

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

N° 64 • 2^e SEMESTRE 2009 • 4,50 €

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

André Gabriel

Danser la différence dans un flamenco

Les pionniers du folk



Accumulation d'images
(pochettes de vinyles, affiches...)
des années folk.

pastel

est édité par le

Centre Occitan

des Musiques et Danses Traditionnelles

Toulouse Midi-Pyrénées

Conservatoire Occitan

5 rue du Pont de Tounis, 31000 Toulouse

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Maïlis Bonnescase

Graphisme & mise en page : Alem Alquier

Secrétariat de rédaction : Marie-Laure Espin

Impression : G.N. Impression

ISSN : 0996-4878

Pastel n°64 – 2^e semestre 2009

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier

Marlène Belly

Claire Bonnard

Maïlis Bonnescase

Bénédicte Bonnemason

Philippe Canguilhem

Geneviève Clément-Laulhères

Véronique Ginouvès

Jean-Christophe Maillard

Émile Maux

Sarah de Oliveira

Dominique Regef

Philippe Saüc

Xavier Vidal

Édito 3

Maïlis Bonnescase

Dossier 4

Zapateados et bata de cola à Toulouse

Danser la différence dans un flamenco

Sarah de Oliveira

Recherche 14

Le programme de recherches FABRICA

L'université à la recherche

des pratiques de chant religieux polyphonique improvisé

Jean-Christophe Maillard & Philippe Canguilhem

Portrait 18

André Gabriel

collectionneur, professeur, musicien, conférencier,

créateur d'exposition...

Claire Bonnard

Lo Saüc, chronique bilingue 28

Philippe Saüc

Cant 30

Chansons de tradition orale française

Aux aurores d'un nouveau siècle: bilan et perspectives

2. Les outils à disposition - I

Marlène Belly

Histoire de... 42

Les pionniers du folk

Table ronde à Varaire (Lot), 1^{er} février 2009

Xavier Vidal & Alem Alquier

Formation 46

La transmission en musique traditionnelle

« Nous, on ne dit pas comment il faut faire, on fait. »

Geneviève Clément-Laulhères

Écouté, lu 50

La Rantèla 55

... et la toile devint folk

Alem Alquier

Bulletin d'humeur 56

Émile Maux

travers le compte-rendu par Alem Alquier et Xavier Vidal d'une table ronde qui s'est déroulée l'hiver dernier dans le Lot, on ne peut que constater aujourd'hui la puissance d'évocation du folk, à la fois si ancien, car ayant déjà tellement essaimé dans différents genres musicaux, et si jeune, car non seulement ses précurseurs sont encore bien vivants, non seulement une nouvelle génération est toujours là pour s'en saisir, mais encore il compte de fervents connaisseurs dans les rangs même de Pastel...

En s'appuyant sur les concepts de « conscience simple et fondamentale » et de « conscience étendue et complexe » du neurologue Antonio R. Damasio, Geneviève Clément, dans son exposé sur la transmission des musiques traditionnelles, loin de les opposer, les fait apparaître comme complémentaires en prônant une double approche de la transmission, celle qui se fait par l'immersion dans le milieu traditionnel et celle qui permet, à travers la distanciation de l'étude, d'acquérir une conscience réflexive.

Qui ne voudrait, en lisant l'article de Claire Bonnard, rencontrer André Gabriel et éprouver ses manières et ses pensées de collectionneur libre et inspiré ? L'art de la collection trouve ici une belle réalité, en lien direct avec la matière musicale et humaine, autour desquelles s'organisent rencontres et échanges.

Côté recherche, cet opus de Pastel est particulièrement riche : Marlène Belly poursuit son savant travail de bilan et de perspectives autour des chansons de tradition orale française, une jeune doctorante à l'EHESS nous propose une approche anthropologique du rôle de la danse flamenca dans la construction identitaire des dernières générations issues de l'immigration espagnole à Toulouse, et Philippe Canguilhem et Jean-Christophe Maillard nous présentent le projet Fabrica de l'UTM, programme de recherches musicologique, historique et ethnologique sur le faux-bourdon.

Maïlis Bonnescase

Zapateados et bata de cola à Toulouse

Danser la différence dans un flamenco

par Sarah de Oliveira



Belén Maya

photo
Gilles Larrain,
13 mai 2005

*Les cigales nettes
Comme des Carmen
Jouent des castagnettes
Sur leur abdomen
Et le vent se pâme
En longs soubresauts
Comme une Gitane
Dans un flamenco
Et le vent se pâme*

(Claude Nougaro)

La danse flamenco à Toulouse : comment aborder ce phénomène ? À travers la question de la mémoire de l'immigration espagnole ? Celle d'un « patrimoine immatériel culturel » propre à un groupe, à une communauté ? Celle des relations interculturelles ? Celle de l'acte de danser ? Ou bien encore celle des représentations attachées à cette forme chorégraphique ? En fait, cet article a pour objet la compréhension des enjeux de cette danse dans la construction identitaire des immigrés espagnols et plus particulièrement de leurs enfants et de leurs petits-enfants. Je n'aborderai donc pas la danse flamenco en tant que pratique artistique corporelle, mais comme fait social, comme siège et vecteur de représentations symboliques. Il ne s'agit pas pour autant de nier le goût de la technique ou de la création ; il s'agit simplement d'une approche parmi tant d'autres envisageables – et souhaitables – pour comprendre ce phénomène.

La danse flamenco s'est-elle implantée à Toulouse avec les premiers migrants ? Est-elle aujourd'hui pratiquée essentiellement par les descendants de cette immigration après transmission familiale ? De plus, que peut bien signifier cette danse lorsqu'elle est pratiquée hors de ses frontières originelles ? Je tenterai ici d'apporter quelques éléments de réponses.

La danse flamenco : un héritage de l'immigration ?

La victoire du franquisme à la fin de la guerre civile espagnole entraîne un exil massif d'opposants au régime : c'est la *Retirada*¹ de 1939. Parmi ces Républicains, environ 200 000 viendront en pays toulousain ; il s'agit là d'un événement migratoire majeur dans l'histoire contemporaine de la région. Si cette immigration est bien la plus importante, on oublie souvent que les premiers migrants politiques espagnols apparaissent au début du XIX^e siècle avec

les *afrancesados*, partisans de Bonaparte (1813). Quant aux Républicains fuyant la guerre civile, ils arrivent d'abord du Pays Basque en 1936, suivis en 1937 par ceux des Asturies, puis en 1938 par ceux du Haut-Aragon. À partir de 1955 déferlera une nouvelle vague migratoire espagnole, dite économique. Elle ira alors croissant jusqu'au milieu des années 1960.

1. *Retirada*, Retraite en français : il s'agit là de plus de 100 000 Espagnols qui quittent l'Espagne en pas moins de deux semaines, à la suite de la victoire de Franco.

Pour autant, ce sont les réfugiés de la *Retirada* qui ont le plus fortement marqué la ville par la diversité de leurs activités politiques, associatives et culturelles. Non sans paradoxe, ces différents rassemblements auxquels donnaient lieu ces diverses activités ont joué un rôle de sauvegarde identitaire tout en facilitant l'inscription des Espagnols dans la société française. La diversité de ces organisations² – essentiellement politiques au départ – témoigne des divisions qui existaient entre socialistes, nationalistes basques, nationalistes catalans, communistes, et anarcho-syndicalistes ; homogène par l'antifranquisme commun à tous ces réfugiés, ce courant était aussi teinté d'hétérogénéité. Dans ces luttes politiques, l'art et la culture vont rapidement jouer un rôle majeur : une « culture de l'exil » (L. Domergue et A. Alted, 1999 : 56) se met alors en place. Déjà dans les camps d'internement administratif, où ont été placés les Républicains avant d'obtenir le statut de réfugiés politiques en 1945, les activités culturelles et artistiques concernaient de nombreux internés. Puis, dès les années cinquante, des rencontres publiques sont organisées : cinéma, expositions, ballets, danses populaires, *zarzuelas*³ et théâtres. C'est sans compter l'ampleur, dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, de la presse qui publie des périodiques tels que *España libre* ou *Hoy*. L'activité de tous ces groupes va commencer à perdre son caractère éminemment politique au début des années 1960 avec le changement des conditions de vie : arrivée d'immigrés « économiques » moins engagés politiquement, vieillissement des exilés de 1939, intégration croissante et amélioration de la situation professionnelle. Apparaissent alors des associations sans but politique précis. La création de ces dernières est favorisée par l'Etat-providence qui, en se dégageant, encourage du même coup la floraison de structures de ce type (Amselle, 2001 : 54). Mais le combat politique des

Espagnols ne se termine vraiment qu'à la mort de Franco en 1975 et le triomphe de la démocratie en 1977. Aujourd'hui, même si quelques organisations telles que la CNT, ou une Casa català, existent encore, l'art et la culture ont pris le pas sur le politique, au sein d'associations comme la Casa de España créée en 1986.

Voyons à présent le parcours de la danse flamenca de son lieu de naissance à Toulouse. Quelle place occupait-elle dans la culture de l'exil ? On sait que la musique et le chant flamenco apparaissent au sein de la société andalouse de la fin du XVIII^e siècle dans le triangle du Guadalquivir formé par Cordoue, Séville et Cadix. Art exemplaire d'une origine hybride, le flamenco combine des éléments de musique andalouse, gitane, orientale, grecque, byzantine, syrienne, judaïque, arabe... (M. Bois, 1999 : 28). Au départ, les représentations sont semi-privées, puis elles ont lieu dans les marchés et les tavernes de marginaux ; les « danseuses », placées derrière les musiciens, accompagnent ces derniers avec les *palmas*⁴. La danse, quant à elle, apparaît en tant que telle dans la première moitié du XIX^e siècle, avec les bailes de *candil*⁵. À ce moment-là commence l'« âge d'or » du flamenco : la création des *cafés-cantantes*, et de leurs *tablaos*⁶, donnera lieu à la professionnalisation de cet art. Celui-ci va s'étendre à la Castille, aux Asturies et à la Catalogne. À partir de 1922, grâce au célèbre concours de Grenade, le flamenco s'élargit au théâtre et perd son caractère marginal ; la *opera flamenca* est inventée et les ballets flamenques se multiplient, avec les premières compagnies de danse qui commencent à organiser des tournées mondiales. Des spectacles de ce type viennent alors se produire à Paris, à l'exemple de la Argentina, autant *bailarina* que *bailaora*⁷. Certaines danseuses toulousaines célèbres sont directement issues de ce milieu parisien. C'est notamment le cas de La

Joselito, réfugiée politique née à Barcelone en 1906, qui viendra à Toulouse en 1974 sous l'impulsion de son guitariste Pedro Soler⁸. Il faut souligner à ce propos que le milieu de la danse flamenca et celui de la musique sont étroitement liés ; l'étude de la première ne peut donc pas se faire sans la prise en compte de la seconde. Quant à La Joselito, elle enseignera la danse pendant deux ans au Théâtre du Ballet puis pendant dix ans à la Casa de España. Elle n'est cependant pas la première professionnelle à donner des cours à Toulouse. Déjà, au début des années 1950, Amparito, également réfugiée politique, enseignait dans des dancings à quelques Espagnols, comme en témoigne Michèle Broda⁹, chorégraphe et danseuse contemporaine ayant fait ses premiers pas chez Amparito à l'âge de huit ans : « blonde aux yeux bleus, on me remarquait dans ces cours au milieu de ces Espagnoles avec les cheveux bien bruns ». À cette époque, ces cours s'inscrivaient dans la culture de l'exil et avaient donc une portée intrinsèquement politique : « On apprenait un peu les *palmas* mais enfin on chantait plus *Aïe Carmela* » (Michèle Broda). Au-delà des danseuses professionnelles, les archives révèlent bien la présence de cette danse dans les bals ou les spectacles organisés par les Espagnols. Pour autant, le flamenco n'avait pas encore une place privilégiée, il se pratiquait au même titre que d'autres danses régionales telles que les *jotas* ou les valenciennes. C'est seulement à partir de 1986, avec la création par Isabel Soler de la première école de flamenco, appelée « Atelier Flamenco Andalou », qu'une nouvelle pratique institutionnalisée voit le jour à Toulouse. En écho à cet atelier, naîtront, dès le début des années 1990, les grandes académies actuelles. Vingt ans après la création de cette première école, on ne compte pas moins de dix écoles supplémentaires, la plupart comptant une centaine d'élèves en moyenne. Or, il est intéressant

de remarquer qu'à une seule exception près, tous les professeurs sont d'« origine »¹⁰ espagnole alors que parmi les élèves, seule une moitié est constituée de descendants de cette immigration. Aujourd'hui, les trois professeurs appartenant à la deuxième génération ont suivi des cours avec La Joselito – à l'exemple d'Isabel Soler – tandis que tous les autres – de la troisième génération – ont appris le flamenco avec Isabel Soler ou ses élèves. Il y a donc bien eu transmission de ce patrimoine d'une génération à l'autre, et ce sont aujourd'hui les deux dernières qui se partagent l'enseignement de cette danse, la troisième étant majoritaire. Il faut également préciser que, toujours à une seule exception près, tous ces professeurs sont des femmes ; c'est pourquoi je parlerais de danseuses et non de danseurs.

Les premiers pas vers l'Espagne

Au regard de ce bref historique du flamenco dans la ville rose, on serait tenté de penser immédiatement que la danse flamenca, en tant que patrimoine culturel immatériel, se serait transmis linéairement de génération en génération, à la manière d'une véritable « tradition culturelle »¹¹. Comme le dit Paco – guitariste flamenco – c'est en rejoignant d'autres Espagnols dans les associations que le flamenco a été entretenu : « Mes parents quand ils sont arrivés, ils ont rencontré des Espagnols, parce qu'il y en avait beaucoup, et donc ils sont de suite allés dans des trucs comme Casa de España, des associations espagnoles et donc ils ont alimenté le flamenco comme ça ». Pourtant – et sans remettre en cause les propos de Paco, si tel est bien le cas, cela n'explique pas pourquoi cette danse est restée dans l'ombre pendant près de quarante ans pour connaître un *boom* soudain à la fin des années 1980. Je me suis donc intéressée tout particulièrement à ceux qui y consacrent la grande majorité de leur

2. Les Catalans étaient alors les plus nombreux, comme en témoignent les trois Casals català qui coexistaient à ce moment-là à Toulouse.

3. La *zarzuela*, apparue au milieu du XVII^e siècle, est une forme théâtrale espagnole apparentée à l'opérette, associant musique, chant et dialogues.

4. *Palmas* = Frapper le rythme (le *compás*) avec les mains. Ces *palmas* se déclinent en deux formes différentes : pour un son aigu, trois doigts de la main droite viennent percuter la paume de la main gauche, et pour un son plus sourd on bat les paumes des deux mains creusées.

Le *compás*, quant à lui, est la base du flamenco, on dit d'ailleurs « être *a compás* » lorsqu'on est dans le rythme. C'est par les différents *compás* que l'on distingue les différents styles. Autour de ce *compás* vont se greffer plusieurs « instruments » :

- les *palmas*

- les *pitos* : claquements des doigts se substituant aux castagnettes

- le *zapateado* : frappement des chaussures au sol, utilisé par le musicien et le guitariste ou encore par les danseurs chez lesquels il se décline en diverses techniques combinant la pointe, le talon et la plante du pied.

5. « *Bailes de candil* » désigne à la fois des fêtes paysannes andalouses et la danse qui y été pratiquée. Au XVIII^e siècle, ils deviendront les *fundangos*, eux-mêmes intégrés au flamenco.

6. Le *tablaó* est une estrade de bois présente dans les petites salles de spectacles. Par extension, ce terme désigne également le spectacle flamenco représenté sur cette estrade.

7. Le vocabulaire espagnol distingue la danseuse de flamenco appelée

« *bailaora* » des autres danseuses dites « *bailarina* ». On retrouve cette distinction chez les chanteurs : les *cantaóres* sont les chanteurs de flamenco, alors que les autres sont appelés *cantantes*.

8. Les Soler et les Pradal sont deux familles apparentées qui ont joué et jouent encore un rôle-clé dans la reconnaissance du flamenco à Toulouse et plus largement du milieu artistique espagnol. Artiste flamenco complet, Vicente Pradal – compositeur, interprète – est, du côté paternel, le fils de Carlos Pradal, peintre, et petit-fils de l'Andalou Gabriel Pradal, député socialiste des Cortés de 1931. Du côté maternel, il est le neveu de Pedro Soler, guitariste flamenco qui accompagna La Joselito pendant 40 ans, et de la sœur de ce dernier, la danseuse flamenca Isabel Soler.

9. Pour en savoir plus sur le parcours de cette danseuse, se reporter à

l'article de Claudine Vassas, 2000, « La danse traversière », Terrain, n°35 10. Les guillemets à « origine » sont là pour rappeler la virtualité de ce terme car, comme le dit Jean-Loup Amselle (2001a : 26), « Les cultures du monde sont depuis l'origine des temps l'objet d'un continuel brassage, de sorte que les structures actuelles ne portent que sur des produits « reprisés », résultant des collages antérieurs et non sur des segments originaires de cultures primordiales. Un patchwork de patchworks en quelque sorte ».

11. Se référer à l'ouvrage de Hobsbawm et Ranger, 1983, *L'invention des traditions*, sur le fait que la continuité avec le passé est toujours établie par des processus créatifs.

temps, à savoir les professeurs, aussi artistes confirmés, autrement dit les *aficionados*¹². Si, selon le sens commun, il va de soi que le corps professoral soit constitué essentiellement de descendants de l'immigration espagnole, car «c'est dans leur culture», «ils ont ça dans le sang», la pratique du flamenco constitue pourtant pour la grande majorité de ces danseuses un premier pas vers leur «culture d'origine». On peut constater une tendance générale selon les générations: chez la deuxième, la «culture espagnole» était quelque peu entretenue à la maison, par l'intermédiaire de la langue ou des habitudes alimentaires, en revanche, chez la troisième, issue généralement d'un couple mixte, cette culture était quasiment inexistante. Il n'est d'ailleurs pas rare –notamment pour ces dernières générations– que leurs parents désapprouvent ce choix de carrière. De la même manière, la transmission est, dans certains cas, inversée, autrement dit c'est sous l'impulsion de leur fille nouant des liens nouveaux avec l'Espagne que les parents effectueront à leur tour un retour vers ce pays d'«origine». Ainsi, le père d'Anne –jeune danseuse d'origine espagnole en passe de devenir professeure– lui-même enfant de l'immigration politique, n'est allé en Espagne que pour la voir lorsqu'elle s'y était installée, pendant un an, pour apprendre la danse flamenco. C'est alors qu'il s'est découvert un goût particulier pour ce pays et a décidé d'y vivre définitivement. Ce même cas de figure se retrouve chez Carine, jeune professeure de vingt-deux ans, issue de l'immigration politique: c'est en allant lui rendre plusieurs fois visite en Espagne que sa mère prendra la décision d'aménager là-bas. Or, la pratique assidue de la danse flamenco offre de multiples occasions de créer des liens étroits avec l'Espagne ou plus largement avec la «culture espagnole». Parmi ce panel d'«offre de culture espagnole», on compte bien évidemment les cours, les soirées *tablaos*/apéros ou encore les spectacles de fin d'année qui sont des occasions de mettre en actes des éléments «typiques» de l'Espagne –la sangria, les *tapas*–, rassemblés dans la convivialité et la fête. Mais il y a aussi les pratiques plus

«fermées» –réservées aux seuls *aficionados*– qui ont une efficacité primordiale en ce qu'elles constituent des rites où l'unité du groupe se régénère et avec elle le sentiment d'appartenance de ses membres. Ces pratiques d'ordre privé consistent en la participation à des soirées improvisées entre amis ou à d'autres improvisations en coulisse après un spectacle: «nous on connaît deux trois personnes qui aiment le flamenco donc c'est vrai que nous on se fait des soirées entre nous mais enfin ça reste très fermé» (Anne). Pour Juan, professeur d'une cinquantaine d'années, «dans le flamenco, le meilleur spectacle c'est celui qui se fait après autour d'une petite coupe, parce que c'est le côté vivant et finalement simple, et sans jugement, et juste la personne qui a envie». Ce mode d'apprentissage s'apparente aux *juergas* gitanes qui servent de modèle de référence à l'apprentissage du «vrai» flamenco. Enfin, l'ancrage des *aficionados* dans le milieu flamenco est marqué par des allers-retours fréquents en Andalousie¹³. Le point de départ de cette affinité avec la communauté flamenco andalouse se fait au moment de la formation des danseuses –d'un an minimum– en Andalousie. Cette formation est d'ailleurs affichée sur les publicités des écoles comme garantie de légitimité et de qualité. Si l'intérêt reconnu de ce voyage est d'améliorer son propre niveau en danse flamenco, cette longue formation répond tout autant à un désir de rencontrer la «culture andalouse» et de la partager. Anne, restée un an à Jerez de la Frontera, dira à ce propos: «J'ai appris autre chose quoi. Je suis pas très cultivée en terme d'artistes mais par contre c'est vrai que je crois avoir une culture de là-bas un peu, un petit peu, j'ai pas la prétention de dire... Mais un petit peu quoi, j'ai été plongée là-dedans». Être une bonne danseuse de flamenco c'est donc aussi être une bonne «Andalouse», être investie de cette culture particulière. Qui plus est, ce voyage est, pour les troisièmes générations, l'occasion d'apprendre à parler l'espagnol qu'elles ne pratiquaient pas auparavant et qu'elles utiliseront ensuite dans leurs cours pour compter ou pour désigner des termes techniques.

multiples, ils le sont également avec les autres régions françaises. Nombreuses sont les occasions amenant les professionnels toulousains à se déplacer hors de la ville: donner des cours, participer à des stages, à des festivals ou encore assister à des spectacles. Par exemple, la plupart des professeurs toulousains donnent des cours hebdomadaires dans différentes villes du département.

Une robe à volants, des talons, un chignon... et ¡olé!

En même temps que cette affinité avec l'Espagne est vécue en actes, elle est également montrée et affichée. Et le monde du spectacle offre un cadre privilégié pour afficher cette hispanité nouvelle. Car il ne s'agit pas seulement de danser le flamenco pour signifier cette appartenance culturelle, ce flamenco doit être le plus folklorisé possible en recourant à son stéréotype, afin d'être reconnaissable comme symbole de l'Espagne «authentique et typique» qu'il est censé représenter. Aujourd'hui, lorsque nous entendons parler de danse flamenco, une même image nous vient généralement à l'esprit. Il s'agit le plus souvent d'une danseuse, les bras projetés élégamment en l'air par un moulinet de mains –l'une d'entre elles tenant parfois un éventail–, de longs cheveux noirs rassemblés en un chignon sur le sommet du crâne ou ondulant sur les épaules, celles-ci couvertes éventuellement d'un châle; mais nous imaginons surtout sa robe à volants virevoltants (la fameuse *bata de cola*) avec ses motifs à pois et ses couleurs chaudes. Que serait le flamenco exporté sans sa danseuse? Que serait un restaurant espagnol sans paella? La photographie de Belén Maya ainsi que l'affiche ci-dessus illustrent parfaitement l'utilisation et la fonction de ce stéréotype. Dans cette publicité du festival Rio Loco de 2007, on voit que non seulement l'image de la danseuse de flamenco reprend tous les clichés possibles malgré une esthétique «moderne» mais aussi, malgré la volonté d'afficher la diversité du pays par le «s» à *Espagne[s]*, le flamenco est pourtant en tête d'affiche. De la même manière, chez un disquaire hispanophone de la ville, toutes les musiques espagnoles sont rangées dans la section «flamenco». Le flamenco désigne souvent à lui seul l'art de la fête

associé communément à l'Espagne. Le stéréotype entre bien dans cette «nécessité» qu'a chaque société de classer, d'ordonner ses membres en simplifiant les traits afin de pouvoir les identifier. Se l'approprier dans un jeu de miroirs est donc un moyen idéal d'être immédiatement reconnu comme détenteur d'une culture particulière. Pour être efficace dans ce processus et prendre sens dans notre imaginaire, le flamenco pratiqué hors d'Espagne doit donc renvoyer le plus possible à son pays d'origine –ou pour le moins à l'image que l'on en a. Mais comment s'est construit ce stéréotype du flamenco jusqu'à devenir un emblème fort de l'Espagne tout entière?

C'est d'abord avec la littérature romantique qui a véhiculé le goût de cette époque pour les «espagnolades» que naîtra une certaine fascination pour



Affiche du festival
Rio Loco 2007

graphisme
Isidro Ferrer

12. L'*aficionado* est le passionné de flamenco, qui le plus souvent devient professionnel.

13. Le milieu flamenco se constitue en «réseau» dans la mesure où la pratique de l'*aficionado* ne s'arrête pas aux portes de la ville, elle est toujours déterritorialisée, s'articulant avec des va-et-vient permanents entre une large variété de localités. Si les échanges avec l'Espagne sont

une Espagne pittoresque et authentique. Pour ne citer que les plus fameux, ce sont Chateaubriand (1807, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*), Custine (1838, *L'Espagne sous Ferdinand VII*), Mérimée (1831, *Carmen*) ou encore T. Gautier (1839, *Voyage en Espagne*) qui ont dessiné cette image d'une Espagne « typique ». Parmi ces ouvrages, il faut accorder une place toute particulière à l'œuvre de Prosper Mérimée qui ne cesse d'être adaptée et réadaptée jusqu'à aujourd'hui¹⁴. L'Andalousie y est évoquée en ces termes : « le pays de Jésus, à deux pas du paradis ». Si le mot « flamenco » n'est pas utilisé dans cette œuvre – et ce sans surprise puisque ce terme n'apparaît qu'au milieu du XIX^e siècle – certaines descriptions évoquent cet art. Don José dira alors de Carmen : « Elle fit claquer ses castagnettes, ce qu'elle faisait toujours quand elle voulait chasser quelque idée importune » (p.103). Et plus loin : « les Andalouses me faisaient peur ; je n'étais pas encore fait à leurs manières : toujours à railler, jamais un mot de raison » (p.70). On voit se dessiner là le stéréotype de la danseuse de flamenco, empreinte de passion et toujours exaltée. Par ailleurs, le nom même de l'œuvre et de son héroïne vient du latin *carminis* (carmin) signifiant d'abord « chant » ou « formule magique », qui deviendra « envoûtante », « charmeuse », autrement dit « un charme ». Carmen n'est pas charmante mais charmeuse, elle effraie autant qu'elle attire, comme l'éprouve Don José.

G. Bachelard (1949) a montré que cette ambiguïté est également le propre de l'imaginaire du feu, à la fois brûlure et lumière, destructeur et tourmenté. Or, en suivant la perspective de Deval (1989), on remarque qu'en français le terme « flamenco » renvoie phonétiquement au mot « flamme », lui-même personnifié dans l'image de la danseuse flamenca. L'association de cette dernière au feu symbolisant la passion ardente, la force et la fragilité fait partie intégrante du stéréotype. Ce thème est donc communément utilisé pour représenter cette danseuse. Ainsi, dans l'adaptation de *Carmen* par F. Rosi (2000), tandis que les cigarières chantent, une épaisse fumée noire s'élève derrière elles au rythme de leurs voix. De la même manière, dans les années

1920, la Seita popularise l'image de la danseuse flamenca avec le désormais célèbre paquet de Gitanes où la robe virevoltante de la danseuse épouse les volutes de la fumée de cigarette. Cette littérature, à laquelle sont associées des œuvres musicales comme le *Don Giovanni* de Mozart (1787), *Carmen* de Bizet (1873), *España* de Chabrier (1896) ou *Iberia* de Debussy (1905), reprise ensuite par le cinéma, a joué un rôle majeur dans la création d'une image pittoresque de l'Andalousie. Sont alors mis en place les mythes modernes du flamenco : Carmen ou la danseuse à castagnettes, le torero, les chevaux, le Gitan, l'œil de braise, l'« orientalisme » andalou, l'oisiveté, mais encore la violence, les contrebandiers, les bandits... Cette aura folklorique de l'Andalousie représentera alors le pays tout entier, masquant l'importance des autres régions d'Espagne. À tel point qu'à la fin du XIX^e siècle, l'équation Espagne=Andalousie=Flamenco est ancrée dans l'imaginaire collectif. Pourtant, cette représentation des Espagnols par les Français est bien souvent celle des Espagnols du Nord au sujet des Andalous. Il se trouve par ailleurs qu'à Toulouse, la part d'immigrés espagnols issus du nord du pays est bien plus élevée que celle d'Andalous ; on l'a vu plus haut, les Catalans et les Basques sont les plus nombreux.

Ce stéréotype de la danseuse andalouse sera ensuite repris et donc renforcé, notamment par les campagnes touristiques à partir des années 1980, avec la transition espagnole (1976-1983), et ce sous l'impulsion d'une nouvelle vague d'engouement pour l'Andalousie. Ainsi, en 1989 on pouvait lire dans la revue *Autrement* : « L'Andalousie est l'une des dernières cultures populaires d'Europe ». De même, l'adaptation de *Carmen* par Carlos Saura aura un immense succès lors de sa présentation au festival de Cannes en 1983. Cette effervescence des années 1980 autour de l'Espagne s'accompagne de nombreux concerts et spectacles organisés en France par des ensembles flamencos formés en Espagne pour voyager à l'étranger. Le flamenco est alors pleinement pris en compte en France et dans d'autres pays européens. Ce phénomène de reconnaissance du flamenco et de l'Espagne a été

renforcé depuis 1992 par les Jeux Olympiques de Barcelone, l'Exposition Universelle de Séville et le choix de Madrid comme capitale européenne. Enfin, le phénomène Gipsy King et Manitas de Plata, dans le sud de la France, viendra renforcer cette reconnaissance du flamenco et son image « populaire ».

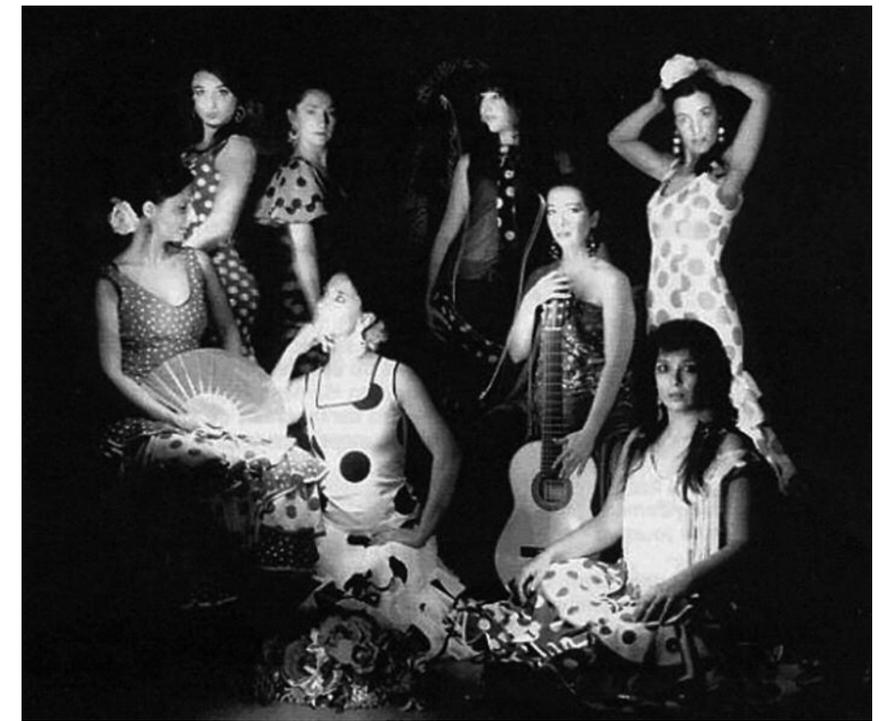
Le fait que les académies utilisant ces stéréotypes comme faire-valoir (mais également comme stratégie commerciale, bien que cela ne soit pas dit) connaissent un succès sans commune mesure avec les ateliers cherchant à se dégager au maximum de ces « clichés », est bien significatif du poids de ce stéréotype. Comme le souligne Paco : « le problème c'est que quand tu fais du flamenco et que tu es dans un endroit où tu représentes l'Espagne, t'as pas le choix. Par exemple, le présentateur du spectacle, même si c'est un nom français il va le prononcer à l'espagnole ». Ainsi, parmi les académies toulousaines on trouve des noms comme La Nimeña, La Morita ou encore La Tomillo. Comme le dit Jean-Loup Amselle (2001 :

94) « la médiation est le chemin le plus court vers l'authenticité ». Autrement dit, faire du flamenco en dehors de l'Espagne implique nécessairement de « montrer l'Espagne » – du moins si l'on espère un

certain succès – et pour ce faire mieux vaut-il que ce soit un flamenco le plus stéréotypé possible, autrement dit le plus « traditionnel » possible car un des pouvoirs du stéréotype



Spectacle
au Ciné Espoir :
Amparito au centre
et Michèle Broda
en bas à gauche
(1954)



Spectacle
Caprichos
réalisé par
La compagnie
Flamenca
La Morita (2007)

14. Pour beaucoup, l'œuvre de Prosper Mérimée est oubliée, seul le souvenir de l'opéra de Georges Bizet demeure.

réside aussi en sa capacité à figer son objet, lui garantissant ainsi son authenticité. À titre d'exemple, les innovations, tant dans les costumes, les mises en scène ou les thèmes des spectacles, sont très rares dans le milieu toulousain, à l'inverse de l'Espagne. Le vis-à-vis (page précédente) de photographies prises à cinquante ans d'intervalle illustre bien ce phénomène. De la même manière, la présence massive de femmes par rapport aux hommes témoigne du poids du stéréotype constitué essentiellement de la danseuse; à l'inverse, en Espagne, les artistes et professeurs hommes sont nombreux. On peut d'ailleurs remarquer sur le vis-à-vis qu'un homme est présent sur la photographie la plus ancienne; cela est significatif du processus de retraditionnalisation du flamenco actuellement en cours.

De l'efficacité du «retour aux sources»

Bien que le choix initial de cette danse ne soit jamais justifié par un désir de «retour aux sources», une fois professionnelle la danseuse prend alors conscience des enjeux identitaires de cette pratique. La légitimité qui lui est accordée du fait de son ascendance est dès lors intériorisée et, en devenant danseuse de flamenco, la jeune femme devient par la même occasion détentrice et représentante de la «culture espagnole». Ainsi, Fani –professeur de la troisième génération, ayant sa propre école– dira au sujet de son apprentissage du flamenco qu'elle a eu d'emblée de grandes facilités, comme si «j'avais déjà ça dans mon corps». Selon le point de vue subjectif des *aficionados*, leur adhésion au flamenco apparaît comme une manière de remplir un vide, de répondre à une quête dont ils ignoraient le contenu. C'est ce qu'a révélé l'analyse des différents récits de vie. C'est généralement en fin d'adolescence ou en début de vie adulte que

cette passion voit le jour; plus exactement en période de crise identitaire et de remise en cause personnelle. Par exemple, Fani, qui était en cinquième année de droit et arrivait à la fin de son cursus universitaire, a tout remis en question car elle ne se sentait pas à sa place. C'est à ce moment là, après deux ans de cours de flamenco avec Isabel Soler, qu'elle décide d'arrêter ses études pour se consacrer à cette danse. Il en est de même pour Isabelle –professeure d'une trentaine d'années, également issue de l'immigration espagnole– qui commençait ses études de sociologie tout en prenant des cours de flamenco en parallèle, lorsqu'elle a tout laissé tomber afin de se vouer à cette passion. C'est donc bien parce que cette passion naissante prenait sens dans leur construction identitaire qu'elle a pu voir le jour, et c'est là que se trouve l'explication première de l'adhésion de ces jeunes femmes au flamenco, et non pas parce qu'elles ont «ça dans le sang».

L'identité renvoyant à une norme d'appartenance fondée sur des oppositions symboliques (Denys Cuche, 2004), le flamenco sert en quelque sorte de frontière culturelle à partir de laquelle les dernières générations d'immigrés espagnols peuvent se définir en s'auto-désignant par rapport à l'Autre. D'un côté, la danse flamenca donne à voir une hispanité renvoyée par les autres à travers la mise en jeu du stéréotype et de la tradition car, comme l'a montré Charles Taylor (1999), le besoin de reconnaissance prend appui sur le lien entre reconnaissance et identité, c'est-à-dire la perception que les gens ont d'eux-mêmes. D'un autre côté, cette appartenance culturelle est vécue corporellement et intimement par la danseuse par le biais des voyages en Espagne, des *juergas*, de l'usage de la langue espagnole et, sans oublier, de la pratique de la danse flamenca. Ainsi, l'identité des danseuses toulousaines se construit dans une dialectique conjuguant reconnaissance par l'Autre et reconnaissance par Soi, chacune participant à la différenciation culturelle. Mais si la pratique de la danse flamenca est actuellement un mode identitaire efficace pour ces petits-enfants d'immigrés espagnols, c'est parce qu'elle se situe dans un contexte socio-historique dans lequel la distinction fondée sur une base culturelle fonctionne. En effet, comme l'a montré Jean-Loup Amselle (2001), après la mise en place d'une politique d'assimilation des minorités ethniques, on assiste, en France, à partir du septennat de Georges Pompidou, à une logique implicitement

ethnico-culturelle instaurée par les pouvoirs publics. La mode du multiculturalisme des années quatre-vingt, avec l'idée d'une France bigarrée enrichie par ses différences, fait alors émerger un certain nombre de courants ethniques. C'est là une des raisons essentielles de l'apparition et de la multiplication des académies de flamenco au début des années 1990.

Cet article a démontré en quoi danser le flamenco à Toulouse constituait un enjeu identitaire important pour les dernières générations issues de l'immigration espagnole, dans la mesure où celui-ci intervient inévitablement comme élément culturel distinctif. Cependant, il va de soi que l'identité de ces danseuses ne se limite pas à cette différenciation culturelle, c'est une des multiples raisons pour lesquelles on ne peut pas parler d'«identité culturelle». Par ailleurs, l'identité personnelle naît de la configuration dynamique de différentes identifications et la construction identitaire n'est jamais finie, l'unité et la continuité ne sont jamais acquises. Ainsi, l'identité des danseuses de flamenco se construit dans un va et vient permanent : d'abord entre «culture espagnole» et «culture française», ensuite entre appartenance culturelle et appartenance sociale, mais encore entre différenciations et similitudes, et également entre présent et passé. Or, il en est de même en ce qui concerne la danse flamenca qui ne cesse d'être enrichie d'éléments nouveaux tandis qu'elle en perd d'autres en cours de route. Ainsi, l'identité est à l'image de la danse flamenca : fluide et dynamique, changeant de peau selon les situations dans lesquelles elle est mise en jeu. ●

Sarah de Oliveira est doctorante en anthropologie au Centre d'études africaines, École des hautes études en sciences sociales

Bibliographie

ALTED, Alicia et DOMERGUE, Lucienne, *El exilio republicano español en Toulouse (1939-1999)*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999

AMSELLE, Jean-Loup, *Vers un multiculturalisme français. L'empire de la coutume*, Flammarion, 2001

BACHELARD, G., *Psychanalyse du feu*, Paris: Gallimard, 1949

BOIS M., *Le flamenco: chant, danse, guitare, percussions*, Paris: Marval, 1999

CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris: La Découverte, 2004

DEVAL, F., *Le flamenco et ses valeurs*, Paris: Aubier, 1989

DUBAR, Claude, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris: PUF, 2000

HODSBAWN et RANGER, *L'invention des traditions*, 1983

LISE-COHEN, M., *Vie de La Joselito selon les paroles de Carmen*, Toulouse: Cocagne, 1999

MÉRIMÉE, P., *Carmen*, Arles: Actes Sud, 1986

TAYLOR, C., *Le multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris: Aubier, 1994

TERRAIN n°35, *Danser*, 2000

Le programme de recherches **FABRICA**

l'université à la recherche des pratiques de chant religieux polyphonique improvisé par Jean-Christophe Maillard & Philippe Canguilhem

Université de Toulouse-Le Mirail (en association avec l'Ensemble Gilles Binchois et l'Université Autonome de Barcelone) entreprend dès septembre 2009 un vaste programme de recherches musicologiques mêlant l'histoire et l'ethnologie. Les historiens d'art ne s'y sont pas trompés : depuis longtemps, l'art religieux est un domaine d'études très poussé, tant au niveau de l'art populaire qu'au niveau des expressions « officielles » ou « savantes ». Le champ d'études, dans l'univers de la musicologie historique comme dans celui de l'ethnomusicologie, a été partiellement étudié mais laisse de nombreuses lacunes. Il ne s'agit pas, en effet, de se pencher sur les seules sources fixées et écrites, mais de plonger dans un monde beaucoup plus fluctuant, celui de l'oralité. Comment imaginer les pratiques orales entre les ^{xv}^e et ^{xx}^e siècles ? Quelle peut être la part des traités ? Peut-on se fier à ces très courtes bribes de musique notée que nous possédons encore, et témoignant de ces usages semi-improvisés s'étant étalés sur six siècles ?

Certaines réponses ont été données avec les traditions liturgiques encore connues. Marcel Pérès et l'ensemble Organum se sont par exemple penchés sur les polyphonies de Sardaigne et de Corse, mais aussi des églises d'Orient, orthodoxes ou non, byzantines ou maronites notamment.

Les ethnomusicologues (Bernard Lortat-Jacob, Dominique Salini notamment) ont abordé ces terrains de manière scientifique. Beaucoup pourtant reste à faire, et des recherches éparses en la matière ont déjà été entreprises.

FABRICA a une double ambition : élargir les domaines de recherches et fédérer les entreprises. Ses responsables envisagent donc de travailler par eux-mêmes dans leurs diverses spécialités, mais aussi de rassembler les données existantes, de susciter de nouvelles recherches auprès des étudiants de master et de thèse, de stimuler l'émulation grâce aux journées d'études et colloques, de sensibiliser

spécialistes, praticiens et amateurs grâce aux ressources du web, du disque, du concert, des publications. L'équipe responsable toulousaine se compose de Florence Mouchet (Moyen Âge), Philippe Canguilhem et Véronique Lafargue (Renaissance), Jean-Christophe Maillard (Baroque, ethnomusicologie), Fabien Guilloux (Histoire des congrégations, ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles), et Giordano Mastrocola pour la logistique, la permanence et l'accueil.

On a extrait ici quelques phrases-clés du texte de présentation de ce projet, tel que Philippe Canguilhem en a fait la synthèse :

« Le programme FABRICA souhaite mettre en place une recherche méthodique et systématique sur les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique, depuis l'apparition concomitante des premiers faux-bourçons et des traités de chant sur le livre (^{xv}^e siècle) jusqu'aux dernières survivances de ces pratiques au milieu du ^{xx}^e siècle. Les répertoires et les traditions d'interprétation qui sont désignés par les termes de « faux-bourçon », « contrepoint simple » ou « chant sur le livre » suscitent un certain nombre de questions, au premier rang desquelles figure la question de l'articulation des mondes de l'improvisation et de la composition. En effet, les faux-bourçons s'appuient à la fois sur les acquis de la culture écrite et sur la création spontanée propre aux musiques traditionnelles : ils sont aussi bien chantés par les chœurs de métier que par les chœurs de fidèles ; ils se transmettent facilement par écrit mais une partie essentielle de leur identité sonore n'est pas notée ; ils peuvent être composés, mais l'ajout de voix improvisées ou la modification *ex tempore* des parties écrites est consubstantielle à leur existence ; enfin, ils attestent de la permanence de pratiques et de réflexes musicaux sur une très longue durée. (...) Pour toutes ces raisons, ce répertoire a jusqu'à

présent été relégué aux marges de l'histoire de la musique. L'impossibilité de lui conférer une place bien définie au sein des catégories historiographiques de la musicologie (musique savante ou populaire ? « œuvre » ou pratique d'interprétation ?), son statut hybride, l'ont tenu jusqu'à présent éloigné de la communauté des chercheurs. Malgré leur diffusion écrite en effet, les faux-bourçons se situent davantage du côté de la performance et du chant en action que de la composition : souvent anonymes, peu fixés, ils ont pour l'instant échappé à toute tentative de compréhension globale. Or, ils sont les témoins encore vivants d'une tradition qui a traversé les siècles : les faux-bourçons composés vers 1830 ne s'éloignent pas vraiment des exemples datant du ^{xvi}^e siècle ; la musique contenue dans la *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant* de François de La Feillée, publiée pour la première fois en 1748, a connu des rééditions constantes tout au long des ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles, et était encore chantée dans les paroisses françaises au sortir de la seconde guerre mondiale ; plus surprenant encore, les quelques exemples qui survivent aujourd'hui dans le sud de la France et en Catalogne donnent à entendre un répertoire tout à fait comparable aux faux-bourçons conservés des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. Que de nombreux points communs puissent être établis entre le répertoire pratiqué par les membres de la chapelle de François I^{er} et celui des paroissiens des villages de la Bigorre il y a quelques décennies ne laisse pas d'étonner, et justifie une enquête à grande échelle qui permette de mieux comprendre ses modalités de création et de transmission. (...) La première tâche consiste à prendre la mesure des sources conservées, préalable indispensable à toute enquête sérieuse. Or, aucun outil bibliographique ne permet aujourd'hui de mener à bien cette entreprise. Il s'agit donc dans un premier temps d'inventorier les sources du faux-bourçon français et du contrepoint

improvisé. Ce travail doit déboucher sur la constitution d'un catalogue consultable sur la toile, qui permettra à tous d'accéder aux sources. Ce catalogue forme le socle documentaire indispensable au développement du projet FABRICA. (...)

Sur un autre plan, une des problématiques centrales concerne la stabilité du répertoire des faux-bourçons : comment un répertoire et une tradition d'interprétation ont-ils pu se maintenir sur plusieurs siècles ? Pourquoi, si les répertoires et les traditions se maintiennent, compose-t-on régulièrement de nouveaux faux-bourçons ? Y-a-t-il une spécificité des faux-bourçons traditionnels ? Quels types de rapports entretiennent-ils avec leurs devanciers ? (...) Dans le sillage de ce qui a déjà été fait pour l'Italie (Sardaigne, Sicile) et pour la Corse, le projet FABRICA, basé à Toulouse et à Barcelone, voudrait étudier et récupérer les derniers témoignages des chants polyphoniques traditionnels encore présents dans la France méridionale, et tout particulièrement dans les Pyrénées. Les recherches préliminaires menées par Jaume Ayats et son équipe de l'Université Autonome de Barcelone ont montré l'importance du chant religieux traditionnel des groupes d'hommes – les *cantadors* – dans la vie collective des villages de montagne Pyrénéens, un phénomène encore très actif il y a quelques décennies.

Dans certaines vallées, le souvenir de ces chants masculins est encore très vivace, et malgré les années passées depuis leur disparition (que l'on peut situer entre la fin de la seconde guerre mondiale et les lendemains du concile de Vatican II), on y trouve encore de solides témoignages qui permettent non seulement de documenter précisément l'activité des *cantadors* grâce à la description des chants de l'époque, mais également de reconstituer des interprétations vivantes d'un haut niveau musical. Les personnes âgées se souviennent de ces chants et en parlent avec une grande facilité. Dans certains

Dixit Dominus, faux-bourdon écrit le 17 mai 1787 par Marmiesse, à l'intention des Pénitents Noirs de Villefranche de Rouergue. (Villefranche, Musée Urbain Cabrol)
 Cette musique extrêmement simple, harmonisée de manière non académique, est un exemple de ce que pouvaient être les pratiques orales de la fin du XVIII^e siècle.

villages on en chante encore quelques-uns lors d'occasions particulières. J. Ayats dispose actuellement d'un certain nombre d'enregistrements et de différents entretiens qu'il faut dépouiller, mais le travail le plus urgent consiste à amplifier les collectes, étant donné l'âge des chanteurs et des témoins. Les enregistrements actuellement à notre disposition donnent à entendre une polyphonie à deux et à trois voix construite sur une mélodie de référence appelée *cant*. Une partie de ces chants, et notamment ceux destinés aux Vêpres, présentent des affinités avec les faux-bourdons historiques conservés depuis le XV^e siècle. Une étude fine des interactions entre ces répertoires et les sources écrites doit permettre de mieux comprendre comment les échanges se sont opérés entre les traditions écrites et leurs avatars populaires. (...) En collaborant étroitement, les équipes de Toulouse et de Barcelone ambitionnent de rassembler l'ensemble des témoignages encore disponibles de part et d'autre des Pyrénées. L'intérêt de cette partie du projet est évident: il y a véritablement urgence à collecter les

Enfin, l'un des buts du projet FABRICA est d'initier un dialogue et une collaboration entre spécialistes du sujet provenant d'horizons différents. À l'intérieur même des réseaux académiques, les échanges scientifiques et méthodologiques entre musicologues historiens travaillant sur les sources écrites et ethnomusicologues spécialistes de l'oralité sont rares, quand ils ne sont pas inexistantes. Il s'agit de favoriser ces échanges pour amorcer la naissance d'une réflexion anthropologique sur les ressorts de l'improvisation musicale collective. Mais il s'agit aussi de fédérer autour de ce projet des compétences variées qui ne se trouvent pas dans les milieux habituels de la recherche (...). Il ne s'agit pas ici de faire passer les connaissances du milieu académique vers le grand public à travers un mécanisme habituel de valorisation: il s'agit au contraire pour les chercheurs de bénéficier de l'expérience accumulée par certains musiciens qui pratiquent l'improvisation collective à partir d'une lecture rigoureuse des sources du contrepoint

improvisé et du chant sur le livre. En effet, alors que la bibliographie est inexistante et que les connaissances sont balbutiantes, certains praticiens font un travail de reconstitution de pratiques improvisatoires tout à fait remarquable et scientifiquement pointu, qui jusqu'à présent échappe à toute connexion universitaire. (...)

Ainsi, FABRICA souhaite constituer un véritable réseau de spécialistes provenant d'horizons différents qui puissent collaborer à des projets croisant la recherche fondamentale et ses implications pratiques. (...)

Le répertoire écrit, reflet d'une pratique orale développée, s'avère très abondant, notamment aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Les confréries de pénitents, par exemple, en ont laissé des traces en Rouergue ou dans le comté de Nice. Les recherches sur le terrain ont déjà commencé, aidées par la récente création de *Assisas de la Polifonia Pirenenca*¹. Les enquêtes de

Pascal Caumont en Bigorre, missionné par le Centre occitan des musiques et danses traditionnelles à Toulouse puis le Conservatoire Henri Duparc à Tarbes, m'ont permis de contacter divers chanteurs, possesseurs d'une tradition plus ou moins oubliée, en tous cas totalement interrompue ou presque: le beau disque *Polifonia*² en livre un petit exemple. Les recherches pyrénéennes vont sans doute donner de très beaux résultats. Les pratiques polyphoniques de Bigorre, de Béarn et d'Iparalde³ (Soule notamment) ne sont plus à révéler dans le monde des musiques profanes. Les remarquables travaux de Jean-Jacques Casteret devraient servir de base pour le Béarn. Le chantier est immense et passionnant, mais comment expliquer telle désertion des traditions religieuses alors que les *canteras* font salle pleine (ou bar plein)? La nouvelle liturgie et la désaffection des églises n'en sont pas les seules causes. Ces traditions, pour certains, seraient associées à l'histoire dominante d'une église avide de pouvoir et de centralisation. Elles pourraient aussi véhiculer une nostalgie malsaine, attisée par des mouvements peu recommandables ou politiquement incorrects... Enfin, ce répertoire latin ne favoriserait pas les expressions occitane et basque... En fait, on a depuis longtemps dépassé ces clivages en d'autres lieux. Les Corses et les Sardes ont bien compris que les faux-bourdons latins, chantés selon leurs pratiques, appartiennent en grande partie à leurs cultures. Les chanteurs bigourdans commencent, eux aussi, à le comprendre: «... on chante les mêmes pièces qu'ailleurs, mais à notre manière...», reconnaissent-ils. «Là, au moins, ça avait de la gueule...», confie Jean-Louis Lavit, pas vraiment grenouille de bénitier passiste mais qui semble plutôt partager les opinions de Georges Brassens en la matière⁴. La polyphonie religieuse traditionnelle peut être perçue comme une musique suscitant piété et religiosité, ou comme une manifestation artistique, spécifique d'un groupe d'hommes et de femmes: l'un ou l'autre, ou les deux à la fois... FABRICA va sans doute saluer des résurrections... Terèsa Pambrun et Nadèta Carita me chantent à deux voix le répertoire qu'elles pratiquaient, petites filles, en l'église d'Ayros, et à la fin du *Lauda Sion*,

1. Initiative due au Conservatoire Henri Duparc du Grand Tarbes, en partenariat avec quatre collectivités locales et six structures culturelles ou pédagogiques de Midi-Pyrénées et d'Aquitaine. Le but est de fédérer et promouvoir la pratique, l'enseignement, et la recherche concernant les polyphonies vocales pyrénéennes.
 2. *Polifonia / Pyrénées gasconnes / Béarn-Bigorre-Bas-Adour*, co-production



Nadèta s'écrie : «J'ai entendu la troisième voix tout le temps que j'ai chanté!» Alors, deux voix ou trois voix? Voici un exemple de problème à tâcher d'éclaircir, tout en essayant de saisir les mécanismes de ce système musical... Selon Alexine Saint-Martin, qui tenait l'harmonium à Arbouix, il y avait... «... deux voix. Ils ont l'oreille. Il y a toujours la deuxième partie que l'on fait d'habitude. C'était surtout les hommes, qu'on entendait chanter la deuxième partie, quand ça pouvait se faire...» Bernard Miquèu, qui chantait dans le chœur de l'église de Bénac, affirme de son côté: «... il y avait toujours l'un ou l'autre qui essayait de mettre une troisième voix, mais... pas trop, quand même, ce n'était pas général, dans tous les cantiques, c'était quelques notes. Mais comme je dis, ce n'était pas général... ça venait, tout à l'oreille...» Y avait-il des variantes, d'un clocher à l'autre, dans un rayon de vingt kilomètres? Sera-t-on en mesure de cerner les spécificités basques, béarnaises et bigourdanes par rapport aux traditions aragonaises et catalanes? Le projet FABRICA n'est pas l'exclusivité des scientifiques et des universitaires: sa destination est absolument opposée et se tourne aussi vers ceux qui aiment, qui pratiquent et qui écoutent. Nous nous permettons donc de battre le rappel auprès de toute personne concernée! Chaque aide sera précieuse, prise en compte et reconnue. À bientôt des nouvelles! ●

Nadèta Carita et Terèsa Pambrun, chanteuses bigourdanes, se remémorant les polyphonies religieuses de leur enfance.

Conservatoire Occitan et Institut Occitan, CD Inoc 07: *Tantum ergo*, par Nadèta Carita et Terèsa Pambrun (page 11).
 3. Pays Basque Français.
 4. Cf. la chanson *Tempête dans un bénitier*: «Sans le latin, sans le latin, la messe nous emmerde...».



derniers témoignages des faux-bourdons populaires, qui constituent les ultimes débris d'une tradition multi-séculaire en passe de disparaître définitivement. L'ensemble des enregistrements récoltés servira à la constitution d'archives sonores du chant polyphonique des Pyrénées et de la France méridionale, accessibles à travers la base de données FABRICA. (...)

André Gabriel

collectionneur d'instruments de musique, professeur, musicien, conférencier, créateur d'exposition



entretien réalisé par Claire Bonnard



J'allais, à l'occasion de l'exposition sur les percussions qu'il présentait à Odysud à Blagnac, à la rencontre d'André Gabriel, collectionneur d'instruments de musique de tous pays...

Je m'attendais à me trouver devant un homme concentré autour d'un seul sujet, d'une passion, une seule passion : une idée que je me faisais d'un collectionneur, un peu monomane, facile peut-être à cerner, puis à raconter. Mais voilà, André Gabriel est un être aux multiples facettes, aux nombreuses passions, aux réflexions sans fin sur la musique, la tradition, l'enseignement, l'art primitif, les musées, la danse.

Et une énergie, un enthousiasme, une faim, une joie de vivre ! Je le laisse donc se raconter au fil de cet entretien que nous avons eu, de cette rencontre, si belle rencontre.

Qui suis-je ?

Un musicien de formation classique au départ, violon, alto, musique de chambre, histoire de la musique, le cursus habituel. Ma rencontre avec le galoubet s'est faite plus tard, par hasard, alors que je jouais avec les Musiciens de Provence du rebec et de la vièle à archet. Cet instrument provençal, le galoubet¹, très bien joué notamment par Maréchal, m'avait séduit. Il faut dire que j'avais déjà un pied dans la culture provençale par ma famille, surtout ma grand-mère de qui j'ai appris le provençal. J'ai passé rapidement mes trois degrés, médaille d'or et musique de chambre.

Depuis, j'enseigne le galoubet aux conservatoires de Marseille et d'Avignon.

Mon but, dans l'enseignement, c'est de donner une base technique la plus large possible afin que l'élève puisse, notamment par l'apprentissage de la lecture musicale, être indépendant et aller vers d'autres musiques, le jazz, ou la musique contemporaine. Par exemple, un de mes anciens élèves a choisi de monter un groupe qui s'appelle le Condor, il a une grande technique et il fait du galoubet celte... pourquoi pas, ça plaît, ça marche, tant mieux. Après, on peut ne pas aimer...

1. Le galoubet est une petite flûte à trois trous (flûte à partiels) jouée de la main gauche. La main droite bat un tambour cylindrique que l'on appelle tambourin en Provence.



photo coll.
Arts et Musique
en Provence

www.
artsetmusiques.com

tambour à fente
zoomorphe,
Indonésie

photos
des instruments
André Gabriel

photo coll.
Arts et Musique
en Provence



L'une des qualités du galoubet c'est, comme aussi pour la vielle à roue, d'avoir tout un répertoire de musique classique baroque et d'être un instrument sur lequel on a toujours joué toutes sortes de musiques à la mode. Le galoubet a également intégré le répertoire musette, contrairement à la plupart des instruments traditionnels qui ont été remplacés par le saxo ou la trompette. Certains musiciens actuels en Provence jouent au galoubet de la musique contemporaine ou électro-acoustique et sont complètement déconnectés du traditionnel. Le clivage entre musique traditionnelle et musique savante m'est un peu extérieur : la musique, c'est un tout. Bien sûr, on ne peut comparer un rondeau traditionnel à Schumann, mais

finalement, ce qui est important, c'est de bien le faire, qu'on joue du Schumann pour ceux qui aiment Schumann, ou un rondeau pour ceux qui aiment le rondeau.

Le galoubet, toujours joué avec le tambourin¹, est évidemment aussi l'instrument idéal pour faire danser. En Provence, il s'agit plutôt de danses d'assaut qui sont des danses techniques issues de la tradition militaire, danses en demi-pointes. Elles étaient transmises par les jeunes gens démobilisés qui avaient appris ces danses dans leur bataillon et l'enseignaient à leur retour aux jeunes de leur village. Et il ne faut pas perdre de vue que nous avons eu le mouvement mistralien, qui a en quelque sorte reconstruit la tradition provençale par une réappropriation dans la mouvance des écoles nationales. On s'est trouvé devant une volonté de codifier, et à trop codifier, on sclérose...

Concernant les groupes folkloriques, je pense qu'ils attiraient pas mal de monde parce qu'ils donnaient l'occasion de faire des voyages, qu'ils étaient source d'apprentissage de la langue et de croisement entre

générations. Aujourd'hui, ils sont en perte de vitesse car il y a trop de décalage avec le monde actuel, et c'est peut-être dommage, car c'était véritablement un ferment.

Pour parler maintenant de ma collection, au départ, quand j'enseignais le violon, je souhaitais faire partager à mes élèves par curiosité ce que pouvaient être les instruments à cordes frottées sous d'autres latitudes. Alors j'ai commencé à récupérer un violon populaire ici, un *kémanché*² là, à négocier une *goudoulka*³, à trouver de plus en plus de choses à cordes frottées... Puis, de proche en proche, je me suis intéressé à d'autres formes de galoubets et de flûtes, et même aux percussions, alors qu'au début je n'avais pas



balaphon,
Afrique Noire

l'intention d'en faire la collection. Finalement, ça a été une découverte qui a complètement modifié mon existence, parce qu'à un moment donné, il y a une sorte d'échange, on est accaparé et on ne regarde plus le phénomène instrumental de la même façon. Il y a certes l'aspect esthétisant, mais il y a surtout l'aspect passionnel, presque sensuel. Ce n'est plus collectionner pour collectionner, mais collectionner pour faire partager. Faire se rencontrer des gens autour de ces instruments : des gens qui ne sont pas forcément sensibles à cette écoute seront à même de percevoir ces musiques non plus comme un exotisme, mais comme un apport fondamental à la culture. L'exotisme, c'est facile parce que c'est une distanciation qui permet de se protéger. Au-delà de la collection, à laquelle on peut être très attaché, le grand intérêt, c'est l'échange que l'on peut avoir à travers ces objets avec d'autres traditions, d'autres consciences musicales, mais de l'intérieur. Et les rencontres autour des instruments ! Combien de fois il m'est arrivé de jouer spontanément avec des musiciens d'autres cultures, de jouer hors normes institutionnelles et subventionnées !

Cette collection, je l'ai faite par curiosité, mais j'ai eu la chance de beaucoup voyager, avec les concerts. À l'époque, il y avait quantité de festivals de folklore, notamment de groupes de musiciens de l'Est avec de très beaux instruments. Je me rappelle un jour avoir acheté un hautbois, une *zourna*⁴, à un musicien de l'ex-Yougoslavie, un



trompe Eket,
Nigéria

Serbe, sans doute. Il aurait pu être mon père, à l'époque, j'étais très jeune... Lui, il voulait absolument un radiocassette, il a vu que j'étais intéressé par son instrument et par moyens détournés il m'a fait comprendre qu'il voulait bien me vendre son hautbois. Pour qu'il puisse aller acheter son radiocassette avant le dernier jour (on était en Allemagne), je lui ai donné les sous à l'avance. Et alors, les préjugés habituels : « Tu lui a donné les sous, mais tu t'es fait arnaquer ! »

2. *Kémanché* (*kamancha*), du genre masculin ou féminin selon les cultures : violon à pique (pointe) joué en Arménie, en Irak et en Ouzbékistan (sous le nom de *ridjak*). Il compte quatre cordes accordées en quintes.

3. *Goudoulka* (*gadulka*) : vièle à archet piriforme à trois cordes mélodiques et dix cordes sympathiques jouée en Bulgarie (région de Sofia).

4. *Zourna* (*zurna*, *raita*) : hautbois joué en souffle continu et utilisé dans le Maghreb, le Mashrek et les Balkans.

tambour à fente
anthropomorphe;
tambour
membraphone
anthropomorphe,
Asie



Mais lui, il est allé acheter son radiocassette, il a fait son dernier concert et m'a remis la *zourna*, en me faisant une bise sur la bouche, c'était émouvant, énorme! Lui, c'était un bonhomme qui était ravi, il est rentré au pays, il était le roi... et moi je suis rentré au pays et j'étais le roi parce que j'avais une *zourna* fantastique que je chéris quotidiennement. Des musiciens qui sont prêts à échanger leur instrument contre un bien de consommation, c'est déchirant, c'est pathétique, mais en même temps, cette *zourna*, elle a maintenant une traçabilité, elle n'est pas perdue. La première *goudoulka* que j'ai achetée, c'était au festival du Beaucet, dans le Var. Il y avait des Bulgares, qui ne parlaient ni anglais ni allemand, et moi je ne parle pas russe, mais j'ai réussi à me faire comprendre finalement dans une sorte d'allemand détourné. Il m'a dit de le suivre, nous sommes allés aux toilettes, là je lui ai donné les sous et il m'a donné la *goudoulka*. Après, pour se justifier de n'avoir plus son instrument, il a expliqué qu'on lui avait volé sa *goudoulka* pendant qu'il allait aux toilettes!

Ces cultures traditionnelles, nous avons l'avantage sur elles –et malgré elles– d'avoir une vision de conservation de leur mémoire, mémoire qui est en train de changer. Au congrès de Prague de 1928, Béla Bartók a dit clairement: pour préserver la tradition dans un endroit donné, il faudrait supprimer la voiture, le téléphone, le courrier, pour en faire un microcosme, une sorte d'autarcie culturelle. Ce serait la meilleure solution, mais bien sûr c'est impossible! Alors il faut sauver ce qui est à sauver, prélever ce qui est à

prélever, mais surtout ne pas empêcher l'évolution. Faire carrière en jazz sur un *kaval*⁵, ou comme Zamphir, un des premiers dans le genre, jouer toutes sortes de musiques sur la flûte de Pan, est-ce que c'est bien ou est-ce que ce n'est pas bien? Moi je m'empresse de dire qu'il ne faut pas parler de jugements de valeur, mais si on a affaire à des musiciens qui jouent vraiment le jeu en sachant exactement la part des choses, la part de la tradition et ce dont ils sont redevables, ça peut donner une idée totalement différente de la tradition. Je remarque une chose cependant, c'est que, influencés par l'information et la publicité, on imagine qu'un grand artiste rural très connu en Occident l'est aussi chez lui parce qu'il est détenteur d'une tradition, peut-être le dernier ou l'avant-dernier... alors qu'en fait il est totalement ignoré d'une grande majorité des siens. C'est l'occidental qui va le satelliser, alors que chez lui il reste un simple paysan.

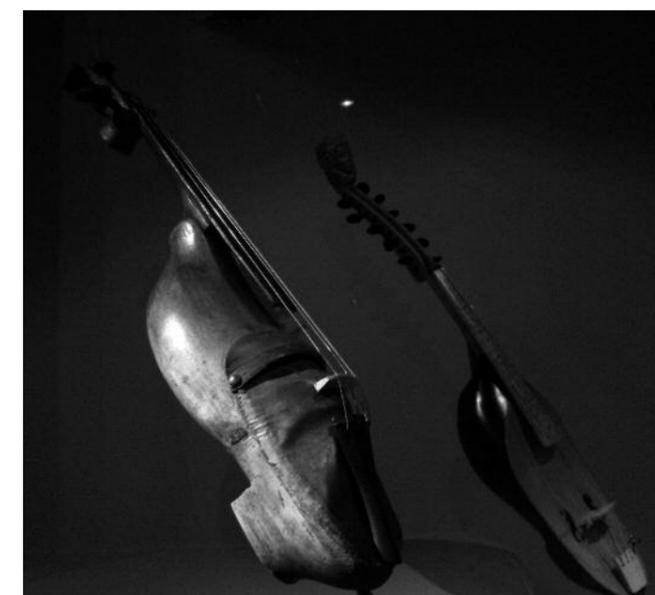
Un autre aspect d'une collection, c'est la restauration et la conservation. Je n'interviens pas sur les instruments, je ne fais pas de restauration. C'est le prélèvement muséologique: on prend un objet, on interrompt donc son évolution, mais surtout on n'intervient pas sur cette évolution. Par exemple, on ne changera pas la peau d'un tambour, de peur que ce soit moins lisible –même si un tambour sans peau est évidemment beaucoup moins intéressant. Car la restauration peut entraîner très loin la modification d'un instrument. On fait donc un prélèvement, avec toutes les observations d'usage, et ensuite on conserve l'objet tel qu'il est. Pour les instruments à

5. *Kaval*: flûte bulgare proche du *nay* ou *quasaba*. C'est une flûte oblique, à embouchure terminale non aménagée.

cordes, je garde le plus possible les cordes d'origine. Et, point important, on ne se sert pas des objets d'une collection. Tous les galoubets et les tambourins anciens de ma collection, je n'en joue pas. Par contre, je visite mes instruments, je regarde qu'ils soient toujours en état, qu'ils ne s'oxydent pas, ne se décollent pas, ne soient pas attaqués par les bêtes. Et ainsi, c'est un vrai témoignage.

En plus de la restauration et de la conservation des objets d'une collection, il y a aussi les problèmes de stockage et d'installation des expositions. J'ai plus de deux mille cinq cents instruments –sans compter ma collection de santons de Provence (c'est ma grande folie... j'ai environ mille sept cents santons musiciens!). Tout est à la maison, dans les caves, ce n'est pas le plus idéal. C'est mal rangé, pour l'instant, mais je n'ai pas le temps car en fait j'ai plusieurs métiers: professeur, musicien, conférencier, créateur d'expositions. Et je ne veux pas devenir manutentionnaire de ma collection. Donc je fais des expositions quand le projet me plaît, qu'il est intéressant et qu'il y a quand même un budget à la clé, ce qui me permet de réinvestir. Je n'enchaîne pas les contrats pour enchaîner les contrats, surtout que ce n'est pas le but et que je ne veux pas y laisser ma santé, avec toutes les contraintes que ça suppose. Faire des étiquettes, ça m'est insupportable, j'écris mal... et puis il y a la liste pour les assurances! Pour moi, c'est une torture, d'autant plus que je ne parle pas en euros, mais en anciens francs, en francs de 1960! Et après, il faut traduire... C'est l'aspect désagréable. Pour moi, l'idéal, c'est quand tout est installé... Pour parler du coût d'une telle collection, c'est en fait une question de choix, si vous voyiez ma voiture, vous comprendriez! Pour moi, il y a les livres, les disques... et la collection. Pour le reste on fait comme on peut. Avec ces choix, moi j'estime vivre comme j'en ai envie: ces objets, cette connaissance, ces rapports humains, ça n'a pas de prix, c'est un autre monde, voilà. Combien ça coûte? Ce n'est pas un problème d'argent, nous ne sommes pas là pour faire les banquiers, d'autres le font pour nous, assez mal d'ailleurs! Et je n'ai pas du tout de subventions du Ministère de la Culture parce que ma collection est une collection privée. Les institutions ne s'y intéressent, aux collections privées, que le jour de leur dispersion, si dispersion il y a, pour compléter leurs propres collections. L'État a assez à faire pour gérer le patrimoine national...

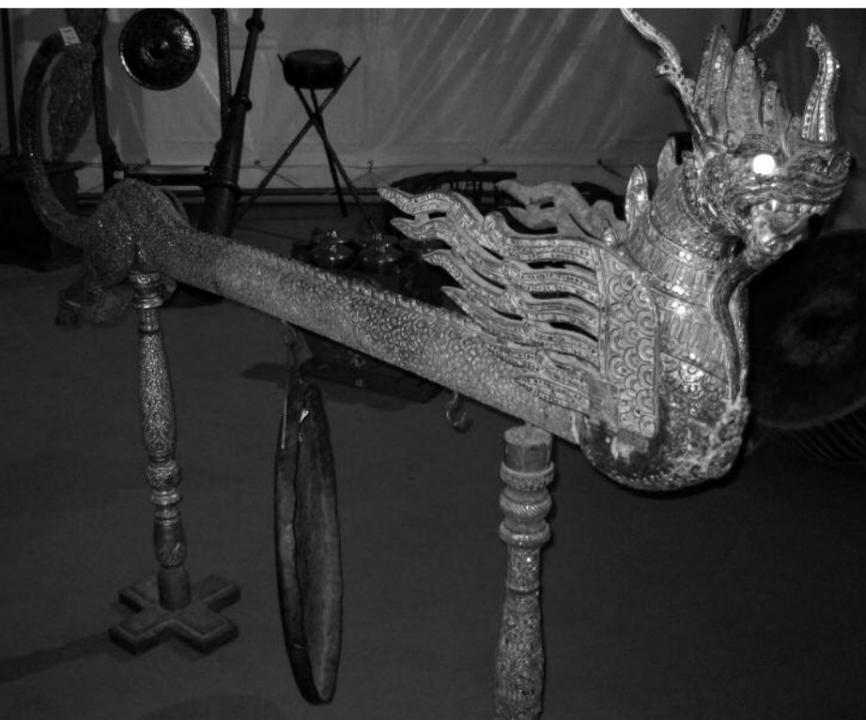
On pourrait avoir l'idée, si on voulait renflouer les caisses de l'État, de vendre les objets presque jamais exposés et inintéressants de nos musées, mais c'est impossible parce que c'est un acquis de la Révolution: les biens achetés aux nobles avec l'argent du peuple sont inaliénables. Et les Allemands qui ont ce système de vendre les objets de leurs musées se retrouvent avec des collections incomplètes et des musées qui se vident. L'inconvénient de notre système, cependant, c'est qu'une fois que les objets sont entrés au musée, ils restent dans le domaine national, et on ne peut plus y toucher.



violons sabot,
Europe

À ce propos, il m'est arrivé un jour une chose intéressante: j'ai dans ma collection trois cithares *tobi*⁶, ce sont des cithares africaines en radeau avec un petit élément qui grésille. Un élève de Van Gut, des Percussions de Strasbourg, était intéressé par la reconstitution d'une de ces cithares, mais ni le musée de Lyon, ni le musée du Trocadéro ne voulaient lui en prêter une. Van Gut m'a demandé si j'avais cet instrument dans ma collection et si je voulais bien le prêter. Comme j'étais d'accord, l'étudiant a emporté les trois cithares au Bénin pour les faire refaire, pour donner l'idée de ce qu'était la cithare avant l'espèce de fermeture, de clôture de la tradition en Afrique. Et donc, cette initiative a permis de réintroduire cet instrument. Bon, ça n'a pas été un raz-de-marée, mais ça a permis de faire un lien... C'est l'intérêt des collections privées qui autorisent une certaine souplesse que ne peuvent avoir les

6. Cithare *tobi* (*toba*): cithare, dite en radeau, «idiocorde» (cordes taillées dans l'expansion même du végétal), traditionnelle au Bénin.



gong avec support dragon, Thaïlande

musées des ATP où l'on n'a plus accès aux objets, une fois qu'ils y sont entrés. Moi, si j'en ai envie et que j'ai confiance, je peux me permettre de prêter des objets de ma collection, pour un projet universitaire par exemple, afin, qu'en quelque sorte, ils puissent continuer à voyager, avec toutes les précautions d'usage.

On me demande parfois s'il y a d'autres collectionneurs d'instruments de musique en France et ailleurs. En fait, il y en a, mais ils sont la plupart du temps monothématiques, ne collectionnant qu'un seul type d'instrument. Mais chaque collectionneur est l'inventeur de sa propre collection.

Pour revenir aux instruments de ma collection, en dehors de ceux que j'ai pu découvrir lors de mes voyages dans leurs pays d'origine, j'en trouve un certain nombre dans les circuits commerciaux, principalement les salles de vente où se vendent des objets d'héritages, notamment des héritages coloniaux. J'ai suivi la trace de certains objets qui en sont en fait à leur troisième vente, la première dans les années 20, la deuxième dans les années 60, et puis dernièrement. Tous ces objets sont donc en France depuis bien longtemps et c'est à se demander s'il n'y en a pas plus ici actuellement que par exemple en Afrique...

Certains traits, liés à la colonisation, que j'ai pu analyser chez des personnes que j'ai rencontrées, sont intéressants : à l'époque, ce sont des personnes jeunes, quinze à vingt ans, avec l'espoir de cet âge.

Ce sont pour eux les années heureuses, parce qu'on est étudiant, qu'on a la vie facile... Les éléments exotiques qui les entourent sont des éléments périphériques à leur bonheur et y participent, ce qui fait que quand ils les rapportent, c'est un peu de leur bonheur qu'ils ramènent, comme d'un paradis perdu. Beaucoup de Pieds Noirs, en mourant, se voyaient dans leur délire mourir dans une rue d'Alger ou d'Oran. C'est pareil pour ceux qu'on a chassés d'Indochine ou du Zimbabwe. C'est partir avec une parcelle de leur mémoire, de leur vie, qu'ils aient trouvé ces objets beaux ou non. Pour leurs descendants, ça n'a pas la même résonance, ça reste un peu de l'exotisme.

J'ai rencontré une fois un colonel qui avait participé à des actions contestables durant la guerre d'Indochine. Il me disait : « vous ne pouvez pas imaginer – il en avait presque les larmes aux yeux – le son du *ken*⁷ au crépuscule dans les rizières ! C'est inimaginable de nostalgie, de tristesse et de beauté. » Ce garçon, un dur, un roc, avait été touché à la fois par la douceur du climat, la fraîcheur de la soirée, le son du *ken*, et peut-être par la présence de jeunes servantes... parce que érotisme et exotisme sont souvent liés et qu'il y a cette espèce de permissivité qui n'est pas forcément tolérée dans notre civilisation occidentale. Et voilà donc que ce garçon-là a ramené des *ken*... Et de Madagascar, combien ont ramené des *valiha*⁸ des années 1910, 1920 ! On en retrouve partout dans les collections. Ils n'ont pas vraiment de valeur, sauf sentimentale, parce qu'on les a entendus dans ses jeunes années.

La notion d'art premier oriente le regard des gens – ceux qui n'ont pas une attache particulière avec un pays – en les mettant en relation avec une cote éventuelle, ils sont fascinés à leur insu par une mode. L'art est toujours lié à un problème de marché et c'est dommage. On investit ainsi dans l'art premier en pensant qu'il est aussi porteur, peut-être, qu'un Modigliani, ce qui est un non-sens, et quelque part une trahison de la culture. Choisir un instrument de musique uniquement sur un critère esthétique ou de valeur marchande, c'est en

7. *Ken (kene)* : orgue à bouche du Laos.

8. *Valiha* : cithare tubulaire, autrefois idiocorde, de Madagascar.

quelque sorte le trahir. Ce que je regrette aujourd'hui, c'est que l'art africain ait atteint une cote anormale, parce du coup, tout est entré au musée. Moi-même, je n'ai pas grand-chose, quelques tambours et balafons. Quand les instruments n'ont pas été vendus, ils ont été jetés... Il n'y a plus rien à sortir d'Afrique, tout a été pillé ! Par contre, il y a quantité de faux objets d'art, statuettes, masques, et mêmes des portes dogon qui se vendent pour les touristes, le soir, à la lampe électrique ! Les instruments de musique sont

ce sont des instruments de sauvages, quel intérêt ! C'est donc un peu dans ce sens que, dans cette exposition d'instruments à percussion d'Odyssud, la volonté a été d'y mettre de beaux objets, qui puissent toucher les personnes qui n'ont pas cette culture. J'ai évité d'y inclure certains tambours trop ethnographiques et esthétiquement moins exaltants. Alors que là, il y a du rouge, c'est scintillant, rutilant, ça plaît, ça permet de s'attacher à cette découverte, nouvelle pour beaucoup.

En fait, tous ces instruments de collection com-



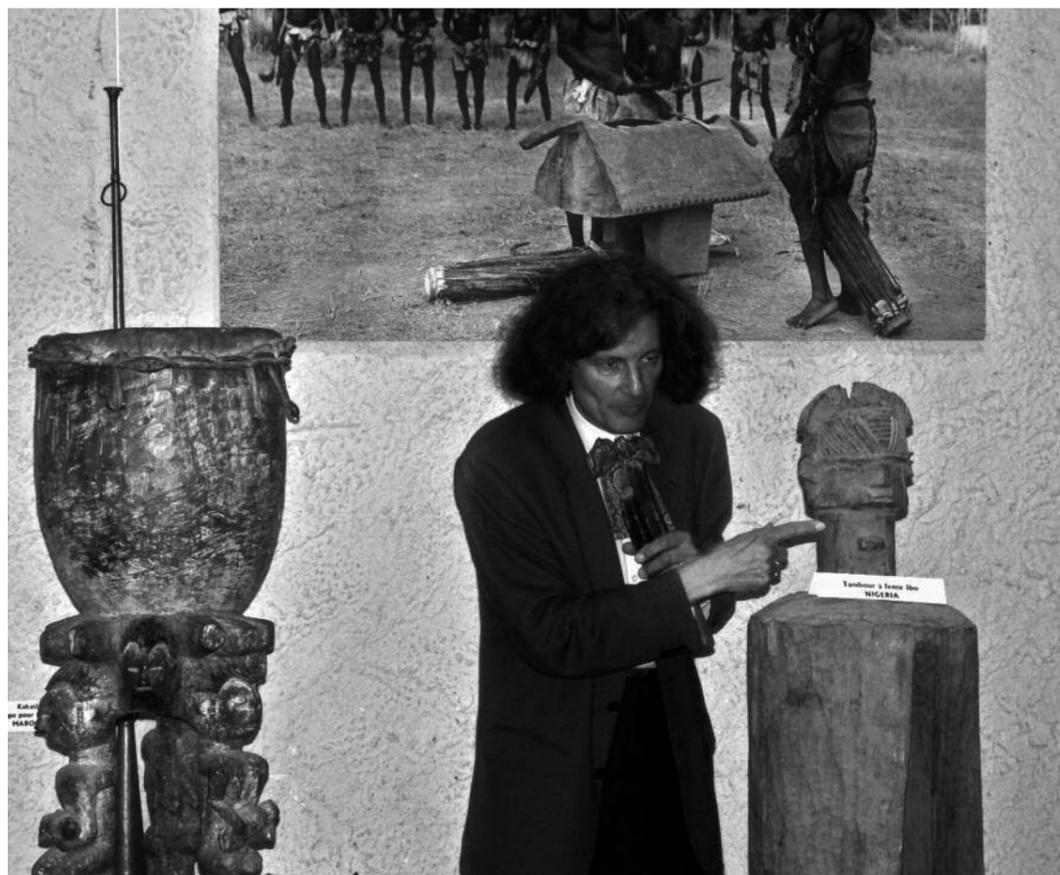
de gauche à droite : cloche thaïlandaise (XIX^e siècle) ; cloche chinoise elliptique ; cloche chinoise (1920)

un peu passés au travers de cette pratique, question d'offre et de demande. Les djembés eux, par contre, sont encore fabriqués en masse, avec la vogue que connaît actuellement cet instrument ; mais le problème avec les djembés, c'est qu'ils accentuent la déforestation, parce qu'il faut pour les fabriquer de gros arbres, ce qui n'est pas dans une logique de protection de la nature. On a lancé un mouvement pour en faire en fibre synthétique, ça marche pareil et c'est plus léger, mais ça ne plaît pas à tout le monde.

Il y a cinquante ans, tous ces objets étaient considérés comme des horreurs : ma grand-mère, par exemple, n'a jamais compris ce genre de collection, pour elle

mencent une deuxième vie, une deuxième vie pédagogique et didactique et sur un plan purement social, ils permettent d'établir les bases d'un relativisme culturel, empêchant un certain ethnocentrisme. Dans un premier temps, on pourra être touché par ces objets parce qu'ils correspondent à des canons esthétiques qu'on partage. Dans un deuxième temps, ils sont une sorte de mise en alerte de l'intellect, permettant d'aller voir plus loin, surtout quand il y a comme ici à Odyssud une banque de données importante. On peut écouter des enregistrements, lire des articles. Mais sans aller jusque-là, les gens qui visitent ces expositions sont surpris, ils voyagent, ils découvrent des choses qu'ils ne soupçonnaient pas, ce sont des rencontres,

photo coll.
Arts et Musique
en Provence



souvent informelles, c'est un questionnement... Et c'est bien le but de ces expositions. Moi, je ne me considère pas uniquement comme propriétaire de ma collection, mais plutôt comme un conservateur au sens premier du terme, comme un passeur. Parce qu'un objet a une clé, et si on n'a pas la clé de compréhension, il reste un vulgaire objet. Ici, dans cette exposition, les étiquettes sont très squelettiques, mais si on explique un objet dans son contexte à des personnes qui sont à même de recevoir ces informations, cet objet prend une autre dimension.

J'ai fait plusieurs voyages au Japon, et pour rencontrer la musique traditionnelle au Japon, il faut le vouloir, parce qu'on est envahi par la musique américaine et mondialiste. Même les Japonais y perdent leur âme... Nous, ici, nous avons du Japon une idée très classique, un peu celle qui a été rapportée par Okakura dans *Le Livre du Thé*, écrit au début du XX^e siècle. Une image de carte postale, comme pour la Provence, avec la lavande.

Les objets qui viennent du Japon dans ma collection sont tous neufs, mais ça n'a pas été évident de les trouver. Je suis allé dans un certain quartier de

Tokyo –la première fois, je m'y suis trouvé par hasard, mais après j'ai compris– un quartier où il y a des magasins qui fournissent les temples privés ou institutionnels. Là on trouve tout, le vrai, vrai vrai vrai, qui n'est que pour les japonais, et qui n'intéresse personne d'autre. Il n'y a pas un touriste, personne ne parle anglais. Il y a deux ans, j'étais en tournée à Tokyo, et le jour de mon arrivée, je me suis précipité dans un de ces magasins avec un catalogue que j'avais récupéré lors du voyage précédent. Comme je ne lis pas le japonais, j'ai montré la photo de ce que je voulais acheter. Mais c'était en fin de journée, le marchand n'avait pas l'air motivé: «qu'est-ce qu'il peut bien vouloir m'acheter?» et il m'a même dit que ce catalogue n'était pas bon. Mais finalement je lui ai acheté la *waniguchi*⁹ qui est dans cette exposition. Alors, tout content, il m'a offert des bougies et de l'encens... jamais il n'aurait cru qu'un occidental puisse s'intéresser à ces articles, c'est trop spécial. Tout est donc complètement neuf, mais c'est vraiment intéressant parce que ça témoigne d'une tradition encore vivante.

⁹ *Waniguchi*: idiophone circulaire à deux lèvres et battant externe. Ce n'est ni une cloche, ni un grelot. Cet instrument est suspendu à l'entrée des temples Shinto au Japon. Les *suzu* (grelots en laiton) remplissent la même fonction.

En Chine, la situation est un peu semblable, et j'ai l'impression que sur le plan de la connaissance des traditions chinoises, les Occidentaux sont plus pointus que les Chinois eux-mêmes. Il y a eu les années Mao, la révolution culturelle, on a fait table rase du passé, on voulait évoluer, ressembler aux Occidentaux. On a vu le désastre lors des Jeux de Pékin, simplement sur le plan archéologique et architectural sur des villes comme Pékin et Shanghai. Et il se bâtit par an en Chine une ville équivalente à Paris! C'est un gouffre, cette croissance, et ça implique qu'il faut pousser les murs, et les maisons de thé, les vieilles maisons de thé, elles ont été rasées. Des quartiers entiers ont été rasés. Maintenant, dans cette Chine de buveurs de thé depuis 2000 ans avant Jésus-Christ, –moi qui suis également un buveur de thé, je connais la situation– ils boivent du thé en bouteille, comme cet *ice-tea* qu'on trouve chez nous! Au Japon aussi, on s'imagine que tout le monde fait la cérémonie du thé, mais en fait, c'est réservé à une élite intellectuelle marginale. Le thé qu'on boit dans les cérémonies du thé, même en France, peu de japonais boivent de ce thé-là.

Beaucoup de ces instruments de ma collection ne sont plus joués, parce que ça n'intéresse plus personne. Même ceux utilisés dans les cérémonies religieuses, car la religion est quand même en perte de vitesse partout. On est en train de vivre une mutation, avec la mondialisation. Partout on va sur Internet, les petits Japonais, les petits Chinois ressemblent aux petits Américains. Tout ce qui touche à la tradition fait partie maintenant de la culture de leurs parents, de leurs grands-parents. C'est troublant de voir le rapport de ces gens-là avec leur propre mémoire, leur propre culture. Les Occidentaux sont passionnés par mes expositions parce qu'ils imaginent, qu'ils reconstruisent intellectuellement ce qu'ont été ces traditions. Le problème, avec les Chinois, c'est qu'ils ont tourné la page.

Mes projets d'avenir?

Il y a toujours des projets d'avenir, pour le moment ce sont surtout les concerts... Je prépare aussi un article sur les musiques de culte, sur des questions de démarche spirituelle en rapport à la musique, ce qui se trouve pratiquement dans toutes les sociétés. C'est un gros truc... En effet, ma collection m'a ouvert des portes de réflexions insoupçonnées –même après mes études en philosophie– sur des notions presque de paranormal, de magnétisme ou même de médecine, que l'on touche de près avec les instruments de musique. C'est un peu difficile à formuler, mais c'est un corollaire à cette collection. Donc, il y a cet article, les concerts, les expositions en cours –pas beaucoup parce que je n'ai pas le temps– mais ce qui m'intéresse, ce sont les expositions à thème, comme ici sur les percussions. Je fais également une série de visites commentées sur les santons de crèches napolitaines à Marseille. Mais à long terme, j'ai le projet de créer un musée pour faire vivre ma collection, qu'elle soit accessible au plus grand nombre. Musée, ce n'est peut-être pas le mot, c'est trop dans le concept de protection; plutôt: point de rencontre, maison de la musique...

En conclusion, je pourrais dire que, moi, je n'ai jamais eu l'impression de travailler de ma vie. Plus heureux que ça, ce n'est pas possible! Je trouve les vacances longues, parce qu'enseigner me manque. Et j'aime répéter, travailler mes instruments. Une journée triste, c'est une journée sans musique... ●



Vielle à roue,
Europe

Lo Saüc

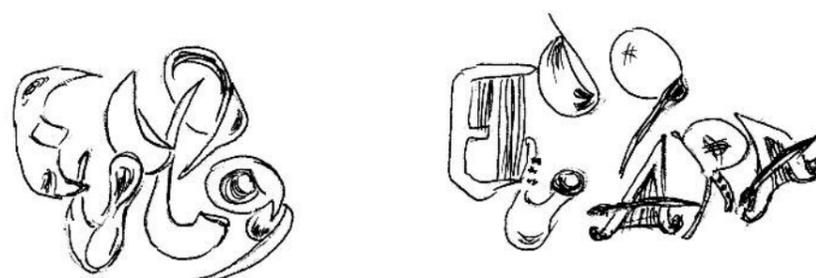
Que n'i a dus biais de fin d'annada e bilheu dus biais de fin de temps. Sabetz, la fin d'annada que se copa amb lo chocolat bota-rison. E ela que se copa mostrant tota frucha madura o pas... Aquela's la fin de sason d'escòla. En terra dels Consorani, capitala Sent-Girons, al mès de junh passat, la fin de sason d'escòla de son que s'es festada amb esclòps. Per prumièr còp. Per l'escòla, pas per lo son... Alavetz, tornada al temps passat que n'aviá pas d'escòla? Que nani! L'escòla de son de Sent-Girons aviá decidat de convidar musicaires contemporanèus al temps meteís que se mòstrava çò que calandretas avián apres de musica classica.

Es copat amb l'esclopada?

Autre biais de dire: troban-son e legís-nòtas. I aviá tanbèn un tresen biais d'invitats: balhan-son sens trobar, tanpauc legir, mès amb generositat, aboaires de tradicion.

Amassa, totis balheron una rivera de son antaplan saborosa que la rivera de leit dels contes.

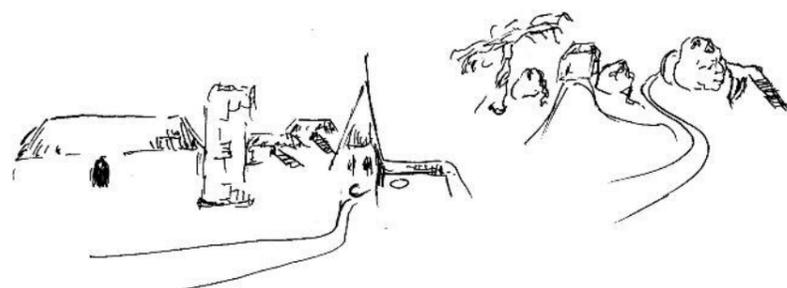
Mès los esclòps s'inviteron tanbèn sus l'empont per una dança que lo lum negre amagava las personas. Que cal créser que la cofèla val mai que la planta, que lo pè? M'estimi milhor saludar los que troban, los que balhan amb generositat, e tanben que balhan guit de son, preses per la rivera d'estrambòrd de la musica, classica, contemporanèa o de tradicion!



Terrasson o Tarascon

Un jorn qu'auriá caugut essèr mai de prima que d'ivèrn, me caliá anar a Terrasson. Per prumièr còp. Atal doncas existiá Terrasson. Me remembri d'un temps qu'anar a Terrasson erá cercar mechanta limonada. En lo temps de l'efança, se podiá ausir: « Vas anar a Terrasson! ». La menina le disiá quand los mainatges perdián tota possibilitat de viure sens córrer. Aquò acabava tostemps per un tasta-terra. De fach, qualqu'un auriá pogut dire de nos forra-borra: « A terra son! » Mès al ostal viviá tanben la maire del

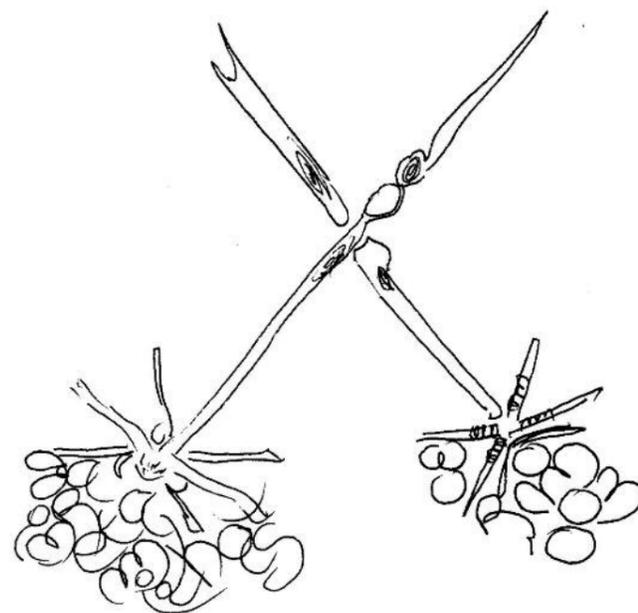
Pepi. Veniá pas, coma la Menina, de l'entorn de Terrasson, d'aquela terra que la prima joga al cluquet darrèr l'ivèrn mès que los sers d'estiu son verds e doçes sus la Dordonha – le pòt bufar, lo Cyrano! La maire del Pepi veniá del país que la terra s'asseca coma peira al solelh, lo país del costat de Tarascon. Alavetz, sabent la terra dura, nos cridava: « Vas anar a Tarascon! » E la Menina repotegava, Terrasson, pas Tarascon. Repotegava coma l'ivèrn que vòl pas se morir, e mai se lo temps del solelh assecant es plan amagat darrèr.



Hath e ric d'Africa

Pensavi qu'aviá trapat la crosada, la de l'Europa amb l'Africa. Crosada al vejaire d'una dança, cap d'una guerra! Crotz de la todelha que l'utilisan los montanhòls per fargar formatges e milhàs e crotz del ruxu¹ que l'utilisan los noïrguièrs de l'Africa per bolegar calhada e farinetas. Dues espleits per gèstas meteissas. Mès dus biais per lo tenèr. Pas que causir l'avet que te le balha enas Pireneas, o lo grifol, per una crotz de sièis, coma l'estima milhor l'Ivona de Lescura. Que

cal tot fargar amb duas lenhas en Africa! Mès la lectura de Michel Chevalier² m'a balhat un altra crosada. Dins las annadas cinquanta, amb eth hath de l'Arieja, lo fau dins Lengadòc, se fasián crivèls crompats en Africa per aquels grans que se cal apelar mil solament en lenga francimanda, mentre que lo milhàs sembla farinetas d'Africa. Crosada d'una lenha per gèstas cap meteissas, que se calerián saludar d'un costat a l'autre dela Pireneas, coma alas de molins que semblan palas de todelha autanplan que de ruxu.



Saboté au sabot?

Il y a deux sortes de fin d'année et peut-être de fin d'époque. Vous savez bien, la fin d'année dont la rupture se fait à coup de chocolat bote-en-train. Et celle qui s'achève en démonstration de fruits mûrs, ou pas d'ailleurs...

Cette dernière est la fin de la saison d'école. En terre de Couserans, capitale Saint-Girons, au mois de juin passé, la fin d'année d'école de musique s'est fêtée avec des sabots. Pour la première fois. Dans la tradition de l'école, pas dans la tradition musicale locale... Aussi, un retour vers le passé où il n'y avait pas d'école? Mais non! L'école de musique de Saint-Girons avait décidé d'inviter des musiciens contemporains en même temps que montraient ce qu'ils avaient appris les

apprentis en musique classique. Autre façon de dire : inventeurs de son et liseurs de notes. Il y avait aussi une troisième sorte d'invités: offreurs de son sans l'inventer, sans lire, mais avec générosité, des hautboïstes traditionnels. Ensemble, tous offrirent une rivière sonore aussi savoureuse que la rivière de lait des contes. Mais les sabots s'invitèrent aussi sur scène pour une danse où la lumière noire vint gommer les personnes. Faut-il en déduire que la chausse vaut mieux que la plante, que le pied? Je préfère me contenter de saluer ceux qui inventent, ceux qui donnent avec générosité et aussi ceux qui lâchent quelques canards, pris dans le flot d'enthousiasme de la musique classique, contemporaine ou de tradition!

Terrasson ou Tarascon

Un jour qui aurait dû être plus de printemps que d'hiver, je devais aller à Terrasson. Pour la première fois. Ainsi, Terrasson existait bien! Je me souviens d'un temps où aller à Terrasson revenait à rechercher une bien mauvaise limonade. Au temps de l'enfance, on pouvait entendre: « Tu vas aller à Terrasson ». La grand-mère le disait lorsque les enfants s'étaient coupés de toute possibilité de vivre sans courir. Cela s'achevait toujours par une dégustation de terre. Quelqu'un aurait pu dire en nous voyant pèle-mêle: « Ils sont terrassonnés! » Mais à la maison vivait aussi la mère du

grand-père. Elle ne venait pas, comme la grand-mère, des environs de Terrasson, cette terre où le printemps joue à cache-cache derrière l'hiver mais où les soirs d'été sont verts et doux sur la Dordogne – Monsieur Cyrano peut bien s'époumoner à le dire! La mère du grand-père venait d'un pays où la terre se dessèche au soleil comme pierre, le pays du côté de Tarascon. Aussi, sachant la terre dure, elle nous criait: « Tu vas aller à Tarascon! » Et la grand-mère rouspétait, Terrasson, pas Tarascon. Rouspétait comme l'hiver qui ne veut pas mourir, même si le temps du soleil qui dessèche vient juste derrière lui.

Hêtre et avoir été en Afrique

Je pensais que je tenais la crosade, celle de l'Europe avec l'Afrique. Crosade et pas croisade, une danse, surtout pas une guerre! Croix de la todelhe dont se servent les montagnards pour faire fromages et milhàs et croix du ruxu³ dont se servent les pasteurs d'Afrique pour remuer lait caillé et bouillies. Deux outils pour les mêmes gestes. Mais deux façons de les obtenir. Rien qu'à choisir le sapin qui le donne directement dans les Pyrénées, ou le houx, pour une croix de six, ainsi que les préfère Yvonne de Lescure. Mais à fabriquer de toutes pièces, à partir de deux essences de bois

en Afrique! Toutefois la lecture de Michel Chevalier⁴ m'a donné une autre crosade. Dans les années cinquante, avec le bois de hêtre d'Ariège, hath pour les Gascons et fau pour les Languedociens, se faisaient des tamis achetés en Afrique pour ces grains qu'il ne faudrait appeler « mil » qu'en français, tandis que le milhàs ressemble tant à certaines bouillies d'Afrique. Crosade au cœur d'un bois de deux gestes différents, où l'on pourrait voir l'échange de politesse, d'un côté et de l'autre des Pyrénées, comme font de loin les ailes des moulins auxquelles ressemble tant la todelhe aussi bien que le ruxu.

1. paraula de lenga wolof

2. CHEVALIER, Michel, *La vie humaine dans les Pyrénées ariégeoises*, thèse soutenue en 1957

3. mot de langue wolof

4. CHEVALIER, Michel, *La vie humaine dans les Pyrénées ariégeoises*, thèse soutenue en 1957

Chansons de tradition orale française

Aux aurores d'un nouveau siècle : bilan & perspectives

2. Les outils à disposition - I

par Marlène Belly

Ce texte se propose de poursuivre le bilan, entrepris en 2008 (Pastel n°62), autour de la chanson de tradition orale. L'article *Les chants populaires pour les écoles* a montré que le répertoire des chansons traditionnelles s'est, de tout temps, frotté à l'écrit. Outre des aspects formels, distincts de ceux que l'on peut dégager des patrimoines de civilisations dépourvues de tout système d'écriture, cette particularité n'est pas sans incidence sur les sources à disposition de ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent au domaine. En effet, quantité de données doivent être recherchées en dehors du répertoire et des écrits spécifiques à la chanson de tradition orale. Ce sont les outils à disposition des fouineurs de l'oralité que nous souhaitons, dans cette série d'articles, préciser. Nous intéressant, dans celui-ci, que peu à l'interprète, nous nous centrerons sur le répertoire. Seules seront présentées les sources portant directement sur l'objet. Un prochain texte ira glaner à sa périphérie afin d'en affiner les traits et d'en préciser les spécificités.

Au cœur de l'objet : les catalogues Laforte et Coirault

Depuis la mort de Patrice Coirault, en 1959, combien de réflexions sur la chanson de tradition orale ont vu le jour ? Certes, aujourd'hui encore, les éditions redonnent au grand public des pans du répertoire collecté sous forme de publications

1. Seule l'étude de GUILCHER, Jean-Michel, offre, après les travaux de Coirault, une nouvelle synthèse : *La chanson folklorique de langue française*. Créteil : Atelier de la danse populaire, 1989.

En ce qui concerne l'ouvrage de H. Davenson, il ne peut pas être approché sans un regard critique : *Le livre des chansons*, Neuchâtel : éd. de la Baconnière, 1944. Outre de nombreux plagiat de ses prédécesseurs,

écrites (Millien-Delarue, Guéraud-Le Floc'h, Guériff-Dastum 44/le Parc national de Brière...) ou de productions d'archives sonores (éditions de Dastum, de la Talvera - « mémoires sonores », de l'AMTA...); certes, les études sur les corpus régionaux se poursuivent ici ou là. Pour autant, ce dernier demi-siècle est resté bien silencieux quant aux recherches d'envergure plus générale sur l'objet¹ : Coirault

Davenson avance quantités de présupposés et d'affirmations non étayées. Son ouvrage pose les limites d'un propos tenu sans que l'objet d'étude soit défini, sans qu'une méthodologie analytique et ethnologique ne soit mise en place. Pour plus d'informations : GUILCHER, Yves, DELARUE, Georges, *Comptes rendus et opinions. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er} - 2^e trimestres 1989, p. 115-130.

aurait-il fait le tour de la question ? Tout récemment encore, il était possible de penser que le peu de travaux sur la chanson dépendait du manque d'outils pour pénétrer l'objet. En effet, le domaine a dû attendre 1977 avant que ne paraisse le premier volume du *Catalogue de la chanson folklorique française* du Canadien Conrad Laforte. Suite aux vœux d'Arnold Van Gennep [le *Mercur* de France, 1947, t. 299, p. 86], il propose une unification des titres et un regroupement des variantes de chaque chanson-type tel que le font pour le conte A. Aarne et S. Thompson. Organisé d'après la structure poétique des textes, le *Catalogue* demeure indispensable au niveau du corpus canadien tant écrit que sonore et d'un apport indéniable en particulier pour les volumes sur les laisses² et les formes brèves. Il n'en reste pas moins que « la pauvreté de son index et de son système de renvois, le manque général de tout appareil qui pourrait faciliter la recherche pour les non-initiés [...] en font] un casse-tête impénétrable sans une connaissance approfondie et a priori du système de classification qui le sous-tend et sans accès aux vastes ressources citées dans sa bibliographie³ » précise Marcel Bénéteau, l'un, pourtant, de ses fervents promoteurs. Pour plus d'informations sur l'œuvre de Laforte, voir l'encadré. À ce jour, il est permis d'espérer que la récente

2. Poème à assonance unique.

3. Comparaison au *Catalogue* Laforte. (voir bibliographie)

publication du dernier volume du *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* de Patrice Coirault donne un nouvel élan au domaine. Fort des résumés qu'il propose pour chaque type et de ses différents index (coupes, mots-clés, titres, timbres et correspondances entre les ouvrages dépouillés et les types catalogués), il est l'outil qui, de ce côté de l'Atlantique, est devenu totalement incontournable. Présenté selon un classement thématique des poèmes, il référence la quasi-totalité des manuscrits et des publications contenant le répertoire chansonnier de tradition orale. Pour plus d'information sur l'œuvre de Coirault, voir l'encadré : le propos laisse une large place à une présentation des travaux de P. Coirault en regard de ceux de C. Laforte.

Que demander de plus ? « Une classification exacte est un des premiers pas de la description scientifique. De l'exactitude de la classification dépend l'exactitude de l'étude ultérieure » préconisait Vladimir Prop à propos du conte avant de préciser : « mais bien que la classification ait sa place à la base de toute étude, elle doit elle-même être le résultat d'un examen préliminaire approfondi. Or [...] la plupart des chercheurs commencent par la classification, l'introduisent du dehors dans le corpus alors qu'en fait, ils devraient l'en déduire⁴ ». Quelles

4. *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970, p. 12.

que soient les critiques que l'on puisse objecter aux deux monuments Coirault et Laforte, quels que soient leurs manques ou leurs faiblesses, force est de constater qu'ils se complètent et se compensent; force est, également, de remarquer que tous deux ont été l'œuvre d'une vie entière, de dépouillements sans relâche permettant de proposer deux classifications qui, bien que très distinctes et non sans failles, ont leur cohérence. Pour l'utilisation pratique de ces ouvrages, je renvoie aux articles de M. Béneteau et de G. Delarue ainsi qu'à la présentation donnée au premier tome du *Répertoire* de Coirault [p. 22-23]. Pour les raisons mentionnées dans les encadrés, nous ne saurions que trop inviter les usagers à procéder, dans un premier temps, par le biais de l'ouvrage de P. Coirault. Plus récent, il a, par ailleurs, évité les écueils de son prédécesseur et prévu les renvois au *Catalogue* Laforte. Si ces ouvrages sont aujourd'hui indispensables pour les recherches sur la chanson, ils sont surtout les outils qui doivent être d'usage systématique dans le traitement des archives sonores. Pour autant, ils ne remettent nullement en question les critiques que l'on peut objecter à toute mise en place d'une typologie : c'est bien alors d'un outil dont il est question ici sans pour autant perdre de vue la nécessaire prise en compte des zones floues, des frontières indéfinies ou poreuses qu'il peut avoir bien du mal à traduire.

Les collectes sonores et les recueils

L'élan revivaliste français de la fin des années soixante a vu naître un intense mouvement de collecte des savoirs et savoir-faire relevant du domaine de l'oralité. Magnétophone à la main, de nombreux jeunes sont partis à la rencontre de la génération de leurs grands-parents et ont gravé sur bandes ces moments d'échange. On oublie, fréquemment, la place de l'humain dans ces temps de partage; on oublie, également, que les centres d'intérêt du moment pouvaient être distants des préoccupations des chercheurs d'aujourd'hui. Aussi, passé le plaisir généré par la

rencontre de l'Autre, assouvi le besoin de se constituer un répertoire personnel, les supports (bandes magnétiques, pellicules photos, films, cahiers d'enquête) n'ont, bien souvent, connu aucun traitement et se sont retrouvés stockés dans des cartons laissés aux bons soins des générations suivantes.

Dans les décennies suivantes, la structuration du secteur en Centres de musiques et danses traditionnelles a incité particuliers et associations locales à déposer les matériaux collectés dans les centres de documentation. Ces fonds ont également été enrichis de ceux enregistrés dans le cadre des missions initiées par le MUCEM⁵. Par ailleurs, sous l'impulsion du Crehop⁶, la mise en évidence du concept d'ethnotexte a donné, peu à peu, valeur au témoignage oral et suscité son intérêt. Ainsi, Dastum / Bretagne, Mémoires Vives / Morvan, le Cerdo⁷ / Pays de l'Ouest, le Conservatoire occitan et la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme / domaine occitan sont devenus les dépositaires d'une grande partie des fonds oraux de leur région respective. Ils sont, également, à l'origine des initiatives de traitement des archives sonores et de leur mise à disposition⁸. C'est dire qu'ils se retrouvent, aujourd'hui encore, aux prises avec des kilomètres de bandes magnétiques et quantité de documents en tous genres. Une méthodologie commune pour le traitement des fonds, un travail en réseau et la constitution du pôle associé FAMDT / archives sonores de la BnF constituent les outils mis en place pour l'accomplissement de cette tâche. Les avancées technologiques et les champs de compétence des spécialistes (documentalistes, informaticiens, chercheurs...) ont bien évidemment été mobilisés et mis au service de l'analyse des documents. Les accès aux Centres ou leurs éventuels points de consultation (Dastum), leurs bases de données, le plus souvent en ligne, et la prochaine ouverture du *Portail du patrimoine oral* permettent un retour des informations au grand public. Ainsi, d'année en année, quantités de trésors sortent de l'ombre et

deviennent accessibles à qui veut entendre un proche, s'imprégner d'un style de jeu, d'un répertoire, connaître tel procédé de fabrication, telle particularité rituelle... Si de grands pas ont été faits en ce sens, les amoureux du dépouillement ont, néanmoins, encore quelques belles années devant eux! Outre l'aspect quantitatif que, fort heureusement, les enquêtes contemporaines continuent d'alimenter, il faut également affiner les données du traitement. Il est, maintenant, assez aisé de trouver un musicien, le répertoire d'un lieu ou de cerner le travail d'un collecteur mais repérer un conte-type, un refrain, un air connu ou les différentes variantes d'une même chanson reste une tâche encore trop difficile. C'est bien sur cet aspect que nous souhaitons insister.

Si l'on ne peut que louer les efforts entrepris, le traitement doit, pour autant, être poussé plus avant et, maintenant que le catalogage est rendu possible pour la chanson, il est indispensable qu'il soit intégré et systématisé afin de faciliter les accès au répertoire. Il est également indispensable que les matériaux d'accompagnement (cahiers de chansons, cahiers d'enquête, voire photographies et films) soient mis en lien avec le sonore. La richesse et l'importance des informations contenues dans ces fonds légitiment largement un tel effort. Probablement dépendante du peu d'enthousiasme des chercheurs pour ces documents, la difficulté du catalogage mérite d'être systématiquement franchie sans quoi aucun travail comparatif ne peut être entrepris. Comment repérer les différentes occurrences de la *Bergère muette*⁹ par exemple? Comment travailler les variations de telle ou telle chanson-type? Comment profiler les particularités d'un répertoire local? Comment voir les incidences, dans le passage de chanson en chanson, d'un refrain ou d'une séquence formulaire, qu'elle soit textuelle ou mélodique? Comment travailler les aspects symboliques dont ces répertoires sont si marqués? Comment faire converger des contenus qui faciliteraient des contextualisations?... Certes, la tâche peut paraître ingrate, voire insurmontable pour le novice, mais il paraît impensable, en ce début de XXI^e siècle, de ne s'en tenir, dans toute démarche de

recherche, qu'aux travaux des collectes publiées car seuls à avoir été systématiquement traités en ce sens. Le catalogage demande, en effet, ou plus exactement demande, seulement, une bonne connaissance du répertoire et des outils à disposition. Le manque d'étude générale autour de la chanson durant le dernier demi-siècle a certainement largement contribué à la presque totale disparition de ce champ de compétence. Nous en appelons à la compréhension et à l'usage de toutes les bonnes volontés pour que soit arrêtée cette tendance avant qu'elle ne devienne totalement irréversible. «La question du titre uniforme des œuvres orales est constamment au centre de[s] réflexion[s]: Aarne et Thompson, Conrad Laforte et Patrice Coirault sont les outils quotidiens et indispensables qui permettent à tous ces centres de parler le même langage» précise Véronique Ginouvès¹⁰ dans la présentation des phonothèques de l'oral. Si certains centres fournissent de réels efforts en ce sens, ils importent que tous prennent conscience de cette véritable nécessité et y consacrent temps, moyens et énergie.

Au regard de ces seuls corpus dont l'enregistrement en un lieu, à un moment et dans un contexte particulier fixe un énoncé oral, les recueils de collectes, publiés ou non, font également masse. Essentiellement redevables à la dynamique impulsée en 1852 par l'enquête Fortoul¹¹, ces collectes restent, aujourd'hui encore, celles auxquelles les recherches renvoient le plus fréquemment. Que ce soit pour les informations contenues dans les introductions où les auteurs présentent leur démarche et l'objet, que ce soit au niveau du répertoire, elles représentent une source incontournable pour le domaine. Ces documents n'en sont pas moins à replacer dans le contexte qui les a vu naître. Ils ont été portés par l'élan romantique qui, dans le registre de la nostalgie et d'un retour à l'Antiquité, a largement développé et entretenu la rime entre nature et culture. Ils correspondent, également, aux recherches de nouvelles sources d'inspiration pour renouveler la veine créatrice tant musicale que littéraire et répondent à la montée des nationalismes musicaux

À paraître.

11. Première prise en compte à l'échelle nationale et étatique d'une politique patrimoniale, cette enquête est souvent donnée comme point de départ de l'intérêt pour la littérature orale en France. De nombreuses initiatives l'ont, cependant, précédée.

5. Ancien MNATP, Musée national des arts et traditions populaires, actuellement scindé sur deux sites. Le projet est, à terme, le déménagement des fonds parisiens vers Marseille. Dans le cadre de sa réorganisation, le MUCEM a restitué aux centres régionaux les divers travaux d'enquête réalisés localement.

6. Centre de recherche sur les ethnotextes, l'histoire orale et les parlers régionaux fondé en 1980 autour du concept d'ethnotexte sous l'impulsion de Philippe Joutard et Jean-Claude Bouvier.

7. Centre d'études, de recherche et de documentation sur l'oralité.

8. Ces centres sont ceux regroupés dans le pôle associé BnF. Bien d'autres structures œuvrent dans des directions similaires soit sur un plan individuel (la Loure en Normandie, par exemple) soit dans d'autres regroupements (Ethnodoc sur la Vendée, par exemple). La base de données d'Ethnodoc, RADD0, est consultable en ligne.

9. C'est l'impossibilité de savoir si cette chanson-type était ou non présente dans les fonds français qui, au tout début des années 90, m'a conduite à travailler sur les archives sonores canadiennes. Deux décennies plus tard, qu'en est-il?

10. *Les phonothèques de l'oral en France, catalyseurs de nouveaux corpus interdisciplinaires sur l'oralité. Hommage à Conrad Laforte.*

1. Cahier de chansons
Léon Foucteau,
1908, Collection
Cerdo / UPCP-Métive,
fonds Nettier
Robert.

en Europe. Ils sont à mettre en lien avec le débat politique sur l'altérité culturelle porté au travers des politiques coloniales en Afrique noire et au Maghreb¹². Ils sont aussi à envisager au regard des mouvances idéologiques et politiques du moment: la construction de la jeune République, définie dans la Constitution de 1793, comme «une et indivisible», promeut l'idée d'unité nationale; la mise en place du suffrage universel à partir de 1848 conduit l'État à devoir composer avec le peuple. C'est alors par une meilleure appréhension des différents

parlers¹³ des façons de vivre et de penser du paysan des campagnes que peuvent être distillés les moyens de pourvoir à son éducation et/ou de mieux le canaliser. Si l'histoire de la chanson dans ce contexte socio-politique reste à préciser, celle de ses conséquences sur le traitement des répertoires est bien mieux connue. De la même manière que l'intérêt pour la culture de l'Autre des Lointains est exacerbé dès l'instant qu'une bonne distance géographique nous en sépare, le regard des intellectuels citadins sur les «Poésies populaires» entretient l'écart par leur projection loin dans le temps: les traits de naïveté, de simplicité, de fraîcheur ou de grâce qu'on leur accorde, parfois non sans condescendance, sont valorisés dans les choix opérés au moment de la collecte ou développés dans les transcriptions et/ou les constructions de versions critiques auxquelles certains auteurs n'échappent pas¹⁴. Les caractéristiques retenues, voire créées, renforcent l'idée de musiques moyenâgeuses, que ce soit dans les thématiques abordées ou les conduites mélodiques. Souvent affirmés sans être démontrés, les propos portent en eux les stigmates qui doivent attirer l'attention des générations suivantes.

12. Pour plus d'informations, voir l'approche de Luc Charles-Dominique, «L'apport de l'histoire à l'ethnomusicologie de la France», p. 146 et ss.

13. Nous renvoyons aux nombreuses enquêtes sur la langue, l'éradication des patois étant l'objectif des politiques d'unification nationale: 1792,

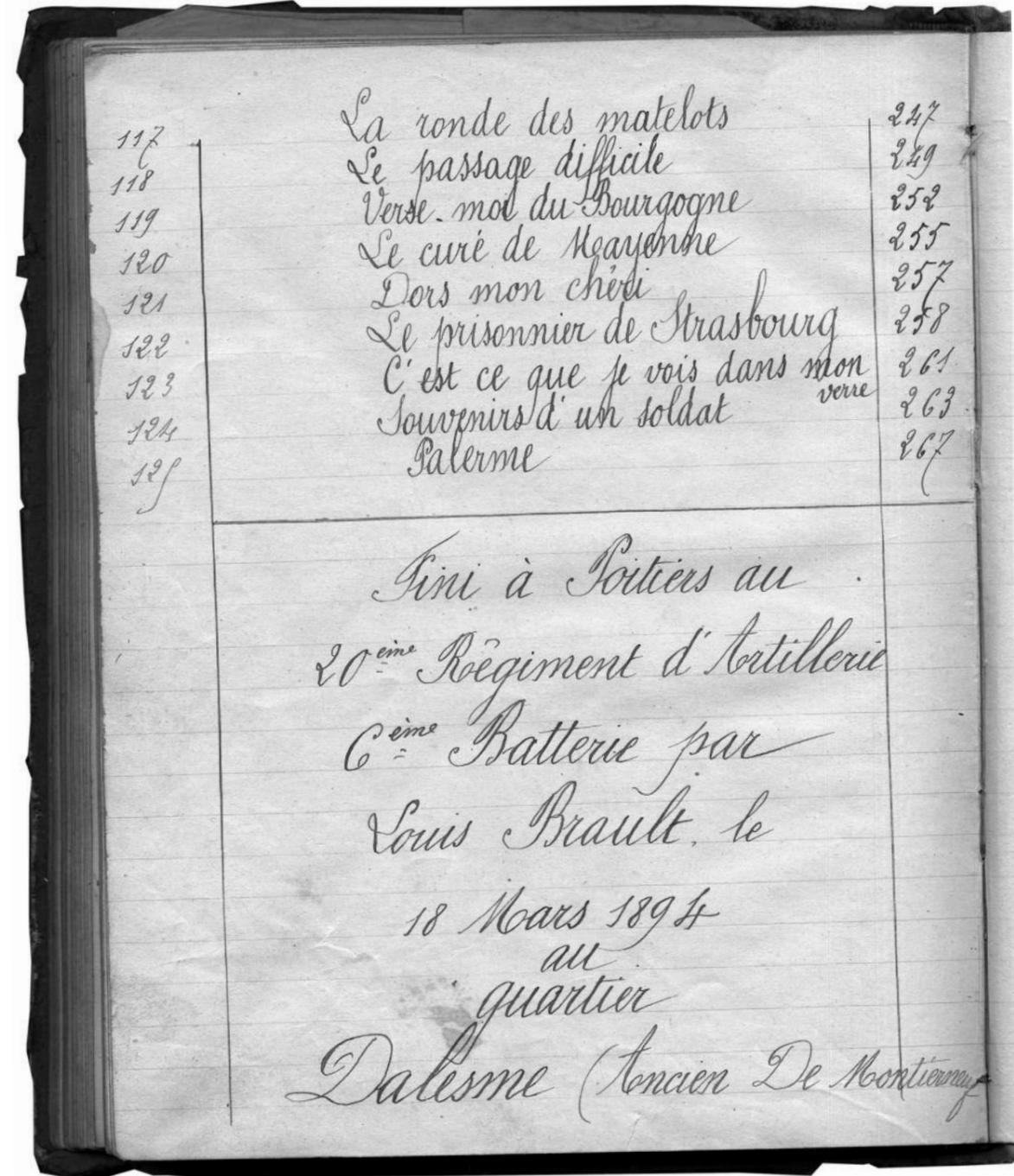


Les cahiers de chansons

Ce sont ces deux blocs de documents qui, jusqu'à maintenant, ont bien souvent servi de base aux réflexions conduites autour de la chanson. Pour autant, les phonothèques et autres centres d'archives détiennent souvent quantité d'autres sources riches de corpus chansonniers. Ici, nous pensons essentiellement aux fascicules de chansons réalisés et gardés par les particuliers. Sur des supports de type cahier d'écolier, nombreux sont les conscrits qui, sur le temps du service militaire, mettent ou font mettre en écrit leur (?) répertoire de chansons. Les fonds d'armoire dévoilent également des manuscrits similaires réalisés par les jeunes filles dans les moments d'attente et souvent complétés au fil des années. Une grande quantité de ces cahiers est également réalisée rétrospectivement, lorsqu'une main à même d'en assurer la mise en écrit reçoit alors, sous la dictée, le répertoire amassé et gardé en mémoire durant des décennies. Qu'apportent, au regard des collectes écrites et orales, ces documents? Si l'on ne peut passer outre les choix, tris, sélections du collecteur pour les premiers, les seconds répondent à ceux de leur propriétaire. En ce sens, ils traduisent les goûts du moment et la place donnée à tel ou tel type de répertoire. Essentiellement réalisés sur la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e, les cahiers de chansons traduisent, plus que tout autre support, les passages d'un répertoire qui de traditionnel s'achemine vers un répertoire populaire au fur à mesure de la mise en place de la diffusion médiatique de masse. Le soin accordé à leur conservation, à leur illustration (fig. 1) mais aussi les mentions

enquête de l'abbé Grégoire; 1805, création de l'Académie celtique; 1856, enquête Fortoul sur l'enseignement primaire.

14. Paris, Gilliéron, Barbeau, Doncieux, Pouegh sont les plus fervents adeptes de ce principe. Ils sont surtout ceux qui l'ont érigé en théorie.



2. Cahier de chansons
Louis Brault, 1894,
Collection Cerdo /
UPCP-Métive, fonds
Naulin Jacqueline.

particulières que l'on peut y trouver montrent l'importance qu'on leur accorde: «celui qui le trouvera aura la bonté de le rendre¹⁵». Riches de détails quant à l'identité, le statut social et la localisation de leur propriétaire, minutieusement renseignés au niveau des dates, des conditions de consignation (fig. 2), ces cahiers sont aussi emplis de quantité de détails propres aux chansons¹⁶ et de tables des matières scrupuleuse-

15. Collection Cerdo / UPCP-Métive, fonds ARCP, Cahier Gouby Angèle.

16. «Souvenir d'une vieille bonne», Collection Cerdo / UPCP-Métive, fonds ARCP, don Fuzeau Madeleine, Cahier Cochot; «Chanson fredonnée [par] ma chère sœur Madeleine peu de temps avant sa mort», Collection

ment réalisées (fig. 3, page suivante). À ce titre, ils restent une source qui, bien que très peu utilisée, propose une multitude d'informations aussi bien sur le répertoire que sur la place et le rôle de son propriétaire-interprète (?) dans le réseau de diffusion de la chanson. Ils révèlent également l'aptitude à la création de bon nombre de leurs auteurs qui, tout comme le chansonnier du siècle précédent, n'hésitent pas à manier la rime.

Cerdo / UPCP-Métive, fonds Grolleaud Michel; «Chanson patriotique que je mets bien longtemps à apprendre» et «Complainte d'actualité, parole de Léon Bonnenfant, air, La Paimpolaise», Collection Cerdo / UPCP-Métive, fonds Émile Naffrechoux.

3. Cahier de chansons
Léon Foucteau, 1908,
Collection Cerdo /
UPCP-Métive, fonds
Nettier Robert.

Ce cahier de chant a été terminé le 4 avril 1911 par L. Foucteau
qui compte encore du 110 jusqu'à la suite

Table des matières

| Pages | Chansons Copiées | Pages | Chansons Copiées |
|-------|------------------------|-------|-----------------------|
| 1 | Berceuse aux étoiles | 62 | Elle était si bonne |
| 3 | Bonjour toi | 63 | La marjolaine |
| 5 | Lina | 68 | Mon soleil |
| 7 | Le vieux Dogon | 70 | Revenez Mimi |
| 9 | Ma petite botonne | 76 | Oubliés le passé |
| 11 | Aimer c'est plumer | 78 | La petite bonne femme |
| 13 | La folie Boiteuse | 80 | Ma Maitte |
| 15 | Caroline | 84 | La valse brune |
| 18 | Les alleluies | 87 | Adieu bon les regrets |
| 22 | Me n'is pas des autres | 89 | Si j'ai rêvé |
| 23 | Retour au pays | 91 | En m'as menti |
| 28 | Recteur du rattaché | 94 | Les veines |
| 34 | Jeune de l'Église | 98 | Mon petit bleu |
| 43 | Qui s'en va pas d'm | 101 | Pantalons de femmes |
| 45 | La femme en bois | 108 | Et ta porte |
| 48 | Leur tère Ninette | 109 | La tante du capitaine |
| 51 | Le la fait | 113 | Le Régiment moderne |
| 53 | Serenade Nagah | 120 | Laque l'amour |
| 57 | La petite aurore | 124 | Le cas 606 |
| 60 | Petit innocent | 126 | En ne sauras jamais |

Et maintenant...

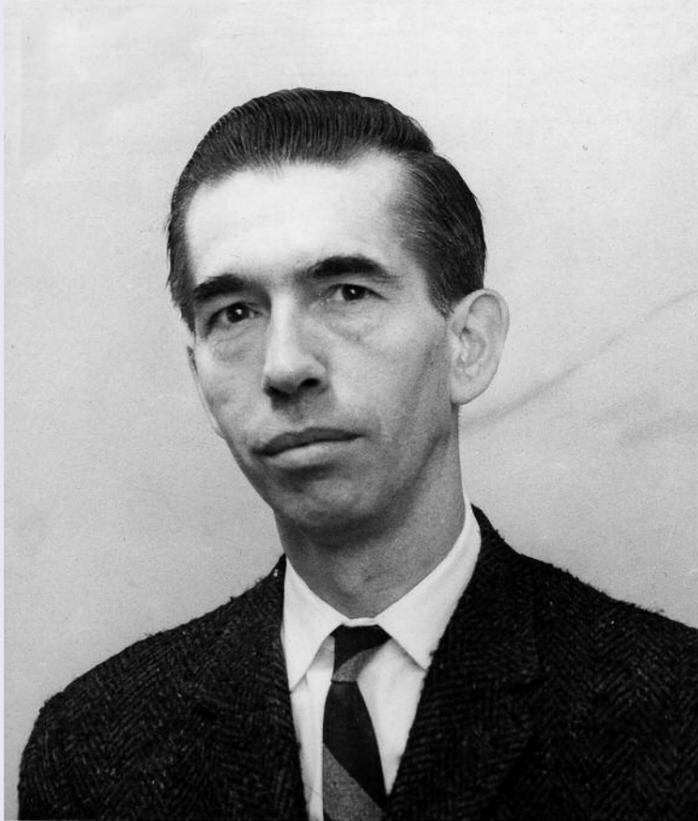
Cette présentation ne s'est centrée que sur les documents concernant le répertoire chansonnier de tradition orale. J'ai, ici, privilégié les incontournables documents de collectage et les catalogues Coirault et Laforte qui les référencent. Concernant cette typologie de documents, bien des manuscrits restent encore dans l'ombre des bibliothèques et des archives, bien des fonds sonores ne sont pas encore identifiés. Au niveau de l'écrit, certains sont connus comme les liasses de l'enquête Fortoul, les *Poésies populaires de la France* (BnF, ms 3338-3343) ou les manuscrits Smith (Bibliothèque de l'Arsenal, ms 6834-6865); d'autres, telles les notes d'enquête et la correspondance de Bujeaud ou de Simon, sont repérés. Ils pourraient donner un nouvel éclairage aux recueils publiés de leurs auteurs. Pour autant, faute de sondages systématiques, nous ignorons probablement l'existence de documents de collectage qui pourraient être essentiels dans les approches de l'objet. Malgré l'esprit critique avec lequel il est nécessaire d'aborder ces documents, qu'ils soient écrits ou sonores, je tiens à rappeler qu'ils portent à la lumière des pans importants de la mémoire collective de leur époque.

En ce qui concerne la recherche sur le répertoire, l'approche des textes l'a toujours emporté sur celle des mélodies et sur le rapport texte/musique. Les projets sur les possibilités de mettre les lignes mélodiques en comparaison sont en cours et les travaux sur le fichier des timbres de Coirault permettront, je l'espère, de combler ce manque.

La présence d'une partie du corpus chansonnier au Canada a favorisé des approches synchroniques du répertoire [travaux Le Floch, Belly]. Elles gagneront à être élargies aux autres espaces francophones, Dom-Tom et aux pays limitrophes de l'Hexagone.

Au-delà de ces seuls documents se situant au cœur même du répertoire, nombreux sont ceux qu'il faut aller chercher à la périphérie de l'objet. Les incessants passages entre oral/écrit, savant/populaire, caractéristiques de notre civilisation, ont généré quantité de productions qui peuvent non seulement éclairer les études sur la chanson de tradition orale mais surtout celles, bien plus vastes, portant sur les domaines traditionnels de la francophonie. Leur présentation sera au cœur de notre prochain article. Si P. Coirault a largement décrit l'objet dans son milieu d'appartenance, si ses derniers travaux ont également porté sur l'interprète du répertoire en tant que professionnel ou semi-professionnel, l'évolution des méthodes historiques et ethnologiques, le développement de l'ethno-histoire et de l'anthropologie historique offrent de larges possibilités d'aller plus avant. Pour autant, la place et l'implication des chansonniers restent plus confuses que celles des musiciens-routiniers. L'approche des genres dont ils ont été de larges promoteurs contribuera probablement à préciser les pratiques sociales et artistiques, pratiques à mettre en regard d'une globalité historique, philosophique, politique et culturelle.

À suivre... ●



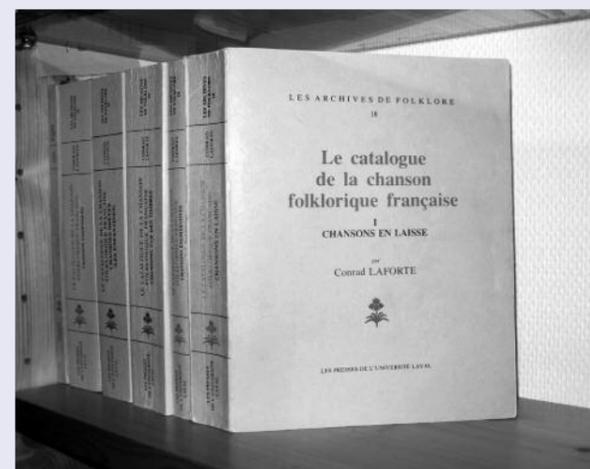
Conrad Laforte

Archives de
folklore,
Université Laval,
Québec

Bibliothécaire archiviste à l'Université de Laval, Conrad Laforte (1921-2008) entreprend, en 1953, une réflexion sur le catalogage de la chanson. En vue « d'accommoder » le Musée de l'homme du Canada qui souhaite « adopter la même classification pour les collections du musée » [1976: VII], il présente, en 1958, ses premières réflexions sur l'objet dans une publication intitulée *Le Catalogue de la chanson folklorique française*. Dès lors, il consacre l'ensemble de son temps et de ses travaux au domaine et enchaîne les publications : *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, 1981 ; *Chansons folkloriques à sujet religieux*, 1988 ; *La chanson de tradition orale, une découverte des écrivains du XIX^e siècle en France et au Québec*, 1973, 1995 ; *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, 1997... C'est surtout *Le Catalogue de la chanson folklorique française* qui nous intéresse ici. Monument en six volumes dont les parutions s'échelonnent de 1977 à 1983, le *Catalogue* est précédé d'un ouvrage publié en 1976 sous le titre *Poétique de la chanson traditionnelle française*. Considéré « comme un traité élémentaire en même temps qu'une introduction à [...] l'édition [...] du *Catalogue*... » [1993: 2], cet ouvrage connaît une seconde édition en 1993 enrichie « des améliorations que nous avons apportées à la classification et des connaissances [...] acquises pendant ces dix années de travail sur notre matière » [ibid].

Le *Catalogue de la chanson folklorique française*.
Québec : Les Presses de l'Université Laval, vol. 1-6, 1977-1987.

S'il ne faut, à Patrice Coirault, pas moins d'une œuvre de synthèse de quelque 467 pages (*Notre chanson folklorique*, 1942) encadrée de deux ouvrages analytiques (*Recherches...*, 1927-1933, et *Formation...*, 1953-1963) pour définir son objet d'étude, Conrad Laforte s'en sort, sur ce point, par une brillante pirouette : « Dans l'introduction au *Catalogue de la chanson folklorique française* [1958], nous avons évité toute définition globale de la chanson populaire, nous contentant d'énoncer la limitation de notre étude aux chansons que des collecteurs recueillent ou sont susceptibles de recueillir sans trop nous inquiéter de leur origine » [1976: 2]. Il précise quelque peu sa pensée dans l'édition de 1993 : « La chanson traditionnelle désigne une chanson transmise de génération en génération aussi bien oralement que par écrit, aussi bien populaire que littéraire. Il est donc ambigu de parler de la tradition sans la qualifier ; c'est pourquoi il est plus juste de spécifier en parlant de la chanson de tradition orale » [p. 6]. Dès lors, c'est sous la définition de Davenson que Laforte se range [1976: 3 ; 1993: 11]. Ce même Davenson, dont nous avons précisé les limites de son étude, reçoit également les honneurs des mots de conclusion où C. Laforte le présente comme celui « qui exprime exactement nos idées à l'égard de la chanson folklorique » [1976: 125-126 ; 1993: 157]. Outre les problèmes que pose une telle définition de la chanson traditionnelle, nous touchons, ici, les points de divergence essentiels entre les démarches de Laforte et de Coirault. Ces points de divergence se retrouvent dans l'approche que ces deux spécialistes ont des notions essentielles au domaine. Pour Coirault, le principe de folklorisation traduit un processus accompli par la chaîne des multiples transmetteurs ; il dégage la chanson de toute empreinte nominative. Sans être vraiment



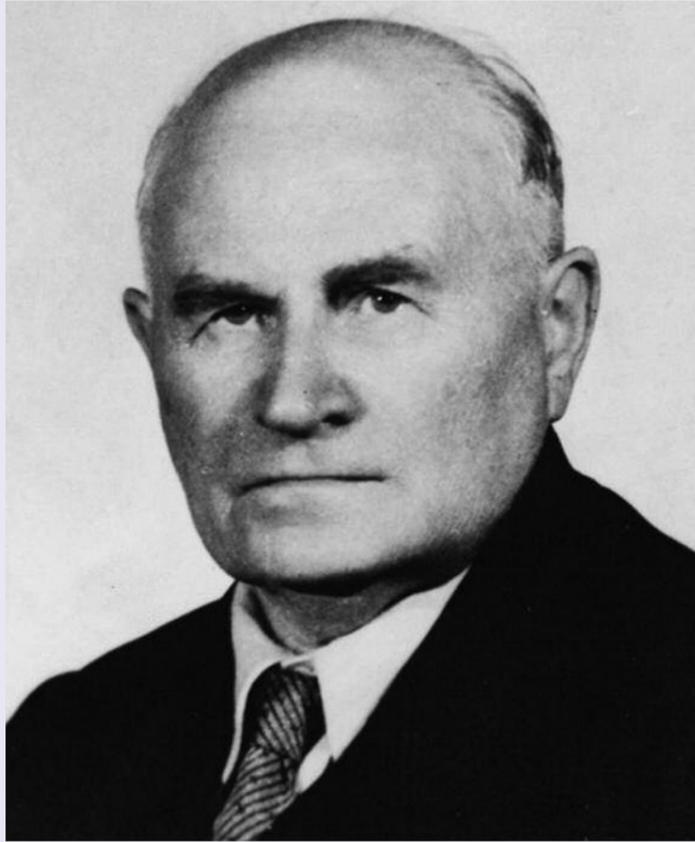
précisé, le qualificatif *folklorique* renvoie, pour Laforte, à un état de la chanson : soit chanson littéraire ou d'auteur, soit chanson anonyme [1976: 3]. Aussi, « une chanson littéraire, c'est-à-dire composée par un auteur, même si elle est recueillie du peuple ne peut jamais être folklorique à cent pour cent. » [1993: 10].

La volonté clairement affirmée de travailler sur un objet bien peu défini a, bien évidemment, des conséquences sur l'œuvre produite. Il ne s'agit nullement, pour autant, de condamner le travail accompli par C. Laforte : notre propos a comme seule ambition d'éveiller la critique des usagers sans envisager d'en nier l'utilité et ne se propose ici qu'en complément aux articles de Bénétteau et de Delarue.

On peut regretter que toute la pensée de l'auteur ne soit basée que sur une composante de l'objet : son texte. À mainte reprise, Laforte avoue son incompetence face au domaine musical [1976: VIII, 7 ; 1983: vii;...], aucune approche des mélodies n'est alors proposée, aucun traitement de la superposition texte / mélodie n'est envisagé. Dans sa façon de présenter la chanson, il est facile de retrouver les formules langagières de Davenson qui, faute de démontrer, induisent la pensée du lecteur : « ne serions-nous pas en présence de fragments d'épopées européennes perdues ? » [1976: 47] ; « l'énumération est probablement ce qu'il y a de plus primitif et de plus naturel à l'homme » [1976: 66] ; qui sait si les chansons énumératives et les laisses « n'ont pas servi à des rites antiques ? » [1976: 123] ; « Les chansons en laisse, les chansons énumératives et les chansons brèves n'ont sûrement pas été composées par écrit. [...] cependant quand il s'agit des chansons strophiques, des chansons en forme de dialogue et chansons sur des timbres, nous pouvons admettre volontiers que la plupart d'entre elles ont d'abord été écrites » [1993: 8]. ... Comme pour son maître et tant d'auteurs du XIX^e siècle, l'état de la chanson de tradition orale est pour lui redevable aux défaillances des transmetteurs : les « chanteurs de tradition orale commettent bien des fautes, nous en convenons » [1981: 3]. Bien qu'il se défende de rechercher l'origine des chants, il voit, dans leur métrique, matière à combler les manques en ce sens. « À défaut d'une date et d'un lieu précis pour une chanson, sa poétique permet de lui assigner une place satisfaisante. Ainsi se trouvent réunies ensemble toutes les chansons faites d'après la même technique, et qui, par conséquent, ont les mêmes caractéristiques, qui portent en même temps les marques d'une même culture, d'une même civilisation » [1981: 7].

La méthode et les présupposés qui en découlent nous conduisent à composer avec un *Catalogue* qui, pour chacune des déclinaisons structurelles proposées, (*laisse, strophiques, en forme de dialogue, énumératives, brèves ou chantées sur des timbres*) offre quantité de chansons qui n'ont rien de traditionnelles : le populaire côtoie le traditionnel, les occurrences folkloriques sont présentées sur le même plan que les sources anciennes et les textes d'auteur. Le dernier volume, *Chansons sur des timbres*, est, sans aucun doute, le plus révélateur des difficultés que ces confusions ont posées à C. Laforte : « il est très difficile souvent de discerner entre une production savante ou illettrée sans faire de longues analyses de plusieurs textes. Pour ces raisons, nous incluons dans le *Catalogue* les chansons sur des timbres, qu'elles soient de tradition orale ou de facture savante, sans distinguer si le texte est l'œuvre d'un illettré ou d'un poète reconnu » [1983: vii-viii]. Concernant le classement à l'intérieur de chaque volume, Laforte avoue les limites de ses choix : « Ces divisions des chansons strophiques [...] nous font penser à la classification Ampère où l'on mêle les genres, les thèmes et les fonctions sociales » [1976: 50]. En effet, si des catégories comme *Chansons épiques ou romanesques* ne sont que peu claires, elles relèvent d'un genre alors que le cycle des circonstances en appelle à la fonction et celui du voyage aux thématiques.

« Une classification ne doit pas chercher ses normes ailleurs que dans la plus profonde substance même de la chanson. Elle doit naître d'elle » [1976: 6]. Le vœu était pieux ; pour autant la seule substance à laquelle Laforte se soit réellement intéressé concerne la structure de la chanson. Aussi et de manière indéniable, le domaine lui doit son approche des formes monoassonancées, les laisses, dont une fois le poème dégage des répétitions et des refrains, il montre l'unité tant du point de vue de la versification que du sens. Son patient travail sur la forme de ces poèmes repositionne les pensées des romantiques à propos des vers blancs et des vers rythmiques. G. Delarue et moi-même n'avons donc pas hésité à tenir compte de cet apport dans la présentation de la collecte personnelle de P. Coirault (à paraître aux éditions de la BnF). Je me sens, également, poursuivre la pensée de C. Laforte dans mes réflexions sur le rôle du refrain à la fois en tant qu'entité autonome textuelle et mélodique mais aussi dans ses possibilités d'influer sur les processus de mémorisation-variation des pièces.



Patrice Coirault

<http://gallica.bnf.fr/>

Je ne m'étendrai pas sur la présentation de Patrice Coirault (1875-1959) et de son œuvre. Pour plus d'informations je renvoie à l'article « Patrice Coirault, d'une tête chercheuse d'hier aux promoteurs d'aujourd'hui » (voir bibliographie). Seuls, ici, quelques positionnements du *Répertoire* Coirault en regard du *Catalogue* Laforte retiendront mon attention. Comme déjà dit, ces positionnements sont essentiellement redevables à une approche différente de l'objet. Là où Laforte axe ses travaux sur les formes poétiques, Coirault a, sans relâche, essayé de définir son objet d'étude. Il a parallèlement situé la chanson dans son milieu d'appartenance. À la fabrication de la version critique, l'archétype, supposée conduire à la version primitive de la chanson, il oppose la forme-type. Elle lui permet de regrouper les versions partageant une même structure métrique, un même schéma narratif et des vers ou des formules semblables. Bien que fonctionnant de manière beaucoup plus intuitive que Coirault, Laforte se dégage, lui aussi, des constructions de versions critiques. Malgré les difficultés qu'il éprouve à cerner son objet d'étude, il repère, à maintes reprises, les mêmes types que Coirault. Les divergences à ce niveau sont mentionnées dans le *Répertoire* sous les formules usuelles *pro parte*.

Pour C. Laforte, le répertoire se scinde en deux groupes selon le repérage ou non d'un auteur. Cette théorie n'est pas sans lui poser problème: « Pour ce qui est de la question d'origine des chansons folkloriques, nous ne voulons appuyer ni les partisans de l'origine littéraire, ni ceux de la naissance spontanée au sein des masses. Il y a là, à notre avis, un point d'interrogation qui n'a pas encore reçu de réponse véritable pour l'ensemble du répertoire » [1976: 115]. De son côté, Coirault s'attache, par une étude rigoureuse et minutieuse du processus de transmission, à définir un auteur diachroniquement et synchroniquement collectif. Mais surtout, il démontre qu'il n'est pas possible de comprendre cet objet et les mécanismes de changements qui lui sont associés indépendamment de l'homme qui l'énonce, homme qu'il situe dans le contexte social, l'époque et les schémas de pensées qui lui sont propres. Ainsi quelles que soient les failles que l'on puisse trouver au *Répertoire*, il est l'œuvre d'un auteur qui, à aucun moment, ne laisse place à l'approximation ou à la spéculation.

C'est selon la thématique des chansons qu'il choisit de classer le corpus chansonnier: les chants dont la trame narrative est centrée sur *l'Amour, la Séparation, le Mariage...* Ce classement ne se dégage pas, pour autant, de possibilités de confusion. Si l'on se demande où chercher les pièces qui répondent à plusieurs formes métriques chez Laforte (l'énumération sous forme de dialogue des *Métamorphoses*, par exemple), si, faute de renvois, il n'est pas possible de connaître les formes-type présentes dans deux volumes (les occurrences du *Martyre de sainte Catherine* se scindent entre les laisses et les strophiques), s'il est bien difficile de connaître la liste des chants qui sont ou non des timbres pour savoir où chercher, si l'on peut être surpris de trouver le répertoire des *Coueurs de bois*, chants connus pour être sur timbre [Laforte, 1979: viii] parmi les chansons strophiques, il n'est pas forcément plus facile de faire la part des choses au milieu des rubriques déterminées par Coirault. Comment distinguer les *Mais* (rubrique 5) des *Chants de quête* (rubrique 90), les *Militaires* associés au chapitre de la *Séparation* de ceux de celui de *l'Armée...*? Un point partout, pourrions-nous dire, à ceux qui veulent systématiquement opposer Coirault et Laforte! Le classement Coirault ne se dégage pas non plus de l'imbroglio thèmes-genres-fonction, sinon il n'aurait pas fait apparaître de rubrique *Rondes* ou *Quêtes* (fonction) ni de chapitre *Énumératives* (genre). Cette situation montre bien les limites de tout catalogage. Bien des aspects des difficultés d'utilisation de ces deux ouvrages s'estomperont lors de leur mise à disposition informatique mais,



quelle que soit l'aisance procurée, il nous semble essentiel, pour les études à venir, de ne pas la dissocier des schémas de pensées des auteurs.

À ce niveau, on doit totalement à P. Coirault d'avoir montré le fonctionnement du processus de folklorisation propre au répertoire de tradition orale. Son œuvre, par une approche des sources anciennes, se dégage de la recherche d'une version primitive pour valoriser les lignages qui s'opèrent au fil des générations et l'intérêt et les limites des premières présentations connues de la forme-type. C'est cette acuité dans la recherche qui lui permet de dissocier œuvre populaire et œuvre traditionnelle, occurrence ancienne et chanson folklorique... À notre époque et dans notre civilisation, tout repérage de répertoire est maintenant totalement dégage d'un quelconque processus de folklorisation. Au regard des compilations revivalistes et des nombreuses publications écrites diffusées dans les cadres familiaux, scolaires ou autres mouvements de jeunesse, l'étude de la sortie du processus de folklorisation reste à écrire; conduite en diptyque de celle de Coirault, elle lui serait un remarquable hommage.

Il serait certainement utile au domaine qu'une réflexion plus détaillée mette en regard les œuvres et la pensée de ces deux auteurs. En ce qui concerne la présentation des formes structurales des poèmes, les travaux de Laforte restent indéniablement d'un bon soutien. Nous ne pouvons, toutefois, qu'inciter à la lecture des ouvrages de Coirault pour toute approche de l'objet chanson de tradition orale. Que ce soit dans la rigueur de la méthode d'analyse qu'il s'impose, que ce soit dans l'acuité d'un regard qui ne dégage pas l'objet du milieu qui le porte, sa réflexion reste, bien qu'antérieure de plusieurs décennies à celle de Laforte, totalement inégalée. ●

- BÉNÉTEAU, Marcel. Comparaison au Catalogue Laforte. *Rabaska* (Revue publiée par la Société québécoise d'ethnologie). Québec. 2004, vol. 2, p. 168-169.
- BELLY, Marlène. Patrice Coirault, d'une tête chercheuse d'hier aux promoteurs d'aujourd'hui. *Ethnomusicologie de la France: « de l'ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*. Paris: L'Harmattan. 2009, p. 27-47.
- CARREAU, Gérard. *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française, ainsi que de ses publicistes et théoriciens (contenant quelques éléments bibliographiques) (1830-1930 environ)*. Saint-Jouin-de-Milly: Modal-Études. 1998.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc. L'apport de l'histoire à l'ethnomusicologie de la France. *Ethnomusicologie de la France: « de l'ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*. Paris: L'Harmattan. 2009, p. 119-154.
- COIRAUT, Patrice. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédéroff, Simone Wallon, Marlène Belly. Paris: éd. de la BnF. t. I-III, 1986-2007.
- COIRAUT, Patrice. *Recherches sur l'ancienneté et l'évolution de quelques chansons populaires françaises de tradition orale*. Bulletin de l'Institut général psychologique. Exposé I, 1927, n° 4-6, p. 112-178; Exposé II, 1928, n° 1-3, p. 3-98; Exposé III et IV, 1929, 156 p. Exposé V. Paris: Droz, 1933, p. 320-685.
- COIRAUT, Patrice. *Notre chanson folklorique*. Paris: Picard. 1942.
- COIRAUT, Patrice. *Formation de nos chansons folkloriques*. Paris: éd. Du Scarabée. T. I-4, 1953-1963.
- DELARUE, Georges. Comparaison des catalogues Coirault et Laforte. *Rabaska* (Revue publiée par la Société québécoise d'ethnologie). Québec. 2004, vol.2, p. 161-167.
- GUILCHER, Jean-Michel. *La Chanson folklorique de langue française*. Créteil: Atelier de la danse populaire. 1989.
- LAFORTE, Conrad. *Poétiques de la chanson traditionnelle française, Classification de la chanson folklorique française*. Québec: Presses de l'Université Laval. 1976, rééd. 1993.
- LAFORTE Conrad. *Le Catalogue de la chanson folklorique française*. Québec: Les Presses de l'Université Laval. Chansons en laisses, 1977; Chansons énumératives, 1979; Chansons strophiques, 1981; Chansons en forme de dialogue, 1982; Chansons sur des timbres, 1983; Chansons brèves, 1987.
- LAFORTE, Conrad. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique, Poétique de la chanson en laisse*. Québec: Les Presses de l'Université Laval. 1981.
- LAFORTE, Conrad. *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, Québec: Nuit blanche éditeur. 1997.

Bibliographie

Répertoire de la
chanson de tradition orale,
Ouvrage révisé
et complété par
Georges Delarue,
Yvette Fédéroff,
Simone Wallon,
Marlène Belly.
Paris: éd. de la BnF. t. I-III,
1986-2007.



John Wright,
Marc Perrone,
Xavier Vidal

Les pionniers du folk



« Ce n'est pas de folklore que folk est l'abréviation, mais de folk-song et de folk-music. »

(Roland Pécout,
La musique folk des peuples de France, 1978)

Table ronde à Varaire (Lot)

par Xavier Vidal & Alem Alquier

1er février 2009

Influencé par le mouvement folk américain des années 40 et 50 et par la *beat generation*, le mouvement folk français est en partie à l'origine du renouveau musical des années 70 et 80. Bien que le mouvement folk ait incontestablement débuté à Paris, au Centre Américain et au Bourdon, installé au Café de La Gare de Romain Bouteille et de Coluche, il s'est rapidement développé en province, dans des foyers très actifs comme ceux du Lot, de la Bretagne (festival de Kertalq en 1972), de la Provence (premier festival folk en France, à Lambesc en 1970) et du Berry.

Exister par soi-même

Il y a eu dans le Lot à la fin de la décennie 1970 une grande fête champêtre annuelle, la Fête du Miladiou, à Concots exactement, où la musique folk, rock, jazz, le théâtre, la chanson, le cirque, mais aussi le naturisme, etc. étaient joyeusement mêlés dans une liturgie anarchisante et macrobiotique... Concots, le Woodstock occitan... Avec son voisin Limogne, c'est précisément là que se trouvent actuellement un foisonnement de musiciens (Serge Bouzouki, Colombe Frezin, Marcel Lassin, Lili Benhaïm...) et de groupes de musique, de théâtre de rue, de cirque...

Certains participants de ces groupes ont grandement participé au Miladiou Philarmonic (déjà l'appellation *miladiou* – « mille dieux » en occitan

phonétique – trahit pour l'époque un certain iconoclasme par rapport au mouvement occitaniste renaissant, et il apparaît que la plupart de ces acteurs n'étaient pas occitans, mais bien des « néo-ruraux » post 68).

Cette table ronde, outre un simple apport de témoignages individuels, a montré entre autres comment des néo-ruraux (Jacques Benaïm dit « Ben », notamment, avec son groupe mythique Grand-mère Funibus Folk) ont influencé de manière irréversible les groupes et les musiciens majeurs de la planète folk, et en particulier Alain « Kachtoun » Cadeïllan (Perlinpinpin Fòlc) et Dominique Regef... et il est intéressant de constater que l'un et l'autre, partageant aujourd'hui une créativité hors du commun, sont issus de milieux très différents... Cadeïllan est de souche paysanne, et Regef est parisien.

Son témoignage, d'ailleurs, est atypique : à la question « quels sont parmi vous ceux qui ont appris le solfège avant les années 70 », seule une minuscule poignée de participants – dont Dominique Regef – ont levé le doigt : effectivement, enfant (étudiant la musique classique, donc), il ne connaissait le mot « bourdon » que comme appellation d'une des cloches de Notre-Dame. C'est lorsqu'il tomba, adolescent, sur un autre « Bourdon », celui créé par John Wright et Catherine Perrier, que sa vie de musicien bascula.

Catherine Perrier elle-même fait partie des premiers

« collecteurs » de cette période. Elle affirme avoir toujours œuvré pour une image populaire de la musique (aussi bien rurale qu'urbaine, d'ailleurs...). Marc Perrone la rejoint pour son intérêt démocratique de la musique folk (et pour le retour à ses origines italiennes)... C'est là qu'on se rend compte que le folk n'est pas seulement un mouvement musical, mais aussi social... et pourquoi pas politique ? Le fait de vouloir collecter à tout prix l'ensemble du patrimoine régional français traduit bien, au début des années 70, une réaction au jacobinisme plus que centenaire, politique évidemment magnifiée par les Trente Glorieuses.

N'oublions pas que De Gaulle lui-même, symbole du centralisme politique s'il en fut¹, a échoué en 1969 sur un référendum qu'il a lancé au prétexte officiel de la régionalisation...

1... bien qu'il ait prononcé un discours entièrement en breton à Quimper (fait exceptionnel pour un président de la république), mais ce n'était sûrement pas pour les mêmes raisons que pour « libérer » le Québec de l'emprise britannique...



Alain « Kachtoun »
Cadeïllan

photos
Michel Lacombe



De plus il s'agit désormais de participer, de fuir les « vedettes » et le show business, d'organiser des rencontres – qui ne s'appellent pas encore festivals – sous une forme autogérée (le PSU connaît son heure de gloire à cette époque, et les salariés de Lip à Besançon vivent une « révolution » dont le précédent en France remonte à Jaurès avec la verrerie ouvrière de Carmaux)... et responsable: chacun peut désormais apporter sa pierre à l'édifice, philosophie à l'appui, que ce soit dans le domaine musical, celui de la danse, de la lutherie, etc. Marcel Lasso (comme Kachtoun et Coco Le Meur) a commencé à fabriquer ses propres instruments pour gagner une certaine autonomie par rapport à ce qui est alors proposé en lutherie: un académisme bien-pensant, fondé sur les seuls instruments du quatuor, point final. Il fait partie aujourd'hui des plus célèbres luthiers de vielle à roue... Et dans ce domaine aussi, la créativité, le besoin d'exister par soi-même (et non par une conduite dictée et tracée comme un destin) trouve un écho: le luthier fabrique ce qui va devenir son propre son et peut même exprimer son propre tempérament.

S'enraciner

Au contact des traditions, des cultures régionales et des acteurs locaux (souvent liés à l'occitanisme), le mouvement folk français, transporté vers les campagnes par l'implantation d'une population néo-rurale (la vague du « retour à la terre ») a su créer toute une dynamique culturelle qui est à

l'origine de l'intérêt actuel du public pour les musiques traditionnelles et les musiques du monde. Le Lot possède de nombreux exemples de ces musiciens venus s'y installer, dans les années 70. Les valeurs qui les caractérisent sont celles des années 60 et 70 (partage et démocratisation de la musique, création musicale, connaissance des cultures du monde et des langues et cultures des régions)... L'activité musicale y est très riche et les pratiques très diversifiées, de la musique classique au jazz, en passant par les musiques actuelles. Certains musiciens ont réussi, depuis de nombreuses années, à créer une activité professionnelle musicale dans le département. C'est le cas de Ben, qui travaille dans plusieurs groupes et différentes formules².

Table ronde & concert

L'association La Granja, basée à Soulomès, qui travaille pour la valorisation des cultures et des musiques de l'oralité, s'est associée avec l'ADDA du Lot – représentée par Marc Philippon – pour donner carte blanche à Ben, qui peut être considéré comme un des initiateurs principaux du mouvement folk français, afin

2. Actuellement, son travail trouve sa place plus particulièrement dans le domaine du conte accompagné musicalement. Il faut dire que Ben a plus d'une corde à son arc puisqu'il pratique plusieurs instruments. Dans son style musical, il est proche de plusieurs « folkeux » de sa génération. Dès le début des années 60, il organise des concerts de folk au Centre Américain à Paris.

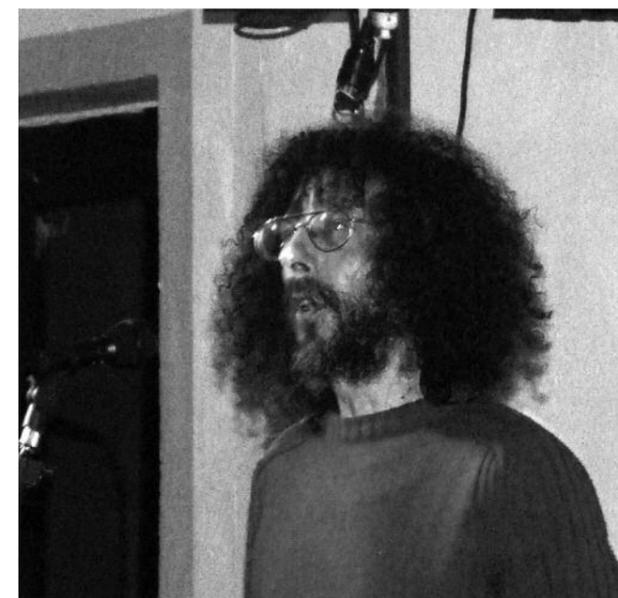
d'organiser une table ronde sur l'histoire de ce mouvement.

Plusieurs personnalités marquantes du mouvement folk français ont bien voulu participer à cette réunion et au magnifique concert qui ont eu lieu le dimanche 1^{er} février 2009 à Varaire: Ben, Marc Perrone, Marie-Odile Chantrand, Catherine Perrier, John Wright, Alain Cadeillan, Dominique Regef, Maryse Brumas, Colombe Frézin, Marcel Lasso, Lili Benhaïm, Serge « Bouzouki » Renard, Gilles Rougeyrolles, Coco Le Meur, Jacques Martrès, Jean-Michel Ribeyrolles, Michel Lacombe...

Cette rencontre a débuté par la présentation générale du renouveau des musiques traditionnelles, au travers de l'exemple gascon, par Bénédicte Bonnemason, doctorante en ethnologie. À la suite de cette présentation, chaque intervenant musicien est venu présenter son expérience, à partir des années 60, dans le cadre de ce mouvement musical et culturel.

La rencontre a été filmée en vidéo, afin de laisser une trace. Ce document pourra être exploité ultérieurement.

La journée a été très riche, mais le temps a manqué pour débattre de différences d'approche, comme par exemple parler du collectage, de ce qu'on en fait... Mais l'humour reste peut-être la meilleure réponse... Comment restituer le timbre inimitable d'une chanson chantée par un vieillard édenté? Ben a proposé une solution toute simple au problème lors du concert qui a suivi: il aurait pu se faire arracher les dents, mais non, il a choisi de chanter avec une guimbarde coincée dans la bouche... effet garanti! ●



Xavier Vidal,
Marc Philippon,
Serge Bouzouki,
Bénédicte
Bonnemason.

Patrick Le Mercier

Ben
(Jacques Benhaïm)

photos
Michel Lacombe



La transmission en musique traditionnelle

« Nous, on ne dit pas comment il faut faire, on fait... »

par Geneviève Clément-Laulhères

Au début de ma carrière d'enseignante d'éducation musicale, j'avais la conviction que celui qui ne savait pas lire et écrire la musique ne pouvait être qu'un illettré de la musique sans avenir. Je le disais haut et fort à mes élèves bien sûr. J'étais bien formatée par mes études musicales. D'ailleurs, lorsqu'en 1955 mon professeur de solfège m'apprenait que la musique populaire n'existait plus, je n'ai rien trouvé à redire même si, à la maison, comme dans beaucoup de familles, nous chantions les airs du pays à plusieurs voix, « en polyphonie » comme on dit aujourd'hui, l'un commençait l'air, un autre prenait la haute, un autre la basse et nous chantions des heures. Mais cette pratique n'avait pas de nom, elle était comme l'air qu'on respire, aussi simple. Les essais étaient admis et les mauvaises solutions qui dérangeaient les oreilles ne faisaient pas l'objet de réprimandes... juste un petit sourire entendu. Mon enfance n'a pas manqué de grandes émotions, à l'église d'Aydius ou de la Madeleine ; les jours de fêtes votives les voix des hommes en tribune étaient d'une telle beauté puissante qu'elles me donnaient l'impression de voler comme une plume, mais pour moi j'étais à l'église ou à la fête, pas au concert. Comment pouvais-je faire le lien avec ce que j'apprenais au conservatoire ? C'est donc en toute inconscience que je pratiquais la musique populaire de mon Béarn natal tout en pensant que la musique

populaire était morte. Au conservatoire je savais ce que j'apprenais. Dans la pratique du chant traditionnel nous ne nous posions même pas la question, mais mon corps et mon oreille savaient ce qu'il fallait faire pour improviser la haute ou la basse d'une chanson. Où avais-je appris ? Je ne sais pas. Aux Assises de la Polyphonie des Pyrénées qui se sont déroulées les 20 et 21 mars 2009 à Tarbes, entre autres questions, celle du mode de transmission traditionnel a été largement évoquée. Quelques témoignages : Dans les fêtes ou les rencontres, les chanteurs de polyphonie des Pyrénées chantent en cercle. L'un se souvient du jour où, adolescent, il a été « invité » à chanter dans le cercle. Un chanteur attentif à son désir de participer a senti sa demande muette et a jugé que c'était le moment. Il était mûr. Mûr veut dire qu'avant ce jour il a été touché par la beauté des chants et attiré par cette façon de chanter. Il a beaucoup écouté et s'est sans doute exercé. Il a aussi suffisamment mémorisé pour pouvoir chanter à pleine voix. Où a-t-il appris ? De toute façon, cette transmission s'est faite sans paroles, sans recours à la verbalisation, ni à une explication quelconque. Un autre dit : « Nous, on ne dit pas comment il faut faire, on fait ».

Donc, la captation des renseignements se fait directement dans la matière et par la pratique. L'un des organisateurs conseille à ceux qui ne peuvent pas venir aux Assises toute la journée : « si vous ne pouvez pas venir, venez le soir pour chanter, c'est le plus important » car c'est bien là qu'on a le plus de renseignements sur cette pratique polyphonique. Des informations qu'on ne peut pas dire avec des mots. On pourrait multiplier les exemples car cette forme de transmission se fait dans les musiques traditionnelles du monde entier. Est-ce que sans verbalisation veut dire sans conscience ? Ceci me renvoie à la lecture d'un ouvrage d'un neurologue, Antonio R. Damasio, *Le sentiment même de soi – corps, émotions, conscience*, dans lequel j'ai découvert que nous avons au moins deux sortes (ou espèces) de consciences distinctes : « Nous avons conservé cette espèce simple et fondamentale des origines qui, bien qu'ayant manifestement évolué, reste une conscience non verbale, qui se manifeste à partir « d'images sensorielles » (...) L'émotion, la perception et cette conscience-là sont manifestement associées (...) L'espèce étendue et complexe est tout ce qu'est la conscience simple et fondamentale mais sur une plus grande échelle, elle s'accroît avec l'évolution de

l'espèce et au fil des expériences de l'individu (...) C'est un vaste entrepôt et une réserve autobiographique de souvenir personnels passés (...) Elle a à voir avec le langage, la mémoire conventionnelle, la mémoire extensive et la mémoire de travail qui, elles, n'ont rien à voir avec la fabrication de l'émotion et de la perception. »

La musique est un art non verbal dans lequel la perception sensorielle complexe et l'émotion sont au rendez-vous. Les musiciens savent bien qu'il vaut mieux, pour transmettre, faire de la musique que de l'expliquer avec des mots (ce qui est très difficile pour ne pas dire impossible). Il n'est donc pas difficile pour eux d'accepter le concept du neurologue A. Damasio et de concevoir la présence de cette « conscience simple et fondamentale », non verbale, qui ancre sa mémoire sur la perception, le corps et les « images sensorielles ». L'émotion musicale est un tout qui ne sépare pas la musique de son environnement et de l'émotion ambiante qui l'entoure.

Grâce à ces recherches neurologiques, nous pouvons comprendre que, si, dans le monde entier, la transmission musicale se fait avec un minimum de verbalisation, c'est que le fonctionnement de notre cerveau le veut ainsi. Le monde de l'expression musicale fonctionne sur un mode de conscience très différent de celui du

page de gauche :
enfants
de l'association
Vath D'Aspe

photos Odile Isern

monde du langage, de l'analyse, de la réflexion et de la rationalité.

Grâce à ces recherches, nous pouvons considérer le mode de transmission traditionnel, non comme un résidu de pratiques ancestrales, mais comme adapté au fonctionnement de notre cerveau d'humain. Ici, en Pyrénées, nous pouvons reconnaître son efficacité et sa valeur remarquable pour la qualité des voix, la rapidité de la formation vocale, l'aptitude des chanteurs à se donner « corps et âme » en chantant, la justesse des voix en polyphonie et le goût du partage de l'émotion lié au plaisir de la compagnie etc. L'apprentissage des chants et des paroles s'y fait sur un mode relativement « caché », en tout cas discrètement, car c'est l'apprenant qui, poussé par son désir, se débrouille pour capter la manière de chanter et faire le travail de mémoire seul. Lorsque la parole d'un maître intervient pour donner quelques conseils, comme dit John Wright, « les traditionnels ne disent pas ce qu'il faut faire mais plutôt ce qu'il ne faut pas faire ».

Les chanteurs traditionnels sont si « décalés » dans leurs formes de conscience qu'ils tiennent un discours étonnant : « Vous savez, nous, on ne connaît pas la musique, on fait ça comme ça, c'est la tradition... ». Ces chanteurs ne savent comment se positionner face aux musiciens savants, aux noms des notes et au redoutable solfège ; leur savoir ne se « nommant » pas avec des mots, ils ont l'impression de ne rien savoir.

Pourtant, ce mode de transmission n'est pas l'apanage de la musique traditionnelle. L'enfant qui vit dans une famille de musiciens savants capte sa formation en observant ses parents, et ce n'est pas un hasard s'il y a des grandes familles de musiciens comme les Bach, Mozart ou même dans le style variété les Higelin, familles dans lesquelles on passe plus de temps à jouer qu'à donner des leçons. Comme pour l'apprentissage des langues, le « bain » est difficilement remplaçable.

Plus nous isolons nos cours, collectifs ou individuels, des lieux d'expression naturelle de la musique, des émotions et de la convivialité qui vont avec, plus nous perdons d'efficacité dans la transmission car, d'après A. Damasio, « l'émotion et la mémoire interagissent



avec cette conscience simple, non verbale ». Heureusement, notre « conscience étendue et complexe » d'humains nous permet de lire les écrits d'un Damasio, ses analyses et ses connaissances. Nous pouvons aujourd'hui prendre conscience des qualités de la transmission non verbale et les intégrer dans notre travail de transmission. Nous sommes, dans les Pyrénées, dans un pays où la tradition vocale polyphonique est encore vivante. Ne pourrait-on garder l'avantage de cette transmission naturelle non verbale, et la coupler avec une formation plus analytique et verbale qui nous permettrait de prendre conscience (dans la mesure où nous le pouvons) des caractéristiques du style traditionnel et ainsi de préserver son identité ?

Nous sommes aujourd'hui, dans les Pyrénées et ailleurs, dans un milieu musical hétérogène. Sur le même territoire cohabitent plusieurs styles (traditionnel, variété, jazz, classique...) sans compter que nous pouvons entendre par les médias toutes les musiques du monde. De par notre environnement, l'oreille du chanteur est formée au mélange de styles et la conscience non verbale ne suffit plus pour préserver leurs identités. Par exemple, les voix du chant traditionnel, de la

variété, du jazz ou du chant classique ne sont pas du tout semblables. Quand on entend un chant traditionnel chanté avec une voix d'opéra, une création de chanson en occitan dont la mélodie relève du style variété et chantée avec un accent francisé, si ce choix n'est pas conscient ou voulu pour des raisons esthétiques, pour ma part je ressens une malaise face à la confusion des styles, à la perte des leurs identités et de leurs cohérences musicales qui ont été établies au fil du temps par des siècles de pratiques. Le danger est l'uniformisation inconsciente. Pour préserver la beauté et les styles, qui ont chacun en interne leurs mondes sonores cohérents, leurs références esthétiques et leurs façons de nous émouvoir, on ne peut pas se contenter de laisser l'émotion et la « conscience simple » gérer la transmission. Il faut aussi, en plus grande proportion qu'avant, que la « conscience étendue et complexe » nous permette d'observer, de mémoriser, d'analyser, de définir et de parler des styles, qui ont chacun des éléments fixes, mobiles ou encore méconnus. La transmission doit se diversifier et s'enrichir. Une alternance entre une circulation des apprenants dans le milieu traditionnel (dans les fêtes votives, dans des veillées dans les familles qui chantent, chez des personnes « mémoires », dans les cantères, les

pastorales) et des stages, cours, conférences, qui permettent de s'interroger, de prendre conscience et de préciser les pratiques semble aujourd'hui s'imposer pour profiter de l'interactivité naturelle entre la « conscience simple » et la « conscience étendue et complexe ».

Notre cerveau, qui fonctionne par analogie, a besoin de s'alimenter de la différence. La transmission doit se faire aussi en relation avec les formes d'expressions artistiques d'aujourd'hui, les soirées chantantes, concerts, concerts rencontres avec d'autres styles, créations, improvisations mixtes. La perception des différences entre pratiques permet de mieux connaître, d'accepter et de confirmer son identité dans la diversité des styles, de résister à l'uniformisation.

Grâce à un minimum de conscience (car nous n'aurons jamais qu'une petite part de conscience du phénomène), nous pouvons préserver une émotion et un plaisir spécifique, profond et cohérent dans chaque style si on le veut, ou bien les mélanger consciemment si c'est notre choix musical. ●



concert avec
La Novem,
Los Pagalhós,
la Pastorale
samaritaine
et Vath d'Aspe

CD

Vox Bigerri
D'aigas e de rocas

Le groupe tarbais de Pascal Caumont nous offre un second album. Nous ne pouvons que nous réjouir de la belle réussite de Pascal, tant au niveau local qu'à une échelle beaucoup plus vaste: le champ d'action de nos chanteurs s'étend progressivement, pas seulement grâce à la magie du mot «polyphonie» qui, à la suite de l'exemple corse, titille la curiosité des organisateurs et d'un public féru de musiques du monde... Certes, un beau chœur d'hommes constitué de voix viriles et naturelles possède déjà quelques atouts, qu'il provienne d'un monastère grec, de la campagne géorgienne, d'une caserne russe, d'une église sarde, d'une amicale d'anciens mineurs gallois ou d'un bistrot d'Argelès Gazost... mais nous avons ici le fruit d'une démarche exigeante et ambitieuse, qui s'appuie sur une solide et longue pratique traditionnelle pour nos six messieurs. L'exigence s'explique sans doute par le fait que Vox Bigerri est, au départ, une brillante émanation du Conservatoire à Rayonnement Départemental Henri Duparc de Tarbes. Caumont est à la fois un remarquable chanteur et un fin pédagogue, on le sait... au point d'avoir si parfaitement convaincu son directeur, Alain Perpétue, que celui-ci figure parmi les rangs de Vox Bigerri! Dans un certain sens, on pourrait expliquer ainsi l'éclectisme du groupe: sur dix-huit plages du CD, sept seulement sont consacrées à la Bigorre et au Béarn, racines évidentes de notre groupe. Les onze autres vont puiser au Pays Basque (comme dans le précédent CD), puis en Auvergne, en Corse, en Sardaigne et en Vénétie. Séduits par la beauté de certaines traditions, ils en reproduisent avec soin les harmonies et inflexions... la plupart du temps de façon convaincante, même si les voix ne sont pas toujours appropriées (on pensera par exemple au *libera me Domine* sarde): Vox Bigerri visite avec un appétit de découverte et une soif de faire siennes ces diverses traditions, s'appliquant à travailler telle ou telle technique. Le groupe souhaite que son nouvel album «s'écoute comme un séduisant parcours explorant des ambiances envoûtantes ou joyeuses et des techniques vocales variées, mais aussi [qu']il offre une nouvelle fusion vibrante des voix des six chanteurs», comme l'annonce leur site web. L'exigence pédagogique de ces découvertes et approfondissements pourrait se poursuivre par l'ambition de créer des musiques nouvelles et de se rapprocher de l'univers classique: ainsi s'expliqueraient les deux composi-



tions —très différentes entre elles— de membres du groupe, Pascal Caumont et Olivier Capmartin, tout comme les arrangements sur deux chants basques du compositeur Jose Antonio Donostia (1886-1956). L'exigence de Vox Bigerri n'est pas à prouver. Son ambition transparaît dans ce désir de découvertes et d'ouverture à un vaste public. Les avis seront peut-être partagés quant à ce *melting pot* qui s'explique dans le cadre d'une formation didactique à l'univers des polyphonies (orales ou non), ou éventuellement dans celui d'un «parcours découverte». Mais d'aucuns pourraient aussi préférer un répertoire plus ciblé, auquel nos six hommes sont rompus: celui des Pyrénées centrales, qui est loin d'avoir encore livré tous ses secrets, de la *cantera* à l'église, voire désormais au concert.

www.voxbigerri.com

Jean-Christophe Maillard

Sòmi de Granadas
Thierry Roques, Guillaume Lopez
Le champ des dunes

Pieds enracinés au ciel, oreille collée à la terre. Arbre inversé, elle semble tombée des étoiles. Mouvement suspendu entre yoga et hip hop. Le macadam n'est sans doute pas loin, la mer encore moins. Noir et blanc aride, soleil franc. Voilà une pochette qui «sonne». Le champ des dunes nous promet-il le chant des sirènes? La préface d'Alem Surre-Garcia plante le décor, en situant la démarche de Sòmi de Granadas dans un pays d'Oc ouvert à tous les vents, des Balkans au Rio de la Plata via l'Andalousie: «Comme chaque grain contenu dans la grenade dispose de sa propre gradation de couleurs, chaque morceau musical nous entraîne dans une rêverie nomade où le désir le dispute à la nostalgie». Thierry Roques —accordéons— et Guillaume Lopez —flûtes, cornemuses et chant— nous embarquent, dès la première plage, dès le premier coup de soufflet, dans une odyssée musicale et poétique. Les titres *Pacifique* et *D'une chose à l'autre* résument l'impression d'espace, d'unité et de chatolement qui baigne cet album. Ici, pas de carte postale, pas d'effet *world*. Simplicité se



conjugue avec efficacité. L'accordéon de Thierry Roques ne rocke pas qu'au tiers, il est acéré et swingue à souhait, la flûte de Guillaume Lopez virevolte, suave et espiègle. Les percussions pimentent certaines étapes avec imagination et maîtrise. Quand arrivent la *boha*, le *graille*, la *bodega*, un frisson de plénitude nous fait gagner le grand large. Et quand arrive enfin le chant droit de Lopez, sur un thème de Manuel de Falla chanté en castillan, *Fuego fatuo*: «Tout comme le feu follet est l'amour, tu le fuis et il te pourchasse, tu l'appelles et il part en courant», son et sens se confondent. Lopez fait sonner sa voix comme ses instruments, avec force et sobriété, et «ça prend aux tripes»! Une voix qui sait s'adapter à toutes les couleurs tout en restant elle-même, du bolero de Rocio au tango d'Astor Piazzolla sur un poème éblouissant de Mario Trejo, *Los pajaros perdidos*, en passant par *Jos l'aiga*, *masterpiece* de ce CD avec l'apport d'une sublime polyphonie de voix féminines, saisissante de cohésion et d'intensité, sur un texte poignant, alternant occitan et castillan, de Bernard Cahupé. Nostalgie, oui, mais debout! Le souffle ne faiblira jamais, de l'incandescente plongée andalouse de *Sueño de Launac* à la chaude caresse de la flûte d'*Amaz* qui s'envole dans les aigus et devient oiseau, de l'excitant dialogue d'accordéons entre Roques et Brotto dans le balancement oriental de *Sòmi* au regret grandiose dans son dépouillement de *Gorrintziak* sur une *bodega* méditative, de la valse tendre de Christian Vieussens à la bourrée de Xavier Vidal, chantée et jouée avec un *groove* irrésistible. Au terme du périple, une volée d'oiseaux migrateurs, *Los martinets*, nous ramène à cette danse perpétuelle du vent, et nous rappelle, comme Alem Surre-Garcia, que «pour se retrouver, la musique occitane se doit d'emprunter des chemins inouïs du fait qu'elle est devenue presque étrangère en son propre territoire». Un duo de grande classe, un CD-repère dans lequel il fait bon se perdre.

AM 3201 10, L'Autre Distribution

Dominique Regef



Les souffleurs de rêves
Es sus la Talvèra qu'es la libertat

Le souffleur de verre maîtrise différents types de souffles suivant la forme de l'objet qu'il cherche à fabriquer. Le souffle bref évite le reflux d'air chaud tandis que le souffle continu lui permet de déterminer le volume qu'il souhaite donner à la forme en train de naître. De la même façon, Les souffleurs de rêves passent de la tarentelle à la valse mélancolique en nous faisant partager au passage la transe du rondu ou le mystère du tango. La voix d'Alain Charrié souffle sur toutes les mélodies mais chacune d'entre elles est accompagnée d'un solo instrumental, dernière main pour achever l'objet fabriqué: le tuba tranquille et régulier de Brigitte Mouchel, l'accordéon virtuose de Bernard Toty, la cabrette perçante d'Alain Charrié et son hautbois rond et grave. Évidemment, des instruments à vent! Ce sont les percussions de Denis Fournier qui rythment la respiration. L'oreille est capturée dès les premières notes par cette musique à danser puis s'attache très vite à la musicalité des paroles, ciselées pour être chantées. Ce sont des textes de Jean Boudou, mis en musique par Laurent Audemart, Alain Charrié, Michel Marre, Yves Masson, Brigitte Mouchel ou adaptés sur des airs traditionnels. L'auteur de *Las Domaisèlas* serait heureux d'entendre ses poésies se propager ainsi. Alain Charrié conserve une énergie sauvage tout au long des treize plages du disque. L'avant-dernier texte est le plus familier au public et Les souffleurs de verre réussissent ce tour de force de se le réapproprié, à leur façon: «*Es sus la talvèra qu'es la libertat / D'orièira en orièira porta la verta / La vida t'espèrat de cròs en valat...*». Jean Boudou est un grand poète, et si nous l'avions rangé dans un coin de nos têtes, ces souffleurs viennent faire tourner ses mots et nous font revenir le goût de le lire à nouveau.

L'Autre distribution
IMDOC001

www.myspace.com/lessouffleursdereves

Véronique Ginouvès



DuBartàs
Fraternitat !

Le groupe tire son nom de l'expression occitane «de l'autre côté du buisson» ou «derrière la broussaille»... mais c'est aussi —est-ce conscient ou involontaire?— le nom d'un gentilhomme et poète gascon du XVI^e siècle, Guillèm de Sallusti deu Bartàs, compagnon de route du futur Henri IV. Peut-être pour compenser une trop évidente origine aristocratique, voici un disque aux accents progressistes et sans-culotte, sorte de *Bella Ciao* languedocien... Cependant, sous des dehors purement révolutionnaires —on y célèbre la fraternité et autres acquis— ce disque a clairement été conçu pour danser (ce qui en soi n'est pas incompatible)... comme le précédent, *Turbo Balèti*. Les premières chansons font penser au Còr de la Plana (entre dub et polyphonies énervées) mais très vite les rythmes chaloupés (cubains, colombiens, africains et autres mélanges afro-occitans), comme Laurent Cavalié les aime, en composent la majeure partie. Laurent Cavalié, infatigable créateur de groupes, nous propose ici un ensemble de chansons qui vont du répertoire traditionnel languedocien à ses propres compositions, en passant par un texte de Max Rouquette et un «hymne» final écrit par Auguste Fourès, poète chaurien du XIX^e siècle. La voix est chaude et cordiale comme d'habitude; il y a des trouvailles musicales, et surtout une évidente économie de moyens ressort de ce groupe: la base instrumentale se résume à un accordéon, un tambourin, une grosse caisse. C'est tout. Se greffent dessus la voix *lead* de Cavalié et les deux autres voix en complément. De ceci une grande énergie se dégage, et l'aide de La Mal Coiffée pour le dernier morceau (l'hymne en question) fait finir le CD par un climax. Mais était-il vraiment nécessaire de chanter quelques chansons en français? Elles sonnent moins bien que les occitanes et donnent à ce disque un côté plus banal et passe-partout... Et ce n'est certainement pas à cause des paroles, puisque selon leurs dires, les DuBartàs n'ont jamais rencontré de critiques quant à la barrière de la langue occitane («ni même en Autriche!»).

AD1418C - L'Autre Distribution - www.sirventes.com

Alem Alquier

Raffaello Simeoni
Mater Sabina

Vous souvenez-vous des Sabines? Repensez un instant à Romulus et Remus... Quelques 2700 ans avant notre ère, les hommes de Rome étaient allés s'emparer des filles de la campagne voisine pour peupler leur ville nouvelle. C'est de cette région qu'est originaire le chanteur Raffaello Simeoni. Entre Ombrie, Toscane et Latium, à une cinquantaine de kilomètres au nord-est de Rome. Violence de l'histoire, douceur des collines rondes des Monts Sabins entre lesquelles serpentent le Tibre, voilà le mystérieux territoire de la Sabine. Il est à l'image de cette musique inspirée des recherches et des multiples collectages de Raffaello Simeoni mais aussi de ses rencontres musicales. Poly-instrumentiste, il glisse des cordes (guitare, luth, *cuatro*, bouzouki, lyre calabraise, vielle à roue) à l'une de ses multiples flûtes (*low D-whistle*, *shakuachi*, *bansuri*, *dizi*, flûtes andines ou harmoniques), à un instrument à anches (accordéon, *launeddas*, *hulusi*, *small pipe*, musette, *duduk*, *ciaramella*) ou aux percussions. Au-delà de tous ces instruments, c'est surtout la voix de Raffaello Simeoni qui nous saisit: haute et grave, forte et mélancolique. En dépit de quelques arrangements un peu encombrants, il parcourt le territoire de la Sabine et gravit ses douces collines les unes après les autres avec ses compagnons de voyage qui laissent dominer des accords celtiques. Voilà l'occasion de profiter pleinement d'un beau voyage sonore...

Finisterre, 2009

V.G



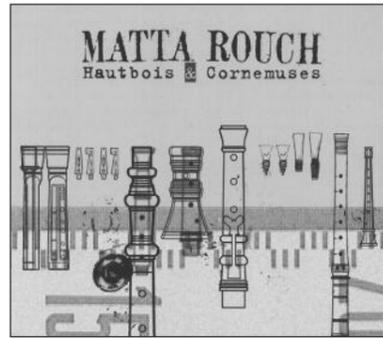


Issa Ghandour and the madina band
Darwish

Issa Ghandour a décidé de consacrer un disque à Sayyed Darwish (1892-1923). Musicien de la scène de variété libanaise, il a choisi de faire resurgir cet artiste, à la vie trop brève mais très productive, qu'il considère comme le père de la musique populaire orientale moderne. Et, en effet, Sayyed Darwish a influencé toute la musique arabe du XX^e siècle en modernisant la musique traditionnelle, sans en bouleverser pour autant ses structures profondes. Ainsi Issa Ghandour, lui-même compositeur, joueur de oud et de violon, a choisi de nous offrir une vision inédite de dix des œuvres majeures de son maître, encore dans les oreilles de tous dans le Moyen-Orient. Pour essayer de retrouver l'esprit Darwish, il fait accompagner son chant par la Madina band. Ce groupe libanais est composé de Ziyad Sahhab à l'oud, Ghassan Sahhab au kanoun, Bashar Ferran à la basse, Amhamd Khatib aux percussions et d'Ahmad Shebbo au violon. Le premier air, *Dingi dingi*, n'est certes pas le plus connu dans l'œuvre de Darwish mais il est une pure merveille de gaieté, avec un mélange réussi de musique arabe classique et de musique occidentale. Tout au long du disque, le chœur de la Madina band répond à la voix tranquille et joyeuse d'Issa Ghandour, donnant vie à une ambiance musicale attachante. Les compositions s'étalent entre 1917 et 1921, de la fin de la Première Guerre mondiale à la veille de l'indépendance de l'Égypte. Une belle occasion de découvrir la musique arabe populaire.

Forward Music, 2009

V.G.



Matta Rouch
Hautbois & Cornemuses

Robert Matta et Pierre Rouch ont d'emblée divers atouts pour former un bon duo : des points communs, des dissemblances. Tous deux sont facteurs d'instruments en bois tourné. L'un et l'autre sont sonneurs de cornemuse réputés. En revanche, ils appartiennent à deux générations différentes, mais ne tiennent le rôle ni du père, ou du fils... même si ce duo est, en fait, une trinité. Cependant, Pierre Blanchut n'insufflé pas, du moins au sens propre, le souffle de l'esprit : ce n'est pas un *bufaire* mais un *tustaire*, si l'on veut. Autrement dit, il frappe et percute les peaux, et non les cordes comme il le fait avec son centour lorsqu'il se joint entre autres au groupe Taxim. Les règles sont alors données : même si Robert et Pierre sont riches d'expériences diverses et variées (Freto monilh, Trencavel, La confrérie des souffleurs et j'en passe pour Robert; Gadalzen, Mosaïca, Bouilleurs de Sons notamment pour Pierre), nous restons ici dans le cadre des anches et des peaux. Hautbois et cornemuses jouent en duo, soutenus par la percussion d'un membranophone. Occasions multiples de mixtures sonores que cette formule d'apparence austère par son économie de moyens exclusivement acoustique : ce serait oublier que nos facteurs sont à la fois éclectiques dans leurs savoir-faire, et passionnés par toutes les formes de tuyaux, à anche simple ou double. Pour les hautbois, on entend donc le *graile* et l'*aboès*, et bien sûr ce *clari* que Pierre affectionne particulièrement (si l'on se souvient de ce qu'il affirmait dans le n°62 de *Pastel*). Les cornemuses peuvent être issues de la grande résurrection des années 1970-80 : *boha* et *bodega* pour l'Occitanie, *sac de gemecs* et *gaita de boto* pour les instruments ibériques, qu'elles proviennent de Catalogne ou d'Aragon. Certaines autres sont issues de la création, comme la *bohassa* et la *bohassa* polyphonique à perce triple (dérivées de

la *boha*), lorsqu'elles ne sont pas le fruit de la re-création : tel est le cas de la *samponha*, instrument béarnais conçu d'après des iconographies évanescentes des XVIII^e et XIX^e siècles. On évolue dans un registre cohérent mais diversifié. Parfois, on entend un chanteur dont la discrétion va jusqu'à rester anonyme : Robert Matta peut-être ? Doublé par lui-même ou par Pierre dans *Un bergère se promenant* ? La douceur rebondissante des *bohassas* de *Lo Rambalh* se distingue pourtant de la vivacité acidulée des *claris* de *Pôt confit* ; le duo *graile-bodega* *Lo jove pastre*, aux sonorités polyphoniques inédites par rapport à ce que l'on a coutume d'entendre, se montre pourtant plus homogène que le mariage audacieux mais séduisant du *clari* et de la *boha* dans *Sus la nòsta trilha*. Le jeu des instruments s'affranchit parfois de la conception traditionnelle du musicien de bal. On décolle alors vers une improvisation momentanée, ou vers des effets jazzy aux hautbois, qui rappellent les expériences bretonnes des *bagadaù*. Les membranes de Pierre Blanchut, par leur discrétion et leur efficacité, peuvent aussi bien rappeler d'autres « indispensables » tout aussi effacés en apparence, qu'ils soient clavecinistes assurant un continuo baroque ou bassistes d'un groupe de rock... belle trinité que celle-ci !

00031MR . © Matta Rouch 2009
mattarob@numericable.fr
www.bouilleurdesons.com

J.-C. M.

« Par un lundi m'y prit l'envie »
Grandes plaintes de Normandie

Arrêtez de lire le journal ou de regarder les «actus» à la télé et écoutez plutôt en boucle le disque que vient de publier La Loure sur les grandes plaintes de Normandie. Vous y trouverez tous les faits divers habituels, l'imaginaire en plus : tueurs en série, guerres, parents maltraitants, orphelins, agressions et viols, disparitions... Les textes de ces récits vous saisiront telles des histoires vécues. Vous serez, vous aussi, écoeürés par le tueur de Nassandres, vous pleurerez sur la souffrance de dame Marianson, vous combattrez avec le sieur de Neville et vous serez toute à la joie de Germaine qui retrouve son mari parti en mer pendant sept ans, lassée de la belle-mère toujours sur son dos. Dix-huit plaintes se succèdent et toutes les interprétations sont différentes, souvent étonnantes, toutes sont belles. Quelques coups de cœur : *La complainte de Nassandres* (page 15) chantée par Patrick Denain



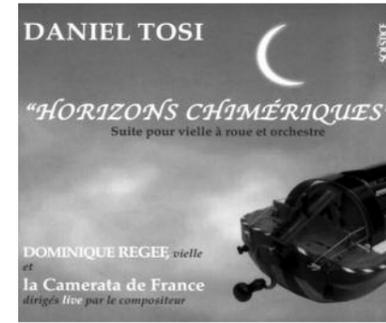
accompagné à la vielle par Michel Collet, l'interprétation de *La Blanche Biche* par Valérie Saulier et Rody Adad (page 16) et celle du *Roi Renaud* par Jean-François Dutertre qui s'accompagne à la vielle (page 6)... mais à dire vrai, chaque chant recèle son mystère et vous transporte dans une histoire à laquelle vous restez suspendu, jusqu'à la suivante. Un livret illustré et très documenté, réalisé par Yvon Davy, nous introduit à la complainte chantée et présente chaque titre, justifie le choix des interprètes et fait le lien avec les classifications Coirault et Laforte. La Loure a pour objectif de recueillir et de valoriser les chansons, musiques et danses traditionnelles de Normandie. Certaines plaintes du disque ont été d'ailleurs enregistrées lors de collectages de l'association (*Par un beau soir Germaine* ou *Quand nous partimes de Toulon* et *Un soldat sage et discret*). Elle a collecté depuis plus de vingt ans désormais de nombreuses heures d'enquêtes de terrain consultables à Saint-Martin-de-Tallevende (2 rue Saint-Martin - <http://www.laloure.org>) mais aussi, pour partie, à Caen aux Archives départementales de la Manche avec qui elle a établi une collaboration.

La Loure, 2009

V.G.

Daniel Tosi
Dominique Regef, vielle, et La Camerata de France dirigés live par le compositeur Horizons chimériques, suite pour vielle à roue et orchestre

Daniel Tosi dirige La Camerata de France, un ensemble de cordes et de percussions, Dominique Regef est à la vielle. Le titre de cette suite de pièces se réfère à Jean de La Ville de Miremont, auteur de poèmes mis en musique par Gabriel Fauré. Nous voici en très bonne compagnie. On sait que Tosi dirige depuis longtemps le conservatoire de Perpignan, qu'il est à la fois



un brillant compositeur et un animateur passionné... le monde des musiques et des instruments traditionnels fait partie de son univers créateur : la cöbla catalane n'a aucun secret pour lui (il a composé au moins sept pièces pour cette formation), et les secrets de la vielle à roue lui furent déjà révélés par Pascal Lefeuvre et sa troupe lors de la composition de *Tsé-tsé Chiffonie* pour le Viellistic orchestra. Face à un soliste de l'envergure de Dominique Regef, le compositeur « a scrupuleusement laissé libre tout ce qui était inhérent au fonctionnement de cet instrument », selon ses propres dires, alors que La Camerata de France joue sous sa haute surveillance, assujettie qu'elle est à une partition des plus strictes. Daniel Tosi a conçu une musique dont les règles du jeu sont plurielles. L'orchestre représente l'élément fixe, et la vielle l'électron pas totalement libre puisqu'elle dialogue de manière semi-improvisée, tout en écoutant attentivement l'ensemble instrumental. À divers moments, en fin de mouvement, surviennent diverses cadences partagées d'une pièce à l'autre par la vielle ou par les percussions. Les ingrédients sont des plus alléchants. Enfin un moderne « concerto » pour vielle !! Il n'y en avait pas eu depuis Naudot et Corrette !! Deux cent cinquante ans après, il était temps !! Merci, monsieur Tosi... Et c'est vrai que ce mariage est souvent un délice : à l'homogénéité un peu abstraite de l'orchestre à cordes vient se joindre un timbre à la fois proche et lointain, ponctué par la percussion du chien. À cette percussion de la vielle se joignent ses « véritables » homologues, sur les peaux et les lames. Rien de gratuit dans les « horizons chimériques », sorte de *concerto grosso* dans lequel l'ensemble orchestral dialogue avec un autre ensemble, cet orchestre miniature qu'est la vielle à roue à elle seule : mélodique, harmonique, rythmique. Les cadences de Dominique sont du pur Regef : Tosi respecte son coéquipier et entend mettre en valeur l'art du plus grand

vielliste improvisateur de notre temps... et de ses environs. Voilà pour les louanges non discutées. Ouvrons à présent la rubrique « débats » ! Les Horizons chimériques se composent de dix-huit pièces et durent un petit peu plus d'une heure, dans un enchaînement ininterrompu. L'auteur a visiblement voulu éviter l'écueil de l'ennui en faisant alterner deux types de pièces, qu'il nomme les *rom* et les *ruck*. Les neuf *rom* représentent la « mémoire individuelle » de Daniel Tosi. On est dans une écriture qui maîtrise parfaitement les cordes, qui sonnent à merveille, notamment au niveau de l'exploitation des registres. C'est d'un style « moderne » dira-t-on, pas toujours du plus déroutant des « contemporains ». Bravo pour l'entrée en matière, subtile, irréaliste. Par la suite, il y aura beaucoup de contrepoints rythmés, débutant par les basses, s'amplifiant progressivement, sorte de style « *alla Bartók* » modernisé. C'est un peu systématique, mais c'est assez réussi. À chaque *rom* succède un *ruck*, représentant Les sons de la planète selon le compositeur. Là, j'ai du mal... Bien que Tosi nous affirme que nous sommes « dans la volubilité et le rouge des soleils couchants », je suis abasourdi par une série de lieux communs, allant du faux baroque de Rondo Veneziano à une sorte d'ensemble tzigane s'essayant à un pastiche de la *Sarabande* de Haendel... parfois, on évite le « baroque-toc » et on part, comme dans le *ruck 2*, dans une jolie petite ballade où la vielle fait entendre de belles courbes mélodiques à la manière du regretté Pierre Imbert... mais souvent, il est difficile de jeter aux orties tout ce que l'on a cultivé et aimé pour considérer que cette musique est (à juste titre, sans doute) une sorte de délire orgiaque, soigneusement contrôlé, une matérialisation orchestrale de la giration viellistique... une manifestation post-moderne au second degré de topiques musicaux, complètement tonaux, axée sur des cellules de quatre mesures répétées et amplifiées, dont l'intérêt est justement d'alterner par leur simplicité obsessionnelle avec la complexité des *rom*. Reconnaissons-le, la disparité des *Horizons Chimériques* est destinée à en faire l'unité ! Le public réagit merveilleusement, d'ailleurs, puisque cette prise en live s'achève par quatre ou cinq minutes d'applaudissements enthousiastes, finalement *shuntés*.

CD Solstice SOCD 255
www.solstice-music.com

J.-C. M.

CD - DVD



Vivre avec le Lot de Soturac à Douelle
par l'Université du Mirail.
Master Patrimoine (Cahors)

Voici une publication qui ressemble à bien d'autres et qui pourtant sort de l'ordinaire. Composée de la formule désormais bien connue du livre sonore, elle se distingue par la forme de la brochure conçue comme un guide proposant des itinéraires pour découvrir ou redécouvrir la rivière Lot à travers les bâtiments et aménagements divers construits par l'homme au fil du temps. Ces ouvrages sont aujourd'hui les témoins des activités autrefois journalières et prospères qui se sont développées jusqu'en 1926, date à laquelle le cours d'eau a perdu son statut de voie navigable. Mais cette publication a également pour particularité d'avoir été réalisée par des étudiants dans le cadre de leur formation universitaire. C'est en effet la promotion 2008 du Master patrimoine de Cahors, une antenne de l'Université de Toulouse le Mirail, qui a réalisé ce document. Dans le cadre de la conduite de projets culturels, les différentes promotions de cette filière ont effectué à plusieurs reprises des publications et expositions de qualité. Pour concevoir ce beau document agréable à parcourir, à lire et à écouter, les étudiants se sont entourés d'acteurs culturels lotois bien connus dans le domaine musical ou de l'ethnologie et de l'histoire

locale. Dominique Saur, ethnologue au sein des Archives départementales du Lot a réalisé l'ensemble des témoignages oraux portant sur les différents usages de la rivière. Ils sont complétés de paysages sonores effectués par Philippe Arnaudet. Quant à la partie musicale, c'est sous la direction de Xavier Vidal que les musiciens de l'Association pour les musiques traditionnelles et populaires du Quercy (AMTP Quercy) et l'atelier de chant traditionnel de l'école de musique de Figeac interprètent des œuvres où il est souvent question de belles séduites par de charmants matelots. Le livre, les témoignages oraux et les chants racontent cette nature sauvage laborieusement aménagée par l'homme qui ne réussit pourtant jamais à domestiquer tout à fait ses eaux parfois dangereuses. Avec cette publication sonore, vous allez voyager de Soturac à Douelle, le long des courbes sinueuses du Lot. Et si les riverains et les usagers vous racontent la rivière, d'étranges acteurs, comme le rossignol ou bien encore les ponts et les écluses, vous feront entendre leur chanson. Il vous suffira alors de fermer les yeux et de vous imaginer sur une embarcation quelconque pour vous laisser bercer par cet environnement enchanteur reconstitué par les sons de la rivière et les chants de mariners.

Le disque a été réalisé en collaboration avec l'association La Granja et l'AMTP Quercy. Livre et CD peuvent être vendus séparément. **Livre (85 p.) + 1 CD.**

Cahors : Master Patrimoine, 2008

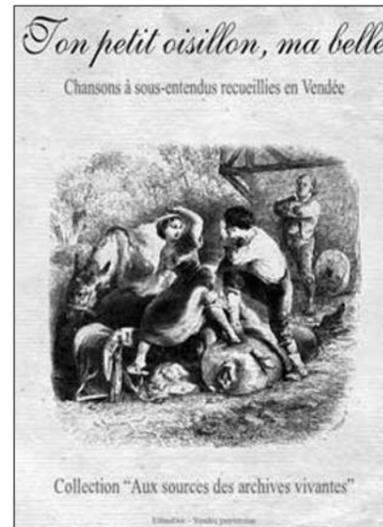
Bénédicte Bonnemason

«*Ton petit oisillon, ma belle*»

Chansons à sous-entendus recueillies en Vendée

Les chansons à sous-entendu grivois ne sont pas très politiquement correctes pour notre société bien pensante et elles tendent à disparaître, même des répertoires enfantins. Pourtant elle sont fort nombreuses dans le répertoire traditionnel, entre l'obscène et le sentimental, crues ou tout simplement malicieuses. Beaucoup utilisent des métaphores, inscrites dans le code linguistique de la communauté qui les interprète. Ce sont ces façons de dire que Sylvie Mougin, maître de conférence au sein de l'équipe « Anthropologie de la parole » au Lacito (Laboratoire de Langues et Civilisations

Livre - CD



Orales), étudiée. Ethnolinguiste, elle travaille sur les relations structurelles entre langue, texte et contexte culturel sur le domaine français et s'intéresse aux façons de dire rurales, en lien avec les pratiques villageoises et leurs représentations du monde social et naturel: le marteau du forgeron, le panier réparé, la cheminée ramonée, les œufs de l'aveugle ou les prunes volées... Sylvie Mougin propose ainsi d'écouter vingt-quatre chansons collectées par l'association Ethnodoc Vendée-Patrimoine sur un disque audio. Un DVD présente également sept titres où les informateurs ont été filmés en train de chanter. Sur ce support, vous trouverez également les textes des chansons en pdf (dommage qu'avec eux soient copiés une série de fichiers qui n'ont rien à voir avec la publication, ce qui trouble l'utilisateur). Chaque titre est relié à une source bibliographique ainsi qu'aux numéros des classifications Laforte et Coirault et une introduction vous dévoile les secrets de la chanson à sous-entendus. La parution de ces documents sonores est assez ancienne (décembre 2007) mais cette chronique est l'occasion aussi de signaler l'action de collecte que mène Ethnodoc en Vendée et qui permet de consulter leurs archives sur leur site dans le village du Perrier.

Mougin, Sylvie, 2007, Saint-Jean-de-Monts, Ethnodoc Vendée-Patrimoine.
<http://ethnodoc.free.fr>

V.G.

...et la toile devint folk

par Alem Alquier

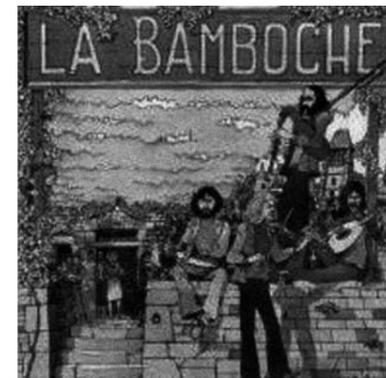
En complément de l'article sur les pionniers du mouvement folk, voici un petit bouquet de sites...

« La mélodie populaire n'existe réellement qu'au moment où on la chante ou joue, et ne vit que par la volonté de son interprète, et de la manière voulue par lui. Création et interprétation se confondent ici... dans une mesure que la pratique musicale fondée sur l'écrit ou l'imprimé ignore absolument... »

(Constantin Brailoiu)¹

Ce désir universel de livrer l'instant musical tel qu'il est, sans s'encombrer de trace écrite ou enregistrée... désir qui prend tout son sens bien sûr dans les contextes d'académisme excessif, ou de récupération commerciale (*show-biz*), est la clé de voûte du mouvement folk des années 70. Mais comme les musiques électroniques se sont développées au milieu des années 80 avec l'apparition du compact-disc, paradoxalement le mouvement folk, dix ans plus tôt, n'aurait pas eu l'ampleur qu'il a eu sans le support mécanique et mythique du vinyle (et de la cassette):

<http://www.folkylfreak.lautre.net> (en français et en anglais)



Folkyl Freak, « Le site dédié aux musiques folk de racines françaises parues en vinyle exhaustivement millésimées entre 1965 et 1989 » - Site pour collectionneurs de 33t. Bien que ce site soit créé sur Spip (<http://www.spip.net/fr>, système de gestion de contenu pourtant réputé pour sa clarté

et sa maniabilité), il est assez confus; mais en s'y baladant on peut apprendre, par une classification assez singulière, ce que sont le folk traditionnel, l'acid-folk, le folk psychédélique, le folk progressif, le folk d'avant-garde, la pop-folk, le folk païen (!)...

Autre site de collectionneur:

<http://prehistoiredufolk.free.fr>: abondam-



ment illustré; beaucoup de couvertures de vinyles sont représentées, avec un autre essai de classification (par instrument, par région, etc.), ainsi que des couvertures (et sommaires) de magazines (*TradMag*, *L'Escargot Folk*², *Gigue*...).

La radio aussi est piquée par le virus: Radio-Libertaire (organe de la fédération anarchiste) consacre depuis 1984 une émission aux musiques traditionnelles tous les dimanches à midi, elle s'appelle *Folk à lier* et on peut l'écouter et la télécharger (d'une semaine à l'autre) sur <http://folkalier.free.fr>. Ses animateurs sont très attachés à la filiation musicale...

Sur <http://accrofolk.net> on trouvera la *Lettre ouverte à la jeunesse du monde entier*: ce texte du folk-singer Pete Seeger en 1972 (téléchargeable au format .pdf à l'adresse http://larantela.wordpress.com/lettreouverte_peteseeger.pdf) est véritablement fondateur pour le mouvement folk. Beau plaidoyer pour la « biodiversité » culturelle, ce texte a des accents étrangement actuels... ([...] « Il y a des hommes d'affaires aux États-Unis qui préparent un *blitz* culturel, la coca-colonisation du monde. »³ [...]). Près de quarante

ans plus tard, un article de Jacques Vassal (journaliste au magazine *Rock & Folk* en 1972 et traducteur de ce texte) souligne sur ce même site l'importance « ... de reprendre possession d'une musique confisquée par les marchands ». D'autres textes clairvoyants (par exemple du groupe Grattons Labeur, 1978) y sont en ligne, y compris de larges extraits de l'ouvrage de Roland Pécout⁴ – cité dans ce numéro de *Pastel* par Xavier Vidal – que l'on ne trouve plus en librairie mais qu'on peut encore commander sur Internet.

Et en attendant la parution du travail de Bénédicte Bonnemason sur le sujet (mais plus spécifique à la Gascogne), il est possible de télécharger le document de Valérie Rouvière (*Le mouvement folk en France - 1964 - 1981* - maîtrise d'histoire culturelle contemporaine, 2002) sur le site de la FAMDT: <http://www.famdt.com/documents.php> en quatre documents pdf A4 d'une cinquantaine de pages chacun. Pour les amateurs d'étiquettes et pour bien clarifier les choses, voici sur http://www.lamediatheque.be/dec/genres_musicaux/ un excellent article d'Étienne Bours, spécialiste belge des musiques du monde: *Folk, anti-folk, néo-folk*...

Il reprend les définitions de Folkyl Freak, en les actualisant... ●

1. BRAILOIU, Constantin, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Paris: éd. Fishbacher, 1930

2. Serge Bouzouki a défriché en 1980 les racines du mouvement folk et en a fait un passionnant dossier – avec arbre généalogique – dans l'ultime numéro de *L'Escargot Folk*. Nous travaillons avec son accord à sa réédition...

3. SEEGER, Pete, *Ne vous laissez pas coca-coloniser*, Beacon, N.Y., traduction J. Vassal In *Rock & Folk* n°63, avril 1972

4. PÉCOUT, Roland, *La musique folk des peuples de France*, Paris: éd. Stock, 1978

Bulletin d'abonnement

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

Je désire m'abonner à Escambis seul (6 numéros) pour une durée d'un an = 11,30€ (dont 5,30€ de port)
Escambis: calendrier des événements de musiques & danses traditionnelles en Midi-Pyrénées et alentours.

Je désire m'abonner à Pastel + Escambis pour une durée d'un an = 16,80€ (dont 6€ de port)

Nom

Prénom

Adresse

Tél. / Fax / E-mail.....

Règlement joint par :

Chèque bancaire ou postal

Mandat-lettre

Mandat international

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

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

Une pub dans Pastel

Page entière: 400 €

Demi page: 220 €

Quart de page: 140 €

Huitième de page: 80 €

Bulletin d'humeur d'Émile Maux

Techno - Proximité

«Hypothèse, synthèse, thèse, antithèse... prothèse... foutaise!»

Réponse de son cousin à Karl Raimund Popper (1902-1994),

épistémologiste, à propos de son livre,

Logique de la découverte scientifique, 1934

out à commencé au cours d'une promenade, lorsque mon regard s'est porté sur un adolescent désœuvré qui marchait lentement sur le trottoir, l'œil rivé sur le cadran d'un portable qui refusait de sonner, l'air égaré du quidam qui attend *Madeleine*, celle de Jacques Brel, celle qui ne vient pas...

Brusquement, je me revois au même âge émerveillé face à l'Opinel offert par mon grand-père. Sa virole de sécurité rassurant les grand-mères, qui s'ennuierait avec un tel couteau et quelques bouts de ficelles? Je confectionnais donc des ponts pour fourmis, des bateaux à voile en coquilles de noix, des moulins à eau, à vent, des harpes à élastiques, des propulseurs esquimaux, des arcs et des flèches en noisetier, des sifflets en sureau, des flûtes de bambou... J'en étais très fier jusqu'au jour où un copain de classe m'a montré le sien: «Le couteau multifonctions des *Officiers de l'armée Suisse*» qu'il m'a dit... avec des grandes et des petites lames –l'une coupante comme un rasoir–, un tire-bouchon, un cure-dents, un poinçon, une scie à bois, une râpe, un mini-ciseau, un coupe-ongles, des tournevis plats et même un cruciforme, un ouvre-boîtes de conserves, sans oublier le décapsuleur de bouteilles... Comparé à cette merveille, mon opinel à virole avait l'air d'une vieille paire de patins à roulette devant un scooter rouge et blanc flambant neuf...

Comment oublier son air condescendant?

Cette insupportable vexation fut la dernière. Quelques années plus tard j'achetais le même avec des lames plus grandes, une montre et une clé USB. Et voilà!

Mon coup d'œil goguenard accompagne le gamin maussade qui poursuit son désespérant face à face avec le monde du silence.

Moi, j'ai un portable anti-déprime. Il fait téléphone, mais aussi lampe de poche, podomètre, altimètre, chronomètre, cinémomètre, thermomètre, alarme, organisateur, jeux vidéo, GPS, Internet, appareil de photo, caméra... L'autre jour je sors du bar de l'Union pour téléphoner. Je faisais le numéro, quand des CRS, qui faisaient un contrôle d'identité, ont cru que je les filmais! Allez expliquer que ma caméra-météo- GPS... fait surtout té-lé-phone. Avis de tempête donc au point de latitude: 43.5975981 et longitude: 1.4410847. Mon couteau suisse à trop grandes lames indiquait 12h43min 22s et je venais de boire l'apéro...!

Une amende amère ayant suivi de près les cacahuètes

salées, j'ai passé ma colère en achetant une *raquette-électrocute-moustique* qui, comme son nom l'indique, électrocute ces suceurs de sang dans une subtile odeur de boudin grillé qui rappelle, hors de propos, que l'homme partage 70% de son génome avec les cochons. Notons que de vieilles chansons à boire le supputaient bien avant que la démonstration n'en soit scientifiquement faite.

Coté musique rien à dire, comment porter une attention durable à quelques trous en plus ou en moins dans une cornemuse ou l'ajout d'un modeste micro sur un violon. Rien jusqu'à ce concert où le soliste improvisait sur un instrument hallucinant issu des amours perverses d'une *guitare hawaïenne* avec le *gaffophone*... *Je veux le même!* Fut mon premier réflexe. Mais, la réflexion aidant, je préférais un instrument régional susceptible de supporter quelques menues modifications: la *vielle à roue*. Ensuite il m'a fallu trouver un luthier un peu fou, ce qui n'est pas trop difficile vu qu'ils le sont tous, et lui donner une ligne directrice forte: l'instrument devait être aux *vielles Nigoud* ce que le *couteau Suisse* était à l'*Opinel*.

Même si, suite à une regrettable erreur d'interprétation, le premier prototype comportait plus de lames que de cordes, j'ai enfin reçu l'instrument de mes rêves. C'est une *vielle à roue*, bien sûr, mais un astucieux système de sautereaux permet de jouer en polyphonie, son clavier fait *washboard*, la caisse, en deux parties, comprend un *djembe* d'un côté et une caisse claire de l'autre, sous le clavier un *brama topin*, quelques sautereaux se détachent pour faire *tricanetas*, la roue descend à volonté et... et...

Ta! ta! ta! «Transformation!», dirait Goldorak, et j'ai illico une *vielle à archet!*

L'ouverture du clavier libère une basse électrique, les cordes sympathiques peuvent servir de *dulcimer*, de *cymbalum* ou de *psaltérion*. Un ordinateur miniature, intégré à la table d'harmonie et piloté par la *souris* cachée dans la poignée, gère la *boite à rythmes*, le *sampler*, le *vocodeur*, la liste des morceaux... Pour faire bonne mesure une montre numérique orne le boîtier et la tête sculptée dissimule une boîte à fusibles.

Ainsi donc, je profite des derniers jours de l'été dans mon jardin, l'instrument sur les genoux, décontraction, béatitude et canette à la main et...

Zut!... faudra penser à ajouter un décapsuleur.

MAIRIE DE TOULOUSE



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