage  
de J.B. Weckerlin  
en mains.  
Cl.: Michel  
Valière©;  
à Gençay (Vienne),  
fin du printemps  
2001.



à leurs yeux ! Pour ce faire ils obtinrent de la famille les autorisations nécessaires, préalables à toute publication. Ce fut donc l'intégralité de *Per diverti lo gen* du poète, soit vingt et un textes, mis en musique essentiellement par André Le Gentile<sup>21</sup>, quelques autres par Marcel Larderet, Paul Ruben, et J.B. Durieux, qu'interpréta *a capella* Bernard

21. Les villes de Confolens comme de Saint-Junien ont attribué son nom à une rue.  
22. [URROZ: 2006, p. 6].  
23. Ce chant s'appuie sur la compétence et la tradition diglossiques des locuteurs de Charente Limousine : ainsi, si l'ange (relevant du pouvoir céleste) parle en français, langue sociologiquement plus valorisée, le berger, naïf et « lourdaud » comme tous ceux « de son village » s'exprime en

parler local, ici le limousin, langue du milieu rural.  
24. Saints de chez nous.  
25. Ce chant a fait l'objet d'un article spécifique par Jacques Cheyronnaud dans la revue *Ethnologie française: Au pays de Saint-Junien, la « Permette » en ballade: notes autour d'un chant*, *Ethnologie française*, t. 13, 1983, n°4, pp.395-402 [mus. not.].

La Grange de Mazerolles (Vienne), *La bèla Marion*, version en occitan périgourdin, chantée par un ancien, le « Père G. » qui habitait alors ce petit village, bien qu'originaire de Saint-Martin-de-Fressingéas (Dordogne).  
32. Ibid., vol. III, p. 139.  
33. ARNAUDIN, Félix, *Chants populaires de la Grande-Lande, Bordeaux, Parc naturel régional des Landes de Gascogne, Confluences*, vol. 1, p. 127, 1995.

Ma Lison Liseta  
 Transcription :  
 Roger Pagnoux,  
 2002 ;  
 édition musicale :  
 © Séverin Valière,  
 2010, (logiciel  
 Musecore).

Ma Li-son Li - se - ta, i ai vust ton pied, Ma Li-son Li - se - ta,  
 i ai vust ton pied , Ton pied de fa-çon, Ma Li-son Li - se - ta, Ton  
 pied de fa - çon, Ma Li - son.  
 à R (à partir du second couplet) etc...  
 Ton ja - noelh re - dond, Ton cham - ba lon - gueta, Ton

Lison Lisette / Ton pied de façon, Ma Lison / Ma Lison  
 Lisette, j'ai vu ta jambe / Ta jambe languette / Ton pied de  
 façon, Ma Lison Lisette / Ton pied de façon, Ma Lison...  
 Ma Lison Lisette, j'ai vu les poux / Les poux sont dessous /  
 Tes cheveux pleins de lentes / Tes yeux chassieux / Ton nez  
 morveux / Tes seins pendants / Ton ventre mou / Ton souf-  
 flet venteux / Ta cuisse blanchette / Ton genou rond / Ta  
 jambe languette / Ton pied de façon, Ma Lison Lisette / Ton  
 pied de façon, Ma Lison ]

En Charente Limousine, comme dans les Landes de  
 Gascogne, mais aussi en Poitou, cette chanson, avec toute  
 l'énumération « qui va s'allongeant à chaque nouveau  
 couplet, en gardant le rythme du chant<sup>34</sup> », semble  
 vraiment faite pour être dansée. D'ailleurs, à Vasles  
 (Deux-Sèvres), un de nos témoins, Monsieur G., nous  
 fit danser (en avril 1970) sa *Marie-Madeleine* (voir  
 partition page suivante) ; comme une ronde et/ ou  
 une chaîne ouverte chantée :

**Marie-Madeleine**

*Marie-Madeleine a les pieds petits (bis)*  
 Les pieds petits

Refrain : Les pieds petits Marie dondaine  
 Les pieds petits Marie dondon  
 Les pieds petits Marie dondaine  
 Les pieds petits Marie dondon

*Marie-Madeleine a les mollets bien faits (bis)*  
 Les mollets bien faits, les pieds petits

Refrain

*Marie-Madeleine a les genoux tous ronds (bis)*  
 Les genoux tous ronds, les mollets bien faits,  
 les pieds petits

Refrain

*Marie-Madeleine a la cuisse blanchette (bis)*  
 La cuisse blanchette, les genoux tous ronds, les mollets  
 bien faits, les pieds petits

Refrain

*Marie-Madeleine a un petit roui-roui-roui (bis)*  
 Un petit roui-roui-roui, la cuisse blanchette, les genoux  
 tous ronds, les mollets bien faits, les pieds petits  
 Refrain

*Marie-Madeleine a un gros rou-tiou-tiou (bis)*  
 Un gros rou-tiou-tiou, un petit roui-roui-roui, la cuisse  
 blanchette, les genoux tous ronds, les mollets bien faits,  
 les pieds petits

Refrain

*Marie-Madeleine a un ventre gargouillou (bis)*  
 Un ventre gargouillou, un gros rou-tiou-tiou, un petit roui-  
 roui-roui, la cuisse blanchette, les genoux tous ronds, les  
 mollets bien faits, les pieds petits

Refrain

*Marie-Madeleine a un petit nez cochon (bis)*  
 Un petit nez cochon, un ventre gargouillou, un gros rou-  
 tiou-tiou, un petit roui-roui-roui, la cuisse blanchette, les  
 genoux tous ronds, les mollets bien faits, les pieds petits

Refrain

*Marie-Madeleine a des yeux polissons (bis)*  
 Des yeux polissons, un petit nez cochon, un ventre gar-  
 gouillou, un gros rou-tiou-tiou, un petit roui-roui-roui, la  
 cuisse blanchette, les genoux tous ronds, les mollets bien  
 faits, les pieds petits

Refrain

Ma - rie Ma - de - lein' a les pieds pe - ti - tons Ma - rie Ma - de -  
 lein' a les pieds pe - ti - tons les pieds pe - ti - tons les pieds pe - ti -  
 tons Ma - rie don - dai - ne les pieds pe - ti -  
 tons Ma - rie don - don les pieds pe - ti don  
 à R (à partir du second couplet)  
 les ge - noux tous ronds les mol - lets bien  
 faits les pieds pe - ti - tons les pieds pe - ti etc...

Marie-Madeleine  
 Transcription  
 paroles & musique :  
 © Michèle Gardré-  
 Valière, 2010 ;  
 édition musicale :  
 © Séverin Valière,  
 2010, (logiciel  
 Musecore).

34. Ibid., p. 127.

La bobit  
 Transcription :  
 Roger Pagnoux,  
 2002 ;  
 édition musicale :  
 © Séverin Valière,  
 2010, (logiciel  
 MuseScore).

Pour continuer, arrêtons-nous sur cette curieuse chanson énumérative simple et pour tout dire plutôt rare, dont on trouve un écho dans le proche Poitou, dans le canton de Gençay. Je ne commenterai pas l'équivalence *liron* (= loir endormi) et l'onomatopée d'oïl *dridri*; la note 35 y pourvoira.

**La bobit<sup>35</sup>**

1 - Per vieure me fau vendre Lo chapèu ò la bobit (bis)  
 Ma femna me dis : « Vend lo chapeu Lo riban mai tot  
 Laissa la bobit à la maijon » (bis)

2 - Per vieure me fau vendre Los soliers ò la bobit (bis)  
 Ma femna me dis : « Vend los soliers Las tijas mai tot  
 Laissa la bobit à la maijon » (bis)

3 - Per vieure me fau vendre Lo gilet ò la bobit (bis)  
 Ma femna me dis : « Vend lo gilet Las manjas mai tot  
 Laissa la bobit à la maijon » (bis)

4 - Per vieure me fau vendre Las chaussas ò la bobit (bis)  
 Ma femna me dis : « Vend las chaussas Los talons mai tot  
 Laissa la bobit à la maijon » (bis)

5 - Per vieure me fau vendre Las malinas ò la bobit (bis)

35. *Bobit*: Hypocoristique pour « chèvre »; cf. encore en limousin, le terme *bibi*, que cite d'ailleurs Yves Lavalade, dans son *Dictionnaire français-occitan* (1989). Cet animal familier dont s'occupait généralement la fermière apportait un petit revenu complémentaire (lait, fromage). En certains endroits (selon l'Atlas linguistique et ethnographique de l'Ouest, vol.II, carte N°555) au sud de l'Indre-et-Loire et aux confins du départe-

Ma femna me dis : « Vend las malinas Las jarras mai tot  
 Laissa la bobit à la maijon » (bis)

6 - Per vieure me fau vendre La chamisa ò la bobit (bis)  
 Ma femna me dis : « Vend la chamisa Lo pialhon mai tot  
 Laissa la bobit à la maijon » (bis)

7 - Per vieure me fau vendre Lo liron<sup>36</sup> ò la bobit (bis)  
 Ma femna me dis : « Vend la bobit Lo liacòu mai tot  
 Laissa lo liron à la maijon » (bis)

[Pour vivre il me faut vendre Le chapeau ou la chèvre / Ma femme me dit : « Vends le chapeau Le ruban avec Laisse la chèvre à la maison, etc. ... Les souliers Les tiges avec... Le gilet et les manches avec... Les bas Les talons avec... Les culottes Les jambières avec... La chemise Les pans avec... Le « *liron* » ou la chèvre... Vends la chèvre le licou avec / Laisse le *liron* à la maison ]

ment de la Vienne, le terme *bobi(k)* désignerait plutôt la chèvre hermaphrodite, qui justement ne rapporte rien, ce qui ajoute du piment à l'humour de la chanson des pauvres gens.

36. *Liron*: Littéralement, Loir ou lérot. Métaphoriquement: sexe de l'homme.

La dridri  
 Transcription  
 paroles & musique :  
 © Michèle Gardré-  
 Valière, 2010 ;  
 édition musicale :  
 © Séverin Valière,  
 2010, (logiciel  
 MuseScore).

**La dridri**

1 - J'ai demandé à ma femme  
 J'ai demandé son avis  
 Vendrais-y mon chapeau  
 Vendrais-y la dridri

Vends ton chapeau, mon mignon,  
 Garde la dridri pour la maison

2 - J'ai demandé à ma femme  
 J'ai demandé son avis  
 Vendrais-y mes sabots  
 Vendrais-y la dridri

Vends tes sabots, mon mignon,  
 Garde la dridri pour la maison

3 - J'ai demandé à ma femme  
 J'ai demandé son avis  
 Vendrais-y ma chemise  
 Vendrais-y la dridri

Vends ma chemise, mon mignon,  
 Garde la dridri pour la maison

4 - J'ai demandé à ma femme  
 J'ai demandé son avis  
 Vendrais-y mes chaussettes  
 Vendrais-y la dridri

Vends tes chaussettes, mon mignon,  
 Garde la dridri pour la maison

5 - J'ai demandé à ma femme  
 J'ai demandé son avis  
 Vendrais-y ma culotte  
 Vendrais-y la dridri

Vends ta culotte, mon mignon,  
 Garde la dridri pour la maison

Je mettrai enfin en exergue *Dins las landas daus Lembertias* (voir partition page suivante), pour l'émotion qu'elle dégage. Ce fut la deuxième chanson enregistrée au cours de cette opération, qui est d'un tout autre registre que les autres chants de tradition orale. Son thème, qui traite d'une bergère chantant avec ses seuls moutons pour auditeurs, me parle singulièrement, dans la mesure où s'agit d'une des rares plaintes de ce corpus, un *planh*. D'ailleurs, les auteurs ne l'estimaient-ils pas eux-mêmes comme relevant d'un caractère médiéval, critère dont je leur laisse l'entière responsabilité.

**Dins las landas daus Lembertias**

1 - Dins las landas daus Lembertias (bis)  
 Una bargiera i chanta  
 E las ! e trom lidera !  
 Una bargiera i chanta

2 - Le filh au rei l'entend chantar (bis)  
 Des au mitan de l'armada  
 E las ! e trom lidera !  
 Des au mitan de l'armada  
 3 - O ! pitit Jan, mon vasleton (bis)

Brida i ma policha  
 E las ! e trom lidera !  
 Brida i ma policha

Dins las lan - das daus Lem - ber - tias, Dins las lan - das daus Lem - ber -  
 tias - , U - na bar-gie - ra i chan-ta, e las! e trom - li - de -  
 ra - ! U - na bar - gie - ra i chan - ta - .

Dins las landas  
 daus Lembertias  
 Transcription:  
 Roger Pagnoux,  
 2002;  
 édition musicale:  
 © Séverin Valière,  
 2010, (logiciel  
 MuseScore).

4 – Mestre, ente voletz-vos 'nar(bis)  
 Quò n'es que 'na bargiera  
 E las ! e trom lidera !  
 Quò n'es que 'na bargiera

5 – Sia bargiera ò bargièron (bis)  
 lò vòle 'nar la veire  
 E las ! e trom lidera !  
 lò vòle 'nar la veire

6 – De tant luenh que l'a vust venir (bis)  
 Sa chançon es chabada  
 E las ! e trom lidera !  
 Sa chançon es chabada

7 – Dijatz, bela, vòtra chançon (bis)  
 Si sabe, vos aidarai dire  
 E las ! e trom lidera !  
 Si sabe, vos aidarai dire

8 – Coma vòletz-vos que chante ?(bis)  
 Paubra desconsolada  
 E las ! e trom lidera !  
 Paubra desconsolada

9 – Bela, n'atz-vos pas un amic ? (bis)  
 Un amic ò un fraire  
 E las ! e trom lidera !  
 Un amic ò un fraire  
 10 – Ni un fraire, ni un amic(bis)  
 Son tots dos a l'armada  
 E las ! e trom lidera !  
 Son tots dos a l'armada

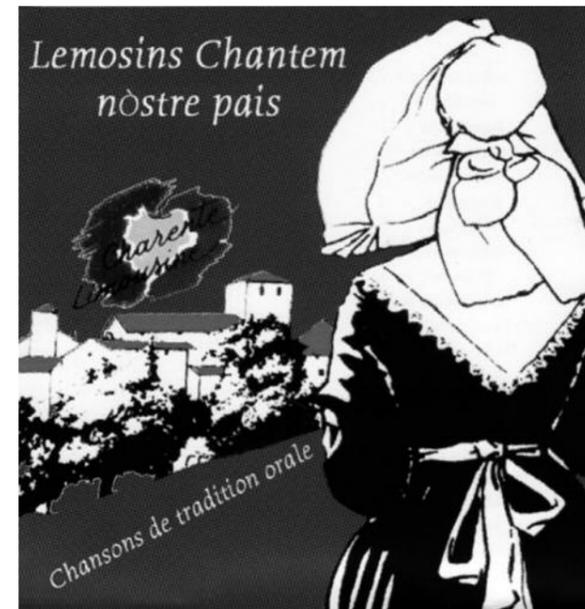
11 – Bela, qui regretatz-vos mai ? (bis)  
 Regrete mai mon fraire  
 E las ! e trom lidera !  
 Regrete mai mon fraire

12 – D'autres amants, ne 'n trobarai (bis)  
 Trobarai pus de fraire  
 E las ! e trom lidera !  
 Trobarai pus de fraire.

[Dans les landes des Lemberties une bergère y chante / Le fils du roi l'entend chanter du milieu de l'armée / Oh Petit Jean, mon petit page bride ma pouliche / Maître où voulez-vous aller ? Ce n'est qu'une bergère / Soit bergère ou bergeronnette je veux l'aller voir / D'aussi loin qu'elle le vit venir sa chanson est finie / Dites, belle, votre chanson, si je sais, je vous aiderai / Comment voulez-vous que je chante, pauvre inconsolée ? / Belle n'avez-vous pas un ami, un ami ou un frère ? Ni un frère, ni un ami, ils sont tous deux à l'armée / Belle qui regrettez-vous le plus ? Je regrette le plus mon frère / D'autres amants j'en trouverai, je ne trouverai plus de frère.]

On aura compris que sous l'aspect somme toute un peu kitsch<sup>37</sup> de la livrée de cet album charentais de quatre CD, c'est un vrai travail de recherche, mais aussi d'analyse et de réflexion qui a été accompli, dans une lointaine tradition philologique [PAGNOUX : 2005], par une équipe de militants à la fois de la langue d'oc et du patrimoine immatériel, comme l'on dit davantage aujourd'hui dans le sillage de l'Unesco, animée par Valentin Degorce. La coexistence dans une même production de textes académiques en langue limousine et de textes populaires

37. Le choix délibéré d'une représentation graphique au recto (voir page suivante) de la silhouette d'un village charentais, avec pour premier plan une femme en costume « traditionnel » coiffée d'un barbichet, dont on sait que c'est la coiffe de Limoges, renforce le désir d'attachement de ce territoire du Confolentais à la région du Limousin. En revanche, au verso ne figurent que deux logos, le premier, du Conseil général de la Charente, le second, de la Région Poitou-Charentes.



plaide pour une meilleure prise en compte des littératures occitanes, qu'elles soient écrites ou de tradition orale, et pour un décloisonnement des genres, plus apte à favoriser ainsi des possibilités d'éclosion de nouvelles chansons, comme le souhaite dans un élan Bernard Enixon, appelant de ses vœux un futur jeune poète d'expression limousine qui puisse « trouver dans son cœur l'inspiration de nouveaux chants d'amour et de tendresse et puiser dans ces précieux vestiges de quoi nourrir son esprit et son talent. » ●

**Sources**

- Carnet manuscrit d'enquête de Michel Valière.
- Phonogrammes réalisés par Michel Valière : 61 rubans magnétiques de 13 cm.
- Photographies de Jean-Christophe Valière et de Michel Valière.

**Bibliographie**

- BRUN TRIGAUD, Guylaine, *Les enquêtes dialectologiques sur les parlers du Croissant : corpus et témoins*, Langue française, 1992, vol. 93, n° 1.
- CHÈZE, Jean-Baptiste, BRANCHET, Léon, PLANTADIS, Joannès, *Chants et chansons populaires du Limousin...*, Paris : Lemouzi, 1908.
- GARDRE-VALIÈRE, Michèle, *Permanence de la chanson populaire de tradition orale*, Aguiaine n°228, janv.-fév. 2002, pp. 7-23.
- Id., *Les sept cahiers aux 266 chansons d'une paysanne poitevine*, Aguiaine, n°240, janv.-fév. 2004, pp. 23-36.
- Id., *Sur l'émergence d'une chanson en Civraisien*, Les Amis du Pays civraisien, n° 147, juin 2006, pp. 12-13.
- Id., *Le bal, une danse aux virlitournes*, Aguiaine, n°255, juil.-août. 2006, pp. 3-14.
- Id., *Première approche de la chanson de tradition orale*, Les Amis du Pays civraisien, n° 149, juin 2007, pp. 10-18.
- Id., *Le roi avait un fils, la reine avait une fille*, Aguiaine, n°261, juil.-août, 2007, pp. 3-18.
- Id., *Marianne et son âne Martin : Si n'en parlions ?*, Aguiaine, n°263, nov.-déc. 2007, pp. 19-25.
- Id., *Quelques notes sur « La marche de la mariée » en Haut-Poitou*, Aguiaine, n°269, nov.-déc. 2008, pp. 3-20.
- Id., *Au temps où les bergères chantaient et les brebis écoutaient...*, Ethnozootecnie, n°84, Actes de la journée d'étude de la société d'ethnozootecnie et de l'AFMA, 4 déc. 2008, à l'Académie

d'Agriculture, Paris, pp.81-88.

- GARDRE-VALIÈRE, Michèle et VALIÈRE, Michel, *Chansons en regard*, dans *Canadiana Romanica : Français du Canada, Français de France VII*. Actes du 7<sup>e</sup> colloque international de Lyon, 16-18 juin 2003, Berlin et New-York : Gruyter-Niemeyer, 2008, pp. 259-272.
- GONFROY, Gérard, *Dictionnaire normatif limousin-français*, Tulle : Éditions Lemouzi (n°55 bis), 1975.
- Lemouzi*, revue franco-limousine.
- MERLE, René, *Visions de « l'idiome natal » à travers l'enquête impériale sur les patois (1807-1812)* : (langue d'Oc, catalan, franco-provençal) France, Italie, Suisse, Canet, Trabucaire, 2010.
- PAGNOUX, Roger, *Glossari lemosin : contribucion a l'estudi de la linga lemosina*, Mas Seren, Institut d'estudis occitans dau Lemosin et Charreç, Terra d'oc, 2005.
- QUÉRIAUD, Jean-Louis, *Contes, légendes et récits de Charente Limousine*, La Couronne, CDDP de la Charente, 1992.
- Id., *Coutumes, Contes et dictons de Charente Limousine*, La Couronne, CDDP de la Charente, 1997.
- REBIER, Jean, *Per diverti lo gen : chansous lemozinas*, Limoges, Jean Lagueny, 1935.
- RIPERT, Émile, *Le Félibrige*, Paris : Colin, 1924.
- URROZ, Magali, « Per diverti lo gen » de Jean Rebiel : de la création à la popularisation, Limoges : chez l'auteur, 2006. (DEM, Lges 2006. Inédit multcopié de 57 f., ill., part. mus., 30 cm., consultable sous la cote : GLI 239, à la Médiathèque municipale de Saint-Junien).
- VALIÈRE, Michel, *Ethnographie de la France : Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris : Armand Colin, 2002.
- WECKERLIN, Jean-Baptiste, *L'ancienne chanson populaire en France (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Garnier, 1887.

# Passatges, un projet musical couserannais

Chantier d'exploration des arts traditionnels aux musiques actuelles en Couserans, le projet *Passatges*, soutenu par le Pays Couserans, est le fruit d'une volonté d'affirmer l'ambition culturelle des acteurs couserannais. Ceux-ci ont défini un projet collectif unique nourri des compétences, énergies et spécificités de chacun et qui se décline dans trois grands domaines d'action : la formation des habitants et des musiciens, la diffusion de spectacles musicaux tout au long de l'année, la création artistique professionnelle. Tout en étant porteurs d'héritages séculaires, les arts traditionnels sont potentiellement une source de revivification des formes et des pratiques artistiques contemporaines. Dans le même temps, ils apparaissent comme la manifestation de l'identité culturelle d'un territoire sans pour autant renoncer à l'ouverture sur l'universel. C'est précisément cet ancrage dans le passé et cet investissement dans le présent qui leur confèrent un caractère résolument moderne. L'interaction dynamique entre arts traditionnels et musiques actuelles apparaît aux acteurs du Pays Couserans comme un vecteur de développement et de mutualisation des énergies. L'Union musicale Saint-Gironnaise (école de musique de Saint-Girons), le groupe d'art traditionnel les Biroussans, La scène de musique actuelle Art' Cade et la municipalité de Saint-Girons en sont les acteurs culturels fondateurs et les pilotes.

**Un chantier structurant et dynamique qui se développe en proposant un cadre de collaboration et de lisibilité à un nombre croissant d'acteurs**

Le musicien et compositeur contemporain Jean-Michel Maury a réalisé un travail d'écriture pour instruments traditionnels du Couserans et orchestre symphonique à la demande de l'école de musique. Ces compositions ont servi de support à une collaboration entre l'école de musique de Saint-Girons et les Biroussans : répétitions communes, participation aux scènes d'Art' Cade, aux bals traditionnels, aux répétitions d'ensembles, aux initiations musicales des enfants lors d'animations scolaires... Une des grandes richesses de cet échange est la pratique de l'oralité, point de départ des arts traditionnels. Depuis l'année scolaire 2009-2010, deux ateliers mutualisés sont animés par des intervenants du Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées : Bastien Miqueu, chanteur et formateur, anime un atelier de chant traditionnel qui réunit les chœurs d'adultes de l'école de musique et des Biroussans. Le second atelier répond à une demande naturelle des deux structures qui ont souhaité associer leurs groupes respectifs d'enfants, répondant par là à leur objectif commun de transmission. C'est Bastien Glacet, musicien intervenant, qui réalise auprès d'eux un travail vocal sur le répertoire traditionnel. S'appuyant sur des pratiques assimilées par ces derniers telles que la danse ou la pratique instrumentale, il a su créer une dynamique collective permettant l'apprentissage du chant choral. Si bon nombre de membres de ces deux structures ne se côtoient musicalement parlant que sur ces ateliers communs, certains sont, ou ont été, pour leur part, élèves ou membres des deux formations. L'apport de personnes ayant une pratique approfondie dans les deux registres

constitue un bénéfice certain pour ce chantier musical qui demande une ouverture particulière. Un autre apport non négligeable est le lien, ou plutôt les liens qui existent depuis de nombreuses années entre le groupe des Biroussans et le COMDT. De la sauvegarde de supports de collectage à la mise en place ou participation à des ateliers, en passant par l'organisation de moments plus festifs, les collaborations sont nombreuses et variées. *Passatges* est une nouvelle étape de cette collaboration naturelle et logique. Aujourd'hui, il existe un projet de création d'un département de musique traditionnelle qui mutualiserait les activités de l'école de musique et des Biroussans au sein d'un établissement d'enseignement artistique.

L'école de musique de Saint-Girons, par sa capacité d'ouverture et son dynamisme, a su mettre en place un travail effectif sur des formes nouvelles d'apprentissage de la musique : elle possède une classe d'improvisation et une classe de musiques actuelles. Des rencontres

SAISON 2010

## PASSATGES

MUSICAS TRADICIONALAS  
MUSICAS ACTUALAS

## EN COUSERANS

CRÉATION . RÉSIDENCES . PROGRAMMATION . ATELIERS  
SOIRÉES 3,4 . RENCONTRES 3,4 . CONFÉRENCES...

Logos of various cultural and regional organizations including: Région Midi-Pyrénées, Pays de Couserans, Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles, L'Estive, Art' Cade, Music Halle, and Chateau de Beaugard.

Bastien Glacet anime un stage chez les Biroussans

d'artistes organisées sur la scène d'Art' Cade une fois par trimestre, les Soirées 3, 4 valorisent la compréhension et la rencontre entre amateurs et professionnels. Les élèves et les professeurs ont ainsi pu rencontrer Bernardo Sandoval, André Minvielle, Olivier Capelle, Pape Amath N'Diaye avec la participation de Dominique Regef à la vielle à roue, Equidad Barès, Éric Lareine, Malik Richeux, Joël Trolonge, Pierre Dayrau etc. Les Rencontres 3, 4 sont sur le même concept mais géographiquement éclatées dans les vallées du Couserans. Toutes ces rencontres et diversités d'actions musicales nourrissent de nombreux concerts annuels (moyenne mensuelle et parfois plus). Elles donnent à cette école une stature exemplaire quant à l'évolution de la pédagogie (ouverture, scène, oralité, improvisation, mouvement et danse, traditions...) dans un cadre chaleureux et dans un esprit d'ouverture musicale. Jean-Paul Raffit, responsable du département des musiques actuelles de l'école de musique, est également responsable d'ateliers à Music' Halle, école des musiques vivantes à Toulouse. Ces ateliers toulousains interviennent régulièrement dans les Soirées et Rencontres 3, 4 à Art' Cade ou dans les vallées du Couserans. Jean-Paul Raffit présente à ces occasions des groupes en voie de professionnalisation qui, naturellement, sont des modèles pour les élèves. Ainsi, l'ensemble des projets artistiques menés par l'école de musique de Saint-Girons et l'implication de l'établissement dans les divers réseaux culturels du territoire renforce les liens entre la pratique amateur des ensembles d'élèves et le professionnalisme des structures référentes et des artistes invités.

Enfin, une ou deux fois par an, des actions de formation sont organisées dans la cadre de *Passatges* en partenariat avec l'Estive, Scène Nationale de Foix et de l'Ariège. En 2010 avec Jacky Molard, violoniste traditionnel breton et Hélène Labarrière (contrebassiste). En 2011 interviendront Ballaké Sissoko, joueur de Kora et Vincent Segal, violoncelliste, ainsi que le quatuor à cordes Béla et le violoniste Jean-François Vrod.



### Une démarche de création

Ces créations ne sont pas exclusivement portées par des acteurs couserannais. Leur intérêt réside essentiellement dans l'interaction avec le territoire; soit qu'elles en soient l'émanation, soit qu'elles s'en inspirent. Ces éléments constituent les principaux critères qui motiveront les acteurs culturels du Pays pour s'impliquer dans leur coproduction et leur diffusion. Dans la mesure où il s'agit là de créations professionnelles ayant, par nature, vocation à « voyager », ces projets artistiques contribueront à la mise en lien de la proposition couserannaise dans un paysage plus large. La création *Eths esclaps* est portée par l'école de musique de Saint-Girons et développée sur trois ans. L'objet artistique explore les outils pédagogiques et de diffusion à la croisée des chemins entre l'enseignement « académique » des conservatoires et une tradition orale fortement ancrée dans l'identité couserannaise. Une démarche qui se nourrit d'une interrelation avec des acteurs artistiques locaux mais également venus d'autres horizons occitans. Les œuvres du compositeur Jean-Michel Maury permettent un travail d'interprétation commun aux musiciens de l'école de musique et des Biroussans. *L'élan le plus juste* est une création dirigée par Jean-Paul Raffit et interprétée par l'Orchestre de chambre d'hôte: mélodies d'aujourd'hui dans un écrin poétique, mélange d'influences venant du blues, du classique et des musiques traditionnelles. En 2011, *Passatges* soutiendra la création d'une fanfare couserannaise réunissant des musiciens venant des musiques traditionnelles, classiques et actuelles, travail qui sera piloté par Pierre Rouch, musicien et facteur d'instruments.



### Vers un pôle d'enseignement artistique du Pays Couserans

Après avoir fédéré les acteurs, mutualisé leurs énergies et leurs propositions, *Passatges* continue son rôle de structuration territoriale en créant les outils de son développement. Un équipement territorial d'une telle nature permettra à la fois d'asseoir les dynamiques existantes et d'offrir des perspectives pour des pistes commençant à se dessiner: convention de partenariat avec le Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées pour le travail vocal, ateliers de facture d'instruments traditionnels encadrés par Pierre Rouch, coproductions avec le Centre International de Musiques Populaires de Céret, ainsi qu'avec le conseil *generau* d'Aran.

La dynamique *Passatges* porte également un projet de développement d'éducation artistique à dimension territoriale s'appuyant sur la structure de l'école de musique de Saint-Girons. Les soutiens proviennent de la ville de Saint-Girons, vingt-huit communes du territoire, quatre communautés de communes du Pays Couserans, le conseil général de l'Ariège via le Schéma Départemental des Enseignements Artistiques et le conseil régional Midi-Pyrénées via le projet musical du Couserans *Passatges*.

L'équipe *Passatges*

Musiciens des Biroussans et de l'école de musique de Saint-Girons

Atelier de fabrication d'instruments traditionnels animé par Pierre Rouch

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

propos recueillis  
par Jean-Christophe Maillard

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

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

## Bastien Miqueu :

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

## Jean-Christophe Maillard :

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

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



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

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

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

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

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



Bernard et Bastien Miqueu : père et fils en action.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Bastien avec Tres votz. Quatre chanteurs en situation.

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



**Cie Montanaro**  
**D'Amor de guerra**

Qu'y aura-t-il d'amour? Qu'y aura-t-il de guerre? C'est forcément la première attente qu'on se formule au moment de livrer le disque à l'auscultation du laser. Le premier disque, parce qu'il y en aura deux. Comme ces guerres qui se font avec revanche?

Mais comme il s'agit avant tout d'amour, toute idée de revanche est d'avance exclue. Alors plutôt deux disques avec deux mouvements. Pas tout à fait au sens des symphonies.

Un premier, qui est véritablement *D'Amor de guerra*, pourrait s'appeler invitation. Invitation à pénétrer des univers dont la Compagnie Montanaro s'est faite exploratrice. Invitation à visiter à son tour. Mais avec la politesse de certains pays, la Compagnie Montanaro passe d'abord. Comme si elle voulait être sûre que personne n'aura croqué avant vous le sucre de l'amour répandu. Pour faire réaliste mesure, l'amertume de la guerre a aussi été glissée dans la musique. On vous fait même partager les grondements précurseurs de la colère. Mais de très loin. Il faut qu'il soit avant tout question d'amour.

Et d'amour, presque seulement, il est question dans le deuxième disque, *Carnets de campagne*, où la Compagnie Montanaro porte témoignage sonore de sa démarche : un chapelet de rencontres musicales qui font se mélanger sons et langues telles que roumain, hongrois, japonais, arabe, castillan, dont on peut même profiter de certaines graphies dans le livret d'accompagnement. Amour et guerre tout de même, parce que les amours des chansons évoquées sont parfois contrariées par la guerre. Mais amour par-dessus tout puisqu'il est avant tout question de rencontres, d'humains, de musiques, de langues. À écouter comme l'opposé du cercle vicieux. En boucle de vertu?

Compagnie Montanaro, nordsud music, 2010

Contact diffusion : Lucie Lebrun  
lucie.mimo@yahoo.fr

Philippe Saüc



**Revelhet**  
**A la montanha**  
Chansons des Pyrénées Ariégeoises

Les musiciens et chanteurs de l'association Revelhet revendiquent leur ancrage dans notre temps. Lorsqu'ils décident de consacrer leur CD au fameux recueil de Jean Poueigh, *Chansons populaires des Pyrénées françaises, traditions, mœurs, usages\**, ils affirment sans ambages : «Évidemment nous ne savons pas comment on les chantait autrefois; nous les interprétons donc avec la sensibilité des musiciens d'aujourd'hui; mais c'est ça la chanson vivante : elle nous parvient, on la transmet, on espère donner envie à d'autres de chanter, jouer, s'approprier textes et musiques qu'à leur tour ils sauront faire aimer.» Les Revelhet ne sont pourtant pas d'aimables intuitifs. Ils ont, ne leur en déplaise, de sérieuses connaissances dans la manière de chanter et jouer ces musiques. On sait les résultats que peuvent donner les lectures scolaires et ignorantes de ce type de recueils : notés avec le dénuement d'un collecteur soucieux de livrer une mélodie originelle, chacun a pu tenter de les restituer... soit de la manière solfégique la plus désespérante d'ennui, soit en les agrémentant de tous les petits et gros tics d'un chanteur lyrique, d'un artiste de cabaret, soit, pour simplifier, avec le plus naïf des ethnocentrismes! Mais les temps ont changé. Ce sont maintenant de fins connaisseurs qui s'y attaquent, qu'ils aient pour nom Évelyne Girardon en Rhône-Alpes, ou Jean Baron en Bretagne. Revelhet est sur leurs traces. Dans ce CD, ils s'entourent de remarquables chanteurs auxquels ils confient diverses sessions : A. Servant ou J. Lamic nous livrent quelques-unes des plus belles plages de cette anthologie. Les chanteurs de La Bethmalaise évitent (de justesse, peut-être?) les écueils du folklore et nous gratifient de discrètes polyphonies, sans doute non traditionnelles (étaient-elle vraiment absentes,

contrairement aux pratiques des voisins pyrénéens de l'est et de l'ouest? on peut se le demander tant elles sonnent naturellement). Mais venons-en au travail de Revelhet : aux côtés de leurs amis et invités, ils proposent des arrangements dans un agréable style «folk occitan», avec de jolies voix que l'on pourra méchamment qualifier de formatées, ou plus justement de contemporaines : c'est vrai qu'il existe désormais une manière nouvelle de chanter ce répertoire. Certes, ce peut être châté, policé, aseptisé par rapport au chant sauvage de certains autres qui revendiquent plus d'authenticité... mais c'est sans doute aussi légitime. Les accompagnements instrumentaux peuvent coller à une tradition purement ariégeoise avec le *clari*, plutôt «midi-pyrénéenne» avec la *boha* landaise, «trad-classique» avec l'accordéon, ou franchement métissée avec la mandoline, voire le *duduk* arménien. Merci à Pascale Respaud et messieurs Rouch, Masset et Balabekian pour leurs habiles sertissages instrumentaux, soutenant et enchâssant les mélodies. Et surtout, n'hésitons pas à nous délecter de la beauté de bon nombre de ces mélodies, exhumées du livre ou reproduites par la mémoire directe. Longue vie à Revelhet!

Association Revelhet, Pascale Respaud,  
Châteauvieux 09120 Montégut Plantaurel  
Tél. 06 86 62 01 82

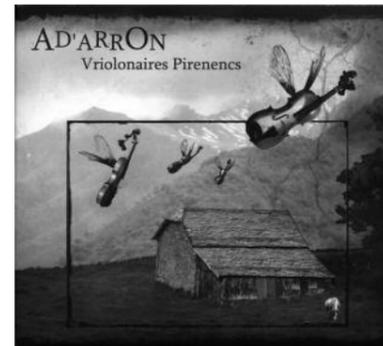
e-mail p.respaud@laposte.net

\* Paris, Auch, 1926

Jean-Christophe Maillard

**Ad'ArrOn**  
**Vriolonnaires Pirenencs**  
**Sauts e Branlos deth Biarn**

La tribu Ad'ArrOn menée par Jacques Baudoin revient avec un troisième disque. Après *Er Navèth* en 1998 et *Acì qu'èm Reis Mossur* en 2003, cette nouvelle galette est consacrée aux sauts et branles béarnais. Le violon est ici l'instrument roi, associé très souvent à... un autre violon (Jean-Claude Arrosères et Jacques Baudoin) pour établir un dialogue, une surenchère de variations, d'ornementations, de dynamiques diverses, pour créer aussi parfois une polyphonie instrumentale dont l'un des buts est de servir la *cadença* qui mène la danse. Aux côtés du violon, d'autres sonorités font leur apparition sur certaines plages, celles de la



flûte pyrénéenne et du tambourin à cordes (Matèu et Tomàs Baudoin), de l'accordéon diatonique (David Baudoin), ou bien celles des voix de remarquables chanteurs ossalois sur la dernière plage du disque (Simon Crabeyrou, Jean-Loup Fricker, Stéphane Chétrit). On entendra donc le violon côtoyer son compagnon traditionnel en Ossau, la flûte et le *tuntun*, on l'entend donc aussi associé à ces autres instruments, mais tout cela en petite formation, ce qui permet notamment de développer la fluidité du discours musical.

Belle énergie pour cette musique interprétée ici avec une cadence vigoureuse tout au long de l'enregistrement. De plus, le répertoire est bien choisi, comportant nombre de morceaux inédits ou enregistrés ailleurs dans des ambiances et des styles forts différents. Beaucoup de branles peu connus, issus des collectages de Robert Bréfeil, et quelques sauts, dont celui reconstitué des *gibandrès* commun à la vallée d'Ossau et à la Soule.

Ce disque valorise le jeu du violon gascon, parfois considéré à tort dans l'ensemble occitan comme l'un des parents pauvres de la famille des instruments gascons, surtout si l'on ose la comparaison avec ses cousins limousins ou auvergnats. Mais grâce au travail accompli depuis des années par Jacques Baudoin, Jean-Claude Arrosères et d'autres personnes en Béarn, Bigorre, Landes, Gironde et Gers, le violon gascon montre actuellement toute sa potentialité expressive, stylistique, sa pertinence en bal comme sur des scènes de concert.

Pagans 2010. www.pagansmusica.net  
Ad'arrOn, 1 rue Chantilly 64000 Pau  
www.myspace.com/adarron

Pascal Caumont



**Violons du Cézallier**  
**Alexandre Savignat / Antonin Pécoil / 1946**  
Enregistrements inédits  
Direction artistique Michel Esbelin

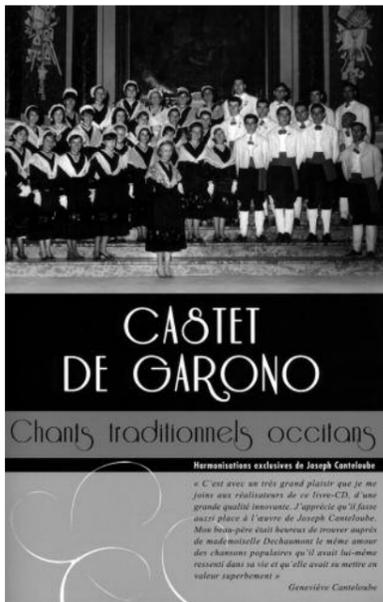
Voici une belle histoire, propre à faire rêver plus d'un musicien contemporain à l'affût de quelque document sur tel ou tel musicien traditionnel, disparu depuis des années. De quoi faire rêver, par exemple, une *bodegaire* passionnée produisant des DVD sur son instrument et son histoire –et les lecteurs attentifs de ce numéro de *Pastel* savent de quoi je parle... Nous sommes en 1946. Jean Martin est commerçant à Moulins en postes de radios et divers machines à enregistrer, et séjourne pour l'été chez ses parents à Rentières, petit village du Cézallier, dans le Puy-de-Dôme. Antonin Pécoil est leur voisin... mais c'est aussi un violoneux réputé, ancien commerçant à Paris, ami de *cabretaires* aussi fameux que Martin Cayla ou le grand Bouscatel... Pécoil a pour ami un autre violoneux, Alexandre Savignat, qui habite un village voisin, dans la montagne. Il a lui aussi connu l'exil parisien, et a exercé là-bas le métier de chiffonnier. Martin possède un matériel de prise de son à la pointe de la technologie de l'époque, et décide d'organiser diverses sessions en compagnie des deux musiciens. Il en résulte une importante collection de 78 tours enregistrés et gravés en exemplaire unique, pieusement conservés depuis plus de soixante ans par la famille du preneur de son, lui-même décédé il y a relativement peu, en 2003. Certes, il est arrivé à de vieux musiciens traditionnels de s'enregistrer, mais c'est plus tard dans le temps que ce cas de figure a pu se présenter, notamment avec la généralisation des petits appareils à cassette dans les années soixante. C'est ici un véritable travail de professionnel, qui avait peut-être d'ailleurs l'ambition d'une publication... nul ne le sait. On pourrait penser entendre un son poussif, gâché par le souffle terrible produit par le labourage

d'une aiguille creusant un sillon poussiéreux et à peine praticable : eh bien il n'en est rien. On a rarement entendu aussi bon enregistrement datant de cette époque. Les violons ressortent avec la plus grande clarté, aucune petite note n'échappe, aucun craquement. Les seuls battements réguliers ne sont pas ceux d'une rayure qui, à la manière d'un chien dans un jeu de quilles, vient bousculer un bel alignement –ici, la pulsation : ce sont tout au plus les pieds discrets des musiciens, soigneusement étouffés à force de couvertures sur le sol pour ne pas faire sauter le micro! Cette délicate rythmique, si elle ne fait pas trop danser le matériel, nous pousse irrésistiblement à bouger : quels superbes musiciens à danser étaient Pécoil et Savignat! Le premier joue sur une certaine agressivité rythmique, l'emploi fréquent de doubles cordes, et un jeu qui, à défaut d'une propreté exacerbée, fait preuve d'«efficacité», comme l'écrit justement Basile Brémaud dans le long et passionnant texte de commentaire de la notice. Savignat, de son côté, déploie un jeu plus mélodique, plus vibré, utilisant presque avec parcimonie le jeu des doubles cordes... mais là aussi, très beau : musique à danser, certes, mais de manière plus posée, plus esthétique pourrait-on peut-être avancer. En fait, il n'existe pas de jeu standardisé pour le violon au Massif Central. Le Cézallier n'est donc pas une micro-région remplie de particularismes identifiables : c'est malgré tout un pays qui fournit, écrit-on toujours dans la notice, d'excellents musiciens aptes à s'exporter dans toute l'Auvergne comme vers la capitale... quitte à en rapporter des répertoires «louches» dont on se délecte malgré tout, *La Java Bleue* en tête... tout ceci intercalé de dialogues en parler du pays, qui, dans un autre contexte, risqueraient de fleurir le plus kitsch des folklores : eh bien non, ici, on y croit... et pour la bonne raison que l'on se trouve en compagnie de trois amis qui passent ensemble, sous l'œil et les oreilles assidus de quelques spectateurs (la famille de Martin, des amis violoneux) un superbe moment de convivialité et de bonheur. On les remercie de nous y avoir invités.

AEPEM 2010

aepepresso@gmail.com

J.-C. M.



**Castet de Garono**  
chants traditionnels occitans  
Une chorale muretaine occitane (1935-1968)

Voici une publication qui pourra étonner plus d'une personne à l'écoute des chants occitans ; ce disque et le livret documenté qui l'accompagne font revivre l'interprétation d'une chorale occitane de Muret qui œuvra pendant un tiers de siècle. C'est sous l'impulsion de Joseph Niel, poète félibre et disciple de Frédéric Mistral, que fut créée cette chorale en 1935 ; Joseph Canteloube en fut l'un des premiers harmonisateurs attirés. Il s'agit donc bien ici d'harmonisations de chants issus de la tradition orale, mis sur partition et «arrangés» à destination d'une chorale, et non pas de chant traditionnel. Les techniques vocales n'empruntent rien aux chanteuses et chanteurs traditionnels, de même qu'assez peu d'éléments stylistiques (ornementation, phrasé, timbre) ; les chanteurs emploient ici les techniques chorales et lyriques habituelles diffusées dans tout l'espace national à partir de la fondation des premiers orphéons vocaux au XIX<sup>e</sup> siècle. À l'instar du travail effectué par Canteloube dans



son œuvre sur les chants d'Auvergne, le seul prélèvement des matériaux mélodique et linguistique paraît justifier le projet choral de chanter les airs de la « patrie méridionale ». Sur un plan strictement choral, on doit reconnaître que le travail est bien réussi : équilibre et solidité des voix et des pupitres, musicalité, nuances, interprétation. On pourra aller jusqu'à relier la façon de chanter avec celle de certaines voix des Ballets Occitans dans les années 1960, nous permettant ainsi de comprendre quelques antagonismes stylistiques du groupe toulousain. Une trentaine de chants sont ici présentés, dont nombres de «standards» tels le *Se canta, Jol pont de Mirabel, Lo boïèr, Maudit sia l'amor, Lo merle, Diga Janeta*, des chants de Noël et d'autres chants religieux ; à noter ici le très beau *Diu poderàs* de Déodat de Séverac. Sur le plan purement linguistique on regrettera le grand écart entre l'appellation occitane et la graphie *vergonhosa*, c'est à dire l'écriture basée sur l'orthographe de la langue française et non pas la sienne propre. Surprenant témoignage vocal d'une époque passée qui a vu des personnalités engagées valoriser la musique occitane, cette publication très soignée nous permet de mieux connaître certains pans du travail accompli dans le domaine du chant occitan.

2010.  
Association Les Amis du Castet de Garono  
12 rue Louis Blériot 31600 Muret

P.C.



**Musiche tradizionali in Abruzzo**  
Le registrazioni di Diego Carpitella (1970), a cura di Domenico Di Virgilio

Diego Carpitella (1924-1990) était un ethnologue et ethnomusicologue qui a longtemps arpenté l'Italie pour collecter des enregistrements, des images et des films de la société rurale italienne qu'il voyait disparaître. Entre 1968 et 1970, il est nommé professeur d'histoire de la musique à l'Université de Chieti, dans les Abruzzes. À cette époque, il a déjà enregistré plus de cinq mille chants de tradition orale sur tout le territoire en collaboration avec Ernesto de Martino (entre 1952 et 1958) et Alan Lomax (entre 1952 et 1954). Lorsqu'il prend son poste à l'Università D'Annunzio, il est convaincu qu'il en est fini de la transmission orale, que la société industrielle et l'exode rural ont bouleversé le monde paysan et que le collectage sur le terrain n'apporte que des bribes de mémoire d'une vie culturelle qui n'existe déjà plus. Pourtant, à l'occasion d'un travail de *Tesi* d'un étudiant de lettres, Ferdinando d'Amario, originaire de la région de Chieti, il va participer à une série d'enregistrements et se laisser surprendre par la vitalité des chants et de la musique traditionnelle de cette région pauvre et montagnaise.

Cette aire géographique, il la connaît bien pour avoir écouté les enquêtes de son collègue Giorgio Nataletti, enregistrées entre 1948 et 1949, et celles d'Alan Lomax, en 1954. Il connaît certainement aussi celles de Don Nicola Jobbi, enregistrées en 1968, et celles d'Elvira Nobilio, en 1958 et 1959. Il a lu les différents catalogues établis par les folkloristes

du XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier Gennaro Finnamoro, médecin arpenteur infatigable de la région de Chieti qui a transcrit de nombreuses chansons et dont Flippo de Cinque a établi les partitions. Enfin, il a beaucoup collecté dans la région voisine des Molises, à la fois proche et lointain culturellement.

Sur le terrain, fidèle à sa démarche d'ethnomusicologue à la recherche de littérature orale, Diego Carpitella n'enregistre sur ses dix-neuf bobines que ce qu'il considère comme des «œuvres orales» : chanson, proverbe, comptine, poésie, morceau instrumental, conjuration... En tout, entre le 28 juin et le 6 juillet 1970, il recueille cent quarante-huit documents sonores. C'est cette collecte que publie aujourd'hui l'Academia di Santa Cecilia dans sa collection aEM et que Domenico di Virgilio nous présente, accompagnée d'un disque compact qui nous donne à entendre trente-neuf extraits sonores. Un article de la linguiste Annunziata Taraschi vient éclairer la langue des textes interprétés. Elle s'appuie là encore sur Gennaro Finnamore, lui-même natif de Gessopalena – un des lieux de la collecte – qui publia en 1880 un *Vocabolario dell'uso abruzzese* (1880).

Ainsi, dans la province de Chieti, en neuf jours, Diego Carpitella a enregistré dans les villages de Civitella-Messer-Raimondo, Palena, Gessopalena et Quadri. La voix, et surtout la voix des femmes, domine la collecte (cent dix-neuf morceaux sont pour voix seule) ; une trentaine sont des morceaux instrumentaux et là c'est l'accordéon diatonique qui l'emporte. Dans ces années 1970, il a déjà remplacé tous les autres instruments (*zampogna*, guitare battante, violon) avec, comme fonction principale, l'accompagnement de la danse.

Une voix grave nous salue : *Ora me ne varzè sòpra un petalo di vasicicòlè, mille buongiorno lè lascio al fratello Nicolè* (Maintenant je m'en vais sur un pétale de basilic, mille bonjour au frère Nicolas – page 25). Ce disque est un voyage étrange dans des traditions ancestrales qu'il nous semble connaître. Les chants issus du travail collectif, la récolte du blé et son battage, la cueillette des olives (pages 4, 6, 10, 11, 13), sont quasiment hurlés. Domenico Di Virgilio démontre cette énergie en visualisant des sonogrammes mais l'auditeur ressent à l'écoute la contraction excessive des muscles du cou du chanteur. Dans ce répertoire, il y a aussi des expériences à partager. Par exemple, si votre fils est atteint de la teigne ou de *crispella* (streptocoque de Fehleisen), essayez donc

# Livre

les exorcismes formulés à Palena (pages 16 à 19) comme alternative à la médecine classique. Pour endormir un bébé, tentez de reproduire ces redoublements de la dernière vocale des refrains que l'on entend dans les berceuses (pages 35-36), la sensation de sanglot le calmera. Les modes musicaux et les timbres des voix nous transportent dans un monde oublié. Parmi les enregistrements les plus archaïques, écoutez le *Chant à la balançoire* (page 15) que Gennaro Finamore avait lui-même collecté au début des années 1900. Son interprétation est bien loin de la littérature enfantine où ce type de chant a été relégué par les folkloristes. Ce voyage à travers le temps dans lequel nous plonge cette documentation sonore est émouvant ; il nous aide à reconstruire le monde des musiques traditionnelles.

Squilibri] 2010.  
aEM - Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
Véronique Ginouvès



aux sources. Cette forme simplifiée peut aussi, pourquoi pas, permettre une certaine liberté quant au choix des ornements et phrasés, bien souvent très liés à la technique de l'instrument. J'aimerais souligner en outre l'intérêt des chapitres précédant les partitions, par exemple concernant l'interrogation quant à l'influence du collecteur sur la personne collectée, ou l'impact évident des très importants changements de mode de vie au cours du vingtième siècle sur le patrimoine traditionnel et sur la transmission de la danse et de la musique. Chapitres qui apportent un plus évident à ce recueil. En conclusion : musiciens, chanteurs, un livre à vous procurer sans délais !

Répertoire de chansons et de musiques recueillies dans les Landes de 1960 à nos jours L'Atelier des Brisants/En Companhia 2009  
Claire Bonnard

## DVD

**Bodèga**  
**Buf de vida!**  
Un film de Sophie Jacques  
réalisé par Stéphane Valentin

Sophie Jacques (de Dixmude, pour compléter le nom d'une vieille connaissance) nous propose, sous ce média diversifié, un imposant dossier sur la *bodèga*. En occitan à quatre-vingt-dix pour cent, on l'a aussi pourvu de diverses traductions et sous-titres. On a à l'esprit le coffret relativement récent coproduit par le Cordae/La Talvera, le Centre Régional des Musiques et Danses en Languedoc-Roussillon, le Conservatoire Occitan et l'ADDMD 11, qui, eux aussi, avait consacré à l'instrument une imposante série de trois CD regroupant une anthologie très éclectique. La *bodèga* suscite les publications de taille : est-ce uniquement du fait qu'elle est la plus grande cornemuse du territoire français? Certainement pas : ce qui est sûr, c'est que ceux qui s'y vouent entrent dans une religion au centre de la quelle l'ex-chèvre, rappelée à la vie chaque fois que son propriétaire l'embouche, occupe une place prépondérante, pour ne pas dire omniprésente. Quand on joue de la *bodèga*, on semble dévoré par une passion, plus encore : si la plupart des autres musiciens aiment leur instrument «passionnément», nombre de *bodegaires* paraissent s'approcher d'une «folie»... heureusement douce, voire bienfaitrice. Sophie est de ceux-là... Elle nous invite alors à la suivre dans un long parcours qui reste en devenir. Le premier DVD nous conte son enquête. La voici sillonnant les routes du Haut et du Bas Languedoc, des confins du Quercy à Lisle sur Tarn, en passant par Montpellier ou Nîmes, sans oublier Toulouse : la liste n'est pas



exhaustive. Sophie rend visite à ses amis et collègues *bodegaires*. On rencontre alors, parmi beaucoup d'autres, Xavier Vidal, Didier Olive, Bruno Salenson, Bernard Desblancs ou Claude Romero. On entend aussi un partenaire de choix des collectivités locales, en la personne de Franck Simonneau, responsable de l'ADDMD 11, association culturelle départementale de l'Aude, ou encore Daniel Géry, maire de Villardonnell, lui qui a marié en grande pompe, en 2009, le hautbois languedocien et la bodega lors d'une fête mémorable! On visite des lieux magnifiques, on évoque feu Charles Alexandre, trait d'union entre les anciens *bodegaires* et la génération du renouveau— aujourd'hui comprise entre 50 et 70 ans environ. En fait, Sophie nous offre un historique presque complet, depuis les enquêtes sur les vieux musiciens disparus jusqu'à ceux qui remirent cette cornemuse à l'honneur, (presque) tous évoqués dans ce beau documentaire où l'auteur, personnage central, tient à la fois le rôle principal et celui de «faire-valoir» par rapport à ceux qu'elle visite et interroge. Eh bien oui : la *bodega* est entrée dans la légende, et depuis la période de son renouveau, dans les années 1970, la tradition a continué à se construire. Et pourtant, le documentaire s'achève sur une interrogation : trouvera-t-on enfin les enregistrements mythiques de l'antique *bodegair*, «*lo Cocut*», alias Julien Costes, effectués, semble-t-

il, par Radio Toulouse voici plus d'un demi-siècle? Pour Sophie Jacques, ils donneraient à l'instrument, dans sa pratique actuelle, une sorte de légitimité, et permettraient de savoir «d'où on vient...». On pourra répondre par l'apparente pirouette que depuis Charles Alexandre dans les années 50-60, on sait d'où on vient... on argumentera aussi que la découverte tardive d'enregistrements anciens de *boha*, autre cornemuse ressuscitée sans l'appui de vieux musiciens détenteurs de la tradition, n'a pas forcément changé les manières de jouer contemporaines, malgré l'immense intérêt de ces documents. De même, les actuels *cabretaires* ne font pas nécessairement leur pain quotidien des enregistrements de Bouscatel ou de Berghaud, même s'ils en raffolent souvent. Rassure-toi Sophie, les *bodegaires* d'il y a un siècle poursuivaient la tradition, même s'ils n'avaient entendu qu'un ou deux de leurs prédécesseurs, et bien sûr pas sous forme d'enregistrements! Mais l'espace manque; je n'aurai qu'à évoquer très rapidement trois autres vidéos, l'une très brève sur la décoration de l'instrument, et deux autres sur la technique (petite méthode audiovisuelle d'une vingtaine de minutes qui met peut-être trop en équation les ressources d'un instrument, au contraire d'une grande liberté... mais soit, on s'adresse à des débutants), et sur la facture (très intéressant). Le livret, enfin, nous fournit divers autres détails géographiques, techniques, plusieurs témoignages... à l'image de ce vaste puzzle à l'aide duquel se construit sa propre connaissance sur la *bodèga*, que l'on complètera tout simplement en allant l'écouter, ou en la jouant!

2 DVD encartés dans un livret.

Coquina Mesclanha Latina / Vent Terral, 2010.

J.-C. M.

## Bruiteux, sondiers &amp; bricolos

par Alem Alquier

À partir de la Renaissance, l'exigence de plus en plus vivace d'une musique académique a relégué au grenier vieilles à archet autoconstruites et autres chalémies et cornemuses aux sons sulfureux... la lutherie en Occident est devenue affaire de spécialistes du tempérament égal. On savait que le monde des musiques traditionnelles, quant à lui, oral par essence, se stimulait notamment par la construction d'instruments... et si on considère que la tradition est un développement (au pire une continuité «adaptée», ce qui revient finalement au même), la calebasse devient bidon d'huile, le boyau corde à linge et, grâce à Alain Cadeillan, la branche de buis tournée balai en PVC. Il inventa en effet au début des années 80 le *polyvinyledechlorophone* (sorte de clarinette basse démocratique); il sévit plus que jamais aujourd'hui, et on peut croiser son chemin entre autres sur la Ligue des Utopistes Non Alignés ([www.liguedesutopistes.fr](http://www.liguedesutopistes.fr)).

La Toile est devenue riche, très riche de recyclages, prises de conscience et anti-jetables de toutes catégories depuis quelques années, où il est admis par tout un chacun qu'il est urgent de ne plus gaspiller et de consommer «intelligent». Et le son fait partie du lot : la palette des bruits dont nous disposons aujourd'hui était déjà annoncée dans *L'Art des bruits* de Luigi Russolo<sup>1</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle. À nous de la restituer non seulement avec l'économie de moyens qu'impose l'environnement naturel (par exemple Jean-Pierre Lafitte s'y emploie très bien depuis longtemps : voir [www.musiqueenroseau.fr](http://www.musiqueenroseau.fr)) mais aussi —et ce plus que jamais— par le génie ravageur et l'humour bricoleur (force est de constater que les deux font toujours bon ménage dans ce domaine<sup>2</sup>...) de certains musiciens. Max Vandervorst ([www.maxvandervorst.be/](http://www.maxvandervorst.be/)) a même publié un ouvrage (*Nouvelles lutheries sauvages*)<sup>3</sup>, plus spécifique que celui de G. Nicolle et V. Brunot, *Les chercheurs de sons*<sup>4</sup>, qui fait une tentative de recensement des doux dingues. Et bien sûr n'allez pas dire qu'un DJ ne fait pas de la musique...



Alain de Filippis (<http://granuvox.com>) propose avec son DJ Archaik et ses samples sur Teppaz et gramophones une esthétique *steampunk*<sup>5</sup> très jubilatoire... Mais ces néo-luthiers ont aussi des besoins : <http://windworld.com> (en anglais) est un ensemble de «ressources pour la fabrication d'instruments inhabituels»... Très varié : on y retrouve notamment Reed Ghazala, déjà évoqué ici-même en tant que «bruiticien» (*Pastel* n°61) et quelques réalisations surprenantes (arbres à huit cents cordes, tuyaux striés harmoniques, sirènes d'alarme musicales...), des éléments de construction à commander en ligne...



Enfin, je recommande ce blog très complet : <http://chercheursdesons.hautefort.com> («lutherie expérimentale») qui par ses nombreux liens est une somme dans ce domaine. Franchement, prévoir du temps : à part quelques-uns qui sont brisés ou hors d'actualité, ces liens sont tous aussi passionnants les uns que les autres. ●

1. RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, manifeste futuriste 1913*. Paris : Allia, 2006
2. FRANQUIN, André, *Gaston Lagaffe*, Bruxelles, Paris : Dupuis, 1967
3. VANDERVORST, Max, *Nouvelles lutheries sauvages*, Paris : Éditions Alternatives, 2006
4. NICOLLET, Gérard, et BRUNOT, Vincent, *Les chercheurs de sons*, Paris : Éditions Alternatives, 2004
5. Courant littéraire et cinématographique de la science-fiction; c'est aussi une branche de l'uchronie.

Ligue des  
Utopistes  
Non Alignés

Windworld,  
Experimental  
Musical  
Instruments

Max  
Vandervorst  
à Bruxelles...

# Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à Pastel (2 numéros) pour une durée d'un an = 11,80€ (dont 2,90€ de port)

Nom .....

Prénom .....

Adresse .....

Tél. / 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  
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

*Alzheimerienne*

... *Accroupi sale et nu sur le sable d'un désert africain, les yeux plissés par la concentration, le petit homme grave l'os pénien d'un lion. Le bout de silex entaille lentement le fragile support. Ces tracés complexes expriment sa fierté de maîtriser un savoir-faire qu'il tient de son père et son père du sien, celle aussi d'avoir tué le lion qui menaçait ses chèvres... Cet homme sans nom et sans visage vivait ici, voici 25 000 ans...*

• « ... *Le propriétaire du troupeau scelle les petits cailloux dans la bulle d'argile que le berger place soigneusement dans son sac. Ils représentent les bêtes qu'il garde, comme les encoches et les cercles tracés sur la tablette d'argile du maître. 3 500 ans avant J.C., les calculi doivent tomber juste...* »

Os d'Ishango, tablettes sumériennes, petits bouts de mémoire hétéroclites semés dans le brouillard du temps, témoins de notre Humanité, comme les mégalithes préhistoriques, les géoglyphes de Nazca ou les statues de l'Île de Pâques.

Elle est passée l'époque où l'érection de monuments gigantesques à la gloire des Héros et des Dieux mobilisait des peuples ; finis temples grecs et cirques romains, depuis la mort des Hommes et le départ des Dieux, c'est le Tourisme que les pyramides de Khéops et Quetzalcoatl célèbrent. *Sic transit gloria mundi.*

Que laisserons-nous ?

Avec près de dix tonnes par an, la tour Eiffel souffre d'une grave addiction à la peinture neuve. Suspendu au fil ténu de spéculations immobilières, le Temple de l'Art Pompidolien reconvertira forcément ses espaces en bureaux. Les tours « kilométriques » de Dubaï ne pencheront jamais autant que la Tour de Pise. Personne pour admirer le rayonnement solitaire du Temple de l'Atome à Tchernobyl.

Sur le front des « Grand Hommes » ce n'est pas mieux ! La statue de Khéops se languit dans un musée du Caire, le Colosse de Rhodes cédé au prix du bronze, les Bouddhas de Bâmiyân dynamités par des talibans, la statue de Saddam Hussein est toute cassée, Gori a déboulonné « Lénine » et Madrid son « Franco à cheval »... Pourquoi le cheval ? Les pigeons et les clés à molettes guettent-ils déjà la future ex-grandiose statue de Kim Jong-Il ?

Odeur de poussière et de parquets cirés, le temps passe, inexorable ; pluies acides rongent la pierre, partitions et tableaux grignotés par les rats, papier jauni, photographies qui s'estompent, vieux films embaumés par le « syndrome du vinaigre », démagnétisation des bandes... et l'humidité, les termites moites, les mites molles... Comment sauver d'un irrémédiable oubli contes, légendes, musiques qui n'existent que dans la mémoire des hommes. Ce « Patrimoine immatériel » transmis oralement...

• « *Tes trucs immatériels, y'a longtemps qu'ils s'écrivent, et la musique aussi !* »

C'est vrai que les prémices d'une écriture musicale remontent à une époque où les hommes pouvaient

*Mais où elle est passée la citation de mon billet d'humeur ?*

*Je l'avais posée sur le bureau y a pas cinq minutes !*

*C'était quoi déjà cette citation ?*

*Elle était tirée des Mémoires d'un amnésique, de... ?*

*Tu sais, aux éditions... Hé ! Tu t'en souviens pas toi ?*

*C'est paru l'an dernier ou... enfin y a pas longtemps, je crois !*

*Ha ! Pu... n ! Je l'ai sur le bout de la langue...*

conter ou chanter des heures, sinon des jours, durant ! Et dire que nous peinons à retenir le code de la carte bancaire, le mot de passe de l'ordinateur, celui du portable... tous ces digicodes, logins, pseudos, mots de passe associés qui donnent envie de tout graver sur un os pénien transformé en porte-clés !

L'écriture des mots ou des sons n'est pas un acte de mémorisation mais de pérennisation. Un peu comme les *Tables de la Loi*... graver dans le marbre... sorte de trait d'union sacré entre le présent et le passé... et le futur aussi...

Et nous l'avons fait !! Avec les CD et les DVD venait le temps de la perfection, de l'éternité. Fini vinyles rayés, K7 au son pourri, bandes molles qui s'enroulent, fini diapos délavées et photos qui jaunissent.

Du moins, c'était promis... Hélas la durée de vie de ces fragiles supports s'avère incertaine ! Alors, il faut copier, copier et recopier sans cesse, de CD en DVD, de disques durs en clés USB...

Et si nous perdons les logiciels... Quel Champollion pour quelle « Pierre de Rosette » ?

Pourtant, les clés USB, c'est la besace magique des contes d'antan... Vous savez quand, après avoir sauvé la belle Princesse, le Prince charmant tirait d'une petite sacoche un somptueux souper, table, chaises, chandeliers allumés, domestiques en livrée...

Ma clé USB de 32 Gbits, grosse comme le pouce, contient l'*Encyclopédia Universalis*, l'intégrale de Mozart, Beethoven, l'*Anthologie des musiques traditionnelles de France*, mes cartes postales, photos de famille et dossiers perso, quelques films, les copies de mes vinyles préférés, la *Guitare à Dadi*, *Zosso chante et vielle* et, bien entendu, l'indispensable *Spécial instrumental flûte douce* d'Yvon Guilcher... autant de trésors qui donnent du sens à la vie.

Le disque dur de mon ordinateur contenait tout ça et bien plus encore juste avant de rendre l'âme.

Par chance, tout était sauvegardé sur ma clé, mais voilà qu'en allant photocopier le *bulletin*, je l'oublie sur le comptoir de Flashcopie, l'imprimerie à coté du Bar de l'Union. Si elle n'est pas dans la corbeille, derrière la caisse, avec ses dizaines de copines, c'est la cata, où la retrouver ?

• « *Accroupi, sale et nu, dans un repli du temps, le petit homme grave ses exploits, chantonnant à voix basse l'antique Geste des héros de son clan. L'éclat de silex suit les fines entailles...* »

Tiens, c'est vrai ça ! Au pire, je peux tout recommencer, scanner les photos, numériser vieux vinyles et 78 tours...

Bof ! ce n'est pas trop grave.

À part que certains sont un peu rayés...

... trop grave. À part que certains sont un peu rayés...

... trop grave. À part que certains sont un peu rayés...

... trop grave. À part que certains sont un peu rayés...

... trop grave. À part que certains sont un peu rayés...



avec le concours de la Préfecture de la région Midi-Pyrénées  
Direction régionale des affaires culturelles