

PASTEL

MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRENEES

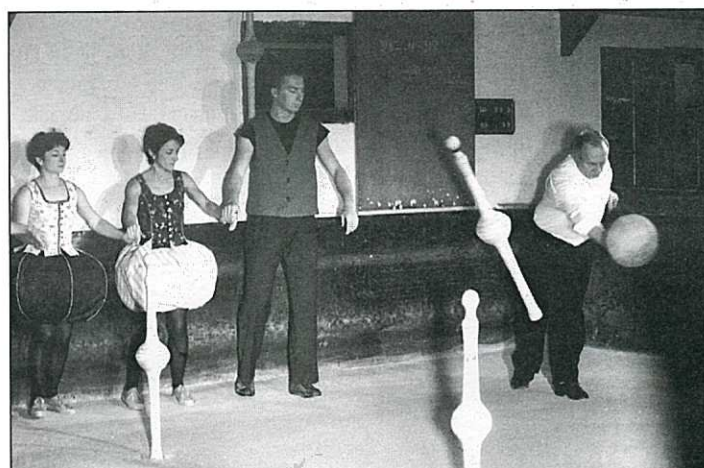
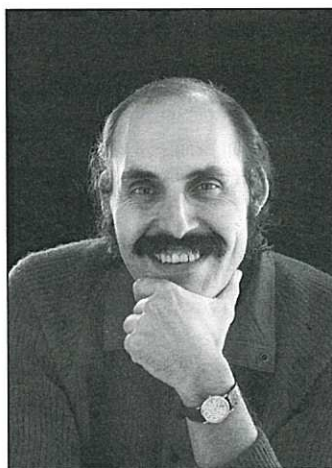
ACTUALITE

11èmes Journées de la danse

Toulouse-Colomiers

Du mardi 2 au dimanche 7 novembre 1999

organisées par le
Conservatoire Occitan et le
Service Culturel de Colomiers



A Toulouse, du 2 au 7 novembre : un stage de danse, chant et musique à danser.

A Colomiers, le 4 novembre :
- un récital Marc Perrone

- le 5 novembre :
une création chorégraphique et vocale *Quate e choès*,

- le 6 novembre :
la Nuit de la danse,
(lire p. 6).

En haut à gauche, Marc Perrone,
en haut à droite, Gadalzen, en bas,
Quate e choès.

ACTU...

Missions régionales du Centre, programme des Journées de la Danse Traditionnelle, présentation du Centre de documentation.

3

LO SAÛC

"Celina e lo pont d'Escambia-Lenga"
Par Philippe Saüc.

11

PARCOURS

«Paroles sur des chemins de terre» rencontre avec Yves Bernet, chorégraphe de Quate e choès

12

DOSSIER

Le contexte de la musique ménétrière gasconne et languedocienne de l'Ancien Régime.
Par Luc Charles-Dominique

18

POINT DE VUE

La chronique des livres et des disques.

28

AGENDA

Le calendrier régional des bals, des concerts et des stages, les groupes en tournée en Midi-Pyrénées, et le point des manifestations en France.

31

N° 42
OCTOBRE-NOVEMBRE
DECEMBRE 1999.
PRIX : 15 F. (2,68 E)
ISSN : 0996-4878
CPPAP : 74661.

Édito

CHANTIERS

Celui qui transmet est un funambule qui, attentif à ses appuis, suit son fil, les yeux fixés sur l'autre rive. S'il l'atteint, il se garde bien de crier au miracle, mais ce n'est pas l'envie qui lui manque.

Celui qui crée, qui innove, dessine, solitaire, des passerelles de papier. Terrifié, radieux, il défie l'espace et s'y jette. Il rêve de viaducs.

La tradition qui par essence transmet, est un mouvement sans fin. Elle voyage en jetant régulièrement par dessus bord les archaïsmes qui s'accrochent à sa veste. Elle avance à ce prix. Y parvient-elle toujours ? La question reste posée. Elle nous tient en éveil.

La création, qui est désir, jaillit en gerbes aléatoires, trop tôt évanouies souvent. Sauf quand, autre miracle, surgit l'œuvre d'art, sublime.

Mais tradition et création s'étreignent, et plus qu'elles ne l'imaginent. Une même peur du vide les rassemble. Et puis, tout compte fait, le fil qui les conduit est sensiblement le même. Et il est ténu.

Permanence et jaillissement. Dans quelque domaine que ce soit, cette dualité crée du vivant.

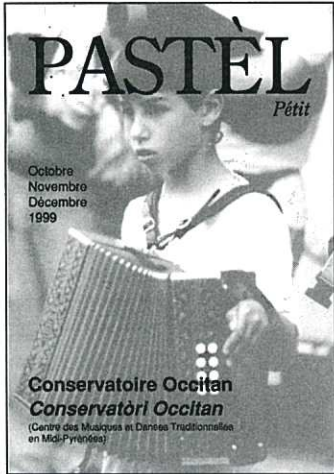
Pour ce qui est de nous, "traditionnels", ce double chantier-là en appelle un troisième, implicitement contenu dans ce que nous défendons. Remailler le tissu social, à l'image de ces pêcheurs qui inlassablement réparent leur filet.

Pierre Corbefin

Le départ de Luc Charles-Dominique

Luc CHARLES-DOMINIQUE a quitté le Conservatoire Occitan depuis le 31 Août dernier. Choisi pour diriger le Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses traditionnelles, sis à Montpellier, il entrera officiellement en fonction le 1er Novembre prochain. Le poste que notre ancien collaborateur va occuper se trouvait vacant, du fait du départ de Philippe Fanise, recruté en Provence-Alpes-Côte d'Azur pour une mission du même type. L'équipe du Conservatoire Occitan veut rendre hommage et exprimer toute sa gratitude à Luc CHARLES-DOMINIQUE pour l'œuvre de qualité qu'il a accomplie depuis son arrivée, en 1985. Il était, entre autres, à l'initiative et rédacteur en chef de la présente revue. Nous lui souhaitons, de tout cœur, toute la réussite possible dans ses nouvelles fonctions.

FORMATION DE FORMATEURS



A partir de ce numéro, *Pastel* s'enrichit d'un supplément régulier. Nom de famille : *Pastèl*. Prénom : *Pétit*. (le t final se prononce). Fonction : présenter les activités régulières (cours hebdomadaires, etc.) et les manifestations ponctuelles (concerts, stages, expositions, etc.) proposées chaque saison par le Conservatoire Occitan. Facile d'utilisation, ce petit dépliant trimestriel sera encarté dans les numéros de PASTEL adressés aux abonnés de Midi-Pyrénées. Il sera par ailleurs disponible, indépendamment de PASTEL son grand frère, en de nombreux lieux de l'agglomération toulousaine.

Pour tous renseignements complémentaires sur *Pastèl petit*, n'hésitez pas à nous interroger.
Tél. : 05 61 42 75 79
Fax : 05 61 42 12 59

La Commission interrégionale de formateurs en danse (Aquitaine, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées) a tenu, samedi 18 Septembre dernier, sa première journée de travail de la saison 1999/2000, ceci sur le thème des branles chantés de la vallée d'Ossau (Béarn). Avec invitation faite à deux formateurs rompus au thème du jour, Marie-Claude Hourdebaigt et Joan-Francès Tisnèr. Rappelons que le sujet du branle avait fait l'objet de plusieurs rencontres, depuis que la commission existe, et qu'il s'agissait ce samedi 18 septembre d'en aborder une des facettes les moins connues, celle de sa forme accompagnée au chant par les danseurs eux-mêmes. Invités à exposer de façon très concrète leur vision du sujet, les

deux intervenants ont fait le choix de placer les formateurs présents en situation d'élèves. S'appuyant sur les témoignages recueillis auprès des ossalois eux-mêmes, témoignages qui sur ce thème précis ne sont pas légion, Marie-Claude et Joan-Francès ont tenté d'éclairer la spécificité de ce double exercice qu'est la danse chantée. Bien que de nombreux formateurs présents - ils étaient une grosse vingtaine au total - fussent déjà "familiers" du branle d'Ossau, la découverte de sa version "à la voix" devait donner lieu à un débat nourri. Et à une conclusion, restée peu ou prou implicite : l'ouvrage mérite d'être remis sur le métier, tant il est complexe, et tant, face à sa dimension chantée, les danseurs présents se sentent désarmés. A revoir un jour prochain, donc, même

si le programme établi prévoit une prochaine rencontre - samedi 15 Janvier 2000 au Conservatoire Occitan - sur un autre thème : le rondeau. Rencontre animée par Michel Berdot et Pierre Corbefin. Les participants aux journées précédentes recevront l'habituelle invitation en temps utile. Les formateurs en danse - de même que les formateurs en musique et en chant, il est important de le rappeler - qui souhaitent rejoindre ce groupe de travail sont chaleureusement invités à le faire. Il leur suffit d'en formuler la demande au Conservatoire Occitan. La formation est gratuite.
Tél : 05 61 42 75 79.
Fax : 05 61 42 12 59.

SOIREE FOUS D'ARCHET 6EME EDITION

Cette soirée consacrée à l'archet et à tout ce qui s'y frotte (violon, alto, violoncelle, viole, etc...) fonctionne sur le principe de la "scène ouverte", avec inscription préalable. Les musiciens ou les groupes de musiciens disposent d'un temps de scène d'une vingtaine de minutes dans le répertoire de leur choix (traditionnel, classique, jazz, baroque, etc...).

Ambiance et émotions garanties.

N'hésitez pas à venir vous faire entendre !!!

MERCREDI 8 DECEMBRE 1999

123, AVENUE DE MURET À TOULOUSE

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS :

05 61 06 52 05

(ASSOCIATION ARPALHANDS)

DERNIERE MINUTE !

"CORNEMUSES
ARAGONAISES"

Rencontre transfrontalière les 13 et 14 novembre à la Barthe de Neste (Hautes-Pyrénées).
Facture instrumentale-stage-concert avec la participation de Pedro Mir, Biella Nuei et Fagüño...

Renseignements :
ADDA 65. Tél : 05 62 56 71 35

les cours hebdom

COURS ENFANTS

— INITIATION A LA MUSIQUE :

Cours animé par **Claire Bonnard**.
Initiation à la musique par la flûte à bec, le chant... Développement de l'oreille, du sens rythmique par des jeux et découverte des instruments traditionnels : flûtes, cornemuse, vielle à roue, accordéon, etc.

— INITIATION A LA DANSE :

Cours animé par **Françoise Farenc-Vieussens**.

Le cours débutants, "initiation à la danse pour le plaisir de danser et en vue du bal" : seront abordés un répertoire simple (polka, scottish, mixers, branles anciens, toutes sortes de petites danses issues des répertoires traditionnels de différentes régions), mais aussi les formes les plus simples des danses prisées au bal : danses en couple (mazurka, valse), des rondeaux, des congos, des sauts, des bourrées, des contredanses anciennes afin d'acquérir des repères et l'aisance du mouvement sur les formes et les rythmes les plus courants. Tout cela servant à acquérir de solides bases rythmiques et chorégraphiques.

COURS ADULTES PRATIQUE INSTRUMENTALE :

— **ACCORDEON DIATONIQUE** : cours animé par **Pierre-Marie Blaja**. "Le cours d'accordéon diatonique propose aux débutants et aux joueurs confirmés une étude de l'instrument à travers un répertoire qui fait bien évidemment la part belle aux musiques traditionnelles occitanes, avec une insistance toute particulière sur le caractère spécifique de chaque région et de ses danses (rondeau gascon, bourrée auvergnate, etc). Et, comme toute culture vivante ne saurait rester repliée sur elle-même, nous aborderons aussi

d'autres répertoires marqués par la richesse de leur tradition accordéonistique (musiques basques, italienne, "tex-mex" notamment). Sans oublier cette part de notre inconscient collectif que constitue la chanson française et la valse musette".

— **MUSIQUE D'ENSEMBLE** : Cours animé par **Claire Bonnard**. Mise en place d'un répertoire complet de bal traditionnel, avec des arrangements créés par le groupe lui-même. Apprendre à trouver un contrechant, un accompagnement rythmique, des variations sur le thème, etc. Ce cours s'adresse à des instrumentistes possédant bien la technique de leur instrument. Le but de l'atelier est de participer le plus souvent possible à des soirées traditionnelles, en toutes sortes d'occasion.

— CORNEMUSE :

* **BOHA débutants**, cours animé par **Olivier Bérard**. Apprentissage de la gestion du souffle, de l'accordage, des anches, de l'utilisation des différents doigtés à partir d'un répertoire essentiellement gascon.

* **BOHA, apprentissage d'un répertoire**, cours animé par **Bertrand Gautier**. Le but est de rendre le musicien le plus autonome possible tant en apprentissage d'oreille, qu'en maîtrise des réglages. Travail sur l'écoute, la position du musicien au milieu du groupe, sur un répertoire occitan ou élargi.

* **BOHA, technique**, cours animé par **Bernard Desblancs**. Recherche, approche et étude des techniques propres à l'instrument. Utilisation des appoggiatures, des doigtés piqués, utilisation du bourdon variable.

* **CORNEMUSE DU ROUERGUE "CABRETA"**, cours animé par **Claude Romero**. Le cours de cabreta est dispensé par un spécialiste de cette cornemuse qui en a appris les rudiments et la maîtrise très tôt dans son environnement familial. L'élève, qui doit avoir une cabreta à lui, est mis directement au contact des diverses caractéristiques inhérentes aux cornemuses à soufflet : apprentissage du doigté, maîtrise du maniement du soufflet et de la pression du sac, etc.

— **HAUTBOIS TRADITIONNEL "ABOES", débutants** : Cours animé par **Bertrand Gautier**. Apprentissage de l'émission du son, de la tenue de l'instrument, du réglage de la justesse sur un répertoire occitan.

— **HAUTBOIS TRADITIONNEL "ABOES", confirmés** : Cours animé par **Bernard Desblancs**. Jeu en groupe, réglage des anches, travail sur l'endurance, les appoggiatures, le phrasé.

— **VIOLON TRADITIONNEL** : Cours animé par **Jacques Tanis**. Mis immédiatement en relation avec l'instrument, l'élève s'initie à la technique du violon à partir de mélodies très simples, extraites des répertoires traditionnels, occitans ou autres ; et selon la progression qui est destinée à faire de lui un instrumentiste confirmé. Il est nécessaire d'avoir un violon personnel.

— **VIELLE A ROUE** : Cours animé par **Claire Bonnard**. Il n'est pas demandé de savoir la musique. Apprentissage de tous les aspects techniques de la vielle sur un thème traditionnel (sans exclure la musique médiévale et baroque). Travail d'oreille sur support cassette ou partition (pour ceux qui connaissent la lecture musicale).

— **CHANT TRADITIONNEL** : Cours animé par **Pascal Caumont**. A travers la pratique collective, ce cours explore les répertoires traditionnels d'Occitanie : chants de métiers, chants à danser, chants d'amour, chants d'humour, etc, utilisant soit la simple monodie avec bourdon pour les chants à danser, soit des polyphonies plus élaborées et expressives pour les chants à écouter. Il puise principalement dans les domaines languedociens et gascons, mais aussi auvergnats, provençaux et limousins, voire catalans. Il favorise les "mises en situation", au travers de courtes auditions lors des soirées du Conservatoire Occitan, de la MJC des Demoiselles..., au rythme d'environ 4 ou 5 dans l'année. Ce cours hebdomadaire de 1h30 s'appuie aussi sur des exercices de technique vocale, accessibles à tous : placement de la voix, respiration naturelle, "couleurs sonores".

COURS ADULTES LANGUE OCCITANE

— **LANGUE OCCITANE (dialecte languedocien)** : Cours animé par **Claude Perdriel**. Apprentissage de l'occitan, écrit et oral à travers la littérature moderne et contemporaine. Le niveau sera évalué en fonction des participants.

COURS ADULTES DANSE TRADITIONNELLE :

— **DANSES OCCITANES** : Cours animé par **Françoise Farenc-Vieussens**. Cours de danses et contredanses : consacré à l'exploitation des figures de la contredanse (formes anciennes, traditionnelles ou plus récentes) : jeux de trajets et rencontres entre partenaires dans les congos landais, les bourrées du Centre, les

daires 1999 - 2000

contredanses anglaises, les mixers, les squares ; des danses pour les couples : polka, valse à 5 temps, 8 temps, 11 temps... ; des rondes chantées ou non ; reprise à la demande, de pas de danses déjà travaillées (fandango, gaillarde).

Travail sur les rythmes, les pas, ainsi que sur la précision et l'aisance, sans oublier le plaisir de danser ensemble.

— **BRANLES ET SAUTS :**
Cours animé par **Pierre Corbefin**. Ce cours passe par l'acquisition de la maîtrise du branle de la Vallée d'Ossau (Béarn), danse fondamentale s'il en est. Sera également abordé le répertoire des sauts béarnais, qu'ils soient de la montagne ou de l'*arribèra* (la plaine). L'objectif premier restant tant d'apprendre des formes de danses liées à une culture donnée, que d'apprendre à danser tout court.

— **DANSES D'ICI ET D'AILLEURS :**
Animé par **Sylvie Pistre-Sarda**. "Je vous invite à un parcours chorégraphique interculturel : nous danserons basque, grec, bulgare, mexicain, israélien, turc... A travers la danse transpire l'âme d'un peuple. Rentrer dans ces danses c'est mieux connaître ce peuple. C'est aussi danser autrement et chercher au fond de soi les plaisirs qu'elle fait naître, tout en respectant les limites de son corps et de sa personnalité.
Ce cours est ouvert à tous !!!"

COURS ENFANTS MUSIQUE ET DANSE :

Lieu : Calandreta de San-Çubran (87 rue de Cugnaux).

Initiation à la Musique :
mercredi 14h-16h

Animé par Claire Bonnard.

Initiation à la Danse :
mercredi 15h-16h

Animé par Françoise Farenc-Vieussens.

COURS ADULTES, PRATIQUE INSTRUMENTALE :

Accordéon diatonique

mardi 21h-23h
jeudi 19h-20h30
jeudi 20h30-21h30
animé par Pierre-Marie Blaja.
Lieu : MJC du Pont des Demoiselles.

Vielle à roue

1ER CYCLE : mardi 20h30-21h30
2EME CYCLE : mercredi 19h-20h30
animé par Claire Bonnard.
Lieu : Conservatoire Occitan

Violon traditionnel

* mardi 18h-19h
(débutants : adultes/enfants)

* mardi 19h-20h (cycle 1 adultes)

* mercredi 17h-18h
cours enfants (confirmés)

* mercredi 18h-19h
(cycle 2 adultes)
animé par Jacques Tanis.
Lieu : Conservatoire Occitan

Cornemuse du Rouergue "Cabreta" :

lundi 18h30-20h30
Animé par Claude Romero.
Lieu : Conservatoire Occitan

Cornemuse :

Lieu : Conservatoire Occitan.

* lundi : 18h-19h30 (débutants).
Animé par Olivier Bérard.

* jeudi 19h-20h30
(apprentissage d'un répertoire)
Animé par Bertrand Gautier.

* jeudi 18h-19h30 (technique de jeu)
Animé par Bernard Desblancs.

Hautbois traditionnel "aboès"

* DEBUTANTS : jeudi 18h-19h
Animé par Bertrand Gautier.
* CONFIRMES : mardi 19h-20h
Animé par Bernard Desblancs.

Musique d'ensemble

mercredi 20h30-22h
Animé par Claire Bonnard.
Lieu : Conservatoire Occitan

COURS ADULTES, CHANT TRADITIONNEL :

Chant traditionnel

jeudi : 21h-22h30
animé par Pascal Caumont.
Lieu : Conservatoire Occitan

Langue occitane

jeudi : 19h-20h30
animé par Claude Perdriel.
Lieu : Conservatoire Occitan

Danses Occitanes

* DEBUTANTS : mardi 18h30-20h
* CONFIRMES : mardi 20h30-22h
animé par Françoise Farenc-Vieussens.
Lieu : Conservatoire Occitan

Branles et Sauts

mercredi 18h30-20h
animé par Pierre Corbefin.
Lieu : Conservatoire Occitan

Danses d'ici et d'ailleurs

jeudi 18h30-20h
animé par Sylvie Pistre-Sarda.
Lieu : Conservatoire Occitan

**REPRISE DES COURS :
LUNDI 27 SEPTEMBRE 99**

TARIFS COTISATIONS

ADULTES : 540 F pour un trimestre (tarif permettant l'accès à un nombre non limité de cours) , 10% de réduction à l'année : 1455F).

ADULTES ETUDIANTS, DEMANDEURS D'EMPLOI : 490 F/ trimestre, (10% de réduction à l'année : 1325F).

ENFANTS : 460 F pour un trimestre, (10% de réduction à l'année : 1240F).

ENFANTS D'ETUDIANTS, DE DEMANDEURS D'EMPLOI : 410F/ trimestre (10% de réduction à l'année : 1105F).

ENFANTS DES CALANDRETAS : 300F/ trimestre.

Tout trimestre commencé en son début est dû en intégralité.

LA CARTE DU CONSERVATOIRE OCCITAN

Carte annuelle du Conservatoire Occitan : 50 F.
La carte du Conservatoire Occitan donne droit à des réductions sur toutes les soirées (concerts et bals) organisées par le Conservatoire Occitan, de même qu'elle offre 10% de réduction sur toutes les publications éditées par le Conservatoire Occitan.

11èmes JOURNEES DE LA DANSE

02 au 07 novembre 1999

Toulouse et Colomiers

LE STAGE

Du 2 à 12h
au 7 à 14h

CREPS Lespinet (Toulouse)

* Danses en chaînes
(Gascogne, Bretagne,
Europe Centrale) : **Yves
Guilcher,
Ronan Guilcher,
Julien Dufour.**

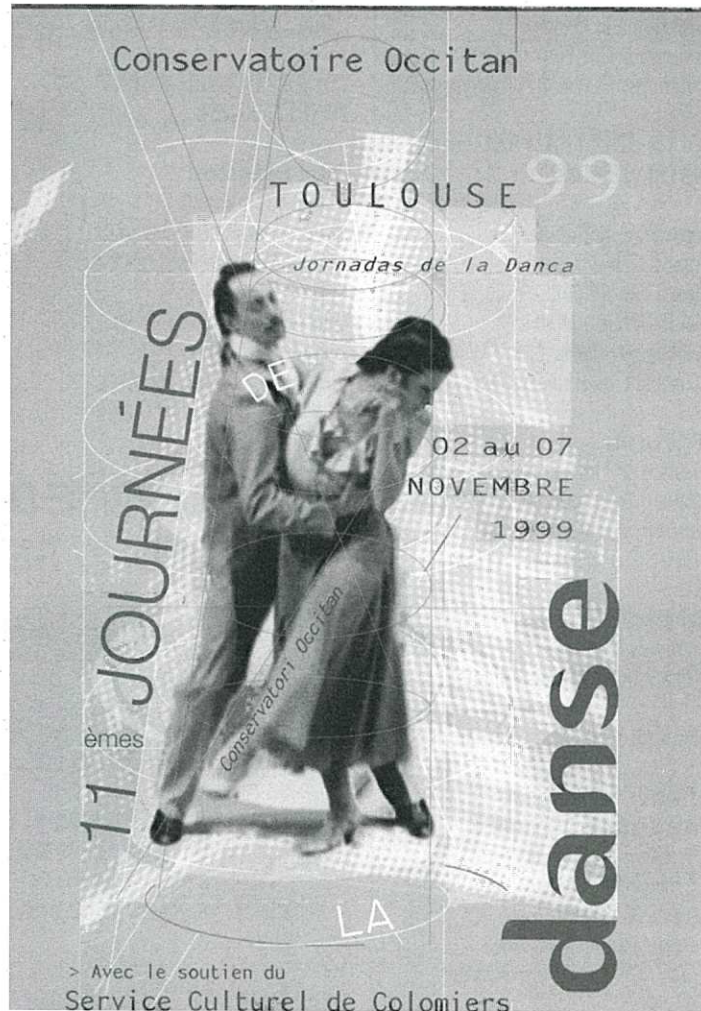
* Danses des
"4 provinces" (Italie) :
**Anna Lisa Scarsellini et
Stefano Valla.**

* Danses de Catalogne :
**Carles Mas et
Francesc Tomas.**

* Danses d'Irlande :
**Patrick Mac Cionnaith et
Alan Griffin.**

* Rondeaux (Gascogne) :
**Marie- Odile Chantran et
Yannick Delclaux.**

* Tango argentin :
**Michèle Rust et
Jean-Pascal Gilly.**



LES SOIREEES

En partenariat avec le Service
Culturel de Colomiers.

Toulouse & Colomiers

Patrick Cadeillan,
Marc Castanet,
Marc Sérafini.

* Vendredi 5 à 21h Colomiers

"Quate e choès" création
danse (Y. Bernet, J.F.
Tisnèr) et bal à la voix
avec les Manufactures
Verbales et Vocal Elastic.

* Samedi 6 à 18h Colomiers

"Nuit de la danse"
avec Marc Perrone,
Marie-Odile Chantran,
Xavier Vidal, Stefano Valla
et Franco Guglielmetti,
Aquò Rai, Gadalzen.

* Chants à danser : **Joan-
Francés Tisnèr et Marie-
Anne Mazeau.**

* Accordéon diatonique :
Marc Perrone.

* Mercredi 3 à 21h Toulouse

"Etnuldi" danses et
polyphonies de Géorgie.

* Jeudi 4 à 21h Colomiers

"Voyages" Récital
Marc Perrone et bal aux
accordéons, Marc Perrone,
Pierre-Marie-Blaja,

**Demandez la plaquette-
programme (bulletin
d'inscription) au
Conservatoire Occitan
Tél. : 05 61 42 75 79
Fax : 05 61 42 12 59**

POLYPHONIES DE L'EUROPE DE L'EST

animé par Jean-Laurent Imianitoff

**SAMEDI 4 ET DIMANCHE 5
DECEMBRE 1999**

au Conservatoire Occitan
en partenariat avec l'ARPA

Renseignements :
Conservatoire Occitan
05 61 42 75 79
Bulletin d'inscription page 27



DANSE BULGARE

animé par Aurélia Marin

**SAMEDI 4 ET DIMANCHE 5
DECEMBRE 1999**

au Conservatoire Occitan

Renseignements :
Conservatoire Occitan
05 61 42 75 79
Bulletin d'inscription page 27

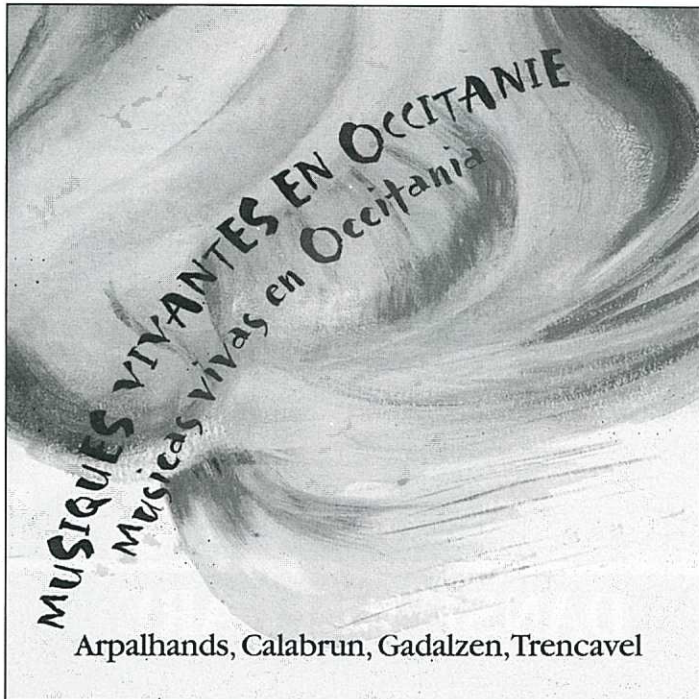


« MUSIQUES VIVANTES EN OCCITANIE »

VOL. 1 : LES GROUPES DE LA RÉGION TOULOUSAINE

Arpalhands, Calabrun, Gadalzen, Trencavel

Production : Conservatoire Occitan. Distribution : L'Autre Distribution



Au-delà du plaisir de l'écoute de ce disque, ces 4 groupes sont à votre disposition pour vos concerts, festivals, bals traditionnels, stages...

UNE NOUVELLE COLLECTION POUR PROMOUVOIR LES GROUPES DE MIDI-PYRÉNÉES :

Le Conservatoire Occitan a souhaité créer une collection de disques promotionnels, "Musiques Vivantes en Occitanie", qui présentera, terroir par terroir, les principaux groupes actuels de musique traditionnelle de la région Midi-Pyrénées. Ces disques, à raison de un par an environ et par région (Gascogne, Quercy, Languedoc, Rouergue, etc.), seront destinés d'une part au public mais aussi aux diffuseurs et journalistes.

Le premier disque de cette nouvelle série est consacré à quatre groupes de la région toulousaine : Arpalhands, Calabrun, Gadalzen, Trencavel, et propose une compilation de leurs disques respectifs. Leur musique, essentiellement à danser, mais aussi à écouter, tout en étant respectueuse des formes traditionnelles, n'en est pas moins totalement tournée vers la création. Ce dynamisme et ce bonheur d'une musique résolument tournée vers la danse, il ne tient qu'à vous de les inviter dans votre région !

ARPALHANDS

Hugues Bergès : violon, hautbois (aboès), «tricanettes» ; **Gérard Caussé** : accordéon diatonique, chant, percussions ; **Francis Galène** : violon, guitare, chant ; **Françoise Maffrand** : cornemuse (boha), chant, percussions ; **Jérôme Potier** : accordéon diatonique, mandoline, guimbarde ; **Pierre Vieussens** : violon, cornemuse (boha), claviers ; **Christiane Potier** : sonorisation.

Contact groupe et CD :

Jérôme Potier, 230 chemin du Jouliou, 31600 Eaunes. Tél. : 05 61 08 71 53

Pierre Vieussens, 9 rue Marcel Paul, 31830 Plaisance-du-Touch.

Tél/Fax : 05 61 06 52 05.

CALABRUN

Luc Charles-Dominique : violon, graille ; **Pierre-Marie Blaja** : accordéon diatonique, guitare ; **Marc Sérafini** : accordéon diatonique.

Contact groupe et CD : Pierre-Marie Blaja, 44 rue du 10 avril, 31500 Toulouse.

Tél. : 05 61 48 23 33.

GADALZEN

Pierre Rouch : cornemuses ; **Patrick Pouzet** : guitares ; **Ludovic Kierazinsky** : basse ; **Jacob Fournel** : flûtes irlandaises ; **Cyrille Brotto** : accordéon diatonique.

TRENCAVEL

Alain Floutard : accordéon diatonique, chant ; auteur, compositeur, et arrangeur ; **Robert Matta** : cornemuses, guitare et chant, compositeur et arrangeur ; **Jacques Tanis** : violon, hautbois, chant.

Contact groupe et CD : Alain Floutard, Le Village, 31320 Aureville. Tél. : 05 61 76 94 89. Jacques Tanis, 200 avenue de Fronton, appt. 22, bât. 2, 31200 Toulouse. Tél. : 05 61 47 57 78.

« PLURAL »,

GUIDE DES MUSIQUES D'OC ET D'AILLEURS EN MIDI-PYRÉNÉES (MUSIQUE, DANSE, CHANT, CONTE, POÉSIE)

Co-édition Conservatoire Occitan, Maison des Racines du Monde

UN OUTIL AU SERVICE DE LA RÉGION ET DES MUSIQUES TRADITIONNELLES :

7 ans après sa première édition, le Conservatoire Occitan et la Maison des Racines du Monde rééditent *Plural*, le Guide des Musiques d'Oc et d'Ailleurs en Midi-Pyrénées. Une réédition nécessaire et attendue, mais plusieurs fois retardée pour des raisons indépendantes de notre volonté.

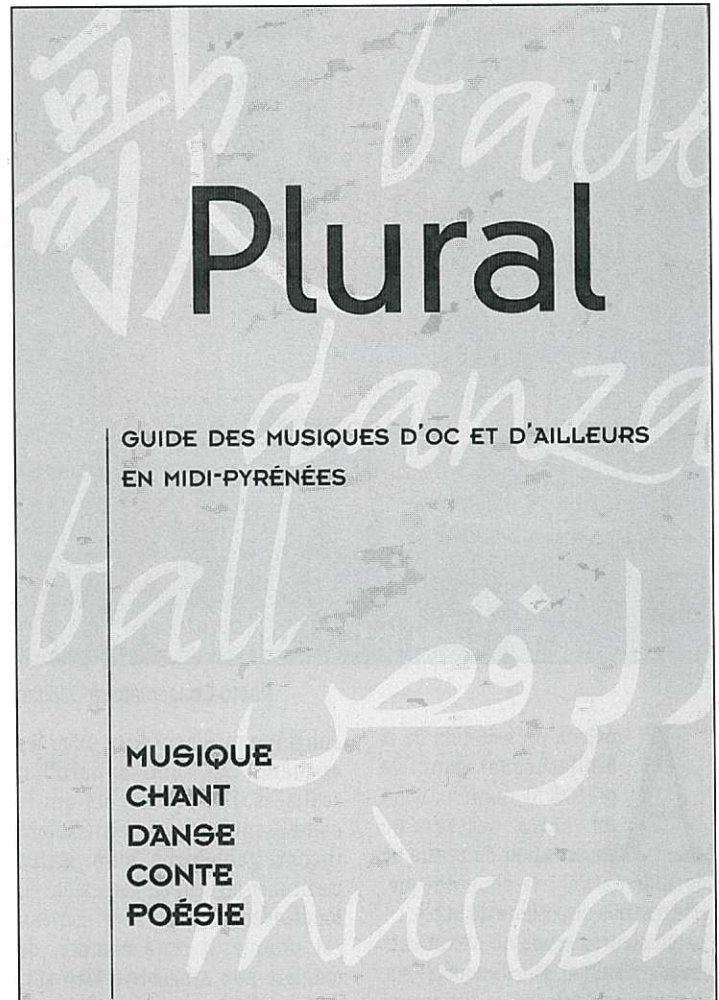
Le nouveau *Plural*, c'est 356 pages d'informations détaillées pour présenter le secteur des musiques traditionnelles de Midi-Pyrénées dans son intégralité, même si cet outil ne prétend pas à l'exhaustivité.

Pratique musicale et chorégraphique traditionnelles, formation, recherche, facture instrumentale, diffusion, médias, éditions, conteurs, poésie, calligraphie et arts plastiques, le tout en 965 notices !

Mais aussi des textes généraux de présentation des musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées, des réseaux régionaux et nationaux, et des documents pratiques, techniques et juridiques, sans oublier bien sûr les adresses utiles incontournables.

SOMMAIRE

ÉDITORIAUX, INTRODUCTIONS	5
LA SITUATION EN MIDI-PYRÉNÉES	
<i>Les musiques traditionnelles d'expression occitane en Midi-Pyrénées ; Lexique instrumental (Luc Charles-Dominique) ; La danse traditionnelle en Midi-Pyrénées (Pierre Corbefin)</i>	12
LES RÉSEAUX	
<i>Le Centre des Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées, La FAMDT, le CIMT, l'IRMA, la Maison des Racines du Monde</i>	58
L'ANNUAIRE RÉGIONAL	
<i>Associations et organismes régionaux spécialisés, musiciens traditionnels, index des musiciens par instruments, les groupes de musique traditionnelle, les groupes de chant traditionnel et les chorales, la pratique de la danse traditionnelle, la formation en musique et danse traditionnelles, les formateurs, les collecteurs et chercheurs, associations et organismes de recherche, les centres de documentation, les collections publiques d'instruments de musique, les facteurs d'instruments, les lieux de diffusion des musiques et danses traditionnelles, les festivals, la presse écrite spécialisée, la presse audiovisuelle, les éditions écrites et sonores spécialisées, les conteurs, les poètes, la calligraphie et les arts plastiques</i>	74
DOCUMENTS PRATIQUES	
<i>La circulation des artistes (Jean-François Dutertre) ; Enseigner les musiques traditionnelles (J.-F. Dutertre, Stephan Le Sagere) ; Droit d'auteur, droits voisins et copie privée (J.-F. Dutertre)</i>	310
ADRESSES UTILES	334
INDEX GÉNÉRAL	342



Un outil indispensable pour 50 F seulement !

« PLURAL, GUIDE DES MUSIQUES D'OC ET D'AILLEURS EN MIDI-PYRÉNÉES » :

356 PAGES,
FORMAT : 21,5 x 15 CM.

Prix : 50 F + PORT.

A commander à :

— CONSERVATOIRE OCCITAN,
BP 3011, 31024 TOULOUSE CEDEX.
TÉL : 05 61 42 75 79.
FAX : 05 61 42 12 59.

le Centre de documentation

du Conservatoire Occitan

*Centre des musiques et danses
traditionnelles en Midi-Pyrénées*

Par Bénédicte Bonnemason

présentation en plusieurs volets :

LA PHONOTHEQUE

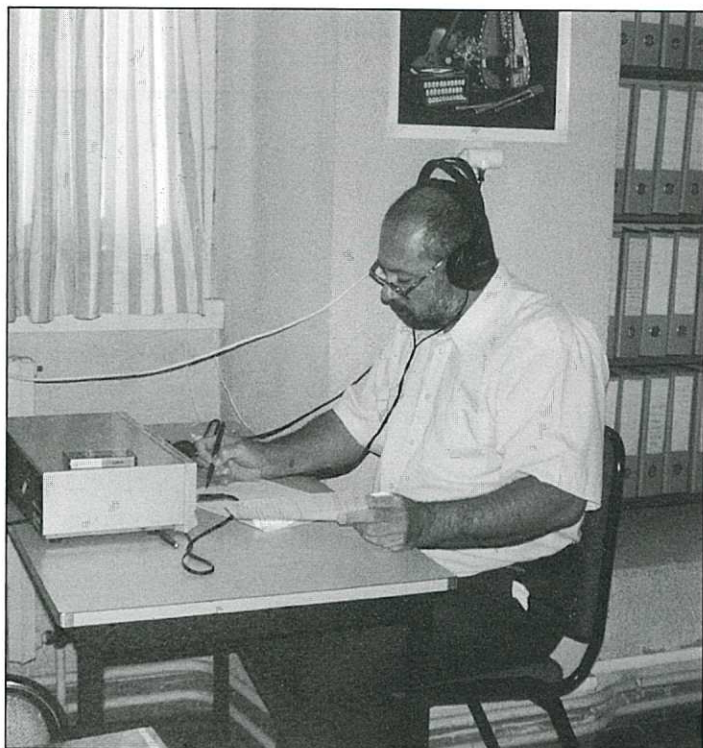


Photo Conservatoire Occitan

Après la présentation de la bibliothèque dans le précédent numéro, voici un autre secteur de conservation du centre de documentation : la phonothèque. Elle met à la disposition du public :
— plusieurs corpus de documents inédits résultant soit d'enquêtes sur la musique, la danse, la littérature orale, les pratiques festives, les savoir faire techniques et autres ; soit d'enregistrements de manifestations musicales, d'émissions de radio, de stages, etc.
— des documents édités sur les musiques traditionnelles de France et du Monde parmi lesquels certains ne sont plus disponibles dans le commerce.

Le fonds sonore et audiovisuel inédit :

Résultant pour l'essentiel de missions de collectage réalisées à partir de 1971 par les musiciens du Conservatoire Occitan, ce fonds

continue de s'accroître avec les enquêtes qui sont aujourd'hui réalisées. Les documents qui le composent bénéficient incontestablement d'un statut particulier au sein de l'ensemble du fonds documentaire. Leur contenu est unique. Il rend compte, de manière non exhaustive bien sûr, des traditions orales que les membres de l'association ont recueillies dans les régions qu'ils ont parcourues. D'autre part, l'importance de cette mémoire, qui a un rôle à jouer ne serait-ce que dans le développement de la musique traditionnelle, souligne la nécessité d'un traitement documentaire spécifique et le recours à des techniques de conservation et de consultation appropriées.

Le dépôt de collections privées :

La phonothèque a en outre une vocation régionale. Elle accueille des fonds de provenances diverses (association, particulier, etc.) pour

Description sommaire du fonds conservé :

850 heures (env.) de documents sonores et audiovisuels inédits concernant majoritairement la Gascogne et le Languedoc et portant principalement sur les thèmes suivants :

- danse
- musique instrumentale et vocale
- littérature orale (conte, comptine, proverbe, devinette, etc.)
- pratiques festives
- savoir faire, techniques artisanales et agricoles, etc.
- vie domestique

1100 documents sonores et audiovisuels édités

- chanson en langue occitane
- musiques traditionnelles des Pays d'Oc
- musiques traditionnelles de France et du Monde

en assurer le traitement documentaire. A ce jour, plusieurs collections privées ont fait l'objet d'un dépôt : Ballets Occitans, J. Roméo (Gascogne), M. Aristow-Journoud (Pyrénées), et plus récemment celui de J.-M. Apiou (Haut-Comminges). Deux autres concernant la Gascogne sont en cours. Après avoir réalisé le transfert des documents originaux sur deux supports (conservation et consultation), nous procédons à l'analyse documentaire. Les originaux, sauf cas particulier, sont restitués à leur propriétaire.

Le traitement documentaire :

Une première phase de sauvegarde des documents sonores inédits a été assurée par deux techniciens du son : Hervé Delmas et Pierre Apiou. La seconde phase va consister en l'acquisition d'une station de numérisation afin d'optimiser la qualité de conservation mais aussi les conditions de consultation. Pour ce qui est de la description du contenu, nous appliquons le *Guide d'analyse documentaire du son*

inédit : mise en place de bases de données réalisé par la Commission documentation de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT).

Ajoutons que le Centre de documentation participe depuis plusieurs années à la dynamique nationale qui s'est mise en place autour de la valorisation des archives sonores inédites. Le Conservatoire Occitan est ainsi devenu en 1998 une des quatre structures qui composent le pôle associé FAMDT créé par la Bibliothèque Nationale de France dans le domaine de l'archive sonore inédite.



Photo David Théliér

**Le Centre de documentation est accessible
du lundi au vendredi, de 9h à 12h et de 14h à 18h.
Pour toute recherche documentaire,
il est préférable de prendre rendez-vous.**

Celina e lo pont d'Escambia-Lenga

Par Philippe Saüc

Deguens los armaris del Conservatòri occitan e, benlèu, sus quauqu'estautela del país del Roèrgue, d'Aubrac o de Viadena, se pòt desnisar aquel pichon uòu de memòria e tanben la pluma de cap, plan fina e plan eleganta d'una dauna d'antan, Celina Calvet. Aquel uòu qu'es mes adaptat a la boca del ròda-bobina qu'al banh de caçairòla.

Sus la sièua clesca de papèr, es escrit : *Littérature orale de la Viadena - Céline Calvet conte*. Demest contes e racontes, aquela contaira se bremba de la sason d'estivada. Coma se fa en país de montanhòls, aquela sason èra la sason d'un gran viatge. De vertat ! Per le joena Celina, l'invèrn èra la sason del mercat a vin de París e l'estieu èra la sason del



Lo tren carrejava l'escolana abelièra coma dison los de Marvejòls per l'escabòt estivant. La carrejava de París a l'estacion la mes vesia del vilatge de Montezic. Davant aquela estacion esperava lo papet amb carri e chaval.

Lo camin passava sus un pont. Sabi pas se la pichona Celina èra acostumada a se clinar sul *Pont Mirabeau* de París (Apollinaire escrivì en aquel moment en aquela posicion, Brassens non le cantava

d'aquí ..."

E la pichona escopià al riu tots los mòts de la lenga de París. E i avià un barrejadis d'aiga, de "au revoir", de pèiras, de "merci", de pèisses et de "pourriez-vous répéter s'il vous plaît ?" (1), e de eth e de cèu e de tèrra ...

Adoncas èra un temps que l'escolan de l'Avairon, e bilhèu de Gasconha, e benlèu d'autres terradors tanben podià conservar duas lengas en trossèl ... a condicion d'escupir al moment plan causit.

Mes en aquel temps, s'escupià tot lo



Tots oelhèrs e vaquèrs sabon qu'après lo montanhatge ven lo desmontanhatge ...

Alavetz, per la pichona escolana Celina i avià un temps que la campana de l'escolà sonava mentre que trucs e trinquets e trincarets se caliàn arà montanha.

Abans que la lòcòmotiva del tren sonèsse - solida qu'era lo temps que los trens vesian viatjaires coma fedas e hasèn hilhets - carri, chaval, papet e mainatge se'n anavan per camin de l'estacion la mai vesina de Montezic. Jos lo pont, l'aiga carrejava un drin d'èrba dalhada, un drin de palha e, benlèu, comparòus mespresats pels cercadors...

Calià far la pausa, se clinar e escopir un còp de mai. Mes aqueste còp, calià escopir la lenga del vilatge. A París, per respondre al regent o al capelan - vertat qu'a París i avià e i a encara un capelan per los de l'Avairon - mes enfin, nos podèm figurar auèi que calià parlar lo parlar d'Ile-de-France.

long de cada camin. Se fasià atal ... Escupir, aquò non èra pas mascarar o regetar. Aquò èra simplement que lo còrps sabià plan qu'em her ... coma quand canta e parla.

E una pichona Celina podià tanben se tirar d'afar a París e escotar los racontes deth sièu gran-pair.

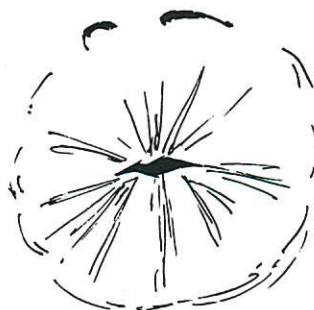
E quand foguèt menina, poguèt contar qu'em voldrian plan contar fòrça condaires e condaires d'auèi ...



vilatge. Pardi ! La Viadena n'es pas l'Aubrac mes aquò's l'Avairon pr'aquò. Alavetz, cada montanhatge - se podrià dire "Viadenatge" o "vilatjage" - se passava al mes de julh.

pas encara...) mes enfin, sus aquel pichon pont del camin, se clinava, la pichona Celina pr'amor que lo papet cridava :

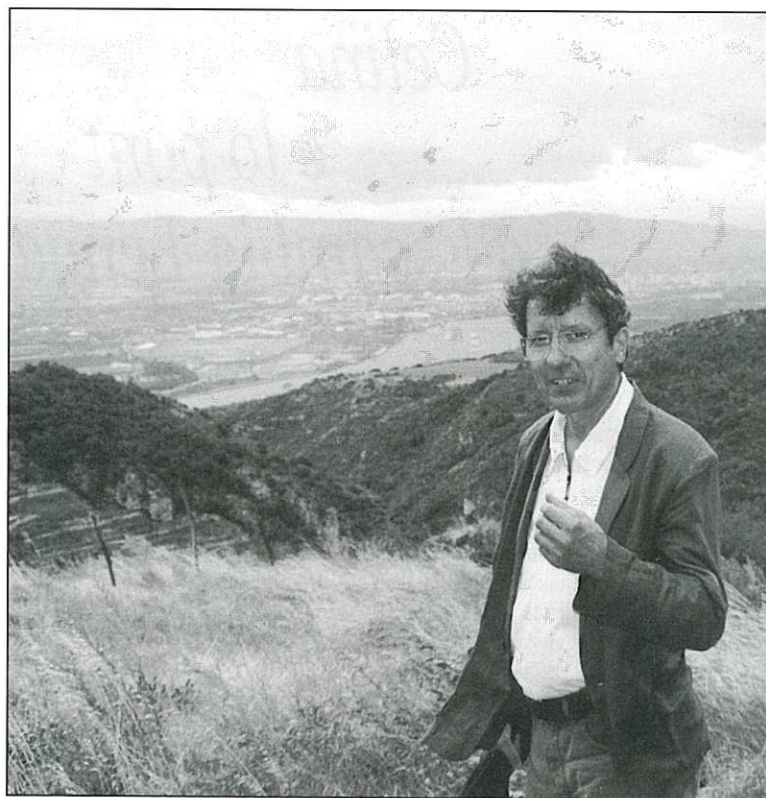
"Cal se clinar e cal escopir la lenga de l'invèrn ! Ara, cal parlar la lenga



(1) Que se dit tanben "Eh ?" en lenga internacionala

Merci à Marc Castanet pour les corrections orthographiques. Une traduction en français de cette page en occitan peut être adressée aux lecteurs qui souhaitent la recevoir (Ndlr).

Danser, créer, c'est scruter l'envers de ce qui est immédiatement visible. C'est ouvrir des portes sur des univers fragiles où les rencontres ont quelque fois le pouvoir d' "étranger" le regard, de "donner à poésie". Itinéraire et réflexions d'un danseur qui fuit les effets et souhaite à ses créations d'être vues autrement.



Yves Bernet. Photo Conservatoire Occitan

«*Paroles sur des chemins de terre*»

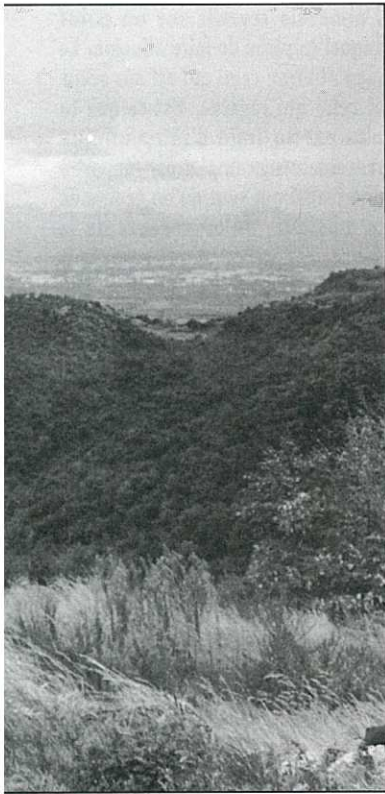
Rencontre avec Yves Bernet, chorégraphe
de *Quate e choès*

Un jour, Yves, ton parcours de danseur et de musicien a abouti à la danse traditionnelle. Qu'est-ce qui a provoqué la rencontre ?

Il y a sans doute plusieurs raisons. Mais la logique, je ne la vois pas trop pour l'instant. Si je pars de mon enfance, déjà je peux dire une chose. J'ai vu danser la bourrée. Je me souviens de ça.

C'était à quel endroit ?

Dans la Haute-Loire, chez mon arrière grand-mère. J'y ai entendu parler l'occitan. C'était une famille de paysans. Dans la commune de Saint-Privat d'Allier, un hameau qui s'appelait Varennes. A 23 kilomètres du Puy-en-Velay. C'était pendant la guerre. On nous envoyait "chez les paysans" comme on disait -j'habitais Lyon- pour être à l'abri des bombar-



dements et manger à notre faim. Là je peux dire que je me suis trouvé immergé dans une société paysanne.

Tu es né pendant la guerre ?

Au début de la guerre. En 1940. A cette époque-là ma grand-mère était une dame qui portait encore la coiffe. Et qui me parlait en patois, comme on disait. J'ai suivi les travaux agricoles. J'ai vu danser. J'ai entendu chanter aussi. Plus tard à Lyon, j'ai découvert les danses qu'on appelait collectives à cette époque-là. Et tout naturellement, quand j'étais étudiant, je me suis rapproché des mouvements associatifs qui s'occupaient de ça. Les CEMEA par exemple. Et comme par hasard, j'ai été quelqu'un qui a enseigné ces choses. Plus tard j'ai rencontré quelqu'un qui était du Berry et qui m'a enseigné les bourrées qu'il avait apprises auprès de Pierre Panis. Puis est venu le mouvement folk. J'y ai retrouvé toutes ces danses, mais dans un autre contexte. J'ai aimé l'euphorie qui a marqué les débuts du folk. Celle des grands festivals, comme Vesdun, par exemple.

C'était le début des années 1970 ?

C'est ça. J'avais trente ans. J'étais heureux de traverser tout ça. Pendant les années 1960 j'ai fréquenté le théâtre : le TNP de Jean Vilar et à Lyon Roger Planchon et Marcel Maréchal. La danse contemporaine toute nouvellement arrivée

en France était accueillie par le théâtre. Je suis entré dans une compagnie de danse contemporaine et je découvrais qu'on n'était pas obligé de passer par un langage académique pour danser. C'est à cette époque que j'ai commencé à faire de petites chorégraphies.

A quelle compagnie appartenais-tu ?

Le Théâtre "Pied Nu", à Lyon, où je suis resté quelques années. Mais j'étais aussi instituteur. Alors je continuais à venir à Lyon, depuis l'Ardèche, pour suivre des cours et faire des spectacles. Et puis j'ai rencontré Susan Buirge qui est une des personnes qui a introduit la danse contemporaine en France. Et qui a formé beaucoup de danseurs. C'est avec elle que j'ai vraiment découvert l'art contemporain, la danse contemporaine. Parallèlement, j'étais devenu conseiller pédagogique en éducation musicale et je me suis beaucoup intéressé à la musique contemporaine. L'art contemporain a pris une grande place dans ma vie, à ce moment-là. Avec des interactions... Avec l'écriture. Je me suis aussi intéressé à l'écriture.

Tu fais allusion à la littérature ?

A la littérature contemporaine et à l'écriture contemporaine. Là aussi j'ai découvert tout un univers. Et que du côté de la musique, du côté de la peinture, du côté de l'écriture certaines préoccupations étaient communes.

Peux-tu développer cet aspect ?

Dans les années 1970, il était difficile de prendre la parole. Des gens qui avaient la prise de parole facile, les intellectuels en particulier, exerçaient un certain pouvoir. Dans les assemblées qui ont suivi 1968, par exemple. Cette découverte d'une prise de parole possible, moi je l'ai faite par la danse. Quelque chose est devenu possible, soudain, pour moi, et cela grâce à la danse contemporaine. A ce moment-là, j'ai découvert que ces arts... "Ces arts", ça me fait penser à : "tu l'as trop écrasé César ce Port Salut". C'est un palindrome. On peut lire la phrase dans les deux sens.

Tu aimes les palindromes ?

Beaucoup. C'est une des raisons qui fait que j'adore Georges Pérec. Pour beaucoup d'autres raisons aussi. Dans *Quate e choès*, il y a des palin-

dromes dansés.

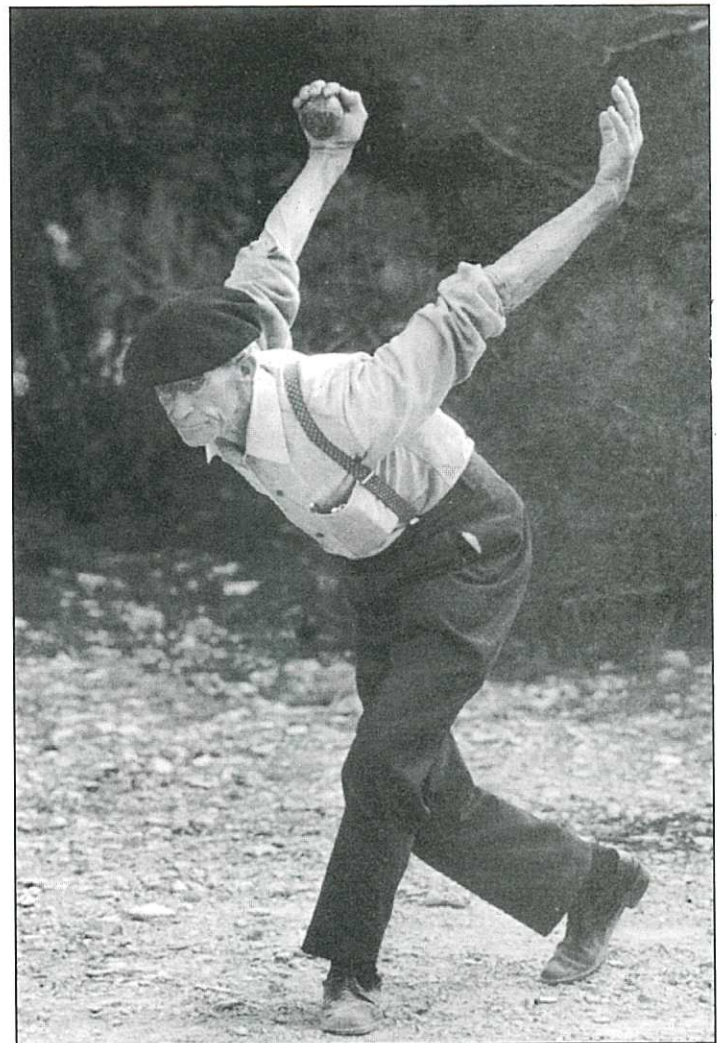
Quand tu parlais d'écriture contemporaine, tu pensais à des gens comme Georges Pérec ?

Oui. Je me sens proche de lui. Par l'âge, en particulier, et un travail sur la mémoire avec les outils d'aujourd'hui, le travail d'écriture à partir de contraintes. Quelque chose essayait de se libérer. Il y avait toute une démarche d'autonomie, par rapport à la musique entre autres, qui m'intéressait. Autonomie par rapport au verbe, aussi. La danse essayait de s'émanciper du sens qui vient du verbe. Comme la peinture. J'ai découvert que le verbe n'était pas tout puissant et que le corps est langage. J'ai fait la même découverte dans la musique, dans la peinture.

Tu fais aussi de la peinture ?

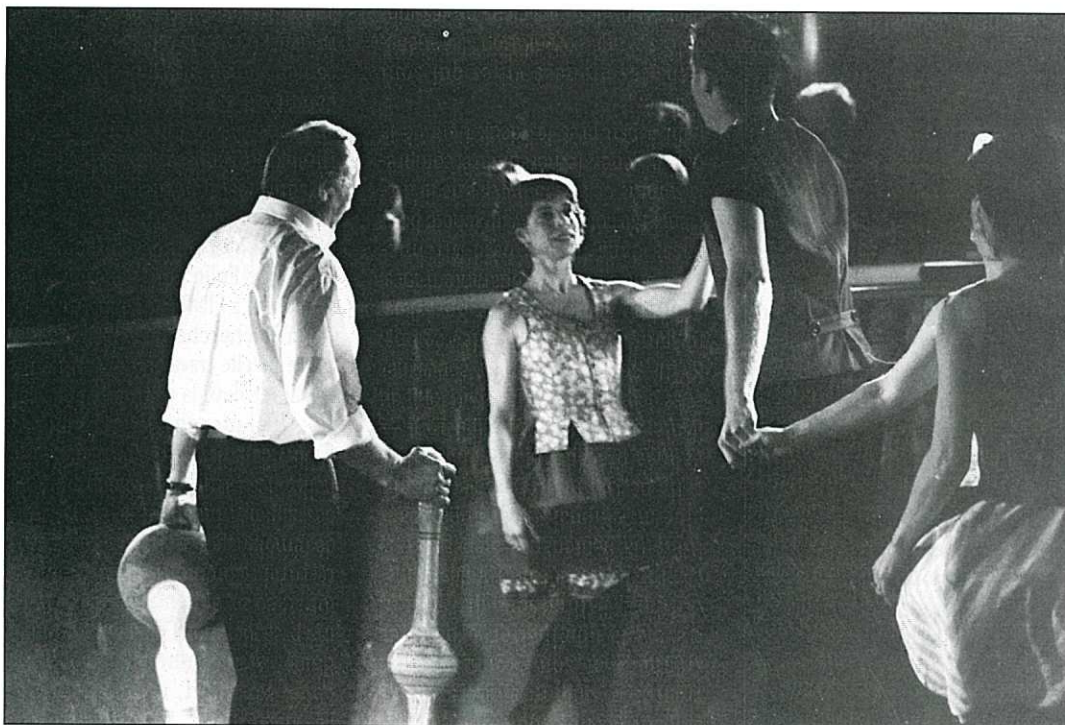
Non, mais je suis en éveil par rapport à tout ça. Les peintres ont

toujours théorisé leur pratique et Susan Buirge conseillait deux livres à ses élèves : "Théorie de l'Art Moderne" de Paul Klee et "Du spirituel dans l'Art" de Kandinsky. J'ai eu de la difficulté à mener les deux : instituteur et danseur. Conseiller pédagogique j'ai alors rencontré Angélique Fulin qui était chargée de recherche à l'INRP (Institut National de la Recherche Pédagogique) et parce qu'elle travaille sur la mémoire j'ai retrouvé la danse traditionnelle. Quelque chose s'est passé. Comme si j'étais à la recherche de... Mais prenons la chose par un autre bout. Ce qui m'intéresse, dans la danse traditionnelle, c'est qu'elle ne montre pas. Ce n'est pas un ego qui se met en représentation, qui se met face à un public et qui dit : "regardez mon ego, comme il est intéressant !". En fait, quand on est en représentation, on montre autre chose que ce qu'on est vraiment. Ce



"J'aime le béret, les bretelles, la poche de chemise faisant son office, la poussière sur les chaussures... La forme est en plus. A Lyon, enfant j'allais regarder jouer aux boules".

Y. Bernet.
(Coll. Yves Bernet)



Quate e choës. Coll. Yves. Bernet

qui m'intéressait, c'était de trouver cette vérité en moi. "Rendre visible l'invisible", disait Paul Klee pour la peinture. Pour l'art contemporain, et pour citer Susan Buirge : "donnons-nous les outils pour savoir ce qu'il y a à dire". Trouver ce qu'il y a à dire, voilà ce qui m'a paru intéressant. Et pour ceux qui regardent, et pour ceux qui le disent.

Dans la danse traditionnelle, tu sentais que cette voie était ouverte ? C'était un terrain de recherche où il y avait des choses cachées. Et cachées aux yeux des danseurs eux-mêmes. Ceux qui font le choix de danser ce type de danses, c'est comme si c'était un choix qui leur échappe. Pour des tas de raisons. "Tout désir est dans un agencement", comme dit Gilles Deleuze. Certains choisissent la danse traditionnelle parce qu'on ne se touche pas. D'autres parce qu'ils sont d'un pays de bourrée. Mais il y a tout ce qui échappe dans le désir, et qui est de l'ordre de la fragilité. C'est cette fragilité qui est intéressante. Quand je vois des films de collectage, Monsieur et Madame Cazaux¹ dans leur pré, avec le chien, l'arbre et eux deux qui dansent. Je vois beaucoup de force et de fragilité. Ou Monsieur Gavin². Je suis impressionné par cette force. Mais ce n'est pas une force "coup de poing". Je pense qu'il y a cette force, parce qu'il y a de la

fragilité. Dans *Quate e choës*, j'aimerais que les danseurs trouvent davantage leur fragilité. Pour trouver leur force, justement. S'ils vont du côté de leur fragilité, ils vont du côté du secret, de l'inconnu.

Peux-tu aller plus loin sur ce mot de "fragilité" ? C'est un mot que tout le monde comprend, et que personne ne comprend.

Si je me situe sur «une ligne de fuit», sur «un point d'incertitude», pour citer Gilles Deleuze. Si je suis dans un désir, dans un questionnement, alors je suis forcément dans une fragilité. Je suis sur le seuil, mais je ne sais pas ce qu'il y a derrière la porte. A cet instant-là, ça devient intéressant de danser. Et peu importe le pas. Peu importe qu'on se trompe ou non. Autre chose m'a intéressé dans la danse traditionnelle. Les danseurs ne font pas face au public. Je ne supporte plus qu'on danse face au public. Qu'on lui dise "Regardez-moi !". Donc qu'on le capte, qu'on le prenne en otage. J'ai envie que le public soit libre de regarder là où il veut. Un pied. Une aisselle. Le pli d'une chemise. Entre les danseurs. Un autre va fermer les yeux, fabriquer une autre danse. J'ai de la difficulté aussi avec les musiciens sur scène, face au public, derrière leur micro. Je sais bien que c'est une nécessité acoustique. Comment faire voir la danse,

comment faire entendre la musique ?

C'est le choix que tu as fait dans *Quate e choës* ?

Dans *Quate e choës*, le cadeau que m'a fait le jeu, c'est cet espace carré, avec ce qui s'y passe dedans et dont les gens sont les témoins. Ça peut être maladroit, mais peu importe. Ce qui compte, c'est que les spectateurs soient les témoins de ce qui se passe. C'est la même chose pour la danse traditionnelle. Ce qui se passe, se passe presque à l'insu des danseurs. C'est malgré eux. Les danseurs sont contraints par une forme, par un pas, par la musique. Mais toutes ces contraintes laissent la place à toute une liberté pour ceux qui regardent. A tout ce qui leur échappe, aussi.

La danse traditionnelle peut aussi se passer de gens qui regardent.

Oui. Le regard est à l'intérieur. Et des choses se passent. L'intérêt est là, pour moi. Dans ce qui se passe au-delà du pas. Dans le pas il y a un univers. Au-delà du pas il y en a un autre... En ce moment on parle beaucoup de métissage. On met côte à côte des langages différents. Le contemporain et le traditionnel, par exemple. Et ça n'est pas étonnant que ça arrive en ce moment, et en beaucoup d'endroits. Quand on a une idée, on n'est jamais seul à l'avoir.

J'aimerais revenir sur un point auquel tu viens de faire allusion. Le rapport entre celui qui est sur scène et celui qui regarde. Est-ce que tu n'es pas en train d'introduire un renversement complet par rapport à une réalité qui veut qu'on écoute de la musique, qu'on regarde de la danse, et que ceux qui regardent sont en effet dans la situation que tu décrivais tout à l'heure ? En otage. Est-ce que tu n'es pas -toi, et d'autres, peut-être- en train d'introduire quelque chose de nécessaire ? L'autre jour, j'étais dans un festival trad. On écoutait des chanteurs. Soudain quelqu'un à côté de moi a dit : «Qu'on m'explique où est la différence avec la Salle Pleyel ?» Je crois que les gens qui ont choisi cette "territorialité" que sont la musique et la danse traditionnelles, doivent se préoccuper de cet aspect. La liberté du spectateur. Comme dans l'art contemporain. Comme dans tous les arts. Je pense que quelqu'un comme Jean-Luc Godard s'est posé ce problème. Je ne supporte plus tout ce code de clins d'œil, très impudiques, qu'utilisent les danseurs. C'est pour ça que je les mets aussi de dos. C'est intéressant, le dos. Du coup on voit le corps. De face, c'est d'abord les yeux qu'on voit. Le regard appelle le regard. On est mental contre mental. Moi, ce qui m'intéresse, c'est le corps. Tout le corps. Pour moi il n'y a pas de hiérarchie. Je ne veux pas montrer la danse avec ces sourires très impudiques, très racoleurs, très "télévision", de certains groupes folkloriques. La danse traditionnelle m'a intéressée aussi pour ça. Elle m'a permis de réhabiliter autre chose que la face.

Tout à l'heure, tu mettais en avant une dualité force-fragilité. Maintenant tu mets l'accent sur une dualité face-dos. Est-ce qu'il y a une relation pour toi ?

Peut-être bien, oui. Le dos est là à notre insu. On ne peut pas le voir. C'est le privilège de l'autre de le voir. Qu'il en profite ! Trisha Brown, qui est une des plus grandes chorégraphes contemporaines, a créé un solo, dont le titre est "*If you couldn't see me*", et là elle danse dos au public. Et là le public n'observe pas, il assiste ; dans les deux sens du mot. Je voudrais que l'on assiste à *Quate e choës*. Les joueurs de quille, par exemple, ne sont absolument pas préoccupés par le public. Ils font ce

qu'ils ont à faire. Ils sont très beaux, mais ils ne s'exposent pas.

C'est très sensible dans ce que j'ai ressenti moi-même, lors de votre prestation à Pau, fin 1998.

Peut-être qu'on est beau seulement quand on ne le sait pas. Les joueurs de quille font ce qu'ils ont à faire. Et juste ce qu'ils ont à faire. Comme dans la danse traditionnelle. Ils font tout ce qu'il faut, mais pas plus qu'il ne faut. Dans le jeu, comme dans la danse, il n'y a pas d'effet. J'ai horreur de la danse d'effet. De la musique d'effet. J'ai horreur de tout ce qui comporte un effet. Où tout ce qui est visé, c'est l'effet. Ce que je cherche, c'est que le danseur, dans sa relation avec le spectateur, donne à voir, donne à prendre. Qu'il lui "donne à poésie". Qu'il lui donne des rencontres possibles avec lui-même.

Dans le travail non plus on ne se donne pas en spectacle. Dans la société traditionnelle, il y a une "manière d'être" globale, comme dit Jean-Michel Guilcher, qui, dans tous les gestes de la vie, y compris dans la danse sans doute, est

exempte d'effet.

C'est bien ce que je ressens quand je vois des documents de collectage. C'est ce que j'aimerais obtenir des danseurs de *Quate e choès*. Je ne peux pas leur demander de danser comme Sylvain Gavin. Je leur dis "Dansez comme au bal". J'aime qu'ils dansent comme ils le font après le spectacle, quand les chanteurs chantent, après le repas, et que c'est la fête. Parce qu'ils ne sont plus en représentation. Ils sont tels que je les aime. Ils donnent mille choses à voir. J'aime voir tout le corps danser, pas le mental du danseur séparé de son corps. Être UN dansant. Comme un joueur de quille.

Tu as parlé de fête. Le spectacle et la fête sont deux univers différents. N'est-ce pas la fête justement qui permet au corps d'être UN, en quelque sorte ?

Les joueurs sont dans la fête quand ils jouent. Ce que j'ai souhaité, c'est que ce spectacle soit une célébration du jeu de quille. Dans cette célébration, j'aimerais qu'aucun ne prenne le pas sur l'autre. Mais quelque fois

je trouve que la danse est un peu faible, comparée à la force du jeu. *Quate e choès*, c'est l'histoire d'une rencontre. Rencontre entre le corps qui joue et le corps qui danse. Rencontre entre la danse et la musique. Rencontre entre la matière chorégraphique contemporaine et la matière dansée traditionnelle. Entre un paysage sonore aléatoire et la musique. Entre les voix des chanteurs, celles des joueurs qui annoncent les coups, celles des danseurs. C'est très "entre". Mais ce n'est pas une rencontre fusionnelle. Ce sont des rencontres qui se côtoient. C'est le ET. J'aime bien le ET, parce que c'est du ET que naît le poétique. Et pour qu'il y ait rencontre, il faut que chaque terme soit très singulier. Sinon il est absorbé dans l'autre. C'est pour cette raison que je n'ai pas voulu que Sonia Onckelinx³ se transforme en danseuse traditionnelle, et que les danseurs traditionnels se transforment en danseurs contemporains. Je leur ai toujours demandé d'avoir plus de force, plus de singularité. Je ne voulais pas non plus que les joueurs se mettent à danser. Chacun est dans son univers. Et Joan-Francés Tisnèr danse quand il chante. Les joueurs dansent quand ils jouent. Et moi, du coup, je regarde le quotidien d'une autre manière. En sortant de la salle, je verrai peut-être les choses avec un autre œil. Un "œil chorégraphique". Je ne verrai pas le monde plus beau, mais je le verrai avec un autre œil, c'est-à-dire avec une autre liberté. J'aurai "étrangé" mon regard. Et pas seulement sur l'autre, mais sur moi. C'est en cela que la rencontre est importante.

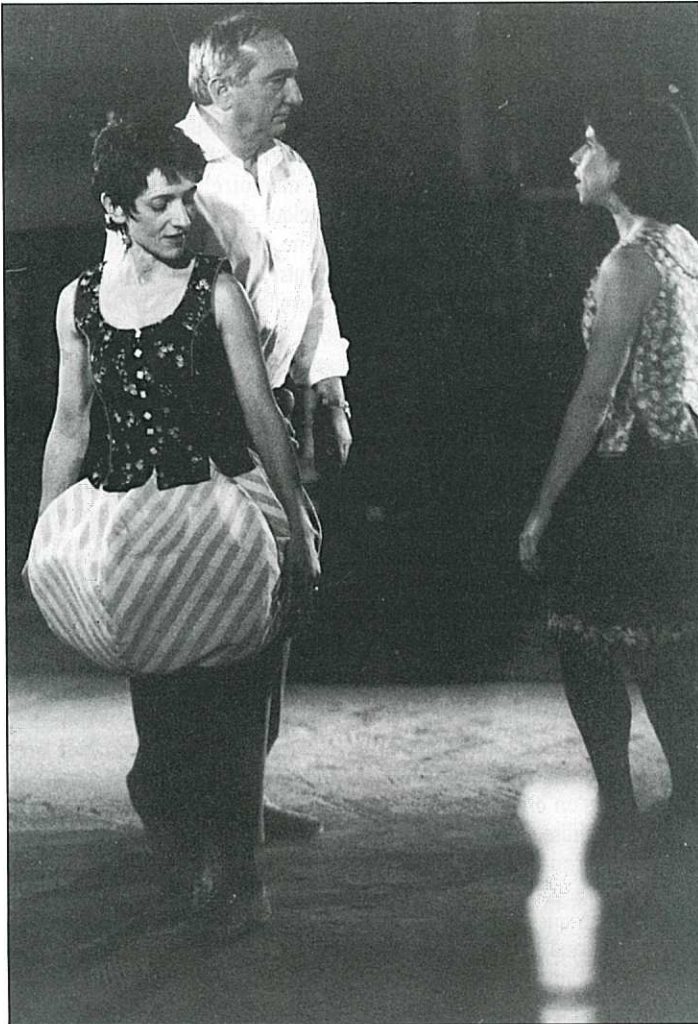
Il y a aussi la rencontre entre l'aléatoire et ce qui ne l'est pas.

Oui. Les joueurs, par exemple, ont la possibilité de rejouer certains coups. Selon qu'ils les rejouent ou pas, ça change la danse. Ce qui ne veut pas dire que les danseurs vont improviser. Ils vont au contraire convoquer tel ou tel élément dont ils disposent. Comme s'ils avaient un réservoir. C'est la même chose pour les musiciens qui vont devoir modifier la musique selon les coups réussis ou pas par les joueurs. Cela met tous les acteurs dans un état de vigilance. Les joueurs jouent pour réussir leur coup, mais aussi pour que les danseurs puisent dans leur répertoire des éléments en réserve. *Quate e choès* ne peut pas être dansé comme

quelque chose de mémorisé, parce que tous sont en vigilance. Ce qui fait qu'on reste dans quelque chose de vivant. Les chorégraphes américains ont déjà travaillé là-dessus. Sur l'aléatoire... Mais je veux revenir sur la rencontre et sur ces univers qui se côtoient, mais sans s'ignorer. Il ne s'agit pas d'un collage. Ces univers distincts sont séparés par la conjonction ET, dont je parlais tout à l'heure, mais il se reconnaissent. Et ils ne s'interdisent pas, l'aléatoire aidant, et l'espace d'un instant, d'avoir un contact qui engendre des choses. Comme des rimes. Par exemple si deux joueurs sont soudain côte-à-côte, c'est le début d'une chaîne. Les danseurs perçoivent cet embryon de chaîne, et ils vont pouvoir se placer à côté des joueurs, pour rendre cette chaîne plus signifiante. Et cette chaîne fait une rime avec le branle du début. La musique elle aussi dialogue avec le jeu. Avec Joan-Francés Tisnèr nous avons construit ce spectacle en grande collaboration, utilisant les mêmes principes compositionnels. J'ai voulu que cela s'appelle "*Concert de danças*" à cause de cela aussi. Ce n'est pas la danse au service de la musique ou la musique au service de la danse, c'est la danse et la musique comme au bal.

Tu as parlé de contact. Cela me renvoie à mon regard de danseur traditionnel sur la danse contemporaine. Ce qui m'a paru longtemps une réalité de la danse contemporaine (mais cela n'est plus vraiment le cas aujourd'hui), c'est qu'elle semblait ignorer, ou vouloir ignorer cette dimension : le contact physique direct entre les danseurs

Disons d'abord qu'il y a plusieurs danses contemporaines. Mais c'est vrai, et ce que tu soulignes a peut-être à voir avec l'histoire de la danse. Dans son rapport au ballet académique, par exemple. Et puis il y a eu la démarche de ceux qui ont travaillé sur la danse-contact. Steve Paxton en particulier. Et là, il s'est aussi passé quelque chose par rapport à la représentation. La danse-contact n'est pas forcément faite pour être regardée. C'est une danse qui n'est pas dans un "vouloir montrer", mais dans une nécessité. On fait ce qu'il y a à faire. Tu me donnes ton poids et moi je vais le recevoir. Ensuite je te donnerai mon poids, et tu vas le recevoir. Et tout cela va créer du mouvement. Mais dans *Quate e*



Quate e choès. Coll. Yves Bernet



Coll. Yves Bernet

choès, il n'y a pas de danse-contact.

C'est une dimension sur laquelle tu as déjà travaillé ?

Oui. Et ça m'a influencé, par rapport à la représentation. Et à la rencontre. Deux points dont j'ai parlé à l'instant. Ce que m'a appris l'art contemporain, c'est «je ne sais pas ce que j'ai à dire, alors donnons-nous les outils pour savoir ce qu'il y a à dire». J'ai fait *Quate et choès* en me posant ces questions-là. Et à partir de la rencontre du début, dont tout va naître. Mais je ne sais pas encore, à ce moment-là, que ça va devenir une danse. C'est après coup que les choses se construisent... Je crois, mais ce n'est pas simple à exprimer, qu'il y a en moi un intérêt pour les corps, qui vient du corps des hommes de ma famille. De mon père. De mon oncle. Des voisins, à Lyon, qui étaient artisans, ouvriers. Des choses se sont construites en moi à ce moment-là. Je vais ajouter quelque chose,

d'audacieux peut-être. J'ai essayé de voir une poésie dans ces corps. Autre chose qu'une fonction. C'est cela que j'ai eu envie de retrouver. L'«entre-corps», si je puis le nommer ainsi. A Lyon, j'étais fasciné par les joueurs de boules. Ils jouaient à la lyonnaise. Il s'est passé la même chose quand j'ai découvert le jeu de quilles de neuf, à Pau.

Qui est un jeu avec des règles complexes.

Au début, dans *Quate e Choès*, on distribuait un papier, avec les règles. Mais je m'aperçois que, ce faisant, les gens sont dans l'explicatif. Ils essaient de comprendre ce qu'ils voient. Alors que ce que je souhaite, c'est qu'ils accueillent le poétique, l'émotion. Je crois que je vais interdire les papiers.

Tu veux que le spectateur reste dans l'incompréhension ?

C'est ce qui s'est passé pour moi. Quand j'allais les voir jouer, à Pau,

des après-midis entières, je ne comprenais rien. Quand on ne comprend rien, on regarde ailleurs. Et on trouve des choses intéressantes. Peut-être qu'il ne faut pas toujours vouloir comprendre. Peut-être que la fonction de l'art contemporain, c'est aussi de ne pas chercher à être compris par le lecteur, l'auditeur. Dans un film, par exemple, si on est intéressé par l'intrigue et qu'on comprend tout, on n'ira pas regarder ailleurs. Comme dans un livre. Où on ira jusqu'à son terme et puis qu'on posera. L'écrivain va chercher à garder son lecteur. Il va chercher à le retenir. En le troublant. En ne mettant pas de ponctuation. En ne mettant pas de verbes. En n'énumérant que des mots. En l'obligeant à revenir en arrière. Et tout à coup le lecteur prend une liberté par rapport au livre. Il se met à être acteur de sa propre lecture. C'est ce que j'aimerais faire avec *Quate e Choès*. Que le spectateur devienne acteur. Je n'ai pas envie de l'emmener. J'ai envie qu'il fasse son chemin tout seul. Je préfère qu'il ne comprenne pas le jeu. S'il ne comprend pas, il verra les joueurs autrement. Quand j'étais petit, je ne comprenais pas le jeu des adultes qui étaient autour de moi. C'est peut-être pour ça que je me permettais de les regarder ailleurs.

J'ai reçu *Quate e choès* de cette façon. Dans sa dimension poétique.

L'intérêt, c'est ce qui échappe à ce qu'on veut bien te montrer. Qui surgit *incognito*. Et qui te parle de toi. Moi, je crois que je n'aime pas bien qu'on veuille tout me montrer.

Ce qui pose d'ailleurs une autre question. Faut-il montrer la danse traditionnelle, ou simplement la danser dans les bals ?

Ce que je peux dire, c'est que je ne veux pas montrer la danse traditionnelle. Pour moi c'est de la danse contemporaine. Plus exactement, c'est une danse contemporaine qui est en relation avec le monde traditionnel. Je prends du matériel dans la danse traditionnelle, mais je n'ai pas envie qu'on croie que je m'en sers. Si je l'utilise, ce n'est pas pour remplir quelque chose, ou pour réussir quelque chose. C'est davantage comme un questionnement, une recherche. Quand je la vois en spectacle, je n'en vois pas la nécessité. Comme si on ne savait pas que la danse contemporaine a existé. C'est

stéréotypé.

Tu parles des spectacles folkloriques ou des créations actuelles à partir de la danse traditionnelle ?

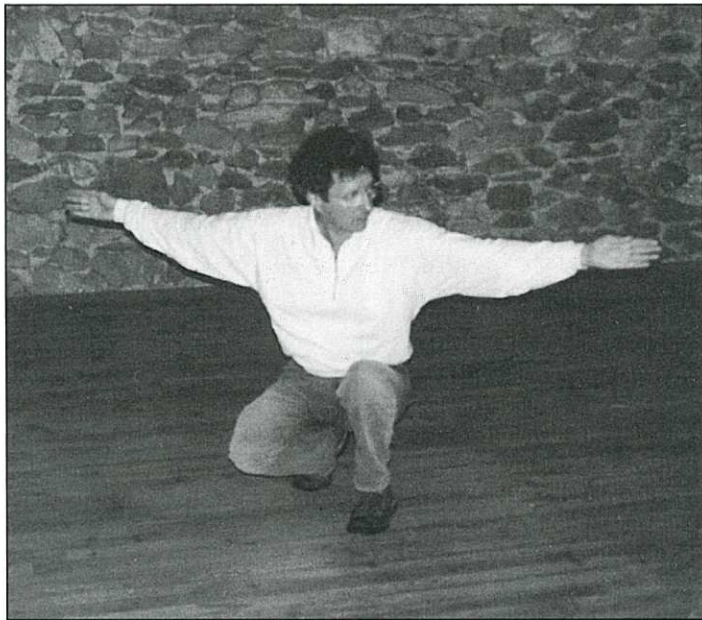
Je parle des créations d'aujourd'hui. Là encore, la question c'est toujours «qu'est ce qu'on veut apporter de nouveau ? » C'est vraiment la seule chose qu'on ait à faire. En faisant ce que je fais, je n'essaie pas de faire quelque chose qui soit à la mode, j'essaie de faire quelque chose de neuf (quilles de neuf).

Tu témoignes de ta singularité ?

Peut-être. Mais la question reste «Qu'est-ce que je fais de nouveau par rapport à la danse traditionnelle ? » Si c'est pour faire des choses du XIX^{ème} siècle, je ne vois pas l'intérêt. Bien sûr je suis dans un questionnement par rapport au passé. Et me revient Gilles Deleuze, et sa «ligne de fuite». Il ne s'agit pas de s'enfuir. Il s'agit d'être sur une crête, sur une fragilité. Et se dire «en quoi ce que je vais faire sera de l'ordre de la fragilité ? ». Si ce que je fais n'est pas de l'ordre de la fragilité, quel intérêt pour le spectateur ? Voir : la certitude, le contentement de soi, la fatuité de celui qui est sur la scène, ça ne rend pas le spectateur vivant. Ça ne le raffermir pas, ça ne le rend pas fort. Susan Buirge disait (je cite de mémoire) : «si je ne suis pas quelque chose d'autre sur la scène, si je ne montre pas quelque chose d'autre, comment celui qui regarde peut-il se penser autre ? » Et dans le mot «autre» il y a le mot «art», et aussi «nature».

Un jour tu m'as dit : «trace», c'est «écart» lu dans l'autre sens... Si on parlait de tes projets, Yves ?

Pour l'instant, je ne me presse pas. Je sens que je dois faire quelque chose, parce que ça m'anime. Mais en même temps, je ne souhaite pas être dans un «vouloir faire». Donc j'espère des rencontres. Je voudrais faire un travail autour de la bourrée. Je suis les trois stages organisés à Montpellier sur ce thème. Avec trois formateurs différents : Josiane Engelvin, Raphaël Thiery et Françoise Etay⁴. Que faire avec la bourrée ? J'ai aussi envie de faire quelque chose autour du labour. J'ai des souvenirs de petit garçon qui accompagne les bœufs. Et puis j'ai rencontré Pierre Boissière⁵ cet été. Je l'ai entendu chanter des chants de labour. Pour moi la question c'est :



Yves Bernet
Photo Conservatoire Occitan

“Comment chanter un chant de labour sans les bœufs ?”. Un chant de labour, c’est hors pulsations. Ça m’intéresse par rapport à la musique contemporaine aussi. Là encore, c’est le musicien qui doit tenir compte du danseur. Comme on peut imaginer que le chanteur qui accompagnait les bœufs s’adaptait à leur pas. En outre, pour moi, c’est une histoire d’espace. Un autre terme de la rencontre. Ce n’est plus une scène, c’est un sillon. C’est l’écriture. Le labour, c’est l’écriture. Un livre, c’est un champ. Cette métaphore me plaît beaucoup. C’est la métaphore de Vérone, qui, paraît-il, est un texte très ancien en occitan.

Comme la ville italienne de Verone ?

Oui. Mon premier ressemble à des bœufs, mon deuxième tient une charrue blanche, mon troisième laboure un grand champ, et mon quatrième laisse une semence noire... C’est l’écriture. Mon premier, ce sont les doigts. Mon deuxième, c’est la plume d’oie. Le grand champ, c’est le parchemin. Et l’écriture, c’est la semence noire... Cet espace de l’écriture m’intéresse. Un jour j’ai écrit un bref texte comme ça. «Terre les mots que le soc retourne»... Je verrai bien deux beaux danseurs. Peut-être Sonia et Charles Mas. Avec deux bœufs sous un joug. Le joug, j’adore ça. J’ai pensé à Pierre Boissière. Il faut une autre personne. J’ai envie de travailler avec des gens un peu plus âgés. J’ai pensé à un autre temps, quelque chose qui travaille le temps, aussi. Comme le

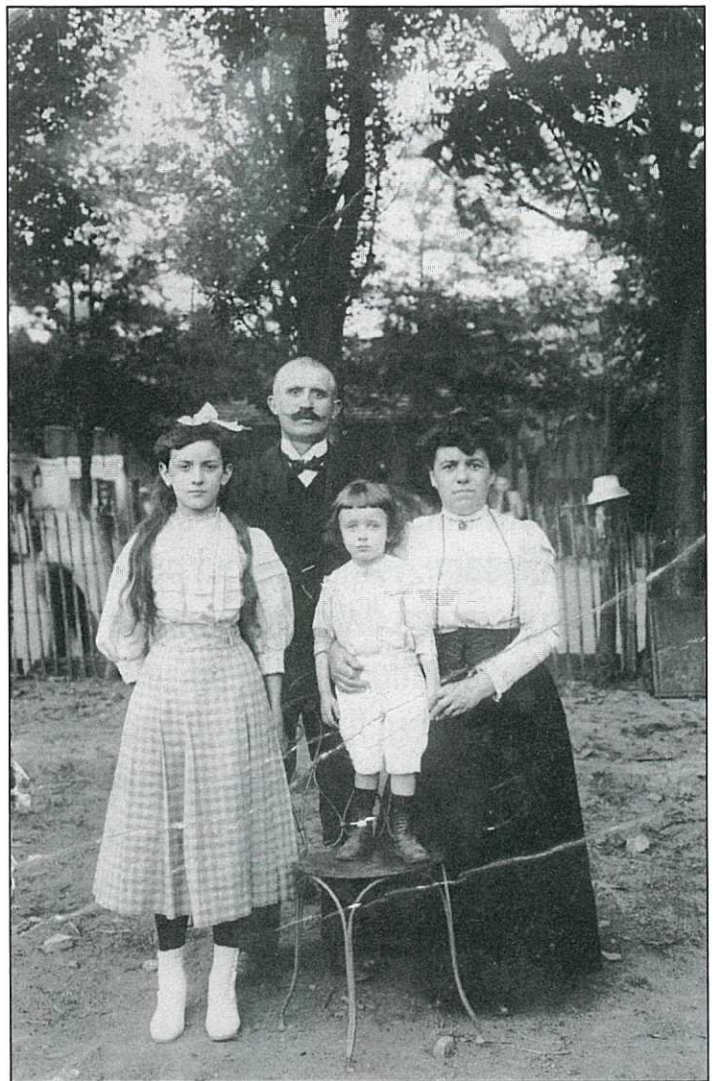
labour. Avec des hommes attelés comme des bœufs. C’est une très belle image. Pour moi ce n’est pas être sous le joug.

C’est être “subjugué”, étymologiquement ?

Oui. Pour moi, c’est très noble, au contraire. J’aimerais mettre côte-à-côte cette force des danseurs, cette force du chant. Force d’un espace très simple, avec un chant qui vient de loin, qui s’approche. Des gestes qu’on voit de loin, puis de très près...

Propos recueillis par Pierre Corbefin, à “Boudet” Châteaubourg (Ardèche), le 19 Septembre 1999.

1. Suzanne et Augustin Cazaux, danseurs de Laruns, en vallée d’Ossau (Béarn), filmés par Christiane Mousquès.
2. Sylvain Gavin (né en 1911), de Bielle, en vallée d’Ossau (Béarn).
3. Sonia Onckelinx est, avec Dominique Noël-Malvarosa, la fondatrice de la Compagnie O’Bal, de Montpellier. Elles ont l’une et l’autre fait partie de la Compagnie Dominique Bagouet.
4. Josiane Enjelvin enseigne des façons de bourrée du Cantal, Raphaël Thiéry celles du Morvan, Françoise Etay celles du Limousin.
5. Pierre Boissière, collecteur de chant et chanteur du Haut-Agenais, membre de Cap Negre.

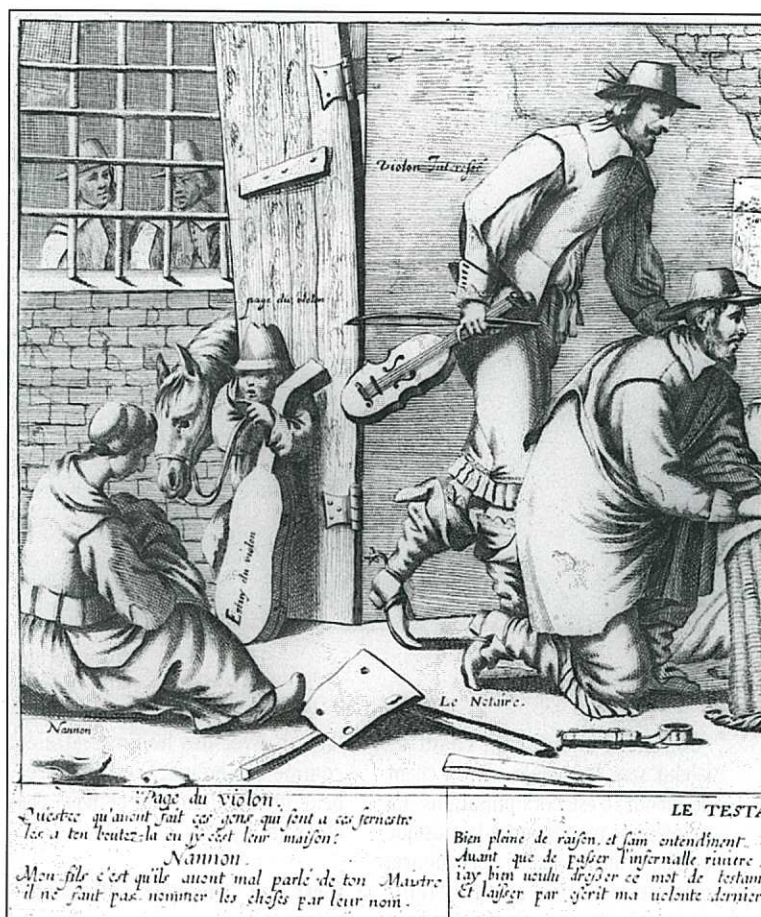


“C’est la photo d’avant les origines... Dans une bourrée croisée de face : deux hommes, le père et le fils ; deux femmes, la mère et la fille. La cavalière de droite tient l’homme à la taille, quant à celle de gauche elle donne la main dans son dos : (ce qui se voit et ce qui ne se voit pas). Son cavalier va tirer délicatement sur son bras et elle se trouvera alors face à lui.”

Yves Bernet
(Coll. Y. Bernet)

Insérés dans un contexte et une pratique beaucoup plus larges et à peu près identiques dans toute l'Europe occidentale sous l'Ancien Régime, les ménétriers gascons et languedociens ne se distinguent pas par une activité ou une réglementation particulière. Mais, comme tous leurs confrères contemporains, ils partagent un certain nombre de principes, notamment durant la période cruciale de l'apprentissage. Principes qui posent les droits et les devoirs du maître et de l'apprenti, les relations entre les uns et les autres, et qui fixent aussi les règles délicates d'un long parcours initiatique, et en particulier de son étape cruciale : le « chef-d'œuvre ».

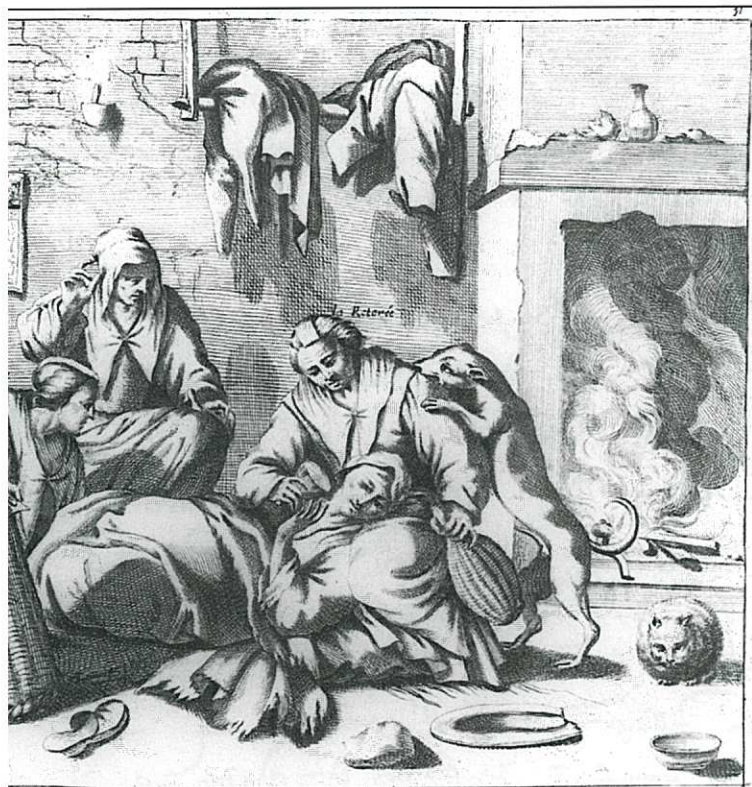
Par Luc Charles-Dominique



le contexte de la musique ménétrière gasconne et languedocienne de l'Ancien Régime

Comme la plupart des provinces du royaume, la Gascogne et le Languedoc sont concernés par le corporatisme ménétrier, dont la première attestation irréfutable en France est celle de la confrérie Saint-Julien des Ménétriers de Paris, fondée en 1321, mais qui connut certainement une histoire antérieure, notamment dans l'Est de la France, en Alsace. Certaines des plus grandes villes de Gascogne ou du Languedoc abritent,

en effet, des corporations. Les statuts des ménétriers de Bordeaux datent de 1614. A Toulouse, la confrérie de la Visitation Notre-Dame est créée en 1492 ; ses statuts sont complétés en 1532. A Bayonne, les premiers statuts d'une corporation sont déposés en 1691. Quant à Montpellier, ils datent de 1353. Notre documentation est encore très fragmentaire et il est fort possible que d'autres agglomérations gasconnes ou, plus certainement, languedociennes,



NT DE JEANNE

*Je neus que mes habits soient pour la Roretée
à la Dame Nicole le donne tout chaperon
qu'on paye le Notaire du panier à marée
et mon chien et mon chat ce fera pour Nannon.*

*Robine s'est payée le neuse que les dentiers
qui ont été trouvez dedans mon gicardelle
font pour mettre dehors ces pauvres prisonniers
et qu'on donne au violon les batons de ma fille.*

Le Testament de Jeanne. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

aient connu l'existence de corporations ménétrières (le Languedoc était déjà, sous l'Ancien Régime, une région fortement urbanisée avec certaines villes importantes, comme Narbonne ou Nîmes par exemple). Quoi qu'il en soit, lorsque Jean-Pierre Guignon, dernier Roi des Ménétriers, imagine en 1747 son projet de réorganisation de la Ménestrandise française, et établit une cartographie ménétrière de l'espace urbain français, plusieurs villes gasconnes, languedociennes ou immédiatement périphériques sont déclarées « villes majeures » et font partie d'une liste de quarante villes dans lesquelles l'activité ménétrière est la plus forte (Aix-en-Provence, Bordeaux, Marseille, Montauban, Montpellier, Pau, Perpignan, Toulouse).

En regard de la répartition de la population sous l'Ancien Régime, il est évident que la grande majorité des ménétriers gascons et languedociens sont ruraux ou, au mieux, semi-ruraux. C'est-à-dire que leur pratique musicale se situe totalement hors du champ corporatiste. En principe, au moins jusqu'au début du XVII^e siècle, ils ne sont absolument pas concernés par le

droit corporatiste et, entre autres, ne se présentent pas au chef-d'œuvre. Pourtant, la grande majorité d'entre eux s'affublent du titre usurpé de « maître ». « Jacques et Louis Molinier frères, Joffre Fermond, Pierre Vaissier, Antoine Barthélémy, Louys Molinier, fils dudit Jacques et Michel Tracol » se déclarent tous « maîtres violons et aulbeoix de la présente ville de Carcassonne ». Dans les Pyrénées, à Sarrancolin en vallée d'Aure, Pierre Boudin s'intitule « maître violon » en 1633, imité en cela par de nombreux ménétriers pyrénéens ou de Gascogne de plaine. Dans l'Aude, sur 103 musiciens recensés entre 1570 et 1700, 45 se disent « maîtres violons », 7 « maîtres violons et hautbois », 5 « maîtres joueurs d'instruments »¹. L'influence du corporatisme sur ces ménétriers ruraux est également visible dans les divers contrats d'association qui lient ces musiciens pour une durée déterminée, contrats qui sont passés devant notaires et dont la plupart des dispositions reprennent celles du droit corporatiste et même confraternel (notamment les mesures d'entraide et d'assistance). Cependant, le manque de liens organiques des ménétriers

ruraux avec les corporations ménétrières de Gascogne et du Languedoc s'estompe progressivement à partir du début du XVII^e siècle. En effet, c'est en 1609 que, pour la première fois dans le Midi, les ménétriers de toute une région — celle du ressort du parlement de Toulouse — découvrent la royauté ménétrière « parisienne » et son organisation à travers la nomination brutale de Gaillard Tailhasson, dit Matali, comme lieutenant du roi des ménétriers (la lieutenance ménétrière la plus méridionale était auparavant celle de Gannat, créée seulement l'année précédente, en 1608). Ces lieutenances qui se multiplieront — et se déprécieront — tout au long du XVIII^e siècle, finiront par concerner un plus grand nombre de régions. Ainsi, on apprend que le Bordelais, pour une somme de quarante francs, passa dans les mains d'Etienne-Henri Barbotin qui avait acheté pour la somme de 25293 livres une lieutenance générale héréditaire comprenant à peu près les deux tiers de la France.

Dans les grandes villes qui sont dotées d'une corporation, les ménétriers sont des musiciens professionnels. Dans les villes importantes mais non dotées d'une corporation, les ménétriers ne sont pas obligatoirement professionnels. Cependant, le professionnalisme est majoritaire, comme dans l'aire occidentale du Bas-Languedoc (l'est de l'actuel département de l'Aude) où 86% des ménétriers sont professionnels. Par contre, en milieu rural ou semi-rural (gros bourgs), le semi-professionnalisme domine. Dans ce cas, les ménétriers cumulent leur activité musicale avec parfois une activité agricole ou, le plus souvent, artisanale. Ils sont alors menuisiers, charpentiers, ébénistes — y a-t-il un rapport avec ces métiers du bois et une possible « auto-lutherie » ? —, ou bien tisserands, chaussatiers, cordonniers, filatiers ou meuniers. En résumé, nous dirons que la Gascogne et le Languedoc connaissent une pratique ménétrière massive, comme le montrent diverses monographies ou études de synthèse, notamment celles réalisées par Jean Robert², Jean-Louis Bonnet³, Paul Cayla⁴ et nous même⁵. Cette pratique est institutionnalisée par le corporatisme dans certaines grandes villes, ou bien, ailleurs, de façon beaucoup plus temporaire, par des contrats d'associations. D'un profes-

sionnalisme élitiste (nous pensons bien évidemment aux orchestres ménétriers communaux dont certains jouèrent un rôle régional et national, comme la Couble des hautbois des Capitouls de Toulouse⁶ qui fut invitée à venir sonner au mariage de Louis XIV à Saint-Jean-de-Luz en 1660, car jugée « la meilleure de France ») à un semi-professionnalisme presque anonyme, cette pratique fut au cœur de la vie communautaire rurale comme urbaine. Nombre de témoignages font état d'une grande exigence musicale et professionnelle : les ménétriers étaient loin de coller, dans leur grande majorité, à l'image de « râcleurs de violon » qu'on a bien voulu leur attribuer par la suite. Le chef-d'œuvre était un examen compliqué et réclamait une connaissance solide de l'instrument, du répertoire et du « métier » de musicien. Et, loin des corporations et de leur chef-d'œuvre obligé, lorsque les apprentis ménétriers ruraux ou semi-ruraux parvenaient au terme de leur initiation et prétendaient à l'exercice du métier, un certain niveau instrumental était de rigueur. C'est à la fois le cadre de cet apprentissage et ses modalités que nous nous proposons d'examiner maintenant.

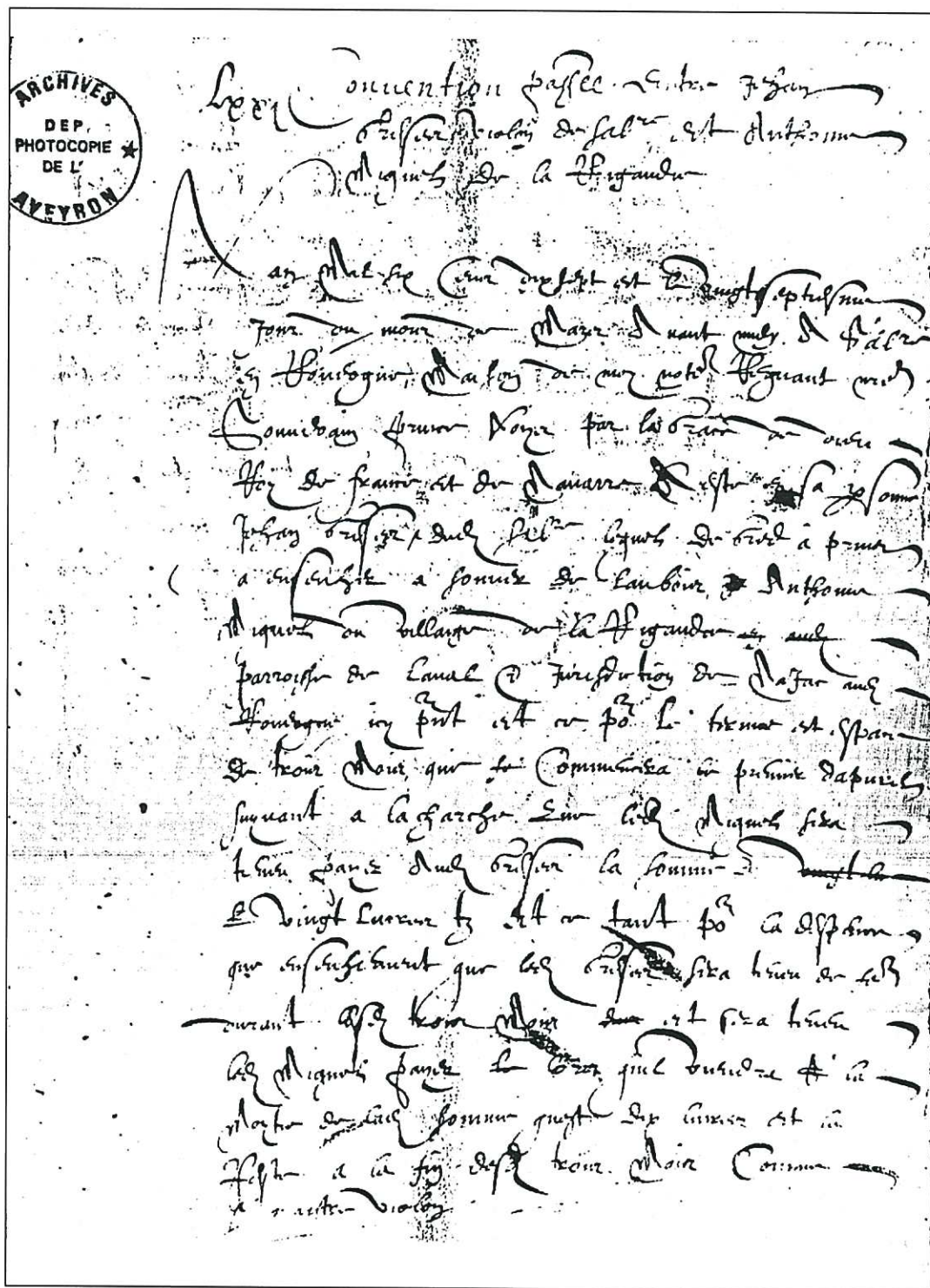
MAÎTRES ET APPRENTIS : LES CONDITIONS D'UNE INITIATION APPROFONDIE

Origine sociale des apprentis ménétriers :

L'origine sociale des apprentis ménétriers semble assez modeste. Fils de maîtres de petits métiers, savetiers, cordiers, boulangers, tonneliers, ce sont, selon l'expression de Catherine Massip⁷, des fils de « gagne-deniers ». En 1653, c'est le fils d'un muletier d'Arles, Pierre Gally, qui apprend la musette auprès d'un maître de Nîmes⁸. En 1593, c'est un cordonnier de Carcassonne qui met en apprentissage son fils, Geoffre Fermont, chez Louis Molinier, maître violon de la ville basse, pour une durée de trois ans⁹. La même année, le même Louis Molinier prend en apprentissage Antoine Payrin, fils d'un laboureur illettré des Tours de Cabardès (Lastours), pour « bien lui apprendre, montrer et enseigner

l'art et état de violon et musique »¹⁰. En 1619, Pierre Bastide, maître couturier de Carcassonne place son jeune fils aveugle toujours auprès de Louis Molinier¹¹. Nous pourrions ainsi poursuivre longtemps la liste des apprentis ménétriers, fils de maîtres artisans. Sur une trentaine de contrats d'apprentissage des XVI^e et XVII^e siècles trouvés dans les Archives de l'Aude, Jean-Louis Bonnet constate que 65% des apprentis proviennent d'un milieu artisanal ou paysan, totalement étranger à l'univers musical professionnel. On trouve beaucoup plus rarement des origines sociales inattendues, comme celle de Jehan Lathour, « *sergent-royal* » de Sarrancolin (Bigorre), qui, en 1622, place son fils Jehan Lathour auprès de Guiraud Ricaud, « *M^e tisserand et biolon* », de Pinas¹².

Un certain nombre de ces apprentis (35% des contrats), pourtant, ont une origine ménétrière. En 1611, Louis Molinier qui, décidément, eut une activité très importante de formateur, prend en apprentissage Marguerite Astruc, sa nièce et sa propre filleule, pour lui apprendre la harpe et autres instruments, pendant « *le temps qu'il lui plairait* »¹³. Même chose en 1597 lorsque Louis Molinier s'engage à apprendre le violon à Antoine Puget, de Saint-Hilaire, habitant Limoux, lui-même maître violon¹⁴. Dans le cas d'un apprenti provenant d'un milieu ménétrier, on remarque souvent que l'apprentissage se réalise chez un autre maître, étranger à la famille. Il semble que les fils de ménétriers apprennent quelques rudiments avec leur père, puis décident de se perfectionner ailleurs. C'est le cas d'Antoine Puget qui cherche à se perfectionner dans la lecture de la musique. Jean-Pierre Maurel, d'Alzonne, en 1601, a appris la musique avec son père, Raymond Maurel, violon. Mais il souhaite continuer son apprentissage et s'engage auprès de Geoffre Fermont et Antoine Astruc pour six années¹⁵. Jehan Fraisse, compagnon violon, possède déjà quelques rudiments grâce aux conseils de son père, maître violon de Narbonne. Voulant apprendre le jeu de nouveaux instruments, il s'engage auprès d'Antoine Puget, maître violon de la même ville, auprès de qui il apprendra le jeu du serpent et de la basse de violon¹⁶. On s'aperçoit, à la lecture de ces documents, à quel point le



Contrat d'apprentissage : Convention passée entre Jehan Grezes, violon de Salveterre et Antoine Miquels de la Rigaude (1617). Extrait.

système de l'apprentissage fonctionne bien : dès que les apprentis parviennent au terme de leur formation et acquièrent quelque notoriété, ils prennent eux-mêmes des apprentis qu'ils forment, et ainsi de suite.

Si l'on trouve dans la région audoise 65% d'apprentis provenant de milieux autres que celui de la musique, c'est que, probablement, Carcassonne et Narbonne ne possédaient pas de corporations. Pas de monopole, donc ; pas de conditions

draconiennes pour l'accès à la maîtrise. N'importe qui peut y prétendre : le traitement est le même pour tous, même si le fils de maître ménétrier, familiarisé depuis longtemps avec la pratique de son père, observateur assidu, possède un avantage certain. Dans les grandes villes munies de corporations, comme nous le verrons, le système de l'évaluation de l'apprentissage et surtout de l'accès à la maîtrise n'est pas égalitaire : l'accès est nettement

facilité aux fils de maîtres ménétriers, ce qui fait que nous sommes très souvent en présence, dans ces grands centres urbains où la pratique est professionnelle et institutionnalisée, de véritables dynasties ménétrières que l'on peut suivre sur un nombre appréciable de générations.

L'activité professionnelle du maître :

Dans les grands centres urbains, on

l'a vu, le professionnalisme des ménétriers est soit exclusif lorsque leur activité est régie par le corporatisme, soit majoritaire lorsque ce n'est pas le cas. Mais le problème demeure entier en milieu rural ou semi-rural. On s'aperçoit alors que les maîtres joueurs d'instruments qui ont pour tâche de former des apprentis possèdent un second métier parfois agricole mais le plus souvent artisanal.

Ainsi, à Bagnères-de-Bigorre, en 1626, le maître, Bertrand Puio, est déclaré comme violon et tailleur de Capvern¹⁷ ; à d'Artagnan, en 1681, Jean Castaïde est menuisier¹⁸ ; à Sarrancolin, en 1622, Guiraud Ricaud est tisserand¹⁹, etc. Jean Robert, qui cite plusieurs exemples de ce type, remarque que « le maître ou professeur exerce presque toujours deux métiers, le métier de musicien étant un métier d'appoint et le premier métier étant un artisanat touchant soit la fabrication des tissus, toile, drap, velours ou soie (tisserand ou molinier) soit au travail du bois (menuisier ou charpentier). Ces deux professions étaient-elles favorables à l'exercice d'un instrument de musique ? » s'interroge-t-il.

L'initiation globale au savoir du maître :

Placé chez ce maître aux deux métiers, l'apprenti n'opte pas pour un apprentissage sélectif seulement musical, mais s'initie globalement au savoir du maître. Cette volonté est clairement affichée dans tous les contrats d'apprentissage.

Jean Castaïde, menuisier de d'Artagnan « a promis et s'est obligé par cest acte d'enseigner et apprendre le mestier de menuisier et jouer du violon à Jean Cabarrony, du lieu de Hiis »²⁰. En 1622 à Sarrancolin, Guiraud Ricaud s'engage à montrer « son art de tisserand et violon pendant trois ans et le dernier an de tambourin et de flutte » à Jehan Lathour, « comme un bon maistre a coutume de montrer à son serviteur »²¹.

De la sorte, sans doute parce que l'activité musicale en milieu rural ne justifie pas la présence de professionnels nombreux, les apprentis ménétriers s'assurent de revenus économiques viables. Et, par la même occasion, ils perpé-

tuent indéfiniment leur semi-professionnalisme.

Le partage des conditions de vie du maître. Le coût de l'apprentissage :

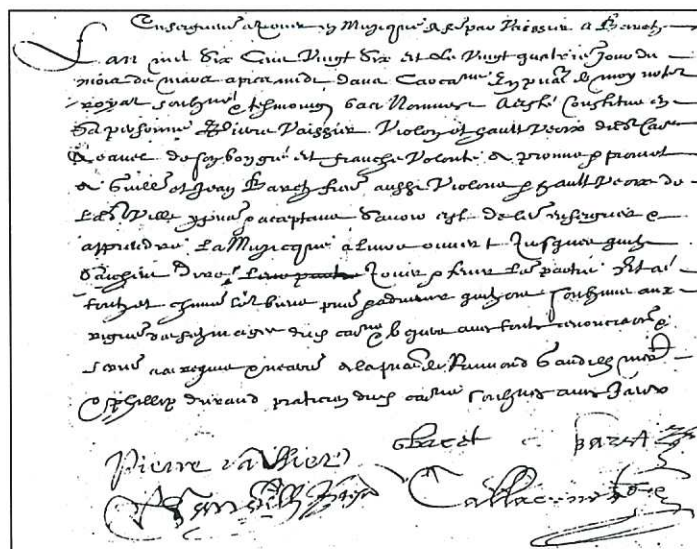
L'apprenti, durant toute la durée de son initiation, partage complètement les conditions de vie de son maître. Il intègre totalement la cellule familiale de ce dernier, participe aux travaux ménagers et agricoles. Ce partage des tâches quotidiennes est comptabilisé dans le coût de l'apprentissage et participe véritablement à l'instauration d'un échange de main d'œuvre gratuite contre un enseignement défini et planifié. De toute façon, un tel apprentissage de plusieurs années, représentant sans doute un coût très élevé, se réglait plus en nature qu'en espèces. Il y a pourtant de très rares excep-

« deux passéments ou deux galons ». De plus, Pierre Bastide, qui est couturier, s'engage à habiller pendant la durée du contrat, le maître, sa femme et sa nièce... Peut-être de telles conditions apparemment défavorables au père de l'apprenti s'expliquent-elles par le soulagement qu'éprouva ce dernier à placer son fils aveugle auprès d'un musicien aussi réputé ?

Dans le cas de relations très intimes (familiales par exemple) entre le maître et son apprenti, les conditions économiques de l'apprentissage peuvent être assez particulières. Lorsque Eustache Fabre, maître violon de Moussan, prend en apprentissage son propre beau-frère, Jean Clausade, en octobre 1633, pour lui enseigner « l'art et la maîtrise du violon », l'indemnité est remplacée par la donation d'une vigne²². L'apprentissage que décide de déli-

(Sarrancolin, 1622) « a promis payer audit Ricaud, vingt-quatre livres tournois, huit livres présentement, quatre livres le jour de sa réception, six livres à la prochaine feste de Mr. St Michel de septembre et les six livres fin de payer à la St Michel en un an, pendant ledit temps sera tenu [le père de l'apprenti] bestir honnestement son fils et Ricaud le nourrir à table »²⁴. A Sauveterre-de-Rouergue (ancienne province du Languedoc, ressort du Parlement de Toulouse), en 1617, Anthoine Miquels, « du village de La Rigaudie, paroisse de Laval et juridiction de Najac audit Rouergue » qui apprend le « laubois » auprès de Jehan Grèzes, « maistre violon », outre les vingt livres tournois qu'il devra payer, s'engage à « travailler durant ledit temps pour ledit Grèzes aux vinhes ou autre travail »²⁵.

Quel est le coût d'un apprentissage ménétrier en ce XVII^e siècle ? En Languedoc audois, Jean-Louis Bonnet constate que seulement 18% des contrats mentionnent des indemnités intégrales en nature. Pour le reste, le coût est variable selon la longueur de l'apprentissage, la réputation du maître, et la part entre les indemnités en nature, en espèces et en tâches ménagères. D'une façon générale, la somme réclamée par le maître s'échelonne de 40 à 100 livres, sauf dans le cas de contrats très courts, comme celui passé entre Jehan Grèzes et Anthoine Miquels, en 1617 à Sauveterre-de-Rouergue, et qui ne couvre que trois mois d'apprentissage... 40 livres sont payées par Jean Castaïde pour l'apprentissage de son fils, d'une durée de cinq ans, en 1681 à Hiis en Comminges. 40 livres également sont exigées à Jean Mage, de Lagarde, qui veut apprendre, en 1619, le violon auprès de Antoine Nouyrit, pour une durée de deux ans. En contrepartie, il sera logé, nourri et blanchi²⁶. Mais il est des contrats plus élevés : en novembre 1603, Esprit Roux, maître violon de Carcassonne, prend en apprentissage Raimond Esquirol, de Souilhe, pendant un an, pour la somme de 75 livres. Le plus élevé de tous est sans doute celui passé entre Louis Molinier et Pierre Vézy, de Béziers, qui, pour une durée de seulement quatorze mois, et dans le but d'apprendre le violon et la danse, engage l'apprenti pour une somme de 100 livres, plus les diverses tâches quotidiennes, alors que le maître se



Contrat d'apprentissage : Enseignement à jouer, 24 mars 1626.

tions à cette règle : dans l'exemple qui suit, l'apprenti n'est pas entrepris par le maître. Ainsi, lorsque Louis Molinier prend en apprentissage pour trois ans le fils de Pierre Bastide, en 1619, il est spécifié que le maître fournira à l'apprenti les instruments (« des cordes » et un « flageolet »). En contrepartie, tout l'argent que gagnera l'apprenti reviendra en totalité au maître. Mais, un tel marché étant probablement déséquilibré, le père de l'apprenti décide — fait extrêmement rare — d'habiller, de nourrir et d'entretenir son fils. Il devra fournir, par ailleurs, à Louis Molinier « un pourpoint garni d'un passepoil de telle couleur qu'il voudra » et, dans un an, « un pourpoint et haut de chausses avec

vrer Louis Molinier à Marguerite Astruc, sa nièce et filleule, sera gratuit, sans aucune indemnité ou versement en nature.

Cependant, dans la grande majorité des cas, la rétribution allie paiement en nature, en espèces et partage des tâches domestiques, contre l'enseignement bien sûr, mais aussi l'entretien de l'apprenti par le maître, la prise en charge de sa nourriture et de ses soins éventuels. Lorsque Arnaud Vidal, fils d'un seigneur de laines de Carcassonne, s'engage pour quatre ans en 1588 chez Pierre Séguier, maître joueur de violon, il se met totalement à la disposition de son nouveau maître en acceptant « d'aller partout avec ledit Séguier »²³. Jehan Lathour

charge seulement, outre son enseignement, de nourrir, d'entretenir et de loger son élève²⁷. Mais, à l'inverse, il est des contrats dont le montant économique est ridiculement bas : Jehan Lathour paye, en 1622, à Guiraud Ricaud seulement 6 livres (pour un apprentissage de trois ans), la même somme que Bertrand Vidailhet paye à Pierre Boudin, en 1633 à Sarrancolin, pour un apprentissage de cinq ans !²⁸.

La durée de l'apprentissage :

Certains statuts corporatifs fixent une durée minimum pour l'apprentissage. Contrairement à ceux de Toulouse (ceux de 1492 et leur complément de 1532) qui n'abordent pas ce point, les *Anciens et nouveaux statuts de la ville et cité de Bordeaux*, *Statuts des Maîtres joueurs d'instrument* (1621), sont tout à fait explicites :

« Desquels Apprentis aux fins qu'ils se rendent capables audit Art, nul Maître ne les pourra prendre pour moins de quatre années, à peine de cinquante livres, applicable comme dessus. Et en outre lesdits Apprentis ne sortiront de leur Maître sans achever leur terme de quatre années, ne seront pas après reçus Maîtres qu'au préalable ils ne l'ayent achevé »²⁹.

N'ayant pas en notre possession les statuts corporatifs de Bayonne et de Montpellier, nous ne savons pas si ce type de dispositions figurait en toutes lettres dans la réglementation musicale des ménestriers de ces deux villes. Cependant, les statuts corporatifs parisiens de 1658, qui régissent en principe l'ensemble des corporations ménestrières du royaume et qui, pour la première fois, peuvent y prétendre réellement, fixent aussi la durée minimum de l'apprentissage à quatre ans :

« Les Maîtres, tant à Paris qu'aux autres Villes de ce Royaume, seront tenus d'obliger leurs apprentis pour quatre années entières, sans qu'ils les puissent dispenser dudit temps, l'anticiper, ni décharger leurs Brevets de plus qu'une année, à peine contre lesdits Maîtres de cent cinquante livres d'amende, applicable un tiers au Roy, un tiers à la confrarie

*Saint-Julien, et l'autre tiers au Roy des violons ; Et contre lesdits apprentis qui auront surpris ou capté induement lesdites décharges pour plus longtemps, de pouvoir jamais être admis à la Maîtrise »*³⁰.

La durée de l'apprentissage est toujours mentionnée dans les contrats que passent devant notaire les deux parties en présence, le maître et l'apprenti. Dans les divers contrats examinés plus haut, nous avons trouvé une durée de cinq ans à Hiis (Comminges) en 1681, trois ans à Sarrancolin en 1622, cinq ans également à Sarrancolin en 1633, deux ans à Sarran (arrondissement de Lectoure, Gers) en 1601, cinq ans à Vic (Bigorre, Hautes-Pyrénées) en 1681, trois mois (ce qui est exceptionnellement court à cette période) en 1617 à Sauveterre-de-Rouergue, trois ans à Carcassonne en 1619 (apprentissage du fils de Pierre Bastide), quatre ans à Carcassonne en 1598 (apprentissage d'Arnaud Vidal), trois ans à Carcassonne en 1601 (apprentissage de Bernard Amiel), un an à Carcassonne en 1603 (apprentissage de Raimond Esquirol), deux ans à Carcassonne en 1619 (apprentissage de Jean Mage), etc. Le chiffre moyen de quatre ans est à peu près confirmé par les documents publiés par Madeleine Jurgens. Entre 1603 et 1648, elle a recensé 117 contrats d'apprentissage de Paris et sa région proche, représentant un total de 6137 mois, soit une moyenne de quatre ans et quatre mois par apprentissage³¹.

Mais un rapide coup d'œil aux divers contrats évoqués ici montre qu'il n'y a pas de durée moyenne, mais tout un ensemble de cas particuliers. D'une part, l'âge de l'apprenti est déterminant dans la durée de sa formation. Nous ne connaissons pas toujours la biographie de l'apprenti, mais lorsqu'il est placé chez le maître par son père, on est en droit de penser qu'il s'agit d'un mineur, voire d'un enfant. Dans ce cas, les durées de l'apprentissage sont relativement longues : cinq ans pour le jeune Guilhem Vidailhet à Sarrancolin en 1633, trois ans pour le jeune Jehan Lathour à Sarrancolin en 1622, trois ans pour le jeune Bastide à Carcassonne en 1619, quatre ans chez le jeune Arnaud Vidal à Carcassonne en 1598, contrat à durée indéterminée pour la jeune



De nombreux contrats liaient un maître aveugle à un apprenti voyant qui lui servait de

Marguerite Astruc, à Carcassonne en 1611. Dans les grandes villes, les chefs de corporations ou les jurés de la communauté refusent de délivrer des lettres de maîtrise à des musiciens trop jeunes. Ce n'est qu'à l'âge de dix-huit ou vingt ans environ,

qu'un apprenti peut devenir maître. La plupart des apprentis commencent donc leur formation vers quatorze ou dix-sept ans. Mais lorsque des enfants trop jeunes entrent au service d'un maître, vers huit ou dix ans par exemple,



uide durant toute la durée de l'apprentissage.
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

l'apprentissage est beaucoup plus long et peut atteindre huit ans et plus³². Ainsi, au début du XVII^e siècle, une famille parisienne a placé un enfant de sept ans en apprentissage chez un maître violon pour une durée de douze ans !³³.

D'autre part, les demandes des apprentis diffèrent beaucoup. Certains veulent apprendre le jeu d'un ou de plusieurs instruments, ce qui, bien entendu, nécessite un laps de temps relativement long, mais d'autres souhaitent seulement se perfectionner, comme Antoine Puget qui demande à Louis Molinier, de Carcassonne, en 1597, de lui apprendre à se perfectionner dans la lecture de la musique. L'apprentissage prévu ne dure alors que dix-huit mois³⁴. De même pour Jehan Fraisse qui a déjà appris les rudiments de la musique avec son père et qui s'adresse à Antoine Puget, devenu maître violon, pour lui demander de lui apprendre la technique du serpent et de la basse de violon. L'apprentissage a une durée prévue de dix-huit mois³⁵.

Enfin, les types d'apprentissage diffèrent. Les maîtres peuvent, en effet, enseigner la technique du jeu instrumental, la danse et initier leurs apprentis à la connaissance de l'écriture et de la théorie musicales, ce qui, par parenthèse, constitue une entorse de taille à la traditionnelle oralité ménétrière. Le contrat passé à Carcassonne en mars 1626, entre les frères Baret, violons et hautbois de Carcassonne et Pierre Vaissier, également violon et hautbois de Carcassonne, est, à cet égard, très intéressant :

« L'an mil six cent vingt six et le vingt quatrième jour du mois de mars après midi, dans Carcassonne en présence de moi notaire royal soussigné et témoins bas nommés a été constitué en sa personne Pierre Vaissier, violon et hautbois dudit Carcassonne, lequel de son bon gré et franche volonté a promis et promet à Guillaume et Jean Baret frères aussi violons et hautbois de ladite ville ici présents et acceptant savoir est de les enseigner et apprendre la musique à livre ouvert jusques qu'ils sachent dire, jouer et tenir leur partie et ce pour et moyennant la somme de quatorze livres quatorze sols en déduction et sur tant moins de laquelle lesdits Baret ont payé et délivré audit Vaissier la somme de sept livres sept sols tout présentement réellement et de comptant en une pistole d'or coin d'Espagne et le surplus en monnaie jusques à concurrence de ladite somme de sept livres

sept sols ts qu'icellui Vaissier aurait bien nombrée et embourrée, en présence de moi notaire et témoins (...) Raimond Gaudilh, marchand, et Phillip Durand, praticien dudit Carcassonne, soussignés avec iceux contractants et moi »³⁶.

LA RÉGLEMENTATION DE L'ACTIVITÉ MUSICALE DES APPRENTIS MÉNÉTRIERS

Quels étaient les dispositions réglementaires à l'égard des apprentis ? Avaient-ils le droit de jouer publiquement ? Seuls ou avec leur maître ? Devaient-ils conserver leurs gains ou les reverser ? Il n'y a pas de réponse générale à cette question, chaque maître, chaque corporation, chaque ville, chaque diocèse pratiquant une réglementation différente. Les contrats de Gascogne ne précisent pas cette réglementation. Cependant, les statuts des ménétriers de Bordeaux stipulent que *« Nul desdits maistres ne pourra permettre à son Apprenti d'aller joüer au bal que les autres Maistres ne soient arrêz ailleurs, ou bien du consentement d'iceux, à peine d'un écu, comme dessus »*.

En Languedoc, la situation semble nettement plus permissive. En 1601, Antoine Vidal accorde à Pierre Séguier le droit de faire suivre son fils *« lorsqu'ils iront à quelques noces ou fêtes »*. De même, à Nîmes, en 1653, l'apprenti joueur de musette, fils d'un muletier d'Arles, se réserve la faculté *« d'aller jouer de la musette quand il en sera requis par des honnestes gens, dans les maisons particulières, et non en roulant par la ville, de jour ny de nuict, avec toutes sortes de gens, excepté au temps que l'on sort l'oiseau de Papegay et que la jeunesse de la ville le faict promener par les rues ; car alors il pourra y aller tant le jour que la nuict, à la charge qu'il remplacera le temps qu'il aura employé à cet exercice, pendant ladite saison du Papegay, et non autrement »³⁷.*

Il semble que, dans cette région tout au moins, l'on tolère d'autant plus facilement la participation d'apprentis à des manifestations musicales publiques que ceux-ci possèdent de préalable quelques rudiments de musique. Ainsi, Jean-Pierre Maurel, d'Alzonne, fils d'un maître violon, et

ayant appris la musique avec son père, souhaite poursuivre son apprentissage et se faire quelque argent. Son père l'engage auprès de

Geoffre Fermont et Antoine Astruc pour six ans. La première année, ses deux maîtres prendront un tiers des gains. Les années suivantes, l'apprenti conservera la totalité de ses gains, mais devra se nourrir et s'entretenir à ses frais³⁸. Antoine Puget, qui forme en 1619 le jeune Jehan Fraisse, lui même fils d'un maître violon et ayant appris les rudiments de la musique avec son père, fait participer l'apprenti à diverses manifestations musicales en sa compagnie³⁹.

Pourtant, les statuts de la corporation parisienne, datés de 1658 sont très clairs au sujet de la participation des apprentis à toute manifestation publique :

« Si aucun Apprenti, durant le temps de son apprentissage ou après icelui expiré, alloit joüer aux Cabarets et lieux infâmes, ou en autres lieux publics, comme Salle ou faire Nôces, il ne pourra jamais aspirer à la Maîtrise, au contraire en sera perpétuellement exclu.

Aucun Maître ne pourra associer ni mener avec lui pour jouer en quelque lieu que ce soit (...) aucun Aprenti ni autre qui ne soit pas Maître. Et en cas de contravention, celui des Maîtres qui sera trouvé contrevenant, payera la somme de dix livres et celui qui n'est pas Maître moitié moins ».

L'ÉVALUATION DE L'APPRENTISSAGE. LE PASSAGE A LA MAÎTRISE

L'apprentissage évalué hors du cadre corporatiste :

L'apprentissage ménétrier hors du champ corporatiste n'a pas d'évaluation prévue et institutionnalisée. Ce n'est que lorsque l'apprenti arrive au terme de la période arrêtée par contrat, qu'on lui reconnaît la qualité de maître. Cependant, s'il n'y a pas de critère explicite, il existe bien un jugement implicite qui évite les « maîtrises » contre-nature. Jean-Louis Bonnet rapporte le cas de M^e Jean Amiel, prêtre de Carcassonne, qui n'est pas satisfait de l'apprentissage que son frère Bernard a reçu pendant les trois

années qu'il a passées avec Geoffre Fermont, jeune maître violon, de 1601 à 1604. Il réclame alors l'arbitrage de deux experts de la profession, Jean Pouliès et Jacques Molinier. Après avoir fait interpréter un morceau, ils constatent que les résultats ne donnent pas satisfaction. Ils obligent alors Fermont à donner des leçons deux fois par jour, depuis le premier jour de Carême jusqu'au mercredi de la Semaine sainte, tant sur une taille de hautbois que sur un dessus de violon⁴⁰.

Si le regard que porte la communauté en général, et celle des spécialistes en particulier, est un réel critère d'évaluation, l'auto-évaluation joue également un rôle non négligeable, l'apprenti ménétrier ayant des repères solides d'une part avec son maître, d'autre part avec la communauté ménétrière locale. C'est le cas d'Estienne Sangueri, apprenti hautboïste à Agde en 1659. Le 21 novembre, il s'engage auprès de Jean Blound, pour une durée de six mois :

« L'an 1659 et le 21ème jour du mois de novembre, dans la ville d'Agde, après-midi, par devant moi notaire royal soussigné, présents les témoins bas nommés Jean Blound, maître joueur d'instruments musicaux habitant de Caux, d'une part et Estienne Sangueri, aveugle habitant du dit Agde, lesquels de leur gré, sous mutuelle stipulation ont convenu et accordé que le dit Blound enseignera à jouer de l'autbois au dit Sangueri, tant que lui sera possible pendant 6 mois à compter de ce jour dhuy, dans la maison du dit Sangueri, lequel se trouvant dans le dit temps de pouvoir jouer pour gagner de l'argent, le gain apartiendra au dit Blound pendant les dits 6 mois et lui fournira les instruments nécessaires pour apprendre à jouer du hautbois. Et c'est moyennant la somme de 45 livres, desquels on baillera au dit Blound dimanche prochain, 4 livres, et 20 sols dans un mois ; et le restant de la dite somme sera payée par le dit Sangueri à celle qui fournira la despence de bouche au dit Blound semaine par semaine ou par mois a prorata de la dite somme restante. Et pour l'observation de ce dessus les dites parties contractantes en ont obligé leurs biens, soumis aux

forces et rigueurs de justice avec les serments et renonciations nécessaires ».

Cependant, sans que l'on en connaisse la raison précise, Estienne Sangueri décide, six mois plus tard, de recommencer son apprentissage auprès d'un autre maître, Pierre Cassan. Une clause particulière en fin de contrat est même aménagée dans le cas où Estienne Sangueri n'aurait pu réussir à jouer du hautbois.

« Le 25 mai 1660, par devant moi notaire royal, soussigné, présents les témoins bas nommés, Pierre Cassan, Joueur de violon de Castelnaud de Guers, de gré et de volonté a promis et s'est obligé d'enseigner à jouer de l'aubois, fidèlement, Estienne Sangueris, aveugle present stipulant et acceptant pendant 3 mois consécutifs et le nourrira a pot et feu dans sa maison a commencer le jour d'huy jusques à la fin du mois d'aût prochain venant, pour le prix et somme de 45 livres que le dit Sangueri a présentement réellement et de comptant payée en escus or, escus louis argent, faisant justement la somme de 45 livres par le dit Cassan vérifiée, comptée et reçue et emportée avec pacte que si dans my mois le dit Sangueri ne peut réussir à jouer d'aaultbois, icellui Cassan se payera au prorata du temps et rendra le surplus au dit Sangueri, et tout ce qui se ganiera pendant les dits 3 mois en jouant appartient au dit Cassan en seul. Et pour ce dessus ne contrevenir les dites parties comme les concerne ont obligé, hypothéqués leurs biens meubles et immeubles présents et à venir, soumis aux forces et rigueurs de justice, ainsi l'ont promis et juré avec les renonciations nécessaires »⁴¹.

L'évaluation dans les corporations ménétrières :

« ... Lors que lesdits Aprentis, après leur temps d'apprentissage expiré, se présenteront pour être admis à la Maîtrise, ils seront tenus de faire expérience devant ledit Roi, lequel y pourra appeler vingt des Maîtres que bon lui semblera, pour les Aprentis et dix pour les fils de Maîtres ; et s'il les trouve capables, leur délivrera la Lettre de Maîtrise » (statuts par

siens de 1658).

En 1658, les statuts parisiens — qui sont sensés régir l'ensemble des corporations ménétrières du royaume — font clairement référence à l'examen du « chef-d'œuvre » : ils en mentionnent le cadre sans expliciter son déroulement toutefois. Ce chef-d'œuvre ou « visitation » est déjà évoqué en 1407 dans les statuts parisiens :

« Et aussi nulz desdiz menestrels ou apprentis ne se pourront louer à festes ou nopces, jusques à ce que ycelui roy des ménestrels ou sesdiz députez les ayent une fois veuz, visitez et passez pour souffisans ; à laquelle visitation cellui ou ceux qui seront passez et retenuz, seront tenuz de paier vint sols parisis d'entrée audit hospital et audit roy des ménestrelz ; et est ladicte science deffendue aux non souffisans, à nopces ne assemblées honorables, sur paine de ladicte amende de vint sols, qui doit estre convertie moictié à Nous et l'autre moictié audit roy des Ménestrelz et audit hospital ».

Ici non plus, nous n'avons aucune précision sur le contenu des épreuves. Tout au plus, nous mesurons à quel point cette épreuve est indispensable pour l'exercice du métier. Cependant, à cette époque (début XV^e siècle), la corporation des

ménétriers de Paris n'a pas encore de réel pouvoir sur les corporations de province, en tout cas pas sur celles du Midi de la France. En 1532, dans les statuts des ménétriers toulousains, « l'examen » est mentionné sans que l'on sache vraiment en quoi il consiste :

« ... S'ils veulent continuer à jouer dans Toulouse (les ménétriers étrangers), [ils seront tenus] de demander leur examen, comme font tous les apprentis quand ils veulent passer maître, en payant chacun quatre livres toumois »⁴².

Même chose à Bordeaux en 1621 :

« Si quelqu'un se présente pour être reçu Maître en lad. Ville, celuy la s'adressera au Syndic desdits Maistres, lequel Syndic sera tenu d'en avertir la Compagnie, donner lieu & jour pour s'assembler, afin de proceder à l'examen de celui qui se presentera & juger par lesdits Maistres s'il est suffisant ou incapable ».

D'une façon générale, les statuts des corporations artisanales ne mentionnent que très rarement les règles du chef-d'œuvre. André Gouron, dans sa thèse⁴³, affirme que « aucun des statuts qui l'imposent ne précise le détail de cet examen et qu'il est seulement possible d'affirmer qu'il



s'insère parmi une série de dispositions de tendance oligarchique ». En effet, peut-être l'une des raisons de cet « oubli » provient-elle d'une attitude singulièrement différente à l'égard des fils de maîtres ménétriers de la confrérie, des prétendants à la maîtrise originaires de la ville et, enfin, des ménétriers étrangers. Car, à l'évidence, la difficulté n'est pas la même. Deux poids, deux mesures en somme. Bien qu'on n'en ait pas la preuve dans les statuts français, il est fort possible que les épreuves réservées aux ménétriers étrangers aient été beaucoup plus complexes que celles destinées aux prétendants à la maîtrise originaires de la ville. Certains métiers, comme les « *faiseurs de cordes de violon et autres instruments muzicaux* » de Toulouse, dispensaient purement et simplement les fils de maîtres du chef-d'œuvre et du droit d'entrée dans la confrérie. A Bruxelles, en 1606, l'un des maîtres de la confrérie ménétrière a le droit d'exempter son fils du chef-d'œuvre⁴⁴. En est-il de même dans les corporations françaises ? On est en droit de le penser au vu des divers barèmes des droits exigés pour l'entrée dans la confrérie. A Bordeaux, en 1621, les fils de maîtres ne paient que dix livres, tandis que les apprentis originaires de la ville mais non issus d'une dynastie ménétrière payent quinze livres, et les ménétriers étrangers trente livres. Cette différenciation,

au sein d'une même ville, entre les apprentis fils de maîtres et les autres, transparaît dans les statuts parisiens de 1658 dont l'application s'étend en principe, rappelons-le, à l'ensemble des corporations du royaume. Les apprentis, fils de maîtres, pour leur réception à la maîtrise doivent verser trente-cinq livres à la corporation et vingt livres au Roi des ménétriers ; les autres apprentis doivent s'acquitter respectivement de soixante et soixante-dix livres.

Le système corporatiste établit donc un double barrage pour l'accès à l'exercice de la profession. Tout d'abord, dans le but de protéger les ménétriers de la ville et de leur assurer un volume de travail conséquent, il s'élève contre l'entrée de ménétriers étrangers dans la confrérie. Mais à l'intérieur même de la cité, il oppose les simples apprentis aux apprentis fils de maîtres et privilégie nettement ces derniers. Quoi d'étonnant, alors, de rencontrer de véritables dynasties de ménétriers, attestées parfois sur plusieurs siècles ? Mais pourquoi ne pas voir aussi dans cette absence de mention des règles du chef-d'œuvre, l'expression de l'élément-clé d'un rituel initiatique, fondateur de ces micro-sociétés initiatiques que sont les confréries professionnelles ? ou bien celle d'un certain silence qui entoure l'apprentissage de type traditionnel et qui se manifeste particulièrement dans la pratique de la musique de tradition orale ? Les apprentis, on l'a vu, sont placés, durant des périodes variables, auprès de « maîtres » au contact desquels ils apprennent beaucoup plus par l'observation et l'imprégnation que par tout autre mode de transmission. Ce qui est remarquable, c'est l'interdiction très fréquente qui est faite à l'apprenti d'avoir toute pratique publique durant la période de sa formation. L'apprenti-ménétrier est réduit au silence par un interdit puissant et efficace. Nous sommes-là très loin des valeurs pédagogiques actuelles, y compris en musique traditionnelle, qui tentent de placer, le plus tôt possible, la personne en phase d'apprentissage en situation de jeu. Par contre, cette attitude coercitive du silence imposé à celui qui apprend, a été constatée en de maintes occasions dans des sociétés traditionnelles ou dites « primitives ». Ce silence va même jusqu'à être relayé par celui du maître qui s'efface

parfois totalement devant l'élève lorsqu'il le juge apte à affronter les situations publiques de jeu. Si, d'une certaine manière, un parallèle peut être établi entre ce type d'apprentissage et l'apprentissage ménétrier, pourquoi ne pas le poursuivre pour ce qui concerne le chef-d'œuvre ? Pourquoi ne pas considérer que le moment du passage de l'état d'apprenti à celui de maître, moment crucial et déterminant, est, avant toute chose, un rite dont les règles ne sauraient être consignées par écrit dans un banal acte notarié ?

A quoi pouvait ressembler un chef-d'œuvre ménétrier sous l'Ancien Régime ? Nous ne connaissons que deux descriptions de chefs-d'œuvres en vigueur dans des corporations ménétrières des Flandres, Anvers et Mons. A Anvers, en 1676, il se déroule de la façon suivante : les doyens, après avoir entièrement démonté l'instrument qui doit servir à l'épreuve, le remettent au candidat ; celui-ci a pour tâche de le rendre immédiatement apte à fonctionner, en parfait accord avec d'autres instruments. Puis, le candidat est tenu de jouer quelques airs de danse. Enfin, il doit jouer correctement sa partie dans trois motets ou autres morceaux⁴⁵. A Mons, en 1549, les ménétriers doivent pouvoir jouer du hautbois, du cornet, de la flûte et du violon, et ne sont proclamés maîtres qu'après avoir su jouer deux airs sur chacun de ces instruments⁴⁶.

CONCLUSION

Peu de documents font explicitement référence à l'exigence de qualité de la musique ménétrière sous l'Ancien Régime. Jusqu'à la mi-XVII^e siècle, la pratique ménétrière est massive qu'elle soit urbaine ou rurale. Bien sûr, cette pratique n'est pas uniforme et les niveaux de compétence sont certainement très disparates.

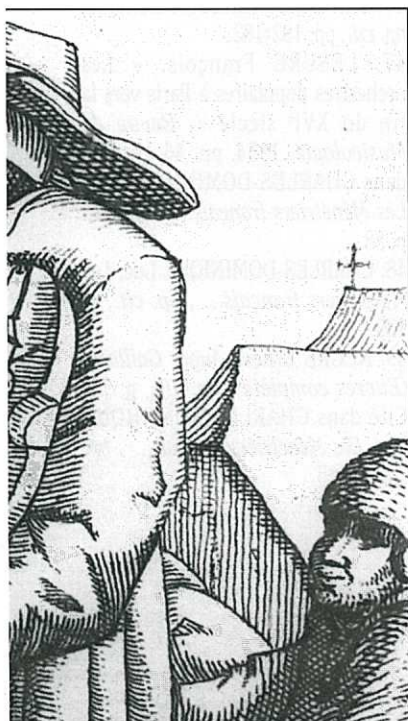
Dans les grandes villes, où la concurrence est très vive, les ménétriers doivent faire preuve d'exigence et de talent s'ils veulent maintenir un niveau d'activité appréciable. A Paris, en 1607, sept joueurs d'instruments décident d'aller « *aux estremes* » du 1^{er} janvier au matin au 3 janvier au soir. Pour cela, ils établissent un rythme de deux répétitions hebdomadaires pendant deux mois. Leur contrat stipule que ceux qui s'abstiendraient d'y venir payeront 30 sols d'amende par séance

manquée et que, d'autre part, au cas où l'un d'eux « *ne sauroit bien et deurement sonner sa partye dans deux jours devant led. jour de l'an* », il sera expulsé de la société et contraint de verser six livres tournois de dommages et intérêts⁴⁷. D'autre part, certains orchestres ménétriers communaux, comme la Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse, possèdent un système interne d'apprentissage sensé garantir un renouvellement de qualité. A Toulouse, au début des années 1680, les Capitouls engagent un « *maître de musique* » dont la tâche principale est « *d'élever et enseigner les enfants en l'art de la musique (...)* afin que, même temps qui vienne à manquer un des joueurs des instruments qui servent ordinairement la ville, on puisse trouver des capables pour remplir ladite place »⁴⁸.

Mais cette exigence existe également en milieu rural ou semi-rural, fortement motivée par l'émulation. Auger Gaillard, ménétrier languedocien ayant exercé à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècles reconnaît : « *Tout le mal qu'ils ont dit contre moi par dépit, au lieu de me nuire, a tourné à mon profit. Ils disaient qu'en jouant je n'observais pas la mesure ; ils pensaient me faire injure, alors que j'ai reconnu qu'on disait vrai, si bien que maintenant je fais cent fois mieux que je ne faisais (...)* Je joue du violon maintenant sans broncher, tellement que, depuis, cinq cents m'ont pris pour Matati [fameux violoniste toulousain contemporain]. Aussi, ceux qui ont des ennemis envieux, je dirai toujours qu'ils sont fort heureux : ce sont des maîtres qui ne coûtent rien »⁴⁹.

La musique ménétrière, ce n'est pas seulement un air joué proprement. C'est d'abord un choix judicieux de répertoire en fonction de la circonstance pour laquelle on joue, c'est ensuite une parfaite connaissance des répertoires locaux, c'est, lorsqu'il s'agit de musique de danse, un jeu rythmique, des ornements mélodiques, une gestuelle, une frappe rythmique des pieds qui doivent « soulever » littéralement le danseur. Mais c'est aussi des cris de relance ou d'encouragement, un contact permanent avec son public, de l'humour mais aussi de la lucidité, une grande résistance à la fatigue, à la boisson — dont la consommation, rituelle, est néanmoins nécessaire —, une régularité

Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



sans failles, souvent un brin d'originalité, le goût de la nouveauté, une très grande faculté d'adaptation aux nouveaux répertoires, aux nouveaux instruments, aux exigences des employeurs, à l'évolution des goûts du public... En bref, un bon ménétrier, outre ses talents musicaux, c'est quelqu'un qui doit savoir être patient, observateur, qui doit savoir faire preuve d'abnégation, mais en même temps qui doit pouvoir faire preuve de résistance, de personnalité. Ménétrier, ce n'est pas seulement une activité musicale : la musique ménétrière étant au cœur des rituels sociaux et communautaires, c'est aussi et avant tout un comportement. C'est tout cela, ce « métier », que les apprentis venaient chercher auprès de leurs maîtres, que l'apprentissage traditionnel des ménétriers de l'Ancien Régime permettait d'acquérir. Par l'observation et l'imprégnation, par le partage des conditions de vie, par un cheminement parallèle mais attentif. Et surtout dans le silence, dans l'intériorité, avant, à son tour, de pouvoir faire entendre sa propre musicalité.

NOTES

1. Voir BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en Pays d'Aude. XVI^e-XVII^e siècles*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988, 305 p.
2. ROBERT Jean, « Notes sur l'activité des musiciens de tradition populaire au XVII^e siècle dans les Pyrénées occidentales et centrales », *Bulletin de la Société de Ramond*, 1974, pp. 47-52.
3. BONNET Jean-Louis, *op. cit.*
4. CAYLA Paul (Dr.), « Musiciens du temps passé », *Folklore*, 12^{ème} année, n°4, hiver 1949, pp. 63-74.
5. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *800 ans de musique populaire à Toulouse*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1984, 110 p.
— *La corporation des ménétriers de Toulouse*, Toulouse, mémoire de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1986. 525 p. dactyl.
— *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 p.
6. CHARLES-DOMINIQUE Luc, « La coule des hautbois des Capitouls de Toulouse (XV^e-XVIII^e siècles). Rôle emblématique, fonction sociale et

histoire d'un orchestre communal de musique ménétrière », *La Musique dans le Midi de la France*,

Actes du Colloque de Villecroze (octobre 1994).

7. MASSIP Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Paris, Picard, 1976, p. 72.

8. PUECH (Dr.), « La musique et les musiciens à Nîmes aux XV^e-XVII^e siècles », *Revue du Midi*, Nîmes, Imp. Gervais-Bedot, 1888, p. 63. (Quel est l'instrument ici dénommé par « musette » : hautbois ou cornemuse ? Rien ne permet de le savoir. Il ne semble pas, cependant, qu'il s'agisse de la « musette de cour », étant donné d'une part l'origine extrêmement modeste de l'apprenti musicien et d'autre part, le type de son activité musicale, puisque le contrat stipule un peu plus loin qu'il participera aux fêtes du « Papegay »).

9. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 869 f° 174.

10. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 869 f° 373.

11. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 6081 f° 19.

12. Document fourni par M. Marcel Gastellu-Etchegorry (Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Sarrancolin, notaire Dominique Figué).

13. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 905 f° 89.

14. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 872 f° 68.

15. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 875 f° 24.

16. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 8393 f° 158.

17. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier de Bagnères-de-Bigorre.

18. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Vic-en-Bigorre, notaire Beray.

19. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Sarrancolin, notaire Dominique Figué.

20. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Vic-en-Bigorre, notaire Beray.

21. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Sarrancolin, notaire Dominique Figué.

22. Archives Départementales de l'Aude, 2^{ème} registre, M^e Boisset.

23. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 879 f° 167.

24. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Sarrancolin, notaire Dominique

Figué.

25. Archives Départementales de l'Aveyron, 3 E 8443, f° 71 (1617) (Document fourni par M. Pierre Malhiac).

26. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 965 f° 372.

27. BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié... op. cit.*

28. Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Sarrancolin, notaire Dominique Figué.

29. *Anciens et nouveaux statuts de la Ville et cité de Bordeaux*. Bordeaux, Simon Boé, 1701, In 4^o, p. 103. Cité dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.* pp. 311-313.

30. *Statuts et règlements des maîtres de dances et joueurs d'instruments tant hauts que bas pour toutes les villes du royaume*, Paris, 1658. Cité dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, pp. 308-310.

31. JURGENS Madeleine, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique. 1600-1650*, Paris, Seppen, 1967, 2 volumes. Tome 2, pp. 54-63.

32. MASSIP Catherine, *La Vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, *op. cit.* p. 72.

33. JURGENS Madeleine, *op. cit.*, Tome 2, p. 55.

34. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 872 f° 68.

35. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 8393 f° 158.

36. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 927.

37. PUECH (Dr.), « La musique et les musiciens à Nîmes aux XV^e-XVII^e siècles », *Revue du Midi*, Nîmes, Imp. Gervais-Bedot, 1888, p. 63.

38. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 875 f° 24.

39. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 8393 f° 158.

40. Archives Départementales de l'Aude, 3 E 895 acte 4. Au sujet de ce document, que nous ne possédons pas et que nous ne connaissons que par l'ouvrage de Jean-Louis Bonnet et l'article du Dr. Cayla, signalons que ce dernier en communique une version sensiblement différente : « Un des apprentis de Joffre Fermont prétend posséder toute la pratique des instruments à cordes et à vent. Il se dispose à rompre son contrat. Le maître s'adresse à des musiciens désignés comme experts. Bien que le

jeune artiste soit satisfait de ses capacités musicales, les experts concluent à la nécessité de le soumettre à une prolongation de l'enseignement. Deux fois par jour pendant tout le carême qui va commencer, il aura à recevoir des leçons de son maître "tant sur une haulte de haultboys que sur un dessus de violon". Par contre si le professeur ne daigne pas s'astreindre à parfaire cet enseignement, les parents de l'élève seront autorisés à le confier aux frais de Fermond à un autre maître » « Musiciens du temps passé », (Dr.) CAYLA, *Folklore*, *op. cit.*, pp. 65-66.

41. BEAUMADIER Léonce, « Ménétriers en Languedoc », *Bulletin de la Société Archéologique Scientifique et Littéraire de Béziers*, 4^{ème} série, Vol. X, 1944, pp. 7-8.

42. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 65.

43. GOURON André, *La réglementation des métiers en Languedoc*, Thèse de droit, Montpellier, 1957. Paris, Minard, 439 p.

44. VAN DER STRAETEN Edmond, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècles. Leurs gildes, leurs statuts, leurs écoles, leurs fonctions, leurs instruments, leur répertoire, leurs mœurs, etc. d'après des documents inédits, avec planches, vignettes et appendice*, Genève, Minkoff, 1972, reprint de l'édition de Bruxelles de 1878, 213 pages. p. 110.

45. VAN DER STRAETEN Edmond, *op. cit.*, p. 145.

46. VAN DER STRAETEN Edmond, *op. cit.*, pp. 182-183.

47. LESURE François, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, 1954, pp. 46-47. Cité dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français... , op. cit.*, p. 88.

48. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français... , op. cit.*, p. 139.

49. NEGRE Ernest, *Auger Gaillard. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 71. Cité dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français... , op. cit.*, p. 185.

Le Conservatoire Occitan (Centre des Musiques et Danses traditionnelles en Midi-Pyrénées) recrute :

UN CHARGÉ DE MISSION "DIFFUSION ARTISTIQUE" (H/F)

Mission :

- le chargé de mission aura en charge le développement du secteur de la diffusion et de la création artistique. A ce titre, il sera amené à élaborer et à mener à bien les activités relevant de ce secteur. Par ailleurs, il secondera le directeur dans la mise en œuvre du projet global de l'association.

Profil :

- connaître le mouvement des musiques, danses et chants traditionnels : ses acteurs, ses réseaux, ses institutions
- maîtriser les modalités d'organisation du spectacle vivant
- savoir élaborer et assurer le suivi d'une programmation artistique
- maîtriser les techniques de communication
- avoir de bonnes dispositions au travail en équipe et un sens réel des relations humaines
- être prêt à s'intégrer dans le projet global de l'association
- posséder une bonne culture musicale générale, de même que maîtriser la pratique d'un instrument ou de la voix.
- avoir une bonne connaissance des langues : anglais, espagnol, occitan, en particulier.

Niveau de rémunération : à négocier

Veillez bien adresser, avant le 30 Novembre 1999, votre candidature (lettre manuscrite, CV, photographie) à : Monsieur le Directeur, Conservatoire occitan, B.P. 3011, 31024 - Toulouse cedex.

UN ADMINISTRATEUR (H/F)

Mission :

- l'administrateur assurera, sous le contrôle du directeur, la responsabilité de l'ensemble des tâches administratives afférentes au fonctionnement des divers secteurs d'activité. Il collaborera au projet global de l'association. Il assurera, en relation avec un cabinet comptable, le suivi de la gestion financière de l'association.

Profil :

- maîtriser les divers aspects de la gestion administrative d'une entreprise culturelle
- avoir de bonnes dispositions au travail en équipe et un sens réel des relations humaines
- avoir une bonne connaissance des langues : anglais, espagnol, occitan, en particulier.

Niveau de rémunération : à négocier

Veillez bien adresser, avant le 30 Novembre 1999, votre candidature (lettre manuscrite, CV, photographie) à : Monsieur le Directeur, Conservatoire Occitan, B.P. 3011, 31024 - Toulouse cedex.

UN ASSISTANT-DOCUMENTALISTE (H/F)

Type de contrat : Emploi Jeune

Formation : Diplôme de documentation

Mission :

- il participera au traitement documentaire des documents sonores, audiovisuels, écrits et iconographiques
- il assurera la saisie informatique dans le cadre de l'alimentation des bases de données
- il assurera certaines tâches documentaires, (gestion des dossiers de presse, gestion de la base de données de périodiques et des revues, suivi des abonnements)
- il participera à l'accueil du public et aux recherches documentaires

Profil :

- maîtriser l'outil informatique et avoir une bonne connaissance de l'informatique documentaire
- avoir une bonne connaissance de la culture locale et, si possible, de la langue occitane
- avoir des connaissances en ethnomusicologie ou en ethnologie
- avoir des connaissances techniques relatives au son et à l'audiovisuel
- avoir de bonnes dispositions au travail en équipe et un sens réel des relations humaines

Niveau de rémunération : à négocier

Veillez bien adresser, avant le 30 Novembre 1999, votre candidature (lettre manuscrite, CV) à : Bénédicte Bonnemason, Conservatoire Occitan, B.P. 3011, 31024 - Toulouse cedex.

BULLETIN D'INSCRIPTION

POLYPHONIES D'EUROPE DE L'EST ET DANSE DE BULGARIE

Samedi 4 et dimanche 5 décembre 1999

Nom :

Prénom :

Adresse :

.....

.....

Tél. et Fax :

A retourner avant le 30 novembre 1999 à :

**Conservatoire Occitan
BP 3011
31024 TOULOUSE CEDEX**

POUR VOS MANIFESTATIONS
festivals, concerts,
stages, bals, etc.

Pourquoi pas une

**Pub
dans
Pastel ?**

Tarifs :

**1/4 page = 1100 F ht
1/8 page = 700 F ht
(50% de réduction aux
annonceurs de Midi-Pyrénées)**

**Renseignements :
Tél. : 05 61 42 75 79
Fax : 05 61 42 12 59**



"Compostela medieval", Ensemble Porque Trobar.
Ed. "Fonti Musicali" 33, rue Jean d'Ardenne, B1050, Bruxelles.

On rencontre de plus en plus sur le marché de la musique médiévale des productions émanant de recherches de musiciens issus du milieu des musiques traditionnelles. Avec une longue pratique et une écoute des musiques vivantes, la lecture des œuvres anciennes prend du sens dans cet ouvrage, notamment avec la participation de John Wright et d'Equidad Barès pour ne citer que les plus connus. On pourrait être tenté de reprocher aux musiciens "trad" de s'arranger un peu trop facilement lorsqu'ils abordent les répertoires de musiques anciennes. Les emprunts à des musiques extra-européennes pour affirmer une tendance, souligner une hypothèse d'expression musicale, sont monnaie courante et rendent ces œuvres peu crédibles en comparaison avec des réalisations de cette qualité. L'ouvrage se situe dans la ligne de la production exceptionnelle de l'ensemble Tre Fontane sur les troubadours, comparable sans aucun doute du fait de la voix d'Equidad. Certes on entend bien qu'il s'agit d'un travail de circonstance. Il manque à un niveau subtil, le côté "rodé" de ceux qui jouent beaucoup ensemble. Mais la qualité des interventions et le produit de la recherche rendent l'écoute plus qu'intéressante, malgré un passage peu convaincant sur la voix masculine. Le sérieux du travail sur le rapport du texte à la musique et le timbre chaleureux de John Wright rendent cette faiblesse mineure. La voix d'Equidad au service de cette recherche est grandiose. A aucun moment on est agacé par le procédé de technique vocale ou de quelquel débordement démonstratif de performance. La voix, comme les instruments sont tous au service de l'œuvre, en pleine convergence, révélant un chant en soi magnifique, lumineux, échappé de l'oubli après

des siècles d'absence. L'ensemble prend toute sa force dans la plage 10 avec la cantiga 139. On n'a pas cette impression trop fréquente dans les productions occidentales, d'une course, d'un rapport de force entre le chant, les instruments et les percussions. Il y a convergence aussi dans le traitement du son, se rapprochant au maximum de la scrupuleuse entreprise à partir des sculptures des instruments représentés par quelques corbeaux de la salle du Palacio de Gelminez, à Santiago de Compostela et ceux du Portico de la Gloria. Les pièces s'écoulent les unes après les autres sans lassitude. Il est remarquable pour ce type de production que l'on ne soit pas tenté de "zapper" au-delà de quelques morceaux, de ranger définitivement le CD après une deuxième tentative, bien que la version du "Rey glorios" soit particulièrement longue. Une production rare, exemplaire dans le genre, un ouvrage de référence pour tous, musiciens et chanteurs.

Dominique BARES



"Instrumentos Tradicionales"
La tradición musical en España
CD Saga WKPD-10/2040, vol. 14.
Ed. et distrib. par TECNOSAGA S.A. — Dolores Armengot — 28025 MADRID (Espagne).

Pendant quelques années les relations du Conservatoire Occitan avec l'Espagne se sont limitées à l'approvisionnement en poche de cornemuse. C'est avec les tournées du groupe occitan *Lo Jaç* en 85, les relations d'amitié de Luc Charles-Dominique avec Paco Diez, puis la Biennale des Musiques Ibériques, que l'environnement *revivaliste* du Conservatoire Occitan s'est ouvert progressivement vers l'autre côté des Pyrénées. Avec ce nouveau CD, c'est l'Espagne de l'intérieur, presque confidentielle qui parvient jusqu'à nous, absente des images qui auraient pu être d'Epinal.

L'éditeur propose un document exceptionnel. Avec ce CD on a accès à une sorte de répertoire de musiques traditionnelles de la péninsule, représentatif des différentes contrées de ce qu'on appelait en occitan médiéval "Espanha" pour désigner ce qui existe de l'autre côté des Pyrénées. Avec 32 titres et un livret explicatif, en castillan, sur les répertoires, et quelques indications historiques sur les instruments, on a les éléments pour orienter une éventuelle recherche. Une liste, à la fin du livret, présente les CD enregistrés sur ces thèmes. *La tradición musical en España* est en fait le titre de la collection. La réussite est d'avoir rendu agréable quelque chose qui a la vocation d'être un outil de recherche, et risquait d'être un document fastidieux à écouter. Cette production rappelle le remarquable album d'une quinzaine de disques vinyles édités en 1979, par Hispavox S.A., réalisé par le professeur M. Garcia Matos sous l'intitulé *Magna antología del folklore musical de España*. Sur la plage 19, on croit même reconnaître la voix d'une chanteuse collectée dans ces années-là.

Si les enregistrements sont d'excellente qualité, les interprétations n'ont pas toutes la même consistance. Quelques unes trop "lisses" procurent très vite un sentiment d'ennui et l'envie de "zapper". Cette impression est vite dissipée à l'écoute du *fandango* à la flûte à trois trous et au tambourin de Salamanca, les *siguidillas* de Madrid à la voix et au tambourin, la *rondena* de Caceres, les *verdiales* de Malaga, la *rota* de Santander au *rabel* et à la voix, etc. Une manière de vivre la musique *flamenca* mais qui n'est pas du *flamenco*, irrécupérable par l'industrie du tourisme.

On est en présence d'une pratique musicale à vocation exclusivement acoustique, par l'équilibre des timbres, l'association des sonorités voix, percussions, instruments. La pratique musicale est en pleine coopération. Les instruments sont parfaitement identifiables dans l'ensemble, avec une relation au chant à la fois sobre et pertinente. La richesse de l'expression se situe plus au niveau de l'élégance des sonorités et de la solidité rythmique, qu'à celui d'une recherche acrobatique de la coopération instrumentale. Cela a quelque chose à voir avec la fonction première de ces musiques placées

sur un autre plan que celui de la représentation. A défaut d'une véritable démarche scientifique, avec la raison du rêve et de l'intuition, ces musiques ont un fort pouvoir d'évocation. Pour qui connaît l'Afrique du Nord, les pays espagnols, l'Aquitaine historique, Gascogne et Pays Basque, et même au-delà, plus qu'un voisinage culturel on respire un quelque chose à la fois semblable et différent comme une parenté, une cohérence entre ces courants musicaux, les architectures, les musiques des langues, les gestes, les cicatrices de l'Inquisition. La relation au chant dans la Gascogne pyrénéenne n'est pas très éloignée du chant aragonais. La manière de se placer des musiciens de ce même Aragon n'est pas sans rappeler les ensembles Andalous de Fès. Le rapport du chant aux parties instrumentales entre rythme et musique de Castille, en Andalousie, en Extremadura, nous renvoie également aux pratiques de l'Atlas marocain. Il faut connaître dans ce sens la recherche passionnante de Marc Lopuyt qui a révélé les genres musicaux semblables de l'Andalousie et de l'Atlas. "Les deux Andalousies", est aussi le titre d'un livre remarquable de Miguel del Castillo disant "la symétrie du Maroc et de l'Andalousie."

La connaissance d'une culture musicale proche de sa substance, encore vivante bien que menacée, devrait nourrir notre réflexion quant à notre propre pratique musicale. Elle devrait nous aider à échapper aux nouveaux standards faisant force de loi dans la façon de musiquer, notamment dans la relation aux techniques de sonorisation.

D. B.



A tota corda, Les Violines.
Ed. Bit a beat.
Contact : Les Violines, Simone Lambregts, C/Bolivar 7, 1er. 3a.
08023 Barcelona.
Tél. : 93 417 70 12

Voici un groupe de Catalogne qui nous fait le plaisir de mettre à l'honneur des musiques jouées au violon. Jusqu'ici peu de groupes de cette région avaient redonné vie à cet instrument, bien que le violon ait été un instrument important dans l'histoire des musiques populaires de plusieurs régions de la péninsule ibérique. Pour la Catalogne, quelques violonistes populaires ont été enregistrés dans les Pyrénées.

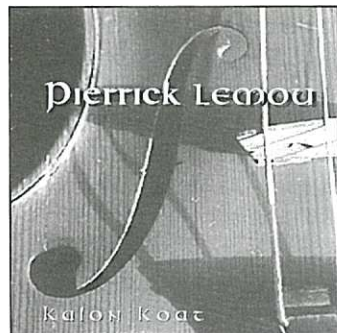
C'est à l'initiative de Simone Lambregts, que le groupe *Les Violines* a été constitué. Il est formé de 4 femmes violonistes : Laura Imbert-Bouchard, membre de *Sol de Nit*, Nuria Piqué, qui semble avoir une solide formation de violoniste classique, Anna Colomer membre de *Els Ginjolers*, et Simone Lambregts, que le public français connaît mieux, puisqu'elle fait partie du groupe barcelonais *Primera Nota*.

Dans la production de la musique catalane actuelle, le groupe *Les Violines* dénote avec ce son à 4 violons, dans un jeu polyphonique dans lequel chaque violoniste possède une personnalité différente et dans lequel différents styles (ornementations, phrasés, jeux d'anches) se côtoient. Le répertoire de *Les Violines* comprend des airs traditionnels de violon, empruntés à des violonistes catalans (en particulier Pepito Ferrer dit *El Ferrer de tuixent*), qui avait été enregistré en 1979 par Artur Blasco. Autour de ce répertoire traditionnel de violon, le groupe interprète également des compositions adaptées aux types de danses qui existent aujourd'hui dans les bals revivalistes en Catalogne (mazurkas, polkas, xotis, contredanses...).

L'originalité du groupe réside dans

son travail d'arrangement à partir des thèmes avec un travail d'harmonisation original. Par la qualité de l'interprétation et de l'enregistrement, *Les Violines* se présente comme un excellent groupe qui montre aujourd'hui la vivacité de la musique de tradition en Catalogne.

Xavier VIDAL



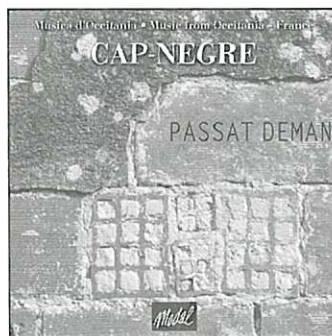
"Kalon Koat", Pierrick Lemou.
Ed. Pluriel
TVB Productions.

Pierrick Lemou fait partie des musiciens actuels de la musique bretonne dont le rôle est essentiel. Dans différentes formations, il nous a habitué, depuis de nombreuses années maintenant, à ses qualités musicales. Il représente à la fois un violoniste proche des sources de la musique de violon en Bretagne — il s'est souvent inspiré dans son jeu des documents de collectage — mais il est également un bon représentant des nouvelles pratiques fortement inspirées par la musique irlandaise, en particulier, et surtout influencées par les nouvelles conditions de jeu des Fest-Noz actuels par lequel les musiques de groupe modernisés dominent.

Dans ce disque pour lequel il est le musicien essentiel, bien qu'accompagné par des musiciens remarquables (Stéphane Morvan, Roland Conu, Dominique Plot, Luc Appamon, Bruno Rouille, Loïc Blejean, Philippe Le Gallou, Hervé Guillo, Pierre Sergent, Jakez François, Guillaume St James, Stéphane Maillard, Patrice Deletre, Jérôme Gasml), Pierrick Lemou nous révèle sa véritable personnalité musicale à travers le choix de répertoire et d'orchestrations très éclectiques, avec toutefois toujours une constante, celle de la mise en valeur du jeu et du son du violon, toujours présent bien que jamais dominateur sur l'ensemble. Le plaisir de l'audi-

teur est d'abord celui de la beauté des mélodies traditionnelles ou composées, et également celui de l'exactitude des musiques de danses portées par des musiciens expérimentés. Pierrick Lemou profite de ses expériences de producteur discographique pour construire une musique très bien enregistrée. Sa maîtrise du son en studio est tout à fait apparente. La mise en valeur des mélodies prime. Les effets superflus ont été mis de côté. Pierrick Lemou va à l'essentiel en nous proposant une musique qui lui tient à cœur.

X. V.



"Musica d'Occitania", Cap Negre
Ed. Modal
Contact artistes : Natacha Meneteau
la Boulinière, 79340 Saint Germier,
tél./ fax : 05 49 69 12 05

La rencontre entre, d'une part Alain Cadeillan et Christian Lanau (qui possèdent ensemble une longue expérience musicale), et Pierre Boissière d'autre part (chanteur remarquable par l'authenticité de la démarche), est une rencontre heureuse pour les musiques d'Occitanie.

Sur la base d'un répertoire traditionnel emprunté à différentes régions (Haute Auvergne, Haut-Agenais, Béarn, Limousin...), avec aussi des compositions (telle "Fuego Fatuo" de Manuel de Falla), la voix de Pierre Boissière sert de support à des orchestrations très élaborées, servies par les violons de Christian Lanau, et les multiples instruments joués par Alain Cadeillan. Pour ces instrumentistes, on entend bien que les expériences de Perlinpinpin ou de Ténarèze ont servi de base à l'élaboration d'un jeu instrumental ciselé. Les années de pratique ont servi à Alain Cadeillan et à Christian Lanau à faire les choix (dans les sons, dans les phrasés) qui leur ont permis aujourd'hui d'acquérir des personna-

lités musicales remarquables. Ce travail d'orfèvre a pour résultat une musique qui dans le fond est très écrite, puisque chaque son, chaque effet, chaque ornement est mûrement sélectionné. Certains auraient préféré quelques prises de risques. Toutefois, cette démarche semble être portée par la volonté d'être au service du chant de Pierre Boissière. Pour le chanteur également, le choix de l'interprétation de chaque chant semble avoir été mûrement pensé. La justesse avec laquelle Pierre Boissière interprète ces chants semble due à ces choix (conscients ou inconscients), qui font que ce répertoire correspond tout à fait à son type de voix. On entend chez lui un lien direct avec la tradition qu'il a lui-même recherché avec passion.

Ce trio, dont les membres ont toujours été parmi les pionniers du revivalisme, montre avec ce disque la cohérence d'une démarche qui lui permet d'être un des meilleurs ensembles des musiques traditionnelles actuelles en Occitanie.

X. V.



Rémy Palezis et Yan Cozian à St Chartier. (Photo Conservatoire Occitan)

CONCOURS ST CHARTIER 1999

Suivant l'exemple de son professeur, Yan Cozian (1er prix 1998 en duo avec Didier Oliver), un jeune *bohaire* s'est présenté au concours solo de cornemuse de St Chartier 1999. Rémy Palezis, à 17 ans a remporté le 1er prix, devenant le premier *bohàire* à monter sur la plus haute marche du podium solo, dépassant ainsi les performances de Patrice Bianco dans la fin des années 80, François Giné (16 ans) en 1993 et Yan Cozian en 1997, qui étaient second du même concours. Avec un doigté riche et très virtuose, profondément inspiré de son "modèle" Alain Cadeillan, il ne manque plus à Rémy qu'un peu de maturité pour égaler les plus grands joueurs de cornemuse. C'est ce que nous lui souhaitons tous. Bravo au lauréat et à son professeur.

Bernard DESBLANCS

SONEM MAI 1999

Les jeunes musiciens s'illustrent un peu partout et cela fait plaisir. Ce fut le cas, à *Sonem Mai* qui pour sa 8ème édition a rassemblé encore plus d'enseignants et d'apprentis musiciens de tous âges. Venant d'écoles de musique ou de milieu associatifs, ils viennent confronter leurs expériences et leur réalisations. Dans ce cadre Daniel Frouvelle, depuis quelques années, incite tout le monde à se pencher, à s'interroger et à développer l'esprit créatif des élèves. Le "j'invente un air, je te le joue, et s'il te plaît, on le jouera ensemble l'an prochain", a du succès auprès des jeunes. Déjà dans son numéro 36 (avril-mai-juin 98), *Pastel* s'était fait l'écho de cette intéressante initiative en publiant des

compositions d'élèves de l'atelier Musique Traditionnelle de l'Ecole Nationale de Musique du Tarn. Les airs primés au concours feront donc partie du répertoire de l'année suivante. Ainsi la fête continue à se nourrir de cette vision à la fois novatrice et inspirée de la tradition.

Nous aurons donc le plaisir de jouer ensemble à *Sonem mai 2000* "*Le rondeau des cerises*", création du jeune *bohaire* toulousain Bertrand Fabre, prix spécial du jury à *Sonem mai* et 1er prix au concours de la Fête du rondeau de Castelnaud Barbarens, et "*l'air de veillée*" créé et joué au violon par Hélène Moreau, jeune élève du Lot, qui a emporté le 1er prix du concours *Sonem Mai*. Bravo à tous les participants.

Notons d'ores et déjà le prochain rendez-vous : *Sonem Mai 2000* se déroulera les 27 et 28 mai !

B. D.

Fête de la musique 99, Bertrand Fabre. (Photo Pierre Corbefin)



LE RONDEAU DE CASTELNAU : CONCOURS

Lo Rondèu de Castelnaud, à Castelnaud-Barbarens, dans le Gers, a vécu avec succès sa deuxième édition organisée par l'association castelnau-sienne *Lo Rondèu de Castelnaud* (les cinq précédentes avaient été organisées à l'initiative de l'ACPPG), les 26

et 27 Juin derniers. Cette année, les organisateurs, soutenu par l'A.D.D.A. du Gers, ont voulu relancer l'idée du concours de rondeau initiée à la fin des années 1980 par l'Association Pour la Culture Populaire en Pays Gascon. "Examinés" par un jury constitué avec la collaboration du Conservatoire Occitan, les candidats étaient rassemblés en deux catégories, solo et duo, et devaient satisfaire aux critères suivants : "dansabilité", tempo, phrasé, homogénéité musicale, originalité du choix musical ou de la création. Ont concouru, en catégorie solo : Sybille de Bourran, Loïs Di Qual, Gilbert Didier, Bertrand Fabre. En duo : Pierre Vieussens-Françoise Maffrand, Gaël et André Pons, Matthieu Baudoin et Lionel Dubertrand, Judith et Sybille de Bourran, Jean-Jacques Castellani et Serge Ragano. Le jury composé de Luc Charles-Dominique, Yann Cozian, Jean-Michel Espinasse, Françoise Farenc-Vieussens, Paulette Faucon et Philippe Marsac, a retenu les lauréats que voici.

Premier prix solo : Bertrand Fabre (Toulouse), 14 ans, à la *boha*, avec le "rondeau des cerises" (création de B. Fabre).

Prix du jury : Loïs Di Qual (Montesquieu-Lauragais), 12 ans, à l'accordéon diatonique.

Premiers prix duo *ex-æquo* : Françoise Maffrand-Pierre Vieussens (Tournefeuille, Plaisance du Touch, groupe Arpalhands), à la *boha* ; Matthieu Baudoin-Lionel Dubertrand (Pau, Tarbes), à la *boha* et à la flûte à trois trous-tambourin à cordes.

Prix d'encouragement : Judith et Sybille de Bourran (Toulouse), 8 et 6 ans, à la flûte à bec et à l'accordéon diatonique.

Les catégories du concours mêlaient volontairement les adultes et les enfants. Le palmarès met clairement en évidence, et c'est extrêmement réjouissant, l'intérêt que les enfants, même très jeunes, portent désormais aux musiques traditionnelles et aux instruments qui la servent. Il faut souhaiter une fortune identique au chant et à la danse. Au fait ! A quand un concours de rondeau ouvert aux

danseurs ?

Pierre CORBEFIN

RENCONTRE AVEC LES REFUGIÉS KOSOVARS

A "La ferme des 50" à Ramonville St Agne, le mardi 3 août, organisée par l'association "Solidarité Kosovo Midi-Pyrénées".

Un grand repas de cuisine traditionnelle du Kosovo, suivi d'une présentation des familles a donné d'entrée le ton chaleureux et poignant de la soirée. Bien que nous ne puissions oublier à aucun instant les raisons tragiques de cette rencontre, le repas s'est terminé par un bal animé par des musiciens irlandais et d'autres musiciens du "trad" de la région toulousaine. Le moment fort de la soirée, inoubliable, fut quand les kosovars ont pris le relais. Plusieurs femmes se sont emparées de diverses percussions et avec le chant ont fait danser, des plus petits aux plus grands, avec une fièvre qu'on aurait voulu emporter avec soi. Ce qui faisait du bien malgré l'évocation pathétique des paroles, était le naturel de ces familles dans leurs danses et leurs musiques. Loin du syndrome du "fond de vallée", il n'y avait pas de nombril photographique ce soir-là, ou de voyeurisme numérisé visant une culture en représentation. Les seules photos prises étaient pour se souvenir de moments de rencontre, d'une amitié nouvelle, de l'émergence d'un nouvel espoir pour une société blessée. Le chant et la danse étaient aussi normaux que la lumière du soleil après la tourmente. On ne pouvait pas rester insensible à l'exaltation produite par ces instants de bonheur collectif. Les jeunes, ressemblant à n'importe quel jeune du monde télévisuel, étaient complètement dans le mouvement. A un moment de la soirée, le "rap" chanté en kosovar n'était pas en rupture dans le déroulement des échanges. Il s'inscrivait dans la même émotion. Nos amis kosovars étaient bien debout ce soir-là dans leur manière de vivre et de nous offrir leur société.

Dominique BARES

midipyrénées

CONCERTS ET BALS

OCTOBRE

VENDREDI 01 :
GRATENTOUR (31), concert avec A Plectre.

SAMEDI 02 :
LAVELANET (09), Marché Couvert, concert avec Gadalzen.
AGASSAC (31), concert avec Nadau.
ALBI (81), bal traditionnel avec Le Brisepied.
LEZERE CAMARADE (09), bal avec Arpalhands.

MARDI 05 :
AUCH (32), spectacle "Occitanas" avec J.-L. Madier.

JEUDI 07 :
TOULOUSE (31), MJC Pont Des Demoiselles, soirée inter-ateliers du 1^{er} jeudi du mois.

SAMEDI 09 :
ST NAUPHARY (82), bal traditionnel avec Eths Carruts.

VENDREDI 15 :
CASTANET (31), Salle La Ritournelle, bal traditionnel avec Lo Jaç.

SAMEDI 16 :
CAJARC (46), spectacle "Occitanas" avec J.-L. Madier, puis bal avec l'AMTPQuercy entre autres.
ALZEN (09), bal traditionnel occitan et irlandais avec Tara et Marc Sérafini.

DIMANCHE 17 :
STE GENEVIEVE SUR ARGENCE (12), la Rencontre des Musiciens de l'Aubrac fête cette année ses 10 ans et accueille tous les musiciens et amateurs de danses traditionnelles.

OCTOBRE (suite)

SAMEDI 23 :
GRISOLLES (82), concert avec Nadau.

JEUDI 28 :
TOULOUSE (31), MJC Pont Des Demoiselles, soirée inter-ateliers du 1^{er} jeudi du mois.

SAMEDI 30 :
MONTAUBAN (82), Le Rio, concert avec Gadalzen.

NOVEMBRE

SAMEDI 02 :
LEZERE (09), bal avec Arpalhands.

MERCREDI 03 :
LESPINET (31), CREPS, "Journées de la danse", "Etnuldi".

JEUDI 04 :
COLOMIERS (31), "Journées de la danse", "Voyages", Récital de M. Perrone, suivi d'un bal aux accordéons.

VENDREDI 05 :
COLOMIERS (31), "Journées de la danse", "Quate e choès" spectacle de danse suivi d'un bal à la voix...

SAMEDI 06 :
COLOMIERS (31), "Journées de la danse", Nuit de la danse.

VENDREDI 12 :
AUCH (32), concert avec Ti Jazz.

SAMEDI 13 :
GRENADE (31), *castanhada*, veillée puis bal avec Eths Carruts.
ALAN (31), Notre-Dame de Lorette, concert avec Mosaïca.

SAMEDI 13-DIMANCHE 14 :
DUNES (82), 7^e Journées

CONCERTS ET BALS

NOVEMBRE (suite)

Occitanes, Nuit de la Danse traditionnelle avec des Polyphonies Corses (à préciser) le samedi, et le dimanche concert, bal avec Arpalhands et "Fanny et les gascons", puis passe-rue.
LARRAZET (82), Journées Annuelles, "Mémoires et itinéraires d'immigrés".

VENDREDI 19 :
CASTANET (31), Salle J. Brel, concert avec Cadence.

SAMEDI 20 :
OUEILLOUX (65), bal gascon avec Quate Vents et Los Trucayres.
GOURDAN-POLIGNAN (31), Salle des Fêtes, bal traditionnel avec Arpalhands.
ALZEN (09), concert avec Gadalzen.

MERCREDI 24 :
COLOMIERS (31), Salle P. Satgé, soirée des ateliers de l'Association Arpalhands, bal irlandais et occitan.

SAMEDI 27 :
CARBONNE (31), bal folk avec Eths Autes.

DÉCEMBRE

JEUDI 02 :
TOULOUSE (31), MJC Pont Des Demoiselles, soirée inter-ateliers du 1^{er} jeudi du mois.

VENDREDI 03 :
CASTANET (31), Salle La Ritournelle, baleti avec Réménilhe organisé par la Calandreta de Castanet.

MERCREDI 08 :
TOULOUSE (31), Le Bijou, 6^{ème} soirée Fous d'archet.

VENDREDI 17 :
CASTANET (31), Salle J. Brel, concert avec Le Brisepied.
MOURVILLES HAUTES (31), Salle des Fêtes, spectacle "La Conférence" avec Sylvain Roux et Jérôme Martin.

LES STAGES

OCTOBRE

SAMEDI 02 :
LEZERE CAMARADE (09), stage de Fandango avec F. Farenc-Vieussens. Rens. : ACPC 05 61 42 65 87.

VENDREDI 08-DIMANCHE 10 :
ALBI (81), stage d'informatique musicale, synthèse sonore et sampling, avec Olivier Cussac. Rens. : ADDA du Tarn - Délégation Départementale Musique et Danse au 05 63 77 32 18.

SAMEDI 16 :
ALZEN (09), stage de mixers (danses de groupe d'Irlande et de Grande-Bretagne) animé par Alison Willie. Rens. : 05 61 65 13 00.

SAMEDI 16-DIMANCHE 17 :
VILLEMUR (31), stage de jotas, sevillanas, et fandangos animé par Equidad Barès. Rens. : 06 12 93 25 54.

ALZEN (09), stage d'accordéon diatonique animé par Marc Sérafini. Rens. : 05 61 65 13 00.

SAINT-GAUDENS (31), stage de bourrées du Berry et du Bourbonnais animé par Eric Elsener et Patrick Perot. Rens. : Denise Berne au 05 61 98 00 24.
CAJARC (46), stage de violon avec J.-P. Champeval, de cornemuses avec J. Blanchard, de danses bourrées et sautières avec F. Etay et G. Lauprêtre, d'accordéon diatonique avec Ch. Bouygues, et de chant avec J.-L. Madier. Rens. : AMTP Quercy 05 65 40 13 01.

DIMANCHE 17 :
CARBONNE (31), stage de danses traditionnelles avec le Cercle Occitan Carbonnais. Rens. : Cercle Occitan Carbonnais 05 61 87 86 61 ou 05 61 87 80 20.

SAMEDI 23-DIMANCHE 24 :
LABASTIDE ST SERNIN (31), stage de Totarota (clarinette en roseau) animé par Jean-Pierre Lafitte. Rens. : Association Trioc

LES STAGES

OCTOBRE (suite)

05 61 84 92 87.

DIMANCHE 24 :
MONTAUBAN (82), stage de
rondeaux et congos de Captieux .
Rens. : Réveil Occitan
05 63 02 91 11 ou 05 63 66 15 94.

NOVEMBRE

MARDI 02-DIMANCHE 07 :
LESPINET (31), CREPS,
"Journées de la danse", stages
de danses, chants et musiques
à danser (voir page 6).
Rens. : Conservatoire Occitan
05 61 42 75 79.

SAMEDI 06-DIMANCHE 07 :
LABRUGUIERE (81), stage
"Chanteur de rock et de varié-
tés" animé par Dominique
Desmons.
Rens. : 05 63 77 32 18.

SAMEDI 13-DIMANCHE 14 :
LABASTIDE ST SERVIN (31),
stage de fifre animé par Jean-
Pierre Lafitte. Rens. :
Association Trioc 05 61 84 92
87.
LARRAZET (82), Maison de la
Culture, Journées annuelles.
Rens. : 05 63 20 71 22
ou 05 63 20 72 34.

SAMEDI 20-DIMANCHE 21 :
VILLEMUR (31), stage de jotas,
sevillanas, fandangos animé par
Equidad Barès.
Rens. : 06 12 93 25 54.

DIMANCHE 21 :
CASTANET (31), stage de sauts
basques et béarnais animé par
Mireille Loubet.
Rens. : 05 61 81 83 56.

DÉCEMBRE

SAMEDI 04-DIMANCHE 05 :
TOULOUSE (31), stage de
polyphonies de l'Europe de
l'Est animé par J.-L.
Imianitoff, et stage de danse
bulgare animé par Aurélia
Marin. Rens. : Conservatoire
Occitan
05 61 42 75 79.

France étranger

CONCERTS ET BALS

OCTOBRE

VENDREDI 01 :
LE TEMPLE (79), Centre
socio-culturel , salle
polyvalente, concert avec les
Manufactures Verbales.

VENDREDI 01-SAMEDI 02 :
CERET (66), Les
Méditerranéennes de Céret,
avec Niña Pastori (Espagne)...

VENDREDI 01-DIMANCHE 03:
MAURIAC (15), Festival
d'Automne "Musiques et
Danses Traditionnelles d'ici
et d'ailleurs", avec le
vendredi concert avec la
Compagnie Léon Larchet, le
samedi un *passa-carrièra*,
puis Les tambours du Congo,
le Trio D.C.A pour un
concert-bal, le dimanche un
passa-carrièra puis concerts
avec Illapa et
BluegrassBurger.

SAMEDI 02 :
OLORON SAINTE-MARIE (64),
spectacle "La Conférence"
avec Sylvain Roux et Jérôme
Martin.
SAINT-YRIEIX LA PERCHE
(87), "Souffler c'est jouer en
Limousin", concert de
cornemuses.

SAMEDI 02-DIMANCHE 03 :
CHATENAY-MALABRY (92),
stage de danse gasco-
béarnaise (sauts et branles),
avec Marie-Claude
Hourdebaigt.

VENDREDI 08 :
"POLHON" (40), concert
avec les Manufactures

OCTOBRE (suite)

Verbales.
SAMEDI 09 :
LADIGNAC-LE-LONG (87),
"Souffler c'est jouer en
Limousin", soirée animée par
le conteur Jan Dau Melhau et
les musiciens des associations
Chabrettes et Hautbois du
Limousin.
ST VINCENT DE MERCUZE
(38), bal avec Patrick
Cadeillan.

SAMEDI 09-SAMEDI 30 :
PERPIGNAN (66), 11ème Festival
Jazzèbre "Carrefours Des Suds",
voir programmation dans la
rubrique **Brèves**.

MARDI 12 :
RIS-ORANGIS (91), bal tout
azimuth avec Joubal.

JEUDI 14 :
ISSOUDUN (36), La Boîte à
musique, concert avec
Faubourg de Boignard.

VENDREDI 15-SAMEDI 23 :
RHÔNES-ALPES (69),
Rencontres Internationales
d'Accordéons, soirées avec
Claudine Lebegue, Pascal
Carré, Raoul Barbosa...

SAMEDI 16 :
LA SEU D'URGELL
(CATALOGNE), Festival Nuits
Romanes, "Quand sur les
pierres, musique et
lumière..." concert-spectacle
avec l'ensemble Mosaïca.

MARDI 19 :
TULLE (19), "Souffler c'est
jouer en Limousin", création

CONCERTS ET BALS

OCTOBRE (suite)

autour de Laurent Dehors
avec Frédéric Pouget,
Philippe Destrem, Ramon
Lopez.
RIS-ORANGIS (91), spectacle
en lecture et musique avec
Yiddish Expresso, "Tradition
juive".
SAMEDI 23 :
CREON (33), Centre Culturel,
spectacle "La Conférence" avec
Sylvain Roux et Jérôme Martin.

DIMANCHE 24 :
SAINT-YRIEIX LA PERCHE (87),
"Souffler c'est jouer en
Limousin", Journée Musique
traditionnelle avec concert
"Reflets d'âme".

MARDI 26 :
AUBUSSON (23), "Souffler c'est
jouer en Limousin", concert
"Reflets d'âme".
RIS-ORANGIS (91), concert
cajun avec Balfa Toujours.

VENDREDI 29 :
GLANDON (87), "Souffler c'est
jouer en Limousin", soirée
animée par le conteur Jan Dau
Melhau et les musiciens des
associations Chabrettes et
Hautbois du Limousin.
MEZIN (47), "Camelica" de Jean-
François Tisnèr.

SAMEDI 30 :
SAINT-ELOY-LES-TUILERIES
(19), "Souffler c'est jouer en
Limousin", soirée animée par le
conteur Jan Dau Melhau et les
musiciens des associations
Chabrettes et Hautbois du
Limousin.

NOVEMBRE

SAMEDI 06 :
SAINT-SYMPHORIEN SUR
COISE (69), Nuit de
l'Accordéon avec un concert-
création de l'atelier musique
d'ensemble dirigé par Miqueu
Montanaro, Jean-François
Baez Solo et Duo Guerbigny-
Pacher.

CONCERTS ET BALS

NOVEMBRE (suite)

VENDREDI 12-DIMANCHE 14 :
MONDRAGON (84), 4èmes
 Rencontres de Musique
 traditionnelle : le vendredi
 concert instrumental et vocal
 avec Trio Chemirani, Aksak, et
 Draille ; le samedi concert avec
 Ric e Fouale puis concert vocal,
 instrumental et bal avec Gacha
 Empega, Arco Alpino, et Les
 Violons du Rigaudon ; enfin le
 dimanche concert et bal avec
 Melonius Quartet et Sergio
 Berardo. Avec le concours de la
 Mission pour les Musiques
 Traditionnelles de PACA et le
 Conseil Général du Vaucluse.

MARDI 16 :
RIS-ORANGIS (91), concert avec
 Ténarèze.

MARDI 23 :
RIS-ORANGIS (91), concert
 musique de Suède avec Svart
 Kaffe.

SAMEDI 27 :
BILLERES (64), concert avec
 Nadau.
BOURG EN BRESSE (01),
 concert avec le Trio Patrick
 Bouffard.
PARIS (75), Gala Spedidam,
 concert avec Gabriel Yacoub.
ST-MEDARD-EN-JALLES (33),
 Théâtre de Gironde IDDAC,
 Arbre à paroles avec le
 Théâtre des Tafurs et les
 Manufactures Verbales.

MARDI 30 :
RIS-ORANGIS (91), "Du Choro à
 la Samba" avec Dengoso (Brésil).

DÉCEMBRE

MARDI 07 :
SAINT-PIERRE LES ELBEUF
 (76), Salle Claude Lambert,
 spectacle "La Conférence"
 avec Sylvain Roux et Jérôme
 Martin.
RIS-ORANGIS (91), concert
 avec Mélusine.

MARDI 14 :
RIS-ORANGIS (91), Fête de
 l'Ecole avec la prestation des
 élèves du CMT.

VENDREDI 17 :
BESANÇON (39), concert avec
 Faubourg de Boignard.

LES STAGES

OCTOBRE

SAMEDI 02 :
MAURIAC (15), Festival
 d'Automne "Musiques et Danses
 Traditionnelles d'ici et
 d'ailleurs", atelier de danses
 traditionnelles d'Auvergne avec le
 CDMDT. Rens. : 04 71 67 30 26.

DIMANCHE 03 :
MONDRAGON (84), 4èmes
 Rencontres de Musiques
 Traditionnelles, stage de
 rencontre et d'échange de savoir-
 faire entre Patrice Gabet et les
 tambourins sur un programme
 d'airs à danser.
 Rens. : 04 90 40 87 68.

MARDI 05 :
BORDEAUX (33), stage
 découverte et initiation aux steel
 drums animé par Nicolas
 Terrance.
 Rens. : 05 56 91 26 65.

SAMEDI 09-DIMANCHE 10 :
ST VINCENT DE MERCUZE (38),
 stage de danses gasconnes avec
 Pierre Corbefin et Patrick
 Cadeillan. Rens. : 04 76 08 49 12
 ou 04 76 08 52 25.

JEUDI 14 :
BEZIERS (34), Théâtre des
 Franciscains, concert
 "Occitanima, Les Poètes du Sud".

DIMANCHE 24 :
MONDRAGON (84), 4èmes
 Rencontres de Musiques
 Traditionnelles, stage de
 rencontre et d'échange de savoir-
 faire entre Patrice Gabet et les
 tambourins sur un programme
 d'airs à danser.
 Rens. : 04 90 40 87 68.

VENDREDI 29-MERCREDI 01
NOVEMBRE :
TORRE PELLICE (ITALIE), stage
 d'Automne, avec ateliers de danse
 irlandaise, contredanse anglaise

LES STAGES

OCTOBRE(suite)

(animé par Naïk Guilcher), danse
 suédoise (animé par Inga
 Anagrius), danse française (animé
 par Dominique Lalaurie), danse
 cajun (animé par Casimir
 Potomsky), violon suédois (animé
 par André Huck), accordéon
 suédois (animé par Jean-Pierre
 Yvert). Rens. : Associazione
 Mouzico e Dansa d'Oc, Daniela
 0121/ 91875 (HB), Fax 0121/
 933353.

SAMEDI 30-DIMANCHE 31 :
PERIGUEUX (24), Ecole Britten,
 stage-concert musiques
 traditionnelles et improvisées "La
 Croisée des Chemins" avec
 Patrick Bouffard, Francis
 Mounier, François Rossé, Willy
 Soulette, Elisabeth Wiener.
 Rens. : 05 53 09 49 46.

NOVEMBRE

MARDI 02-DIMANCHE 07 :
RHÔNES-ALPES (69), Rencontres
 Internationales d'Accordéons.
 Ateliers d'accordéon diatonique avec
 Cyril Roche, Jacques Sabin,
 Emmanuel Pariselle, Benoît
 Guerbigny, Claude Seychal
 Sanlaville ; violon et cordes avec
 François Breugnot, musique
 d'ensemble pour tous instruments
 avec Miqueu Montanaro,
 Improvisation avec Roger Lasalle,
 accordéon chromatique jazz avec
 Jean-François Baez.
 Rens. : 04 78 44 56 42.

DIMANCHE 21 :
MEILHAN / GARONNE (47), Centre
 Social et Culturel, stage de fandango
 animé par Patrick Molinié. Rens. : 05
 56 08 43 65 ou 05 53 64 37 31.
PLCÈMEUR (56), stage d'accordéon
 diatonique (animé par Alain
 Penne), bombarde/binou
 (vannetais)(Georges Bothua), flûte
 traversière en bois (Yannick Alory),
 guitare (Roland Conq), et violon
 (Fred Samzun). Rens. : 02 97 86 32
 08.

SAMEDI 27-DIMANCHE 28 :
PLCÈMEUR (56), Arcodam Bretagne,
 stage de rondeaux gascons animé par
 Pierre Corbefin et Patrick Cadeillan.
 Rens. : 02 99 37 34 58.

LES ATELIERS DES ARPALHANDS

Les ateliers de l'Association
 Arpalhands reprendront le 4
 octobre 1999 à Colomiers (31).

COURS ADULTES :

- Danse irlandaise (Patrick Mac
 Cionnaith), mardi de 18h30 à 20h.
 - Danse occitane et d'ailleurs
 (adultes, adolescents) (Françoise
 Farenc-Vieussens), mercredi
 18h30-20h.
 (Lieu : salle de danse du 1er étage
 de l'ancien CAC).
 - Accordéon diatonique niveau 1
 et 2 (Cyrille Brotto), lundi 19h-22h.
 - Accordéon diatonique niveau 3
 (Marc Sérafini), mardi 20h30-22h.
 - Violon irlandais A niveau 1, 2, 3
 (Patrick Mac Cionnaith), mercredi
 19h-22h30.
 - Violon irlandais B (1 niveau),
 lundi 19h-20h30 (Jean-Michel Le
 Duigou).
 (Attention ! atelier décentralisé au
 lieu dit "Pré vert" à Ramonville)
 - Flûte irlandaise (Jacob Fournel),
 lundi 19h-20h30.
 - Musique d'ensemble (Jacob
 Fournel), lundi 20h30-22h.
 (Lieu : Ecole municipale de
 Musique de Colomiers, rue
 Chrestias).
- Renseignements et inscriptions :**
 05 61 06 52 05.

Ce calendrier a été établi
 en collaboration avec la revue **Infoc**,
 98, rue de Lespinet, 31400 Toulouse.
 Tél. / Fax : 05 61 53 81 02

INFOC



Pastel est un trimestriel.
 Pour une actualité mensuelle,
 le lecteur voudra bien consulter
 la revue **Infoc**, en vente
 au Conservatoire Occitan,
 et en de nombreux autres lieux,
 ainsi que par abonnements.

Pour insertion dans **Pastel**,
 organisateurs de bals, de concerts,
 groupes de musiciens, envoyez au
 plus tôt vos informations au
 Conservatoire Occitan ou à **Infoc**,
 AVANT LE 7 du dernier mois du
 trimestre. Pour parution dans **Infoc**,
 AVANT LE 15 de chaque mois.

LES ATELIERS DU CERCLE OCCITAN COMMINGEOIS

Le Cercle Occitan Commingeois propose cette année encore un apprentissage des danses traditionnelles. Celui-ci aura lieu tous les 15 jours, boulevard Bepmale à St Gaudens (31), à partir du 21 septembre 99. La reprise des cours d'occitan, elle, se fera le 23 septembre 99.

ATELIERS DE DANSE DANS LE VAR

DANÇAR AU PAÏS :

L'atelier de danses populaires des Pays d'Oc de l'association ACAMP reprendra le mardi 10 septembre 99.

Les cours auront lieu dans la salle de danse de la Maison de Quartier de la Planquette à la Garde (83).

Rens. : 04 94 21 35 35.

ou 04 94 75 64 83

DANSES POPULAIRES

Les ateliers de l'ADEP vont démarrer à nouveau le 14 septembre 99 dans la salle de danse du COSEC de La Valette du Var, le jeudi de 20h à 22h pour les danses grecques, le mardi de 20h à 22h pour les danses bretonnes, bulgares, israéliennes, roumaines... prévues sur des cycles successifs de 4 séances.

Rens. : 04 94 20 46 46.

ou 04 94 21 35 35

LES ATELIERS DE L'ACPPG

Les ateliers de l'ACPPG débiteront pour la saison 1999-2000, le 1er octobre 99. Au programme cette année :

— Accordéon diatonique, adultes et débutants animé par Gilbert Salomon, le lundi de 20h30 à 22h30.

Rentrée le 4 octobre.

— Accordéon diatonique, enfants, animé par Marc Castanet, le mercredi de 10h à 12h.

Rentrée le 6 octobre.

— Langue occitane, animé par Y. Ariès, M. Castanet, J.-M. Espinasse, C. Pierson, le jeudi de 18h30 à 20h30.

Rentrée le 7 octobre.

— Cornemuse-boha, animé par Jean-Michel Espinasse, le jeudi de 20h30 à 22h30.

Rentrée le 7 octobre.

— Violon, animé par Jean-François Capou, le vendredi de 17h à 20h. Rentrée le 1er octobre. Renseignements : ACPPG 05 62 65 61 94.

LES ATELIERS DE L'ECOLE TARBAISE DE MUSIQUE ET TRADITION

Voici la nouvelle grille des activités de l'Ecole tarbaise de musique et de tradition.

— Violon et mandoline, tous les 15 jours le mardi, de 18h à 20h, à la ferme Fould (Tarbes, 65).

— Accordéon diatonique, tous les jeudi de 18h à 20h, à la ferme Fould, (Tarbes, 65).

— Percussions, tous les mercredi de 18h à 20h, à la ferme Fould, (Tarbes, 65).

— Cornemuse, tous les 15 jours le samedi, de 10h à 12h, à la MDA ou à la ferme Fould, (Tarbes, 65).

— Flûte à trois trous, tous les 15 jours le samedi de 10h à 12h, à la MDA ou à la ferme Fould, (Tarbes, 65).

— Vielle à roue, tous les 15 jours le samedi de 10h à 12h, à la MDA ou à la ferme Fould, (Tarbes, 65).

Renseignements :

Gilbert GREGOIRE : 05 62 37 06 85

Nathalie GENSEL : 05 62 37 93 86.

20 ANS SUS LA TALVERA

La Talvera a vingt ans et organise pour l'occasion un certain nombre de manifestations :

Du 14 au 31 octobre, à la Maison Fontpeyrouse (Cordes, 81), se tiendra une exposition sur les bûcherons charbonniers de Grésigne (photos, objets, sons), et à Tonnac (81), derrière l'école on pourra visiter (sur rendez-vous) la construction d'une charbonnière (en collaboration avec des anciens charbonniers italiens).

— Samedi 16 octobre (à partir de 18h, Maison Fontpeyrouse), inauguration de l'exposition et ouverture officielle des différentes manifestations prévues : buffet, animations musicales, présentation et projection du film "Il canto della carbonara".

— Vendredi 22 octobre : soirée de contes (21h Maison Fontpeyrouse), "Contes de l'Orient et du bassin méditerranéen" par Jihad Darwiche en collaboration avec la Bibliothèque Départementale de Prêt du Tarn.

— Samedi 30 octobre : concert-baléti à Cordes (Salle du Cérou) avec le collectif Occitania qu'es aquò ? (La Talvera, Nux Vomica, Massilia Sound System, et Gacha

SOIREE FOUS D'ARCHET 6EME EDITION

Cette soirée consacrée à l'archet et à tout ce qui s'y frotte (violon, alto, violoncelle, viole, etc) fonctionne sur le principe de la "scène ouverte", avec inscription préalable. Les musiciens ou les groupes de musiciens disposent d'un temps de scène d'une vingtaine de minutes dans le répertoire de leur choix (traditionnel, classique, jazz, baroque, etc).

Ambiance et émotions garanties.

N'hésitez pas à venir vous faire entendre !!!

MERCREDI 8 DECEMBRE 1999

123, AVENUE DE MURET À TOULOUSE

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS :
05 61 06 52 05
(ASSOCIATION ARPALHANDS)

Empega). A l'occasion de cette soirée sera présenté le dernier disque du groupe La Talvera.

— 25 et 26 novembre : Assises nationales des archives sonores

Renseignements et plaquette au CORDAE 05 63 56 19 17

ASSISES NATIONALES DES ARCHIVES SONORES

— 25 et 26 novembre : Assises nationales des archives sonores, organisées par le CORDAE / La Talvera en collaboration avec la FAMDT (Maison Fontpeyrouse), pour aboutir à la constitution d'outils pratiques et à l'élaboration de propositions concrètes pour une politique des archives sonores en France. 4 ateliers prévus : questions juridiques, mise en réseau des banques de données, réseau élargi des centres d'archives sonores, promotion et valorisation des archives sonores

Renseignements : 05 63 56 19 17

ACTIVITES VILLE DE PLOEMEUR

La ville de Plœmeur (56) propose ces activités annuelles avec au programme :

COURS INDIVIDUELS :

— Accordéon diatonique, bombarde / binioù kozh, cornemuse écossaise, harpe celtique

ATELIERS COLLECTIFS :

— Musique de couple, accordéon diatonique, violon

BAGAD PLOEMEUR :

— Bombarde, cornemuse écossaise,

batterie

FIDIL :

— Ensemble de violons

CHANT BRETON :

— Fonds traditionnel vannetais, début des cours le 20 septembre 1999.

TECHNIQUE VOCALE :

— Initiation et perfectionnement, début des cours novembre 1999.

EVEIL MUSICAL :

— Découverte de la musique, jeux, chants, écoute, percussions et flûte à bec, début des cours septembre 1999.

DANSE TRADITIONNELLE :

début des cours le 20 septembre 1999.

A ne pas oublier également les COURS DE BRETON proposés en deux formules (1 heure 1/2 par semaine ou 3 heures / semaine), complété par des stages d'été (21-26 août 2000).

Programme des conférences :

— le 20 novembre 1999, "Jean Conan : un aventurier et un écrivain breton", Paolig Kombot (en breton),

— le 11 décembre 1999, "La musique d'accordéon en Bretagne", Yann-Fañch Perroches,

— le 15 janvier 2000, "Les grandes familles de danse et leurs évolutions" Alan Pierre,

— le 12 février 2000, "La musique vannetaise" Laurent Bigot avec Dastum Bro Ereg,

— le 11 mars 2000, présentation du roman "Mo'h Kenekan" d'Herri Ar Borgn (en breton).

Renseignements et plaquette :

Tél. 02 97 86 32 08

Fax 02 97 86 39 77

LES ATELIERS DE MOSAÏQUE (Musiques Traditionnelles Improvisées)

L'Association Mosaïque se propose de faire connaître les musiques traditionnelles du Bassin Méditerranéen et du Sud de l'Europe, et les musiques improvisées (jazz moderne, musiques contemporaines, musiques innovantes...).

EVEIL MUSICAL :

— Atelier musique des 3 à 6 ans le mercredi 10h-10h30 (3 à 4 ans et demi), à l'école maternelle de Montferrier, et le samedi 11h-12h (4 à 6 ans), au "Relais des enfants", 1 rue Embouque d'or à Montpellier (34).

— Atelier musique des 6 à 9 ans un samedi par mois (3h) à Lauret, Salle Archipel.

ATELIER JAZZ :

— Little Big Band, un dimanche par mois (4h), à Lauret, salle Archipel,
— Little Big Band et Meedle Big Band 2 dimanches par mois (2 x 2h), au Théâtre Lakanal à Montpellier.

MUSIQUES ORIENTALES :

— Percussions orientales un dimanche par mois (3h), au Théâtre Lakanal à Montpellier,
— Musique orientale un dimanche par mois (3h), au Théâtre Lakanal à Montpellier,
— Musique Arabo-andalouse un dimanche par mois (3h), au Théâtre Lakanal à Montpellier.

Un STAGE de composition musicale est prévu un dimanche par mois au Théâtre Lakanal à Montpellier.

COMPAGNIE MAÎTRE GUILLAUME

Le nouveau programme de la Compagnie Maître Guillaume vient de paraître.

Il fait part des cours hebdomadaires (danses anciennes, danses de bals), des ateliers mensuels (danses de la Renaissance), des conférences sur l'histoire de l'art, des stages de musique, chants, danses...

Pour tout savoir contacter :
Compagnie Maître Guillaume
17 rue Hoche
93100 Montreuil,
Tél.-fax 01 48 18 06 09

COLLOQUE "SOUFFLER C'EST JOUER"

Ce colloque organisé par le Centre Régional des Musiques Traditionnelles en Limousin et l'Ensemble Baroque de Limoges avec le partenariat de la ville de St Yrieix-La-Perche, se déroulera les samedi 2 et dimanche 3 octobre au Château de La Borie (87).

Samedi 02 :

— Chabretas, cabrettes et autres cornemuses du Centre : "Le XIX^e siècle ou l'Âge d'or de la tradition rurale", avec des interventions de Louis Bonnaud, Eric Montbel, Claude Girard...

A 18h, visite de l'exposition "Souffler c'est jouer" (salle Attane, rue des plaisances (St Yrieix, 87)), et à 20h30, concert de cornemuses au Centre Culturel J.P. Fabrège (6 av. Mal de Latre de Tassigny, St Yrieix, 87).

Dimanche 03 :

— La cornemuse : du savant au populaire, du populaire au savant, avec des interventions de Luc Charles-Dominique, Jean-Christophe Maillard, Rémy Dubois...

— Musiques et lutherie contemporaines pour la chabrette avec des interventions d'Eric Montbel, Gaëtan Poiteau et Bruno Meraud...

Pour tout renseignement :

Ensemble baroque de Limoges
La Borie 87110 Solignac
Tél. : 05 55 31 84 84
Fax : 05 55 31 84 85

Le catalogue de l'exposition est mentionné dans la rubrique Nouveaux Livres, page suivante.

COLLOQUE AL TRABALH ! MONTAUBAN

L'Institut d'Etudes Occitanes propose des rencontres sur le thème des métiers et de l'économie de la culture occitane les 9 et 10 octobre, à la salle des fêtes du marché-gare.

Des conférences-débats se dérouleront durant les deux jours et différents domaines d'activités seront abordés : édition, organismes institutionnels, presse écrite, radio, télévision, internet, enseignement, développement territorial, entreprises, théâtre, musique... Des stands permettront aux intervenants de faire part de leurs activités et de leur productions.

Rens. : Tél./Fax 05 63 03 48 70

CONFERENCE CIRDOC BEZIERS

Le CIRDOC (Centre Inter-Régional de Développement de l'Occitan) propose un cycle de conférences :

— MATFRE ERMERGAUD ET LES TROUBADOURS par le professeur Peter Ricketts, le 5 octobre à 18h30, au CIRDOC, Béziers.

— LES TROUBADOURS ET LES CHEMINS DE L'EUROPE, par le professeur Robert Laffon, le 7 octobre à 18h30, au CIRDOC, Béziers.

Contact : CIRDOC, place du 14 Juillet
Espace Du Guesclin, BP 180, 34503
BEZIERS CEDEX. Tél. : 04 67 11 85 10
ou Fax : 04 67 62 23 01.

11EME FESTIVAL JAZZEBRE

Le Festival Jazzèbre se déroulera à Perpignan du 9 au 30 octobre 1999.

Au programme (entre autres) :

CARREFOUR DES SUDS :

— Jeudi 28 octobre (Palais des Rois de Majorque), Pedro Soler, Benat Achiary, Saleh Cherki (France / Maroc), "L'Orchestre frizzante" octet avec Gérard Pansanel et Claude Barhélémy (France / Turquie / Algérie / Grèce).

— Vendredi 29 octobre (Palais des rois de Majorque), Chano Dominguez solo (Espagne) ; Baldo Martinez Quintet (Espagne) et Chaâbi Arfi.

— Samedi 30 octobre (Médiator),

Nguyèn Lê Maghreb & Friends (France / Algérie / Maroc), et Kaada Cherif Hadria (Algérie / France).

Des ateliers (percussions, chant improvisé, chant populaire algérien...) sont également prévus.

Pour tout renseignement :
Gérard Llorca et Nina Ahrouch
Tél. : 04 68 51 13 14.

MAISON CULTURELLE DE LA TURQUIE : TOURNÉES

La Maison Culturelle de la Turquie fait part des tournées suivantes :

— L'ensemble Necdet Yasar : l'art du Makam, tradition musicale de la Cour Ottomane. Programme de pièces composées entre le 14^e et le 19^e siècles, agrémenté d'improvisations vocales et instrumentales.

Dates de la tournée : du 9 janvier au 16 janvier 2000.

— Les Grecs de Turquie ou l'Orient des Grecs : Kostas Siamidis (kémentché), Vasileiadis Ahilleas (vocal), Kourtidis

Yiannis (vocal).

"Dans le Rébético, le chant est souvent confié à des femmes. Le style de ces chanteuses reste lié à celui de la tradition de Smyrne et de Constantinople mais a subi une évolution assez rapide avec composantes musicales de la Grèce (beaucoup plus occidentale).
Dates de la tournée : du 13 au 19 mars 2000.

— Rencontre entre le flamenco et la musique turque : Tomatito et Arif Sag : rencontre d'un guitariste de la génération actuelle flamenca Tomatito et un joueur de saz turc, Arif Sag.
Dates de la tournée : du 31 janvier au 6 février 2000.

— L'ensemble de femmes d'Istanbul : Quatre femmes instrumentistes et chanteuses, alliant les musiques savantes du "fasi" turc et les formes populaires développées à Istanbul à partir du XVIII^e siècle. Elles restent fidèles au répertoire des "musiques du harem" et continuent d'exercer leur art sur les instruments traditionnels tels que le tambur, le kémentché, le ney ou le kanoun.

— Les Frères Erkose : Musique tzigane turque. Ensemble formé d'une clarinette, d'un kanun (cithare trapézoïdale), et d'un darbuka (percussion).
Date de la tournée : du 15 au 21 mai 2000.

Contact : Tél. / Fax 04 72 05 37 94.

NOUVEAU LABEL

Les Nuits atypiques de Langon ont donné naissance à un label discographique Daqui'.

Sont déjà disponibles :

— BAÜLS DU BENGAL (Inde),
Viswanath Das, Anando Gopal Das et Nitya Gopal Das.
CD 332001.

— SAABA (Burkina Faso) :

Kandougou.

CD 332002.

— CELSO MACHADO (Brésil) : Jongo Lè.
CD 332 003.

— MAMAR KASSEY (Niger) : Denké-denké.

CD 332 006.

— PASCUAL GALLO : Emma

CD 332 007.

— FEO-GASY (Madagascar) : Ramano
CD 332 008.

— René LACAILLE (La Réunion) :

Patanpo

CD332 009.

Contact : Daqui 33 05 57 98 08 45.

NOUVEAUX DISQUES

BUDA MUSIQUE :

— DUO CUECO / VILLARROEL, vol. 2. TE 20, Collection Transes Européennes, Distrib. France : Night & Day.

— IRAN : MADJID KHALADJ, Anthologie des rythmes iraniens, vol. 2 avec DAF (tambour mystique), Dayré et Zang-E Zariôshti.

CD 927412, Collection Musique du Monde, Distrib. France : Adès / Musidisc.

— YANG LINING : China Roots, CD 927402 Buda Records, Distrib. France : Musidisc.

— FRANCE : Accordéonistes en Aubrac, CD 927422, Distrib. Adès / Musidisc.

— VIETNAM : Anthologie de la musique Edé, CD 927262, Distrib. Adès / Musidisc.

— JAPON : Yoshikazu Iwamoto, l'esprit du crépuscule.

CD 927342, Distrib. Adès / Musidisc.

— TECA CALAZANS "Alma de Tupi" en compagnie du guitariste et arrangeur Nêneu Lieralquino.

Distrib. France : Mélodie.

— LES MUSIQUES URBAINES

D'ANGOLA : une série de 5 disques conçue et réalisée par Ariel de Bigault. Après la parution, l'année dernière, de "Angola 90's", 4 albums retracent la naissance et l'évolution des musiques modernes en Angola.

Déjà paru : ANGOLA 90'S (93-98) ; à paraître en octobre 99 ANGOLA 60'S (1956-1970). A paraître ultérieurement ANGOLA 70'S, vol. 1 (72-73), ANGOLA 70's, vol. 2 (74-78), et ANGOLA 's 80 (78-902).

IDYLL : Tradanse. Issus de Terre de Lorraine, les musiciens d'Idyll, passionnés de musique traditionnelle ont adopté un répertoire varié, offrant un voyage à travers les différentes régions de France (ainsi que quelques pays d'Europe) à travers des thèmes de danses ou de complaintes.

A la fois acoustique dans l'esprit et dynamique pour la forme, Idyll repose ses mélodies et sa rythmique sur l'accordéon diatonique, la cornemuse du Centre, le violon, la flûte traversière, la guitare et la basse.

CD Mds 2992, Distrib. L'Autre Distribution.

A commander à : 03 83 72 33 93.

— LAÏS. Laïs signifie "voix" et se réfère aussi aux chansons érotiques du Moyen Age. Mais Laïs, ce sont surtout 3 jeunes femmes de Kalmthout, amoureuses du folk : Jorun Bauweraerts, Nathalie Delcroix et

Annelies Brosens. L'album contient 3 "covers" inspirés (de Cantovivo, Sinaed O'Connor et Jacques Brel) et beaucoup de textes traditionnels, révisés et accompagnés de mélodies et arrangements actuels. Leur répertoire respire l'atmosphère de l'Écosse, la Suède, l'Italie, la Flandre et l'Irlande.

Distrib. Wild Boar Music et L'Autre Distribution.

Contact : 02 47 50 79 79.

— Musiques des Alpes Occitanes : PASSE MONTAGNE : Les pieds dans le plat. La musique de Passe Montagne ressemble au paysage, âpre, vive et rugueuse. Baptisée musique traditionnelle, elle doit autant aux répertoires anciens qu'à une volonté très contemporaine d'évoquer leur terre d'adoption.

Distrib. Harmonia Mundi.

Contact : Les Disques de l'Olivier 04 94 76 88 64.

— JEAN-MICHEL VEILLON : Er Pasker : "Du fond du silence Jean-Michel souffle un vent humide et chaud qui part sur la terre à la recherche des cœurs verts et attentifs, pour la danse et vers la transe. Ce langage relie tous les présents et nourrira bénéfiquement un grand nombre de leurs futures solitudes" (Laurent Jouin).

— DUO AIGA LINDA : Barrutladas, quatrième album du groupe touchant la musique et le chant des Cévennes.

— VENEZUELA : Bandola des llanos. Gerson García (bandola) propose un ensemble de pièces vives, âpres et énergiques, à l'image de cette région des llanos, où style, structure et improvisation semblent l'écho lointain de la musique des XVI^e et XVII^e siècles de l'Espagne baroque.

L'accompagnement est assuré aux maracas par Pedro Jose Hurtado et au cuatro par Cheo Hurtado.

CD Ocora Radio France C560120.

Contact : 01 42 30 15 45.

— PORTUGAL : Musique de l'Alentejo. L'Alentejo (littéralement "au sud du Tage") est cette région méridionale, rude et sèche du Portugal, qui, ancienne terre de fixation des Maures jusqu'au XIII^e siècle, en a conservé quelque caractère - y compris dans les arts.

Chansons (modas) et danses traditionnelles (corridinhos et saias) ainsi que pièces instrumentales composent ce disque dont les enregistrements issus de la Radio Nationale portugaise et réalisés auprès

de personnes âgées, fournissent une image musicale d'un mode de vie rural autrefois marqué par les bals populaires, les traditions de Noël...

— CAP NEGRE : Passat Deman. Nouveau titre du trio Boissière-Cadeillan-Lanau édité par Modal Plein Jeu.

Distrib. Harmonia Mundi distribution.

Contact : 02 47 50 79 79.

— COMPAGNIE CHRISTIAN VIEUSSENS : "Noche en Vela".

Réédition de "Noche en Vela" par le label de la FAMDT : Modal Plein Jeu.

Distrib. Harmonia Mundi distribution.

Contact : 02 47 50 79 79.

— Mali, LES DOGON : Musique des masques et des funérailles. Disque de la collection INEDIT, Maison des Cultures du Monde.

W260089 / AD 090, Distrib. Auvidis.

MELHAU - COMBI

Chants traditionnels du pays limousin

"Ils chantaient tous les deux, ils écrivaient tous deux, dans leur langue, La langue. Combi faisait entendre les chansons de Melhau, Melhau donnait à lire les textes de Combi. Ils avaient toujours eu dans un fond de besace l'idée de travailler ensemble. Par deux ou trois fois ça s'était manqué... Eh bien aujourd'hui ça y est. Sous le titre mystérieux de "Une fois la Vienne était gelée...", les voici avec 17 chansons traditionnelles, d'entre les meilleures bien entendu, où les voix s'en donnent à cœur joie, de toutes les manières, de quoi surprendre, émouvoir, transporter...

Mais vous pouvez aussi inviter les deux compères à venir vous lire ce qui compte aujourd'hui dans la littérature d'oc en Limousin, et en premier bien entendu Marcelle Delpastre. Il n'est qu'à demander pour en savoir plus."

Contacts :

Combi (Io Bernat) : 05 55 73 05 37

Melhau (Io Jan) : 05 55 09 96 61.

NOUVELLE ASSOCIATION

Une nouvelle association a vu le jour en pays toulousain : l'A.J.A.T.

(Association des Jeunes Artistes Toulousains).

Elle a pour but la promotion d'un panel d'artistes talentueux et confirmés en les aidant à se produire en public. Son action : créer des échanges et des contacts avec VOUS par un multi-service qui permettra d'organiser à votre profit des concerts, spectacles de music-hall, de variétés ou

classiques, des concerts de groupes musicaux ou folkloriques, des expositions, tout autre manifestation ou animation artistique et culturelle.

Pour tout renseignement :

A.J.A.T.

Association des Jeunes Artistes Toulousains

Tél. / Fax : 05 61 51 11 82.

NOUVEAUX LIVRES

— Les éditions FAMDT, publie dans la collection Modal-Etudes, "Souffler, c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin" coordonné par Eric Montbel et mis en page par Thierry Boisvert. Cet ouvrage comporte une dizaine d'études, le catalogue des instruments présentés lors de l'exposition organisée au Musée National des Arts et Traditions Populaires, et la liste exhaustive du corpus reconstitué, et publié à l'initiative et avec le concours du Centre Régional des Musiques Traditionnelles en Limousin et de la Réunion des Musées Nationaux. 160 pages, couleurs.

A commander à la FAMDT, La Falourdière, 79380 St Jouin de Milly. Tél. : 05 49 80 82 52 Fax : 05 49 80 82 89 14.

— Arès Recherche ethnologique en Sarthe, propose des cahiers de danse rédigés par Yves Guillard. Le dernier paru est consacré aux "Manuscrits de farandoleurs, prévôts et maîtres de danse". De nombreux autres cahiers sont disponibles. Pour tout renseignement : Arès tél. : 02 43 28 25 86.

— CHASSE-MARÉE / ArMen :

"Chants des marins de la mer du Nord et de la Manche de Dunkerque à Granville".

Composé d'un "Cahiers de chants" vol. 4, 71 chants, paroles et musiques avec illustrations. Coédition Le Chasse-Marée / ArMen, 92 pages, format 22x27 cm ; broché, couverture couleurs. 100F TTC. ISBN 2 903 708 95 5.

Distrib. Coop Breizh et Ouest-France. * d'un CD vol. 14, 73,12 minutes ; 22 chants, accompagné d'un livret illustré de 24 pages.

Coédition : Le Chasse-Marée / ArMen. 125F TTC.

Distrib. Coop Breizh.

Contact : 02 98 92 67 69.

créations du groupe

Arpalhands

Le répertoire de ce numéro de Pastel est consacré au groupe Arpalhands. Il s'agit ici de quelques unes des créations de ce groupe, composées par certains de ses membres.

ON'T ES PASSAT LO CUQUET (*Rondeù* : Pierre Vieussens)

Musical score for 'ON'T ES PASSAT LO CUQUET' in 6/8 time, featuring three staves of music with repeat signs and a final double bar line.

LA SOPHIA E LO CUQUET (*Rondeù* : Pierre Vieussens)

Musical score for 'LA SOPHIA E LO CUQUET' in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#), featuring three staves of music with repeat signs and a final double bar line.

AUBRAC EXPRESS (*Borréia* : Francis Galène)

Musical score for 'AUBRAC EXPRESS' in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#), featuring three staves of music with repeat signs, first and second endings marked with circled numbers 1 and 2, and a final double bar line.

MACAREL MOU (*congò* : Pierre Vieussens)

Two staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 2/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a repeat sign and a first ending bracket marked with a circled '1'. The second staff contains a more rhythmic accompaniment with a second ending bracket marked with a circled '2'.

PICHONA GRANHOTA (*congò* : Hugues Bergès)

Two staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 2/4 time signature. The first staff features a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth notes. The second staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

LA DESTIMBORLADA : PARTIE LENTE (*Corentas* : Gérard Caussé)

Two staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 3/4 time signature. The first staff has a slow, spacious melodic line with long note values. The second staff has a similar slow accompaniment, ending with a first ending bracket marked with a circled '1' and a second ending bracket marked with a circled '2'.

LA DESTIMBORLADA : PARTIE RAPIDE (*Corentas* : Gérard Caussé)

Three staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 3/8 time signature. The first staff is a fast, rhythmic melodic line. The second and third staves provide a fast accompaniment with eighth and sixteenth notes.

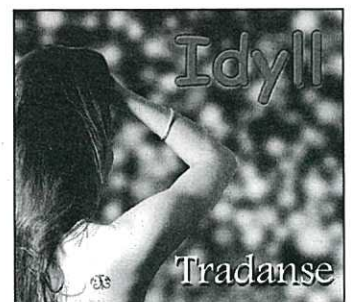
publications d'ici et d'ailleurs



INSTRUMENTOS TRADICIONALES
La tradición musical en España
CD Saga WKPD-10/2040, vol. 14.
Edité et distrib. par **TECNOSAGA**
S.A. — Dolores Armengot —
28025 MADRID (Espagne).
Tél. : 91-466 59 00
Fax : 91-461 86 53



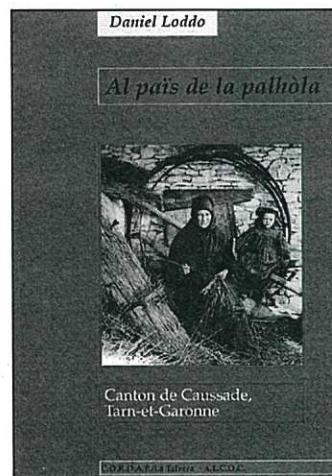
JOSEBA TAPIA, KOLDO IZAGIRRE
Apoaren edertasuna
CD Gaztelupeko Hotsak
Tél. / Fax : 943 75 30 16



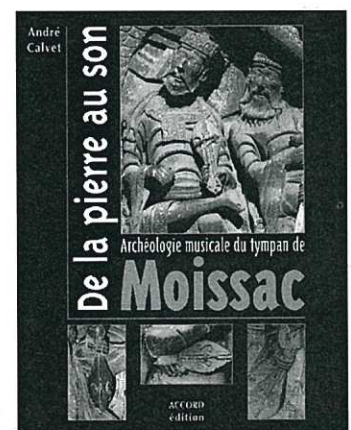
IDYLL
Tradanse
CD ALE, distrib. L'Autre Distribution.
Prix : 120 F + port.



JEAN-MICHEL VEILLON
Er pasker
CD Coop Breizh
Prix : 139 F + port.

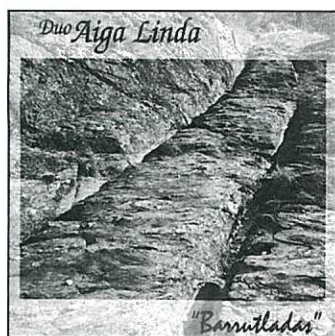


AL PAIS DE LA PALHOLA
Canton de Caussade, Tarn-et-Garonne
Livre 274 pages.
C.O.R.D.A.E. / La Talvera / A.L.C.O.C.
Ce livre est accompagné d'une cassette éditée dans la collection Mémoires Sonores.
Prix : 220 F + port.



DE LA PIERRE AU SON
ARCHÉOLOGIE MUSICALE DU TYMPAN DE MOISSAC
André Calvet
Livre 138 pages.
ACCORD édition
Prix : 250 F + port.

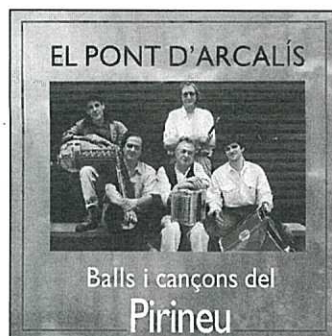
BOUTIQUE



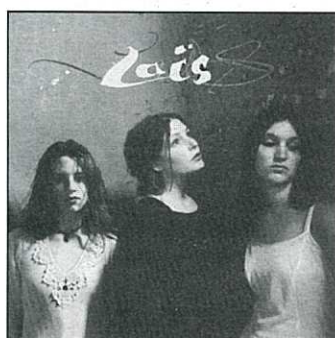
DUO AIGA LINDA
"Barrutladas"
CD Aiga Linda
Prix : 115 F + port.



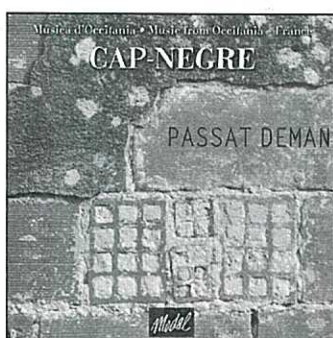
ENTÀ DANÇAR
BIGORRA
CD F.O.L (Fédération des Œuvres Laiques des Hautes-Pyrénées)
Prix : 130 F + port.



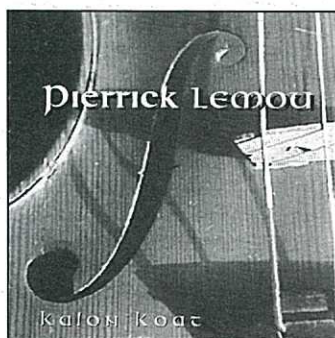
EL PONT D'ARCALIS
Balls i cançons del Pirineu
CD TRAM / GMI Records
Tél. : (93) 200 70 63
Fax : (93) 209 03 02



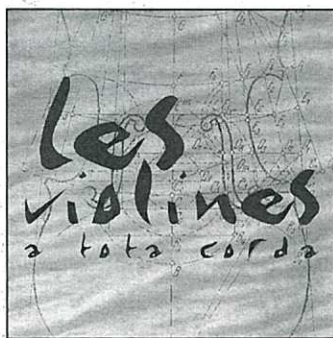
LAÏS
Laïs
Wild Boar Music
CD ALEA
Distrib. : L'Autre Distribution
Prix : 120 F + port.



CAP NEGRE
"Passat Deman"
CD Modal
Prix : 120 F + port.



PIERRICK LEMOU
"Kalon Koat"
CD TVB Productions
ED. Pluriel. Distrib. L'Autre Distribution.
Prix : 125F + port.



LES VIOLINES
"A tota corda"
CD Bit a Beat
Tél. : 93 417 70 12

Le Conservatoire Occitan expose, dans cette rubrique, des publications de musique traditionnelle, françaises et parfois étrangères. Il tient régulièrement un catalogue informatisé de toutes les publications dont il se fait l'écho, et l'intermédiaire, entre les producteurs et les clients.

Vous pouvez acquérir ce catalogue gratuitement sur simple demande par correspondance ou téléphone, ainsi qu'au Point Vente du Conservatoire Occitan.

Ce dernier propose également la Vente Par Correspondance.

Contact :
Conservatoire Occitan,
1 rue Jacques Darré,
BP 3011,
31024 Toulouse cedex.



CONSERVATOIRE OCCITAN

CENTRE DES MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRENEES

1, rue Jacques Darré. BP 3011
31024 Toulouse Cedex. 05 61.42.75.79.

Directeur de la publication :
Pierre Corbefin.

Secrétariat et mise en page :
Laure Gaillaud.

Comité de Rédaction :

Dominique Barès,
Pierre-Marie Blaja,
Bénédicte Bonnemason,
Cyrille Brotto,
Pierre Corbefin,
Bernard Desblancs,
Daniel Frouvelle,
Laure Gaillaud,
Georges Labouysse
Philippe Sahuc,
Marc Sérafini,
David Thélier,
Xavier Vidal,

Ont collaboré à ce numéro :

Marc Castanet
Francis Galène,

Reproduction des articles soumise à l'accord préalable de la direction de la revue.

Le Conservatoire Occitan est aidé par la Mairie de Toulouse, le Ministère de la Culture et de la Communication, (Direction Régionale des Affaires Culturelles), le Conseil Régional de Midi-Pyrénées, le Conseil Général de la Haute-Garonne. Il est membre de la F.A.M.D.T.

Maquette: Nuances du Sud.
Photocomposition: Conservatoire Occitan.

Impression: Imprimerie 34.
6, rue de Bagnolet,
31. Toulouse. 05 61.43.80.10.

