

# *pastel*

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

*Premiers collectages de chansons occitanes*

*Ciné-concert*

*Alain Cadeillan, de la poésie dans les tuyaux*



Photomontage d'Alem Alquier  
à partir des créations  
instrumentales d'Alain Cadeillan

## 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°68 – 2<sup>e</sup> semestre 2011

Ont collaboré à ce numéro :

Loré Agirent-Sagaspe

Alem Alquier

Xavier Bach

Jacques Baudoin

Sergio Berardo

Pierre-Joan Bernard

Maïlis Bonnecase

Guilhem Boucher

Didier Chmielewsky

Véronique Ginouvès

Jean-Christophe Maillard

Émile Maux

Robert Matta

Didier Perre

Philippe Sahuc

Jacques Tanis

Pascal Thomas

<b>Édito</b>	<b>3</b>
<i>Maïlis Bonnecase</i>	
<b>Dossier</b>	<b>4</b>
Premiers collectages de chansons occitanes	
<i>Xavier Bach &amp; Pierre-Joan Bernard</i>	
<b>Facture instrumentale</b>	<b>14</b>
Alain Cadeillan, de la poésie dans les tuyaux	
<i>... ou l'ABC du PVC</i>	
<i>Loré Agirent-Sagaspe</i>	
<b>Recherche</b>	<b>19</b>
Pierre Nauton et l'enquête phonographique	
du Musée des arts & traditions populaires	
d'août 1946 en Haute-Loire	
<i>Didier Perre</i>	
<b>Lo Saüc, chronique bilingue</b>	<b>26</b>
<i>Philippe Sahuc</i>	
<b>De luènh, d'aici</b>	<b>28</b>
Takaya Odano	
<i>Baroqueux japonais de Toulouse &amp; koto du Languedoc</i>	
<i>Jean-Christophe Maillard</i>	
<b>Transversales</b>	<b>36</b>
Une vague de ciné-concerts	
<i>Nouvelle forme ou effet de mode?</i>	
<i>Alem Alquier</i>	
<b>Mémoire</b>	<b>40</b>
Alain Floutard	
<b>Écouté, lu</b>	<b>42</b>
<b>La Rantèla</b>	<b>47</b>
Linguistique, discours & poésie	
<i>Alem Alquier</i>	
<b>Bulletin d'humeur per-siffleuse</b>	<b>48</b>
<i>Émile Maux</i>	

Plusieurs chercheurs nous font l'honneur de venir nourrir ces pages :

Pierre-Joan Bernard et Xavier Bach avec leur recherche sur les premiers collectages de chansons occitanes au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle de «collecteurs-philologues», qui ont précédé les grandes enquêtes folkloristes lancées au XIX<sup>e</sup>.

Didier Perre, que nous connaissons déjà, pour la présentation d'une enquête phonographique en Haute-Loire du Musée national des arts et traditions populaires en 1946, initiée par Claudie Marcel-Dubois et conduite sur le terrain par le linguiste Pierre Nauton.

Nous accueillons ici une nouvelle rédactrice, Loré Agirent-Sagaspe, étudiante en troisième année de musicologie, qui sait nous transmettre le plaisir qu'elle a eu à rencontrer l'inclassable Alain Cadeillan pour la rubrique *facture instrumentale* : l'ABC du PVC, que de l'invention, et quelle invention !

Entre le koto et le clavecin il y a un monde... qui n'est absolument pas infranchissable pour Takaya Odano, musicien japonais vivant à Toulouse, dont Jean-Christophe Maillard nous brosse le parcours étonnant dans *de luènh, d'aici*.

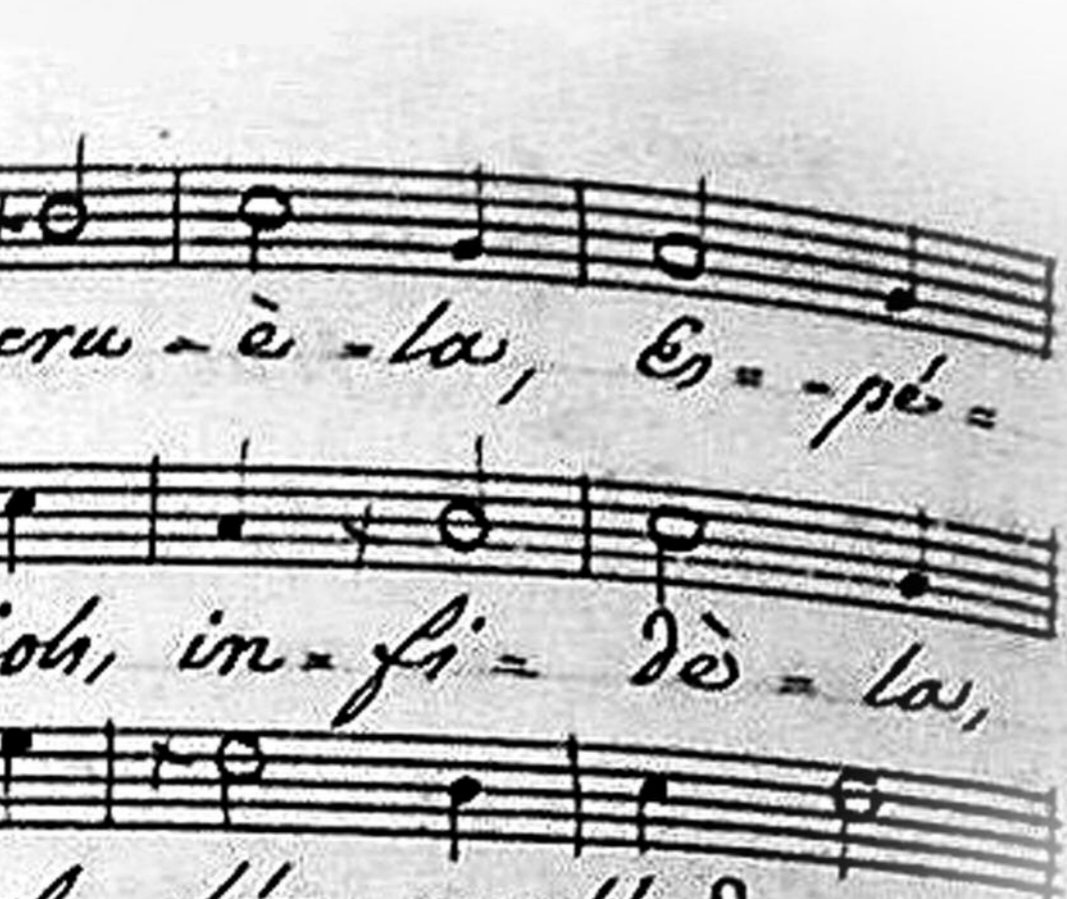
Le ciné-concert est un genre nouveau... et très ancien, qu'Alem Alquier traverse depuis ses origines jusqu'à l'engouement dont il fait l'objet actuellement.

Enfin, *Pastel* a souhaité accueillir des témoignages d'amis et collègues d'Alain Floutard, incontournable acteur de la musique occitane disparu au printemps dernier.

Maïlis Bonnecase

# Premiers collectages de chansons occitanes

par Xavier Bach & Pierre-Joan Bernard



La publication entre 1760 et 1765 par James MacPherson des textes d'Ossian censés être traduits du gaélique écossais a marqué profondément le mouvement romantique européen. Elle lance l'intérêt pour la « tradition orale » (McKean 2001). Le souvenir de cet ouvrage est notamment présent dans les premières collectes de textes en Allemagne comme en France : les textes sont remis dans un ordre particulier, et font la part belle aux souvenirs épiques et aux chansons historiques. En Bretagne, après la publication en français des textes d'Ossian qui lancent une mode celtique, c'est la publication du *Barzaz Breizh* par La Villemarqué qui inaugure le cycle des collectes en 1839. On a pu par la suite douter de la réalité des collectes, et accuser La Villemarqué d'avoir inventé les chansons – comme on avait découvert que les manuscrits utilisés par

MacPherson étaient de fiction. Mais la redécouverte de ses carnets ainsi que des collectes de Penguern ont permis de s'assurer que les chansons étaient authentiques. La publication du *Barzaz Breizh* a été un des moteurs de la collecte de chansons et pas seulement de collectes sur la langue<sup>2</sup>. Concernant le domaine occitan, ce sont les chants béarnais qui ont fait l'objet des publications les plus précoces, notamment avec Vignancour en 1827 et 1852, et Rivarès en 1844.

Pourtant, les premières entreprises de collectage de chansons dans l'espace occitan sont attestées dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et sont d'ordre très différent. Les chansons publiées par Jean-Benjamin de Laborde en 1780 en sont un exemple bien connu, mais d'autres collectes, restées

1. La synthèse de l'enquête est conservée à la B.n.F., n.a.f. 3338 à 3343. Seuls quelques extraits en ont été publiés, principalement par Eugène Rolland.

2. La collecte de Penguern est publiée sur <http://chrsouchon.free.fr/penwern.htm>.

n tient généralement pour acquis que c'est l'enquête lancée par le ministre de l'Instruction Publique Hippolyte Fortoul en 1852 qui a donné la première impulsion au mouvement de collectage de littérature populaire (chants, poèmes, contes, etc.). Les résultats de cette enquête sont restés inédits<sup>1</sup>, mais certains des informateurs, comme Damase Arbaud en Provence, ont par la suite publié leurs propres collectes et ont été rapidement suivis par plusieurs générations de collecteurs (Dominique, 2000). À partir des années 1860 on voit fleurir les grands recueils régionaux : Damase Arbaud (1862), Achille Montel et Louis Lambert pour le Languedoc (à partir de 1870), Jean-François Bladé pour la Gascogne (1882).

manuscrites, ont existé. Ce sont ces collectes que nous voudrions étudier ici. Précisons que nous entendons par collectage de chansons une entreprise systématique, selon des critères précis, de collation de textes appartenant au genre de la chanson. Ceux-ci peuvent être avec ou sans musique.

## Le mythe fondateur

Louis Elisabeth de la Vergne comte de Tressan (1705-1783) n'est pas directement un collecteur de chansons, mais ses écrits ont eu une influence déterminante sur le goût littéraire et artistique du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le comte de Tressan est considéré comme un des précurseurs du romantisme en France, et il a contribué à remettre à la mode le moyen âge par ses traductions rafraîchies des romans de chevalerie (Jacoubet 1923). Dans le *Discours préliminaire sur les romans français* qui ouvre son recueil *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782), il parle des traces de grec ancien dans le « jargon provençal » et rapporte une anecdote relative à des chansons collectées à Marseille.

« Feu mon père, homme très savant [il était membre des académies des sciences de Paris, Londres et Berlin], a vérifié que les vigneron des environs de Marseille chantent encore, en travaillant, quelques fragmens des odes de Pindare sur les vendanges ; il les reconnut après avoir mis par écrit les mots de tout ce qu'il entendit chanter à vingt vigneron différens : aucun d'eux n'entendoit ce qu'il chantoit ; et ces fragmens, dont les mots corrompus ne pouvoient être reconnus qu'avec peine, s'étoient conservés de génération en génération par une tradition orale. »

Peu importe la véracité de cette fable, il décrit le premier collectage connu suivant un protocole qualifiable de scientifique : le collecteur cherche à recueillir des chants auprès d'une population donnée, les vigneron des environs de Marseille, interroge plusieurs d'entre eux et effectue un travail de philologue pour reconstituer le texte original. En outre, il introduit la notion inédite de chanson de « tradition orale », pour expliquer comment ces poèmes antiques ont pu traverser les siècles. Dans un autre passage du recueil, il reprend cette anecdote et la rapproche des dires du marquis du Viviers Lansac, un seigneur possessionné dans les Pyrénées audoises, qui prétend avoir reconnu des fragments de la

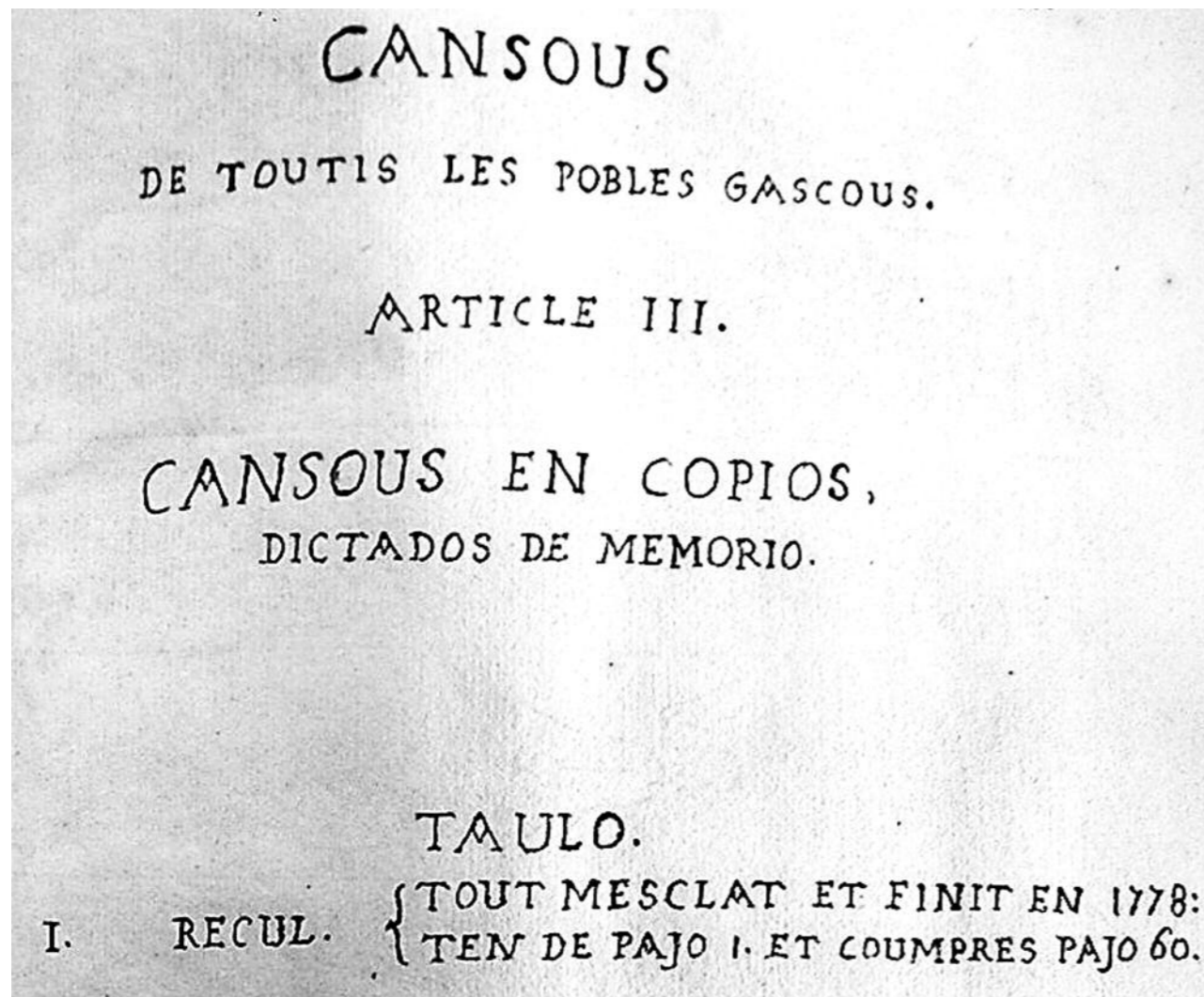


Fig. 1  
Ramassadis  
gascou  
(BU Arsenal, UTI  
Capitole, Fonds  
Pifteau ms NC)

Chanson de Roland dans les chants de ses paysans montagnards, et de conclure que les anciennes chansons de geste ont pu se conserver dans le peuple par transmission orale. Ces quelques lignes du comte de Tressan, reprises par de nombreux commentateurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ont contribué à répandre l'idée d'une origine médiévale des chants populaires. Combien de collecteurs, par la suite, n'ont pas cherché à dater les chansons qu'ils entendaient et à les faire remonter à des temps reculés par la magie de la tradition orale? Cette vision historiciste est notamment celle du recueil d'Anacharsis Combes *Chants populaires du pays castrais* publié en 1862 (Bach & Bernard 2008). Elle procède du même mouvement que les idées de Tressan et de la Villemarqué, et participe de la vision romantique du peuple.

Les premiers collecteurs de chansons en occitan présentés ici, antérieurs à cette vogue, n'en participent pas, et présentent au contraire des caractéristiques plus proches d'une étude scientifique, liée à la langue ou à la musique, avec peu de tentatives de mise en perspective idéologique.

### Du texte, sans la musique

Un premier groupe de collecteurs a développé un intérêt pour la chanson à partir de leurs recherches sur le texte

occitan de leur époque ou légèrement antérieur. Les manuscrits qu'ils nous ont laissés comprennent un nombre important de chansons, textes et couplets sans musique.

L'Amiral Henri-Pascal de Rochemure (1741-1834) a d'abord connu une carrière de marin (Capitaine de vaisseau en 1786, Contre-Amiral en 1797, Commissaire Inspecteur des Ports et Arsenaux en 1798 avant de prendre sa retraite) et d'homme politique (il siège à la Constituante, avant d'être élu à la Convention et au Conseil des Cinq-Cents). Parallèlement, il s'intéresse aux livres et à la philologie naissante – il légua sa bibliothèque à la Ville d'Albi pour en faire une bibliothèque publique, et son fonds d'ouvrages est parmi les plus riches de la région. Fin connaisseur des langues européennes, il entreprend l'étude des poésies des troubadours et de leur langue. Il démontre notamment la continuité entre leur langue et celle parlée dans le sud de la France, qu'il nomme toutes deux « occitanien » :

« (...) le français supplanta l'occitanien, qui, malgré ses avantages, fut entièrement délaissé : on l'a même depuis injustement relégué dans la classe des patois. Cependant des millions de personnes parlent encore cette langue<sup>3</sup> ».

Cet intérêt pour la langue des troubadours et sa continuité le conduisit à collecter des textes de son temps, notamment de chansons. Ces textes sont rassemblés dans un manuscrit

3. Henri-Pascal de Rochemure, *Essai d'un glossaire Occitanien*, Toulouse, Bénédictin Cadet, 1819, Préface, p. xxxix.

de cinquante-six folios intitulé *Recueil de chansons et autres pièces en langue méridionale*<sup>4</sup>. Ce manuscrit contient deux cent onze pièces en vers, la plupart anonymes, classées par ordre alphabétique des *incipit*. Parmi elles, on dénombre cent soixante-neuf chansons, sans musique, bien que renvoyant parfois à l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Jean Benjamin de La Borde (1780) pour les airs. Rochemure possédait en outre un autre manuscrit de chansons occitanes du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la table a été copiée à la fin du *Recueil méridional*, mais qui est aujourd'hui perdu. Il ne cherche pas à trouver dans les chansons récentes une trace de la poésie des troubadours qu'il connaît bien. Son intérêt semble bien être d'ordre littéraire, mais sans recherche d'une origine qu'il participe à publier, et philologique, ces textes lui permettant de montrer le lien entre la langue occitane médiévale et l'occitan de son temps. Il tend aussi à conserver des textes de tout le Languedoc.

Jean-Raymond Martin (1777-1851) a commencé par publier ses fables et poèmes en 1805. C'est par goût du langage montpelliérain qu'il commence à rassembler diverses pièces en vers, dont un nombre important de chansons. Sa seule collecte d'envergure prend forme en 1812, à l'occasion de l'enquête lancée par Coquebert de Montbret à qui il envoie un recueil de cent cinq folios, qui contient soixante-quatorze chansons<sup>5</sup>. Son recueil débute ainsi : « C'est ici le tribut, en vers patois, de la Ville de Montpellier. On trouvera en tête de ce Recueil de poésies patoises la parabole de l'Enfant Prodigue en latin, en françois, en prose patoise, et en vers patois tel qu'on le parle à Montpellier, en 1812. La plus grande partie des pièces qui composent ce recueil n'ont pas été imprimées ». En 1827, il publie *Les loisirs d'un languedocien*, qu'il veut être un « essai historique sur la langue vulgaire des habitants de Montpellier », accompagné de nombreuses pièces justificatives, mais sans chanson. Une partie des chansons de sa collecte correspondent aux chansons collectées dans le montpelliérain dans les recueils avec musique présentés ici, et permet d'avoir accès à des variantes de texte pour ces chansons.

Jean-Baptiste Morteyrol (1776-1854) a mené une carrière administrative dans différentes préfectures (Périgueux, Beauvais, Brive). Bonapartiste, il a dû quitter la Dordogne après 1815, n'y revenant que pour sa retraite. Il a publié de nombreux poèmes et fables entre 1814 et 1847. Il a laissé

4. Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 9.

5. L'intégralité de ce manuscrit a été publiée en plusieurs articles par Hans-Erich Keller, « Recueil de poésies languedociennes tant anciennes que modernes en patois de Montpellier », in *Per Robert Lafont. Estudis oferts a Robert Lafont per sos collègas e amics, Montpelhièr-Nimes*, CEO-UPV, 1990, p. 169-187 ; « Recueil de poésies languedociennes tant anciennes que modernes en patois de Montpellier (suite) », par François-Raymond Martin, RLR t. 96, 1992, p. 161-190 ; « Recueil de poésies languedociennes tant

plusieurs manuscrits conservés à la Bibliothèque Municipale de Périgueux<sup>6</sup>, comprenant des essais de lexicographie et plusieurs de ses œuvres, mais aussi des textes et des chansons périgourdines qu'il avait recueillies. Il s'agit d'une vingtaine de chansons de circonstance ou à caractère politique, de chansons de table et de chansons d'amour. L'une d'elles, relatant sur le mode humoristique une confession, se retrouve en Languedoc à la même époque :

*Chonsou potoiso, qu'ey bien counnégudo*

*You me coufessi pèro  
lou cœur plé de douleur  
d'ovey sur lo fougièro  
en badinant en Piarrou,  
you me coufessi pèro  
avec tont de rigour,  
maz que jo lo culido  
en, en, en un tendré pastour.*

*Je me confesse mon père  
le cœur plein de douleur  
d'avoir, sur la fougère,  
en jouant avec Piarrou,  
Je me confesse, mon père,  
avec tant de rigueur,  
mais c'est que je l'ai cueillie  
avec, avec, avec un tendre berger.*

Le prêtre tente de convaincre la jeune fille de son péché, mais elle lui répond que Piarrou n'est pas l'antéchrist, qu'il l'attend au bal, et qu'avec sa permission elle va le rejoindre.

La collecte entreprise par le Chevalier de Méja à Toulouse est, dans son propos comme dans ses résultats, assez décevante. Jean-Pierre de Méja (1728-1814), dit le Chevalier de Méja, seigneur de La Salvétat en Lauragais, militaire, chevalier de Saint-Louis, s'est efforcé de rassembler dans sa bibliothèque tous les ouvrages imprimés à Toulouse (il en aurait réuni cinq mille volumes). Il a consacré sa retraite à la rédaction de deux recueils de grande ampleur. Le premier, *Gay Saber*, rassemblait en quinze volumes tous les textes qui ont été lus aux Jeux Floraux de Toulouse entre 1324 et 1694. Le second, *Le Ramassadis Gascou ou réunion des ouvrages imprimés ou manuscrits d'environ 200 auteurs qui ont écrit dans le dialecte en usage à Toulouse et dans les lieux voisins*, était consacré au texte occitan<sup>7</sup>.

anciennes que modernes en patois de Montpellier, par François-Raymond Martin (suite et fin) », RLR t. 97, 1993 n° 1, p. 135-166.

6. B.M. Périgueux, ms 48, 51, 53-56.

7. Alexandre Du Mège, *Biographie toulousaine ou dictionnaire historique des personnages qui par des vertus, des talents, des écrits, de grandes actions, des fondations utiles, des opinions singulières, des erreurs, etc. se sont rendus célèbres dans la ville de Toulouse ou qui ont contribué à son illustration*, Paris, Michaud, 1823.

Fig. 2  
Ramassadis  
gascou  
(BU Arsenal, UTI  
Capitole, Fonds  
Pifteau ms NC)

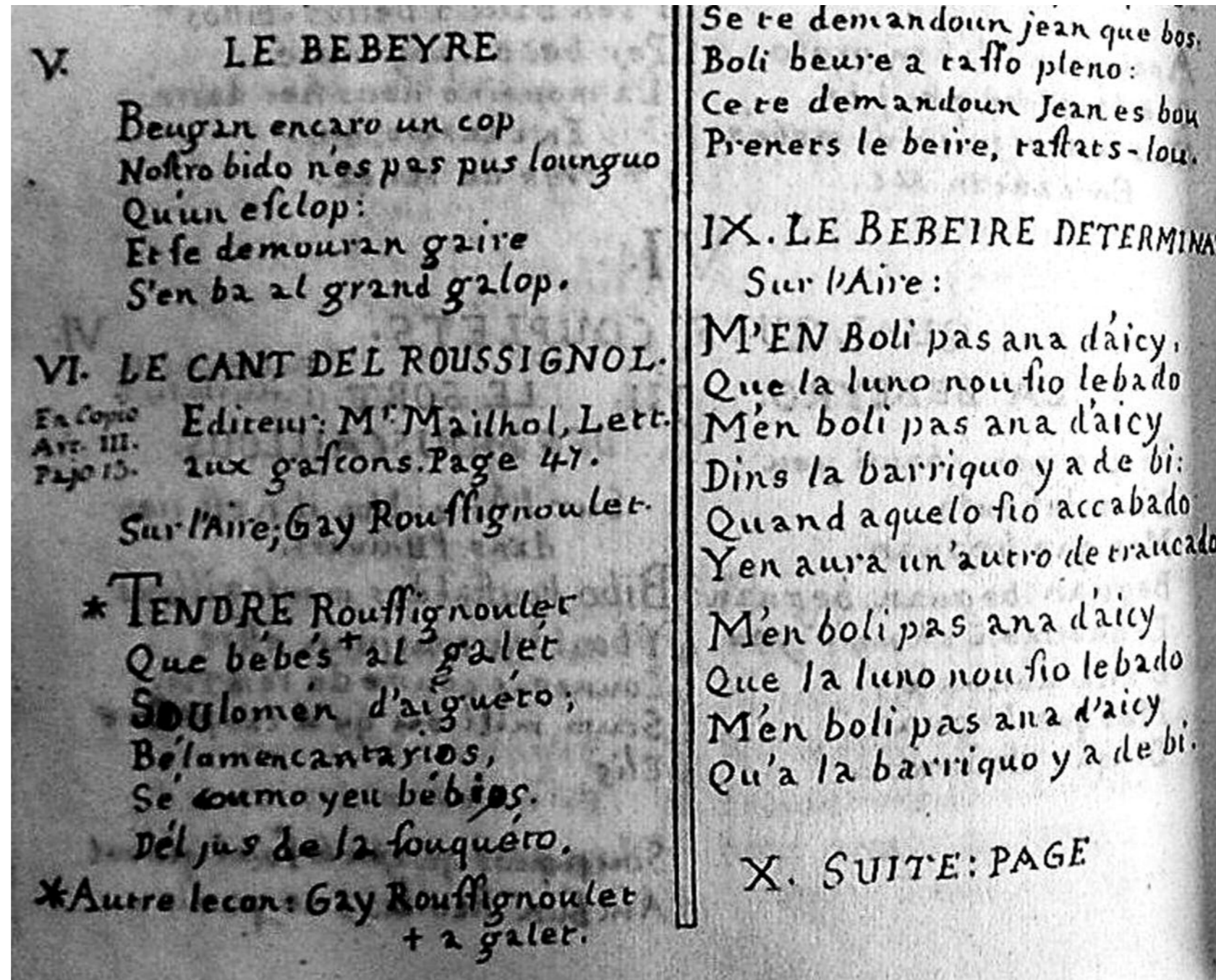
De ce dernier, vaste ouvrage qui se voulait être encyclopédique et exhaustif, il ne nous est parvenu que trois volumes manuscrits brochés. Ils formaient la partie IV du deuxième recueil, *Theatre gascou*, consacrée aux chansons et intitulée *Cansous de toutis les differents poples gascous*<sup>8</sup> (fig. 1, page précédente). L'ensemble représente plus de trois cents pages, où sont consignés le texte de cent cinquante-six chansons, pour l'essentiel en occitan, avec quelques textes en français. La musique en était transcrite dans un volume à part, aujourd'hui perdu<sup>9</sup>. Méja donne, quand il le connaît, le nom du timbre qui sert d'air à la chanson. Il indique parfois aussi son auteur, son origine ou sa provenance. Des notes explicatives viennent parfois en éclairer le sens. Ce recueil a été établi dans sa forme définitive entre 1778 et 1787 à partir du matériau accumulé durant une vingtaine d'années. Il travaille à la fois sur de la matière orale et écrite. D'une part, il effectue un vrai travail de collectage sur le terrain. Il recueille les chansons « *dictados de memoria* » directement auprès de ses informateurs, et surtout informatrices, dont il donne les initiales, comme il l'indique dans ses notes<sup>10</sup>. D'autre part, il se base sur des imprimés ou sur des textes envoyés par des correspondants. Au final, les chansons proviennent en majorité d'une aire géographique allant de Montauban à Castelnaudary, avec Toulouse et le Lauragais comme centres de gravité. Et on compte un nombre important de chansons de circonstance.

Le recueil est organisé de façon complexe, classant les chants en neuf catégories, qui devaient être suivies de notes plus développées. Il a dans un premier temps copié sans ordre les chansons telles qu'elles lui étaient dictées ou envoyées, et les a ensuite recopiées en les répartissant dans les différentes catégories. Le premier volume est un volume de brouillon, divisé en deux parties : *cansous en ouriginal* et *cansous en*

8. BU Arsenal Toulouse, Service du Livre Ancien, Fonds Pifteau non coté.

9. Méja a noté la musique d'une seule chanson (Vol. III p. 9).

10. « *La pus grando partido d'aquestos cansous en copios me soun estados dicta-*



*copios*. Les deux suivants constituent le recueil mis au propre, avec une division entre les *cansous d'autous noummats* et les *cansous anonimos*. Le deuxième volume contient les chansons d'auteurs connus, les chansons d'amour (quantitativement la section la plus importante), les chansons à boire (fig. 2) et les chansons du peuple. Quant au troisième volume, il renferme les chansons dites d'aventure (en fait des chan-

*dos per M<sup>me</sup> A. D. L. & pus particulieromen per M<sup>e</sup> H. dins las annados 1764-5 & suivantes* » (Vol. I p. 60) ou « *Aquestos quatre copios me fousqueroun dictados a Sant Cezert en 1763 amai qualqu'autro* » (Vol. I p. 45).

sons anecdotiques), les chansons sur le savoir-faire et le savoir-vivre, les chansons gaillardes, les chansons ordurières et enfin les chansons mêlées. Ces dernières sont « de différents idiomes », à savoir dans divers parlers du sud de la France selon sa classification : languedocien, gascon, béarnais, provençal, saintongeais et savoyard.

11. BnF, Fonds Weckerlin, D140, p. 306 et 205.

12. Lambert, Louis, Montel, Achille, « Chants populaires du Languedoc », *Revue des Langues Romanes*, 6, 1874, p. 554; Lambert, Louis, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, Paris-Leipzig, H. Welter, 1906, p. 184; Lambert,

Tous ces collecteurs sont des « collecteurs-philologues », qui s'intéressent à la chanson grâce à un intérêt pour la langue occitane et pour sa littérature. Certains le font dans le sillage de la redécouverte des troubadours, à laquelle ils participent, mais sans y chercher les traces d'un passé littéraire glorieux. D'autres le font par leur intérêt pour le parler de leur ville ou de leur région. Dans tous les cas, la musique n'est pas notée, parce qu'elle n'est pas au centre des préoccupations des collecteurs.

### De la musique avant toute chose

#### L'Anonyme montpelliérain, un amateur de musique

Le manuscrit de la Bibliothèque nationale Weckerlin D140 est l'œuvre d'un collectionneur anonyme de la région montpelliéraine. Il comporte deux cent deux airs collectés durant une décennie de 1740 à 1750. Il s'agit d'un petit volume à l'italienne (15x25cm) qui contenait primitivement quatre cent quatorze pages, les trente premières manquant. Sa composition est clairement établie : il commence par les trios (les deux premiers étant perdus), puis cinq duos, trois pots-pourris, et enfin les airs pour voix seule à la suite. Le recueil se clôt par des tables à la fois génériques et alphabétiques. Le manuscrit a été régulièrement enrichi de nouveaux airs, couplets et duos, notés en indiquant avec précision la date de leur découverte (de 1745 à 1750). Il contient divers types de chansons : pastorales, chansons bacchiques ou satiriques, parfois même scatologiques, mais on remarque une absence totale du répertoire religieux, excepté deux noëls. Un certain nombre de notations nous apprennent l'existence d'un second manuscrit rédigé par ce même auteur afin de mettre au propre la masse documentaire accumulée. Un système précis de renvois donne pour chaque chanson de ce manuscrit sa localisation dans le *livre neuf*, qu'il nomme aussi *grand cayé*<sup>11</sup>. La comparaison de ces renvois avec les indications paginées données par Louis Lambert du manuscrit lui ayant appartenu<sup>12</sup> permet d'assurer qu'il s'agissait de ce second recueil, dont le manuscrit de la BnF est en quelque sorte le brouillon. Le travail de collectage effectué s'est poursuivi dans le second manuscrit jusqu'en 1769.

Louis, « Les chants de travail », *Revue des Langues Romanes*, 51, 1908, p. 520. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver la trace de ce second manuscrit, dont Lambert nous apprend qu'il contenait deux cent vingt-trois chansons.

38

Perquè mè fa siès, cru - è - la, En - pé -  
ra un sot hè' - rous ? Perquè tous ioh, in - fi - dè - la,  
Mè di - siem : se'ras hè' - rous. A quel lèn - gach'ad - mi -  
ra - ble' sonbla - ba m'assè - gu - ra Qué le'riei pas mi - sé -  
ra - ble'. Caou cou - rouiss' a - ban d'aima.

Fig. 3  
Recueil de  
chansons  
languedociennes  
(Archives  
départementales  
de l'Hérault, 1J55)

Ce collecteur a pour intérêt premier la musique sur des textes en occitan, puisque pour la seule chanson en français du recueil il propose immédiatement une adaptation occitane du texte<sup>13</sup>. La notation musicale, claire et assurée, emploie plusieurs clés (sol1, sol2, fa4, ut1, ut3, ut4), et montre l'excellente compétence musicale de l'auteur, qui a même mis une mélodie en duo. De plus, sa notation inclut des indications précieuses sur l'ornementation vocale et l'interprétation de ces chansons.

Les indications accompagnant les airs montrent un début d'attention aux informations annexes : lieu de provenance de la chanson (duos provençaux, *chanson en patois de Toulouse*, p. 122), nom de leur auteur quand il le connaît (Charles Levens, Pierre Gautier), voire même la source (*Rigaudon tiré*

d'un imprimé de M. Gautier de Marseille, p. 186) ou le nom du timbre qui se surajoute à la notation musicale. De même, on sent dans la proposition systématique des variantes de texte une volonté d'exhaustivité, qui va parfois jusqu'à comparer le texte copié avec celui présent dans d'autres manuscrits<sup>14</sup>. Il semble qu'il ait pu fournir un certain nombre de chansons pour un recueil de l'Intendant de Languedoc Jean Le Nain d'Asfeld, ce qu'il signale par la mention « mis pour Dasphel » ou seulement « Dasphel ». Ces mentions d'autres manuscrits nous renseignent sur une vogue des chansons occitanes dans la société bourgeoise et aristocratique de Montpellier au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, ces manuscrits n'ont pu être retrouvés. Le recueil de Louis Augustin Gache nous en donne un aperçu.

14. *ibidem*, p. 184. « Monsieur l'Intendant a jusqu'icy, Mme la Comtesse de Nougaret de même ». Il note à la suite un autre couplet, qu'il a trouvé en 1746.

13. BnF, Fonds Weckerlin, D140, p. 301, « Je suis charmé d'une brune, air français », adapté en « yeou soui charmat d'une brune », devant lequel il note « couplet patois (par moy) ».

### Gache ou la nostalgie de l'Ancien Régime

Louis Augustin Gache (1777-1841), négociant et secrétaire général de la mairie de Montpellier, est surtout connu pour avoir été l'exécuteur testamentaire du baron Fabre, fondateur du musée de Montpellier. Lettré et musicien, il a laissé quelques œuvres musicales de circonstance (*Cantique pour la mission ouverte à Montpellier le 11 mars 1821*) et un vaudeville. Royaliste, pénitent, moralisateur, il a fait le tri des papiers de Fabre, comme il expurge en partie les chansons qu'il a notées. Un recueil manuscrit daté de 1827, auquel a été adjoint plus tard un volume de brouillons et de variantes, contient les quatre-vingt-seize chansons en occitan (fig. 3, page sui-

15. A. D. Hérault, 1J55 : *Chansons languedociennes recueillies, rétablies et accompagnées de remarques tant sur la musique que sur le texte*, par L. A. Gache, 1827.

vante) qu'il a transcrites à partir de quatre manuscrits musicaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, identifiés par un système de sigle, A, B, C et D et qu'il décrit<sup>15</sup>. Ces chansons sont accompagnées de notes, dans lesquelles il indique tous les renseignements qu'il a pu recueillir tant sur la pratique musicale que sur les instruments ou les circonstances et les lieux de leur interprétation (Laurence 1992). Regrettant l'Ancien Régime, il déplore la perte d'un répertoire musical qui, selon ses notes, a quasiment disparu de Montpellier :

« Vers le milieu du siècle dernier, on ne manquoit point à Montpellier de musiciens qui partageant le goût général des habitants pour leur langue naturelle, se plaisoient à mettre des chants sur les chansons languedociennes dont quelques-unes sont leur ouvrage. De reste, ce goût s'étant presque entièrement perdu depuis une quarantaine d'années, et m'étant impossible de recourir à des traditions qui n'existent plus, je n'ai pas trouvé jusqu'à présent le moyen de sortir d'un doute que d'ailleurs plusieurs personnes trouveront peut-être peu important d'éclaircir. » (note 4)

Il souhaite conserver ce répertoire et entend le purifier, tant au niveau des conceptions que les textes véhiculent (suppression des grivoiseries) qu'au niveau de la langue, qu'il corrige en s'appuyant sur ses connaissances et sur les dictionnaires de Doujat et de Boissier de Sauvage. Il transcrit systématiquement les mélodies en clé de sol2, quand les manuscrits sur lesquels il se fonde utilisaient des notations moins courantes au XIX<sup>e</sup> siècle (sol1, ut3, ut1). Il lui arrive aussi de « rétablir » la mélodie afin qu'elle suive les règles académiques.

Malgré ce parti pris idéologique très moraliste, son travail est d'une grande qualité scientifique. Il signale dans ses notes (fig. 4, page suivante) et dans le deuxième volume les modifications qu'il apporte, et il indique la plupart du temps l'état du texte tel qu'il l'a recueilli, de même que les variantes entre les manuscrits-source. Une chanson lui a paru trop osée pour être notée, mais il n'a pas pu l'écartier : il la note donc, mais en caractères grecs ! La plupart des collecteurs qui ont publié dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont « arrangé » les textes ou les mélodies. Ils ont souvent cherché à produire une chanson idéale, parfois en cumulant des versions, parfois en modifiant ou en purifiant le texte et en adaptant la mélodie aux règles académiques. Gache est en cela le reflet de son temps, à ceci près qu'il a toujours l'exigence de préciser ses interventions : il s'agit, à proprement parler, des débuts d'une édition critique de chants en occitan.

### Quand les ministres lancent les enquêtes...

La plupart des grandes enquêtes du XIX<sup>e</sup> siècle, et particulièrement les enquêtes lancées par les ministres en France, ont été fondées sur une vision qu'on peut qualifier de romantique, d'historiciste et de puriste. Romantique parce qu'à dimension nationale (le Béarn comme nation, la Provence, la France, la Bretagne), et revendiquant une légitimité d'une nation dans les créations supposément spontanées de son peuple. Historiciste, car les chansons et les textes recueillis sont toujours supposés être des versions corrompues et fragmentaires de grands textes antérieurs, de préférence d'une matière épique propre à glorifier la nation ou la région vue comme une nation. Puriste, parce que ces fragments recueillis sont vus comme des versions divergentes d'un texte antérieur et plus pur,

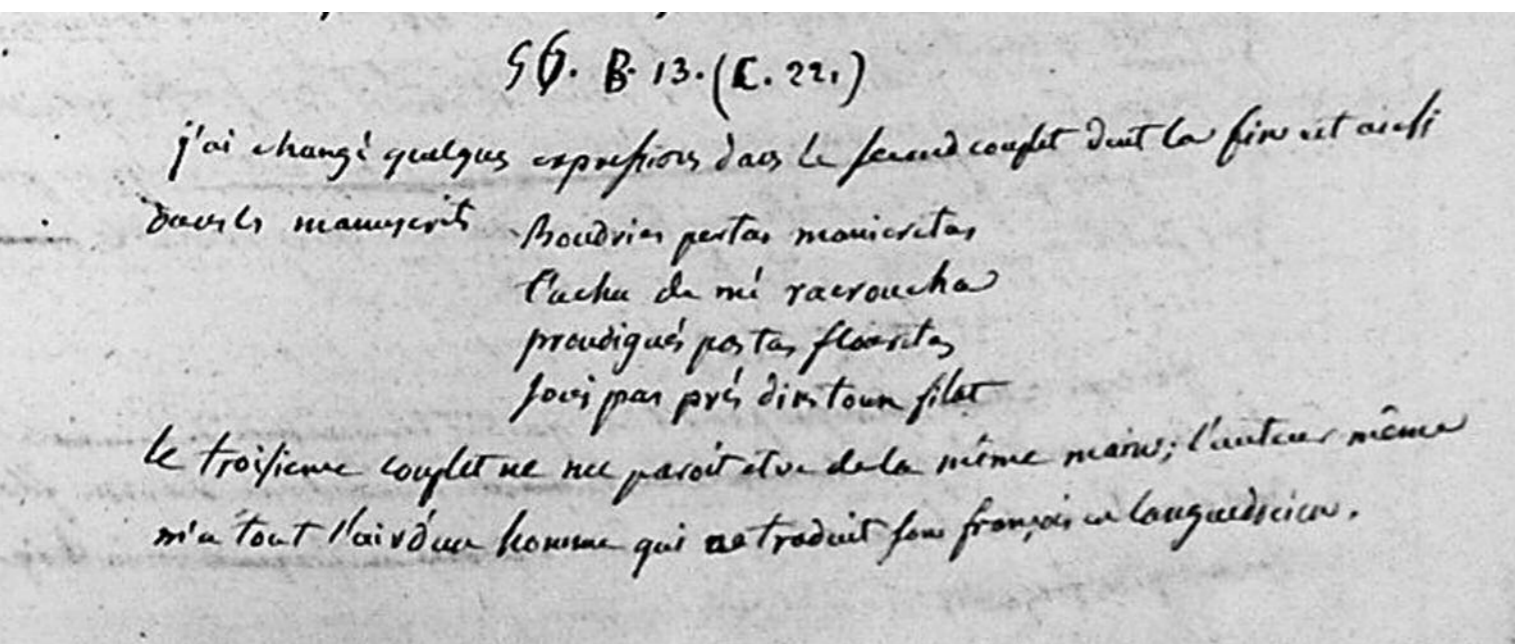
plus noble, que la collecte de ces versions va permettre de reconstituer, comme c'est le cas pour les principes d'édition critique qui voient alors le jour pour les textes anciens : il s'agit de retrouver un original perdu. C'est cette quête d'origines qui motive parallèlement la (re)découverte du moyen âge et celle de textes de « tradition orale ». La plupart des enquêtes ministérielles lancées en France étaient à visée linguistique et littéraire, et n'ont pas ou peu donné lieu à une publication contemporaine. L'enquête de l'abbé Grégoire sur les patois (1791) n'est pas publiée et servira de base à leur éviction de la sphère publique après quelques essais d'inclusion. Celle de Coquebert de Montbret au début du XIX<sup>e</sup> siècle, essentiellement linguistique, donne lieu à une étude globale, *l'Essai d'un travail sur la géographie de la langue française* (1806), qui fixe notamment la frontière linguistique avec le breton.

édités pour le domaine occitan. Ces recueils ne renferment que les chants sélectionnés par le Comité, dans des versions parfois modifiées. Les correspondances de l'enquête et les chants refusés sont toujours dans les archives du CTHS. Le tout donne lieu aujourd'hui à des travaux remarquables pour la Bretagne (Berthou-Bécam & Bécam 2011), dont on ne peut que souhaiter qu'ils trouvent un parallèle pour les chansons occitanes.

Les collectes qui ont précédé celles des divers ministres de l'Intérieur ou de l'Instruction Publique en domaine occitan n'ont pas ces présupposés idéologiques. Si Méja est centré sur Toulouse, il n'ordonne pas ses collectes de façon à former une épopée du peuple toulousain. Son classement est rationnel, fondé sur une division générique et géographique. Et si Gache cherche à reconstruire l'original de ses

chansons, il le fait par une méthode fiable de comparaison, et en mentionnant toujours ses interventions sur le texte comme sur l'air. Cette différence dans les fondements idéologiques des collectes explique en partie les différences de répertoire qu'ils présentent. Les répertoires ont changé, en un siècle ou plus, comme l'intérêt des collecteurs. Cela fait de ces premiers collecteurs un ensemble distinct et encore mal connu, qui ne demande qu'à être édité<sup>16</sup>.

Fig. 4  
Recueil de  
chansons  
languedociennes  
(Archives  
départementales  
de l'Hérault, 1155)



Mais les textes recueillis ne sont pas édités. Les tentatives d'enquêtes lancées par Grézet en 1808 et Salvandy en 1845 ne donnent pas de résultat. Ces enquêtes à vocation linguistique et littéraire n'ont recueilli de chansons que de façon annexe et inégale, selon le matériau envoyé par les correspondants régionaux. Une partie des principes de l'enquête Salvandy sera utilisée pour concevoir l'enquête Fortoul en 1852. Cette dernière, conduite par le Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France de 1852 à 1876, donnera lieu à la constitution de grands recueils manuscrits, déposés à la Bibliothèque nationale, mais jamais

### Éléments de bibliographie

BACH, Xavier & BERNARD Pierre-Joan. *Collectar de cants dins Tarn (abans la guèrra de 14)*. Revue du Tarn, n°210, été 2008.

BACH, Xavier & BERNARD Pierre-Joan. *Le Corpus des chansons occitanes profanes antérieures à la Révolution*, in RIEGER, Angelica (ed.) Actes du 9<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Aachen: Shaker Verlag, 2011.

BERTHOU-BÉCAM, Laurence & BÉCAM, Didier. *L'Enquête Fortoul 1856-1872. Chansons populaires de haute et basse Bretagne*, Dastum / CTHS, 2011.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *De Rivarès à Canteloube: le discours et la méthode des « folkloristes historiques » languedociens et gascons, d'après les préfaces de leurs anthologies*, in PIC, François (ed.), Cyprien Despourrin

(1698-1759. Actes du colloque d'Accous (13, 14 et 15 mai 1999), Pau: Marrimpouey, 2000, p. 243-276.

JACOBET, Henri. *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Paris: Presses universitaires de France, 1923.

LABORDE (de), Jean-Benjamin. *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780.

LAURENCE, Pierre. *Le langage des sources, exemples bas-languedociens: XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, in PELEN, Jean-Noël & MARTEL, Claude (dir.), *Les voies de la parole. Ethnotextes et littérature orale, approches critiques*, Les cahiers de Salagon 1, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 122-135.

MCKEAN, Thomas A. *The Fieldwork Legacy of James Macpherson*. *Journal of American Folklore* 114, no. 454 (2001), p. 447-63.

16. Les collectages de la même période au Pays Basque ont eux généralement été publiés. Voir notamment sur les chants semi-improvisés des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles conservés dans le manuscrit du Musée Basque de Bayonne l'édition de URKIZU, Patri (ed.), *Bertso zahar eta berri zenbaiten bilduma*

(1798), Durango, Durangoko udala, 1987. Pour le chant breton, on n'a pas pour l'instant édité de recueils antérieurs à ceux de La Villemarqué et de Pernguern.



**Alain Cadeillan**

**dans**

# De la poésie dans les tuyaux

est à quelques encablures d'Agen qu'Alain Cadeillan me reçoit dans sa propriété, où rien ne laisse transparaître l'esprit loufoque et dadaïste de cet inventeur de sons hors du commun. « Tu vois un peu l'ampleur des dégâts ! ». Dans une pièce à l'unique fenêtre maquillée par les araignées, une perceuse électrique et une étrange machine outil coiffée d'un bonnet rayé côtoient une lampe à l'abat-jour-pot de crème de marrons. Au mur, cloués, des tubes de super glue, plus loin,

d'anciennes plaques minéralogiques suspendues au dessus d'une rangée de scies. C'est seulement en poussant la porte de son atelier où Alain accouche de machineries étranges et sonores que l'on sent l'effervescence de la création. C'est dans la fraîcheur de ce lieu qu'a débuté notre entretien. Par la suite, nous nous sommes rendus dans la cour où patiente le camion débordant d'instruments en tout genre, encore transpirants du spectacle de la veille.

**Comment la musique est-elle arrivée dans ta vie et surtout, comment es-tu devenu « musicien traditionnel bricoleur » ?**

Avant de faire de la musique j'étais bricoleur de naissance, je suis né avec un marteau et des clous dans les mains. Mon père est comme ça et mon grand-père l'était aussi. La première fois que j'ai vu une cornemuse landaise, c'était sur une pochette de disque des Ballets Occitans de Toulouse. À l'époque, je grattouillais ma guitare, jouais un peu de flûte, puis j'ai pris goût à la musique traditionnelle grâce à des copains qui s'y sont intéressés quelques temps avant moi.

**Certes, mais il semble y avoir un long chemin entre des « gratouillis » de guitare et la fabrication de tes propres cornemuses...**

Au début des années soixante-dix, je commençais déjà à fabriquer des instruments de musique, je coupais les cannes à pêche de mon père pour en faire des flûtes.

J'avais essayé chez moi, d'après la photo de cette pochette de disque et des anches que j'avais vues, de reproduire la cornemuse, sans trop savoir comment m'y prendre. Je bricolais, mais je n'y connaissais pas grand chose, je savais usiner, bricoler le bois mais c'est tout, je ne savais pas coudre de poches ni fabriquer des anches. Plus tard, je suis allé en Bretagne pour jouer avec Perlinpinpin Fôlc. Là-bas, j'y ai rencontré des cornemuseux, dont un gars célèbre qui s'appelait Per Guillou. Il devait avoir quarante ans et entre deux verres de vin on arrivait à lui causer... J'ai pris quelques conseils de facture mais je n'ai pas beaucoup avancé... Quelques temps après, Jean-Pierre Cazade et Pierre Corbefin en ont trouvé une à Bourriot Bergonce dans les Landes. Elle n'était pas tout à fait en état de marche, parce que la poche était percée, mais j'ai quand même pris les cotes et enregistré le son des anches qui étaient en deux parties : étain ou plomb et roseau ou sureau. À ce moment là, j'avais aussi appris à étanchéfier les peaux grâce à des Bretons et des gens du Centre qui avaient quelques années d'avance dans la facture des cornemuses. J'ai essayé d'en faire une copie et ça n'a pas été évident. J'ai assez vite remplacé l'étain par du bois puis ensuite du plastique. Les cornemuses dont je parle étaient en *do*, assez aiguës et criardes. J'en ai fait une quinzaine, plutôt

fiables mais il fallait pas mal de temps pour s'accorder quand même...!

**Petit à petit il semble aussi que la simple copie ou récréation a laissé place au détournement du modèle original et à l'invention de nouvelles fonctionnalités...**

Effectivement, j'ai fait de nouvelles cornemuses de sorte qu'elle soient plus adaptées au répertoire landais. Mon idée était (et ça l'est toujours) de faire évoluer mon instrument, de l'améliorer, surtout dans la fiabilité, la qualité du son et ses possibilités de jeu, sans trop trahir le caractère de l'instrument. J'ai commencé par percer un trou supplémentaire, d'ailleurs je n'avais aucun complexe là-dessus, une fois qu'on en a fait un en plus, il n'y a plus de limites...! Je n'ai jamais voulu faire des copies d'anciennes à part au début mais après tu te dis : « mince, mais moi j'aurais fait plutôt comme ça ! ». Plus tard j'ai fait une cornemuse à anche simple, comme la landaise, mais à une seule perce. Les bourdons reposent sur l'épaule et sont fabriqués à partir de flèches achetées chez Décathlon. Pour le *pihet*, j'ai inventé un système de bagues amovibles qui me permet de changer de mode : ce sont des bouts de PVC que je tourne avec précision. Les bourdons fonctionnent à peu près de la même manière, il faut simplement ajuster une bague placée à leur extrémité. J'ai fabri-



## ... ou l'ABC du PVC

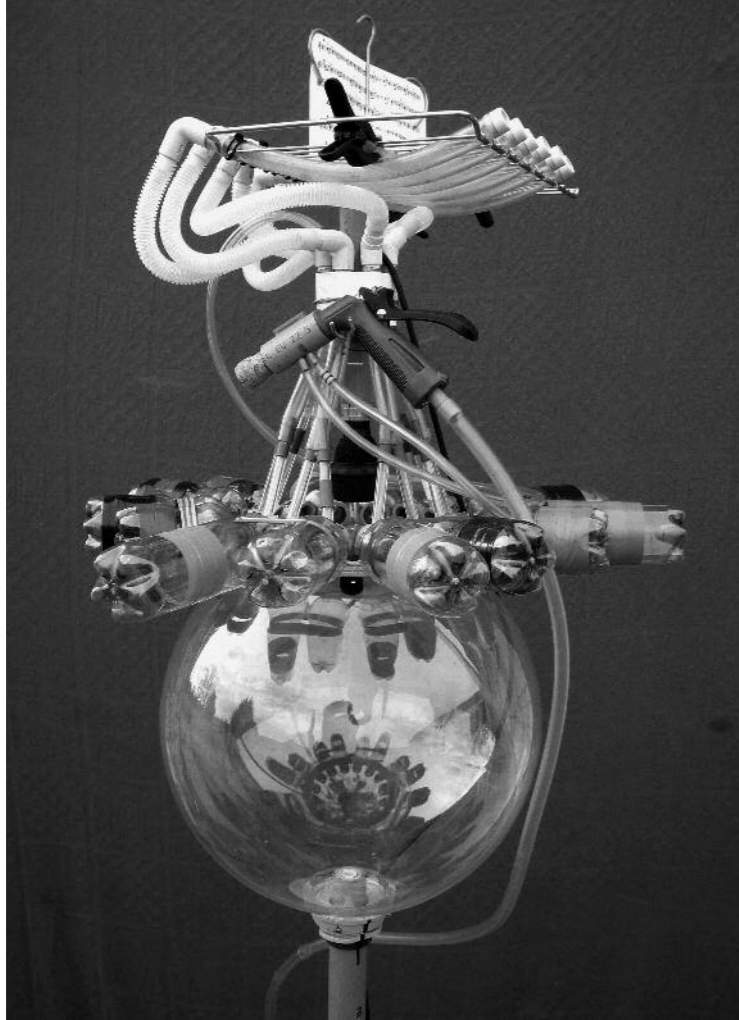
propos recueillis  
par Loré Agirent-Sagaspe

ci-dessus :  
polychlorure de  
vinylophone  
(photos  
de l'auteur)

page de gauche :  
Alain Cadeillan  
jouant du  
johnlennonophone



johnlennonophone



qué un petit robinet pour stopper le bourdon, c'est pratique. J'ai aussi ajouté une clé qui permet de monter au-dessus de l'octave.

J'ai fait un autre modèle de cornemuse dont les tubes sont en plexiglas. Elle se gonfle au soufflet, ce qui me permet de chanter en même temps. Je m'en suis servi dans les concerts de Perlinpinpin, Ténarèze et dans quelques concerts solo. Elle a quatre bourdons et, avec la même anche mélodique, en changeant de *pihet* je peux changer de mode.

Pour le spectacle de la Ligue des Utopistes Non Alignés avec Laurent Rousseau (musicien de Ténarèze), j'ai déliré sur une cornemuse « fitness ». L'air est amené par deux compresseurs de frigo dans un ballon de fitness et s'évacue par deux tuyaux. C'est un système d'anches à membrane comme les klaxons italiens. Je joue une mélodie basque (s'ils savaient!) sur l'un des tuyaux et Laurent gère les bourdons sur le deuxième fabriqué à partir d'épées de tortues ninjas, elles ont une forme conique et sont télescopiques. Une personne est assise sur le ballon pour faire la pression.

**Comment es-tu passé de la fabrication d'instruments certes détournés mais finalement traditionnels à la pure et simple invention d'instruments ne présentant pour certains aucun équivalent dans la lutherie traditionnelle?**

harmonicaca ou celt'harpic

Un jour, je ne sais plus trop comment, j'ai mis un bec de saxophone au bout d'un long tube en plastique, ça faisait un gros son grave. Puis, j'ai commencé à percer un trou, deux trous, trois, quatre, cinq... J'ai fait une guimbarde électrique, des boîtes à rythmes mécaniques qui fonctionnent avec des tourne-disques et un autre instrument amusant avec des langues et des tubes de dix mètres de long... Le « tubotong »

a été inventé en Corrèze, par hasard, c'était lors d'une fête du violon, on était deux ou trois à taper avec nos langues sur des tubes de différentes longueurs. Maintenant, le tubotong est dans le spectacle que je joue, il est actionné par un disque qui tourne grâce à un moteur électrique d'essuie-glace.

On se dit souvent qu'un objet est original esthétiquement ou bien qu'il a un son intéressant! Et après on essaie de faire de la musique, soit des mélodies (mais c'est un peu compliqué) soit des rythmiques mais quand même avec un beau son! Plus le décalage entre ce qu'on voit et ce qu'on entend est important et plus ça me surprend et ça surprend le public. Voilà un peu la démarche...

**... Dans ce registre d'étonnement, il y a aussi cet instrument dont la pièce centrale est une lunette de WC. Comment s'appelle-t-elle et comment l'as-tu mise en scène?**

Quand je suis arrivé dans cette maison, je me suis dit, ce truc bleu marine, il faut que ça serve! Et dix ans plus tard, j'ai mis deux rangées de cordes, huit en tout, ce qui donne deux accords. Lorsqu'on ferme le couvercle ça fait un troisième accord. Cette lunette accompagne une musique de Björk où la mélodie est d'abord chantée puis accompagnée par cette harpe WC. Il y a deux façons d'en jouer, soit avec les doigts, en arpèges, soit avec la balayette des toilettes, en accords. Souvent je l'amplifie avec une pointe de « réverb ». Tu m'as demandé comment ça s'appelait.. j'ose pas le dire... il y a deux noms: l'« harmonicaca » ou la « celt'harpic ».



**Je vois ici un instrument visuellement spectaculaire et qui semble très complexe, quelle tâche attribues-tu dans ton spectacle à cet étrange objet qui ressemblerait plus à une maquette de vaisseau spatial qu'à un instrument de musique?**



Ça s'appelle un « johnlennonophone » parce qu'il a été exclusivement fabriqué pour accompagner une chanson des Beatles. L'instrument est divisé en deux parties. Un registre aigu, joué par un jeu de douze bouteilles accolées deux à deux, chaque groupe produisant un accord à deux sons. Le registre grave, joué en contretemps, est lui obtenu à l'aide d'un soufflet à pied pour matelas pneumatique qui joue, soit un *mi*, soit un *fa* en fonction de la position du tuyau d'arrosage relié au soufflet. L'air est distribué d'un côté ou de l'autre, dans l'une ou l'autre des bouteilles. L'instrument est sonorisé, fixé sur une sphère en plastique qui, à l'origine, était un fût de bière à la pression. Le socle est stabilisé par une grosse roue en fonte.

**Il y a aussi dans ton spectacle certains instruments dont tu sembles vouloir cacher les contours pour mieux créer un effet de surprise. Parle-nous de cette fameuse clarinette.**

Dans le temps, j'en avais fait une à partir d'un manche à balai en PVC creux. Dans mon spectacle actuel, j'ai prolongé l'idée en utilisant un pied de micro. J'ai enlevé tout ce qui était à l'intérieur, percé des trous et mis un bec, tout en lui conservant son rôle de pied de micro du spectacle. Les gens ne s'aperçoivent de rien jusqu'au moment où je le plie et m'en

sers comme d'une clarinette « autosonorisée ».

**En plus d'avoir réinventé la clarinette, tu as également créé un étonnant saxophone aux allures de serpent...**

Oui, c'est le « polychlorure de vinylophone ». C'est un bec de saxophone ténor que j'ai placé au bout de ce tuyau de canalisation d'eau en PVC. Les coudes sont faits avec des gaines électriques et le pavillon avec le haut d'une bouteille d'alcool à brûler. Au départ, j'avais commencé par percer des trous sur un tube tout droit et, ensuite, j'ai mesuré la distance entre les trous, et pour les rapprocher les uns des autres, j'ai fait des zigzags plutôt que des clés.

**Pour finir, peux-tu nous parler de cette « rétro-invention »? Je veux parler de ta version archaïsée et mécanique de la boîte à rythmes.**

Ça s'appelle un « teppazarythme ». C'est un vieux Teppaz des années cinquante. Teppaz, grande marque de tourne-disque, à vitesse constante, rythme constant, swing assuré! À une époque, pas mal de groupes folk intégraient des boîtes à rythmes dans leur musique, quelquefois ça sonnait bien mais visuellement c'était pas terrible. Pour plaisanter,

*Installation finale  
du spectacle  
de la Ligue des  
Utopistes Non  
Alignés*



teppazarythme

j'ai voulu fabriquer des boîtes à rythmes qui se voyaient. Dans un premier temps, j'ai utilisé des moteurs électriques mais qui présentaient l'inconvénient de ne pas avoir de vitesse constante. Par la suite, j'ai eu l'idée de me servir d'un tourne-disque. À la place du disque vinyle, j'ai mis un plateau avec des vis positionnées judicieusement suivant les

rythmes que je voulais obtenir. Ces vis actionnent à tour de rôle quatre cordes à piano fixées sur un support au dessus du Teppaz. La forme de la vis et la longueur de la corde permettent d'obtenir des sonorités variées. Les deux notes graves accordées à l'octave sont produites par l'utilisation d'une lame d'accordéon et d'une corde à piano les-tée. J'y ai même ajouté du papier verre pour que ça gratte un peu... Quand le plateau fait un tour, une mesure est jouée. Mesure à deux temps, à trois temps, binaire, ternaire, tout est possible. On peut jouer dans plusieurs tempi puisqu'il y a aussi un variateur de vitesse sur le tourne-disque. Et dans un morceau, à chaque fois qu'on veut changer de rythme, on n'appuie pas sur un bouton mais on change de disque, ce qui visuellement est plus intéressant. ●

Pour aller plus loin dans le «sonobricolage», le site web d'Alain Cadeillan et de Laurent Rousseau ([www.liguedesutopistes.fr](http://www.liguedesutopistes.fr)) propose une joyeuse mise en bouche multimédia. Et pour étancher sa soif d'aventures sonores, le mieux est encore de guetter les prochains spectacle de la Ligue des Utopistes Non Alignés!

### Discographie

#### Comme musicien co-réalisateur au sein de

- **Perlinpinpin Fòlc:**  
Musique traditionnelle de Gascogne Vol 1 Junquèr-Oc, 1975  
Musique traditionnelle de Gascogne Vol 2 Junquèr-Oc, 1977  
Rondeaux et autres danses à Samatan Junquèr-Oc, 1977  
Musica de Gasconha Revolum, 1980  
Als curios Revolum, 1982  
Al biule Auvidis, 1985  
Ténarèze («Diapason d'or» - Diapason) Compàs, 1991
- **Cap-Negre:**  
Passat deman Modal, 1999
- **Ténarèze:**  
Ausèths Modal, 1999  
Una nuèi CRMT, 2001  
Aral Buda musique, 2006

#### Comme musicien invité

- Gabriel Valse Le Chant du Monde, 1974  
Cornemuses de France Discoval, 1977  
Lambrusc Ventadorn, 1977  
Trésors gascons Ventadorn, 1977  
Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui Vol 1 (Grand prix de l'Académie Charles-Cros) Ariane, 1986  
Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui Vol 2 (Grand prix de l'Académie Charles-Cros) Ariane, 1987  
Landes de Gascogne. La cornemuse («Choc Musique» - Le Monde de la Musique) OCORA Radio-France, 1996  
La nocte è curta. Musique de la Renaissance italienne DHM-BMG, 1999  
Pescalua. Vent castanhèr pesc 001, 2002  
Joan Francés Tisnèr. 12 receptas de J. A. Lespatlut, 2004  
Bodega, bodegaires (Grand prix de l'Académie Charles-Cros), 2005

# Pierre Nauton et l'enquête phonographique du Musée national des arts & traditions populaires d'août 1946 en Haute-Loire

par Didier Perre

Le 14 au 21 août 1946 s'est déroulée en Haute-Loire une importante enquête phonographique du Musée national des arts et traditions populaires, conduite sur le terrain par le linguiste Pierre Nauton. Les résultats de cette enquête vont faire l'objet d'une édition critique intégrale, écrite et sonore, établie par Didier Perre, en collaboration avec Marie-Barbara Le Gonidec, dont la parution (coédition CTHS-AMTA) est prévue en 2012. C'est l'occasion de présenter aux lecteurs de *Pastel* la personnalité scientifique de tout premier plan que fut Pierre Nauton ainsi qu'une synthèse des résultats de cette enquête.



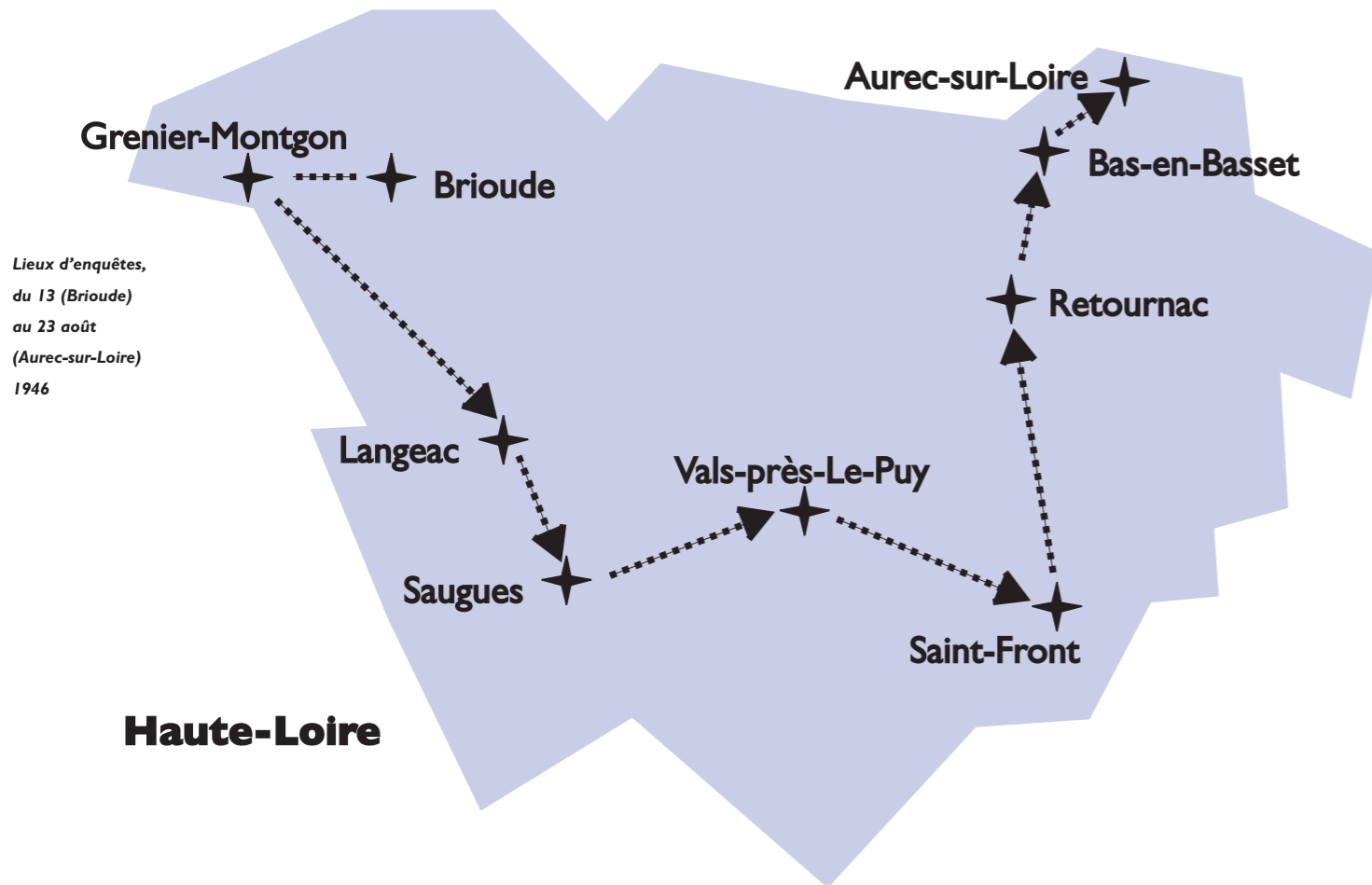
Pierre Nauton (à gauche) lors des enquêtes linguistiques de 1951-1953 (fonds Pierre Nauton, Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay, dépôt Institut Pierre Gardette, Lyon)

## I. Pierre Nauton

Pierre Nauton (1912-1970), originaire de Saugues (Haute-Loire), frère des écoles chrétiennes, préparait à l'époque un diplôme d'études supérieures en dialectologie, pour lequel il réalisa une étude sur le patois de Saugues, publiée en 1948. Sa thèse de doctorat sur la *Géographie phonétique de la Haute-Loire* a été présentée en 1949 à la Sorbonne. Son œuvre majeure (et monumentale) reste cependant, en tant que

chercheur au Centre national de la recherche scientifique, la publication de l'*Atlas linguistique et ethnographique du Massif-Central*.

Auteur d'un grand nombre d'articles de dialectologie, Pierre Nauton, disparu trop tôt, a laissé beaucoup de documents, dont l'exploitation se fait progressivement. Outre la publication posthume de sa thèse, *Géographie phonétique de la Haute-Loire*, réalisée par Jean-Baptiste Martin en 1974, le



fonds photographique<sup>1</sup> (plus de huit cents photos) constitué par Pierre Nauton au cours de ses enquêtes en Ardèche, Aveyron, Cantal, Haute-Loire et Lozère de 1951 à 1953 pour la préparation de l'*Atlas linguistique et ethnographique du Massif-Central* a fait l'objet d'une publication dirigée par Jean-René Mestre en 1995. Restent les enregistrements réalisés au cours de la même période qui sont à publier<sup>2</sup>, ainsi que des textes dialectaux d'archives déposés aux Archives départementales de la Haute-Loire par Jean-Baptiste Martin.

## 2. L'enquête phonographique de 1946 en Haute-Loire

Le Musée national des arts et traditions populaires a été fondé en 1937. Il prenait la suite pour le domaine français du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Claudie Marcel-Dubois<sup>3</sup>, en charge du secteur ethnomusicologie dès la création du musée, initiera et conduira les enquêtes phonographiques dès avant la guerre selon une méthodologie scientifique dont Constantin Brăiloiu<sup>4</sup>, dans un article fondateur paru dans la *Revue de musicologie*<sup>5</sup>, avait posé les bases. Celle-ci a mené une importante mission d'enquête en Basse-Bretagne (été 1939)<sup>6</sup>, puis quelques missions limitées pendant la période de la guerre. La mission en Haute-Loire d'août 1946 qu'elle effectuera avec Maguy Andral<sup>7</sup> est ainsi la première mission d'envergure menée après-guerre.

(Organisation d'archives), *Revue de Musicologie*, Paris, tome 12, novembre 1931, p. 233-267 ; article repris sous le titre Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les archives de la Société des compositeurs roumains, dans Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, 1973, p. 5-39.

6. Les archives de cette mission ont été publiées en 2009 par Marie-Barbara Le Gonidec : *Les archives de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939...*

7. Marie-Marguerite Pichonnet-Andral dite Maguy Andral (1922-2004) fut la collaboratrice de Claudie Marcel-Dubois jusqu'à la retraite de cette dernière et lui succéda. Cette mission en Haute-Loire marque d'ailleurs le début de cette fructueuse collaboration.

1. Aujourd'hui déposé au Musée Crozatier du Puy-en-Velay.

2. Ce fonds sonore sur bandes magnétiques a été déposé en copie par Pierre Nauton au Musée national des arts et traditions populaires en 1951.

3. Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) a fait toute sa carrière au Musée national des arts et traditions populaires où elle fut responsable du domaine musical. Cf. Jacques Cheyronnaud, *Une vie consacrée à l'ethnomusicologie...* Cahiers de musiques traditionnelles, 1990.

4. (1893-1958), ethnomusicologue roumain, fondateur en 1928 des Archives de folklore roumain puis, après-guerre, des Archives internationales de musique populaires à Genève.

5. Constantin Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*

La première collaboration entre le Musée national des arts et traditions populaires et Pierre Nauton semble dater de 1943 : « En 1943, sur la demande de M. Georges Henri Rivière<sup>8</sup>, je diffusai un certain nombre de questionnaires qui, remplis avec plus ou moins de précisions par mes correspondants bénévoles, fournirent tout de même au Musée des ATP comme à moi-même des indications utiles. »<sup>9</sup> Il effectuera ensuite un stage du 19 avril au 2 mai 1946 au Musée national des arts et traditions populaires et c'est au cours de ce stage qu'il proposera de conduire sur le terrain une équipe d'enquêteurs munis d'appareils d'enregistrement<sup>10</sup>.

### 2.1. Lieux des enregistrements

Les enquêtrices parisiennes, venues en automobile (la « Rosengart bleu foncé » de Claudie Marcel-Dubois), guidées par Pierre Nauton qu'elles ont rejoint à Brioude le 13 août, ont immédiatement entamé un véritable marathon qui les a menées

dans neuf localités du département pendant une dizaine de jours. Les localités d'enregistrement relèvent des trois provinces historiques ayant servi, tout ou partie, à constituer le département à la Révolution. Selon les lieux, le nombre d'informateurs est très variable, le secteur de Saugues étant sur représenté (quatorze informateurs sur cinquante et un), du fait de l'origine saugaine de Pierre Nauton (voir tableau 1).

### 2.2. Choix des informateurs

Les informateurs ont été choisis par Pierre Nauton, souvent après enquête préalable et en faisant jouer le réseau des frères des écoles chrétiennes, congrégation dont il était membre. Outre des personnes peu cultivées, d'extraction modeste, informateurs habituels de ce genre d'enquête, il a aussi été fait appel à quelques notables, bons connaisseurs de la langue, ou à des enseignants d'institution catholique. On peut considérer qu'appartiennent à cette catégorie trois des cinq informateurs de Brioude<sup>11</sup> et trois des quatre informateurs de Vals-près-

Localité d'enregistrement	Date(s)	Province historique	Nombre d'informateurs
Brioude	14-15 août 1946	Auvergne	5
Grenier-Montgon	15 août 1946	Auvergne	4
Langeac	16 août 1946	Auvergne	2
Saugues	17-18 août 1946	Gévaudan	14
Vals-près-Le-Puy	19 août 1946	Velay	4
Saint-Front	20 août 1946	Velay	8
Retournac	21-22 août 1946	Velay	8
Bas-en-Basset	22 août 1946	Velay	2
Aurec-sur-Loire	23 août 1946	Velay	4

8. Georges Henri Rivière (1897-1985) fut le fondateur et le premier directeur du Musée national des arts et traditions populaires. Il est l'initiateur d'une nouvelle muséographie pour les objets d'art populaire, alliant recherche scientifique et mise en scène épurée. Georges Henri Rivière était aussi un grand musicien, organiste et pianiste de jazz. Voir l'article qu'Isaac Chiva lui a consacré dans la revue *Terrain*, ainsi que le numéro spécial que la revue *Ethnologie Française* lui a dédié en forme d'hommage, tous deux en 1987.

9. Pierre Nauton, *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, volume IV, 1963, p. 83.

10. Fiche de visite dactylographiée (dossier 17 des archives de la mission) rapportant un entretien entre Marcel Maget, adjoint de Georges Henri Rivière, et Pierre Nauton, datée du 30 avril 1946.

11. Albert Massebeuf, figure incontournable du félibrige et des sociétés musicales et folkloriques de cette ville, auteur d'un livre en occitan : *Pe Bride* (1984), l'abbé Jean Delaigue (1892-1976), originaire d'Araules, supérieur

Tableau 1

Le-Puy<sup>12</sup>. D'ailleurs, Pierre Nauton lui-même a été enregistré le dernier jour de la mission.

2.3 Résultats de la mission

Les enregistrements, cent cinquante-sept disques au total, ont été réalisés au moyen d'un appareil phonographique de la marque Ch. Garraud<sup>13</sup>. Ils sont conservés au MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe & de la Méditerranée, successeur du Musée des ATP) qui conserve également les deux boîtes d'archives relatives à cette mission (notes manuscrites des enquêteurs, correspondance, rapports...).

Ces phonogrammes ne sont pas seulement musicaux. L'enquête était en effet à double fin : ethnomusicologique

pour Claudie Marcel-Dubois et Maguy Andral, linguistique pour Pierre Nauton.

C'est ainsi qu'ont été privilégiées les chansons en occitan par rapport aux chansons en français, mais aussi qu'ont été enregistrés des contes, proverbes, devinettes et spécimens linguistiques (vocabulaire, conjugaison, adjectifs numériques, pronoms, etc.) destinés au travail de Pierre Nauton.

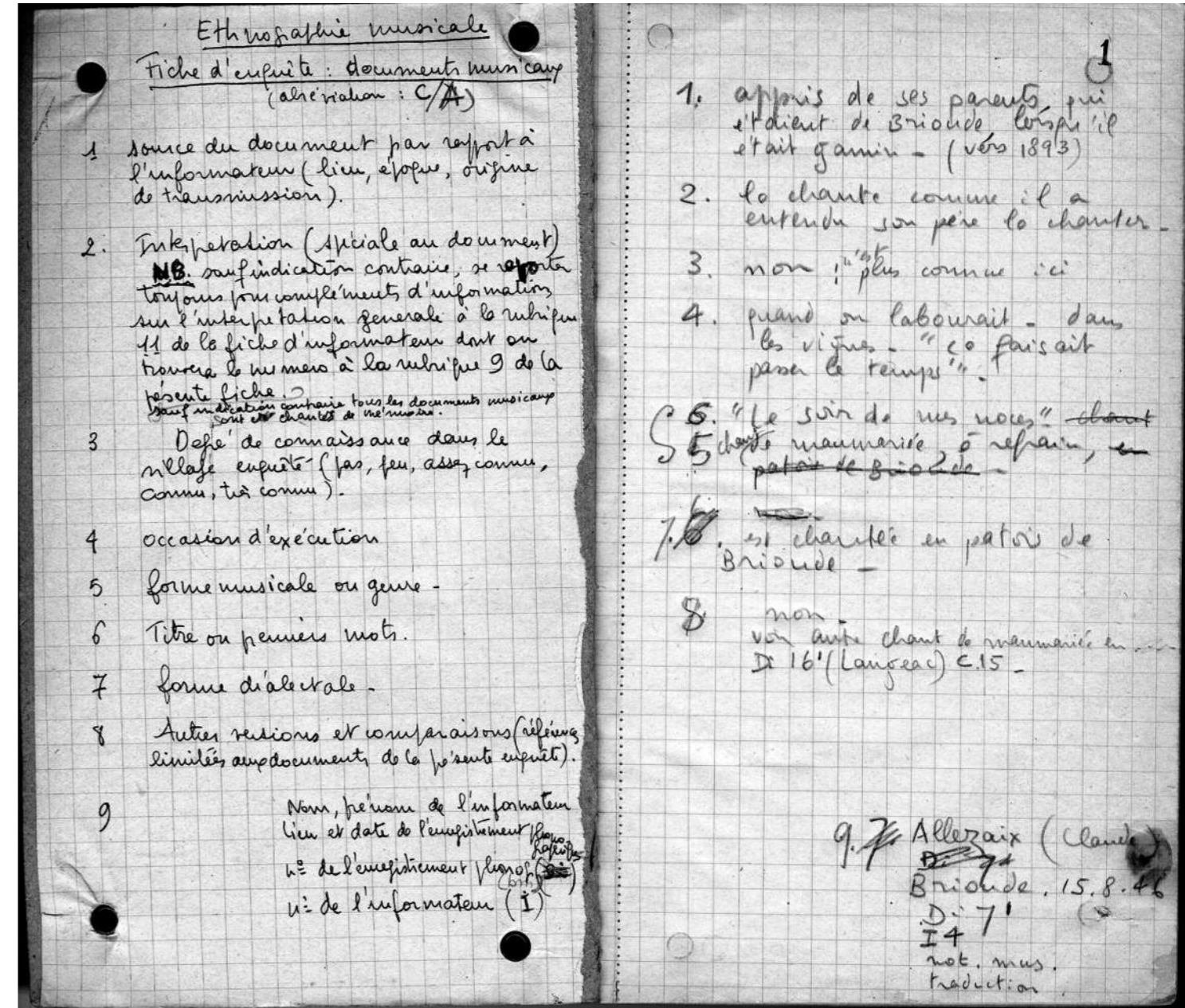
Au final, les éléments récoltés se répartissent comme suit (voir tableau 2).

Enfin, les documents sonores recueillis ne sont pas tous à proprement parler populaires. Il en est ainsi des deux histoires d'Antoine Bertrand<sup>14</sup>, auteur typique de la bourgeoisie patoisante de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des traductions en occitan de deux fables de La Fontaine, œuvres de Louis Chambonnet<sup>15</sup>.

Localités	Chants, danses chantées	Contes & histoires	Spécimens phonétiques	Dictons, formulettes, proverbes, comptines, devinettes	Ambiance & informations parlées
Brioude	1	5	10	-	-
Grenier-Montgon	11	-	-	2	-
Langeac	11	-	-	-	-
Saugues	38	9	8	86	3
Vals	22	3	12	46	-
Saint-Front	25	-	-	7	-
Retournac	48	3	-	5	7
Bas-en-Basset	4	3	-	-	-
Aurec	7	3	-	3	1
<b>Total</b>	<b>167</b>	<b>26</b>	<b>30</b>	<b>149</b>	<b>11</b>

Tableau 2 de l'Institution Saint-Joseph à Brioude et linguiste reconnu, et Pierre Grangeon, professeur de mathématiques et sciences à l'Institution Saint-Joseph.  
 12. Trois enseignants de l'Institut agricole de Vals-près-Le-Puy, dont l'un, Alphonse Boiral, originaire de Mende, à plus de quatre-vingt kilomètres au sud du lieu d'enregistrement.  
 13. Ces disques originaux ont ultérieurement été transférés sur bandes magnétiques, elles-mêmes numérisées en mars 2001 sur six disques com-

14. Antoine Bertrand (1853-1935), avoué, juge au tribunal civil, puis maire de Brioude, est l'auteur de nombreuses publications dans l'*Almanach de Brioude* et de contes et poésies en occitan sous le nom de Touana Bartran publiés en 1934.  
 15. Louis Chambonnet (1857-1909), né à Bas-en-Basset, prêtre, directeur de la Maîtrise de Bourges. Sous le pseudonyme de Louis Cham, il est l'auteur de *Poésies en patois de Bas-en-Basset* (1908).



2.4. Exploitation des résultats par les enquêteurs

Dans *La chanson occitane en Velay* j'affirmais un peu vite<sup>16</sup> que cette enquête de 1946 n'avait fait l'objet d'aucune exploitation. C'était presque vrai pour la zone vellave. En réalité, trois publications ont utilisé l'enquête d'août 1946 en Haute-Loire : Pour son ouvrage *Le patois de Saugues...*, paru en 1948, Pierre Nauton a abondamment puisé dans la matière de Saugues de cette enquête. Ont été ainsi transcrits, en notation phonétique Rousselot-Gilliéron, un conte, une cinquantaine de proverbes, dix-huit devinettes, deux formulettes enfantines et cinq chansons. Par ailleurs,

16. Didier Perre, *La chanson occitane en Velay...*, p.23.  
 17. Cette publication m'a été signalée initialement par Valérie Pasturel que je remercie sincèrement.

Pierre Nauton fait de nombreux renvois dans sa publication aux références d'autres versions enregistrées ailleurs. En 1953, Claudie Marcel-Dubois a publié et analysé dans la revue *Arts et traditions populaires*<sup>17</sup> une chanson en français recueillie à Retournac auprès de Pierre Soulier dit « Piallet », remarquable chanteur né en 1865 et ayant un style vocal passionnant. Enfin, en 1954, l'enregistrement d'une bourrée chantée à Retournac par Albert Fourgon a été publié dans le volume 4, *France*, de la Columbia World Library of Folk and Primitive Music... dirigée par Alan Lomax<sup>18</sup>. La notice de cet enregistrement a été écrite par Claudie Marcel-Dubois.

18. Cet enregistrement a été republié en disque compact en 2002 : *World Library of Folk and Primitive Music, volume XIX, France, compiled and directed by Alan Lomax, Rounder 82161-1836-2*. La pièce en question y occupe la page 19.

Enquête 1946 en Haute-Loire, questionnaire chanson et fiche renseignée pour la première chanson de l'enquête. Fonds HL 46, manifold référencé ms 46.287 (MUCEM)

### 3. Appréciation critique de cette mission

Cette mission a permis de recueillir des documents sonores irremplaçables et de première main. Le plus vieux des chanteurs (François Granger à Bas-en-Basset) avait 101 ans lors de son enregistrement... il était donc né en 1845 ! Elle a aussi été menée avec une grande rigueur scientifique grâce au professionnalisme de Claudie Marcel-Dubois. Notamment, le système de nomenclature des résultats de la mission rend cette enquête facilement exploitable aujourd'hui.

Je retiendrai particulièrement le grand répertoire de Marie Bergougnoux à Saugues, les deux versions en occitan de la chanson *Le chat mis en jugement* (n° 11 326 au Répertoire Coirault), dont, au plan national, seulement cinq versions sans notation musicale sont répertoriées à ce jour (Joséphine Gérenton à Vals-près-Le-Puy et Emma Demars à Saint-Front) et le merveilleux conteur qu'est Marcel Charbonnier à Saugues. Pierre Soulier à Retournac nous fait entendre un style de chant de plein air proche des chants de labour (briolages) particulièrement passionnant par son échelle sonore et sa dynamique. Enfin, Albert Fourgon, remarquable chanteur de bourrées, est aussi une des « perles » de cette enquête. Ses enregistrements (douze bourrées) forment vraisemblablement le plus important corpus d'un chanteur de bourrées faisant danser au tralala. Il fait preuve d'une dynamique rythmique impressionnante amplifiée par des frappes de pied et des claquements de main. Ce sera une vraie découverte de la publication en cours.

En revanche, un certain nombre de chansons enregistrées sont fragmentaires ; la publication renverra alors à d'autres versions plus complètes afin que le lecteur puisse s'y retrouver. On sent très nettement que cette enquête aurait gagné à être encore mieux préparée par un meilleur repérage préalable des informateurs, insuffisant en certains points de collecte. De même, le travail bibliographique préparatoire n'a quasiment pas été conduit, l'enquête ayant été montée tardivement. On peut regretter aussi que seulement deux pellicules de photographies aient été prises dont l'une a été égarée ; de même aucun film n'a été réalisé. Au final, cette enquête, conduite dans des conditions matérielles difficiles (appareils lourds, difficultés d'alimentation électrique, rationnement des carburants), sur un

temps très court, en période de gros travaux agricoles peu propices à de telles enquêtes, incluant la période de fêtes religieuses du 15 août, partait avec beaucoup de handicaps. Mais, grâce à la connaissance du terrain de Pierre Nauton, à l'endurance et la rigueur de Claudie Marcel-Dubois et de Maguy Andral, ses résultats sont remarquables et livrent un corpus sonore inégalé pour la Haute-Loire.

### 4. Conclusion

Écartelée entre ses appartenances historiques multiples (Languedoc, Auvergne et Gévaudan), la Haute-Loire n'a pas l'identité culturelle forte d'autres territoires. Elle a cependant eu la chance insigne d'être, à quatre-vingts ans de distance, le terrain de collecte de deux acteurs majeurs de l'ethnographie française : Victor Smith<sup>19</sup> et Pierre Nauton. Singulièrement, grâce surtout à ce dernier, le canton de Saugues représente le secteur du département le mieux documenté sur le plan linguistique, ethnographique et ethnomusicologique<sup>20</sup>.

L'alliance de Pierre Nauton et des ethnomusicologues du Musée national de arts et traditions populaires est à l'origine de cette enquête dont la publication fera date en matière de littérature orale de la Haute-Loire. Puisse-t-elle nous permettre de faire mieux connaître l'œuvre considérable de ce grand linguiste et ethnographe que fut Pierre Nauton, et de faire découvrir la littérature orale de ce département rural. ●

*Tous mes remerciements à Marie-Barbara Le Gonidec qui, en toute confiance, m'a ouvert les archives de cette mission et a relu attentivement cet article.*

19. Victor Smith (Saint-Étienne 1826 - Langogne 1882), juge au tribunal de Saint-Étienne (Loire), auteur d'un monumental travail de collecte de contes et de chansons (sans notation musicale) dans l'est du Velay et le Forez, recherches pour l'essentiel inédites et représentant près de dix mille feuillets manuscrits conservés en trente-trois volumes à la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris [Ms. 6834 à 6866].

20. Outre le travail de Pierre Nauton, en 1991, une cassette magnétique

produite par l'Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne (enquêtes Yves Becouze) a apporté un éclairage plus récent de l'ethnologie de Saugues. Des inédits sont encore à publier pour compléter ce corpus saugain, tels que les enregistrements réalisés à Saugues par Pierre Nauton du 2 au 10 février 1952 pour la préparation de l'*Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, ceux du violoneux Urbain Trinca par Éric Roux puis par Didier Perre (1982), etc.

### Bibliographie de Pierre Nauton

#### Articles

- *Le polymorphisme de l'R dans la Haute-Loire* (en collaboration avec Georges Straka), *Mélanges*, t. V, Études linguistiques, Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, vol. 108, 1947, p. 195-238.
- *Les formes en -iec du suffixe -IACU*, *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat*, Paris, 1951, p. 235-243.
- *Le problème Vareille(s)-Vazeille(s)*, *Revue internationale d'onomastique*, 3<sup>e</sup> année, n° 1, 1951, p. 9-30.
- *Une butte-témoin: le patois des protestants du Velay*, *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Paris, 1952, t. 3, p. 185-191.
- *FABRICA et -ICA en gallo-roman d'après les toponymes Faurie, Haurie, Fabrie, Favrie* (toponymie, phonétique, géographie linguistique), *Revue de linguistique romane*, t. XVIII, 1954, p. 201-251 (et 3 cartes).
- *Limites lexicales «ibéroromanes» dans le Massif Central*, *Actes du VII<sup>e</sup> congrès international de linguistique romane*, Barcelone, 1955, p. 591-608.
- *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central* (domaine, réseau, questionnaire, but), *Revue de linguistique romane*, t. XX, 1956, p. 41-65.
- *Dialectologie et toponymie, disciplines connexes* (à propos d'un ouvrage et d'un article récent), *Revue de linguistique romane*, t. XXII, 1958, p. 47-75.

- *Les doigts de la main*, Vie et langage, n° 101, août 1960, p. 417-421.
- *Le dialecte brivadois (aperçu sommaire)*, *Almanach de Brioude*, 1964, p. 9-44.
- *Occlusives intervocaliques dans la région amphizone de l'atlas linguistique du Massif Central*, *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1966, p. 357-369.

#### Ouvrages

- *Le patois de Saugues (Haute-Loire), aperçu linguistique, terminologie rurale, littérature orale*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres, 1948, 204 pages.
- *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, volume I, *La nature*, 1957 réédition 1972 ; volume II, *Le paysan*, 1959 réédition 1976 ; volume III, *L'homme*, 1961 réédition 1977 ; volume IV, *Exposé général, table-questionnaire, index alphabétique*, 1963, Paris, Centre national de la recherche scientifique.
- *Géographie phonétique de la Haute-Loire*, ouvrage posthume publié par J.-B. Martin, Paris, éditions Les Belles Lettres, 1974, 368 pages.

#### Publication des photos de Pierre Nauton

- MESTRE Jean-René, *Paysans d'antan, iconographie de la vie rurale dans le Massif Central français, 450 photographies prises par Pierre Nauton (1912-1970)*, Le Puy-en-Velay, Société des Amis du Musée Crozatier, 1995, 224 pages.

### Références

- BARTRAN, Touana, *Contes brivadois*, Brioude, René Borel éditeur, 1934, 180 pages.
- CHAM, Louis, 1908 ?, *Poésies en patois de Bas-en-Basset, quelques fables de Lafontaine [sic], un Noël paysan*, Librairie Chevalier, Saint-Étienne, 24 pages.
- BRĂILOIU, Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, 466 pages.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Mémoires en recueil, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Montpellier, Office départemental d'action culturelle de l'Hérault, 1986, 106 pages.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Une vie consacrée à l'ethnomusicologie, Claudie Marcel-Dubois (1913-1989)*, Cahiers de Musiques Traditionnelles, n° 3, 1990, Genève, ateliers d'ethnomusicologie, p. 173-185.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, Collection Anthropologie du monde occidental, 2002, 206 pages.

- CHIVA, Isaac, *Georges Henri Rivière un demi-siècle d'ethnologie de la France*, Terrain, n° 5, p. 76-83.

- FELICE (DE), Théodore, *Le patois de la zone d'implantation protestante du nord-est de la Haute-Loire*, Paris-Genève, éditions Champion-Slatkine, 1983, 404 pages.

- LE GONIDEC, Marie-Barbara, *Les archives de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires, Claudie Marcel-Dubois, François Falchun assistés de Jeannine Auboyer*, éditées et présentées par... Paris, CTHS, Rennes, Dastum, 2009, 444 pages, un cd-rom inclus.

- MARCEL-DUBOIS, Claudie, *En Paradis, il y a-t-un arbre*, Arts et Traditions Populaires, n° 1, janvier-mars 1953, p. 70-74.

- PERRE, Didier, *La chanson occitane en Velay du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, un disque compact 21 titres inclus, Modal folio, Parthenay, FAMDT éditions, 2003, 292 pages.

- Hommage de la Société d'ethnologie française à Georges Henri Rivière*, Ethnologie française, nouvelle série, tome 17, n° 1, janvier-mars 1987, Paris, Berger-Levrault, 117 pages.

# Lo Saüc

Segur es lo patrimont! aras montanhas, amassament de tucs, de caps, de puechs que demoron en cada lòc com'un eretatge plan assegurat. Dolent de notariòt! (se pòt ausir legendas disent que las montanhas vençon d'una còla de gripets!).

Duas setmanas aprèp lo montanhatge passat, que n'ai pujat ara montanha amb lo filh del guardaire, venent remplaçar lo pair, seguissent la penda naturala de las generacions. Arrivat a la casèla, lo jovent lançèt, millhor farguèt, un hillet, aquel bram que pòt anar d'un mont a l'autre, fins que un hillet plan meteís, del paire, tornèt.

En un Pastel passat<sup>2</sup>, Jacques Baudoin par-

lava d'aquel patrimòni de brams, pohèra, bibohèra et cridas. ... E me sembla plan que se cal parla vertadièrament d'un patrimòni per sons tan simples mès tan complicat a fargar!

L'endeman, descobriguèri un autre biais de bramar, per los cans de travalh. Lo jove guardaire petava mots de duas lengas per se far un biais de parlar a cadun de los dus cans... De fach, inventava quicòm... per fargar un patrimòni?

Alavetz, ara, quand tempti un hillonet jos un pont de Tolosa qu'es acostumat a las cançons dels barquiers, fa pa res: inventi lo patrimòni del canal de deman miegjorn!

## Huec e contra-huec

Patrimòni de piroman? Entre los vint-e-un e vint-e-quatre<sup>3</sup> de julhet –pròche de vint-e-quatre amb la peur que lo rector espèisse los pagans o pròche de vint-e-un amb l'ufan d'essèr pagan, se cal far cramar lo mai gros fagòt de l'annada o far petar de flams lo mai desbrenat de har –enas vales de Mieja-Pireneas, aquò despenja del patrimòni de valea: fagòts per lo Coserans e har berroi per lo Comenge.

Mès mai de levant o mai de ponent, lo fuòc de solstici sembla un patrimòni vertadièr. Alavetz, quand una còla de devisaires, cantaires e sonaires vòl far d'ajuda-crama per

lo mai gros fagòt de l'annada, coma lo vint-e-quatre de junh passat a Castillon-de-Coserans – que se cal malfisar del rector, aquò que s'apera contra-passatge de flam... Pr'aquò, se dit qu'en lo temps passat, aquèl jorn, se fasiá pas solament que cramar de lenha mès tanbèn que se fumavan las bonas èrbas, e que dansavan en fuòc totas bestias uroses de retrapar atal l'infèrn. Alavetz, se vos disi que lo vint-e-quatre de junh passat en Coserans, s'es cantat per la fina que s'enfuma e qu'un foet verbal a fait dansar totis mólz-congre e aluca-AZF, vos sembla pas que troba lo patrimòni d'una altra man?

## Bedoceta e poubelle

—Se pòs menar la bedoceta a la carriera... Pas segur que la Menina le disia atal. M'auria fach un resson amb la cançon passada de mòda –savetz, que parla de dintrar dins la carrièr...

Mès plan segur que nomenava bedoceta aquela caisseta leva-tapador de pesa-pè –o clina-porta, i aviá un autre modèl, me brembi, jaune o blau – que s'amassava « tot çò qu'ei pas bon a minjar » –contrari de que dit lo conte de Turluret<sup>4</sup> – e tot çò que los drolles avián petat dins la jornada.

Alavetz, aquela paraula tota soleta es un boçin de patrimòni. Se pòt dire mai precisament de mairimòni. Attencion, venç pas

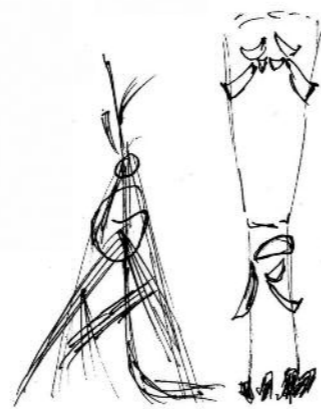
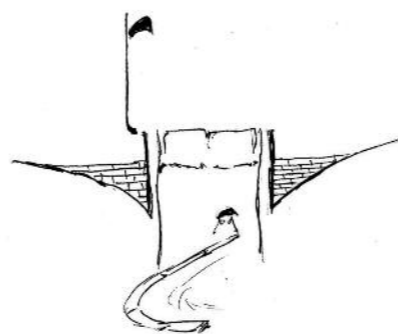
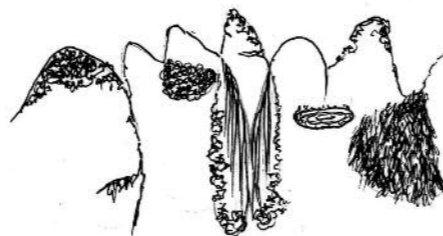
del fach que la Menina me l'a legat. Per ieo, se pòt dire que la paraula bedoceta es un genre de mairimòni, mès en totis autres vielhs ostals de Tolosa, se se parla encara de la bedoceta, cal sabèr que venç del nom d'Albert Bedouce, maira<sup>5</sup> de Tolosa (sièis mèses en 1906), que voliá un amassa-bordilha a cada porta. A Tolosa, la bedoceta es un cònsolimòni?

E la pobela? Aquel nom, de fach *poubelle*, venç del nom d'un préfete de Paris que voliá tanbèn flocar las carrièras d'amassa-bordilha. A Paris, la *poubelle* es un préfetimòni! E en çò de vosautres?

coneis d'autra, se pòt dire al Pastel...

4. *Almanac patouès de l'Ariejo*, 1894

5. Oc pe, ena Nauta-Gasconha, lo cònsol se pòt apelar e maira



## Hillet d'ici

Sûr que c'est du patrimoine! En altitude, cet amoncellement de tucs, caps, puechs qui tiennent en chaque place comme un héritage assuré. Malin le petit notaire! (on peut entendre des légendes qui disent que les montagnes nous viennent d'une équipe de lutins<sup>6</sup>...). Deux semaines après la dernière montée en estive, j'ai grimpé à la montagne avec le fils du berger, venu remplacer son père, suivant la pente naturelle des générations. Arrivé à la cabane, le jeune lança ou mieux modula un *hillet*, ce cri qui peut aller d'une montagne à l'autre, jusqu'à revenir sous forme de *hillet* semblable, poussé par le père. Dans un numéro passé de *Pastel*<sup>7</sup>, Jacques

Baudoin parlait de ce patrimoine des cris, *pohère, bibohère et criteras*... Il me semble bien qu'on peut parler véritablement d'un patrimoine pour des sons aussi simples mais aussi difficiles à moduler!

Le lendemain, j'ai découvert une autre façon de crier, pour les chiens de travail. Le jeune berger cassait des mots de deux langues pour fabriquer une façon de parler à chacun des chiens... De fait, il inventait quelque chose... qui fera patrimoine? Aussi, désormais, quand je tente un petit *hillet* sous un pont de Toulouse qui est habitué aux chansons de mariners, cela ne fait rien: j'invente le patrimoine du canal de demain midi!

## Feu et contre-feu

Patrimoine de pyromane? Entre le vingt et un et le vingt-quatre juillet –plus proche du vingt-quatre en cas de crainte que le curé surveille les païens et plus proche du vingt et un par morgue d'être païen, il faut faire brûler le plus gros fagot de l'année ou faire péter de flammes le brandon le plus trituré – dans les vallées des Pyrénées centrales, cela dépend du patrimoine de la vallée: fagot pour le Couserans et énorme brandon pour le Comminges.

Mais que ce soit plus à l'ouest ou plus à l'est, la pratique du feu de solstice semble être un véritable patrimoine. Aussi quand une équipe de diseurs, chanteurs, sonneurs se propose d'aider à mettre le feu à ce plus

gros fagot de l'année –comme le vingt-quatre juin passé à Castillon-en-Couserans – où on doit bien se méfier du curé, cela s'appelle un *contre-passatge* de flammes... Pourtant, il se dit qu'au temps passé, ce jour-là, on ne faisait pas que brûler du bois mais aussi on faisait partir en fumée les bonnes herbes et danser dans le feu toutes bêtes heureuses de retrouver ainsi l'enfer. Aussi, si je vous dis que le vingt-quatre juin passé en Couserans, il s'est chanté pour la fine créature qu'on enfume et qu'un fouet verbal y a fait danser tous ceux qui traient le congre et allument les AZF, il ne vous semble pas que cela fait réinventer le patrimoine de l'autre main?

## Bedoceta et poubelle

—Si tu pouvais porter la bedoucette à la rue...

Pas sûr que la grand-mère le disait ainsi. Cela m'aurait fait écho avec cette chanson démodée qui parle d'entrer dans la carrièr<sup>8</sup>...

Mais il est sûr qu'elle appelait bedoucette ce caisson à couvercle actionné par le pied –ou inclinable, il y avait un autre modèl, je me souviens, en jaune ou en bleu – où se collectait tout ce qui n'était pas bon à manger – expression inverse de celle du conte de Turluret<sup>9</sup> – et tout ce que les garnements avaient démolé dans la journée.

Figurez-vous que ce mot à lui tout seul est un élément de patrimoine. On pourrait dire plus précisément de mairimòni, car il faut savoir que cela vient du nom d'Albert Bedouce, maire de Toulouse (six mois en 1906), qui voulait un ramasse-ordure à chaque porte. À Toulouse, la *bedoceta* est un édilimòni?

Et la poubelle? Ce nom vient de celui d'un préfet de Paris, de fait Poubelle, qui voulait décorer les rues de ramasse-ordure. À Paris, la poubelle est un préfetimòni! Qu'en est-il chez vous?

1. *Legenda de l'Esplingué* confisada per C. Tarane

2. *Pastel* n°66

3. per lo biais d'escriure, ref. LAUX, *Dictionnaire français-occitan*, IEO, 1997; se qualqu'un n'en

6. *Légende de l'Esplingué* confiée par C. Tarane

7. *Pastel* n°66

8. le jeu de mots existe entre l'occitan *carriera*,

(*rue*), et le français *carrière*

9. *Almanac patouès de l'Ariejo*, 1894

# Takaya Odano

## Baroqueux japonais de Toulouse et koto du Languedoc

propos recueillis  
par Jean-Christophe Maillard

# M

on père est originaire du nord du Japon, à une centaine de kilomètres de Sendai... là où il y a eu la catastrophe... ma mère, elle, vient de Yokohama, près de Tokyo, et elle enseigne la musique traditionnelle japonaise. Jusqu'aux années 1950, le *koto* était très réputé : aujourd'hui on fait de la guitare, du piano, mais auparavant beaucoup de filles jouaient de cet instrument. Par exemple, un cadeau de mariage, c'était le *koto*, ou encore une armoire pour ranger les vêtements, les kimonos... Autrefois, dans une famille aristocratique, quand il y avait la naissance d'une fille, on plantait dans le jardin un *paulownia*, qui arrivait à une taille satisfaisante au bout de quinze ans environ. Comme les filles autrefois se mariaient à quinze ou seize ans, on coupait l'arbre et on utilisait le bois pour fabriquer un *koto*. Par exemple, ma grand-mère jouait du *koto*, pas en professionnelle, mais en amateur. Elle a dû arrêter, parce que c'était la guerre, que ce n'était pas le moment de faire de la musique... mais quand la guerre fut terminée, ma mère est née, et ma grand-mère lui a appris le *koto*, comme tout le monde.

Mais le *koto*, ce n'est pas un instrument exclusivement féminin... On peut comparer cet usage à celui du piano en Occident, pour les jeunes filles de bonne famille ?

1. Luth piriforme à quatre cordes, proche du *pipa* chinois et du *ty bà* vietnamien.

Exactement ! L'apprentissage du *koto*, ça fait partie d'une bonne éducation. En revanche, pour être professionnel et pour être maître, c'est exclusivement masculin, et réservé aux non-voyants. L'instrument *biwa*<sup>1</sup> et le *shamisen*<sup>2</sup> sont eux aussi réservés aux non-voyants. Je parle de la tradition, mais les choses ont changé. Bien sûr, ma grand-mère ne voulait pas que ma mère devienne professionnelle. D'un point de vue traditionaliste, les filles sont mariées, ne travaillent pas, elles ne font pas d'études supérieures, et sûrement pas en musique... de plus, ma mère peignait. Elle a tout de même poursuivi ses études de *koto*, mais, pour plaire à sa mère, elle a suivi en même temps des études « normales », d'histoire, je crois. Puis, finalement, elle s'est retrouvée professeur de *koto*.

Enfin, ces traditions dont tu parles ne sont plus en vigueur : ta mère vit de sa musique, tu n'es pas aveugle, tout le monde peut pratiquer toute forme de musique !...

Depuis le XX<sup>e</sup> siècle, ces traditions sont abolies : il y a aussi le *shakuhachi* qui était réservé aux moines bouddhistes, mais maintenant on peut tous en jouer. Pourtant, ma mère n'avait pas pu faire d'études supérieures en musique. Son rêve, c'était que son fils puisse en faire. Alors j'ai commencé vers quatre ou cinq ans ; au début c'est ma mère qui m'a formé, puis j'ai continué avec une dame qui avait été son professeur, j'ai eu encore un autre professeur puis je suis entré à l'Université des Arts de Tokyo, où il y a un département d'Arts traditionnels. C'est la seule université

2. Luth à caisse carrée et à long manche pourvu de trois cordes.



Takaya Odano  
au koto  
photo  
Olivier Gobet

qui a ce genre de département au Japon, sous une forme complète. L'enseignement n'est pas exactement celui d'un conservatoire, il est rattaché à l'Éducation Nationale. Parallèlement, j'avais fait des études de piano, dès l'âge de cinq ans, mais au Lycée musical de Tokyo, où j'ai obtenu un diplôme de fin d'études.

**Vous étiez nombreux dans cette université à étudier la musique traditionnelle ?**

Il y a environ chaque année quatre-vingt ou quatre-vingt-dix élèves, sur peut-être cinq cents inscrits dans la totalité des spécialités.

**Et qu'enseigne-t-on plus précisément dans ce département ?**

Il y a le *koto*, maintenant le *biwa* je pense (mais à mon époque il n'y en avait pas encore), le *shamisen*, le *shakuhachi*, le *gagaku*<sup>3</sup>...

**Ah oui ? Mais alors c'est tout l'orchestre *gagaku* qui joue ?**

Oui, bien sûr : le *shô* qui est une variété d'orgue à bouche, le hautbois *hichiriki*, la flûte, les percussions...

**Et le *kabuki* ?**

C'est souvent le *shamisen* qui l'accompagne. Pour le *nô*, c'est la flûte et les percussions. On enseigne le *nô*, mais pas le *kabuki*, qui est considéré comme du théâtre populaire... Le *nô* se divise en deux formations : d'une part les acteurs-chanteurs, d'autre part les musiciens.

**Parle un peu de tes études !**

J'ai obtenu une licence au bout de quatre ans. Et comme j'ai reçu une éducation catholique (comme ma mère, mon père, lui, est bouddhiste non pratiquant), je me suis intéressé à l'orgue. Pendant longtemps, il n'y avait au Japon que des instruments électroniques, mais depuis on s'est avisé d'en construire d'authentiques, avec des tuyaux. Le premier que j'ai vu, c'était chez les Bénédictins à Tokyo, ils s'étaient adressés à une firme américaine qui leur en avait construit un absolument superbe, et c'est à ce moment que je suis tombé amoureux de l'orgue. J'avais

quatorze ou quinze ans. Mais je n'avais pas l'occasion d'en toucher, c'était réservé aux organistes. En rentrant à l'université, je pouvais choisir un instrument complémentaire. Comme j'avais déjà travaillé le piano, je pouvais me diriger vers un autre instrument, et j'ai donc opté pour l'orgue. C'est comme ça que j'ai découvert l'instrument. Le *koto*, je l'avais commencé très petit, ce n'était donc pas un choix de ma part ! J'ai donc eu une sorte de crise d'identité : j'avais suivi les conseils de mes parents pour leur faire plaisir, mais il y a eu ensuite une sorte de contrat... j'ai donc fait ma licence, puis, ayant rempli mes engagements, j'ai fait ce que je voulais... mais avec toujours une aide financière de mes parents ! J'ai rencontré alors une organiste, amie d'ailleurs de Michel et Yasuko Bouvard et de Willem Jansen<sup>4</sup>, et je lui ai demandé comment poursuivre sérieusement ce que j'avais commencé à l'orgue. Elle m'a alors proposé plusieurs possibilités, et parmi celles-ci, celle de partir à l'étranger. Elle me disait entre autres qu'en possédant un bagage solide en musique et en culture japonaise, j'avais quelque chose à faire connaître et à montrer, et que cela constituait un plus tout en me permettant de poursuivre d'autres études. Les Japonais qui viennent en Europe ou en Amérique pour pratiquer la musique possèdent déjà un bagage important qu'ils ont acquis chez eux, mais il n'était pas exclu que je puisse m'initier à l'orgue hors de chez moi. On en a parlé avec mes parents, qui sont tombés d'accord... j'étais fils unique, je n'étais jamais sorti de la maison, alors... c'était une occasion de prendre un peu de distance, d'acquiescer de la maturité.

**Tu t'es donc retrouvé en France...**

Voilà... j'avais juste un bagage de deux ans d'orgue en cours complémentaire, j'ai donc tenté mon entrée à Toulouse, dans la classe de Michel Bouvard, qui m'a accepté en deuxième cycle. C'était aussi parce qu'avec ma formation en piano, je connaissais bien le clavier.

**J'ai une question qui me préoccupe depuis longtemps : pourrais-tu me dire, pour un Oriental et plus précisément un Japonais, comment on ressent la musique occidentale ? C'est devenu une chose tout à fait courante de travailler avec vous, les orchestres et les ensembles de chambre ont coutume de vous compter dans leurs rangs, et je me demande souvent comment on peut percevoir cette appartenance à deux univers, deux civilisations ! Un**

lement titulaire de l'orgue de Saint-Sernin. Son épouse, Yasuko Umaya Bouvard (elle aussi d'origine japonaise) tient de son côté la tribune de Saint-Pierre-des-Chartreux. Jan Willem Jansen joue régulièrement sur l'orgue de l'église-musée des Augustins et suit une carrière internationale de concertiste, au sein de nombreux ensembles.



**Européen qui assiste à un spectacle de *nô* ou de *kabuki* se trouve confronté à un monde terriblement dépaysant, même s'il peut se montrer sensible à la beauté de ces spectacles... on manque malgré tout de « clés »... et vous ? Avez-vous totalement assimilé la culture occidentale, ou la considérez-vous comme une culture étrangère ?**

... Ça dépend ! Pour ce qui est de la culture générale, c'est vrai qu'il y a chez nous beaucoup d'occidentalisation depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Puis il y a eu l'après-guerre : ça a été l'américanisation. Nous sommes très proches des Américains, au niveau de la vie matérielle, de l'économie, de la politique... on dit même que nous sommes leur cinquante et unième état ! Alors, pour la musique, beaucoup de gens ont préféré la guitare, ou le piano. Le gouvernement n'a pas fait beaucoup d'efforts jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Maintenant, dans les écoles, on fait des séances de sensibilisation... La démarche pour se mettre à cette musique est importante, et il peut y avoir des résultats curieux : parfois, on joue du *shamisen* avec des groupes de rock, par exemple. En ce qui me concerne, j'ai commencé très tôt le piano, donc c'était un univers familier. La musique japonaise et la musique occidentale, c'est très différent, c'est vrai, mais j'ai l'habitude de passer de l'une à l'autre, ce n'est pas un problème.

**Alors tournons la question en sens inverse : qu'est-ce pour vous que la civilisation japonaise ? Vous devez en être fiers, elle vous appartient, vous la comprenez parfaitement...**

Pour moi, ce qui était important, c'était de sortir du pays. Puis il y a eu une prise de conscience, une vue de l'extérieur. On a le mal du pays, et il se passe une sorte de redécouverte de nos valeurs, de notre identité. Donc, je garde cette fierté, je me sens bien sûr Japonais, mais en même temps, j'ai tendance à perdre cette idée de pays en tant que nation. Culturellement, je reste totalement fidèle à mes origines, de même que je ne veux pas devenir Français... je suis Japonais, je reste moi...

**Et comment s'est passé cet apprentissage de la musique occidentale au conservatoire ? Et la coexistence avec la musique japonaise ?**

Il faut dire que c'est ma mère qui m'avait donné comme condition d'emporter le *koto*, car j'avais presque l'intention d'abandonner... je me suis donc trouvé dans cette obligation ! Je crois que dans les trois premières années, je n'ai même pas ouvert l'étui ! Mais surtout, je n'en avais pas le temps : trop de choses à faire, apprendre le français, travailler... j'ai débuté le clavecin un an après mon arrivée.

Takaya Odano  
au clavecin  
photo  
Jean-Christophe  
Maillard



Michel Bouvard pensait que c'était important de connaître cet instrument pour aborder un certain répertoire d'orgue qui avait des points communs avec lui. À un moment, j'ai choisi le clavecin. J'adorais l'orgue, mais j'avais des problèmes, par exemple avec le pédalier. Je me sentais handicapé par rapport à ceux qui avaient commencé plus tôt, et j'ai vu mes limites. Donc, je me suis lancé dans le clavecin et le continuo, je me suis senti obligé de choisir, il y avait trop à faire et je risquais de tout perdre. Je ne connaissais pas bien ses ressources, et je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup à faire en soliste, en musique de chambre... ce qui m'a énormément plu. Et puis aussi, en France, il y a peu de débouchés pour un organiste. L'Église ne paye pas beaucoup, et les métiers de professeur, ou de concertiste, me paraissaient difficiles, du fait que j'avais commencé tard. J'ai commencé le clavecin avec Willem Jansen, et j'ai poursuivi avec Yasuko Bouvard. Plusieurs années après, je suis entré au Département de musique ancienne du Conservatoire de Toulouse<sup>5</sup>. J'ai travaillé avec Laurence Boulay, puis François Saint-Yves. J'ai passé le diplôme de continuo en 2003, puis le D.E.M. en 2004, et enfin le D.E. en 2006. Parallèlement, je suis parti étudier à Strasbourg avec Aline Zylberajch, pendant deux ou trois ans.

Takaya Odano & Masako Ishimura photo Olivier Gobet



Mais la musique japonaise, dans tout ça ?

Alors, il faut que je retourne en arrière. La première fois que j'ai rouvert l'étui du koto, c'était quelque chose comme deux ans et demi après mon arrivée ! Willem Jansen m'a proposé de jouer à l'occasion des examens de clavecin du conservatoire : après les épreuves, on mange tous ensemble au restaurant. Il m'avait demandé... trois jours avant : « Est-ce qu'éventuellement tu pourrais apporter le koto ? »

Ah ? Dans un restaurant japonais, alors ?

Non, pas du tout ! Un restaurant gascon, je crois, avec du cassoulet, du foie gras ! Willem était content, et il m'a proposé de jouer pour la fête de la musique. Deux ou trois mois avant cette date, j'ai rencontré la flûtiste Masako Ishimura. Elle a plusieurs spécialités : musique contemporaine, musique brésilienne... mais elle a fait un peu de koto quand elle était jeune, comme quoi la tradition de la jeune fille de bonne famille est toujours vivace ! Masako connaît bien le style japonais, et en plus, quand je l'ai connue, nous avons parfois joué avec son mari. Elle l'avait rencontré à Londres lorsqu'elle suivait

des études de flûte, c'est un Anglais qui joue du shakuhachi. Ils se sont fixés une dizaine d'années en Catalogne espagnole, puis sont venus à Toulouse. On s'est rencontrés par hasard, alors que je jouais dans un restaurant, ou dans une boutique japonaise... et ils m'ont proposé de jouer avec eux. C'était aux alentours de l'année 2000. Depuis, quand je joue du koto, c'est souvent avec Masako à la flûte, parce qu'elle connaît bien la musique japonaise, son style, elle comprend bien. En effet, rien n'interdit de jouer cette musique sur une flûte traversière, un violon, c'est le même problème que de jouer du Bach avec un instrument moderne : soit on fait n'importe quoi, comme

ça pouvait souvent arriver autrefois, soit on a fait des recherches et on joue dans le style. Masako, comme elle a fait du koto, elle ne joue pas cette musique comme du Mozart !

Pourtant, la flûte traversière occidentale, ça ne sonne pas comme un shakuhachi...

春の海  
平調子ヨリ  
尺八  
初シニ取リ調子合せ  
元後第一結ヲ合ス

Mer de Printemps photo Jean-Christophe Maillard

5. Organisme indépendant des classes régulières du conservatoire, ce département assure plutôt une sorte de perfectionnement dans une spé-

cialité et s'adresse en grande partie à des étudiants extérieurs, sous forme de stages mensuels.

Takaya Odano  
au koto:  
position des mains  
photo  
Jean-Christophe  
Maillard



Mais quand Masako joue de la flûte, je trouve des ressemblances, dans le timbre, dans son approche générale. Et ce qu'on joue ensemble, c'est de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, moderne.

Pourtant, la musique de *shakuhachi*, c'est souvent une musique qui nous paraît abstraite, proche de l'esthétique contemporaine, très moderne...

La musique du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, le répertoire soliste réservé aux moines, effectivement. Mais au XX<sup>e</sup> siècle, on en a fait un instrument mélodique. Quand on l'a associé au *koto*, au départ, on lui a fait jouer la partie du *shamisen*, qui

joue traditionnellement avec le *koto*. *Koto* et *shamisen*, c'est le répertoire du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, avec également le chant. Il y a deux styles, qui s'appellent *yamada*, et *ikuta*. Le *yamada* est le moins ancien, il date du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le *koto* s'est développé plutôt à l'ouest du pays, vers Osaka. Un maître, qui s'appelait justement Yamada, l'a introduit à Tokyo. Le style de Tokyo était très différent, très théâtral, marqué par le *kabuki*. Il a fallu adapter le répertoire, et en plus, on utilisait un autre type de *shamisen*, avec un manche plus large et un son plus sec. On a choisi des sujets héroïques, tragiques même, pour les paroles des chants. Le style *ikuta*, lui, est plus ancien. Le texte est moins théâtral, plus poétique. Il peut y avoir des histoires un peu sensuelles, intimes. On y prend des formes poétiques comme le *tanka*...

Et tous ces styles, tu les avais étudiés ? Comment travaille-t-on cette connaissance de la tradition au Japon ? Mémorise-t-on les morceaux, par exemple ? Y a-t-il une part réservée à la liberté, l'ornementation, l'improvisation ?

Tout est écrit. Enfin, autrefois, le répertoire était réservé aux non-voyants, alors on fonctionnait par transmission orale exacte. Pour les amateurs, on a mis au point une

façon de noter, une sorte d'aide-mémoire qui n'est pas une partition complète, mais qui permet de s'y retrouver. Ça s'est développé de cette façon, et les partitions qu'on utilise maintenant pour le *koto* datent du XX<sup>e</sup> siècle. Le premier morceau à avoir été transcrit en notation occidentale s'appelle *Mer de Printemps*. C'est un morceau extrêmement connu. Lorsque son compositeur, Michio Miyagi (1895-1956), l'a joué pour la première fois en public, il y avait dans le public une Française qui était violoniste. La musique lui avait tellement plu qu'elle voulut tout de suite la jouer avec lui, et ce fut une sorte d'événement historique, la première collaboration entre les deux musiques. Ils sont venus la jouer en France, lors d'un festival à Biarritz.

Il faudrait qu'on te connaisse plus sur place !... Pour la musique baroque, tu as déjà un réseau... La première fois que je t'ai entendu au *koto*, c'était grâce à Hervé Niquet<sup>6</sup> ! Je t'ai même entendu jouer avec ta mère, qui avait fait le grand voyage il y a quelques années !

Oui, pour le premier, c'était juste pour un petit concert de midi, et l'autre fois pour le mariage d'un ami musicien avec une Japonaise. On fait aussi des concerts privés, des festivals ; par exemple, il y a deux ou trois semaines, j'ai joué dans un château dans le Gers, grâce à des amis. Avant, j'avais joué au Musée des Augustins pour récolter des dons suite à la catastrophe de mars dernier au Japon. Avec Masako, nous avons un petit nombre de concerts dans l'année, c'est une bonne chose pour garder le niveau. Pour le baroque, j'ai eu des groupes comme Le Triomphe des Arts qui n'a pas duré très longtemps... et je joue à présent avec Christophe Geiller au violon et Alice Mathé au violoncelle dans l'ensemble Vitali.

On a même joué ensemble...

Bien sûr ! Avec Rolandas Muleika et l'ensemble Antiphona, à Ibos et à Avignon, dans des programmes Dupuy<sup>7</sup> !... Je joue de temps à autres avec l'Ensemble Baroque de Toulouse et Michel Brun, et l'Orchestre de Chambre de Toulouse avec Gilles Colliard.

Tu enseignes, aussi ?

Oui, mais le piano, dans une école de musique...

Tu es donc totalement confronté à une coexistence de musiques et de cultures ! Pour conclure, pourrais-tu dire les avantages et les inconvénients de cette « double vie » ?

On pourrait d'abord parler du piano et du clavecin. J'ai arrêté pendant près de dix ans avec le piano, et je me souviens de ce que disent souvent les pianistes : jouer Bach, c'est très dur, il y a des ornements qui changent tout le temps, et les autres musiciens de l'époque, c'est pire encore... les ornements, je les ai tous appris, je les maîtrise, et curieusement, depuis que je retravaille le piano, c'est à dire trois ou quatre ans, il y a beaucoup de choses que je comprends. Il y avait des morceaux que j'essayais de faire en force, mais, maintenant, j'y arrive bien mieux. Le toucher est plus dur, mais je le fais de façon plus détendue. Le claveciniste doit trouver des solutions autres, lui qui ne joue pas de crescendo. Quand je me remets au piano, toutes ces recherches me sont profitables, même si j'ai des ressources supplémentaires. Je joue du piano très différemment maintenant.

Eh bien, c'est pareil pour le *koto* ! Ce qui le rapproche du piano, c'est la tension des cordes qui fait qu'on déploie beaucoup de force. Avec le clavecin, j'ai pris beaucoup de souplesse du poignet, davantage de précision. Si je travaille beaucoup mon clavecin, et que je reviens sur le *koto*, il se passe la même chose, je joue plus librement et aisément. Mais en sens inverse, quand je travaille beaucoup le *koto* et que je reviens au clavecin, les ornements, c'est une catastrophe ! Alors, je préfère commencer par le clavecin, et avec cet esprit-là, le *koto*, ça marche... Pour ma vie de musicien, et ma vie en général, j'ai connu des mondes très différents. Quand on est dans son pays natal, on ne se rend pas compte. Quand on va vivre ailleurs, il y a cet attachement à son pays, mais on s'adapte aussi. C'est un avantage : on sait bien sûr que je ne suis pas français, je suis différent, mais je ne trouve pas que ce soit négatif. Je connais des choses que vous ne connaissez pas, et vice-versa. Il y a alors une sorte d'échange, c'est constructif ! ●

6. Ancien directeur du Département de musique ancienne du Conservatoire de Toulouse, et chef d'un ensemble baroque réputé, Le Concert Spirituel.

7. Bernard Aymable Dupuy (1707-1789), compositeur toulousain et maître de chapelle à Saint-Sernin.

# Une vague de ciné-concerts : nouvelle forme ou effet de mode ?

par Alem Alquier

Depuis 1976 en France – et plus particulièrement ces dernières années – un type de spectacle est en passe d'arriver au premier plan dans le panel des formes culturelles vivantes : le ciné-concert. Et musiques du monde et musiques traditionnelles y sont bien représentées.



KFX Orchestra en ciné-concert sur un film de Daisuke Itô

Contrairement à un mythe très vivace, ce ne sont pas des pianistes qui accompagnaient les films aux temps héroïques du cinéma muet, mais de véritables orchestres. Soit les salles étaient beaucoup plus grandes qu'aujourd'hui, dotées d'une fosse, soit, plus tôt, lorsque le cinéma était encore un phénomène de foire itinérant, les « salles de cinéma » n'étaient que des tentes... où des musiciens aux instruments légers (surtout pas des pianos !) pouvaient se produire<sup>1</sup>.

Chaplin, Keaton, Lang, Murnau, Dziga Vertov... ce sont les films libres de droits qui bien sûr suscitent nombre d'adaptations. En général, les musiciens vont puiser dans le cheptel européen ou russe de l'époque soviétique mais il existe une immense cinémathèque mondiale peu explorée jusque-là. KFX Orchestra, se définissant comme un « groupe de musique à l'écran » (ce qui pourrait être un abus de langage puisque le terme de « musique d'écran » s'applique à la bande son ; dans le cas d'une musique en live accompagnant le cinéma on parle de « musique de fosse »... mais ici il s'agirait plutôt d'un habile glissement de sens), exploite le cinéma muet japonais, par exemple, avec des instruments classiques et rock (*Yukoku* de Yukio Mishima, *Jirokichi* de Daisuke Itô, années vingt et trente) mais aussi, et ce qui est assez inédit, des courts-métrages contemporains, pas forcément muets, comme *L'astronaute*, film québécois de Christian Laurence (2007). Le compositeur de ce groupe, Amaury Chabauty, n'hésite pas à explorer diverses formes pour travailler la matière sonore de ces films ; guitariste, il joue également du thérémine<sup>2</sup> mais aussi du *koto* pour illustrer en particulier un film d'animation de Kihachiro

Kawamoto : les « musiques du monde » ne sont pas très loin quand il s'agit de couvrir l'image, notamment dans l'immense creuset du cinéma d'animation : le son produit par des instruments traditionnels (fortes harmoniques des cordophones, variété des percussions, puissance émotionnelle des aérophones, « plainte » des accordéons, etc.) trouverait parfaitement son écho dans l'image animée et ses procédés narratifs, qu'elle soit artisanale ou manuelle (dessin, encre, écran d'épingles, pixillation...) ou encore numérique (vectoriel, 3-D...).

À Toulouse, Didier Labbé, avec un sax, une clarinette basse, une contrebasse et une batterie, exploite cette veine, jusqu'à remplacer des bandes originales, comme par exemple *Tango*, un chef-d'œuvre de pixillation de Zbigniew Rybczynski (1980). L'ensemble de ce ciné-concert, *Nuit blanche* (sept courts-métrages) est non seulement très homogène mais donne parfois l'impression que les films ont été montés sur cette musique. Il semble néanmoins, à quelques rares exceptions près, que le cinéma d'animation (même contemporain) ne réveille pas vraiment l'inspiration des musiciens de ciné-concert, alors qu'une vraie création peut éclore, justement avec la diversité sonore dont nous disposons actuellement...

## L'improvisation

« Imparfait du subjectif », dit Perrone en parlant du ciné-concert ; cette formule pourrait aussi bien s'appliquer à toute forme d'improvisation... « Le cinéma muet renvoie au

1. Le compositeur Baudime Jam rend compte magistralement de cet état de fait sur le site <http://quatuorprimavista.online.fr>.

2. Le thérémine est un instrument électronique dit « primitif », à travers lequel l'exécutant crée le son par ses gestes dans l'air à l'aide d'antennes.

De toute façon la musique électronique, même la plus récente, fait bon ménage avec le cinéma muet d'une autre époque : on l'a vu, ce n'est pas forcément la nature du son qui fait l'adéquation avec la nature de l'image.



**mourir à madrid**

UN FILM DE FRÉDÉRIC ROSSIF

texte MADELEINE CHAPSAL - musique MAURICE JARRE



langage des sourds-muets... au dialogue qui s'instaure parfois avec les petits enfants juste avant qu'ils ne commencent à parler. C'est un langage qui donne à connaître le sens de manière intuitive et immédiate, à l'appréhender par la seule sensibilité... Comme la musique. » Marc Perrone a beaucoup exploré le patrimoine muet, et son seul accordéon aide énormément à exprimer notamment les grands thèmes de Jean Renoir (dans sa période muette, bien sûr) que sont par exemple la vitesse mécanique (la révolution industrielle a également produit l'accordéon, ne l'oublions pas !), les rapports de classes sociales, les drames passionnels, mais surtout les scènes oniriques... ces dernières formant particulièrement, au-delà de Renoir et de Perrone, une merveilleuse rencontre du cinéma et de la musique... et en particulier dans le catalyseur du ciné-concert. Il y aurait beaucoup à faire avec l'improvisation dans le cas de ce type de spectacle. Certains font déjà intervenir l'improvisation dirigée (Surnatural Orchestra) dans les courts-métrages dadaïstes de Francis Picabia, et en plus avec des comédiens. Il faut préciser que le ciné-concert a été remis au

goût du jour par l'orchestre Un Drame Musical Instantané, en 1976, et ce en prônant l'improvisation depuis le début. *L'homme à la caméra* (Celovek S Kinoaparatom) de Dziga Vertov (1929) est l'un des premiers films à avoir été « concertisés » par ce collectif, et n'a pas cessé depuis lors d'être exploité dans les salles par bien d'autres, jusqu'à la musique « électro » : ce film est en effet si en avance sur son temps (du point de vue du montage, des effets spéciaux, de la volonté d'une narration quasi-inexistante...) qu'il ne peut que susciter l'enthousiasme pour le « sonoriser » (il y a d'ailleurs une référence explicite à la musique et à l'accompagnement d'orchestre de fosse dès les premières secondes de ce film muet). La musique qui accompagnait le film *Intolerance* (1916) de David Griffith à sa sortie fut composée par Joseph-Carl Breil. Murnau a fait appel à Hans Erdmann pour son *Nosferatu* (1922) : les réalisateurs de cette époque tenaient à ce que soit présentée une musique d'accompagnement lors du visionnage par le public. Et le compositeur contemporain Baudime Jam estime que si aujourd'hui on fait appel à l'improvisation pour accompagner des films muets, c'est par manque de moyens ou par manque de savoir-faire. Même s'il y a beaucoup de vrai dans cette assertion, apparemment il goûte peu la dimension créative et (par définition) inattendue que peut entraîner l'improvisation... Bien sûr le cinéma produit toujours une œuvre finie, montée, vérifiée, emballée, etc., mais ici il est question de spectacle vivant. Et aujourd'hui le public désire explorer des *terræ incognitæ*...

### Remplacer la bande-son

Dans le cas des films sonores (ou muets avec une partition originale), la question peut se poser sur le fait de remplacer une musique d'origine par une autre, et en *live*. Est-ce bien nécessaire au fond ? Ne voit-on pas là un prétexte supplémentaire pour jouer en public, amener une nouvelle forme, qui offre une diversité dans la diversité ? Au-delà du débat « improvisation ou pas », il est toujours intéressant de « revisiter » des œuvres, pour des raisons aussi bien esthétiques que politiques... Le ciné-concert peut aussi bien devenir un élément de commémoration, comme a pu l'être à Figeac en 2009 (pour le soixante-dixième anniversaire de la *Retirada* des républicains espagnols) le documentaire<sup>3</sup> de Frédéric Rossif *Mourir à Madrid* (1963) : Xavier Vidal (violon, accordéon), Rémi Vidal (percussions) et Guillaume Lopez (flûtes, voix) ont monté une création musicale autour d'extraits de ce film, sujet d'autant plus marquant qu'il concerne directement leur famille...

<sup>3</sup> l'époque de sa sortie, ce film a très vite été censuré (même en France, pays qui tenait à avoir de bons rapports diplomatiques avec son voisin franquiste).



En Midi-Pyrénées, d'ailleurs, concernant la pratique du ciné-concert, la situation paraît particulièrement dynamique, que ce soit sur le Quercy grâce aux Vidal-Lopez, ou en Rouergue avec l'expérience originale de vidéo-collectage de Christophe Rulhes et d'Amic Bedel (*Singularités ordinaires*), à Toulouse avec Didier Labbé, avec également le groupe Doolin' (qui a recomposé la bande originale du documentaire *Man Of Aran* de Robert Flaherty, 1935) ou bien Gadalzen avec un travail autour de Chaplin et Buster Keaton, ou encore Jean-Luc Amestoy avec Frank Capra... de plus, sur Toulouse, l'association Terres Nomades propose depuis 1998 une série annuelle de ciné-concerts (*Hallu Ciné*), avec une volonté de privilégier les musiques du monde. Sans parler de la cinémathèque... En Ariège, Olivier Capelle et Jean-Paul Raffit ont travaillé sur le documentaire *Grass* de Cooper & Schoedsack (une immense migration humaine et animale en Perse en 1925). Mais le plus remarquable dans la durée et dans la régularité se trouve peut-être dans les Hautes-Pyrénées, à Anères, où non seulement une programmation (*Cinéma muet & piano parlant*) existe depuis 1999, mais en plus toute l'actualité nationale dans le domaine du ciné-concert y est centralisée et régulièrement mise à jour ! La fiction est largement exploitée par la musique, et ce depuis les débuts du cinéma. Mais ce qui est nouveau avec cette vague de ciné-concerts, c'est une place de plus en plus accordée au documentaire : il est vrai que ce genre n'a

<sup>4</sup> Le terme même de ciné-concert est récent, puisque cette forme de spectacle était la règle au cinéma d'avant l'apparition du sonore (1929).

vraiment vu le jour qu'à partir des années vingt – on pourrait dire néanmoins que les tout premiers films de l'histoire du cinéma, *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* ou *La sortie des usines Lumière à Lyon*, sont à eux seuls des documentaires, bien sûr... mais on parlerait plutôt de reportage. Le genre cinématographique viendra notamment avec Flaherty. Il y a certainement un avenir (on peut le pressentir actuellement de manière évidente) dans cette nouvelle jeunesse du ciné-concert<sup>4</sup> : le collectif Un Drame Musical Instantané s'est dissout en 2008, mais nous voyons apparaître de nombreuses formations depuis la décennie 2000 ; et la restauration du patrimoine muet aidant, il est probable que cette forme devienne de plus en plus courante. Ou ne soit qu'un effet de mode... ? S'il s'avère que c'est un phénomène durable, pour l'instant il est peu concevable de créer une bande-son entière en musique de fosse (voire une musique à la fois de fosse et diégétique, pourquoi pas...), mais qui sait ? Tout est possible... Peut-être dans un futur proche verrons-nous éclore du « néo-muet », un goût certain pour une nostalgie d'expressionnisme ayant pris le pas sur le « parlant » omniprésent – il y a de rares exemples contemporains comme le *Juha* d'Aki Kaurismäki (1999), où la bande son fait largement la part belle à l'accordéon, notamment... (inutile de préciser que, non seulement muet, le film est en noir et blanc) mais pour l'instant cet « objet filmique non identifié » semble ne pas avoir vraiment fait école<sup>5</sup>... ●

<sup>5</sup> Aux dernières nouvelles, le dernier Hazanavicius (*The Artist*, 2011) s'ajouterait à cette liste confidentielle...

page précédente, de haut en bas : Marc Perrone, image de son site web [www.marcperrone.net](http://www.marcperrone.net) [cine-concerts.html](http://cine-concerts.html) ; affiche du film *Mourir à Madrid*, (1963), d'après la célèbre photo de Robert Capa *The Falling Soldier*, 5 sept. 1936 ; première version de l'affiche du film *L'homme à la caméra*, 1929 (lithographie de G. & V. Stenberg, 1926)

Site web [www.cineconcert.fr](http://www.cineconcert.fr) « le site de référence sur les ciné-concerts », piloté depuis Anères (Hautes-Pyrénées)



J'avais envie de sortir des clichés de la chanson traditionnelle, des histoires de bergères et de gentils galants... j'essaie d'écrire de façon intelligible, pas dans une langue trop intellectuelle, mais dans un langage populaire et enraciné, compréhensible de tous.»<sup>1</sup>

Laissons la place aux amis d'Alain Floutard, disparu le 30 avril 2011, pour un dernier hommage dans les pages de *Pastel*: en plus d'un musicien, il était un promoteur essentiel de la culture occitane et, comme on le constate par cet extrait d'interview de 1999, il aura beaucoup fait pour une langue qu'il désirait vivante.

# Alain Floutard

## Pascal Thomas

Alan Floutard daissa dins lo nòstre paísatge un traucàs que serà pas de bon tapar. Ensenhant, autor de libres pedagogics, musicien, menaire d'iniciativas culturalas, o aviá tot menat a l'encòp, e benlèu li aviam daissat portar un fais tròp pesuc. Pòdi testimoniari de la capitada esbleugissenta dels bals occitans pels pichons, qu'aviá butats amb la còla dels conselhièrs pedagogics de Nauta Garona e de Gèrs, e que s'aprestava a far enantir encara. Nos i èrem tant acostumats que pensàvem que passariá bèl brieu abans que «s'escape doçament». La vida escota pas los òmes. Mas me vòli pas negar dins lo tristum que nos aganta. Alan aviá totjorn obrat per ensenhar las generacions venentas; degun lo poirà pas jamai remplaçar, mas sabèm que trobarem demèst los joves, saique demèst los qu'aviá ensenhats, monde aluserpits e creatius per recomposar lo nòstre paísatge.

## Sergio Berardo

Alain nos a leissat, a quitat Auravila d'improvís, coma s'al foguesse a far una d'aquelas rigoladas que l'an rendut famos per tot lo país. Rendre l'idea de qui es estat aquel òme estan mal far coma exprimer lo dolor que sa mòrt a provocat dins tuchi nosautri que l'avem aimat.

Poeta, musicien, ensenhant e grand amors de sa terra, de nòstra terra, Alain nos a mostrat que pòs trobar ço qu'es l'Occitania dins una poesia, dins una chanson, dins un libre, mas sobretot dins un esprit. Aquel esprit generos fach d'estrambòrd, de convivialitat, d'intelligencia, de humor, de coratge. D'amor per la libertat. Lo tio esprit, qu'era coma l'esprit d'aquelhs vielhs cavaliers occitans que t'an fach pantallar quora eres mainat, Alain. As donat a ton grop de musica lo nom del visconte Trencavèl, un grand cavalier qu'aimaves, e, coma el, sies tombat tròp de bòna òra per la misteriosa injusticia de la vita. M'agrada pensar que aura te tròbes dins un luec ente contunhes ton chamin de grand òme d'òc, benlèu en parlant de politica e d'Occitania abo Jaures e Ferroul, benlèu en chantant tas chansons abo Brassens e De André. Segurament nòstre país sensa tu saré mai paure. Arveire Alain.

Alain Floutard laisse dans notre paysage un trou béant, qu'il ne sera pas aisé de combler. Enseignant, auteur de livres pédagogiques, musicien, initiateur culturel, il s'occupait de tout à la fois, et peut-être lui avons-nous fait porter un fardeau un peu trop lourd... Je témoigne de la réussite éblouissante des bals occitans pour les enfants, qui avait commencé avec l'équipe des conseillers pédagogiques de Haute-Garonne et du Gers, et qui allait s'épanouir. Nous nous y étions si habitués que nous pensions qu'il se passerait un temps fou avant qu'il ne «s'échappe doucement». La vie n'écoute pas les hommes. Mais je ne veux pas me noyer dans la tristesse qui nous accable. Alain a toujours œuvré à l'enseignement pour les générations futures; personne ne pourra jamais le remplacer, mais nous savons que nous trouverons parmi les jeunes, et plus précisément parmi ses élèves, des gens espiègles et créatifs pour recomposer notre paysage.

Alain nous a laissés, il a quitté Aureville précipitamment, comme s'il allait commettre une de ces farces qui l'a rendu célèbre dans toute la région. Rendre compte de ce qu'a été cet homme est aussi difficile que d'exprimer la douleur que sa mort a provoqué, au plus profond de nous tous, qui l'avons aimé. Poète, musicien, enseignant, amoureux fou de sa terre, de notre terre, Alain nous a montré qu'on peut trouver l'essence de l'Occitania dans un poème, dans une chanson, dans un livre, mais surtout dans un esprit. Cet esprit généreux, constitué d'enthousiasme, de convivialité, d'intelligence, d'humour, de courage. D'amour pour la liberté. Ton esprit, qui était comme l'esprit de ces vieux chevaliers occitans qui t'ont fait rêver quand tu étais enfant, Alain. Tu as donné à ton groupe de musique le nom du vicomte Trencavèl, un grand chevalier que tu aimais, et, comme lui, tu es tombé trop prématurément, par la mystérieuse injustice de la vie. Il me plaît de penser qu'aujourd'hui tu te trouves quelque part, continuant ton chemin de grand homme d'òc, peut-être en parlant politique et Occitania avec Jaurès et Ferroul, peut-être en chantant tes chansons avec Brassens et De André... C'est sûr, nòstre país sans toi sera plus pauvre. Au revoir Alain.

## Le groupe Trencavèl

Avoir un ami, c'est prendre le temps; les beaux jours comme les mauvais tu étais là. Mot après mot, note après note, toutes ces chansons que nous avons écrites et mises en musique ont tissé notre amitié. Nous sommes nombreux à avoir goûté, grâce à toi, à la parole et au verbe occitans. Soirs de fête, jours de répète. Il est passé, *Lo pichon trin* pour t'emporter loin de nos yeux mais tu nous a laissés *Manon* qui nous bercera quand tu nous manqueras trop. Il nous restait tant de chansons à composer ensemble; *Lo Pradièr* sera la dernière mais il lui manque toujours le refrain...

Adiu mon frère, mon ami

Robert Matta



Il y a comme ça des personnages qui marquent votre existence, Alain a marqué la mienne. Moi le joueur de basse électrique, la pièce rapportée du groupe, je ne connaissais pas un seul mot d'occitan ni un seul pas de danse, et pourtant j'ai composé la musique de *Lo pichon trin*. C'est un peu grâce à lui, et quand il a entendu cette musique il a immédiatement trouvé l'idée du «petit train des montagnes», et il avait dit «ça va faire un tube!».

Aujourd'hui encore, le groupe a du mal à se relever de ce départ si brutal, la salle de répète est imprégnée de tant de choses.

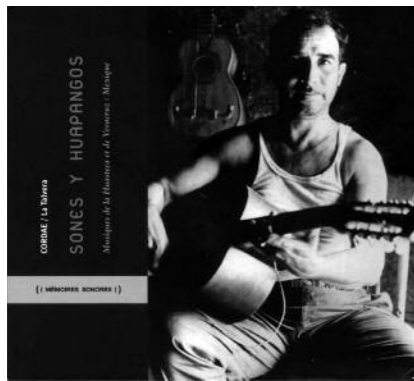
Si tu savais Alain comme je suis fier de t'avoir connu.

Didier Chmiewsky

Toi, mon Ami musicien, toi mon compagnon de route, Aujourd'hui tu me manques, tu nous manques à tous. Ton chant, ton jeu d'accordéon, ton humour, sont gravés dans ma mémoire... Quand nous jouons la mazurka du souvenir, je sais que tu nous écoutes et que tu chantes au «café des anges» qui dansent autour de toi... Simple hommage à mon ami disparu.

Jacques Tanis

<sup>1</sup>. Extrait d'une interview d'Alain Floutard par Luc Charles-Dominique, *Pastel* n°41, 3<sup>e</sup> trimestre 1999



**CORDAE / La Talvera**  
**Sones y huapangos**

**Musiques de la Huasteca et de Veracruz: Mexique**

La Talvera poursuit ses investigations extra-occitanes... après le Portugal et le Brésil, voici un CD consacré à deux régions du Mexique. Le cas de cet album est ici un peu particulier: il ne s'agit pas, comme dans le cas du Portugal ou du Brésil, du fruit d'un voyage d'investigations récent débouchant sur un recueil d'enregistrements. Ils ont ici exploité le très riche fonds de Stéphane Fargeot, ami et collaborateur de l'association, qui effectua dans les années 1970 une impressionnante moisson de documents sonores, pour beaucoup d'entre eux d'une valeur documentaire et musicale exceptionnelle. Nous avons diverses musiques de deux régions: la Huasteca d'une part, ancien pays pré-aztèque aujourd'hui réparti entre quatre états mexicains du nord-est du pays, et la moitié sud de l'État de Veracruz – précisément occupé dans sa moitié nord par une partie de la Huasteca. À la première région appartient le genre musical du *son huasteco*, musique de danse jouée par le violon et accompagnée par deux instruments dérivés de la guitare, la *huapanguera* et la *jarana*, les trois instruments soutenant la voix masculine, exploitée dans son registre habituel comme dans celui de fausset. Ce très beau répertoire réajuste grandement certains clichés que l'on pourrait avoir sur la musique mexicaine, qui ne se limite pas au répertoire des *mariaquis* ou à de pâles reflets des espagnolades de convention... on entend des violonistes d'une surprenante virtuosité, au son extrêmement caractéristique même s'il rappelle, à certains moments mais dans un tout autre contexte, les couleurs de la musique cajun. La rythmique sonne «mexicaine» de manière indéniable, mais ne ressemble pas forcément à ce que l'on croit déjà connaître. La musique du sud de Veracruz, de son côté, favorise le *son jaracho*, métissage de traditions espagnoles et africaines. La guitare *requinto* aux

sonorités percussives se joint à la harpe, dans sa forme locale: cette harpe *jarocha*, d'assez grande taille, se joue le plus souvent debout. Un groupe de guitares *jarana* et parfois un tambourin à cymbalettes *pandero* complètent le groupe instrumental, lui aussi soutien de la voix bien sûr. Ce style se distingue assez facilement de l'autre: l'absence du violon y contribue, et la couleur des cordes pincées, enrichies du son cristallin de la harpe, donne à la fois légèreté et efficacité rythmique. Mais cette riche anthologie réserve d'autres surprises! Je pense par exemple à ce minuscule violon ou *rabelito*, qui piaille en doubles cordes de courts motifs mélodiques accompagnés par la harpe et une guitare, elle aussi de taille minimaliste, le *cartonal*, dans la pièce *El Conejito*. On fait aussi la découverte d'une flûte à une main accompagnée (bien sûr par la main restée libre du flûtiste) d'un petit tambour: l'association *carrizo* et *tamborcito*. L'interprète, Jose Tranquilino, est non seulement un habile technicien mais il possède un talent indéniable de musicien à danser... car les instrumentistes comme beaucoup de chanteurs sont ici de réels professionnels, vivant de leur métier d'animateurs de fêtes et de cérémonies, profanes ou religieuses. Ils constituent ici la base des interprètes, excepté dans quelques chansons enfantines et une pièce instrumentale. La richesse de cette anthologie n'est pas à souligner. Comme La Talvera a coutume de le faire, un livret extrêmement documenté d'une quarantaine de pages complète le produit. Signé Stéphane Fargeot, il insiste largement sur les données historiques, ethnographiques et organologiques nécessaires pour une meilleure compréhension du répertoire. On peut cependant regretter, à un degré infime eu égard à la qualité de l'ensemble, un petit manque de précision dans la présentation des cartes géographiques, écrasées à la fin du livret, et ne faisant pas part des lieux d'enregistrements. Les pièces, de diverses provenances, sont d'ailleurs mêlées les unes aux autres sans réel souci pédagogique de distinguer les styles des deux régions. Mais ces réserves sont-elles primordiales? On peut pourtant affirmer que le choix du terrain, la qualité documentaire et technique de ces prises de son datées de l'été 1970, et enfin le pur plaisir que l'on tire de l'écoute, donnent ici les ingrédients d'un document ethnomusicologique de premier ordre, et l'une des plus convaincantes réalisations discographiques de La Talvera.

CORDAE / La Talvera GEMP 68  
Collection Mémoires sonores 2011  
Jean-Christophe Maillard



**Lamzé**  
**Musique à danser d'Auvergne et du Béarn**

Un harmonica agile dialoguant avec un violon guilleret, voilà Lamzé, un CD où Clémence Cognet et Daniel Detammaecker montrent que quelques «lames et cordes» suffisent pour faire de l'excellente musique à danser... et à écouter! Tiens, aurais-je entendu «lames-et...»? Mais oui, mais c'est bien sûr! Lamzé! Ce CD fait partie d'une vague de productions récentes où la musique «traditionnelle» évolue sans oublier ses racines en chemin... La parenthèse musicale du «néo-worldfolk-presse-purée-mélange-tout» serait-elle en train de s'achever? Lamzé explose d'une intense joie de jouer, de maturité, d'envie de partager. Cette générosité musicale renverrait au bon vieux folk des années soixante-dix si ce n'était une virtuosité d'interprétation omniprésente qui manquait alors...! Pas celle, sans objet, qui encrasse trop souvent nos platines, mais une compétence mise au service de cette pulsation envoûtante qui enveloppe les mélodies, fait frémir les orteils et donne envie de danser. Comment s'en étonner, Clémence et Daniel sont entrés dans la musique traditionnelle par la grande porte de la danse! Lamzé, c'est aussi de l'énergie à revendre dans des duos d'harmonica et de violon où lames et cordes vibrent à l'unisson puis se séparent au gré des intuitions musicales. Les arrangements ornent les mélodies sans détruire une cadence soutenue par un «jeu de pieds» à l'ancienne qui remplace avantageusement bien des percussions... Rien de compliqué ou d'artificiel donc! Le violon de Clémence donne le ton sur la scottish de départ, vivacité, cadence d'enfer, «ça passe ou ça casse» et tout s'enchaîne sans laisser au danseur un instant de répit. La musique traditionnelle retrouvant enfin sa force dans la simplicité, j'adore! Lamzé, c'est aussi le retour gagnant de l'harmonica, et si vous pensez que cet instrument, omniprésent autrefois dans les campagnes, ce roi du blues, de la country ou du jazz, est le

«diato» du pauvre, alors allez voir ces vieux virtuoses polonais qui jouent en dansant avec leur partenaire... Disons, pour simplifier, que les morceaux où virevolte le diato... c'est Daniel à l'harmonica! Manifestement en quête d'authenticité, ces jeunes musiciens prennent appui sur des collectages anciens pour proposer un répertoire qui va de l'Auvergne au Béarn en passant par les Landes de Gascogne. Recherche et retour aux sources donc, mais aussi quelques compositions bienvenues qui s'intègrent parfaitement à l'ensemble. Tout serait-il parfait? Certes non et je regrette leur trop grand respect de certaines sources, supposées idéales, qu'il aurait fallu oser remettre en question... L'enfer est pavé de bonnes intentions. Une mention spéciale pour la réalisation graphique de Coline Hateau qui met superbement en images les paysages sonores de nos amis et pour Noëllie Nioulou dont le swing subtil accompagne leur voyage musical. Pour finir, un coup de cœur pour cette superbe valse jouée par Alexandre Dumas où le jeu d'harmonica simple et efficace de Daniel fleurit bon les années trente et les films en noir et blanc. Ou bien pour la vigoureuse *Scottish du père Pécoil*, ou la décoiffante *Bourrée à Ribeyrolles*, ou... Lamzé, de la musique vivante, de la musique à danser, à rêver, de la musique anti-déprime, énergétique, celle dont nous avons bien besoin ces temps-ci!!! À consommer sans modération.

Bémol productions, 2011  
Jacques Baudoin



**Silvério Pessoa**  
**Collectiu encontres occitan**

Le premier chant, introduit par quelques accords de banjo suivis de la voix de bluesman de Moussu T, donne le son de ce disque: il va s'agir d'échanges. Le Brésil et l'Occitanie se rencontrent sur quinze plages ensoleillées et cela semble couler de source: on dirait que les cultures de la résistance s'entendent bien. Les voix de La Mal Coiffée, qui habituellement prennent la clé des champs, s'adaptent à la poésie urbaine (page 6); Les Bombes 2 Bal, lascives, se lancent dans la mélodie tropicale (page 12); Original Occitana nous offre une version de *Diga Janeta* très sérieusement «trad» dans sa polyphonie et complètement disjonctée dans ses paroles (page 14); une introduction à la mandole sur un air oriental mélancolique interrompu brutalement par une double voix Karpienna/Pessoa nous foudroie, «*Guerra são piores quando são interior/Les pires guerres sont intérieures*»; un pincement de cœur nous étreint en retrouvant les Fabulous Troubadors (page 5) que l'on n'a plus entendu depuis bien longtemps. Enfin, tout se termine sur une poésie lancinante chantée à la forme du pays de Pernambouc: un dizain de vers de sept syllabes qui énumère les uns après les autres les artistes de ce Nordeste occitan qui ont participé au projet et leurs qualités. Silvério Pessoa nous explique sa démarche sur son titre *Mix raça* (page 13): *cada um tem un pouco de cada cor / Dos navios negreiros / Da força dos índios / Edas melodias do povo Europeu* (Chacun a en lui un peu de chaque couleur / Des navires négriers / De la force des indiens / Et des mélodies du peuple européen). C'est Marc Régnier, un parisien amoureux du Brésil, qui a eu l'idée, après avoir écouté un peu par hasard Massilia Sound System (page 3), de se lancer dans cette aventure. Il a très vite découvert que cette idée était déjà ancienne, puisque, dès 1985, Claude Sicre et le groupe La Talvera (page 2) étaient partis à la recherche des musiciens du Nordeste et que leurs liens avec cette terre et ces hommes avaient perduré. Sans doute la qualité sonore d'ensemble du CD aurait pu être meilleure

mais les enregistrements ont été réalisés dans des endroits multiples, parfois improbables, de Nice à Toulouse en passant par Carcassonne, Cordes-sur-Ciel et Peyriac au fond du Minervois, ce qui n'a pas dû faciliter le montage. Peu importe, l'aioli a pris et le disque renvoie à une ambiance de fête, de danse d'un monde populaire énergique et rebelle. Un Nordeste occitan dont on aimerait entendre clamer la vitalité plus souvent.

Outro Brasil  
L'Autre distribution, 2011  
Véronique Ginouvès

**Nekouda**  
**Musiques et chants des anciennes communautés juives de Provence**

Toute personne qui connaît un peu l'histoire de la société provençale, comtadine pour être plus précis, sait la place très particulière qu'ont occupé les communautés juives dans le cours des siècles. À défaut d'un havre de paix dans un royaume peu accueillant, les possessions pontificales de Provence, à savoir la ville d'Avignon et le Comtat Venaissin, ont constitué les seules zones où il leur était possible de résider, paradoxalement protégés par le pape, alors qu'ils étaient poursuivis et persécutés par le roi de France. Le contexte des relations pour le moins changeantes entre le pontife et le roi de France en est probablement la cause... La petite communauté se répartissait en quelques quartiers dans quatre villes. Le cours de l'histoire a progressivement aplani les particularités de ces Israélites ni vraiment méditerranéens, ni encore moins d'Europe centrale. On a pourtant gardé trace de leur patrimoine: quelques belles synagogues, comme à Carpentras, un mobilier rituel, et un nombre restreint mais passionnant de sources écrites. Ces témoignages partiels laissés par ces Juifs de Provence sont devenus emblématiques. Alain Huet et ses



# CD

coéquipiers de Nekouda (qui signifie « le point »... celui du départ de la mélodie comme celui autour duquel l'âme se développe) ont choisi une voie difficile : retrouver les sources musicales de ce petit groupe humain, et lui redonner vie en imaginant une interprétation conciliant une tradition au parfum plutôt sépharade et un métissage aux senteurs de thym et de lavande ! Le résultat est plutôt séduisant, en tout cas l'écoute de ce CD est franchement agréable et attractive. On y trouve des fragments du rituel local, noté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par deux membres de la communauté. On y entend également de curieuses chansons des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles mêlant sans vergogne hébreu, dialecte judéo-comtadin et provençal, le tout sur des mélodies bien connues de la tradition occitane... parfois même signées Nicolas Saboly. Comment pouvait-on interpréter ces musiques, oubliées au profit d'un répertoire israélite moderne et plus standardisé, tenant compte des brassages récents tel celui provoqué par l'arrivée des Pieds-Noirs ? Nekouda choisit le syncrétisme. Il tente une sorte de musique, pendant du *klezmer* dans son principe d'hybridation, mais cette fois-ci au parfum félibréen souligné par le galoubet et le tambourin, voire la vielle à roue, mâtiné des saveurs du *shofar*, des percussions nord-africaines et de l'oud. L'interprétation est joyeuse et enthousiaste, et les mélodies concilient curieusement la grâce distinguée des mélodies baroques et de surprenantes courbes orientalisantes... Les voix évoquent tantôt celles des chanteurs occitans d'aujourd'hui, tantôt celles de chanteurs orientaux, voire grecs... Et brusquement, tout semble s'éclaircir pour nous. Le mélomane s'aperçoit que la musique juive de Provence, ce n'est pas que Darius Milhaud ! Même si la démarche de notre groupe et de son chef Alain Huet se fonde sur l'intuition et l'imagination d'un folklore rêvé, on est plus que tenté d'y croire. Quant au répertoire lui-même, il correspond à une réalité historique. Les « Juifs du Pape » ont retrouvé leur voix.

Magda MZL17  
Accoules Sax Production, 20 Montée des  
Accoules 13002 Marseille.  
nekouda.provence@orange.fr  
www.nekouda.fr  
2011

J.-C. M



## CORDAE / La Talvera Cançons pebradas – chansons grivoises d'Occitanie.

Mon grand-père l'aurait certainement aimé, ce « con-pas-que-te-dit-ce-queue »...

... et aurait d'ailleurs pour l'occasion repris son patois anobli en occitan au début des années quatre-vingt. Il aurait ainsi pu parler à la cantonade en toute complicité supposée contre la grand-mère, chargée dans l'ordre familial de faire taire ce genre de chansons, en tout cas de les accueillir d'un sourcil remonté poivre et sel ! Mais ici, c'est une voix de femme qui sert le poivre des paroles, elle qui fait parler les éternelles manigances des hommes et leurs éternelles connivences avec les femmes aussi.

Des musiciens masculins y ont toutefois la part belle, parce qu'ils sont personnages de certaines histoires chantées, avec certaines « pièces d'instrument », en forme de manivelle ou avec des inconnus d'orchestre que leurs noms mystérieux laisseront à certains, certaines, fiévreusement imaginer...

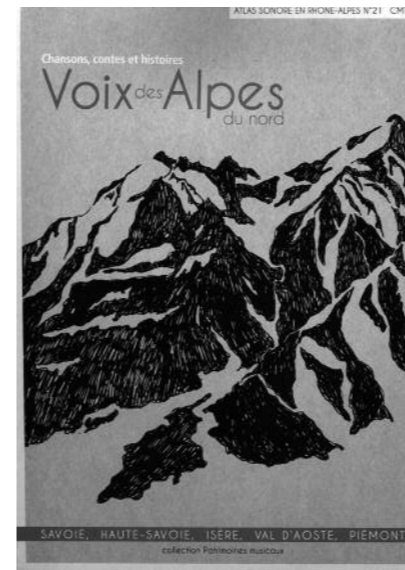
Mais aussi parce qu'ils y introduisent les farandoles de grains de poivre et en soulignent les piquants par roulades de voix et arabesques de cordes pincées et de tuyaux entonnés. Exactement comme ils souligneraient les piqués et repiqués de la danse, s'ils accompagnaient une danse. Et bien sûr, de danse il est question, celle par où toute séduction commence comme celle qui s'invente au bout du parcours de séduction, quand le poivre est bien mis en bouche. Question de chemins de traverse bien sûr, de passerelle hasardeuse, comme de marié trop naïf et de curé trop finaud, d'hommes et de femmes qui hurlent parfois leur désir avec les loups. En somme, on est à la fois distrait de la soupe parfois trop fade du quotidien et on retombe sur les recettes parfois trop bien connues pour accommoder le poivre. Oh, il y a toujours à piquer, ne serait-ce pour moi que cette *gassa sauta*, qui m'a fait le *repic* d'un clin d'œil de grand-père et du sourcil circonflexe d'une grand-mère à la fois.

Cordes : CORDAE / La Talvera. CD. TAL16  
L'Autre distribution, 2011

Philippe Sahuc

## Chansons, contes et histoires : voix des Alpes du nord Savoie, Haute-Savoie, Isère, Val d'Aoste, Piémont, Atlas n°21

Après avoir soutenu le CMTRA, cela nous réjouit de voir que ses activités continuent avec bonheur : le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes vient de publier deux disques, accompagnés d'un livret, qui présentent un répertoire chanté et conté enregistré entre 1960 et 2010 dans les Alpes du nord (Savoie, Haute-Savoie, Isère, Val d'Aoste et Piémont). L'objet éditorial est très réussi même si lire le livret est un peu malaisé, car il est encollé dans la pochette et imprimé dans une petite police. Peu importe, sa lecture en est passionnante et elle vient enrichir l'écoute de ces deux disques qui donnent à entendre une très belle sélection de voix. Elle est aussi l'occasion de retrouver deux spécialistes de la tradition orale qui se sont partagés les rôles pour l'introduire. Jean-Jacques Casteret, ethnomusicologue créateur du site *Son d'aquí* en Aquitaine, présente avec précision chaque chant et ses techniques d'interprétation, mais il trouve en plus les mots pour nous le faire entendre autrement. Inscrivant ces chants du territoire dans le monde universel de la tradition orale, il indique, lorsqu'ils existent, les numéros du catalogue Patrice Coirault ainsi que le titre uniforme de la chanson. Certaines pièces historiques nous renvoient vers des mondes inconnus, où nous aimerions pouvoir encore nous promener. Le plus marquant est sans nul doute le chant presque crié d'Henriette Guichardaz enregistré en 1961, *L'ermite s'en va dans les bois*, issu d'une collection de la Bibliomédiathèque de l'Academia nazionale di Santa Cecilia à Rome. Jean-Noël Pelen, chercheur au CNRS, connaît bien les récits de tradition orale, et ce depuis longtemps puisque c'est sur le conte en Cévennes que portait son premier travail de thèse. Mais son texte, dans ce livret, va plus loin qu'une simple présentation et bien au-delà de références scientifiques. Sa façon d'aborder ces récits du côté de l'anthropologie narrative nous fait voyager à travers les montagnes alpines. Les séquences de ce deuxième disque sont d'ailleurs conçues comme des paysages sonores : chacun son grain de voix, son personnage fantastique ou imaginaire et son fond sonore issu du monde de la nature, de l'au-delà ou du réel. Le disque se clôt sur un moment joyeux des récits de la vie familiale, sur un de ces fous rires que personne ne peut endiguer... Est-ce que ce récit a été placé là comme un signal manifeste de l'effacement de la mémoire orale ? Face à la complexité du conte de *moitié poulet* dans une version enregistrée en 1960, interprété par la voix chantante de Julie Bayet, l'histoire du *poulet rouge* a traversé les générations

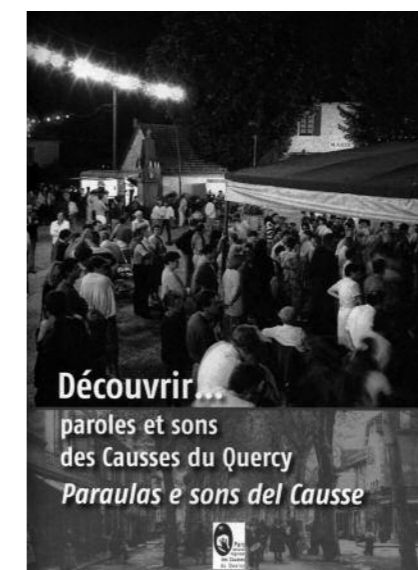


mais n'existe pas, il n'y a rien à raconter. La conclusion du livret nous renvoie au bouche à oreille d'aujourd'hui et ce qu'écrit Jean-Noël Pelen à propos des contes est aussi valable pour les chansons : « Les enregistrements collectés dans les toutes dernières décennies [de cet ouvrage] sont une évocation tardive de la tradition orale, telle que celle-ci peut avoir eu cours. La transmission des récits n'existe plus dans son cadre ancien, quasi naturel pourrait-on dire, où ils étaient régulièrement produits (...) ». Du point de vue du sens, l'on passe ainsi, dans cette évolution, d'une production des narrations qui étaient intégrée à une quotidienneté dont on ne questionnait pas l'évidence ou la légitimité, à l'évocation d'un patrimoine en train de disparaître et dont on tente de restaurer les souvenirs ou les bribes. Il ne fait pas de doute alors que le sens se modifie, la relation des narrations à l'expérience du quotidien étant désormais perdue. Il semble, quoi qu'il en soit, qu'il y ait de plus en plus de monde pour désirer écouter ces cultures devenues inaudibles : le succès d'*Une anthologie des musiques traditionnelles de France* qui a obtenu le grand prix de l'Académie Charles-Cros en 2009 en était un exemple et ce disque, dans sa lignée, pourrait connaître une belle diffusion. En attendant, écoutez-le et chantez puis réparez autour de vous des fées poilues, des hommes verts ou de ceux aux sabots de chamois, donnez vos conseils lorsque les fontaines sont asséchées ou utilisez le bon sens de Jeannette pour vous débarrasser de ceux qui vous agressent... Histoires et chants peuvent continuer de tourner, à vous de vous en emparer !

Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, 2011, livret 48 pages / 2 disques : chant 19 titres – contes et histoires 9 titres.  
Prix : 18 euros. Commande sur la boutique du CMTRA : [www.cmtra.org/Boutique](http://www.cmtra.org/Boutique)

V.G.

# LIVRES-CD



## Découvrir... paroles et sons des Causses du Quercy Paraulas e sons del Causse

Bien sûr, cela aurait pu être appelé « paysages sonores », suivant ainsi une mode que l'on connaît depuis quelques années... Merci au Parc naturel régional de ne pas l'avoir fait !

Car cette idée de paroles et de sons, autrement dit, si l'on prend ce second mot en occitan, de musique, me paraît beaucoup plus intéressante pour explorer ce CD.

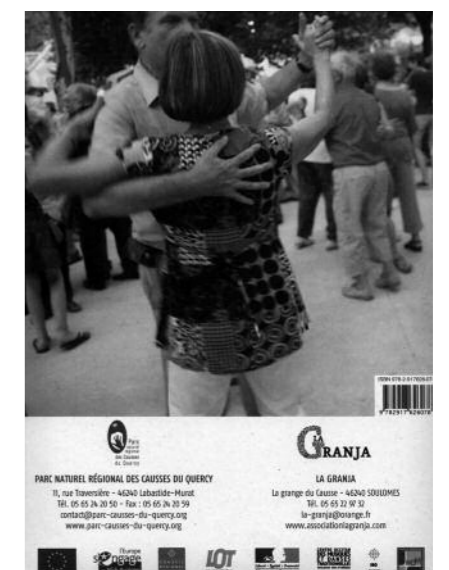
Il ne s'agit pas de se transformer en *badair* qui écouterait patiemment s'entremêler sifflets et mimologies sonores, voix humaines et voix animales, bruits d'outils et bruits de pas. Alors qu'il y a de tout cela dans cette création collective de plusieurs associations, dont La Granja et l'IEO d'Olt.

Mais cela s'écoute plutôt comme un vaste chant, et même cela se fredonne en même temps car on y retrouve des ritournelles déjà entendues, des airs de danse qu'on a forcément déjà croisés et c'est tant mieux !

Il y a là à la fois le goût de la réminiscence et celui de la récréation. On se surprend à vouloir rectifier certaines imperfections musicales dans un premier temps et puis on se dit qu'un muret de pierres sèches, au premier abord, avec des pierres mal alignées, cela paraît imparfait aussi.

L'instant d'après on est assis sur ledit muret, le violon s'est fait virtuose. Pardi, c'est Xavier Vidal qui joue.

Mais la verve est aussi dans les voix. Ici aussi, tout comme en Ariège et sans doute ailleurs, on a su prendre les récitations comme de simples canevas, le corbeau et le renard, c'est vrai, méritent préambule et suite...



Des contes servent de couplets à des chants, dont le timbre de voix qui revient suffit peut-être à donner l'impression du refrain. Les voix sont parfois empêchées par l'émotion ou la difficulté de la mémoire... La griffe du travail est là : les Causses ont désormais un genre de chant général. Qu'on n'y cherche pas de l'épique, les Causses ne sont pas de ces pays-là. On peut y trouver avec bonheur du sensible ; qui a dit que ce pays-là était trop sec ?

La Granja, l'IEO d'Olt, le Parc naturel régional des Causses du Quercy. Causse de Pasturat : Edicausse, juin 2011. CD + livret. Collection « Découvrir... ». GRANJA001/1

P.S.

# CD-LIVRE-DVD

## Atlas Sonore du Limousin

### Veillées à Chaumeil

«Dès qu'il y a du collectif, il y a de l'identité». Les *Veillées à Chaumeil*, nouvel atlas sonore venu de Corrèze, apporte une contribution précieuse à la longue entreprise de valorisation des pratiques orales populaires en France. Le titre, pourtant simple, est déjà un symbole: la veillée, récréation de la famille ou du voisinage, est un acte essentiel de la sociabilité villageoise, un lieu d'échange et d'éducation privilégié, un modèle de convivialité qui n'a rien perdu de sa vérité; Chaumeil, petit village des Monédières dans le Parc Naturel Régional de Millevaches, a vu naître et mourir Jean Ségurel, l'icône du musette d'après-guerre, le multimillionnaire du disque, qui a commencé sa carrière en fabricant son premier violon, puis en jouant dans les foires et les bals de la région à l'image de ces interprètes de l'ordinaire – les frères Chastagnol, Irma Barry, Étienne Malagnoux, Marguerite Massounie – mais non moins prisés, à qui l'Abbé Merlin a donné l'occasion de se perpétuer grâce à ses enregistrements qui nous parviennent aujourd'hui.

Le disque est agencé de manière pertinente: le début est un début de veillée et la fin une fin de veillée, ponctuée comme il se doit par une variété d'interventions relevant tantôt du dialogue, de l'anecdote, tantôt du récit d'expérience, du conte, du chant et – c'est un luxe – de la musique.

Pourtant, rien d'artificiel dans cette construction qui nous projette *in medias res* dans le théâtre bien vivant de la veillée, où la réjouissance est reine et l'esprit de mise en scène permanent de la part des veilleurs: le rire dû à la situation ou aux traits d'humour met en valeur les silences que le groupe respectueux réserve



au chant et à l'instrument. Cette impression se confirme par la démarche et les interventions de l'Abbé Merlin, véritable metteur en scène de ces veillées, qui nous permet d'appréhender en toute franchise une société tournée vers la collectivité qui se ménage dans ces moments un espace d'expression personnelle tout à fait vital pour le groupe et l'individu.

Un document touchant et bien illustré (disque, livre et DVD), qui nous transmet une véritable manière d'appréhender toute chose, en un mot, une véritable esthétique.

Enregistrements 1955-1957, 2008.

Centre Régional des Musiques et DanSES

Traditionnelles en Limousin, 2011

Guilhem Boucher

# Linguistique, discours & poésie

par Alem Alquier

La voix donne lieu à beaucoup d'œuvres musicales, mais il y a des genres peu explorés, comme par exemple la «mélodie du discours». Certains ont produit des chefs d'œuvre comme *Different Trains* de Steve Reich, où dans l'une des pièces il propose un paysage sonore guidé par la réminiscence du train qu'il était obligé de prendre pour traverser les États-Unis de part en part entre 1939 et 1942 pour voir chacun de ses parents divorcés, sachant que, en tant qu'enfant juif, s'il avait vécu en Europe à la même époque, c'eût été un autre type de train et de destination... La voix est utilisée sous forme de bande magnétique et est superposée à la composition orchestrale.

René Lussier *Le trésor de la langue*



Dans la même sphère d'explorations, le Québécois René Lussier a créé *Trésor de la langue* en 1989. Il s'agit d'une œuvre qu'il définit lui-même comme «une fresque sonore sculptée dans le vif des mots, ceux de la rue et ceux des archives politiques et folkloriques du Québec». Il faut apprécier particulièrement l'expression «C'est ça qu'on va faire!», projetée d'une manière résolue par le syndicaliste Michel Chartrand (bien sûr avec cette prononciation québécoise si caractéristique), échantillonnée et répétée en scansion pour former une sorte de blues rageur, superposé à d'autres discours...

Iris Lancery et Agnès Buffet ont créé le spectacle *T'entends?* où se mêlent voix parlée et instruments, parmi lesquels un tuyau en plastique utilisé comme instrument à embouchure. Plusieurs extraits vidéo sont sur [www.myspace.com/spectacletentends](http://www.myspace.com/spectacletentends). L'usage de la voix

comme instrument, avec des mots en plus: ça pourrait être la définition du chant, mais non, c'est autre chose. Ça produit une œuvre, mais peut aussi donner lieu à des formes de «thérapies» ou d'expression «utilitaire»: *Voix ton corps comme il est beau* est un «dispositif de formation complémentaire et adapté à un parcours d'insertion professionnelle» où Iris Lancery (<http://irislancery.wordpress.com>) donne des ateliers d'expression vocale ([www.voixtoncorps.com](http://www.voixtoncorps.com)).

Jacques Demierre et Vincent Barras font des performances de poésie sonore. L'un est compositeur, pianiste, et l'autre est à la base historien de la médecine... Ce dernier, non content d'avoir traduit plusieurs livrets de John Cage, travaille entre autres sur des textes qu'il connaît bien, puisque ce sont des traités d'anatomie de l'antiquité grecque... Mais en duo leur recherche sur les publications du linguiste Ferdinand de Saussure est remarquable. Et le résultat, au-delà d'un rendu esthétique certain, se double d'un apport pédagogique sur les sonorités des langues indoeuropéennes analysées initialement par le linguiste.

[www.jacquesdemierre.com/poesie-sonorea.html](http://www.jacquesdemierre.com/poesie-sonorea.html).

L'exploration de la richesse immense



Spectacle  
*T'entends?*  
par Iris Lancery  
& Agnès Buffet

des sonorités qu'offre la voix est curieusement sous-représentée dans le spectacle vivant. Heureusement les multivocalistes (ce que nous allons finir par appeler *human beat box* comme tout le monde) rattrapent avantageusement ce train de retard, ou encore des artistes dont la marotte est l'expérimentation: dans ce cas précis, et par définition, l'expérimentateur peut aller très loin...

Anne-Laure Pigache ([www.uneportedansledos.com](http://www.uneportedansledos.com)), phénomène laryngal à elle seule, reste «à la lisière entre son et sens» (selon ses propres termes). Elle me rappelle par moments la divine Cathy Berberian (dans sa célèbre *Stripsody*) ou bien, comme Iris Lancery, elle est capable de se lancer dans des épopées langagières où l'intonation prosodique n'a d'égal que le tragi-comique qui en découle. Il suffit d'entendre se répéter assez longtemps les mots «Assedic» ou «Pôle Emploi» pour être d'abord amusé, puis touché-coulé. ●

pochette de l'album  
*Trésor de la langue*



Anne-Laure  
Pigache



# Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à Pastel (2 numéros) pour une durée d'un an = 9,60€ + frais d'envoi (soit abonnement frais de port inclus pour la France métropolitaine: 13,06€; pour l'UE et la Suisse: 15,20€; pour le reste du monde: 15,60€)

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

*Per - sifflement*

... La pluie tombe sur la montagne, ruisselle le long des pentes, abreuve plantes et animaux, entraîne débris végétaux, alluvions nourricières, devient torrent, puis rivière... et se jette dans la mer...

... La pluie tombe sur la ville, ruisselle le long des trottoirs, balaie parkings, huile de vidange, crottes de chiens, papiers gras, cannettes écrasées, disparaît dans la bouche d'égout... et se jette dans la mer...

Le cycle de l'eau, Ruralité & Urbanité, analyse comparée, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Miquéu Barreyre, dit *Capdèth de Sauba de Bas*, mais le plus souvent *lo Merlat*, du fait de son habileté à jouer d'une petite flûte en sureau, garde ses vaches. *Lo Miquéu* rêve assis contre un arbre en haut du pré. En se contentant de peu, la vie pouvait être douce dans la Gascogne du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Perché sur une haute branche un merle se met à siffler. Comme à son habitude, *lo Capdèth* provoque l'oiseau en imitant ses trilles: « Tuit-tuit » fait l'oiseau, « Tuit-tuit » répond la flûte...

Et du petit bec jaune jaillissent des brins de mélodies aussitôt repris par la flûte.

« C'est bien, le merle ! » sourit *lo flautaire*.

Quand l'oiseau se tait, il lance, moqueur: « Alors, plus rien dans la besace ? »

Lorsque le merle s'envole sur une dernière trille, les doigts de *Miquéu* reprennent machinalement quelques phrases mélodiques, les assemblent, les mêlent, les entremêlent, construisant lentement une jolie ritournelle. Le soir, en ramenant le bétail, *lo Merlat* joue tout au long du chemin, composant ce qui sera la *Canson de Niniou*.

Justin Capdeboscq, dit *lo Vielair de Préchac* quand il était là, mais le plus souvent *lo Cocut de Labourdasse*, du fait de son état, a entendu les sifflements énamourés du *Merlat*. En y ajoutant quelques notes et un brin de cadence il en fit un superbe rondeau que tout le monde appelait *lo Rondèu deu Vielair*, quand il était là, sinon c'était *lo Rondèu deu Cocut*. Il l'a joué à la fête du Bœuf Gras de Bazas, pas très loin d'un colporteur auvergnat qui attirait les chalands avec sa cabrette. Accoudé à la buvette, l'habile musicien a vite appris la mélodie. Sur le chemin du retour il lui a enlevé quelques notes; cette bourrée bien entraînante commençait par « *Au printemps les filles sont éprises, l'été les champs bons à labourer...* ».

Un compagnon charpentier, grand chanteur, en fit une complainte que les marins d'un thonier ont entendue dans une auberge, en Bretagne. Ils l'ont transformée en chant à hisser « *Au printemps, les filles éprises, hisse et ho ! et l'été, thons dans les filets, hisse et ho !...* ».

Certains auraient entendu cette mélodie en Aragon jouée par des *crestados* aspois, d'autres par des *zampognaris*, à Noël, du côté de Turin. Elle aurait même traversé l'Atlantique avec des émigrants béarnais ou basques en route vers l'Amérique du Sud ou le Québec, mais là, ce n'est pas très sûr... Mais rien n'est jamais perdu et quelques versions plus ou moins complètes ont échappé à l'oubli!

Un érudit auvergnat, Théodore-Joseph Boulardet, Vicomte du Puy de la Tour, publie en 1847 un *Recueil de bourrées pour quatuor de piano, flûte douce, basson et mandoline*, un peu dans l'esprit de l'œuvre de George Onslow, voire

de celle de Béla Bartók, au début du XX<sup>e</sup> siècle.

En 1863, Charles-Alexandre Dutour recueille le fameux *Rondeau de Préchac*, improprement appelé parfois *Rondeau du vieillex*. Aidé de sa flûte traversière, il en note soigneusement toutes les variantes, corrigeant de-ci de-là quelques incongruités. En 1872 il rassemblera ses recherches dans un livret, édité à compte d'auteur, *Chants et rondes du canton de Bazas*. En 1932, un ouvrage collectif, *Les plus belles chansons des Provinces de France, traduites à l'intention de la jeunesse française*, fut publié sous le haut patronage de l'Éducation Nationale.

Près de Trébeurden, en Bretagne, un commissaire-pri-seur retrouva en 1948, lors d'une vente aux enchères, un cahier de chants de travail au fond du lit-clos d'un ancien quartier-maître...

Et certains citent même des noms prestigieux: Coirault, Le Floc'h, Canteloube, Bladé, Arnaudou, Poueigh, Rivares... mais là, ce n'est pas très sûr...

Lors du Colloque international de Göttingen, « Chanson populaire et chanson savante, du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », un jeune spécialiste des collectes françaises, Michel Barrière, remarqua ces bouts de ritournelles éparses et fit de ces convergences musicales l'objet de son exposé. Passée la présentation bibliographique, accueillie avec un intérêt certain, il finit l'analyse dans un silence attentif jusqu'à ce qu'emporté par l'émotion, il émette le début d'une remarque laissant supposer que certains passages mélodiques pourraient ressembler à un chant de rossignol ou de pinson... ?

Une sorte de houle anima illico l'assemblée; regards échangés, sourires entendus...

Levant un sourcil clairement dubitatif, le médiateur se fit l'écho du sentiment général: « Tiens donc! Unchant-d'oi-seau...! Pourriez-vous préciser? »

Le jeune doctorant bredouilla en rougissant quelques explications, vite interrompues par ses savants aînés. Bardés de références bibliographiques en béton armé, ces érudits échangèrent courtoisement de brillantes hypothèses jusqu'à ce que quelques noms d'oiseaux ne succèdent au ton serein du début!

Faute de mieux, tous s'entendaient sur un point: la mélodie était beaucoup trop complexe pour être de construction populaire et, en guise de conclusion, quelqu'un lança à l'ingénu:

« Ce pinson-rossignol masqué pourrait-il être un « merle blanc » ! »

La saillie dérida le Colloque et Michel Barrière y gagna le surnom de *Le Merle*, du moins quand il n'était pas là.

Et chante beau merle, chante, toi qui sais si bien siffler !

MAIRIE DE TOULOUSE



Culture Communication

RÉGION MIDI-PYRÉNÉES



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