

conservatoire
occitan
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET
DANSES TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 47 / I^{er} SEMESTRE 2001 - 3,81 € (25 F)

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

Les frères Champion

Philippe Rigal

Musica del canton de Limonha



Photo de couverture :
"Avec les enfants de
Mostar", Mostar,
Bosnie-Herzégovine
festival Most'stars
in fusion, juillet 98.
photo David Théliér

pastel

est édité par le

Conservatoire Occitan,

Centre des Musiques et Danses

Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées

BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

pastel.conservatoiroccitan@wanadoo.fr

Directeur de publication : Pierre Corbefin

Graphisme : Michel Aparicio

(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)

Consultant mise en page : Floritpolit

Secrétariat de rédaction : Laure Gaillaud

Impression : SACCO Imprimerie

CPPAP : 74661 — ISSN : 0996-4878

Pastel n°47 — 1^{er} semestre 2001

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Éléonore Andrieu,

Dominique Barès,

Éliane Bec-Gauzit,

Bénédicte Bonnemason,

Pascal Caumont,

Marc Castanet,

Émilie Charrier

Bernard Desblancs,

Jacob Fournel,

Véronique Ginouvès,

Mikel Iraola,

Jean-Christophe Maillard,

Suzanne Mothes,

Philippe Sahuc,

Xavier Vidal.

Édito 3

"Communautés maintenant"

Pierre Corbefin

Écoute, lu 4

Croquis 5

"Philippe Rigal, griot du Quercy"

Xavier Vidal

Compte rendu 11

"Les sciences humaines
et le témoignage oral :
de la source à l'archive"

Bénédicte Bonnemason

Croquis 13

"La route là-bas..."

Les Champion

Éléonore Andrieu

Écoute, lu 26

Formation 27

"Transmettre et enseigner la
musique traditionnelle :
Éléments de bibliographie
et d'information sur les
filères de formation"

Bénédicte Bonnemason

Lo Saüc. Chronique bilingue 34

Philippe Sahuc

Écoute, lu 36

Cant 39

"À propos de
Joseph Canteloube"

Éliane Bec-Gauzit

Écoute, lu 43

Dossier 44

"Musica del canton
de Limonha,
Musique du canton
de Limogne" (1^{re} partie)

Xavier Vidal

Transfrontalières 63

Mikel Iraola

Des disques et des livres 65

Écoute, lu 67

Billet 68

"Robes de bal"

Éléonore Andrieu

Saint
CHARTIER

26^e
Rencontres internationales
de luthiers et maîtres sonneurs

12 > 15 juillet

130 luthiers
.....
20 concerts
.....
Bals folk

Contact : **+33 (0)2 54 06 09 96**
Email : info@saintchartier.com
site internet : www.saintchartier.com

Dralhe Production présente

ARCOLAN
"Brasse le vent !"

ARCOLAN "Brasse le vent !"

Couleurs de la cornemuse landaise

Jean-Pascal Leriche présente à travers cet album la richesse des sonorités de la cornemuse landaise.
"Arcolan marque une étape dans mes recherches de sonorités et de facture et tente d'apporter une contribution au renouveau de la Boha".
Jean-Pascal Leriche

SORTIE JUIN 2001 (Sous réserve)
Renseignements : 05 65 67 84 95
Distribué par "L'Autre Distribution" Tél. 02 47 50 79 79

Ref : 3105DRA

Au coeur des musiques occitanes - www.dralhe.com

Communautés maintenant

Revenir au sens des mots n'est pas un voyage inutile. Surtout lorsqu'ils sont au centre de nos projets et que leur signification nous paraît aller de soi.

"Communauté" par exemple. Dont l'examen révèle bien autre chose que ce que certains veulent lui faire dire. A cet égard, Robert Esposito¹ est formel. "Communitas" dérive de *munus*, qui en latin signifie à la fois un "don", une "obligation", un "office" que l'on doit accomplir en faveur d'un autre. Cela veut dire que ce qui est à l'origine de "communauté", ce n'est pas du tout une propriété ou une appartenance, mais au contraire quelque chose qui nous oblige envers les autres".

Esposito va plus loin, affirmant qu'"être en commun devrait signifier avoir continuellement affaire non pas à celui qui nous ressemble ou nous appartient, mais à celui qui est différent de nous. Non pas à celui qui est immédiatement reconnaissable parce qu'il nous est familier, mais à celui qui initialement nous est extérieur et étranger".

Ce qui revient à dire que le terme "communauté" ne désigne pas le regroupement, souvent frileux, d'individus qui se ressemblent mais au contraire le rassemblement, dû aux seules circonstances et autour d'un projet commun, d'êtres infiniment divers et dissemblables.

Voilà qui redessine, de façon plus conforme à la réalité, le contour des sociétés qui sont les nôtres. Et le rôle particulier qui nous y est dévolu. Voilà, du même coup, qui renvoie à leur contresens — leur barbarisme — certains auteurs de thèses communautaristes, qui lorsqu'ils disent "communauté", pensent "pureté", "retranchements", "gardes-frontières", et pas "altérité", "diversité", "communication". À ce propos, et

sans vouloir en rajouter, "communication" a lui aussi à voir avec *munus*, via *municus*, nous dit Alain Rey². Qui précise qu'avec l'idée de "partage", le verbe a d'abord eu le sens de "participer à quelque chose".

Partager, que la langue italienne dit *condividere*, littéralement "diviser avec" !

Et maintenant ? Eh bien "maintenant", nous apprend la grammaire, n'est pas autre chose que le participe présent — je participe présent, tu participes présent... — du verbe "maintenir", qui lui-même signifie "tenir avec la main". Le présent est donc — merci de nous le rappeler — ce à quoi il nous incombe de prêter main forte, de "donner la main", au vieux sens de l'expression, tel que de nombreuses langues l'entendent toujours en commun et qui veut dire "aider". Autrement dit, et chacun dans son registre, veiller au "munus" et à toutes les "démunitions" qui menacent.

L'étymologie, pour garder le cap.

Pierre Corbefin

1. Roberto Esposito est italien et philosophe. Les citations le concernant sont extraites de "Communauté ne signifie pas identité, mais altérité", article publié dans *Le Monde* du 19 Décembre 2000. R. Esposito a publié, entre autres, *Communitas, traduit en français sous le titre Communitas, origine et destin de la communauté*, Paris : PUF, 2000.

2. Alain Rey (sous la direction de...) *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Éd. Les Dictionnaires Le Robert, 1992.

Nouveauté Conservatoire Occitan CMDT - Toulouse Midi-Pyrénées La publication d'un double CD + livret consacré aux "MUSICIENS AVEYRONNAIS À PARIS"

Depuis le début du XIX^e siècle, les émigrants de l'Aveyron venus pour la plupart des cantons nord du département forment, avec les originaires du Cantal et de la Lozère, une des communautés régionales les plus vivantes de la capitale.

Les Aveyronnais, souvent associés avec leurs voisins auvergnats, ont largement contribué à la création d'une expression musicale originale et au développement des bals populaires parisiens. Aujourd'hui les joueurs de cabrette et d'accordéon de l'Aubrac sont les héritiers de cette tradition.

Les nombreux enregistrements historiques inédits (restaurés) rassemblés pour ce volume "Musiciens aveyronnais à Paris" témoignent de la richesse artistique de ce patrimoine populaire à travers la production de ses personnalités les plus marquantes.

Cette publication inaugure une collection discographique consacrée

aux musiques et chants des pays de Midi-Pyrénées, tant dans leur dimension patrimoniale que plus contemporaine.

Date de parution : été 2001.

Conception de la publication : Michel Esbelin, Guy Raynaud, ADDMD de l'Aveyron, Conservatoire Occitan - CMDT Toulouse Midi-Pyrénées.

Livret intérieur : Michel Esbelin.

Producteur : Conservatoire Occitan - CMDT Toulouse Midi-Pyrénées.



Casimir Sebrier de Cantoin -

François Poujouly de

St Chely d'Aubrac

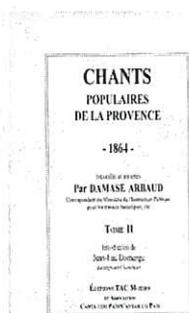
Paris, 1923

Coll. Roger Vaissade

Livres

Chants populaires de la Provence recueillis par Damase Arbaud,

Tome 2. Nous attendions depuis quelques années la réédition de cet ouvrage qu'il était devenu impossible de se procurer. Le «Damase» est en effet un objet de première nécessité pour tous ceux qui s'intéressent aux chants occitans en général, et complètement incontournable pour ceux qui regardent plus précisément du côté provençal.



Rappelons que Damase Arbaud, né en 1814 à Manosque, fut le correspondant du Ministère de l'Instruction Publique pour les travaux historiques, et fut donc associé au «projet Fortoul», lancé dès 1852 par Napoléon III, projet qui voulait collecter la mémoire musicale des peuples de France. Il collecta donc de nombreux chants dans sa région, aidé par son métier de médecin de campagne, et soutenu par une équipe de collaborateurs dans le Var, les récentes Alpes-Maritimes, les Bouches-du-Rhône. On trouve donc ici autant des chants de la Provence intérieure comme du littoral, des

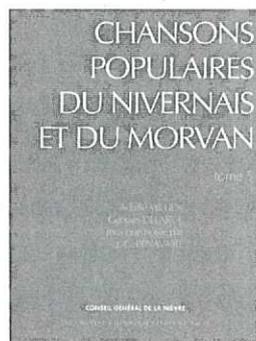
chants religieux, des chants d'amour, des chants humoristiques, etc. Malheureusement, et comme souvent à cette époque, on donne peu de renseignements sur les informateurs, on prend même le droit de changer quelques points douteux, de rectifier en vue de rétablir la «poésie primitive» (qui est peut-être davantage un concept «romantique» qu'une stricte réalité antique). Cette remarque vaut pour la plupart de ceux qui ont collecté au XIX^e siècle et qu'on a pris l'habitude d'appeler les «folkloristes». Mais cela n'enlève en rien la nécessité de se procurer et de se servir en toute conscience de ce trésor du patrimoine provençal.

Pascal Caumont

Éd. : TAC Motifs, 2000

Chansons populaires du Nivernais et du Morvan par Achille Millien,

Tome 5. Achille Millien collecta de 1877 à 1895 un très grand nombre de chants dans sa province. Considéré par nombres



d'ethnomusicologues francophones comme le plus fécond des collecteurs, il publia plusieurs tomes de 1906 à 1910.

Georges Delarue vient de rassembler quelques 140 chants à partir des notes de Millien ; il s'agit de chants encore jamais publiés, totalement inédits. La thématique concerne «le manger et le boire» (avec des sous-thématiques concernant : à l'auberge/la vie de l'ivrogne/glorification de la

bouteille et du vin/couplets pour boire), «les métiers» (compagnons/laboureurs/métiers du bois/maréchal-ferrant/sabotier/les transports/l'armée/etc.) et «la galanterie». Ce chapitre est le plus riche en termes de nombre de chants (70) et également par l'approche effectuée par Georges Delarue. En effet, depuis le XIX^e, les mentalités se sont transformées et ce que les «folkloristes» n'osaient pas retranscrire et publier, aujourd'hui cela se lit, se chante ou s'enseigne sans trop de vergogne, sans tout ce carcan de puritanisme cher à la France des lettrés de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Georges Delarue a donc répertorié méthodiquement les diverses thématiques concernant ce sujet, telles : le bon moment pour faire l'amour/belles désireuses de faire l'amour/galants qui veulent culbuter les filles/heureuses rencontres/galants épuisés ou impuissants/filles qui se retrouvent dans une position délicate/les gens d'église amoureux/filles et garçons qui prennent soin de leur sexe/filles dont on aperçoit le sexe/chants scatologiques/etc. On se prend à comprendre pourquoi ces chants ont attendu plus d'un siècle pour être édités, et parions qu'il leur en faudra un autre pour être «ré-oralisés».

P. Ca.

Éd. : FAMDT éditions

Philippe Rigal

le griot du Quercy

Entretien réalisé par Xavier Vidal



À Philippe Rigal, qui se définit comme afro-occitan, et qui qualifie sa musique de “world mescla”, Claude Nougaro a dit un jour : “Rigal ! conjugue ton singulier au pluriel !”. Au vu du voyage, tant géographique qu’intérieur, à l’écoute des expériences tentées et de l’insatiable curiosité de ce musicien lotois, les propos de Nougaro ressemblent plus à un constat qu’à un conseil.

Philippe Rigal
avec les
dromadaires de
Nujejous (Lot).
Photo Nelly Blaya

Xavier Vidal : Philippe Rigal, nous sommes aujourd'hui à Cahors, au "Palais" qui est un bistrot bien connu. Je te connais depuis longtemps en tant que musicien lotois. Quel a été ton premier contact avec la musique ?



À ses débuts avec le guitariste Henri Dalbos. Coll. Ph. Rigal

Philippe Rigal : Le plus ancien dont je me souviens ? Je sais que je "badais" toujours les orchestres, quand j'étais enfant. A la fête du village, je restais des heures au pied de l'estrade sur laquelle les musiciens semblaient bien s'amuser et je me demandais pourquoi. Je me disais :

« C'est bien ce métier ! Ça me plairait de faire comme eux ».

Par la suite j'ai commencé à apprendre à jouer du saxophone avec un prof qui n'a pas su me faire apprécier cet instrument. Donc, dégoûté, j'ai arrêté. Après vers l'âge de quinze ans, quand j'ai eu le BEPC, j'ai acheté une guitare. Mes souvenirs d'alors, c'est lorsque j'allumais la télé et que j'essayais de rejouer les airs que j'y entendais. Ça allait de l'air de l'Eurovision jusqu'aux pubs du moment. J'ai commencé comme cela, en autodidacte.

Quelqu'un dans ma famille jouait du flamenco. Je pouvais le regarder pendant des heures. J'essayais d'apprendre des accords. La guitare, pour moi, c'est parti comme ça. Je me souviens aussi qu'avant le sax et la guitare, déjà, enfant, je "tustais" sur des barils de

lessive cylindriques "Bonux" ou "Dash", à Mercuès, chez ma grand-mère maternelle. Je jouais avec l'écho. Aujourd'hui à quarante ans, je tape encore sur des barils, des barils sénégalais, des "sabars". Pour moi, la musique, c'est avant tout le rythme.

X. V. : Dans ta famille il y avait des musiciens ?

P. R. : Mon père jouait du saxophone. Une photo sur le livret de mon CD le montre avec son orchestre de baloche (batterie, accordéon, sax et trompette). C'était l'orchestre "Loulou Bessières". L'accordéoniste était de Caillac, le batteur de Mercuès, le trompette et le saxo d'Espère. J'avais une

grand-mère qui jouait, au piano, des morceaux du genre Érick Satie. Mon oncle Clovis Combecave, grand-père de l'illustrateur de ma pochette, jouait de la trompette à Cahors, dans l'harmonie municipale et dans l'orchestre "Gaston Rougié", si réputé dans la région. Et puis surtout il y avait ce guitariste flamenco de trente ans, mari d'une cousine, qui accompagnait à l'époque, avec Jean-Pierre Lafitte, la chanteuse occitane Jacmelina aujourd'hui disparue. Il s'appelait Henri Dalbos et vit actuellement à la Réunion où il est enseignant. Lui, c'était mon idole. J'essayais de l'imiter. Ça me donnait des frissons.

X. V. : Par la suite, tes expériences musicales ?

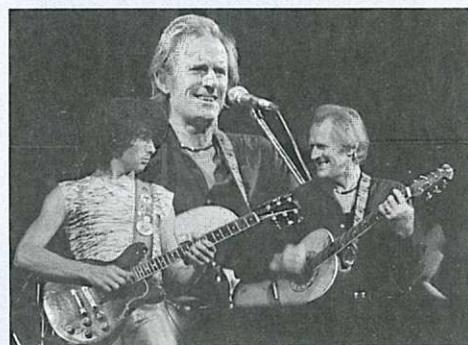
P. R. : Après la guitare sèche et la mire de la télévision, j'ai connu le rock : "Deep Purple" dans les années 70, Jeff Beck et tous les guitaristes rock. Je suis passé de la guitare acoustique à la guitare électrique et "Smoke on the water" et tra la la... De là, je suis parti dans les garages répéter avec d'autres, faire des "bœufs", monter des groupes de rock. J'ai rencontré Magali Pietri, la chanteuse et Joël Ségura, le rocker du coin. Magali a connu avant nous Nino Ferrer et la Taillade. Après nous avoir entendus, Nino nous a sortis du garage pour nous amener à l'Olympia. L'Olympia et Bobino, St Jean de Monts et l'Italie... Un peu partout avec Ségura à la basse, Rigal à la guitare, Alain Le Coq de Reims à la batterie et Magali aux chœurs. D'un coup, ça fait drôle ! Nino nous a fait confiance bien que nous ne soyons pas forcément prêts à l'époque, mais nous avions envie de travailler et nous étions disponibles.

X. V. : Comment a-t-il pu s'intéresser à des jeunes d'ici ?

P. R. : Il s'y est intéressé parce qu'il les avait sous la main, que le *feeling* avait joué en notre faveur, que nous ne manquions ni d'enthousiasme, ni de détermination, ni d'admiration, ni de candeur et que nous étions passablement désintéressés. J'avais quant à moi la lourde tâche de remplacer Micky Finn, son guitariste fétiche. Nous étions pour lui du "sang neuf", ici, dans sa patrie d'adoption. Avec lui, nous avons vite progressé.

X. V. : Toi, ton village, c'est Espère ?

P. R. : Oui, c'est aussi le village de ma famille paternelle. J'ai exhumé un texte datant de 1881 : "La Complainte du phylloxéra" qui figure sur mon CD car je trouve que c'est un vrai blues. C'est un vrai malheur



Aux côtés de Nino Ferrer lors d'un concert à l'Olympia en 1985. Photo Bernard Lescure (La Dépêche du Midi)

qui est arrivé ici, ça n'est pas quelque chose d'inventé, c'est du vécu. Mon village d'Espère, je l'ai quitté et j'y suis maintenant revenu. J'habite dans la grande maison de famille, une ancienne "bòria" puisque mes grands-parents étaient agriculteurs. A l'époque, je ne m'intéressais pas à l'occitan alors qu'ils étaient vivants mais d'une génération qu'on n'avait pas encouragée à perpétuer et transmettre cette langue originelle. Mes parents, instituteurs, n'ont, au cours de leur carrière, pas vu réapparaître dans leurs classes respectives l'enseignement de l'occitan. Ils ont continué à le comprendre, sans le pratiquer.

X. V. : Justement, ton intérêt pour la langue, c'est venu comment ?

P. R. : C'est venu par le chant. Pour moi, la voix, c'est venu plus tard. J'étais d'abord instrumentaliste. J'ai appris pas mal la guitare avec Jean-Pierre Lasborie qui est de Vers. Il m'a bien "dégrossi" au début. C'est un ami et il joue toujours. Mais la voix, c'est venu par le jazz. Après le rock, il y a eu le "rythme and blues", la variété, Nino Ferrer et ensuite, je me suis intéressé à Chet Baker, à des gens comme Georges Benson, à des jazzmen tels Dizzy Gillespie. Ils avaient un point commun : instrumentalistes d'abord, chanteurs par la suite. Ils n'étaient pas que chanteurs, mais des instrumentalistes qui chantaient. C'est en m'intéressant à la voix que la langue occitane a été pour moi une révélation. Tous les standards de jazz sont en anglais et je n'ai pas d'attirance particulière pour cette langue. L'anglais ne me fait pas vibrer alors que la langue occitane, même si je ne la parle pas couramment, quand je la chante j'ai l'impression que c'est vraiment ma langue, une langue méditerranéenne qui me va bien, qui a la particularité d'avoir des diphtongues et des triptongues. J'ai rencontré récemment Equidad Barès. De l'autre côté des Pyrénées, c'est la même chose. Je pense que je suis plus authentique quand je chante dans cette langue. J'ai aussi pris des cours avec Lucilla Galeazzi qui chante en italien des chants de bergers avec des techniques sudistes, méditerranéennes. Je trouve dans ce son une identité qui me convient. Avec cette tradition, j'ai envie de faire des "choses" un peu comme Lubat — façon Rigal—. Employer l'occitan dans différents styles de musiques — africaine, comme je le fais en ce moment, ou brésilienne ou autre — m'approprier cette langue qui a un sens et une identité et qui me fait vibrer. Point. Mon premier disque sorti (trois ou quatre ans de gestation), je travaille déjà sur le prochain. Une chanson salsa s'appellera "Santiago de Compostela" parce que Santiago de Cuba... Déjà,

musicalement, c'est un concept.

Quand j'écris une chanson, je veux savoir ce que je vais faire. Ce que je veux dire. Comment sera la musique. Ce sera de la salsa en occitan. Les chemins de St Jacques sont une de mes sources d'inspiration du moment.



Philippe Rigal
chanteur de jazz
vocal.
Photo Pierre Lebouc

X. V. : Tu nous as dit que tu t'intéresses à l'occitan. Dans ce que tu produis, il y a aussi un côté africain qui est venu comment ?

P. R. : En Afrique, au Sénégal, la percussion m'a rat-trapé. J'y ai trouvé les instruments auxquels j'ai toujours été sensible : les barils de lessive de mon enfance sont ici des tambours de bois appelés "sabars". J'ai eu un déclic. J'ai eu envie d'apprendre et de "mescler" ces rythmes africains avec la langue occitane et le français, avec l'anglais aussi — *of course* — puisqu'il est partout. Mon concept, c'est la "World Mescla". La percussion, c'est le rythme. C'est taper dans ses mains, participer à l'orchestre. En Afrique, taper dans ses mains c'est déjà faire partie de l'or-

chestre. Ce côté rythmique m'a séduit. La musique africaine je l'aime parce qu'elle est primitive. Depuis que j'ai séjourné là-bas, au Sénégal, je me suis intéressé aux instruments primitifs d'ici. J'ai rencontré Jean-Pierre Lafitte qui m'a montré des rhombes. J'en ai fabriqué. Je joue avec des ocarinas. Je joue avec du bambou, du roseau. Tout cela, ce sont des matériaux qui existent partout. Le fait d'aller en Afrique m'a fait prendre conscience qu'ici aussi il existe des "Pygmées du Quercy" (et je m'y inclus), des papis qui imitent la palombe, sans parler de Raoul Moulet de Labastide du Vert, dans le Lot, qui imitait le perdreau mâle ou le

Je défends une sorte de bilinguisme comme le Cheb Mami, entre autres, qui chante en français et en arabe.

perdreau femelle. Pour moi, c'était vraiment un troubadour. Je regrette de ne pas l'avoir connu. Mes voyages en Afrique m'ont fait rechercher des choses d'ici.

X. V. : Pour préciser, dans quel contexte es-tu allé en Afrique, dans quelle région ? Je te pose la question parce qu'on dit musique africaine, mais il existe plusieurs musiques en Afrique qui sont immensément diversifiées.

P. R. : Oui, du Maghreb à l'Afrique du Sud, il existe bien des ethnies, bien des tambours différents. J'ai commencé par visiter le Maroc, parce qu'au départ, c'est la Méditerranée qui m'intéressait. C'est le Sud de la France et de l'autre côté le début du continent africain. Dans les années 80, j'ai pas mal bourlingué au Maroc. J'y ai fait trois voyages. Maintenant, je suis descendu plus au sud, en Mauritanie et au Sénégal et également en Gambie qui est anglophone et en Casamance. C'est là mon coin. C'est là que j'ai envie de retourner pour faire d'autres découvertes.

Chacune de ces régions possède ses tambours. Mauritanie et Sénégal ont des points communs. C'est encore l'Afrique du Nord quelque part. En Casamance, c'est autre chose. Comme la végétation, les tambours y sont différents. Il existe les *bougara-bous* avec trois sons distincts. Dans le nord du Sénégal, on utilise le *sabar*, le tambour avec lequel je travaille, à Toulouse, sous la conduite d'Arona N'Diaye qui est le fils d'un grand griot sénégalais : Doudou N'Diaye Rose. Quand je vais au Sénégal je me mêle à l'orchestre que j'accompagne avec ce tambour. Cela me fait très plaisir d'être accepté. Cela me donne envie de me perfectionner. La musique qu'on fait au Sénégal, je ne l'avais jamais entendue en France ! On connaît Youssou N'Dour "l'empereur musical", mais en dehors... ? Pour le moment c'est l'Afrique de l'Ouest que je découvre et qui m'attire.

X. V. : Dans cette volonté de créer ton propre langage musical, tu as choisi de te produire seul. Cela a peut-être mis en place une certaine réflexion au niveau musical ?

P. R. : Absolument. Après mon expérience avec Nino Ferrer, je me suis intéressé au jazz vocal. Le jazz vocal se fait avec des musiciens de jazz, les "mercenaires de la double croche", si je peux dire. Ce sont des gens qui sont très très bons. Ils sont là à 200% mais ils ne sont pas fidèles. On ne peut pas construire grand chose dans la longueur si ce n'est pour faire une "affaire" ou une série "d'affaires". Donc, se produire seul, représente un challenge. Pour le moment, je me dis qu'il faut que cela fonctionne tout seul. J'essaie d'aller à l'essentiel. Peu de notes, peu de choses, mais en essayant que le discours ait un sens. Comme je n'ai pas de musiciens à présenter sur scène, je présente mes instruments. Pour moi, c'est important de réussir seul. Je n'aurais jamais pensé, il y a quelques années, me produire seul sur scène. Il y avait toujours contrebasse, piano, batterie. On était toujours au moins quatre. On est plus fort à quatre que tout seul. J'ai pris des cours avec le chanteur indien Ravi Prasad et lui faisait deux heures de concert tout seul avec sa voix. Je ne comprenais pas comment il faisait pour y arriver. En fait, quand j'ai décidé de tourner tout seul c'est que, comme je l'ai déjà dit, j'ai eu envie de prouver que j'étais capable de le faire.

L'accueil chaleureux du public m'incite à continuer dans cette voie, d'où ma forte motivation. Ceci dit, à l'heure actuelle, je suis seul sur scène, mais j'ai aussi un technicien qui travaille avec moi. On ne le voit

pas, il est dans l'ombre, mais il m'aide dans le spectacle. Je ne désespère pas d'avoir un jour un orchestre blanc et noir, constitué de musiciens blancs et de musiciens noirs.

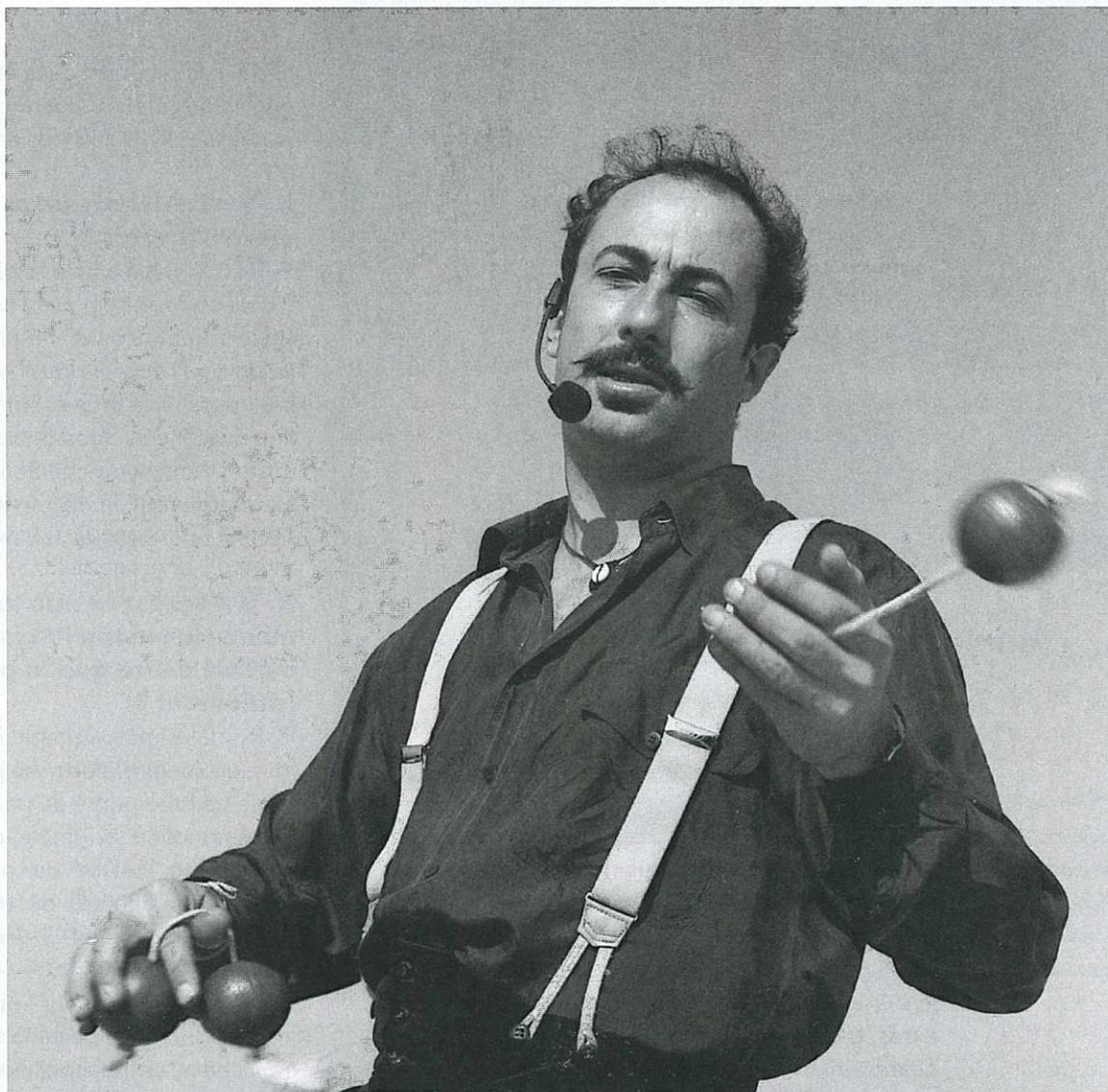
X. V. : Justement, tu peux nous parler de cet album que tu viens de sortir ?

P. R. : Oui, le titre "World Mescla", c'est un titre anglo-occitan. *Richard Heart of Lion*, Richard Cœur de Lion et Aliénor d'Aquitaine oblige : les Anglais étaient ici...! "World Mescla", *that's my way !*

X. V. : Comment tu définis la World Music ?

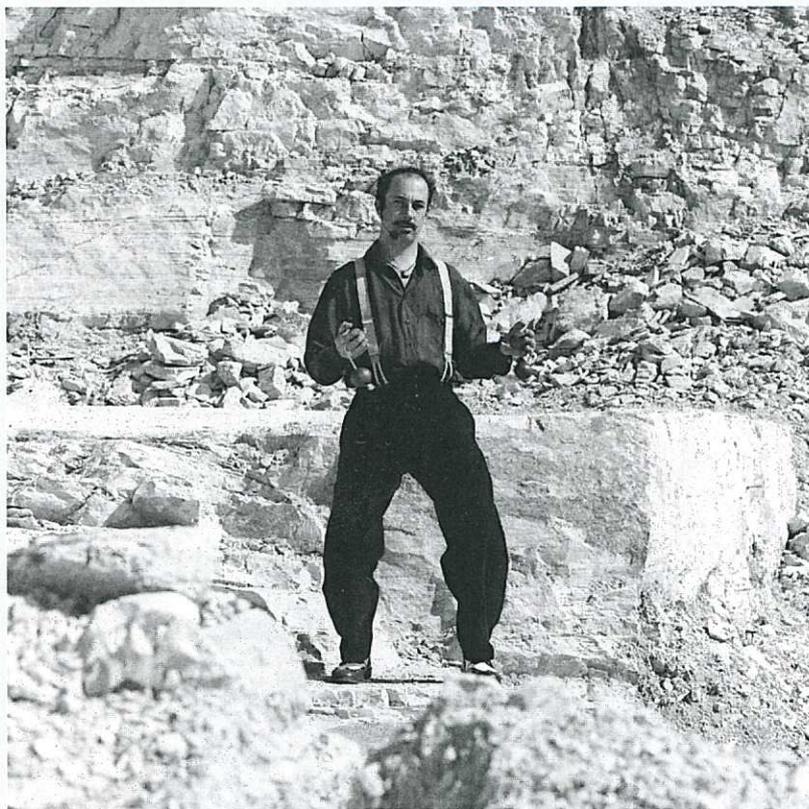
P. R. : Musiques du monde. Il faut bien être dans un bac à la FNAC. *World Music*, a priori, c'est là qu'on va me mettre. De toute manière,

plus que le monde, ce sont les mots qui m'intéressent : *Word*, sans le "L". Je défends une sorte de bilinguisme comme le Cheb Mami, entre autres, qui chante en français et en arabe. J'aimerais que dans mon prochain disque il y ait davantage d'occitan mais dans un esprit de bilinguisme. Pour le moment, je n'en suis qu'au début. J'utilise des phrases, des expressions, des interjections occitanes, des souvenirs de famille. Voilà. Donc, "World Mescla", c'est des mots. Le plus grand jongleur de mots dont je suis la trace, c'est André Minvielle. Il y a quelques années déjà, il faisait du rap occitan. Il chantait des standards de jazz avec des mots en patois à l'intérieur. Moi, je trouve cela fabuleux. C'est un chanteur qui est diatonique et polyrythmique. Moi, je ne sais pas si je suis diatonique, mais en tout cas, je suis rythmique. Je me reconnais comme faisant partie de la même mouvance. J'interprète un texte de Minvielle :



"Indifférence". Si j'y arrive aujourd'hui, c'est qu'avant de "chanter" l'accordéon, j'ai chanté le saxophone, la trompette et les standards de jazz, des instruments sur lesquels je mettais des mots. Ça m'a ouvert les oreilles. L'accordéon c'est national, européen. Il a un souffle, une vie et une expression. Si je n'avais pas fait en amont ce travail sur le jazz, je ne pourrais pas chanter l'accordéon comme je le fais. En plus du feeling, il y a le soufflet de l'accordéon. Je me dis quelquefois, que je suis un "Zoulaïgaro". Je n'y peux rien. Nougaro a trente ans et sept jours de plus que moi. Il m'a dit, pour me clouer le bec : «Rigal ! Conjugue ton singulier au pluriel». Point. Je lui ai dit que j'allais réfléchir. Un peu de là est partie ma conjugaison. J'essaie de conjuguer l'occitan et le français, la musique africaine et le rock, tout ce que j'avais mis dans ma musette ces dernières années. C'est tout ce que j'ai mis dans mon disque.

Philippe Rigal
vocaliste
et joueur de
kess-kess
entre Quercy
et Afrique.
Photo Nelly Blaya



À "La plage aux dinosaures", site archéologique réputé de Crayssac (Lot).
Photo Nelly Blaya

X. V. : Quels sont tes rapports avec les différents courants d'expression des musiques occitanes ? Quels sont tes liens avec les groupes, les associations ?

P. R. : Justement, j'ai besoin de rencontrer des gens. Je suis un peu un vieux loup solitaire, revenu sur ses terres, à Espère. Ce projet de disque a pris trois ans de ma vie. C'est un travail de solitaire. Je manque de connexions, si ce n'est l'AMTP Quercy, si ce n'est Patrick Delmas... Petit à petit je rencontre des gens. En wolof il y a un dicton qui dit : «*Nanque nanque moy diappo golo ci nai*» ce qui veut dire : «Petit à petit on attrape le singe dans le désert», parce qu'il n'y a plus d'arbre pour qu'il puisse y grimper. Ici on dit : «Petit à petit l'oiseau fait son nid». Je sais que je suis sur le chemin ; j'ai semé une graine, elle a germé et maintenant je vais essayer de rencontrer des gens. Pour un artiste, ça passe avant tout par le disque, pour qu'il reste une trace du spectacle vivant. Je veux pouvoir l'envoyer et rester en contact avec les gens. Je connais Lubat, mais Lubat, c'est un ogre et il faut oser se jeter dans la gueule du loup. Il n'attend que ça, il est dans sa tanière à Uzeste. Je connais les *Fabulous Trobadors* de vue. Je connais Sicre qui est un person-

nage. Il m'a vu sur scène et m'a dit : «C'est pas mal ce que tu fais, mais tu passeras me voir, je te dirai ce que je pense». Je ne suis pas encore passé le voir.

X. V. : En dehors de ce disque quels sont tes projets à venir ?

P. R. : Le volume II de la trilogie annoncée, dans lequel apparaîtront aussi Mermoz et l'Aérospatiale sur le trajet Toulouse - Saint Louis du Sénégal ; une vidéo sur France 3 dans l'émission "Viure al Pais" réalisée par Pierre Brun et Patrick Delmas ; une collaboration avec Pierre Boussaguet en projet ("Jazz et Langue d'Oc") ; un voyage au Sénégal par route et par piste et, auparavant, la découverte d'un manager professionnel pour promouvoir mon spectacle.

X. V. : Qu'est-ce que tu penses, plus précisément, du terrain lotois ? Par rapport à ton activité est-ce que tu peux trouver ta place facilement ?

P. R. : C'est pas si simple ! Il faut s'accrocher pour faire évoluer les idées. Au plan artistique j'ai bien envie de faire partie du paysage lotois. J'estime être une émanation (originale) de la culture contemporaine occitane. L'ADDA du Lot m'inclue dans sa programmation annuelle des «Rencontres percutantes». Cette année, à Saint-Cirq-Lapopie, pour la programmation "Noir et Blanc" — *Anani, Griot du Togo, Rigal, Griot du Quercy* — je souhaiterais être mieux intégré au niveau de cette structure locale. Je continue mon chemin, cherchant ma place et sans doute ma reconnaissance. La capitale régionale draine quantité d'artistes car les manifestations culturelles et les budgets y sont plus importants et diversifiés.

X. V. : La culture, ça n'existe pas en milieu rural ?

P. R. : Ça existe, mais aujourd'hui il y a la télé qui bouffe tout le monde. Il n'y a plus de gens autour du feu, dans le *cantou*. Les gens ne se parlent plus. Comme en ville, les pizzas se commandent par téléphone et les fringues par correspondance, voire sur Internet. Je pense qu'il faut faire l'effort d'aller vers les gens pour les faire parler et privilégier les rencontres de proximité et les rencontres intergénérationnelles. Rencontrer les autres est mon souhait. Je lance un appel. À bon entendre, salut ! ●

Les Sciences Humaines et le témoignage oral : de la source à l'archive

par Bénédicte Bonnemason

**Journées d'étude de l'AFAS
22-23 mai 2000
Maison Méditerranéenne
des Sciences de l'Homme,
Aix-en-Provence.**

Les 22 et 23 mai derniers, les Journées d'étude de l'Association française des détenteurs d'archives audiovisuelles et sonores (AFAS) se sont tenues à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH). Elles ont été organisées par Véronique Ginouvès, secrétaire générale de l'association et responsable de la phonothèque de la MMSH. Le thème était *Les sciences humaines et le témoignage oral : de la source à l'archive*, que trois grands axes de réflexions se proposaient de traiter : les sciences humaines et le témoignage oral ; le "bricolage" du terrain ; l'archivage du document sonore. Le programme était donc ambitieux, proposant d'envisager le témoignage oral non seulement comme le matériau sur lequel le chercheur travaille, mais aussi comme archive relevant d'un traitement documentaire particulier, sans oublier les aspects liés à son exploitation et à sa diffusion. On ne s'étonnera pas, alors, que ces journées aient rassemblé un public composite comptant notamment des étudiants et chercheurs en sciences humaines, des documentalistes et archivistes, ainsi que des techniciens du son.

Trois grands axes de réflexion structuraient donc le programme, mais il y eut, sans aucun doute, bien plus de trois manières d'aborder la question du témoignage oral, appelé également lors de ces deux journées "source orale" ou bien encore, dans un cadre plus universitaire, "enquête orale". Certaines questions se sont d'emblée imposées comme fondamentales : Quel statut le témoignage oral a-t-il par rapport à d'autres sources comme l'écrit ou le document iconographique ? Quelle déontologie le chercheur doit-il observer au moment de la collecte, mais aussi de l'exploitation de son matériau ? Le dépôt d'un corpus dans une institution documentaire est-il envisageable et souhaitable dans tous les cas ? Est-il pertinent qu'un fonds de témoignages oraux soit exploité par un autre chercheur que celui qui l'a constitué ?

En ouverture des Journées et de la première séance, Jean-Claude Bouvier (Université de Provence) rappelait rapidement les grandes étapes de la réflexion sur le témoignage oral en France, notamment à travers l'action de l'AFAS, fondée en 1979. Réflexion à laquelle il s'est associé depuis le début et qui lui permet de constater plus de vingt ans après que, si l'oral est mieux connu et plus utilisé, "il faut toujours continuer à se poser des questions fondamentales, notamment celles relatives à sa production et à son utilisation". On allait effectivement sans cesse

revenir à ces préoccupations, et plus particulièrement au moment d'aborder la question du travail de terrain propre aux sciences humaines. Dès le matin, Salvatore Condro, sociologue dans un bureau d'études privé (ADEUS), nous en fournissait un exemple convaincant. Faisant le récit de la réalisation d'une enquête sociologique dans le cadre d'une commande publique, il mit l'accent d'une part sur l'influence que peut avoir le terrain sur la reformulation de la problématique en cours d'enquête, et d'autre part sur la responsabilité du chercheur quant aux conséquences de son enquête sur la population concernée et quant au devenir du matériau recueilli.

En Sciences Humaines, la question de l'enquête orale est indissociable de celle de la pratique du terrain. C'est un des points qu'a précisé Annie-Hélène Dufour (IDEMEC/UFR Ethnologie) pour qui l'enregistrement "est un élément parmi d'autres" dans le travail de constitution des sources nécessaires à toute recherche ethnologique. Il n'est pas non plus une fin en soi, mais est effectué en vue de son exploitation par auditions répétées, transcription et analyse des données. En outre, si Annie-Hélène Dufour considère l'enregistrement comme "un procédé", elle ne dissocie pas son utilisation d'une réflexion préalable d'ordre méthodologique et déontologique. Jean-Noël Pelen (CNRS/UMR TELEMME), chargé de coordonner les

quatre interventions consacrées au "bricolage du terrain", a, quant à lui, insisté sur le rôle de l'enregistrement. Bien plus qu'une technique, l'enregistrement est "le témoin essentiel de ce qui s'est passé", de "l'audible et de l'inaudible". L'enquête orale, a-t-il précisé, permet de recueillir des faits à des fins documentaires (les savoirs techniques par exemple), mais elle est aussi le moyen idéal pour travailler sur les représentations. Les exposés des étudiants, Emmanuel Costa et Franck Salingardes (Maîtrise d'Histoire), Grégory Deléglise (Maîtrise d'Histoire), Isabelle Blouet (DEA d'Ethnologie) et Jean-Noël Consoles (Thèse de Géographie) ont démontré que l'expression "bricolage du terrain" signifie la difficile adaptation du chercheur à son terrain ainsi que la difficulté à trouver la méthode et la source les mieux adaptées. S'il fut souvent question au cours de ces journées du statut de la source orale, ces différents exposés permirent de mieux comprendre la spécificité de l'oral, à savoir sa capacité à recueillir ce qui est de l'ordre du vécu individuel, de l'ordre de la mémoire collective, de l'ordre des représentations, de l'ordre du conflit, etc. Autant de choses que le chercheur en sciences humaines se doit de mettre en exergue.

Deux interventions ayant trait à l'histoire de la source orale ont présenté le témoignage oral sous une autre facette. Dès lors qu'il est repéré comme source ou comme objet documentaire, il n'est pas à l'abri de projections idéologiques, identitaires et politiques. Tout en retraçant les grandes étapes de l'histoire orale apparue au début des années 70, Hélène Wallenborn (Université Libre de Bruxelles) a énuméré les différentes attitudes de l'historien vis-à-vis du témoignage oral. Se basant sur sa propre expérience, elle a insisté sur la difficulté qu'il y a à exploiter un corpus que l'on n'a pas soi-même collecté, nous invitant ainsi à nous poser la

question du devenir des fonds d'archives sonores collectés pour les historiens du futur. Pascal Cordereix, pour sa part, a dressé une histoire des collections sonores aujourd'hui conservées au Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. Histoire qu'il a décomposée en trois grandes périodes correspondant à trois institutions : les Archives de la parole fondées en 1911, le Musée de la parole fondé en 1927, et la Phonothèque nationale fondée en 1938 — les deux premières ayant été fortement liées à la construction de l'identité nationale depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la première moitié du XX^e siècle.

La dernière séance, consacrée au traitement documentaire et à la conservation du témoignage oral, fut présidée par Marie-France Calas¹ (Chargée de mission, Ministère de la culture) qui, après avoir été directrice de la Phonothèque nationale, puis du Musée de la musique, est aujourd'hui chargée par le Ministère de la culture et de la communication de réaliser un rapport sur le son et les archives sonores. Tout en présentant ce travail, elle a beaucoup insisté sur le nouvel enjeu que représentait la numérisation du son, devant d'une part inciter le collecteur à porter un regard critique sur sa collecte et d'autre part favoriser l'identification et la diffusion des documents. La numérisation en tant que technique de sauvegarde patrimoniale a été abordée par Frédéric Bianchi (Centre Joseph Canteloube) qui, à l'aide d'un film, présenta dans le détail les différentes étapes du transfert d'une archive sonore sur support CDR tel que cela est effectué au Centre Joseph Canteloube. Les deux dernières interventions ont abordé la question du traitement documentaire et de la valorisation des fonds sonores. Maud Pignari, agent de valorisation du patrimoine aux Archives municipales de Martigues, présenta les nombreuses attributions de son poste, à savoir la collecte de la mémoire orale de Martigues, le traitement des différents fonds sonores conservés, ainsi que leur exploitation à travers des animations et des publications. Autre expérience de constitution et de traitement de fonds sonores, celle du réseau mis en place par la Fédération

des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT) présentée par Véronique Ginouvès (MMSH) et Bénédicte Bonnemason (Conservatoire Occitan). Cette fédération, qui regroupe plusieurs phonothèques conservant des documents sonores ayant trait à l'ethnomusicologie et la littérature orale de plusieurs régions françaises, a mis en place en 1989 une Commission Documentation afin de résoudre les problèmes de conservation et d'analyse documentaire propres à ces documents. En 1994, la FAMDT a publié un *Guide d'analyse documentaire du son inédit*². Après plusieurs années de réflexion sur l'archivage du son inédit, cette fédération est devenue «pôle associé» à la Bibliothèque nationale de France que quatre structures ont la charge de faire fonctionner (Dastum (Rennes), Métive (Parthenay), Conservatoire Occitan (Toulouse) et la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (Aix-en-Provence).

L'AFAS a été créée en 1979. Cette association a pour vocation d'aborder les problèmes liés au traitement et à la conservation des documents audiovisuels et sonores. Elle organise régulièrement des colloques dont les actes sont publiés dans sa revue *Sonorités : cahiers du Patrimoine sonore et audiovisuel*. Elle fait paraître également le *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*. Enfin, rappelons qu'elle a édité en 1989 le répertoire réalisé par Marie-France Calas et Guylaine Brun-Trigaud *L'oral en collections : répertoire des collections sonores et vidéographiques conservées en France*.

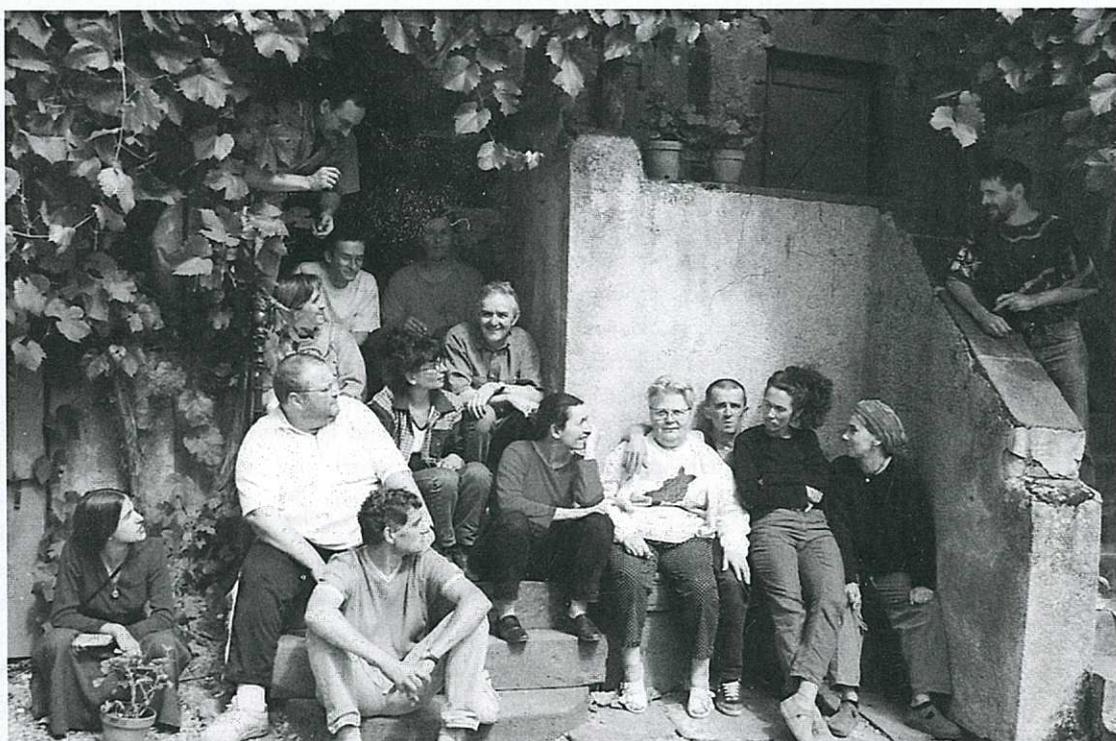
1. C'est à l'initiative de Marie-France Calas que fut créée en France l'AFAS.
2. La nouvelle édition de ce manuel devrait paraître très bientôt. Elle sera coéditée par la FAMDT et l'AFAS.

Les Champion :

“la route, là-bas...”

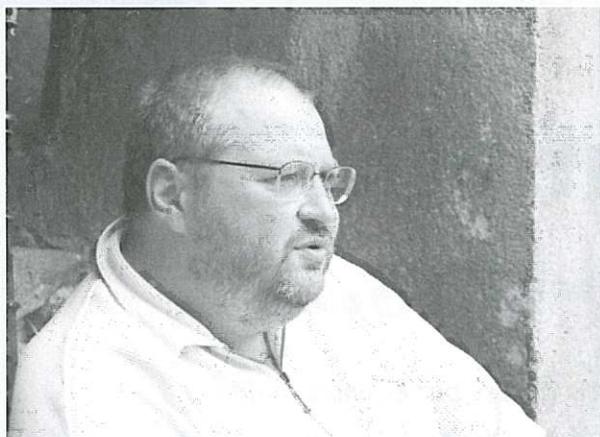
Entretien réalisé par *Eléonore Andrieu*.

Derrière la route, dans le village de Saint-Bonnet-près-Riom, il y a une vieille cuisine, une grange, et une grande salle avec des tables et des bancs de bois, tout cela pelotonné autour d'une cour. Dans la grange, des gens qui dansent. Dans la cuisine, des gens qui font de la



musique. Dans la salle, des gens qui chantent, et qui mangent, et qui boivent. Aux murs, sur tous les murs de toutes les pièces, des photos de gens qui dansent, qui font de la musique, qui chantent, qui mangent et qui boivent. Voilà. Tout y est. C'est sans doute ce que l'on appelle un vrai lieu. Il accueille les gens qui viennent de la route, là-bas, juste derrière, si loin de là. Que se passe-t-il alors ? Les gens qui sont de là apprennent aux gens qui arrivent à danser et à faire de la musique, à manger, à boire et à chanter aussi. Ils le font en montrant ce qu'ils savent et ce qu'ils ne savent pas, en montrant leur lieu : c'est tellement évident, alors, que les gens qui arrivent restent, et regardent Didier et Éric Champion danser sur le plancher. Ils ne se regardent presque pas. Ils ne se touchent jamais, solides et évidemment très beaux. Ils dansent. La bourrée. Trois temps. Il y a des musiciens, derrière eux. Des musiciens qui viennent là, qui se retrouvent là, souvent. Comme Jean Bona : quand il joue, les deux frères qui dansent sont encore plus beaux. Voilà. Tout y est. Définitivement.

*Au Gamounet,
la pause.
photo
P. Maisonnave*



Didier Champion.
photo
P. Maisonnave

Éléonore Andrieu : Est-ce que vous pouvez d'abord préciser dans quel contexte vous avez appris à danser ?

Didier Champion : En ce qui concerne la bourrée, on ne l'a pas apprise dès le début de notre pratique de danseurs. En fait, on a baigné dans la danse depuis notre enfance : nos parents avaient un restaurant, et dans la salle, pour les noces, les banquets, les baptêmes, il y avait un pick-up. On y faisait passer des disques de musette et mon père, entre deux plats de service, avait pour habitude de rentrer dans la cuisine et de nous faire danser les uns et les autres. La hantise de mon père, c'était qu'on boive ; il disait qu'un homme qui danse ne boit pas dans les bals. Voilà. Il nous a donc appris à danser dans la cuisine du restaurant, dès notre plus jeune âge.

E.A. : Des types de danses relevant plutôt du répertoire musette ?

D.C. : C'était musette. On a baigné dans le musette et le néo-folklore : Thivet, Ségurel et compagnie...

E.A. : Et la bourrée, elle arrive quand exactement, dans ce parcours ?

D.C. : La bourrée, je l'ai vue danser (je suis un peu plus vieux qu'Eric...) dans les bals au pays, en particulier à la fête patronale. A chaque fin de bal, il y avait des bourrées. Et j'ai vu mes grands-parents (surtout mon grand-père et ses frères et sœurs) la danser. Mais les enfants de mes grands-parents, c'est-à-dire mes parents et mes tantes, ne dansaient pas la bourrée. Eric et moi, comme eux, on allait dans les bals musette.

Éric Champion : Tu mélanges plusieurs époques, là, quand même...

D.C. : Oui, je mélange plusieurs époques...

E.C. : On a beaucoup fréquenté le bal musette dans les années 70. On faisait déjà partie du groupe folklorique.

E.A. : C'est à partir de quel âge que vous avez fait partie d'un groupe folklorique ?

D.C. : Le groupe folklorique, c'était en 1973. Moi, j'avais 17 ans (je suis né en décembre 56...) et je me suis inscrit dès sa création.

E.C. : Moi, j'y suis venu un peu plus tard, en 1976. Avant ça, on avait déjà une petite pratique de danse encore différente, que tu n'as pas mentionnée : on faisait partie d'une amicale laïque où chaque année on présentait un spectacle avec des danses folkloriques d'Israël, d'Amérique...

D.C. : On aimait la danse. Mais on ne connaissait pas du tout la danse traditionnelle : c'était un concept complètement inconnu. On voyait danser la bourrée, mais pour nous, c'était quelque chose de naturel.

E.A. : Pourquoi pas la bourrée ?

D.C. : Pourquoi pas la bourrée ? Je ne sais pas mais en tout cas on ne la pratiquait pas. Et puis, il y a eu le groupe folklorique. En 73, le président fondateur, Jean Karvaix, qui en était déjà à sa quatrième aventure folklorique, a ouvert une section danse à l'Amicale. A partir de là, on a fait ce qu'il nous disait, sans esprit critique, puisqu'après tout, lui, il savait et nous, non... voilà comment tout a commencé.

E.C. : On a appris le répertoire, ce répertoire qui est pratiqué encore aujourd'hui dans quasiment tous les groupes folkloriques : 20-25 morceaux, avec des chorégraphies, des pas de base, des costumes, pour les besoins de la scène. On donnait en moyenne 50 spectacles par an, avec des pointes de 70 prestations annuelles. De vrais intermittents du spectacle.

E.A. : Combien de temps cet épisode folklorique a-t-il duré ?

D.C. : C'est difficile à dire. Les choses se font tout doucement. Même si avec le recul, elles semblent s'être déroulées rapidement... En 73, au départ, on était dans un groupe folklorique qui ne se disait pas groupe folklorique. On a commencé immédiatement à récupérer des costumes, à droite, à gauche, pour les spectacles, et les spectacles ont bien fonctionné. C'est alors qu'on a entrepris des recherches sur les costumes du pays

brayaud, dès 74-75. Le pays brayaud (6 à 7 communes situées sur la faille de la Limagne, contre les Combrailles), c'est un pays de coteaux où on cultivait la vigne. Il y a là une identité culturelle, assez marquée, et une manière de s'habiller qui correspond à cette identité. On a commencé par des recherches sur les costumes, parce que pour nous, le répertoire musical était une chose acquise. Des gens qui le connaissaient nous l'avaient appris : cela n'avait pas à être discuté. En fait, on a remis cet enseignement en cause à partir du moment où on a rencontré d'autres musiciens, d'autres associations, et quand on a enfin vu, dans des bals, des danseurs, des "danseurs traditionnels".

E.A. : Comment s'est passé le rencontre avec ces danseurs ?

D.C. : On a vu que certains ne dansaient pas comme nous. D'abord, on s'est interrogé : qu'est-ce que cela pouvait être ? Il y avait là, manifestement, un reste, une trace, avec ces gens qui dansaient. Moi j'avais vu cela quand j'étais gamin, mais le fait de le revoir m'a remis dans la tête des choses que j'avais oubliées.

E.C. : Disons que pour mieux voir la danse, on a d'abord eu une démarche de musiciens. Mais tu sautes des étapes. En effet, dans les années 76, on a décidé (après l'épisode des costumes) de se mettre à la musique. Jusqu'alors, on louait nos musiciens : on payait des musiciens appartenant à d'autres groupes folkloriques pour qu'ils viennent jouer pour nous, pendant nos spectacles de danse. Un jour, on a eu un problème avec un de ces intervenants, qui avait la main leste, et qui fauchait un peu : quand on allait quelque part, il remplissait sa caisse d'accordéon... On s'est dit qu'on ne pouvait plus fonctionner comme ça, parce que notre crédibilité, notre image en souffraient. Alors, on n'a plus loué de musiciens : il ne restait plus qu'à se mettre à la musique. Et on s'est lancé dans l'aventure.

D.C. : Le président du groupe jouait du violon ; sa femme s'est mise à l'accordéon. Moi, j'ai commandé une vielle, et Eric, un accordéon diatonique.

E.C. : Un gars de l'association a commandé un accordéon, un autre une vielle, etc. et sans avoir jamais touché un instrument, on s'est

dit, allez, on y va... Rien en solfège, aucune pratique non plus. La seule trace de musique qu'on avait dans notre famille, c'était le grand-père maternel, qui jouait du saxo. Un objet qui était dans une armoire, qu'on ne voyait jamais, sinon quand la grand-mère, de temps en temps, ouvrait l'armoire : on le voyait... et hop, c'était tout de suite refermé. On savait donc qu'il existait, mais on en avait une vision quand même pas très claire...

D.C. : C'était un peu mythique et mystérieux... On ne savait pas pourquoi la grand-mère nous cachait le saxo. Il y avait beaucoup de non-dits.

E.A. : Comment s'est déroulé votre apprentissage musical ?

D.C. : Pour démarrer, on a fait un stage.

E.C. : Il me semble en regardant les étapes de cet apprentissage musical que notre démarche est assez répétitive, qu'elle est toujours un peu semblable à elle-même : au début, quand il a fallu choisir nos accordéons, on a commencé par prendre de gros accordéons. On n'est pas allé tout de suite vers le diatonique : dans la mouvance musette et folklorique, tous les groupes avaient de gros chromatiques. Fort logiquement, on a donc acheté au début un gros chromatique.

D.C. : Il faut dire qu'on y était poussés par notre père...

E.C. : Oui, le père aussi avait cette image-là. L'accordéon, pour lui, c'était le gros, "le musette". Moi, j'ai pratiqué cet accordéon-là pendant un an et demi à peu près... et je n'arrivais pas à faire la musique que je voulais. Il faut dire que j'avais commencé déjà à rencontrer d'autres musiciens qui jouaient sur de petits accordéons et que cette musique-là me parlait, pas l'autre... On devine là toute une démarche, une remise en cause en fin de compte, perpétuelle, des images, des représentations qui étaient les nôtres. Tout doucement, on a eu un chemin à prendre. D'abord on a acheté un diatonique, mais évidemment, un gros diatonique... On a toujours du mal à mettre les choses en question : j'ai donc choisi un gros diatonique, avec plein de registres, qui faisait beaucoup de bruit et qui avait un son bien épais. C'est après seulement que j'ai acquis un petit diatonique, celui que tout le monde a acheté, le *Hohner*, jaune

à fleurs noires, et voilà, c'est parti là-dessus... Tout ça pour dire qu'à chaque fois, ce n'est pas facile, ce n'est pas évident. On sent bien qu'il y a des choses qui ne vont pas mais on n'est pas capables de dire tout de suite ce que c'est exactement. On est toujours obligé de tester, de faire des essais, des expériences... On aurait pu être à l'aise tout de suite avec le chromatique, et peut-être qu'alors, on n'aurait jamais accompli tout le reste.

D.C. : On a eu la chance de faire des rencontres au bon moment, dans le cadre des festivals. On rencontrait en particulier d'autres groupes : La Chavannée de Montbel, les Thiaulins de Lignières, la Jimbr'tée Bourbonnaise... A l'époque où on l'a rencontrée, la Jimbr'tée Bourbonnaise faisait des évocations. C'était rare dans les groupes folkloriques... Il y avait une mise en scène, moitié théâtre, moitié danse, qui restituait historiquement le contexte, et ils créaient quelque chose à partir de là. Il faut dire que certains d'entre eux venaient du milieu théâtral. Ça nous a beaucoup plu. Ils étaient assez à la pointe à l'époque, et quelques groupes les copiaient. Nous, on a fait pareil : c'était une nouvelle remise en question de notre démarche, de notre démarche scénique bien sûr, mais aussi de beaucoup d'autres choses : au niveau du défilé, par exemple. Le groupe folklorique défile toujours, par définition. Nous, pendant un certain temps, on a défilé comme les autres, mais le faire en marchant au pas, ça ne nous plaisait pas du tout. On a eu l'idée de représenter le village dans le défilé, tout un joyeux désordre : la femme qui tricote sa chaussette, un petit gamin, qui se promenait avec un sabot tiré par une ficelle, et dans lequel on avait mis un grelot... Certains avaient des instruments de musique, d'autres avaient des outils de travail...

E.C. : Mais déjà, à ce moment-là, les membres du groupe ont commencé à tiquer... Quand j'y suis entré, pour vous donner une idée des mentalités, une fille ne pouvait nous rejoindre que si elle avait un cavalier. On n'y entrait que par couples constitués.

D.C. : Il faut dire qu'on avait tendance à avoir beaucoup plus de filles que de gars.

Donc, il avait été décidé qu'il était obligatoire pour une fille de trouver un gars.

E.C. : Et c'était pas si facile que ça de chercher... J'avais 15-16 ans, et à cet âge, c'est pas évident de trouver quelqu'un... C'est un peu délicat... Et après l'épisode du défilé "nouvelle formule", on est passé à quelque chose d'un peu plus sauvage, plus libre en tout cas.

E.A. : Et c'est venu comment, l'idée de collecter, dans ce contexte de remise en cause progressive ?

D.C. : En fait, l'idée de collecte, elle est venue par la musique : on a côtoyé des gens qui collectaient déjà, c'est-à-dire essentiellement des gens qui venaient du milieu des Musiciens Routiniers et que l'on avait rencontrés dans le premier stage de musique que l'on a suivi à Confolens (dans la Charente-Maritime). C'était un festival international de folklore. Et on y a rencontré les gens qu'il fallait : les musiciens du Grand-Rouge et de la Chavannée de Montbel, dont Frédéric Paris, Pierre Imbert...

E.C. : Moi, j'ai fait un stage avec Jean-Claude Blanc et un autre avec Olivier Durif.

D.C. : Ils nous ont parlé de mémoire, ils nous ont parlé de collecte. Au niveau du répertoire, cela changeait beaucoup de choses. On a commencé à être sensibilisés, mais on a pas commencé le collectage de musique tout de suite. On a continué à apprendre, en essayant de rencontrer ces gens à nouveau. Donc d'aller par exemple à Embraud, à La Chavannée, dans leurs bals, etc. D'enregistrer ce qu'ils faisaient, pour avoir le son, etc. D'aller à droite, à gauche, quand les Musiciens Routiniers organisaient la fête de la cabrette, la fête du violon, etc. On restait à plein temps à Saint-Chartier depuis les débuts du festival... Et c'est petit à petit qu'on a pris notre courage à deux mains, et qu'on a fait notre premier collectage, je crois chez Matinier, au Quartier, à Saint-Maurice-près-Pionsat...

E.C. : En 83...

D.C. : En fait, moi, j'avais collecté avant. Pas de la musique : au début, j'ai collecté la mémoire en général. Par exemple, j'allais voir des anciens à Saint-Bonnet, et on discutait de leurs souvenirs, lorsqu'ils étaient

gamins, de ce qu'ils avaient vécu, de la manière de travailler, de la manière de vivre, etc. J'ai commencé la collecte comme ça. D'autant que le village de Saint-Bonnet a su conserver certaines fêtes traditionnelles et traditions en général.

E.C. : Le Mai, le Carnaval, toutes ces fêtes-là sont encore assez vivantes. Ce sont des fêtes traditionnelles qui se sont adaptées à l'évolution de la société, en tenant compte par exemple de la place de la femme, qui a beaucoup changé. Ces évolutions ont fait que certains aspects de la société traditionnelle ont perduré, alors que dans d'autres villages, où il y avait peut-être plus de raideur, les choses ont fini par disparaître.

D.C. : Pour en revenir au collectage de la musique, on a commencé chez Mr Matinier ; et pratiquement en même temps, un gars est arrivé à l'association. C'était Marien, qui venait de Saint-Gervais-d'Auvergne, et avec qui on a tout de suite beaucoup discuté : il nous a dit qu'il avait chez lui, dans son grenier, des "tuyaux". On lui a demandé d'aller chercher ces "tuyaux" et il est redescendu avec un carton : il y avait à l'intérieur une musette Béchonnet, la musette de son grand-père, que Jean-François Chassaing avait déjà répertoriée. A partir de là, il a été vraiment motivé, et nous avons accéléré les recherches ; sur son canton de Saint-Gervais d'Auvergne, nous avons essayé de tout traiter... les musiciens, les chanteurs, les photos de mariages, les photos de baptêmes. On a pratiquement "épluché" le canton et nous avons continué, avec les cantons voisins. Ça a été une période intense pour le collectage. La collecte de danse, paradoxalement, est venue plus tard, parce qu'on était toujours dans cette pratique de groupe folklorique, et que, dans ce cadre, on nous avait affirmé qu'il n'y avait plus rien. Plus rien, ce qui veut dire qu'il n'y avait plus de danseurs. D'ailleurs, même chez les Musiciens Routiniers, il n'y avait pas une grosse envie de collecter les danseurs. Globalement, l'en-

vie de collecter la danse manquait. Et par voie de conséquence, on a mis longtemps à s'y mettre.

En fait, ce qui a été le déclic, c'est un bal que l'on a organisé à Sainte-Christine (dans les Combrailles), où l'on a vu quatre grands-pères, qui dansaient la bourrée. Je me rappelle : Éric et moi jouions sur la scène, et il y avait un copain qui filmait (on a toujours cette trace). Ce qui nous a frappés, tout d'un coup, c'est de voir que nos propres danseurs allaient chercher les pépés, et leur réapprenaient à danser... Alors on a arrêté de jouer, pour pouvoir leur expliquer ce qu'il fallait faire et respecter leur pratique... Cette scène a commencé à créer des fêlures, au sein de l'association. Pour les gens du groupe, ces danses de pépés n'étaient pas intéressantes. Ce n'était pas des "grandes bourrées", comme ils disaient. Mais enfin, pendant quelque temps, ils se sont tenus. L'envie nous est venue d'aller collecter ces anciens. On a recontacté un monsieur, Monsieur Arnaud, et il est venu au Gamounet, avec un copain, dans la vieille cuisine. Et là, on l'a filmé avec une caméra super-huit sonore. On a essayé d'avoir un petit peu de matériel, ce qui n'était pas évident, mais ça a été le point de départ quand même : on s'est mis à collecter la danse, d'abord dans les Basses-Combrailles, essentiellement le père Jouhet, puis autour progressivement. Ensuite, Éric et Magali ont collecté sur Prondines, c'est-à-dire sur les Hautes-Combrailles. Enfin, on a collecté du côté de l'Artense, et on y a passé beaucoup de temps, parce qu'il y avait, il y a toujours énormément de danseurs. Et comme c'était facile à faire, on avait plutôt tendance à aller là-bas. A cela s'est ajouté un gros coup de chance, parce qu'on avait avec nous Éric Cousteix, qui faisait pas mal de collectages de violoneux. Il est originaire de l'Artense : il a une maison de famille là-bas, à Saint-Donat. Par son grand-père il connaissait tout le monde, il a invité des danseurs et des musiciens, Gatignol en particulier, et on a organisé une soirée à Saint-Donat : on s'est retrouvé avec plus de 20 danseurs et danseuses. Je leur ai expliqué qu'on était intéressés par le collectage ; je leur ai expliqué notre démarche, et en même temps je leur ai demandé qu'ils passent deux par deux,

qu'on puisse bien les voir sur le film. Ils ont complètement accepté le principe ; au bout d'un moment ils ont oublié la caméra. Je l'avais mise sur un pied, cela a bien fonctionné, on a obtenu un document très intéressant.

E.C. : À cette occasion on avait donc invité des musiciens du pays, et ça, c'est l'idéal : des musiciens qui pratiquent la musique de ce coin-là, avec des danseurs qui les connaissent... Quand nous sommes les médiateurs musicaux, il y a toujours des problèmes de répertoire, de tempo. On n'a pas forcément la finesse, la connaissance musicale, pour arriver à bien s'adapter à ce que veulent les danseurs. C'est moins satisfaisant qu'avec les musiciens du coin.

D.C. : On a donc continué pendant longtemps sur l'Artense, et en même temps, on a continué à collecter les musiciens. Mais la danse nous a freiné pour la musique : le peu de temps qu'on avait, on le consacrait au collectage des danseurs, parce qu'il y avait vraiment beaucoup à faire ; alors que les musiciens devenaient de plus en plus rares...

Après les premiers collectages, on a commencé à analyser les films, et on a travaillé là-dessus : on a intégré des danses, mais on se fixait alors davantage sur la forme. Dans un groupe folklorique, en effet, il faut faire passer la forme, pour arriver à quelque chose. On a essayé, petit à petit, d'instiller des bourrées de collectage. Ce qui ne s'est pas fait sans réticences, mais les gens, finalement, l'ont accepté à peu près, du moment qu'on gardait les "grandes bourrées" qui les mettaient en valeur... On avait affaire à des gens qui faisaient très peu de répétitions, qui travaillaient très peu. Par voie de conséquence, ce qui les mettait en valeur par rapport à ceux qui ne sont pas connaisseurs (c'est-à-dire le public), c'était la maîtrise des figures. Finalement, pour résumer, un peu de mémoire pour les chorégraphies. Il suffisait donc de répéter un peu et de soigner les enchaînements, avec à peu près toujours les mêmes partenaires, et c'était bon. Alors que de notre côté nous commençons tout juste à approcher l'ornementation et l'interprétation, ce qui demande beaucoup plus de travail, évidemment, pour arriver à l'appropriation. Arrivé à ce stade, il n'y a pas eu moyen de faire avancer les idées. On a essayé, pour-

tant, de faire évoluer le groupe folklorique : par le biais du théâtre, par des concerts qu'on plaçait au milieu du spectacle... Par exemple, on donnait un spectacle de présentation de danses, et on y insérait des bourrées à deux temps : cela ne se faisait pas du tout dans les groupes auvergnats, alors qu'autrefois en Basse-Auvergne, les bourrées à deux temps étaient dansées partout. On croyait fermement que ça marcherait, mais ça n'a pas marché. La greffe n'a pas pris. Si nos danseurs ont suivi ce qu'on disait, c'était juste parce qu'on était très présents et qu'en plus, on était des musiciens reconnus. Les gens suivaient parce qu'ils voulaient qu'on soit là et qu'on fasse des choses avec eux, mais en fait, dans leur tête, ça ne bougeait pas. Et quand il y a eu scission, quand le groupe folklorique est parti de l'association, ils sont revenus complètement aux origines du groupe : ils ont complètement supprimé les bourrées de collectage. Pendant un temps pourtant, on avait cohabité : Éric avait accepté la présidence lorsque le président fondateur s'est retiré. Et à ce moment-là, Éric a déclaré en Assemblée Générale qu'on refusait de continuer les "sorties", que pour nous c'était terminé. Puis il a ajouté que ce qui nous intéressait, c'était de faire des concerts, des disques, de la formation avec les enfants, les adultes, des stages, du collectage... Et qu'on allait s'investir là-dedans. Ce qu'on n'avait pas prévu, c'est que tous les musiciens et les jeunes de l'Association, et il y en avait beaucoup, nous suivraient, comme un seul homme. Beaucoup des anciens ont cru que tout était préparé d'avance. En fait, on avait prévu de quitter les Brayauds, à ce moment-là. Ce n'était plus qu'une affaire de mois, parce qu'on en avait assez, on voulait faire autre chose, on était prêts à refonder une association basée sur la musique... et même à racheter un lieu. Mais en fait, quand on a révélé nos projets il y a eu beaucoup de changements dans les mentalités et, finalement, le rapport de force ayant changé, ce sont ceux qui ne se reconnaissaient pas dans notre projet qui ont quitté l'association.

E.A. : Le Gamounet, ce lieu où vous étiez déjà, quelle est son histoire ?

D.C. : Le Gamounet, c'est dès 1980. Et là, on

a fait fort : je tire mon chapeau à tous les gens qui étaient là, groupe folklorique ou pas. En 1980, on venait de quitter l'Amicale Laïque, parce que ça devenait intenable. Il fallait demander la permission pour tout...

E.C. : Il faut dire aussi qu'on était en train de tout casser à l'Amicale : on avait installé des lavabos, on avait commencé à décrépiter pour avoir des pierres apparentes... On voulait même faire un dortoir et un réfectoire. On avait acheté des lits de camp... En fait, on partait déjà dans notre propre direction, et on n'était pas du tout compris.

E.A. : Bref, il vous fallait déjà un lieu...

D.C. : Oui, dès le début.

E.C. : On était encore à l'Amicale quand on a fait nos premiers stages et, tout de suite, on a voulu échanger, partager. C'est un souci premier, je crois. Les gens suivaient, ils étaient très fiers de voir qu'on était un groupe jeune, qu'on était reconnu : cela les flattait. Et ils étaient enthousiastes. Soutenus par cet enthousiasme, quand on a vu qu'on était complètement bloqués, on a quitté l'Amicale. Là aussi, la rupture a été difficile. Et puis, on est partis en quête d'un lieu, pas forcément à Saint-Bonnet d'ailleurs, aux alentours, dans le pays Brayaud, en fait ; on voulait quitter Saint-Bonnet, on voulait aller voir ce qui se passait ailleurs, loin de la route nationale.

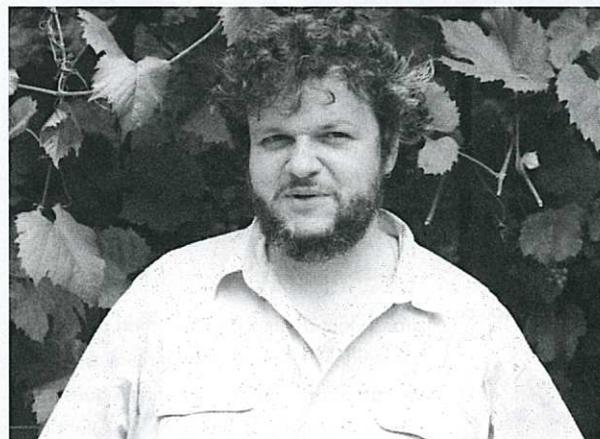
En fin de compte, on est revenu à Saint-Bonnet, et on a acheté le Gamounet. Cela s'est fait dans la douleur : alors qu'on était une quarantaine dans le groupe folklorique, la moitié des adhérents sont restés... Acheter le Gamounet, cela voulait dire, pour les gens qui faisaient cette démarche, qu'ils s'engageaient. Il y avait un emprunt sur dix ans. On s'engageait tous pendant dix ans à rembourser cet emprunt, à faire nos prestations, à nous rendre disponibles... C'était un engagement véritable, et certains sont partis.

D.C. : On a donc emprunté ; c'est-à-dire que chaque membre des Brayauds a donné 500 francs, 10 000 francs... Ce qu'il pouvait, par famille, et ensuite à chaque A.G., on faisait un bilan. Dès qu'on avait 5 000 francs disponibles, on faisait des bons de 50 F, et on les tirait au sort. Il y en a qui ont mis dix ans à retrouver leurs sous.

E.A. : C'est complètement commu-

nautaire, cette démarche autour d'un lieu. C'est extrêmement globalisant aussi : pas seulement la danse ou la musique, mais un lieu, une cuisine, un dortoir, des enfants, bref tous les éléments d'une culture...

D.C. : Et c'est dès le début. On a même cherché à le construire, en fait, à l'Amicale, ce lieu. Mais c'est au Gamounet que ça s'est réalisé. Ici pourtant, on a acheté des ruines,



Éric Champion.

photo

P. Maisonnave

au départ il y avait des arbres dans les granges, avec des fougères sur les murs... En y entrant, on s'est demandé par quel bout le prendre. On a essayé de se faire aider par la commune, qui a refusé, après avoir visité les lieux. Les élus se sont moqués de nous. On leur a parlé patrimoine, patrimoine de Saint-Bonnet... Et ils nous ont suggéré de détruire la grange et de la reconstruire en parpaings. Heureusement qu'ils ont refusé ; car ça nous a drôlement motivés... À partir de là, c'est un peu le village gaulois, qu'on a construit. Nous étions très réactifs, avec Éric. On a beaucoup travaillé pour être reconnus : réactifs, mais positifs.

E.C. : C'est par la qualité de ton travail et de ta démarche que tu imposes ta manière de voir et ta manière de faire, en fin de compte.

D.C. : Quand on nous a dit qu'il n'y avait pas de patrimoine à Saint-Bonnet, on a eu envie de prouver le contraire, et c'est ce qu'on fait depuis 20 ans. Maintenant, c'est reconnu. Et la commune se met derrière nous... Satisfaction, mais intérieure, hein !

E.A. : Le désir de partager, de transmettre, qu'Éric qualifie de souci

premier, et qui s'est développé avec l'idée du lieu, il a quelle origine ?

D.C. : Je le sais d'autant moins qu'au départ, moi, j'étais pas du tout prof. J'étais ouvrier d'usine. J'avais un C.A.P. Je me rappelle, quand j'ai commencé j'étais élève au lycée professionnel : mes parents voulaient que je sois restaurateur. Moi, je ne voulais pas, au



"Pelotonnés autour d'une cour..."
photo
Les Brayauds,
mai 1987

grand dam de mes parents : mon père avait été ouvrier d'usine, et il avait réussi à monter un restaurant. Alors, il pensait que nous allions reprendre le flambeau, "ils vont pas faire ouvriers quand même". Mais nous, on en avait ras le bol, on avait vécu ça toute notre enfance, les pochards, tout ça. Moi, certains clients, j'aurais pris la gamelle et je la leur aurais retournée sur la tête... Je pouvais pas, Éric non plus... De plus, je n'ai pas eu une scolarité très brillante, et du coup, j'ai fini ouvrier d'usine. Mais bon, c'est plutôt une bonne expérience. Par contre, là, les Brayauds, ça a été un révélateur : à ce moment-là, j'ai vu que j'étais capable de m'exprimer avec un instrument, alors que j'avais jamais joué de ma vie. Mes parents n'ont jamais pensé qu'un jour, je puisse être musicien. J'ai vu qu'on pouvait être musiciens, qu'on pouvait faire des trucs sur scène, être créatifs... qu'on pouvait enseigner la vielle à des gamins... Ça a complètement chamboulé ma vie, au point que j'ai voulu devenir enseignant. Conclusion : à partir de là, j'ai suivi des cours du soir, j'ai passé le BEP, j'ai repris des cours du soir, j'ai passé le Bac, j'ai continué les cours du soir, etc. Et je suis devenu enseignant. Alors là, non seulement j'étais

hyper content, mais en plus, j'ai eu plus de temps libre. Et ça nous a permis d'avancer. Éric, lui, mes parents voulaient absolument qu'il soit restaurateur, que ce soit lui, puisque ça n'avait pas pu être moi. Donc, ils l'ont inscrit dans une école hôtelière...

E.C. : Non, à cette époque, j'étais déjà inscrit dans trois écoles hôtelières. Mais moi, je ne voulais pas faire ça, et j'ai fini par le dire à mes parents.

D.C. : Ça a été quelque part un drame familial... Mais feutré, sans éclats.

E.C. : Et mes parents m'ont dit : "Bon, si tu veux pas faire ça, si tu veux continuer tes études, eh ben tu les continues, et tant pis pour l'hôtel, tu feras autre chose".

D.C. : Faut dire que nos parents sont extraordinaires, et je pèse mes mots. Parce que toute leur vie, ils ont tout basé sur la transmission de cet hôtel... Chaque fois que mon père a fait quelque chose, je me rappelle : "c'est pour vous mes enfants que j'ai fait ça". Et c'était vrai : c'était pas pour nous culpabiliser, c'était vraiment son rêve. Il en avait tellement bavé quand il était gamin, qu'il voulait absolument nous aider. Et là où je les trouve très forts, c'est lorsque Éric n'a pas voulu faire l'école hôtelière, alors même que tout était prêt — Éric était inscrit et eux faisaient des plans sur la comète... —, ils n'ont pas insisté. Ils ont dit : "si c'est pas ça que tu veux faire, c'est pas grave, fais ce que tu as envie". Chapeau... J'espère que je ferai ça avec mes propres gamins.

E.C. : Du coup, moi, j'ai poursuivi mes études. Et je me suis rendu compte, et je pense que pouvoir partager avec les gens joue sur notre manière d'être. Car, que ce soit en musique, ou dans notre parcours dans l'enseignement, on s'est rendu compte qu'on était toujours dans des systèmes qui enfermaient, où l'on reproduisait en gros ce qui existait, et dont on ne sortait que très difficilement. Et je crois qu'on a eu envie, avec des parcours très compliqués parfois, de sortir des sentiers tout tracés, des autoroutes qu'on a devant soi, on a eu envie de permettre à d'autres de faire de la musique ou de la danse alors qu'a priori, ils ne se seraient jamais lancés là-dedans ; bref, d'aider des gens à faire des découvertes, et à faire ces cheminements.

D.C. : Par rapport à ce que dit Éric, quelque chose de très important : une des grosses motivations qu'on a pour organiser des stages, de musique en particulier, c'est que nous avons galéré. Nous ne suivions qu'un stage par an, il n'y avait pas de cours. Le stage, on en prenait pour un an, et le reste de l'apprentissage, c'était sur des disques, les disques de La Bamboche, du Grand Rouge, à fond sur la chaîne, avec la vielle pas accordée (on n'avait pas forcément la bonne tonalité). Mais j'apprenais les coups de poignet, quoi. Et on a appris comme ça, empiriquement. Éric pareil. À fond. Donc, après, ça a été notre envie, de dire, bon, on va donner la possibilité aux autres d'aller plus vite.

E.C. : C'était la manière laborieuse... Moi, je me rappelle de séances où je jouais l'Escargot pendant un après-midi complet pendant que Didier faisait les coups de poignet... On en rigole maintenant, mais on a passé des heures et des heures sur des trucs où si quelqu'un t'aide, il te faut 5 minutes pour le reproduire. Quand tu cherches seul, tu passes tellement de temps à faire le tri, à évacuer les scories, tout ce qui est pas intéressant, que ça met des siècles.

D.C. : À un moment donné, comme ça, j'avais compté, on faisait une moyenne de trois heures de musique par jour.

E.A. : Comment s'est fait le passage vers l'enseignement ?

D.C. : Pour la musique, c'est venu très vite. J'ai commencé la vielle et en même temps, j'ai commencé à transmettre. Parce qu'il y avait des gens dans l'association qui en savaient moins que moi : dès que j'en savais un petit peu, j'en transmettais un petit peu. Et ainsi de suite...

E.C. : On n'a jamais eu l'esprit de dire : nous, on est enseignants, on a le savoir et donc, on va donner ce savoir aux autres ; mais plutôt : je sais faire quelque chose, je veux bien le partager avec toi. Plutôt entre pairs, donc. On essaie de s'aider, de dire comment on comprend et construit les choses, comment on avance. Une relation de pair à pair, pas de maître à élève. On n'est plus dans cet esprit là.

D.C. : Moi, par exemple, aujourd'hui si des gens veulent chanter avec moi, me deman-

dent de faire un atelier de chant, et bien je refuse. Ça ne me serait jamais arrivé il y a vingt ans. Parce qu'on a changé d'environnement, j'estime que j'ai pas les billes pour leur apprendre le chant, alors que je me posais pas ces questions il y a 20 ans. Je passais mes trucs. Il y a 20 ans, j'aurais fait du chant. Ça, ça m'inquiète un peu pour les musiques traditionnelles : c'est cette institutionnalisation. On va avoir des profs de musique, des profs de danse, on va avoir des diplômés... C'est bien pour les jeunes, qui apprennent et qui vont en faire un métier. C'est un plus. Mais ça a de gros inconvénients, dans la spontanéité, dans la transmission. L'institutionnalisation n'est pas forcément bonne : elle peut freiner aussi quelque part. Un autre exemple, le développement de l'association, ça entraîne certains problèmes... Je me sens un peu dépassé dans les problèmes d'échelons, d'indices, d'ancienneté. On a construit quelque chose, on a lancé une expérience, mais je ne sais pas si le fonctionnement "pro" de la structure va pouvoir se faire avec nous. Je suis enthousiaste, j'ai envie de faire des trucs, d'accueillir de nouvelles personnes. Mais en même temps, moi, traiter des problèmes de gestion du personnel, ça me gonfle.

E.C. : C'est un autre domaine, c'est un domaine qui est hyper administratif. Nous, tant qu'on traite de l'artistique, de l'enseignement, de choses comme ça, c'est vrai qu'on y prend du plaisir et qu'on est à peu près aptes à se débrouiller là-dedans. Après, quand on passe dans les trucs administratifs et techniques, je pense qu'il faudra qu'on s'entoure ou qu'on passe le relais.

D.C. : En fait, dans tout ce qu'on fait, on y met beaucoup d'affectif. C'est un gros défaut. Les gens qu'on embauche, qui travaillent avec nous, pour moi, c'est à fond. Les premiers stages d'été qu'on a fait ici, moi je chialais le dernier jour. J'étais sur les nerfs, tellement j'avais investi au niveau affectif, avec les stagiaires, les copains musiciens et bénévoles... J'étais lessivé, j'ai même fini à l'hôpital, où on m'a dit de me calmer. Maintenant, je me calme : je suis beaucoup mieux, je prends un peu de distance. Même si les gens, je les aime bien. Même si il y a des gens avec qui ça s'est super bien passé. Je ne

finis pas en miettes, sauf physiquement.

E.C. : L'an passé, en plus, on a fait pour deux millions et demi de travaux pour l'aménagement du Gamounet ; ça explique aussi le fait qu'à un moment donné, il y a un manque d'énergie. Et qu'on craque.

D.C. : Moi, ça me gêne. Parce qu'on a tellement mis d'émotion, de trucs... Si les gens nous ont suivis à un moment donné, c'est parce que nous étions enthousiastes, et puis parce qu'on était une bande de copains, passionnés. Si tu es passionné, les gens suivent. Il y a différentes façons d'entraîner les gens : la passion a été la nôtre. Et c'est vrai que de passer de la passion à la raison, c'est pas facile.

E.A. : Et dans vos cours, alors, cours de danse, ou de musique, qu'est-ce que vous espérez atteindre ? Vous espérez que les gens qui vous ont "suivis" vont à leur tour transmettre ce que vous leur avez donné ?

D.C. : Au bout du compte, oui.

E.C. : Presque inévitablement, il y en aura qui transmettront mais avant tout, ce que j'ai envie de partager avec les autres, c'est le plaisir que je ressens dans la danse. Quand je danse, j'ai un certain nombre de sensations, de plaisirs, et j'ai envie que les gens arrivent à les ressentir. J'ai pas toujours eu ce plaisir-là : à un moment donné, ma pratique de la danse était en fin de compte très technique, très théorique. Il n'y avait pas d'émotion, ce n'était pas vivant. C'était calibré à l'avance. Tu pouvais m'arrêter à n'importe quel moment, je pouvais repartir : je savais exactement ce qui allait se passer après. Maintenant, c'est plutôt de l'ordre du non-intentionnel. Je me lance dans la danse, et je ne sais pas ce que je vais faire, je ne sais pas ce qui va arriver, mais je sais qu'il va se passer quelque chose alors j'y vais et advienne que pourra, avec bien sûr un certain nombre de règles malgré tout. Et j'ai envie que les gens arrivent à ce niveau parce que là, tu arrives à un plaisir de la danse, en transgressant la règle, en te détachant de la musique, en te décalant, ce qui est incomparable à ce que tu peux faire quand tu es plus technique, plus raide, ou que tu as des codes trop forts, en fin de compte...

E.A. : Tu préfères finalement apprendre une manière d'être ou de danser, plutôt que certaines danses particulières...

E.C. : Je pense que je suis plus dans cette optique-là, c'est certain. Après, qu'il y ait des gens qui, à la suite de ça, parce qu'ils sont bien, aient envie d'enseigner, tant mieux. D'ailleurs, même s'ils sont pas bien, et qu'ils ont envie d'enseigner, j'ai rien à dire, parce que j'ai pas à adouber les gens. Qu'ils prennent leurs responsabilités... Ils font ce qu'ils veulent après tout...

D.C. : Plusieurs nous ont demandé la permission de faire des stages. Mais les gens font ce qu'ils veulent. Par contre, ce que j'ai trouvé très intéressant, dans cette démarche, c'est le respect : s'il y a des gens qui ont cette interrogation, ça veut dire qu'on a peut-être tenu le bon discours, et que les gens ont un respect

Tu arrives à un plaisir de la danse, en transgressant la règle, en te détachant de la musique, en te décalant, ce qui est incomparable à ce que tu peux faire quand tu es plus technique...

pour le contenu. Mais moi, je dois dire que la transmission ça a toujours été : je transmets, et les gens qui apprennent avec nous, ils vont transmettre aussi, c'est aussi leur rôle. Nous, on est pas une fin. La musique trad, c'est pas ça, c'est un mouvement, perpétuel. Nous, on est arrivés quand ça venait de sauter une génération : mon grand-père faisait les bals au saxo, il chantait, tout le monde nous le dit dans le pays, quand je rencontre des vieux. Mes parents, non, pas musiciens, pas danseurs de bourrée. Il a fallu se recréer des maîtres, donc on a été les chercher ailleurs, on a été chercher les plus vieux. Comme on les avait pas chez nous, à portée de main, on les a filmés, on les a enregistrés. Ces films, on les a observés, on les a détaillés, on les a analysés : on s'est refait notre bain culturel. Et c'est vrai que pendant un certain temps, on a eu du mal, pour leur transmission, à dire, nos films de collectage, on va les mettre à la disposition de tout le monde. Ça a été une douleur, non pas quand on est là, mais de les mettre à disposition sans précautions.

Longtemps, on a voulu éviter d'être des référents, puisque nous, on avait été chercher le collectage, les vieux. Pour nous, ça voulait dire vieillir, en quelque sorte. Donc, on disait aux gens qui venaient chez nous, oui, on vous apprend les trucs, mais nous on est les interfaces, il va falloir un collectage. Il faut collecter, voilà ce qu'on disait aux gens. Il y

Pour nous, les enfants, c'est l'avenir de la musique trad. Si on se contente de tourner entre nous, là, on va bientôt avoir 60 ans et le film est fini.

en a qui l'ont fait. Ils ont fait des cassettes. On avait ce discours, vachement poussé, qu'on n'a pas tenu cette année, d'ailleurs. Parce que maintenant, on commence à accepter d'être référents, mais c'est dur. Parce que ça veut dire qu'il y a une autre génération qui est arrivée, ça y est. C'est plus nous, la génération des découvreurs.

E.A. : Vous allez vous figer un peu, là, comme des monuments historiques ?

D.C. : Oui, c'est déjà fait, d'ailleurs, pour certaines personnes... On est déjà sur un piédestal, et ça peut faire mal de tomber.

P.M. : C'est pour rappeler la chute que la pochette de votre dernier disque (Bardane) montre deux arbres côte à côte ?

E.C. : Non, là, la symbolique, elle marque la complicité, et l'enracinement, aussi. Quelque chose de solide, justement, dans le paysage.

D.C. : Et pourtant, l'arbre, il perd ses feuilles, il vieillit, aussi. C'est la force, mais c'est aussi le cycle, qui a une fin... Mais l'arbre, ses fruits tombent, et il y a des arbres qui vont pousser à leur tour, dessous. C'est une belle image.

E.A. : Ça rejoint ce que vous disiez, quand vous disiez que vous aviez

modifié votre pratique de l'enseignement, que vous préférerez prévenir les gens, maintenant, de l'absence de règles, de l'incertitude qui est la vôtre, puisque vous vous placez au milieu d'une chaîne ininterrompue de transmission...

D.C. : Ça, toujours, depuis le début, parce qu'on a eu deux ou trois mauvaises surprises, quand on a commencé le collectage. On avait au départ très peu de collecte, très peu de danseurs, et on a analysé les films. A partir de là, on s'est donné quelques règles. Quelques collectages plus tard, les règles se sont écroulées une à une. On a pris une calotte, et depuis on est plus prudents...

E.C. : Et puis les gens, quand tu leur donnes la règle, tu la leur donnes par rapport à ce que toi tu as compris de cette danse, par rapport à ce que tu as pu en voir. C'est la règle de l'instant. Donc, si tu ne prends pas les précautions oratoires pour dire aux gens que ces règles peuvent demain être détruites ou mises à mal parce que tu peux avoir rencontré d'autres danseurs, ou parce que ta compréhension de la danse peut avoir évolué, et que tu vas te rendre compte que ces règles n'étaient pas forcément les meilleures que tu puisses donner, même si elles ont pu aider dans ta démarche et dans la démarche des autres à un moment donné, si tu ne dis pas : voilà, ce sont des règles, mais peut-être que demain, il va falloir les bouger, parce qu'elles ne seront pas bonnes... (d'ailleurs, c'est une règle, et il faut toujours transgresser les règles, à un moment donné...) eh bien, il y a des gens chez qui, vu la pratique qu'ils ont de ce qui est artistique, ou la manière de vivre qu'ils ont, ces règles, elles vont être gravées dans le marbre, et tu ne peux plus les bouger, et eux n'en sortent plus, d'ailleurs, après.

D.C. : On a un problème, on a même un gros problème : les pépés qu'on a eu à collecter n'avaient pas de règles. Eux, ils avaient un bain culturel, et pour eux, c'était naturel de faire ça et ça. Et même s'ils faisaient autre chose, ils étaient tellement trempés que même cette autre chose, elle était dedans. Je prends l'exemple de Perrier (Joseph) : il est tellement imbibé de musique artensière que même s'il joue un morceau moderne qu'on va lui

apprendre aujourd'hui, il va le jouer Artense... Il est dedans, tout le temps. C'est un filtre, c'est un prisme : tout passe tout le temps par cette machine à malaxer. Et nous, quand on reçoit des stagiaires, ils n'ont pas, eux, ce bain culturel, qu'on remplace par des codes, des règles, des éléments d'ornementation qui nous permettent de dire : là, attention, tu fais du berrichon. Fais attention à ton attitude : là, tu es dans autre chose que la bourrée... On donne des règles, mais c'est vrai que si tu regardes les films de collectages, si tu as un danseur qui danse comme toi, et si jamais tu ne regardes que ce danseur-là, tu vas te conforter là-dedans. Par contre, si tu regardes tout le collectage, tu le vois après, et quand il marche, il est comme ça aussi : ça veut dire qu'il a un problème lombaire... Et qu'il est bloqué dans cette position-là.

E.C. : Puis il y a des soucis esthétiques, aussi, qui entrent en ligne de compte, c'est-à-dire que quand on voit des anciens dans la pratique de bal, surtout s'ils ont peu l'habitude de danser ensemble, il va y avoir des choses qui sont pas forcément très esthétiques. C'est vrai que nous on essaie à travers le stage de faire passer plutôt les choses qui sont les plus esthétiques par rapport à cette danse. Quand on parlait par exemple de la manière de tenir les épaules de manière à ce qu'elles soient parallèles, de la manière de tourner sans avoir des choses qui soient désarticulées, c'est-à-dire que le couple de danseurs, on sente qu'il y ait une unité, que ça fait un bloc. Quand on danse par exemple une *giate*, c'est vrai que si on a deux danseurs qui sont un seul bloc, c'est beaucoup plus esthétique que si on a des choses qui sont un peu désorganisées, désincarnées dans tous les sens...

E.A. : Et tu n'as pas peur que ça soit toi, ça, un peu, plutôt qu'une règle objective ?

E.C. : C'est possible, c'est mon esthétique, et ça je le dis souvent dans les stages : ce sont des choix esthétiques qu'on a faits... Et ça ne reprend pas tout.

D.C. : Et c'est ce qu'on vous transmet aussi. Les éléments d'ornementation qu'on vous a transmis, ce sont des choses qu'on a choisies nous.

E.C. : Et qu'on a développées nous : il y a des choses maintenant qu'on apprend aux gens, et qui sont même plus de l'ordre de ce qu'on a collecté, mais qui sont de l'ordre de ce qu'on a développé, nous, par notre pratique de la danse.

D.C. : Par exemple, le petit frappé en arrière... Et c'est vrai que maintenant dans les stages, en travaillant avec les stagiaires, on fait des choses. Je me surprends à créer des trucs. Après, est-ce qu'on les transmet, est-ce qu'on les transmet pas... J'ai fait le choix de transmettre le petit tapé, au départ de la *giate*, mais j'aurais très bien pu ne pas le faire. Mais je vous l'ai dit : ça, c'est pas du collectage. Je pense qu'on peut tout faire dans l'enseignement : il faut être clair avec les gens, c'est tout. Faut une honnêteté, le plus possible. Bon, on se raconte aussi des histoires, nous : on est fabriqués, on est pétris d'histoires. Pour revenir sur la notion esthétique, je pense que les vieux, eux, ils savent qu'on les regarde. D'ailleurs, ils acceptent très bien la caméra. Ils savent qu'on les regarde. Un bon danseur, il sait très bien que les gens qui sont assis le regardent. Il y a une notion esthétique et ça se voit très bien quand on analyse les films... Et puis les danseurs ne dansent pas avec n'importe qui : même si l'autre est un bon danseur, s'il ne fait pas exactement la même chose, il ne va pas se mettre à son avantage. Donc, là, on est en plein dans la notion d'esthétique : on veut bien faire. C'est important. Donc, on a fait des choix : d'ordre esthétique, pour que ça nous plaise. Mais on a fait aussi des choix par rapport à notre physique : peut-être que quelqu'un qui serait plus leste ferait d'autres choix. Mais tout de même, on se force à choisir des éléments que nous n'utilisons pas, mais qu'on a travaillés pour vous les transmettre. On ne peut pas uniquement vous transmettre notre manière de danser. Donc, on va vous donner un langage : on va vous donner les mots, la syntaxe, et puis c'est à vous de faire votre texte. Vous allez créer votre texte. Au début, vous allez dire : moi, je veux danser comme Éric. C'est normal. Un musicien fait pareil. Et après, quand vous allez toucher du doigt la personne que vous avez tant regardée, vont venir en vous des éléments qui étaient quelque part, et là vous

allez changer quelque chose qui va faire que ça va être votre style : vous allez vous construire. Et ça, c'est inévitable. Tout système d'apprentissage, surtout d'enseignant à enseigné dans ces systèmes-là, d'oralité, passe par le mimétisme, inévitablement, parce qu'on peut pas faire autrement. C'est le principe de l'enseignement par l'oralité. Donc, il ne faut pas le rejeter : c'est ainsi. Dans les années 80, je me rappelle, on disait : t'as vu, il joue comme Machin, c'est idiot... Mais non ! Moi j'ai de nombreux exemples de musiciens (on a un peu plus de recul pour la musique), qui jouaient comme un tel, et qui maintenant jouent complètement différemment... C'est une étape obligée. Il faut l'accepter.

E.A. : Et c'est en vertu de tous ces principes que vous avez tous ces grands projets vis-à-vis des enfants ?

D.C. : Ben, pour nous, les enfants, c'est l'avenir de la musique trad. Si on se contente de tourner entre nous, là, on va bientôt avoir 60 ans et le film est fini. Y'a nos enfants, bien sûr, mais nos enfants, on va pas les obliger à faire de la musique trad s'ils n'ont pas envie. Donc, c'est pas sur nos enfants qu'on fonde la renaissance, ou le prolongement de la musique traditionnelle. Ce qui est important, c'est d'interpeller des enfants, c'est de les amener à ça. Sans faire du prosélytisme. On va aller dans une école, et on va faire écouter cette musique. S'il y a des enfants qui sont intéressés, tant mieux. Mais on va pas insister non plus. On va pas aller voir les parents. Si les enfants ne veulent plus, tant pis. C'est aux parents aussi à dire : t'as attaqué une activité cette année, tu vas jusqu'au bout.

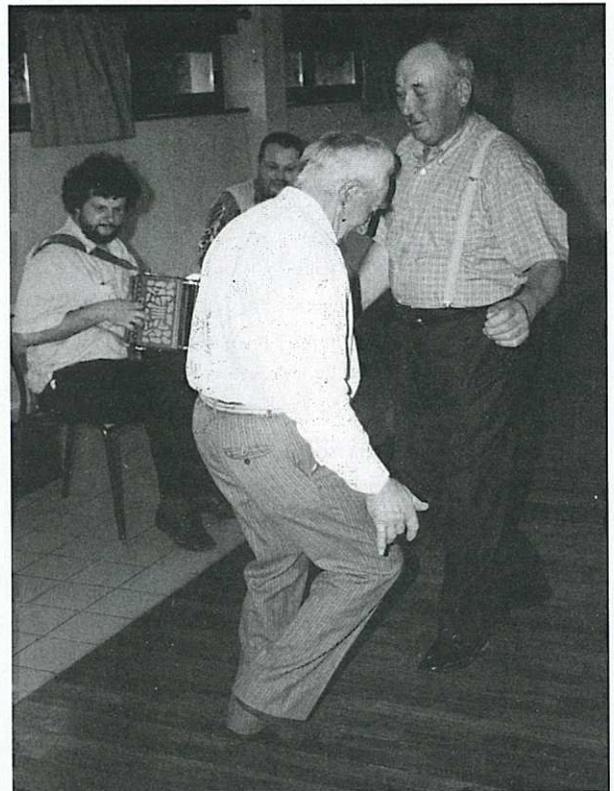
E.A. : Vous ne militez pas pour ça, pour votre association, pour la musique traditionnelle ?

EC : Non, on l'a déjà fait et on est très mauvais pour ça. Je ne sais pas si c'est parce qu'on est très investis, mais on a une pudeur par rapport à ça.

D.C. : ...C'est exactement le mot que je voulais employer.

E.C. : On ne va pas dire à quelqu'un par exemple : on va faire un spectacle, une soi-

rée. Viens voir, c'est super. Parce que la soirée, c'est moi. Il y a une telle identification entre les activités de l'association et moi, que j'ai du mal à dire aux gens : venez, c'est super. Jamais je ne le fais. Donc, j'attends que ce soient des tiers qui le fassent. Par exemple, dans les écoles, on a lancé un projet qui s'appelle "Tradamuse" qui est un réseau plus d'instituteurs que d'écoles. On est partis d'un stage de formation continue, avec



des instituteurs. Le stage s'est bien passé : moi, j'étais stagiaire. C'était un stage autour de la musique traditionnelle, et je me suis offert ce petit stage, à l'IUFM. C'était bien. À la suite de ce stage, comme ça s'était bien passé, comme on avait fait un peu de musique, les gens ont eu envie de garder le contact. Moi j'étais là, je jouais de l'accordéon, je dansais, je faisais ceci cela, ils m'ont demandé : "Tu pourrais pas faire ça et ça ?..." Alors j'ai dit oui, je veux bien qu'on se rencontre de temps en temps, mais je ne suis pas le grand yaka, donc si vous voulez faire des trucs, je veux bien être le catalyseur, mais comptez pas sur moi pour faire le boulot à votre place. On est parti sur cette idée-là, on s'est rencontré, on a discuté sur nos pratiques, sur ce qu'on faisait dans les vil-

Les informateurs, comme on dit.
photo
Les Brayauds

lages, ce qu'on pratiquait avec la musique traditionnelle, ce qu'on en faisait, etc. Et puis ça a eu du mal à déboucher. On a patouillé pendant deux ans à se voir, à discuter, et à rien sortir. Alors j'ai proposé qu'on monte un projet, qu'on fasse un truc ensemble. Et là, on est partis sur cette idée de "Tradamuse", et on a choisis de former les instituteurs, parce que je suis pas tellement pour les intervenants extérieurs qui rentrent dans les écoles : c'est trop ponctuel,



Didier et Éric au temps du théâtre.
photo
Les Brayavds

trop du saupoudrage. Je préfère donner l'autonomie aux instituteurs pour qu'ils puissent s'y mettre régulièrement avec les enfants. On a donc formé de manière légère les instituteurs parce que c'était en dehors de leur temps de travail. On a donné des éléments pour qu'ils puissent se débrouiller, des cassettes, des livrets explicatifs, pour qu'ils puissent mener ces activités avec les enfants, chacun dans sa classe, et se chargent de bosser avec les élèves. Puis on se retrouve à un moment donné, pour faire des bals d'enfants, pour faire des ateliers... Et puis, on a un projet sur le chant... Mais chaque instit a la charge de ses élèves, et a la charge de faire avancer le projet dans sa classe. C'est pas nous qui arrivons avec un paquet tout ficelé, parce qu'on a déjà fait cette tentative, et ça ne marche pas durablement. Avec la majorité, ils te filent la classe, ils vont corriger leurs cahiers, et on se retrouve à la sortie. Donc, pour moi, ça ne sert à rien. On peut essayer de construire des outils, des choses, ça oui. Et ça fonctionne bien comme ça.

E.A. : Et de les accueillir ici, les enfants, qu'est-ce que ça leur apporte de plus ?

E.C. : Ça dépend. Quand un instit désire amener sa classe au Gamounet, on lui demande ce qu'il veut faire. On ne lui dit pas : voilà, on propose ça et ça. Non, plutôt : travaillons ensemble, construisons un projet, et en fonction de ce que toi tu fais dans ta classe. Si c'est quelqu'un qui ne pratique jamais la danse, on va pas proposer de la danse "hyper pointue", il va falloir s'adapter en fonction de ce qu'il a l'habitude de faire, donc il faut discuter et monter le projet en fonction de cet instit-là et de cette classe-là.

DC : Petite précision : on a fait ce lieu aussi pour accueillir des enfants, afin qu'ils touchent du doigt certaines réalités. C'est-à-dire que quand on parle un peu de l'histoire des instruments, de l'histoire de la danse, le fait de pouvoir entrer dans une cuisine du XIX^e, ça remet dans un contexte. Tu le vois sur une image, c'est une chose. Tu viens dedans, tu touches les gamelles, et voilà : tu es dans une zone de découverte tactile, olfactive, parce qu'il y a des odeurs, tous azimuts. Tous les sens sont sollicités. C'est important aussi. Mais on veut pas non plus faire un musée, donc tous les lieux ici sont accessibles : on peut jouer partout. On peut vivre partout. Il n'y a pas d'endroit où l'on ne peut pas entrer, où l'on dirait : attention, ici, tu vas me casser quelque chose. N'entre pas ! C'est pas dans cette optique-là. C'est pas un musée, ni un éco-musée.

E.A. : Et quand vous installerez une médiathèque ?

DC : Je ne sais pas. J'espère qu'on pourra consulter, notamment grâce à l'informatique.

E.C. : L'idée qu'on aurait, l'idée la plus géniale, ce serait que tout le fonds soit sur internet, et accessible. Les gens pourraient consulter, avec bien sûr toutes les précautions qu'il y aurait à prendre selon les droits des images — parce qu'on a filmé les gens, mais on a jamais fait signer de droits pour pouvoir disposer de ces images. Il y a plein de précautions qu'on n'a pas prises.

E.A. : Internet, ça vous amène quoi par rapport à une bibliothèque ?

DC : Ça mettrait le collectage à la disposition des gens qui sont intéressés, de manière pratique car nous, ça nous a beaucoup man-

qué. Quand on a commencé le collectage, tout le monde nous en parlait, même chez les Musiciens Routiniers, et on a jamais vu ces collectages. À part quand les gens ont sorti des disques : c'est un peu limité, tout de même.

E.C. : On ne peut pas trop savoir ce qui est de l'ordre du mythe : vous connaissez l'histoire de la bourrée "aux quatre coins"...

DC : Du coup, chaque fois, dans nos stages, on essaie d'amener nos cassettes et de les montrer. C'est important : il faut que les gens sachent que ça existe, qu'on en parle. Qu'on puisse voir. On ne fait pas de la rétention. Certes, on ne les met pas complètement à disposition, mais tous les gens qui viennent ici ou qui sont dans les stages peuvent les consulter, sans restriction, mais avec nous à côté pour expliquer le contexte.

E.A. : Mais sur Internet, il n'y aura pas de voix explicative...

DC : On est sur la même problématique que tout à l'heure.

E.C. : Il y aura peut-être des clés, où il faudra avoir un contact avec l'un de nous pour pouvoir voir les films, pour qu'il y ait une discussion. Cela peut-être comme ça. Pas d'accès direct. Des accès sur code, avec une autorisation, avec une discussion, avec des précautions, parce qu'on ne veut pas que nos films partent comme ça, sans accompagnement. Ce n'est pas possible, parce qu'on sait dans quelles conditions ils ont été faits, on sait les contraintes, on sait un certain nombre d'éléments qui peuvent éclairer la manière dont la danse est pratiquée dans un film donné, et qui sont à prendre en compte pour bien l'analyser.

DC : Nous, on a de mauvaises expériences de photos, qui ont été faites sur nous, donc c'est pas grave, mais qui ont été reproduites à des milliers d'exemplaires sur des bouquins et on nous avait pas demandé la moindre autorisation. En plus, ce sont des photos pas réussies qui, de la manière dont elles sont faites, disent le contraire de la réalité. On était pas satisfaits du tout. La moindre des choses, c'était de nous dire : voilà, on a pris des photos. C'est très bien, et on aurait donné l'autorisation, c'est évident. Mais on aurait critiqué : attention, là, vous avez tiré

un truc qui n'est pas bon. Même si la photo est vraie, il n'empêche que la manière dont elle est prise, elle dit le contraire de notre discours. Il faut faire attention à la manipulation. Ma hantise, ce serait de balancer des cassettes de collectages, et que ces collectages, on les voie un jour de ballade dans une fête de musique trad, ou sur une télé... Quand tu penses aux pépés qu'on a collectés, à ce qu'on est et à ce qui s'est passé avec eux, les voir livrés comme ça, sans pudeur, n'est pas envisageable. Du coup, quoi faire ? Il y a une commission qui s'est créée au niveau régional sur la formation : on a déjà abordé ces problèmes-là. Mais on est les seuls à tenir ce discours. Les autres, ils nous disent qu'on est fermés. Non, on prouve tous les jours qu'on n'est pas fermés. Mais on veut des précautions. C'est quand même pas le bout du monde.

E.C. : On est les seuls à les montrer et à faire quelque chose avec.

D.C. : C'est portes ouvertes partout. Si un jeune veut venir en résidence pour préparer une thèse, ou autre, il est le bienvenu. On peut évoquer une autre mauvaise expérience : on a réuni un jour les groupes folkloriques. Ce qu'on voulait, avant que tous les anciens des groupes disparaissent, c'est voir avec eux d'où venaient les danses qu'ils avaient apprises dans leur groupe folklorique. C'était super intéressant. On avait pris ceux qui nous semblaient les plus “savants”. On a fait une réunion, ici, très sympa, pleine d'anecdotes. Résultat : néant. Que des anecdotes. On a bien eu deux trois renseignements sur les danses, mais le groupe folklorique, au fond, ne fonctionne que sur des anecdotes. Le travail de base, sérieux, reste utopique... Eux restent dans l'anecdote.

E.C. : Et puis, tu casses quelque chose. Vu de l'intérieur, j'ai fait partie d'un groupe folklorique pendant longtemps, et sachant comment ça se passe, ce serait pour eux douloureux de dire exactement comment les choses ont évolué, parce qu'il y a de la triche, là-dedans. Il y a des choses pas nettes, il y a des choses au cours des ans qui se transforment, et entre ce qui est la vérité scientifique au début, ce qu'ils montrent sur scène et le discours qu'ils tiennent, des fois, il y a un monde.

D.C. : Je vais raconter une anecdote, puis qu'on est dans les anecdotes : on dansait, à un moment donné, au début du groupe folklorique, *la bourrée de Royat*. Le type qui présentait ça, il disait, voilà, c'est la bourrée de Royat, c'est dans une ville d'eaux. Il avait trouvé un texte, de Madame de Sévigné, qui avait pris ses eaux, à Vichy. Donc, il avait tout resitué à Royat, sans problème. Il disait, en citant Madame de Sévigné : «j'ai vu danser les danses les plus belles du monde, des corps lourds qui se déplacent...» (Comme nous, vous voyez : des stagiaires nous ont dit, un jour : «on comprend pas que des masses pareilles puissent se déplacer avec autant de grâce...»). Donc, le présentateur s'appuyait sur ce texte de Madame de Sévigné, qui avait pris ses eaux à Vichy, pour présenter la bourrée de Royat, comme une bourrée de “ville d'eaux”... Quelques mois après, j'entends, à propos de la bourrée de Royat, “bourrée de Châtelguyon”, Châtelguyon étant une ville d'eaux, à côté d'ici. Même citation de Madame de Sévigné pour la présenter. Or, Châtelguyon est en pays brayaud. Et allons-y ! : la bourrée de Royat est devenue la bourrée brayau-de, toujours avec Madame de Sévigné à l'appui. Et quelques années plus tard, après la scission, on a reçu des groupes folkloriques. Et dans ces groupes folkloriques, il y en a un qui m'a affirmé, alors que je lui disais qu'on avait des interrogations sur la bourrée de Châtelguyon, la fameuse bourrée brayau-de, que tout n'était pas clair là-dessus ; et de me répondre : “Ah, mais non, moi je l'ai vue la bourrée brayau-de, elle a existé. On la danse.” On a donc arrêté de travailler avec eux, parce qu'on était dans le domaine de l'irrationnel, du fantasme.

E.C. : Quand tu discutes avec eux, ils en sont au point où, tant que tu peux pas leur prouver le contraire, ils ont raison. C'est pas à eux de prouver qu'ils ont raison, c'est à toi de prouver qu'ils ont tort. On a même montré sur des films des éléments de danse, et ils les voyaient pas : est-ce qu'ils ne les voyaient pas comme quelqu'un qui, en apprentissage de musique, n'entend pas certaines harmonies, étant donné qu'il y a toute une culture par rapport à ça ? Y a-t-il quelque chose de cet ordre-là par rapport à

l'observation des danseurs, parce qu'ils ont un niveau de lecture, une manière d'analyser la bande vidéo avec le mauvais tamis, la mauvaise fiche d'analyse. Le fait observable ne vaut qu'à travers le projet de l'observateur, ce qui rend très problématique l'analyse des vidéos.

D.C. : On a baptisé des danses, nous, pourtant, parce que c'était trop difficile : la *bourrée d'Artense*, la *giate*... Mais ce sont des noms de lieux.

E.C. : Il n'y a que la *giate* qui soit véritablement appelée comme telle par les gens. Sinon, les gens parlent de bourrée, de montagnarde et d'auvergnate... Mais les gens sont incapables de dire ce que ça recouvre comme réalité, c'est le flou artistique.

Quand on parle aux enfants de l'histoire des instruments, de l'histoire de la danse, le fait de pouvoir entrer dans une cuisine du XIX^e, ça remet dans un contexte.

Tu es dans une zone de découverte tactile, olfactive...

E.A. : De toute façon, les gens que vous collectez, ils n'ont pas de préoccupation par rapport à la transmission. Comment vous parlent-ils de la danse ? Est-ce qu'ils vous expliquent ce qu'ils font ?

D.C. : Prends l'exemple de ce violoneux, là, qui jouait une pièce super rapide, une fois, deux fois. Là, tu lui demandes : tu peux me le faire plus lentement, pour que je voie, un peu, comment tu travailles... Il rejoue... exactement à la même vitesse. Tu refais une tentative : attends, là t'es encore allé trop vite pour moi. Tu peux le refaire plus lentement ? Pas de problème : et il te le joue encore à la même vitesse, à toute allure... Ils n'ont jamais décomposé. Les gens auprès de qui ils ont appris, avant, c'est pareil : ils étaient obligés d'apprendre d'oreille, dans une espèce de bain culturel. Les gens n'ont pas ralenti. Vis-à-vis de vous, c'est pareil : je pense qu'il faut que l'on essaie avec vous de faire en sorte qu'il y ait des parts de réappropriation dans la globalité, et plus dans le détail. Si on va

trop dans le détail, on dissèque un truc, on regarde des petites parties, et on regarde plus l'objet dans sa globalité, et on perd complètement la cohésion.

E.C. : C'est une démarche d'intellectuel d'analyser les choses, de toutes façons. Avec mon père, par exemple, c'est pareil : j'ai des arbres fruitiers, chez moi. Je l'appelle un jour, et je lui dis : "Viens m'aider, et montre-moi !", parce qu'il taille très bien les arbres fruitiers. Pour que je puisse le faire moi aussi. Il arrive, il me laisse tailler une branche, puis il prend son sécateur, et il taille tout l'arbre. Et jamais il m'explique : il me dit "regarde !", et il taille, à toute vitesse. Les gens qui ont fonctionné de cette manière-là n'ont pas les outils pour expliquer ; il ne faut pas leur demander des choses qu'ils ne peuvent pas faire, de toutes façons. Ils peuvent te montrer, ils peuvent le faire à ta place, mais ils ne peuvent pas t'expliquer ce qu'ils font. Ils le font, point final, ça leur suffit, et ils ne vont pas te montrer : pourquoi auraient-ils besoin d'analyser, d'ailleurs ?

D.C. : Quand tu demandes aux danseurs : — "Comment avez-vous appris ?" — "Oh, ben, j'ai pas appris". Ils n'ont pas appris. Et c'est vrai : ils ne se souviennent pas. Ils ont vu danser, ils ont dansé, ils se sont collés aux autres, et voilà. Certains se souviennent, parce qu'ils habitaient ailleurs, et qu'ils sont venus après coup dans le pays. Là, ceux-là, par leur déracinement, ils ont une certaine mémoire. Ils ont parfois aussi le souvenir de tel ou tel danseur qui faisait telle ou telle chose. Mais ils n'ont pas de souvenirs d'apprentissage à proprement parler. Les musiciens, eux, en ont. Parce qu'ils ont appris plus tard. Ils ont appris vers 10-12 ans, voire 18 ans. Et ils se souviennent de leur situation d'apprentissage. Les danseurs, c'est plus flou, sauf s'il y a rupture, toujours pareil : s'ils ont appris des choses plus tard, par exemple. Des danses comme le "Spirou", etc. Ils se souviennent : la date, avec quelle personne, dans les bals clandestins, ou non... Sinon, c'est comme si on te demandait comment tu as appris à marcher.

E.A. : Les stagiaires que vous accueillez ici, alors, c'est un idéal inaccessible, par rapport à ça. Parce que finalement, eux, ils sont tous entachés par l'apprentissage morcelé, en fait.

D.C. : C'est pour ça qu'on est obnubilé par le contexte. C'est pour ça qu'on vous donne la globalité : la bouffe, les pierres, le lieu. C'est pour ça qu'on vous emmène en voyage voir les danseurs du pays, danser avec les danseurs du pays. On vous fait voir des collectages. On essaie de vous tremper dans un truc pendant six jours, à fond. Ce qu'il faudrait, c'est arriver à vous mettre comme les arbres, dans un bain traitant, mais sous pression, pour aller plus vite !

E.C. : Il y a la question du milieu, et des questions d'énergie, aussi. Ici, on est dans nos murs. Si tu me mets dans une MJC et si tu me mets au Gamounet, je ne suis pas pareil. Je ne suis pas aussi bien. Il n'y a rien à faire. Je suis obligé de me raconter des films : c'est beaucoup plus difficile, si tu es dans un milieu qui est complètement impersonnel, qui est très urbain. Moi, avec ma manière de fonctionner, j'ai beaucoup plus de mal dans un gymnase que quand je suis dans une vieille grange, qui fait partie du quotidien des gens, qui nous remet dans une situation, dans un contexte où on est plus proches de l'objet qui nous intéresse.

E.A. : Finalement, pour danser, vous avez besoin de la cuisine, de l'endroit, de la buvette, de la salle à manger, de la grange...

E.C. : Ça facilite tout. Mais c'est un problème de transmission. Nous, on pourrait danser ailleurs, on le fait d'ailleurs. Pour les gens qu'on reçoit ici une semaine, il faut un confort, nous, on trouve important de bien accueillir les gens... Alors, bien sûr, il y a la partie enseignement, mais il y a tout ce qui est autour et qui est peut-être plus important que les moments d'enseignement. Parce qu'il se passe tellement de choses en dehors des heures de cours... C'est aussi le boulot que l'on peut faire en étant enseignant, plus généralement : moi qui suis instituteur, si les enfants n'apprenaient que ce que je leur apporte au moment où je suis avec eux, ils ne sauraient rien au moment où ils sortiraient.



Heureusement qu'ils discutent ensemble, qu'ils vivent, qu'ils jouent dans les coins de la classe, et ils apprennent dix fois plus de choses tous seuls. Moi je suis là pour assurer la sécurité, et que tout se passe bien. Voilà. Le reste, ils font le boulot tout seuls en fin de compte. C'est aussi notre boulot de construire des autonomies. Ce que je reproche beaucoup à l'enseignement actuel, c'est que j'ai l'impression qu'on construit plus des dépendances à un prof que des autonomies. Et là, il faudra bien que les gens se posent cette question un jour, parce que ce n'est pas très performant, ce qu'on propose. Même si je caricature un peu bien sûr, c'est un peu avec cette idée-là qu'on veut avoir un lieu où les gens soient bien. Et puis le fait d'être ici, même si

Disques



La salle de danse.

Photo Les Brayauds

tout le monde ne peut pas coucher là, mais pour tous ceux qui peuvent être dans le lieu pendant la semaine, c'est encore plus fort. Moi, quand je suis là, que je passe le week-end là, quand je retourne sur la nationale, j'ai l'impression de retomber dans un autre monde. J'ai été complètement et vraiment déconnecté, comme si j'avais vécu ailleurs, sur une autre planète.

E.A. : C'est un monde en autarcie ?

E.C. : Je ne sais pas, mais il y a vraiment une magie du lieu, une magie qui marche parce qu'il y a un certain nombre d'éléments là-dedans.

J'espère juste que, quand on enseigne, on ne met pas trop de raideur dans la transmission.

On vous donne quelques béquilles, certes, mais j'aimerais vraiment que vous les foutiez au feu, vite, pour danser vraiment.

D.C. : J'espère aussi que le souci qu'on a d'être honnêtes par rapport à ce qu'on pense, notre "éthique de la transmission", j'espère que c'est utile, que ça va être payant, qu'on est pas en train de fabriquer des choses qu'on a pas envie de faire. Parfois, quand je vois partir mes élèves, je me dis : "Ça y est. On les a lâchés. C'est trop tard. S'ils ne reviennent jamais, on ne peut plus rien faire" ●

Disques

La tradición musical en España, vol. 17. Galicia-Derradeira Polavilla.

On croit connaître la musique de Galice : des *gaiteros* jouant soit seuls, avec une virtuosité éblouissante et dans un style très "écossomaniaque", soit en bandes accompagnés de diverses percussions, dans des



polyphonies perpétuellement à la tierce. Parfois, ces mêmes *gaiteros* deviennent des vedettes médiatiques, portant haut l'étendard de leur celtitude qu'ils vont planter sur les podiums de Lorient ou aux festivals folk de l'Europe entière, voire des Amériques... Grande est la surprise à l'écoute de cette passionnante anthologie. Il est vrai que l'équipe de Tecnosaga nous a habitués à de tels étonnements : nous l'avions constaté dans *Pastel* à la découverte du disque de Julio Prada, "El gaitero de Sanabria", voici un an. On nous invite à découvrir la face cachée de la musique galicienne, celle que l'on se refuse à exporter, à mettre en valeur, même à écouter dirait-on, tout simplement parce qu'elle correspond à un substrat rural, d'un abord devenu austère, et qu'elle représente sans doute pour un jeune Galicien la musique du passé. L'enregistrement présente en effet un côté très "ethnographique", résolument anti-commercial de surcroît : les textes sont exclusivement écrits en galicien, idiome voisin du portugais que l'on peut parfois comprendre par bribes en le lisant... mais peut-être en faisant de gros contresens... Les chansons a capella y sont nombreuses, et le style vocal galicien, riche en ornements et glissandi, se rapproche de celui que l'on peut entendre, à quelques

dizaines de kilomètres, dans les Tras-Os-Montes portugais. On entend de fort belles mélodies, chantées de bien jolie manière. Dommage que l'on ait tant de mal à imaginer le sens des paroles ! Parfois, un tambourin vient de façon très heureuse seconder la voix, le temps d'une *muñeira* ou d'une *jota*. De même, le tambour sans cymbalettes de la *Muñeira* chantée par Bernardino Martinez est particulièrement étonnant. La *gaita* n'aurait pu être oubliée, et un plaisir nous attend : entendre un *gaitero* formé à l'écart de toutes les modes qui ont la fâcheuse tendance de transformer l'instrument en un outil à concours. Francisco Santalla, accompagné au tambour par Manuel Jamardo, joue de la *gaita* avec une technique certes peu spectaculaire, mais son ornementation et son phrasé sonnent toujours justes et vrais. On retrouve une nouvelle fois les *gaitas* des Tras-Os-Montes, mais on a aussi des souvenirs d'Asturies et de Sanabrie, tout en conservant une couleur et un son typiques de Galice. La cornemuse du nord-est ibérique, sous ses diverses ramifications, a bien un fonds commun d'une région à l'autre ! Ce disque 100% galicien et, pourrait-on croire à la lecture du livret, destiné à un public 100% galicien aura-t-il un impact sur les jeunes musiciens de ce pays ?

Jean-Christophe Maillard

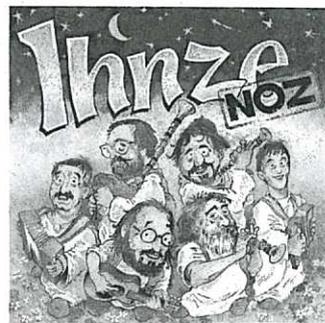
Prod. : Tecnosaga
Saga WKPD10/2050

Noz - Ilnze.

Ilnze est un groupe de *fest-noz* et cela s'entend dès le premier accord. Musique joyeuse, entraînante, bombardes acidulées sur fond d'accordéon faisant sautiller ses basses, guitare folk aux accords gaiement métalliques, *biniou* bien *koz* et bien stridulant, voix truculentes fleurant le parler gallo. Bref ! tous les éléments sont là pour nous proposer un disque sympathique, convivial et bon enfant... mais n'y a-t-il pas là un goût de "déjà entendu" ? En fait, la plupart des morceaux proposés par le groupe (que je n'avais pas encore l'honneur de connaître) ne débordent pas d'une

originalité exceptionnelle. Le *Kost ar C'hoat* sonne comme une *ridée*, le *Rond de Saint-Vincent* comme un *En Dro*, le *Laridé* et la *suite Plinn* sont plutôt mous et languets... Les raisons en sont diverses : pour ces deux derniers, le studio en est très certainement la raison, coupant les musiciens du contact avec les danseurs. Pour les deux premiers, nous avons (hélas !) le problème désormais très répandu du groupe jouant des danses de toute la Bretagne, en n'importe quel endroit de celle-ci ou d'ailleurs, ce qui entraîne un nivellement uniforme de toutes les danses à 4, 3 ou 2 temps.

Ressaissons-nous ! D'après la photo intérieure du livret, Ilnze doit être originaire des environs de Fougères. Et brusquement, on s'aperçoit que les danses gallèses (à



part le *Rond de Saint-Vincent*, peu convaincant) sont jouées avec une persuasion, une honnêteté et une sincérité qui font pardonner ces remarques précédentes, l'ensemble du CD restant très largement audible. On pardonne même la fausseté du *biniou* qui, finalement, s'intègre dans l'ensemble en lui conférant un caractère festif et donne du "son" à l'ensemble. Les deux excellents accordéonistes contribuent à la bonne qualité de l'*Avant-Deux*, de la *Gueudenn* et de la *polka*. Un bon disque d'ambiance.

J.-Ch. M.

Prod. : Kerig Production
KCD 157

Transmettre et enseigner la musique traditionnelle

Éléments de bibliographie et d'information sur les filières de formation

Voici quelques éléments de bibliographie qui proposent un premier tour d'horizon de ce qui a pu être publié, plus ou moins récemment, sur les expériences de transmission et d'enseignement de la musique traditionnelle, que ce soit en milieu associatif, institutionnel ou bien encore scolaire, auprès des enfants ou des adultes. On y trouvera également des documents qui, plus pragmatiquement, présentent les filières de formation actuelles au métier d'enseignant de la musique traditionnelle. C'est volontairement que pour la première édition de cette toute nouvelle rubrique nous n'avons pas abordé la question de la pédagogie, et plus spécifiquement celle de la pédagogie musicale. Cette bibliographie est donc loin de faire le tour de la question mais il est tout à fait souhaitable d'envisager de la compléter dans un prochain numéro de Pastel. Aussi, n'hésitez pas à nous faire part de vos connaissances en la matière.

I. Ouvrages et numéros spéciaux de revue

Apprentissages et traditions.

Institut de pédagogie musicale et chorégraphique. *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Sept. 1994, n° 31. Paris : IPMC, 1994.

Numéro spécial contenant 19 articles traitant des notions de tradition et de transmission ; certains abordent la question de la transmission et de l'enseignement de la musique traditionnelle en France et dans le monde.

BUSTARRET, Anne-H.

La mémoire enchantée : la pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours. Paris : Les Editions ouvrières, 1986. 297 p. Collection « Enfance heureuse ».

De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ? Actes du colloque, 14, 15 et 16 février 1992. Strasbourg : Conservatoires de France, [1993]. 143 p.

Enseigner la musique traditionnelle. Dastum. *Musique bretonne*. Sept.-oct. 1997, n° 145. Rennes : Dastum, 1997.

Numéro spécial coordonné par Jean-Jacques Boidron et Marthe Vassallo contenant 3 articles sur l'enseignement de la musique traditionnelle en Bretagne.



Fédération des associations de musique et danse traditionnelles. **Transmettre la musique traditionnelle aux enfants.** Actes des Rencontres nationales de formateurs en musiques traditionnelles, Noth (23), 12 et 13 mai 1994. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Editions, 1995. 93 p.

FULIN, Angélique. **L'enfant, la musique et l'école.** Paris : Editions Buchet-Chastel, 1992. 248 p. Collection « Musique ».

JOUBERT, Claude-Henry. **Enseigner la musique : l'état, l'élan, l'écho, l'éternité.** [Lieu inconnu] : Van de Velde, 1996. 352 p.

On pourra y lire, entre autres, un chapitre sur La sardane, pédagogie vivante de l'oreille et du corps.

Journal des musiques traditionnelles. Agence des musiques traditionnelles en Auvergne. Déc. 1987, n° 7. Riom : AMTA, 1987.

Numéro spécial contenant 14 articles sur l'enseignement de la musique traditionnelle en Auvergne.

LABORDE, Denis. **Les musiques à l'école.** Paris : Bertrand-Lacoste, 1998. 191 p. Collection «Parcours didactiques à l'école».

On pourra y lire, entre autres, le chapitre II : Les neveux de Rousseau : folklore et world music, p. 39-71.

LAURENT, Jean. **La tradition orale enfantine et l'éducation musicale à l'école.** Poitiers : CRDP ; [Niort] : CDDP : Geste éditions, 1999. 211 p. + 1 disque compact.

Musiques à prendre – tout sur les pédagogies musicales. Centre national d'action musicale. *Les Cahiers du CENAM.* 1984, n° hors série. Paris : CENAM, 1984. 326 p.

Spécial pédagogies.

Fédération des associations de musiques traditionnelles. *Modal : la revue des musiques traditionnelles.* Sept. 1986, n° 4. Tulle : FAMT, 1986.

Numéro spécial contenant 11 articles sur la transmission et l'enseignement de la musique traditionnelle en France ainsi qu'en Sardaigne avec l'exemple des écoles de musique de launeddas.

2. Articles, contributions

BIGOT, Laurent. **Bref panorama de l'enseignement de la musique bretonne.** *Musique bretonne.* Nov. 1989, n° 97, p. 9-11.

BOCHET, Joël. **Apprentissages et traditions : les musiques traditionnelles et leurs enseignements.** *Musique bretonne.* Janv.-fév. 1993, n° 121, p. 14.

BOSSEUR-SALINI, Dominique. **Pédagogie et traditions.** *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique.* 1987, n°2, p. 75-78.

BOUTHILLIER, Robert. **Rencontre avec Yann Cadin : un "dumiste" à l'œuvre dans le Mené.** *Musique bretonne.* Mars-avril 1996, n° 140, p. 21-22.

CÉLINE, Anne-Marie. **Les jeunes de la vielle : la musique traditionnelle à l'ENM de la Creuse.** *Trad Magazine.* Nov.-déc. 1998, n° 62, p. 16-18.

Entretien réalisé auprès de Jean-Jacques Le Creurer, responsable du département de musique traditionnelle de l'École nationale de musique de la Creuse.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. **Repenser la formation.** *Pastel : musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées.* Oct.-nov.-déc. 1992, n° 14, p. 3-4.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. **Formation : poursuivre et améliorer la réflexion.** *Pastel : musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées.* Oct.-nov.-déc. 1993, n° 18, p. 3-4.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. **Daniel Frouvelle : facteur et inventeur d'instruments de musique, formateur et musicien.** *Pastel : musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées.* Avril-mai-juin 1996, n° 28, p. 8-12.

CLÉMENT, Geneviève. **La musique traditionnelle à l'école.** In *L'éducation musicale à l'école : pratiques, enjeux, perspectives.* Actes du colloque départemental d'éducation musicale en Seine-et-Marne, Melun, 1988. Paris : IPMC, 1989, p. 53-58.

CORBÉFIN, Pierre. **Un amour de roseau... : entretien avec Jean-Pierre Lafitte.** *Pastel : musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées.* Janv.-fév.-mars 1999, n° 39, p. 18-22.

DUTERTRE, Jean-François. **Les filières de formation et d'emploi en musique traditionnelle.** *Trad Magazine.* Sept.-oct 1994, n° 36, p. 64-65.

DUTERTRE, Jean-François. **De la tradition à la profession.** In *Cité de la musique. Département pédagogie et documentation musicales. Guide des métiers de la musique.* Paris : Cité de la musique, 2000, p. 157-159.

DUTERTRE, Jean-François, LE SAGÈRE, Stephan. **Enseigner les musiques traditionnelles.** In *Planètes musicales : guide annuaire Trad & World.* Paris : IRMA, 1999, p. 57-62

Il s'agit de la version revue et augmentée d'un texte paru sous le même titre dans la revue *Trad Magazine* (Janv.-fév. 1998, n° 57, p. 60-61). On pourra également le consulter dans sa version actualisée sur le

site de l'IRMA (Centre d'informations et de ressources pour les musiques actuelles) :

<http://www.irma.asso.fr/fiches-pratiques>

ETAY, Françoise.

L'enseignement des musiques traditionnelles.

In DUBREUIL, José, dir. Musiques traditionnelles en Auvergne : rencontres, identités, parcours. *Revue d'Auvergne*. 1999, tome 113, n° 550. Clermont-Ferrand : Société des Amis des Universités, 1999, p. 88-93

ETAY, Françoise. **Dix ans d'enseignement de la musique traditionnelle en France.** In 1967-1997 – Trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France. Cité de la musique. *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. 1997, n° hors série. Paris : Cité de la musique, 1997, p. 86-88.

FALEK, Géraldine. **Rimandelle : formulettes magiques.** *Trad Magazine*. Mars-avril 1999, n° 64, p. 14-16

Entretien réalisé auprès de Patrick Bardoul, collecteur, enseignant et président de l'association Rimandelle (Châteaubriant).

FRANCÈS, Henry. **La sardane et la cobla au XXI^e siècle.**

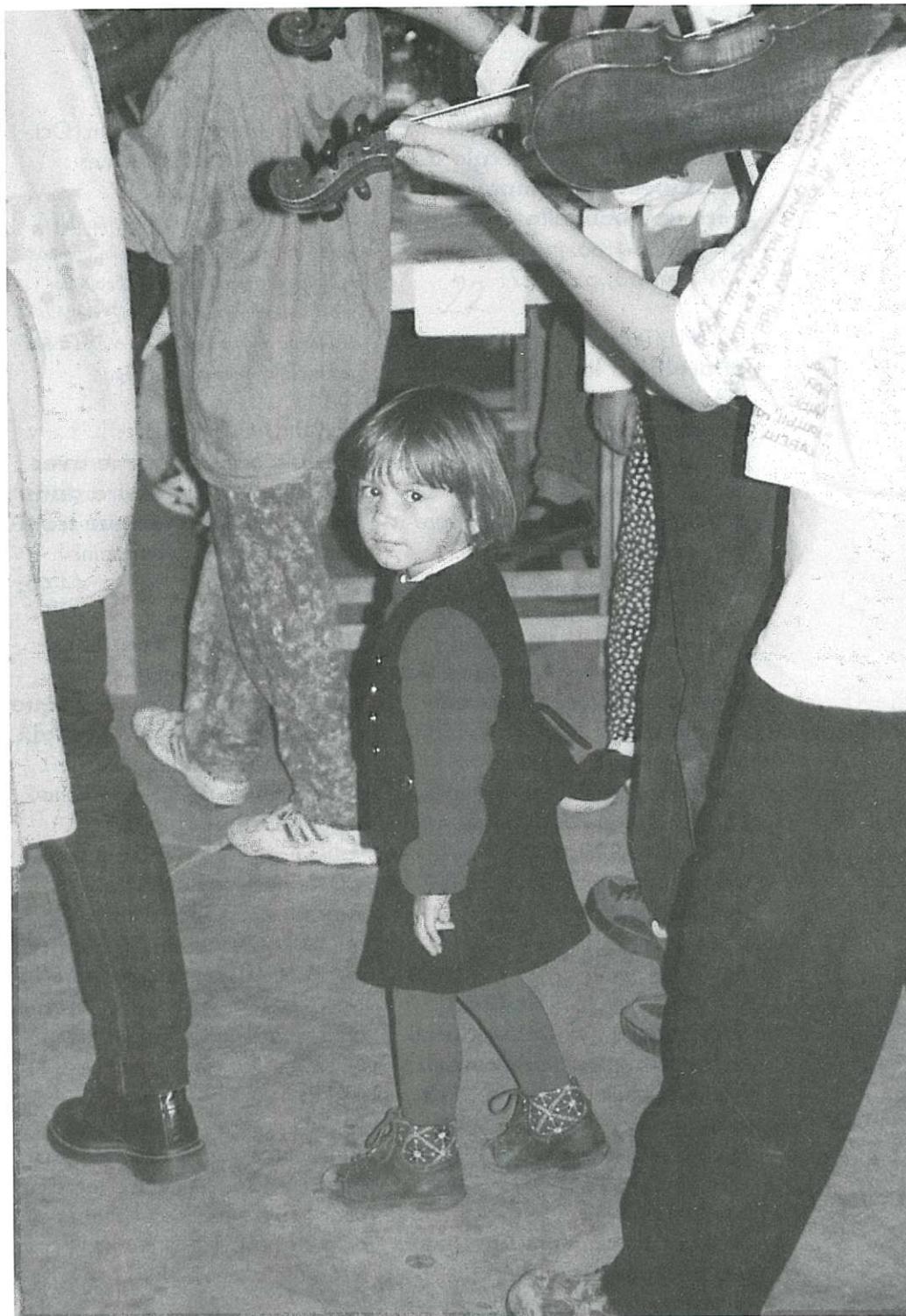
Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique.

Déc. 1994, n° 32, p. 59-67.

FULIN, Angélique. **La lettre du Monastier : un violoneux à l'école.** *Modal : la revue des musiques traditionnelles.*

Déc. 1986, n° 5, p. 28-30.

KRÜMM, Philippe. **Premières séries.** *Trad Magazine*. Juil.-août 1989, n° 5, p. 38-39.



Entretien réalisé auprès de Michel de Lannoy (Inspecteur pour les musiques et danses traditionnelles à la Direction de la Musique) au sujet de la mise en place du Certificat d'Aptitude et du Diplôme d'Etat.

LEBRETON, Michel. **La classe de cornemuse de l'ENMD de Calais : l'oreille curieuse.**

Trad Magazine. Nov.-déc 1998, n°62, p. 13-14.

LEBRETON, Michel. **Cornemuse et musiques traditionnelles : une pédagogie de l'action musicale.** *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. 1987, n°2, p. 63-67.

"Sonem mai" 1996
Coll. Conservatoire
Occitan

LE GUICHAOUA, Dominique. **Clohars Carnoët, l'école des musiques traditionnelles : vers une nouvelle pédagogie.** *Trad Magazine.* Mai-juin 1997, n° 53, p. 26-27.

LOOPUYT, Marc. **Enseignement et oralité à la veille du XXI^e siècle.** In 1967-1997 - Trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France. Cité de la musique. *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique.* 1997, n° hors série. Paris : Cité de la musique, 1997, p. 74-79.

MABRU, Lothaire. **À propos de la transmission du savoir musical.** In DUBREUIL, José, dir. *Musiques traditionnelles en Auvergne : rencontres, identités, parcours. Revue d'Auvergne.* 1999, tome 113, n° 550. Clermont-Ferrand : Société des Amis des Universités, 1999, p. 78-87

MARC, Jean-Paul. **Cric Crac Compagnie : objets sonores et instruments traditionnels.** *Trad Magazine.* Nov.-déc 1998, n° 62, p. 12-13.

Entretien réalisé auprès de l'association Cric Crac Compagnie (Villeneuve d'Ascq).

MONA, Patrick. **Vers une oralité pédagogique ?** *Modal : la revue des musiques traditionnelles.* Mars 1986, n°2, p. 41-50.

Musique bretonne. Dastum. Oct.-nov. 1999, n° 157. Rennes : Dastum, 1999, p. 22-27.

Contient un dossier sur La rentrée des écoles de musique traditionnelle composé de trois articles au sujet de l'Ecole de musique traditionnelle des Pays de Vilaine, de l'association musicale de Meriadec et de l'Ecole de musique du Trégor.

RIBOUILLAUT, Claude. **De l'agrément, même avec l'agrément : que faire dans les classes de musique traditionnelle ?** *Trad Magazine.* Sept.-oct. 1995, n° 42, p. 44-45.

SCHEPENS, Eddy. **Une didactique de l'art est-elle possible ? Le musicien au risque de la pédagogie et du choix des valeurs.** *Cahiers de recherches du CEFEDM Rhône-Alpes.* 2000, n° 4, p. 55-69.

VIDAL, Xavier. **Mathilde, Alexis, Magalie, Rémi... et les autres : un enseignement de la musique traditionnelle dans le Lot.** *Pastel : musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées.* Avril-mai-juin 1992, n° 12, p. 6-8.

VIEUSSENS, Christian. **Pifraire en Gironde.** *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique.* Sept. 1990, n° 15, p. 63-69.

VROD, Jean-François. **Esquisse de pratique pédagogique du violon traditionnel.** *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique.* Déc. 1987, n° 3-4, p. 67-71.

3. Rubriques

4 et 1 font 5

Rubrique publiée dans la revue *Trad Magazine* dans les numéros suivants :

Janv.-fév. 2000, n° 69, p. 59
Mars-avril 2000, n° 70, p. 56-57
Mai-juin 2000, n° 71, p. 74
Sept.-oct. 2000, n° 73, p. 57
Janv.-fév. 2001, n° 75, p. 73
Mars-avril 2001, n° 76, p. 78

Rubrique consacrée à la formation au métier d'enseignant de musique traditionnelle du domaine français qui s'est ouverte à la rentrée 1999 au CEFEDM de Poitiers.

L'Enfant, la musique et la danse traditionnelles

Rubrique publiée dans la revue *Accordance* dans les numéros suivants :

Oct.-nov.-déc. 2000, n° 15, p. 8-9
Janv.-fév.-mars 2001, n° 16, p. 9

Enseigner, apprendre

Rubrique rédigée par Jean Blanchard et publiée dans la revue *Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes* dans les numéros suivants :

Janv.-fév.-mars 2000, n° 36, p. 6-7
Avril-mai-juin 2000, n° 37, p. 4
Oct.-nov.-déc. 2000, n° 39, p. 10-11

4. Textes officiels ou de référence

1967-1997 - Trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France.

Cité de la musique. *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Déc. 1997, n° hors série. Paris : Cité de la musique, 1997. 484 p. Ce numéro hors série, qui clôt également la collection, contient un grand nombre d'articles et entretiens ainsi que plusieurs annexes (dont des extraits du *Journal Officiel*).

Centre national de la fonction publique territoriale. **Assistant territorial d'enseignement artistique**. Paris : CNFPT, 1998 (novembre). 20 p. Concours filière culturelle.

Centre national de la fonction publique territoriale. **Professeur territorial d'enseignement artistique**. Paris : CNFPT, 1998 (août). 36 p. Concours filière culturelle.

DUTERTRE, Jean-François. **Spectacles et enseignement : 10 questions pour être en règle**. *Trad Magazine*. Mars-avril 2000, n° 70, p. 52-53

Institut de pédagogie musicale et chorégraphique. **Compétences souhaitées à la fin des trois cycles de l'enseignement spécialisé : musiques traditionnelles**. Paris : IPMC, 1994 (mars). 18 p. dactylogr.

5. Ouvrages de référence

Centre d'information des musiques traditionnelles. **Planètes musiques : guide-annuaire Trad & World**. Paris : Irma Edition, 2000. 494 p.

Cité de la musique. Département pédagogie et documentation musicales. **Guide des métiers de la musique**. Paris : Cité de la musique, 2000. 435 p.

Très utile pour y voir plus clair sur les diplômes (DE, CA, DEM, DUMI, Deug, Licence, Maîtrise de musique, etc.) ainsi que sur les filières et organismes de formation (Centre de formation des enseignants de danse et de musique, Conservatoire et école de musique, Centre de formation des musiciens intervenants, Centre national de la fonction publique territoriale, UFR de musique, etc.).



repères bibliographiques pour les musiciens enseignants

sous la direction de Jean-Claude Lartigot

 cité de la musique
LEADER DE RESSOURCES MUSIQUE ET DANSE

LARTIGOT, Jean-Claude, dir. **Repères bibliographiques pour les musiciens et enseignants**. Paris : Cité de la musique, 1998. 146 p.

Ouvrage fondamental sur le thème de l'enseignement musical en général qui contient un grand nombre de références bibliographiques commentées et classées en plusieurs chapitres. Nous ne saurions que trop vous recommander la lecture de ceux qui ont trait aux Pistes contemporaines de la pédagogie et au Débat pédagogique dans l'enseignement spécialisé.

6. À signaler également :

La collection «Points de vue» de la Cité de la musique avec des titres comme *L'enfant, le geste et le son* de Claire Noisette ou bien encore *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental* par Arlette Biget.

Le dossier *De bouche à oreille* consacré à la question de l'enseignement et de la transmission des musiques de tradition orale ; publié dans *Cahiers de musiques traditionnelles* (1988, n° 1. Chêne-Bourg ; Genève : Georg, 1988).

Les revues spécialisées dans le domaine musical, dont :

Les Cahiers de l'animation musicale

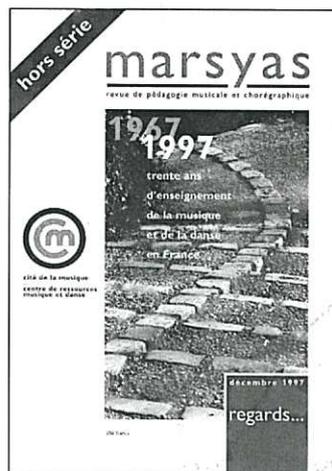
Devient *Les Cahiers du CENAM*. Trimestrielle. Publiée par le Centre national d'animation musicale (Paris) de 1976 à 1992.

Contient notamment des dossiers et articles sur la musique et la danse, tous genres confondus, traitant de thèmes tels que : éveil musical, pédagogie musicale, animation musicale, etc.

Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique

Trimestrielle. Publiée par l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (Paris) puis par le Centre de ressources musique et danse de la Cité de la musique de 1987 à 1997.

Contient des articles sur la musique et la danse, tous genres confondus, traitant de nombreux thèmes dont : improvisation et pédagogie, éveil musical, pédagogie de la danse, enseignement musical, éducation musicale, schéma directeur, évaluation, etc.



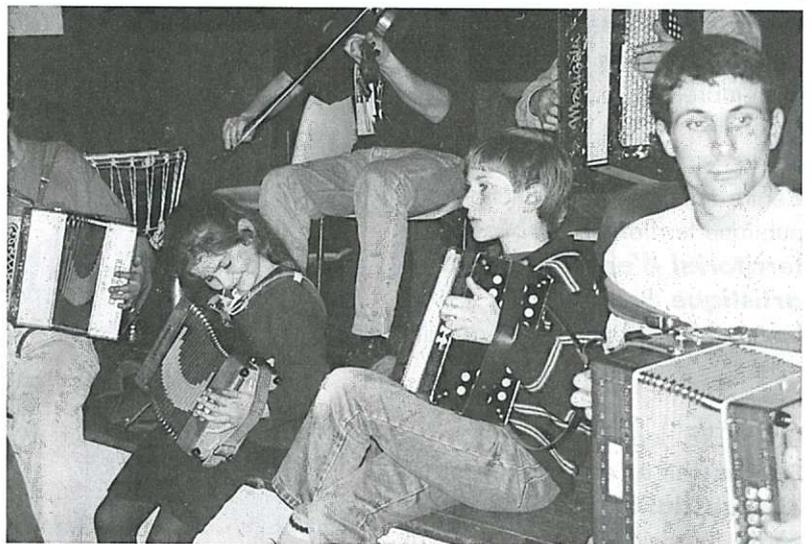
La lettre du musicien

Bimensuelle. Publiée depuis 1984. Contient une rubrique sur la pédagogie. On peut consulter le sommaire du dernier numéro sur le site de la revue : <http://www.lettre-musicien.fr>

7. Organismes et sites internet

- Centre de formation des enseignants de danse et de musique CEFEDM Rhône-Alpes
14, rue du Palais-Grillet
B.P. 2024
69226 Lyon cedex 02
04 78 38 40 00
<http://www.cefedem-rhonealpes.org>

Il existe des organismes de type CEFEDM dans les régions suivantes : Aquitaine, Bourgogne, Haute-Normandie, Ile-de-France, Lorraine, Midi-Pyrénées, Poitou-Charentes, Provence-Alpes-Côte-d'Azur.



Soirée Rencontre musiciens-danseurs
(1^{er} jeudis du mois) Pont des Demoiselles, Toulouse, le 9 mars 2000.
Coll. Conservatoire Occitan

- Centre d'études supérieures de musique et de danse (CEMSD)
10, rue de la Tête Noire
B.P. 15
86001 Poitiers cedex
05 49 60 21 79
Assure au sein du CEFEDM de Poitiers la préparation au Diplôme d'Etat (DE) de musique traditionnelle du domaine français.

- Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT)

Jean-François DUTERTRE
21bis, rue de Paradis
75010 Paris
01 43 15 11 11

<http://www.irma.asso.fr/cimt>

Le CIMT est, avec le Centre d'information du rock et de la chanson et le Centre d'information du Jazz, un des trois départements de l'IRMA (Centre d'information et de ressources des musiques actuelles). Le site internet contient, entre autres, la liste des Centres de musiques traditionnelles en région (réseau FAMDT). A l'adresse

<http://www.irma.asso.fr/fichespratiques>

on pourra consulter la « fiche pratique » rédigée par Jean-François Dutertre et Stephan Le Sagère : Enseigner les musiques actuelles.

- Cité de la musique – Centre de ressources musique et danse

221, avenue Jean-Jaurès
75019 Paris
01 44 84 46 77

<http://www.cite-musique.fr>

La cité de la musique a plusieurs centres de documentation et notamment une médiathèque pédagogique.

- Enseignement public spécialisé

Il existe dans les régions des Conservatoires nationaux de région (CNR) et dans les départements des Ecoles nationales de musique et de danse (ENMD). Ces organismes d'enseignement public proposent notamment une formation au DEM (diplôme d'études musicales).

- Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT)

90, rue Jean-Jaurès
79200 Parthenay
05 49 95 99 91

<http://www.famdt.com>

La FAMDT fait fonctionner plusieurs commissions de travail dont une commission formation.

- Ministère de la culture et de la communication – Direction de la musique et de la danse, du théâtre et des spectacles. Service formation

53, rue Saint-Dominique
75007 Paris
01 40 15 80 00

<http://www.culture.fr>

Au niveau régional, le Ministère de la culture est représenté par les Directions régio-

nales des affaires culturelles (DRAC). C'est auprès du Conseiller à la musique (Service Musique et Danse) que l'on peut obtenir les informations relatives aux formations aux métiers de l'enseignement de la musique et de la danse.

- Associations régionales de développement musical et chorégraphique et Associations départementales de développement de la musique et de la danse.

Il existe dans les régions des associations de type Association régionale de développement musical et chorégraphique et dans les départements des associations de type Association départementale de développement de la musique et de la danse.

- <http://www.cmtra.org>

Site du Centre des musiques traditionnelles en Rhône-Alpes sur lequel vous pourrez notamment consulter la revue Musiques traditionnelles Rhône-Alpes et donc la rubrique mentionnée plus haut : Enseigner, apprendre.

- <http://www.dfrouvelle.fr.st>

Site de l'association AIMI (Association pour des initiatives autour de la musique et des instruments des pays d'oc) conçu par Daniel Frouvelle, musicien et formateur. On pourra notamment y consulter des documents sur la pédagogie ainsi que la rubrique consacrée à Sonem Mai, manifestation musicale qui a été créée en 1992 dans le « but de faire se rencontrer les formateurs et élèves en musique traditionnelle ».

Réalisé en mars 2001 par
Bénédicte Bonnemason
avec la collaboration de
Pascal Caumont,
Bernard Desblancs,
Mikel Iraola
et Suzanne Mothes.



Lo Saüc

Un còp'èra de contes nòva ¹

Cò que m'es arribat, aquò podriá esser l'istòria d'un pesca-contes, sabetz un tipe que totjorn cerca una revirada de mes, una pujada-davalada de mes... Alavetz, a l'entorn de Sent-Joan, bèth e gran un còp de mes, ai rebut una brava copèla de fruch, una "còp'èra" de contes sus papèl plan copat.



Aquò èra la seguida d'una grandarassa segada, començada per Paul Delarue e seguida per Marie-Louise Tenèze amb Josiane Bru, a través los camps dels contes. Demorava un camp cap segat, lo camp dels contes que eròis se despatolhan sense fada, sense quicòm deth cèu o deth ventre de la tèrra.

Aquò a fait un pichon libre, un gran plasèr per toti pesca-conte, cassa-conte, enasta-conte...

Paura Naneta ! ²

Paura Naneta... Contava e cantava per un bocin de pan e la vòli far trincar amb la copa de contes romantics... Que'm cau d'èsser que despuech que l'enannament de Pastèl es un encaminament nòu...

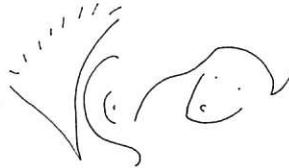
Enfin, l'annada es copada, ara, en dus pilòts de meses. Alavetz,

i aviá quatre sasons per parlar dels contes

romantics e n'i a dus penjals per parlar de Nanette Levêque...

Mes un sol còp i aviá Nanette Levêque.

Qu'èra nascuda en 1803 en Vivarés, vesina



de la font del Leir. Dus penjals per cantar e contar, dus penjals de lengas, mes una vertadièra barquièra, Nanette.

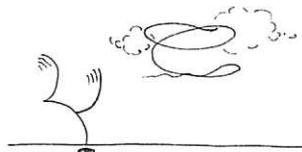
I aviá tanben Victòr Smith. Non èra pas un prince de conte mes un preissa-conte. Aquò fait un libre que pòt balhar plaser a totis aimadors de paraula viva e una lagrema doça a totis contaïres per la rèira Naneta...

La traïnada del T.G.V. ³

Que sèm encara tot emposcats. A quitat l'estacion de Montalban...

Emposcats e empegats tanben, al moment d'escriure pel faure d'escriure, anelièr d'escriure tanben.

De que auríá pensat, legissent aquel branc de saüc, lo gran Castan castanh ?



Sabi que se malfisava de l'enrasigament... enrasigament estacament... Que s'estimava millhor gaitar eth encaminament deras granas.

Las granas que fan l'acompanhada de la posca e del vent.



Alavetz, Felix, ensajarem faire cas de granas, téner fisança en los vents.

Ara, lo branc de saüquet se va far pichon, per pas embertocar, quem se dit deth costat de Solac, per pas entrabucar sus lo traïnòl per la lenha de castanh...

Évesque et chanteuse des contes de la Loire

Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue

Collection Références de l'ethnologie

LE CONTE POPULAIRE FRANÇAIS

Contes-nouvelles

Paul Delarue† et Marie-Louise Tenèze
avec la collaboration de Josiane Bru



Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques

1. Une "fois-on" de contes-nouvelles : ce qui m'est arrivé pourrait être l'histoire d'un pêcheur de contes, à savoir quelqu'un qui cherche en permanence un méandre de plus, une montée-descente de plus... Aux alentours de Saint-Jean, beau et grand une fois de plus, j'ai reçu une grande coupelle de fruit, une "fois-on" de contes sur papier bien coupé.

Il s'agissait de la suite d'une gigantesque moisson, entreprise par Paul Delarue et poursuivie par Marie-Louise Tenèze avec Josiane Bru, à travers un champ non moissonné, celui des contes où les héros se débrouillent sans fée, sans personne qui vienne du ciel ou du ventre de la terre. Ça nous fait un petit livre, un grand plaisir pour tous ceux qui pêchent les contes, les chassent ou les mettent en brochette...

2. Pauvre Nanette !... Elle chantait et contait pour une bouchée de pain et voilà que je veux la faire trinquer avec une coupe de contes romantiques... Il faut dire que depuis que la saisonnalité de Pastel a pris un autre chemin... Enfin, l'année, désormais est coupée en deux tas de mois. Il y avait donc quatre saisons pour parler des contes romantiques ; il y a deux versants pour parler de Nanette Levêque.

Elle est née en 1803, en Vivarais, voisine des sources de la Loire. Deux versants pour chanter et conter, deux versants de langues mais une seule passeuse, Nanette. Il y avait aussi Victor Smith, pas un sire de conte mais un serre-conte...

Ça nous fait un livre qui peut donner plaisir à tout amoureux de parole vive et tirer une douce larme à tout conteur pour son aïeule Nanette...

3. La traîne du T.G.V. — Très Grand Valable — surnom donné par Félix Castan : Nous sommes encore couverts de poussière. Il a quitté la gare de Montauban... Plein de poussière et bien coincé, au moment d'écrire pour le forgeron d'écriture, joaillier d'écriture aussi. Qu'aurait-il pensé en lisant ce brin de sureau, le Grand Castan châtaignier ?

Je sais qu'il se méfiait de l'enracinement. L'enracinement attachement. Il préférerait guetter la propagation des graines. Les graines qui font escorte à la poussière et au vent.

Alors, Félix, nous essaierons de faire attention aux graines et de faire confiance aux vents.

Maintenant, le brin de sureau va se faire petit pour ne pas encombrer, à la façon dont on le dit du côté de Soulac, pour ne pas faire entrave sur la tire ouverte pour le bois du châtaignier.

Disques

Gant ar vombar hag ar biniou - Serge RIOU, Hervé IRVOAS & Cie.

Ce couple de sonneurs bombarde-biniou coz est assurément l'un des plus talentueux de l'actualité bretonne. On les placera aisément aux côtés de Crépillon-Bigot et de Baron-Anneix, autres "couples phares" de la tradition armoricaine d'aujourd'hui. C'est un plaisir lorsqu'un disque consacré à d'aussi éminents musiciens vient à paraître, et plus encore lorsqu'un tel produit se voit médiatisé comme celui-ci l'a déjà été, notamment dans un magazine voué au "trad" dont nous tairons le nom... Serge et Hervé sonnent ensemble depuis plus d'une quinzaine d'années, et une parfaite connaissance de son "compère" est garante de la bonne qualité d'un couple. Ils collectionnent d'ailleurs de nombreuses autres preuves de leurs qualités, puisque ces habitués des concours ploient sous un impressionnant palmarès, à ma connaissance le plus lourd de tous les nombreux couples que je crois connaître. En un mot : Riou-Irvoas forment une valeur sûre !



L'écoute de ce disque nous plonge en premier lieu dans le ravissement d'un timbre parfait. Les biniou, fabriqués par Hervé Irvoas lui-même, sonnent avec un jeu de plusieurs bourdons accordés en quintes, conférant à l'instrument une dimension quasi "flamande" (je pense aux instruments d'un Remy Dubois par exemple) venant se greffer sur un *levriad* (ou chalumeau, ou pied) au son clair et riche. Précisons qu'il n'est absolument pas traditionnel de monter plusieurs bourdons sur un biniou.

Qu'importe : Hervé a fait ce choix — tout comme d'autres sonneurs, tel Youenn Le Bihan — et il le satisfait. Nous le respectons et pouvons désormais affirmer qu'il existe un "son Irvoas" sur le biniou. Serge, quant à lui, utilise différentes bombardes, elles aussi éloignées des modèles purement traditionnels puisqu'il emploie à plusieurs reprises une chaude bombarde alto, qu'il troque en cours de morceau pour l'instrument le plus fréquent, accordé à l'octave inférieure du biniou. Une nouvelle fois, j'avoue être convaincu par ces mariages sonores, rendus crédibles car utilisés à bon escient, et servis par une interprétation magistrale. C'est beau, la musique de couple ! C'est ici un produit fini, une belle musique de concert, ou de concours. D'ailleurs, plusieurs suites proviennent d'enregistrements du trophée Matilin An Dall, fameuse compétition de sonneurs. Serge se montre ici le digne élève du grand Jean-Claude Jégat, le propagateur du duo orgue et bombarde. Notre tandem invite aussi quelques amis, le temps de deux ou trois airs, ce qui nous permet notamment une explosive gavotte de la Montagne, accompagnée par Irvoas fils au piano, Jean-Louis Le Vallégat au saxophone (un autre fameux sonneur de bombarde, soit dit en passant), Jacques Guillou à l'accordéon, et Glenn Le Merdy à la percussion. Ailleurs, on avait entendu la voix de Marie-Aline Lagadic, et la cornemuse de Yann Cariou. Mais tant de beauté n'est-elle pas, finalement, un peu trop sage et aseptisée ? Hervé, qui n'est pas tombé de la dernière pluie, a sonné voici des lustres avec le fameux Per Guillou. Il a entendu de près l'illustre Auguste Salaün. Ces grands anciens n'avaient pas forcément un jeu aussi perlé, beaucoup s'en faut, mais le génie du musicien traditionnel explosait à la moindre note qu'ils faisaient jaillir de leur bombarde. À l'écoute de ce CD, on serait tenté de penser que la fonction du sonneur de couple a glissé : est-il destiné à insuffler à ses danseurs, ou à son simple auditoire, cette étincelle magique qui vous transporte dans une sorte de transe collective, de folie

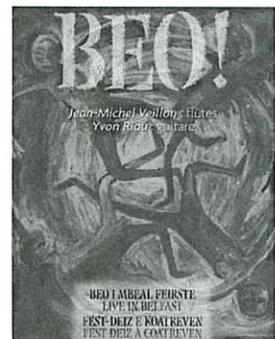
joyeuse ? Ou est-il appelé à offrir un produit beau, sécurisant, légitimé par rapport aux autres musiques car techniquement parfait ? Le couple coz-bombarde est-il appelé à se fondre dans une esthétique globale, parfois réductrice ? Ne répondons pas et contentons-nous d'affirmer bien haut que ce disque est finalement remarquable. Et si ces dernières lignes avaient été écrites par un sonneur jaloux ? D'ailleurs, Riou et Irvoas sonnent souvent en dehors des concours et des studios. Et l'étincelle de leur musique embrase les foules.

J.-Ch. M

Prod. : Coop Breizh

Coll. : Musique traditionnelle d'aujourd'hui

Coop Breizh CD 902



Béo ! Beo ! Mbéal Feirste ; Fest-Deiz e Koatreven - Jean-Michel VEILLON et Yvon RIOU.

Ce CD est un enregistrement en public (le titre Beo signifie "live" en gaélique) du duo Jean-Michel Veillon (flûtes) - Yvon Riou (guitare). Jean-Michel Veillon a été l'un des premiers à utiliser la flûte traversière irlandaise en Bretagne, et c'est un peu grâce à lui qu'elle fait aujourd'hui partie intégrante de la tradition bretonne. Son approche de l'instrument, son style et sa large palette sonore font de lui un flûtiste hors pair à découvrir absolument. Jean-Michel est accompagné du guitariste Yvon Riou, qui effectue un travail remarquable, tant au niveau harmonique que rythmique. Les mélodies présentées sont pour la plupart des traditionnels bretons, mais on trouve

aussi des emprunts à d'autres traditions et quelques compositions ; ce qui donne un répertoire varié de haute qualité, le public irlandais ne s'y est pas trompé !

L'enregistrement a été fait à Belfast (excepté la dernière plage, prise en fest-noz à Koadreven, Bretagne), et ça s'entend ! Le duo a été ovationné après une suite de jigs irlandaises sublime, malgré le léger accent français dans le jeu de flûte, et tout au long du CD, on est porté par l'ambiance de ce concert, tantôt intime, tantôt volubile. Pour couronner le tout, la pochette est totalement atypique, format livre, avec de magnifiques illustrations et photos, des commentaires en français, breton, anglais et gaélique. Voilà un disque qui donne envie d'assister au spectacle ! Mais en attendant...

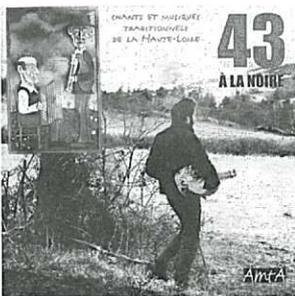
Jacob Fournel

**Prod. : An Naer Produktions
Naer 402**

Chants et musiques traditionnels de la Haute-Loire - 43 À La Noire.

Sous la direction artistique des spécialistes Frédéric Paris, André Ricros et Jean-François Vrod, ce récent CD parcourt une belle partie du répertoire traditionnel de la Haute-Loire ; 6 ensembles instrumentaux se succèdent ou s'assemblent ici, ainsi que 8 chanteurs solistes et un chœur de 13 chanteurs.

Le livret ne nous éclaire pas sur la



démarche qui a sous-tendu ce genre de réalisation bien particulier, mais on se doute qu'il y a là derrière une démarche pédagogique importante, et qui donne ici un CD bien agréable à découvrir. On

entend aussi bien des morceaux strictement instrumentaux, souvent des danses, et des morceaux chantés, accompagnés instrumentalement.

S'il s'agit de définir cette musique, je crois qu'on peut parler de musique traditionnelle "revisitée", l'esthétique étant bâtie sur des sonorités bien "faites", bien "claires" ; les voix par exemple emploient très peu l'élément de l'ornementation, et celui de la variation est dans l'ensemble peu présent. Ces éléments gagneraient à être utilisés pour une prochaine réalisation. Les instruments utilisés vont de l'accordéon diatonique, la vielle à roue, la cabrette, le violon, à la clarinette, la flûte, le violoncelle. On s'étonne de la place "mineure" de la langue occitane face à l'emploi du français dans les parties chantées ; ceci est-il un choix des directeurs artistiques ou bien est-ce le reflet de la réalité de l'ensemble des collectages effectués en Haute-Loire ?

L'interprétation de 2 ou 3 morceaux frise l'image romantique du terroir d'antan, un peu démodée. Mais dans l'ensemble les arrangements, quoique simples pour la plupart, sont réussis ; une grande finesse et une belle délicatesse dominent l'ensemble de ce beau CD.

Pascal Caumont

**Prod. : Agence des Musiques
Traditionnelles d'Auvergne, 2000**

"B-91 00-SN" - Sol De Nit.

Le groupe Sol de Nit nous offre ici un CD très construit, bien travaillé, bien interprété. Se mêlent nombre de danses dites traditionnelles, comme la scottish, la sardane courte, des cercles circassiens, valse, polka, laridé à 8, etc. L'instrumentation est très diversifiée, on y perçoit aussi bien le violon, l'accordéon diatonique, voire la cornemuse catalane traditionnelle — le *sac de gemecs* — que la guitare classique, le trombone, le violoncelle, djembé, whistle, bodhran, les cornemuses bulgare et irlandaise, etc. Les sonorités, échelles, rythmiques, empruntent aussi bien à l'Europe au sens large, aux Caraïbes et à

l'Amérique du Sud, qu'au Maghreb et au Proche-Orient. Ce métissage ne va pas forcément de soi, et il est évident que des choix ont été faits qui posent quelques problématiques : la musique de ce CD, qui est hyper-arrangée, quasiment écrite quant à



son déroulement, puise dans les fonds traditionnels, mais ne met pas en avant les éléments les plus prégnants de la tradition, telle la notion de variation ou de variabilité, ou celle d'oralité. A l'écoute vient la question : où est la Catalogne dans ces sonorités, et ce, même si les musiciens ne semblent pas forcément préoccupés par ce fait ? Est-elle celle qui perd son accent dans le concert du monde ?

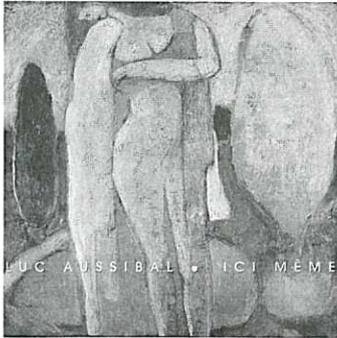
On peut également déplorer, comme bien souvent dans les groupes actuels de Catalogne Sud, l'absence de travail vocal. Malgré tout, une impression positive vient contrebalancer tout cela, car ces sonorités folk modernistes donnent envie de bouger, de danser, de se laisser porter par l'énergie généreuse qui se dégage de cette dynamique de métissage. De plus, la définition sonore est très bonne et les morceaux sont remarquablement interprétés. *Un disc d'escotar per aver una bona energia !*

P. Ca.

Prod. : Punteiro, 2000

Disques

à approfondir lors d'une prochaine production (qui se prépare déjà nous a-t-on laissé dire), nous pourrions espérer entendre une voix plus travaillée, plus expressive, plu-



rielle ; de traiter la voix au mixage en ne la reléguant pas derrière ; d'avoir une plus grande diversité dans l'instrumentation, donc dans les ambiances. L'impression d'ensemble est d'avoir affaire à un grand travail qui s'offre à nous pour le grand plaisir d'avoir de la "pop" en *lenga nòstra*, et ce sur des textes superbes !

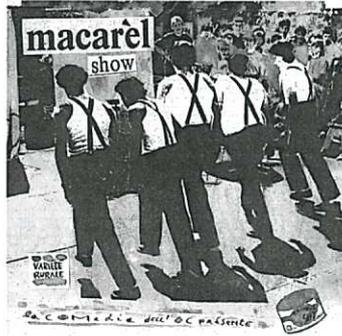
P. Ca.

Prod. : La Nauze, 1996

Variété rurale - Macarèl Show.

Sorti en 1997, ce CD nous parvient maintenant afin de le faire connaître aux lecteurs de *Pastel* qui l'auraient manqué ; pourtant c'est un disque qui ne passe pas inaperçu, puisqu'à notre connaissance c'est la première fois qu'un tel "produit" plein d'humour sort dans les bacs "occitans". On trouve ici rassemblée une foule de choses "étranges" : un esprit très "sud-ouest", bien *galejaire*, une bande de 5 "joyeux déconneurs" instrumentistes, chanteurs et tchatteurs (en *francimand* et en *oc*), des rythmes bien chaloupés parfois, des morceaux bidonants quelquefois, des instruments tels accordéon diato, guitare, pipeau, basse, boîte à grains, échantillonneur, percussions, cuillères à soupe, etc. Deux morceaux sont particulièrement réussis : "De Tolosa a Rodes" et "L'aligòt de Laguiòla". Le niveau musical et vocal est bon, les trouvailles captent l'attention, l'éclectisme des styles fleurit bon la joie de

vivre et de s'amuser ensemble. On peut quand même reprocher l'omniprésence de lieux communs ou de clichés : *lo bérèt*, la quenouille, les touristes anglais, la vache de Maurice, les tripous, l'aligot ; cette thématique est parfois lassante, faisant appa-



raître alors le rural plus comme on le rêve que sous son aspect réel. Mais ce décalage fait partie, bien sûr, de l'art de "galejar".

P. Ca.

Prod. : La Nauze, 1997

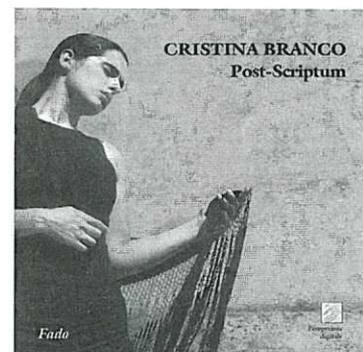
Post-scriptum - Cristina Branco.

Post-scriptum est le troisième disque de Cristina Branco. Le premier, distribué uniquement en Hollande, avait permis à Christine Peillon, du label Empreinte Digitale, de distinguer "l'empreinte" particulière de cette chanteuse et d'éditer *Murmurios*, qui obtint "le choc des chocs du Monde de la musique" en 1998. Depuis, Cristina Branco poursuit sa route en renouvelant la tradition du Fado car elle rompt, décidément, avec de nombreux clichés fadistes. D'abord par le choix de ses textes. Certes, tous sont empreints de "saudade" et l'on retrouve les oppositions systématiques lumière/obscurité, silence/crise, il y a sans conteste du brouillard, de la tristesse, de la passion et des secrets... mais les poèmes émanent d'auteurs contemporains peu connus (Maria Teresa Horta pour Post-scriptum de), de femmes (Maria Duarte, Maria Manuel Cid)... et pire encore, de non-portugais (Joseph Slaverhoff, poète hollandais a écrit *Aspiração*). Comme cette frêle chanteuse

s'obstine à clamer que le fado appartient "à tous et à personne", son premier poème (Lisboa, 11^e titre du CD) n'a pas l'heur de plaire aux puristes des clubs fadistes de Lisbonne.

Ne craignez pas, à l'écoute de cet album de vous laisser aller à la nostalgie, étonnamment le fond est gai. La voix haute et claire de Cristina Branco traduit toute l'ambiance du fado sans dramatisme exagéré. Autre sensation inattendue, la complicité entre la voix et le timbre particulier de la guitare portugaise, à la fois triste et cristallin, est extrêmement forte. C'est d'ailleurs le guitariste portugais Custódio Castelo qui a signé la plupart des airs et tous les arrangements musicaux. Sur scène, Cristina Branco ferme les yeux quand elle chante, comme pour oublier qu'on l'écoute, mais sa présence est intense : serait-ce-t-elle "la voix des anges" ?

Véronique Ginouvès



Cristina Branco (chant), Custódio Castelo (guitare portugaise), Alexandre Silva (guitare), Fernando Maia (guitare basse). João Paulo accompagne un titre au piano (Ausente).

Prod. : L'Empreinte digitale ED 13121

Lambert, II, 285

Ma mai m'a douna 'n ma - ri - dou, Me l'a dou -
 nat pi-chou, pi - chou, Re-quin - quou, Qua-tre quin
 qua-tre, Cinq me lan tré, La miu re - quin - qué!

Canteloube I, 241

Ma may m'a dou - na'n ma - ri - dou, Me l'a dou -
 Ma mèr' m'a don - né un - ma - ri, Me l'a don -
 nat pi - chou, pi - chou, Re-quin - quou - Qua-tre quin
 - né pe - tit, pe - tit, ...
 qua - tre, Cinq me lan - tré, La miu re - quin - qué!

À propos

Arbaud I, 133

Allegro.
 Ma - da - mei - se - lo Li -
 se-to S'en vai prou-me - nar, Ma - da -
 mei - se - lo Li - se - to s'en vai
 prou-me - nar, S'en vai prou-me -
 nar, La - ri - re - to, S'en vai prou-me - nar.

Canteloube II, 28

Vif
 Ma - da - mey - ze - lo Li - ze - to S'en vai
 Ma - de - moi - sel - le Li - set - te S'en va
 prou - me - nar, Ma - da - mey - ze - lo Li -
 pro - me - ner, Ma - de - moi - sel - le Li -
 ze - to S'en vai prou - me - nar, S'en vai
 set - te S'en va pro - me - ner, S'en va
 prou-me - nar, La - ri - re - to, S'en vai prou - me - nar.
 pro - me - ner, La - ri - ret - te, S'en va pro - me - ner.

Si on se penche avec un peu d'attention sur Joseph Canteloube, un mélange de mystère et de paradoxe s'en dégage. Je vais tenter dans ce petit essai de faire une mise au point tant sur l'homme que sur son œuvre, et plus particulièrement sur la facette musicale traditionnelle occitane.

Son enfance se partagea entre l'Ardèche et le Lot. En effet, d'une part, il naquit en 1879 à Annonay (canton de Tournon) où son père travaillait et où sa famille maternelle possédait dans les environs une propriété et, d'autre part, il passait ses vacances dans le domaine paternel de Malaret¹, près de Bagnac (canton de Figeac). Puis après des études secondaires au collège Saint-Thomas d'Aquin près de Lyon, il s'installe à Malaret : son père venait de mourir et sa mère décéda quelques années plus tard². Le reste de sa vie se scinde entre des séjours dans le Lot et des résidences à

loriste, mais compositeur : s'il recueille des chants traditionnels, c'est sans but scientifique, mais pour alimenter sa création musicale avec un matériel qu'il aime. Et d'un autre côté, il valorise sa récolte ; ne dit-il pas sur la pochette du disque *Chants basques et occitans*, pochette qu'il signe : « La ligne mélodique doit donc être considérée comme un authentique document de folklore... » ?

Ces ambiguïtés se retrouvent si on porte un regard attentif sur cette *Anthologie*⁴..., manuel pratique que l'on peut trouver sur tous les rayons des bibliothèques et qui livre un choix remarquable englobant tout l'hexagone. Canteloube divise la chanson "française" en pays ou provinces définis selon des critères historico-géographiques désuets ne correspondant pas toujours à une base de discrimination pertinente. C'est ainsi que l'on voit mal la nécessité d'accorder une mention spécifique au Comté de Foix, languedocien par sa

d'Auvergne (avec Frederica von Stade), on nous situe la période de travail de récolte de l'auteur : « Au début de ses études musicales, Canteloube avait voyagé à travers les provinces françaises, notant les chants régionaux en vue d'une publication d'érudition ». Or on découvre, non sans surprise, que, pour les chants du domaine occitan, il a copié, sans les citer, Lambert, Arnaudin 1, Dardy, Bouillet, Chèze/Branchet/Plantadis, Ferrier, Charles Bordes, Abraham, Mirat 1, Bladé, Poueigh, Casse et Chaminade, Vincent d'Indy, Tiersot, etc⁵.

Constatation qui peut se faire facilement : en effet, si Canteloube est bon musicien, il n'a aucune connaissance linguistique. Il copie telles quelles les paroles des chants et comme à cette époque (et parfois encore aujourd'hui !), chacun a son système graphique — ou souvent n'en a pas... — il est facile de retrouver les sources. On peut rétorquer que, éventuellement, il aurait pu retrouver exacte-

de Joseph Canteloube

par Éliane Bec-Gauzit

Paris, où en particulier il fut l'élève de Vincent d'Indy. Je pense que tous ces détails ont de l'importance.

Premier paradoxe : pourquoi Canteloube se disait-il, se sentait-il *auvergnat* ? Bagnac est dans la limite du Quercy, du Rouergue et du Cantal, à 22 kilomètres de Figeac et à 45 au sud d'Aurillac. Or il est judicieux de signaler que le parler occitan d'Aurillac - même si cette ville fait partie de la "Haute-Auvergne" — est encore d'expression languedocienne (avec *vaca* pour vache et *galina* pour poule), alors que l'occitan bas-auvergnat (avec respectivement *vacha* et *jalina*) commence très largement au nord d'Aurillac³. Ces termes d'*Auvergne*, *auvergnat* appliqués à Canteloube vont engendrer autour de son nom une auréole de malentendus.

Deuxième paradoxe : Canteloube demeure de nos jours l'auteur des fameux *Chants d'Auvergne*, qu'il a tour à tour différemment adaptés (avec accompagnement de piano, chœurs, orchestre), et de l'ouvrage qui sert de référence *Anthologie des chants populaires français*. Mais d'un côté, il ne se veut pas folk-

langué, alors qu'il n'y a pas de chapitre exclusivement consacré aux chants basques, ces derniers étant groupés malencontreusement avec ceux de la Gascogne et du Béarn. Il est intéressant de constater que pour les chants corses, Canteloube fait quand même une réserve, mais son nationalisme pétainisant a vite fait de l'emporter : « Certains lecteurs seront peut-être surpris que nous comprenions la Corse parmi les régions métropolitaines. Qu'ils nous permettent de leur faire observer que cette île forme un département français au même titre que les départements de la métropole ». Évidemment... Autre ambiguïté : quand il s'agit de la Provence, on parle bien des troubadours, et seulement là, alors que les troubadours sont attestés dans toutes les régions des pays d'oc et que les premiers n'étaient pas "provençaux" mais limousins.

Quant à la collection de chants proposée dans l'*Anthologie*, on constate ce même esprit opaque. En effet, dans son *Avertissement*, Canteloube prévient son lecteur : « Voici donc les chants tels que nous les avons reçus nous-mêmes, sans aucune retouche dans toute leur naïveté... ». Sur la pochette du disque *Chants*

ment la même version... Or une étude attentive d'une chanson-type, que ce soit d'après des travaux écrits ou des enquêtes orales, permet de constater qu'il y a toujours une/des variation(s) dans le chant, la musique, ou les deux, et que le même chanteur ne se répète jamais de la même façon⁶. Cette variabilité est une des caractéristiques de la transmission orale. Comme le dit Patrice Coirault : « La multiplicité sous l'aspect de la variété, de l'instabilité, de la malléabilité, ou de la multiformité surgit de partout... Une en son fond ainsi que chacun en son moi, la chanson folklorique se déroule comme chaque moi, en diorama indéfini de versions⁷ ».

Cette compilation à partir de recueils connus aurait pu à la rigueur permettre une consultation facile de documents souvent introuvables ; mais l'auteur, bon musicien, comme je l'ai déjà signalé, a parfois arrangé, voire transformé la notation musicale de l'original copié. Bien sûr le résultat sonne mieux à l'oreille... Ci-contre deux exemples, pris l'un dans Lambert (II, 285, mesures 3 et 4), l'autre dans Arbaud (I, 133, mesures 4, 8 et 9)

Si l'*Anthologie* est plus ou moins une compilation, les deux recueils, pour une voix et accompagnement de piano, *Chants paysans de Haute-Auvergne* et de *Haut-Quercy* (dont certains dès 1924 sont proposés pour chant et ensemble instrumental), peuvent cependant être attribués, semble-t-il, à la récolte personnelle de Canteloube. Avec restriction cependant... Ainsi par exemple dans la 3^e série de ces chants pour 4 voix mixtes et piano (1934-1935) figure le titre *Rossinnolet* (sic) *que cantes*, chanson de Despourrin (1698-1759), connue de tous les Béarnais ! A remarquer que les divers accompagnements de Canteloube de ces *Chants paysans de Haute-Auvergne*, version voix et orchestre, ont attiré par leurs charmes et la richesse de coloris des timbres, de nombreux chanteurs qui les ont interprétés (voir la liste des disques dans le livre de F. Cougniaud-Raginel), mais le titre en est devenu *Chants d'Auvergne*...

Venons-en maintenant aux paroles de ces chants "auvergnats", à la manière dont Canteloube les a écrits, à leur graphie. Visiblement, le respect de la langue et un quelconque essai de systématisation n'étaient pas son problème. Voici un exemple pris dans la chanson la plus connue, avec les mots *baylèro* et *gayre* : Canteloube effectue une mauvaise coupe syllabique, soit *ga-yre* et *ba-ylè-ro*, ce qui a une grave incidence sur la relation textemusicale. On ne peut mettre une note sur une séquence /yre/ : la coupe se situe après la diphtongue /ay/, soit *gay-re* et *bay-lè-ro*⁸. D'autres notations graphiques conduisent à de véritables non-sens, comme *N'ai pas ieu de mio*, *souy qu'un postourel/Me se n'obyosuno li sério fizel* (Je n'ai pas moi d'amie, je ne suis qu'un berger/Mais si j'en avais une, je lui serais fidèle). Cet *obyosuno* est un véritable "monstre". Il faut le découper : *se n'obio-zuno !* Le comble, c'est que la même séquence se retrouve quelques lignes plus loin coupée : *s'o bio 'no mio*. L'occitan écrit de la sorte s'avère presque illisible ! Ainsi voici d'autres inconséquences, toujours relevées dans les chants "auvergnats" : *espèromè* (attends-moi), *pour torai* (je porterai), *Lèvo loupé drouleto* (Lève le pied fillette), *E l'eïs amours bastido su l'eï cendro* (Et les amours bâtis sur les cendres), etc. Là encore on est déconcerté et étonné par cet espèce de dédain pour la langue, d'autant plus que Canteloube a connu le poète Antonin Perbosc, un des réformateurs de la graphie occitane, et qu'il a mis en

musique, pour voix et piano, six sonnets de ce dernier, extraits de son œuvre, *L'Arada*.

Cette approche de Joseph Canteloube peut paraître sévère. Malgré tout mon intention n'était pas de dévaloriser les qualités indéniables du musicien et de l'interprète, mais de désacraliser l'œuvre du "folkloriste", pour certains forteresse intouchable...

NOTES

1. Il se fera appeler "Joseph Canteloube de Malaret".

2. J'ai emprunté tous ces détails au livre de Françoise Cougniaud-Raginel, *Joseph Canteloube, Chantre de la terre*, livre qui manque d'esprit critique, mais auquel on peut se rapporter pour avoir plus de détails sur la vie et l'œuvre de Canteloube. Voir également l'article de Joseph Le Floc'h : «Vox populi, vox dei, Joseph Canteloube, compositeur à l'écoute de la musique traditionnelle», À la croisée des chemins. Musiques savantes — musiques populaires...

3. Pour une étude plus approfondie, se rapporter au livre de Pierre Bec, *La langue occitane*.

4. Je reprends ici un essai (sous presse), en collaboration avec Pierre Bec, ayant pour titre : *Réflexions critiques poético-musicales sur divers recueils occitans* (Rencontres Achille Millien, 26-27 oct. 2000)

5. Pour de plus amples renseignements sur tous ces auteurs, se rapporter au *Dictionnaire biographiques des collecteurs...* de Gérard Carreau.

6. Comme, par exemple "Lo boièr" (*Revue des Langues Romanes*, "Chants de travail", 1907-1908, 113-119), où Lambert donne une dizaine d'occurrences avec de nombreuses variantes. Cf. l'étude d'E. Gauzit, "Lo boièr : chanson identitaire occitane ?" (sous presse dans les Actes du Congrès de l'Association internationale d'études occitanes, Vienne août 1999).

7. Je renvoie ici aux travaux de Coirault, Guilcher, Delarue et ne parlerai pas de la vision romantique et erronée de Canteloube, sans base objective, sur la chanson, sa formation, son évolution et son mode de transmission.

8. Dans le Recueil... *La Bourrée*, pour lequel Canteloube effectua la notation musicale, le même chant est présenté en respectant la coupe syllabique des mots...

Bibliographie des ouvrages cités

À la croisée des chemins. Musiques savantes - Musiques populaires. Hommage à George Sand. Actes du Colloque de la Châtre, 23-25 oct. 1997. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT, 1999. Collection "Modal poche".

ARBAUD, Damase. *Chants populaires de la Provence, Aix-en-Provence, Makaïre*, 2 vol., 1862-1864 : Marseille : Laffite, 1971 [Reprint] ; Nyons : Chantemerle, 1972.

BEC, Pierre. *La langue occitane*. 6^e éd. Paris : PUF, 1995, Collection "Que sais-je ?" n°1059.

CANTELOUBE, Marie, Joseph. *Anthologie des chants populaires français*. [1^e éd. 1939 à 1944] Paris : Durand, 1949 puis 1951.

CANTELOUBE. *Chants d'Auvergne*, Album I [disque LP], Frederica von Stade, Royal Philharmonic Orchestra, Antonio de Almeida. CBS Masterworks, D 37299 [Grand Prix International du Disque Lyrique].

CARREAU, Gérard. *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française ainsi que de ses publicistes et théoriciens... (1830-1930 environ)*. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT, 1988. Collection "Modal études".

Chants basques et occitans (Harmonisation Joseph Canteloube) [disque LP], Chorale de Pampelune, Ducretet-Thomson, LA 1070.

COIRAULT, Patrice. *Notre chanson folklorique*. Paris : Picard, 1942.

Formation de nos chansons folkloriques. Paris : Scarabée, 1953 vol. 1, 1955 vol. 2, 1959 vol. 3, 1963 vol. 4.

Répertoire des chansons françaises de tradition orale. Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon. *La poésie et l'amour*, Paris : Bibliothèque Nationale de France 1996 tome 1 ; *La vie sociale et militaire*, Paris : Bibliothèque Nationale de France 2000 tome 2.

COUGNIAUD-RAGINEL, Françoise. *Joseph Canteloube, Chantre de la terre*. Béziers : Société de Musicologie de Languedoc, 1988.

GUILCHER, Jean-Michel. *La chanson folklorique de langue française*. Paris : ADP, 1989.

LAMBERT, Louis. *Chants et chansons populaires du Languedoc, patois et traduction française*. Paris ; Leipzig : Welter, 1906, 2 tomes.

PERBOSC, Antonin. *L'Arada. L'Arée*. Présentation et traduction par Xavier Ravier, Biarritz ; Pau : Atlantica, Institut Occitan, 2000.

Recueil de chants et de danses populaires. 5^e éd. [1935]. Paris : Bossuet, Edité par "La Bourrée", Société artistique des originaires du Massif Central actuellement émigrés dans l'agglomération parisienne.

La bela naissença, les Noëls provençaux = Christmas carols from Provence - Patrick Vaillant, Danielle Franzin, Renat Sette, Jean-Louis Ruf, Serge Pesce, Bijan Chemirani.

Voilà un disque à écouter sans modération, à Noël, à Pâques ou à tout autre moment de l'année. C'est que chacun de ces Noëls provençaux raconte une petite histoire, une nouvelle péripétie de la naissance de l'"enfant" et décrit des personnages qui



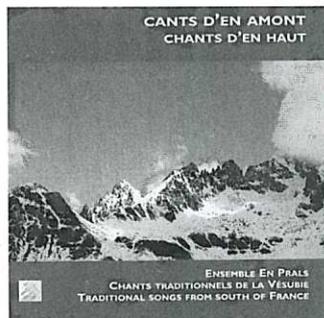
nous sont familiers. Car dans l'histoire sainte provençale, comme dans la crèche, chacun y est nommé. Ici c'est la vieille Margarida qui prête son étable pour que Marie puisse accoucher, sur la route la commère Janeton apporte des œufs, du fromage et un gros mouton, plus loin c'est un quartier d'agneau qu'offre l'oncle Toni Rabufèu, quant au Diable, toujours en colère, les dénominations ne manquent pas (*Sant Jousé m'a dich*, Titre 7). La musique met en image ces contes en jouant sur la rencontre entre sacré et profane, proche et lointain, grave et festif... *La fugida en Egipte* (Titre 2) est emblématique de cette interprétation musicale originale où la scansion des "Alleluia", rythmés par le zarb de Bijan Chemirani, donne littéralement à voir le miracle de Noël : les premiers ont un grain dur et grassement pour devenir lisses et purs, dans un mouvement régulier. Dans une nouvelle naissance, ces chants qui appartiennent à l'écrit (recueil de Notre-Dame-des-Doms, de Damase Arbaud, de Saboly ou *Nové dai corporacions*) ont perdu désormais leur dimension catéchistique mais se sont libérés aussi du poids du folklore pour rejoindre simplement la mémoire chantée provençale.

V. G.

**(1 CD + livret avec les textes en occitan, en français, en anglais).
Prod. : L'empreinte digitale
ED13113/HM87**

Cants d'en amont = Chants d'en Haut - En Prals.

Sur les 12 titres interprétés, il serait bien difficile de déterminer la part de création et de chansons "traditionnelles" si chacune d'entre elles n'étaient introduites de quelques lignes. Anciennes ou modernes, elles sont écrites dans une langue riche et imagée, nous faisant découvrir un occitan (le gavot) presque archaïque, visiblement protégé des influences extérieures. Les thématiques des créations s'appuient sur des événements ou des personnages "d'en Haut" : un joueur de fifre, un rebelle vésubien de 1818, la cloche de Saint-Michel-de-Gast à Roquebilière... Certains chants nous transportent dans un état particulier, pas très loin du blues... comme le récit de la mort d'une sœur derrière lequel souffle un vent implacable (*Coma sibla lo vent*, page 8) ou celui du départ du conscrit (*O paure de noi conscrichs*, page 11). En Vésobie, aujourd'hui encore, on chante en polyphonie au travail, au bar ou à l'église à deux voix, en



tierce, avec derrière quelquefois une troisième en bourdon. Traditionnellement, le chant y est masculin mais ici la voix de Danièle Franzin apporte une couleur claire et lumineuse au groupe d'hommes qui apparaît fortement complice (le père, le fils, l'ami).

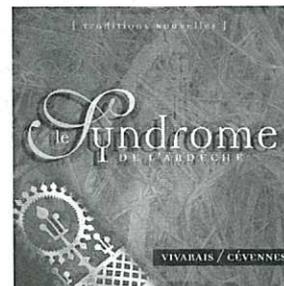
V. G.

**Chants traditionnels de la Vésobie = Traditional songs from Vesubia (South of France) - Thierry Cornillon, Danielle Franzin, Jean-Baptiste Cornillon, Bruno Berchi. Avec la participation de Zéphirin Castellon.
Prod. : L'empreinte digitale
ED13112**

Disques

Le Syndrome de l'Ardèche - Traditions nouvelles du Vivarais et des Cévennes.

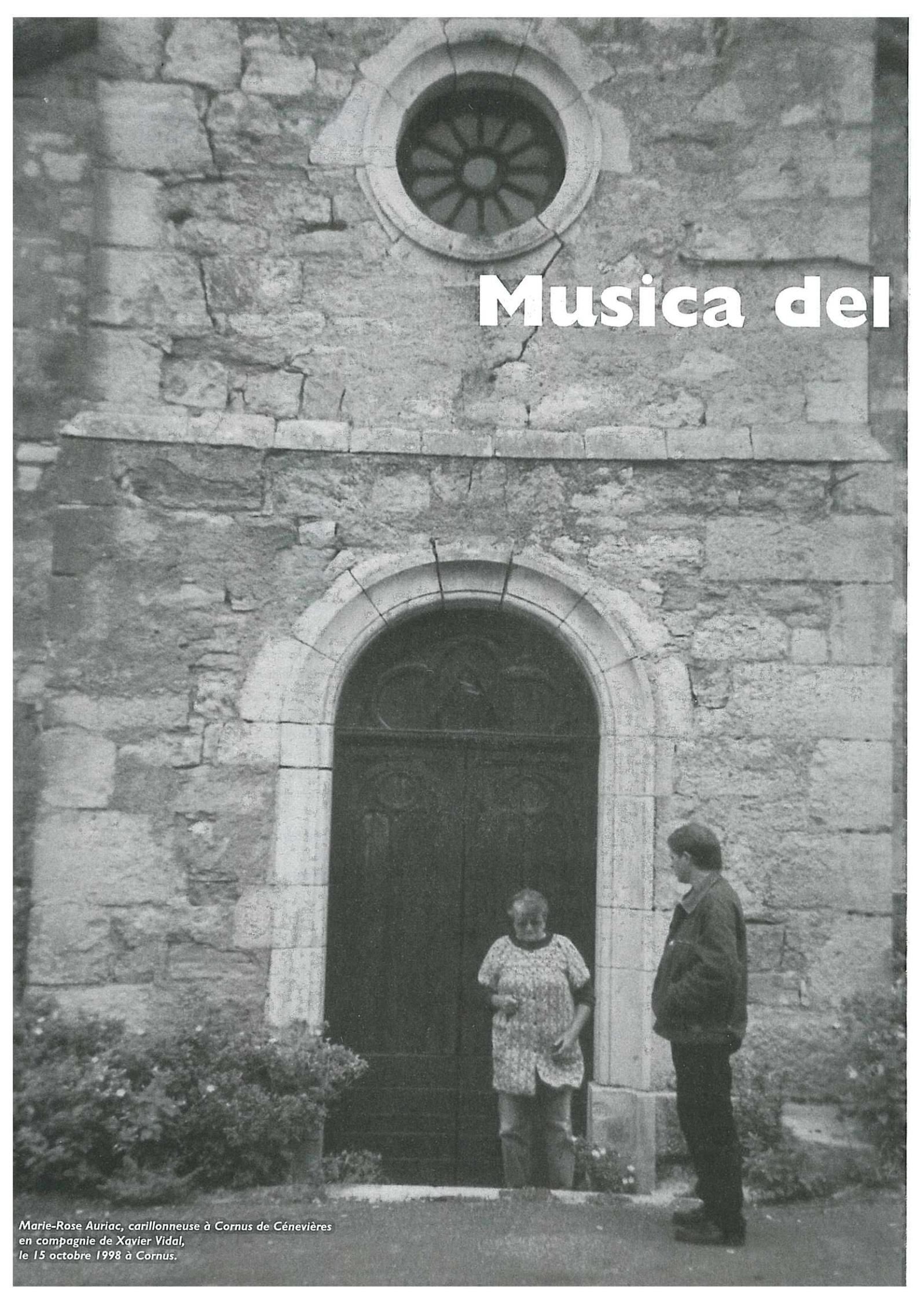
Voilà un groupe de "trad-jazz" qui n'a pas son ancre dans sa poche. Les cornemuses 16 et 20 pouces, Béchonnet, saxophone (Pierre-Vincent Fortunier et Stéphane Méjean) qui composent la partie mélodique, n'hésitent pas à enchaîner des chorus élégants sur une base rythmique fournie par un tuba (Joannès Kotchian), un accordéon diatonique (Isabelle Bazin-Vericel) et des percussions maghrébines (Christophe Ladret). Les rythmes



de rigodon, de bourrée, ou autres musiques de ce coin des pays d'Oc constituent le ferment d'une grande fresque de timbres différents, dirigée par Stéphane Méjean, avec pour invité Dominique Gente (bugle). On aimerait toutefois entendre plus souvent les voix de Sylvie Berger et d'Isabelle Bazin-Vericel, car elles donnent une modernité et une originalité supplémentaire à ce CD.

Alem Alquier

**Prod. : Le Syndrome
SA0701
(CD 6 titres)**



Musica del

*Marie-Rose Auriac, carillonneuse à Cornus de Cénevières
en compagnie de Xavier Vidal,
le 15 octobre 1998 à Cornus.*

canton de Limonha

Musique du canton de Limogne (1^e partie)

par Xavier Vidal

En nous appuyant sur l'expérience menée depuis plusieurs années dans l'Aveyron par Christian-Pierre Bedel et son équipe, nous avons souhaité faire un travail ethnographique similaire, axé sur les formes d'expression occitanes, dans un canton du Lot. L'équipe aveyronnaise nous a prêté main-forte dans le lancement de l'enquête et par la suite dans la rédaction de l'ouvrage "Al Canton de Limonha" ¹.

Ce projet a pu se concrétiser grâce à la détermination de l'Institut Culturel Occitan Carcinol (ICOC) dont les principaux animateurs sont Catherine Marlas, Gilles Rougeyrolles et Geneviève Marie. C'est sur le canton même où s'est implantée cette association que l'enquête a été réalisée.

Le sujet musical a plus particulièrement été abordé à partir d'enquêtes spécifiques menées avec l'aide de Lucienne Marty. Les informateurs principaux nous ont été indiqués par Christian-Pierre Bedel et par Catherine Marlas et Gilles Rougeyrolles à partir de la pré-enquête réalisée au cours d'animations dans les communes du canton. Nous avons pu

bénéficier des connaissances approfondies de la langue occitane et de sa graphie, de Jean-Luc Lafon, membre de l'équipe " Al Canton " dans l'Aveyron.

Le texte présenté ici est une présentation des pratiques musicales abordées dans leur rapport à la langue occitane.

Cette ethnographie de sauvegarde à l'inconvénient de se limiter dans un espace cantonal administratif et non-culturel et dans le cadre de la pratique de la langue occitane (qui montre toutefois, à l'évidence, toujours sa vitalité).

Avec un lien étroit avec l'animation, cette ethnographie du petit territoire a l'avantage de toucher un groupe humain assez cohérent, au travers d'une enquête assez systématique, véritable quadrillage du terrain.

Nous retranscrivons ici les discours du sujet musical, que nous avons enregistrés lors de nos enquêtes, en illustrant diverses pratiques musicales ou para-musicales généralement étudiées par l'ethnographie de la musique².

Son et milieu naturel

L'homme entretient un rapport avec la nature qui peut lui servir d'inspiration musicale. C'est à l'écoute des diverses sonorités que produit la nature que le musicien affine son écoute.

« Mon paire aviá lo biaís d'aquò. Era vièlh aquí, cada jorn me disiá : "Quin vent tira duèi ?" Agachava per la fenèstra de quin costat viravan las fuèlhas, per saber quin vent tirava e escotava per la chiminèia lo tapatge, perque estuflava dins la chiminèia. Me disiá : "Ò ! lo molin virariá". Disiá : "Lo molin virariá amb quatre telas o amb doas telas". Res qu'amb lo tapatge que fasiá dins la chiminèia sabiá. Li donava la fòrça del vent a pus près, sustot l'autan. » (G. Ma.)

« Mon père avait la manière. Il était vieux là, chaque jour il me disait : "D'où vient le vent aujourd'hui ? Regarde par la fenêtre de quel côté tournent les feuilles" pour savoir quel vent soufflait et il écoutait par la cheminée le tapage qui souffle dans la cheminée. Il me disait : "Oh ! le moulin tournerait". Il disait "Le moulin tournerait avec 4 toiles ou avec 2 toiles". Rien qu'avec le bruit qu'il faisait dans la cheminée, il savait. Cela lui indiquait la force du vent à peu près, surtout le vent d'autan ».

Comme le marin, le meunier est à l'écoute du vent.

L'attrait pour les sons de la nature inspire des pratiques musicales, particulièrement en ce qui concerne les chants des oiseaux. Pour le canton de Limogne, nous avons rencontré une grande diversité de savoir-faire chez les imitateurs d'oiseaux qui utilisent de nombreux mimologismes.

"Tres per un, tres per un ..." dit la caille (L. G.)

« Los escarnissiam los perdi(g)als, mai que mai, las calhes, pas plan las calhes. I aviá doas raças de perdi(g)als. Lo grís, qu'apelavan, cantava pas coma l'autre. Lo grís fasiá : "Charli -i -i ! Charli -i -i ! »

Èra pus sauvatge que l'autre. Lo grís èra pus bèl. Las coadas èran pus bèlas. N'i aviá maites.

La calha fasiá : "Tres per un, tres per un, tres per un..."

Comenciam amb lo cocut : "Cocut ! Cocut ! Cocut !" Autrament quand aviá una plaça aquí fasiá de còps : "Tant cocut ! Tant cocut ! Tant cocut !"

La tortarèla fasiá : "Roao ... !"

Ara n'i a pas cap d'aquelas tortarèlas. Que siague la lèbre, lo lapin. I a pas que de sangliers ara. Cantam pas. Benlèu rondinan qualche bocin. (S. Pi.)

L'auriòl fasiá : "Chirau ! Virariai los buòus !" Z'o disiá. L'entendiam pas lonh d'aici, al ras dels ostales. Aici pertot, al torn del ostal, n'aviam pertot de pinsons. De pichons ausèlles grises aici, que son pas bèlles. E lo rossinhòl cantava bien ataben :

" Pé ! Pé ! Pé ! Pé !

Garda la vit !

Tchè ! Tchò ! Tchò !

Garda la fornic !" *

Çò pus facile es lo cocut e las tortarèlas.

"Courouou ! Courouou !" Coma aquò. Aquí n'i aviá tres o quatre que venián manjar amb las polas. Alèra, quand avián manjat, montavan sus la branca e avançavan en cantant coma aquò. » (C. Lc.)

Trois pour un, trois pour un...

On les imitait les perdreaux. Mais alors il y en avait. Ce n'est pas comme maintenant. Maintenant il n'y a plus rien. Même, ils les faisaient venir, les perdreaux, à peu près, les cailles, pas trop, les cailles. Il y avait deux races de perdrix. Les grises, comme on les appelait, ne chantaient pas comme les autres. Les grises faisaient : "Charli-i-i ! Charli-i-i !" Elles étaient plus sauvages que les autres. Les grises étaient plus grosses. Les couvées étaient plus grosses. Il y en avait plus.

La caille faisait : "Trois pour un, trois pour un..."

Nous commençons [la saison] avec le coucou : "Coucou ! Coucou ! Coucou !" Autrement quand il avait trouvé une place (un nid), il faisait quelquefois : "Autant cocu ! Autant cocu ! Autant cocu !" La tourterelle faisait "Raouou !"

Maintenant, il n'y en a plus de ces tourterelles. Que ce soit le lièvre, le lapin. Il n'y a que des sangliers maintenant. Ils ne chantent pas. Peut-être ils grognent un peu.

Le loriot faisait "Chirau ! Je tournerais les bœufs !" Il

le faisait. Nous l'entendions pas loin d'ici, près des maisons. Ici partout, autour des maisons, on avait partout des pinsons. Des petits oiseaux gris, qui ne sont pas gros. Et le rossignol chantait aussi :

"Pé ! pé ! pé ! pé !

Garde la vigne !

Tcho ! tcho ! tcho !

Garde la fourmi !"

Le coucou et la tourterelle, c'est plus facile.

"Couroucou ! Couroucou !" comme ça.

Ici il y en avait trois ou quatre qui venaient manger avec les poules. Alors quand ils avaient mangé, ils montaient sur la branche et ils avançaient en chantant comme cela.

En dehors des mimologismes caractéristiques, l'imitation des oiseaux se fait par diverses techniques de son, comme pour le perdreau en gonflant les joues et en donnant de petites pressions sur celles-ci avec les doigts repliés. Nous avons enregistré cette pratique auprès de Roger Flaujac à Concots ou auprès de Lucien Colonges à Vidailiac. A côté de toutes ces techniques vocales ou buccales, nous n'avons pas rencontré l'usage d'appeaux.

L'imitateur d'oiseaux est le plus souvent un bon siffleur. Le sifflé accompagne le labour. Le sifflé sert aussi à l'appel avec la technique du souffle à deux doigts dans la bouche, ce qui produit un son puissant.

*Version à rapprocher de celle donnée par Antonin Perbosc dans *Le langage des bêtes*. Carcassonne : Garae/Hésiode, 1988, p. 237.

Son et travail

Si le sifflé sert à la communication entre les hommes, la voix sert à l'appel du bétail. Cette pratique vocale est riche.

« Per apelar las polas, fasèm : "Petit ! Petit ! Petit !" .

Los rits : "Riton ! Riton ! Riton !" .

Las fedas : "Vèni ! Vèni ! Vèni ! Vèni ! Caton ! Caton ! Caton !" .

Las vacas, lor donàvem un nom benlèu : "Vèni ! Vèni ! Vèni !..." . Èra pas lo mème "Vèni" que las fedas.

Los cans, pels noms. » (P.S.)

« Los buòus : Arri ! Na !

Rè ! Rotge !

Bè ! Binet !

Arri !

O !"

Se voliatz anar que virèsson, s'èra "Rè ! Rotge" . Aicí èram los buòus de Salers, un pauc. » (F. Ro.)

Pour appeler les poules, nous faisons : "Petit ! Petit ! Petit !" .

Les canards : "Ritou ! Ritou ! Ritou !" .

Les brebis "Viens ! Viens ! Viens ! Viens. Chaton ! Chaton ! Chaton !" .

Les vaches, on leur donnait un nom, peut-être : "Viens ! Viens ! Viens !..." Ce n'était pas le mème "Viens" que pour les brebis.

Les chiens on les appelait par leur nom.

Les bœufs :

Allez ! Na !

Ré ! Rouge !

Ré ! Binet !

Allez !

Hue !

Si vous vouliez qu'ils tournent, c'était " Ré ! Rouge !

Ici c'étaient les bœufs de race Salers, un peu.

En dehors de l'appel du bétail, les travaux agricoles demandent parfois certaines compétences musicales. Le chant accompagnait le laboureur mais également le moissonneur qui débutait la saison dans le bas pays de Montauban puis se déplaçait dans des régions de plus en plus proches en suivant le niveau de maturité de la moisson. Parfois un homme était engagé pour encourager l'équipe des moissonneurs. Il était aussi chargé d'aiguiser les faux (témoignage de Paul Calmettes, de Laramière). Dans les propriétés même :

« Mos parents cantavan per missonar. Lo pepé nos cantava un pauc coma aquò. Cantava un bocin de temps en temps. Après l'i demorava un brave briu que l'i cantava pas. Sai pas se aquò lo fasià venir malaut. Missonàvem amb lo volam. Lo pepé cantava. Ne cantava de polidas.

Mes parents chantaient pour moissonner. Le grand père nous chantait un peu comme ça. Il chantait un peu de temps en temps. Après il restait un bon moment sans chanter. Je ne sais pas si cela le rendait malade. Ils moissonnaient à la faucille. Le grand père chantait. Il en chantait de belles :

"Sur la route de Florence
Malgré un soleil de feu
Le jeune moissonneur s'avance
Son air, d'un pas joyeux."

Ne'n sabiá maitas. lo ne'n sabi pas plan. » (C. Lc.)

« Z'ai fach. Amb lo volam. Fasiám las li(g)as. Quand éra copat lo caliá estacar. Fasiám las li(g)as amb de segal. N'i aviá que cantavan. I aviá d'equipas que fasián tota la sason. Començavan debàs Montauban. Lo fasián en venguent, qu'èra pus lèu qu'ací. Fasián en venguent aici juscas debàs Caussada, tot aquò. Aicí èra pus tard. Seguián lo país. N'i aviá que cantavan. Cantava lo mème. Repetavan tot çò qu'aviá dich lo prumièr. Lo que lo prumièr aviá cantat, los autras z'ò recantavan. Éra per alongar. Caliá una cançon lenta perque se serian crebats... Sovent en patoès. lo èri dròlle alèra. Disiam : "Tè ! Los missonièrs cantan ! Mès cadun tornava dire çò qu'aviá dich un, pas grand causa. N'i aviá de rigòlòs un bocin, de còps :

"Farai far un castèl !
Sus l'abròda de mon aiga
Farai far un castèl !
Totas las putas de París
Vendràn per lo me veire."³

Éran cinc o sièis e cadun repetava aquò. Tranquilament, coma aquò lo fasiá passar lo temps e missonavan sens s'entrachar.

Autrament tot lo jorn aquí al grand solelh... Sabètz que ! » (S. P.)

Il en savait davantage. Moi je n'en sais pas beaucoup (C. Lc.)

Je l'ai fait. Avec la faucille. On faisait des gerbes. Quand c'était coupé, il fallait l'attacher. On faisait les gerbes avec le seigle. Il y en avait qui chantaient. Il y avait des équipes qui faisaient toute la saison. Ils commençaient plus bas que Montauban. Ils moissonnaient en remontant par ici, là-bas c'était plus précoce qu'ici. Ils faisaient en revenant jusqu'ici, en bas de Caussade. Ici la moisson était plus tardive. Ils suivaient le pays. Il y en avait qui chantaient. Ils chantaient le même. Le même ils répétaient. Ils répétaient ce qu'avait chanté le premier. Ce que le premier avait chanté, les autres le rechantaient. C'était pour allonger. Il fallait une chanson lente sinon ils se seraient fatigués. Souvent en patois. Moi j'étais enfant, alors. Ils disaient : "Tiens ! Les moissonneurs

1
Fa - rai far un cas - tel Sur la

5
bro - a de mon ai - ga Fa -

9
rai far un cas - tel To - tas las

13
pu - tas de Pa - ris Ven - dran per

17
lo me vai - re.

chantent !” Chacun répétait ce que l’un avait dit, pas grand-chose. Il y avait parfois des paroles rigolotes :

“Je ferai faire un château !
Sur le bord de mon eau
Je ferai faire un château !
Toutes les putes de Paris
Viendront pour le voir.”

Ils étaient cinq ou six et chacun répétait cela. Tranquillement, comme cela, ça leur faisait passer le temps et ils moissonnaient sans s’en rendre compte. Autrement toute la journée là au grand soleil... Vous savez !

Si le chant ou le sifflé accompagnait la moisson ou le labour, d’autres formes musicales sont également associées à d’autres types de travaux agricoles. Le battage au fléau requiert des compétences rythmiques⁴.

Sur le canton de Limogne, nous avons obtenu peu de témoignages sur cette pratique, les seuls témoins rencontrés n’ayant connu que des battages au fléau épisodiques pour les fèves, les haricots ou parfois un peu de seigle.

Pour certaines corporations, il existe des pratiques musicales caractéristiques liées au travail. Elles peuvent être liées aux cadences induites par le travail collectif, tels les chants de hallage des marinières ou les chants des ouvriers du chemin de fer :

« Faguèron lo pont del camin de fèr o de Sent-Martin benlèu, avant lo darrèr que la Resistença... Enfonçavan de piquets per bastir. Cantavan en francés :

Ils firent le pont du chemin de fer de Saint-Martin peut-être, avant le dernier que la Résistance [fit sauter]... Ils enfonçaient des piquets pour bâtir. Ils chantaient en français.

“En voilà un
Le joli un
Le un s’en va
Et le deux qui vient.

En voilà deux
Le joli deux,
Le deux s’en va,
Le trois s’en vient ... ”⁵

E tota la jornada “Tica-taca” cantavan aquò mès en francés per çà que debia èstre de monde que venián pas d’aicí ». (S. L.)

Et toute la journée “tic-tac” ils chantaient mais en français parce que ce devait être des gens qui ne venaient pas d’ici.

Les charretiers et les meuniers sont reconnus comme extrêmement agiles au maniement du fouet qu’ils utilisent musicalement, et les meuniers pour leur aptitude à utiliser des mimologismes associés aux bruits des moulins et aux sonneries des grelots de leurs mules :

« Fasiam petar lo foet. Los carrejaires, aquelles que venián quèrre los blats per las bòrias, aital fasián lo foet quand avián pas d’esquilons a la mula. Lo foet lo fasián petar per dire qu’èran aquí... Cadun aviá son biais de far petar lo foet.

Aviá un collièr amb d’esquilons e i aviá los esquillons pichons e l’esquillon gròs sul cap del collièr amont, e aquelles esquillons parlavan e parlavan en patoès, plan solide, e los pichons disián : “Panin, panèm. Panin, panèm.” E los gròs esquillons al cap disián : “Tant que podètz, tant que podètz”.

La mòla parlava. Disiá : “Aquel blat, l’as panat ? Aquel blat, l’as panat ?”⁶
Vendèt aquela mòla e ne cromptèt una autre. E l’autre disiá : “D’ont que venga, mès que venga. D’ont que venga, mès que venga.”⁷ » (G. Ma.)

Ils faisaient claquer le fouet. Les charretiers, ceux qui venaient chercher le blé dans les fermes, ainsi ils faisaient avec le fouet quand ils n’avaient pas de grelots à leurs mules. Ils faisaient claquer le fouet pour annoncer qu’ils étaient là. Chacun avait sa manière pour faire claquer le fouet.

Il avait un collier avec des grelots et il y avait les petits grelots et les gros grelots en haut du collier, et ses grelots parlaient, et ils parlaient en patois, sûr, et les petits disaient “Volons, volons”.

Et les gros grelots en haut disaient “Tant que vous pouvez ! Tant que vous pouvez !”

La mule parlait. Elle disait : “Ce blé, tu l’as volé ? Ce blé, tu l’as volé ?”

Il vendit cette mule et il en acheta une autre. Et l’autre disait : “D’où qu’elle vienne mais qu’elle vienne. D’où qu’elle vienne mais qu’elle vienne”.

Son et enfance

À chaque période de l'enfance est attribué un répertoire spécifique qui permet à chacun d'éveiller sa curiosité et d'acquérir des compétences musicales, linguistiques ou autres.

Nous avons enregistré un corpus important de berceuses. En voici une version assez complète et représentative :



Som, Som Ve - ni ve - ni ve - ni Som Som Ve - ni ve - ni donc
Lo som som vol pas ve - nir Lo pi - chon vol pas dor - mir.

"Nen, nen, som, som,
Vèni, vèni, vèni,
Nen, nen, som, som,
Vèni, vèni donc
Lo nenen vòl pas dormir
Lo som som vòl pas venir
Anarà a París sus una crabeta
Tornarà sus un moton
Per far dormir lo nenon." (G. M.)

"Som, som, vèni, vèni, vèni,
Som, som, vèni, vèni donc
Lo som som vòl pas venir
Lo pichon vòl pas dormir". (C. L.)

Néné, dors, dors
Viens, viens, viens
Néné, dors, dors
Viens, viens donc
Le bébé ne veut pas dormir
Le sommeil ne veut pas venir
Il ira à Paris sur une chevrete
Il reviendra sur un mouton
Pour faire dormir le bébé.

Dors, dors, viens, viens, viens
Dors, dors, viens, viens donc
Le sommeil ne veut pas venir
Le petit ne veut pas dormir.

Après les berceuses, l'enfant est initié aux sauteuses dont voici la version type souvent retrouvée dans le canton :

"Arri, arri a las cendres
Que deman serà divendres,
Arri, arri a la sal
Que deman serà Nadal." (T. M.)

Hue ! Hue ! aux cendres
Que demain ce sera vendredi
Hue ! Hue ! au sel
Que demain ce sera Noël.

Voici une version moins courante :

"La calòta
Amb son chavalon que totjorn tròta
Arri, arri, de da da
Lan la la, lan la la..." (P. Mr.)

La calotte
Avec son petit cheval trotte
Hue ! Hue de dada...

Nous avons également relevé une grande quantité de comptines utilisées dans diverses circonstances avec l'apparition d'animaux ou d'êtres fantastiques divers ou de moulins ou de cloches en mouvement.

Quand un enfant a menti :

"Las campanas d'a Mòrlònh
Son tombadas dins l'estanh.
- Qual z'a dich ?

- Lo reipetit
- Vai-li-dire que n'as mentit ! " (O. S. / O. Mr.)

Les cloches de Morlan
Sont tombées dans l'étang

- Qui l'a dit ?
- Le roitelet
- Va lui dire que tu as menti !

Quand il n'aime pas ce qu'on lui donne à manger :

"Un còp, dos còps, tres còps,
Ma grand-maire,
Un còp, dos còps, tres còps,
Aquò n'aimi pas tròp. " (S. P.)

Une fois, deux fois, trois fois
Ma grand-mère
Une fois, deux fois, trois fois
Cela, je ne l'aime pas trop.

Quand les enfants jouent à cache-cache :

"Foissa, foissador
Sòrt d'aquí o te farai morir." (S. Pa.)

Pique, piqueur
Sort d'ici ou je te ferai mourir.

Le répertoire le plus important des comptines est celui qui correspond aux jeux des doigts :

"Det menèl, segondèl, rei de totes, paupa-sòla,
trinca-pegolhon." (S. Pa.)

Petit doigt, second, roi de tous, touche le plat, écrase poux.

Au côté des comptines nous avons retrouvé de nombreux contes énumératifs ainsi que des devinettes :

- Madama la cerèi(s)a
Volez pas venir a la glèi(s)a ?
- Ô, non pas, que me cal balajar l'ostal !
- E que lo vos a salit ?
- La pola catia amb lo gal !
- End es la pola catia amb lo gal ?
- Dins la caçaròla !
- End es la caçaròla ?
- Dins l'armari !
- End es l'armari ?

- A l'aiga !
- End es l'aiga ?
- Lo biòu maurèl l'a be(g)uda.
- End es lo biòu maurèl ?
- A l'arada !
- End es l'arada ?
- L'ausèl l'a picada !
- End es l'ausèl ?
- Sus un bartàs !
- End es lo bartàs ?
- La craba lo manja !
- End es la craba ?
- Lo lop l'a manjada !
- End es lo lop ?
- Es passat per un camin,
Anatz lo cercar pertot, pertot, pertot. " (T. J.)

"Pindolin pindolava, rondinet rondinava,
Pindolin tombèt,
Rondinet lo manjèt ?

"Gingolin gingolava,
Pindolin pindolava,
Gingolin tombèt,
Gingolin l'amassèt ?
Lo porc e l'agland." (P. Ma. /P. Mi.)

"A Cusals i a nòu bojals,
Nòu cats dins cada bojal,
Nòu catons dins cada caton.
Quant aquò fa d'artilhons ? " (T. M.-J.)

Madame la cerise
Voulez-vous venir à l'église ?
Oh ! non ! Il me faut balayer la maison !
Qui est-ce qui vous l'a salie ?
La poule couvait avec le coq !
Où est la poule qui couvait avec le coq ?
Dans la casserole
Où est la casserole ?
Dans l'armoire
Où est l'armoire ?
À l'eau
Où est l'eau,
Le bœuf brun l'a bue !
Où est le bœuf brun ?
À l'aire
Où est l'aire ?
L'oiseau l'a piqué !
Où est l'oiseau ?
Dans le buisson

Où est le buisson ?
La chèvre l'a mangé
Où est la chèvre ?
Le loup l'a mangée
Où est le loup ?
Il est passé par un chemin
Allez le chercher partout, partout, partout.

Pendu, pendait
Grognon, grognait
Penche, tomba
Grognon le mangea
Pendu (le gland !) grognon (le cochon)
Grognon, grognant
Pendu, pendait
Pendu, tomba
Grognon le ramassa
Le cochon et le gland. (P. Ma. / P. Mi.)

A Cuzals il y a neuf soupiraux
Neuf chats dans chaque soupirail
Neuf chatons dans chaque chat
Neuf ratons dans chaque chaton
Combien cela fait-il d'artilleurs ?

Parfois les enfants s'approprient des comptines avec un caractère plus humoristique :

" - End anatz filhetas ?
- A la messeta !
- Me prendriatz pas ?
- A non que petariatz !
- Petarai pas !
- E ben venètz ! " (G. Ma.)

Où allez-vous fillettes ?
À la petite messe
Vous ne me prendriez pas ?
Ah non, que vous pèteriez !
Je ne pèterai pas
Eh bien venez !

Les comptines, chansonnettes ou rondes en français étaient davantage utilisées à l'école (*Voici ma main, La ronde du couvent, Il court, il court le furet*) bien que la chanson en occitan puisse être aussi enseignée par le maître (*Diga Joaneta*, en particulier).

L'enfant est également au contact de la musique et du son avec les instruments rudimentaires qu'il fabrique lui-même ou que l'adulte lui offre :

« Los dròlles, quand voliam far d'estuflòts, copàvem una bròca de fraisse. Z'o fasiam aquò a la prima, quand la saba montava. Tustant lo cotèl, disiam :

"Pèl de vaca, pèl de buòu,
Vint-a-quatre, dòtzenòu,
S'es en saba, sòrt d'aquí,
Se i es pas, demòra l'i
Te vendrem quèrre deman matin
Sus las espatlas de la cavala
De Mossur Martin. Ti ! Ti ! Ti ! " » (C. G.)

Les enfants, quand nous voulions faire des sifflets, nous coupions une branche de frêne. On le faisait au printemps, quand la sève montait. En frappant avec le couteau, nous disions :

Peau de vache, peau de bœuf
Vingt-quatre, dix-neuf
Si tu es en sève, sors d'ici
Si tu n'y es pas, restes-y.
Nous viendrons te chercher demain matin
Sur les épaules de la jument de Monsieur Martin :
Ti ! Ti ! Ti !

« Amb un guèstre de fraisse ou de no(g)ièr quand es en saba. Un còp dessabat, fasètz una òsca pel guèstre e fasètz, per tant que passe l'aire, fasètz un estuflòl. Apèi tornatz engulhar vòstra cufela dins lo cavilhon. Alèra per lo dessabar tustàvem amb lo margue del cotèl e disiam :

" Saba, saba, saba,
Pèl de vaca, pèl de craba,
Saba, saba, pèl de biòu,
Saba, saba, pèl de craba,
Saba, saba, pèl de biòu."

Una canta-plora se fasiá amb un èstre de segal, una palha de segal. La segal èra cufa dedins, coma lo blat. Èra pus gròs. E alèra i fasiam una entalha aici sul cap e après bufàvem dedins e aquò fasiá : "Hou ! Hou !" Apelàvem aquò una canta-plora." » (F. Ro.)

Avec un bout de frêne ou de noyer quand il est en sève. Une fois enlevée la sève, vous faites une encoche et vous faites, pour autant que passe l'air, vous faites un sifflet. Après vous enflez le rond d'écorce dans le morceau de bois. Pour enlever la sève nous frappions avec le manche du couteau en disant :

Sève, sève, sève
 Peau de vache, peau de chèvre
 Sève, sève, peau de bœuf
 Sève, sève, peau de chèvre
 Sève, sève, peau de bœuf

Une chante-pleure se faisait avec un morceau de seigle, une paille de seigle. Le seigle était vide à l'intérieur, comme le blé. Il était plus gros. Et alors nous y faisons une entaille, là, en haut, et après nous soufflions dedans et cela faisait : Hou ! Hou ! Nous appelions cela une chante-pleure.

« La cantarela amb un èstre de segal. Amb lo cotèl fasiatz una entalha dins l'èstre de la segal e aquò estuflava. » (A. M.-R.)

La chanterelle avec un bout de seigle.
 Avec le couteau, vous faisiez une entaille dans le morceau de seigle et cela sifflait.

Les enfants utilisaient également des instruments pour annoncer l'office durant la Semaine Sainte. À Saint-Martin-Labouval étaient utilisées *las tenebras* (les crécelles) mais dans plusieurs communes (Limogne, Beauregard) les enfants utilisaient des petites cloches à main.

Veillées et fêtes familiales

En dehors des fêtes publiques du calendrier, la chanson et la danse, aux côtés du monologue, s'expriment surtout dans les veillées, les noces, les banquets et autres regroupements familiaux, de voisinage ou de groupes divers :

« Se cantava per las velhadas. Alèra se despolhava lo milh, de noses tanben. Se desnoilhava. Aquò èra avans la guèrra. Se contava d'istoèras. N'i a que z'en sabian mai. Se cantava en patoès... Mon paire cantava pas mal. Cantava "La ressega", "Les scieurs de long". »

Pour les veillées, certains chantaient. Alors on dépouillait le maïs, des noix aussi. On cassait les

noix. C'était avant la guerre. Certains racontaient des histoires. Il y en avait qui en savaient beaucoup. Certains chantaient en patois. Mon père chantait assez bien. Il chantait "La scie", "Les scieurs de long".

"Il n'y a pas d'aussi drôles que les scieurs de long, Quand il est sur son chêne à scier des chevrons."

« Èra mitat en francés, mitat en patoès. A l'epòca l'i aviá pas mal de monde que cantavan. » (F. Ro.)

C'était moitié en français, moitié en patois. À l'époque il y avait pas mal de gens qui chantaient.

L'animateur de veillée peut être un conteur, un chanteur, un instrumentiste, parfois tout à la fois, tel Raymond Garrigues né en 1896 à Calvignac qui possédait à son répertoire des monologues (*Lo pastre Toenon*), des chansons et des musiques à danser jouées à l'harmonica (*La Cambolhada, L'aiga de ròcha, Pincon*). Voici une des chansons de ce répertoire :

- Que fais-tu là, belle meunière) bis
 Que fais-tu là devant ton moulin ?) bis
 - Je fais tourner mon moulin à eau, qui va comme il faut.

- Moi je suis la plus belle meunière) bis
 La plus belle de tous les ruisseaux.) bis

- Ce matin j'étais à la chasse) bis
 A la chasse au milieu des bois) bis
 Chercher après toi.

- Permetts-moi belle meunière)bis
 Que je passe un moment avec toi) bis

- Allons, Monsieur, finissez vos paroles
 Allons, Monsieur, finissez vos discours
 Si la maman venait de par là) bis
 Avec un bâton. Il ne ferait pas bon.) bis

- Ce matin j'ai tué à la chasse) bis
 Trois perdreaux et quatre lapins) bis
 Oh, belle meunière, je t'en donnerai bien.

J'ai un château à la campagne) bis
 Tout l'entour cela m'appartient.) bis
 - Ton château, ni même ta chasse) bis

J'aime mieux mon garde-moulin) bis
C'est un garçon qui vient le matin
Me serrer la main pour me mettre en train.

Et puis s'en va de ville en village
Pour chercher à moudre le grain. " (T. A.)

Aux côtés de la chanson en français, fortement valorisée,
existe un répertoire de chansons traditionnelles en occitan.

"Quand Pièrre se'n va al prat dalhar (bis)
Del temps que sa dalha dalhava
Lo mal d'amor lo turmentava. (bis)

Sa maire li va portar lo dinnar (bis)
Amb de bona sopa de polhala
Per tant de melhor butar la dalha. (bis)

- Per de sopa vos en vòli pas (bis)
lo pensi qu'ai la miá fringaira
Aquela, aquela qu'es tant badinaira. (bis)

- E ben l'i passaretz ben tantòt (bis)
L'i passaretz davant sa pòrta
Amai veiretz *comment* se pòrta. (bis)

La trobèri per l'escalièr (bis)
Per l'escalièr à la serena
Mon amic Pièrre la penchena. (bis)

Més l'i dirijam-nos amont (bis)
"Dempèi quora t'es maridada
Amb aquel minaud de Caussada. (bis)-

Mès Pièrre bà te disiái ben (bis)
Z'ai fach per la carnavalada
Amb aquel minaud de Caussada ? (bis) (C. J.-M.)

"lo l'autre jorn me promenavi
Tot lo long d'un turlututú
Tot lo long d'un lomlanlà lalireta
Tot lo long d'un boisson.

lo rencontrèri una bergièra
Que gardava...
Que gardava sos motons.

Tot doçament m'apròchi d'ela
Per li parlar ...
Per li parlar d'amor.
- Mon bon Mossur, me diguèt ela,

Vos ne sètz pas ...
Vos ne sètz pas mon bergièr.

- Mon bergièr a una genta flaüta
Per me faire ...
Per me faire dançar." (B. Ar.)

"Quand Pierre s'en va au champ
Du temps que sa faux fauchait
Le mal d'amour le tourmentait.

Sa mère va lui porter le dîner
Avec de la bonne soupe de poule
Pour qu'il pousse la faux.

De la soupe, je n'en veux pas
Je pense que j'ai ma fiancée
Celle qui est si moqueuse.

Eh bien vous y passerez plus tard
Vous y passerez devant sa porte
Et même vous verrez comment elle se porte.

Je la trouvais sur l'escalier
Par l'escalier à l'entrée
Mon ami Pierre la peigne.

Mais dirigeons-nous en haut
Depuis quand t'es-tu mariée ?
Avec ce minaud de Caussade.

Mais Pierre, je te le disais bien
Je l'ai fait pour le carnaval
Avec ce minaud de Caussade".

"Moi l'autre jour je me promenais
Tout le long d'un turlututu
Tout le long d'un lomlanlà lalirette
Tout le long d'un buisson

J'ai rencontré une bergère qui gardait...
Qui gardait ses moutons
Tout doucement je m'approche d'elle
Pour lui parler
Pour lui parler d'amour
- Mon bon Monsieur, me dit-elle
Vous n'êtes pas
Vous n'êtes pas mon berger
Mon berger a une belle flûte
Pour me faire...
Pour me faire danser".

Certaines chansons traditionnelles font partie du répertoire courant telle *Isabeleta*, popularisée depuis le XIX^e siècle par les recueils des félibres cadurciens *Les Échos du Quercy*.

Les chansons des chansonniers locaux, composées à la gloire du village ou de la République, font également partie du répertoire interprété au cours des veillées ou des banquets.

“Enfants, rappelez-vous toujours
Que la Marianne est votre mère,
Dans nos églises on ne voit pas
Le grand portrait de la Marianne,
On y voit que des sujets en bois
Que Dieu condamne
Enfants, vous le savez bien,
Quand le fils de Dieu est républicain.” (R. Y.)

« Espinassa aviá fach de cançons. N’aviá facha una quand anavan o Lordas :

Espinasse avait fait des chansons.
Il en avait fait une quand ils allaient à Lourdes :

“Entre Limogne et Lacombette
Limogne planta son drapeau
Un beau matin, un jour de fête
Entre Limogne et Lacombette
Limogne planta son drapeau...”

S’apelava Espinassa. Èra libraire. Fasiá tanben espicariá.

Aviá fach qualques sainetas. Las fasiá jogar. S’ocupava de la glèi(s)a, tot aquò. Aicí i aviá una escòla libra, de las surs. A la fin de l’annada, fasiá una representacion. Sabi qu’aviá fach aquela cançon per anar a Lordas, sus l’aire de “Se canta”. Fasiá pas la musica, fasiá las paraulas.

“I avèm dins los bòscs
De las pimparelas amai d’esquiròls. » (C. J./C. G./C. L.)

Il s’appelait Espinasse. Il était libraire. Il tenait aussi une épicerie. Il avait fait quelques saynètes. Il les faisait jouer. Il s’occupait de l’église, et tout ça. Ici il y avait une école libre des sœurs. À la fin de l’année, il faisait une représentation. Je sais qu’il avait fait cette chanson pour aller à Lourdes sur l’air de “Se Canta”.

Il ne faisait pas la musique, il faisait les paroles.
“Nous avons dans les bois
Des pâquerettes et même des écureuils.”

D’autres chansonniers sont restés dans les mémoires tels Gaston Boissel, de Promilhanes (co-auteur avec Georges Libet de *O flan de bèlo* (A tire d’aile), *Limogne-en-Quercy* ou *Perle de la vallée*), ou le curé Corbeille à Concots.

“Repic :
Concòts ! Concòts !
Ò ! Mon païs !
Tota ma vida
Seràs per ieu mai que París
Ò ! Mon païs !
Tèrra plena de sovenirs
E benesida
Per tu d’amor, mon cur florís
Ò ! Mon païs !

Sus la rota de Vilafranca
A la sortida de grands bòsques
Coma una ròsa sus sa branca
Per las pèiras florís Concòts.

Aimi drech sul bòrd de la rota
Aimi ton òrme encussonat
Aquí la joïnessa ven tota
Los vièlhs del temps passat.

Aimi ta tòrre que surveilha
Tot lo païs dels environs
Dins nòstre cause fa mervelha
A rendre los autres jalós.

Aimi ta plaçeta polida
Tos pas perduts, tos carrièrons,
Ta glèi(s)a pels anciens bastida
Ont lo dimenge son urós.

Aima tas bòrias rescondudas
E tos mases e mon ostal
Tas crotzes de pèira perdudas
E lo calvera del fièral.”

« Aquela cançon èra lo curè Corbelha, qu’èra curè de Concòts de 1928 a 1938, que l’aviá facha. L’avèm tornat trobar. » (D. Dd. / A. P.)

"Refrain :
 Concots ! Concots !
 Oh ! Mon pays !
 Toute ma vie
 Tu seras pour moi plus que Paris
 Oh ! mon pays
 Terre pleine de souvenirs
 Et bénie
 Pour toi d'amour, mon cœur fleurit
 Oh ! Mon pays !

Sur la route de Villefranche
 À la sortie des grands bois
 Comme une rose sur la branche
 Au milieu des pierres fleurit Concots.

J'aime droit sur le bord de la route
 J'aime ton orme vermoulu
 Ici toute la jeunesse vient
 Les vieux du temps passé.

J'aime ta tour qui surveille
 Tout le pays des environs
 Dans notre cause, elle fait merveille
 À rendre les autres jaloux.

J'aime ta jolie petite place
 Tes pas perdus, tes ruelles
 Ton église bâtie par les anciens
 Qui sont heureux le dimanche.

J'aime tes fermes cachées
 Et tes mas et ma maison
 Tes croix de pierre perdues
 Et le calvaire du foirail."

Cette chanson, c'était le curé Corbeille qui était curé de Concots de 1928 à 1938 qui l'avait faite. Nous l'avons retrouvée.

Musiques et jeunesse

La jeunesse masculine se manifeste au plan sonore dans divers moments. Farces et charivaris sont pour elle l'occasion d'investir le territoire villageois ou communal (les confins de la commune sont très convoités).

« Fasiàm un bocin de tot. En principe, quand passàvem lo conselh de revision, autòmaticament sopàvem ensembles, beviam un bocin mai que d'abituda, te fasiàm un bocin de tot. Èra pas coma ara, lo monde z'o prenián bien. Ne'n risian lo monde lo lendeman. Tandis que duèi podriatz pas remenar lo cledon de qualqu'un qu'agès sortit lèu lo fusilh o lo ledeman auriá portat plenta a la gendarmariá. Lo monde : "Ò ! Diu èstre lo dròlle d'un tal que z'a fach, alèra es pas mechant ! Èra pas que per far un bocin d'engrinesa !"

Nous faisons un peu de tout. En principe, quand nous passions le Conseil de révision, automatiquement nous soupions ensemble, nous buvions un peu plus que d'habitude, nous faisons un peu de tout. Ce n'était pas comme maintenant, les gens le prenaient bien. Les gens en riaient le lendemain. Tandis qu'aujourd'hui, vous ne pourriez pas déplacer la claie de quelqu'un sans qu'il ait vite sorti le fusil ou qu'il ait le lendemain porté plainte à la gendarmerie. Les gens disaient : "Oh ! Ce doit être le fils d'un tel qui l'a fait, alors ce n'est pas méchant ! Ce n'était que pour faire un peu de farce".

Un jorn, i aviá un òme aici qu'aviá un brau. Totes los paisans qu'avián una vaca la menavan per la far sautar. Un ser, a mièjanèch, i anèrem. Lo coble èra un bocin vièlh, avián pas l'electricitat e aquò se passava en 48 per aquí. I anèrem lo ser e avián pres una esquila de vaca e remenàvem l'esquila : "Ò ! Lo va escapar la vaca ! Lo va escapar ! Milon ? Siás aquí Milon ? — Que i a ? — Vos menèm la vaca ! — Auriatz pas pogut venir pus lèu ? Agacha quina ora es. Son mièja nèch ! — Eh oui, avèm pas pogut venir pus lèu. — E ben, Alida, lèva-te ! Diu èstre un tal. Allez, i anèm anar !" E arribèt amb la lampa e quand si(agu)èt aquí a quatre pas de nautres, en galopent, partiguèrem. L'autre : "La vaca nos

escapa ! La vaca nos escapa ! Sèm a plangèr, aver fach tant de camin e la vaca que nos a escapat !”

Un jour, il y avait un homme ici qui avait un taureau. Tous les paysans qui avaient une vache la menaient pour la faire sauter. Un soir, à minuit, nous y fûmes. Le couple était un peu âgé.

Ils n’avaient pas l’électricité, cela se passait en 48 à peu près. Nous y fûmes le soir et nous avons pris une cloche de vache et nous trainions la cloche. “Oh ! La vache s’est échappée ! Elle va s’échapper ! Émile ? — Tu es là Emile ? — Qu’y a-t-il ? — Nous vous menons la vache ! Vous n’auriez pas pu venir plus tôt ? Regarde quelle heure il est. Il est minuit ! — Eh oui nous n’avons pas pu venir plus tôt . — Eh bien Alida, lève-toi ! Ce doit être un tel. Allez nous allons y aller. Et il arriva avec la lampe et quand il fut là à quatre pas de nous, en galopant, nous parfîmes. L’autre : “La vache nous échappe ! La vache nous échappe ! Nous sommes à plaindre. Nous avons fait tant de chemin et la vache nous échappe !”

Al cap d’un moment, anèt al lèch.

Lo lendeman matin davalèt a Limonha e trobèt un amic qu’èra bochèr : “Di(g)as ! As pas vist un tal ? — E non — Son venguts menar la vaca, la vaca lor escapèt. — Paura colha !, diguèt, la vaca lor escapèt ? Èra pas lo conselh de revision arser ? — E ben tè, se son los joves que z’an fach, z’o preni bien. Soi plan content mès quand los veirai, los felicitarai !”

Èra un òme qu’aviá pas agut de descendença. Avia perdut un dròlle. Ne podí pas aver maites.” (C. G.)

Au bout d’un moment, il alla au lit.

Le lendemain matin il descendit à Limogne et il trouva un ami qui était boucher :

— Dis ! Tu n’as pas vu un tel ? — Eh non ! — Ils sont venus mener la vache, la vache leur a échappé. — Pauvre imbécile, dit-il, la vache leur a échappé ? Ce n’était pas le conseil de révision hier soir ? Eh bien ce sont les jeunes qui te l’ont fait. — Il l’a bien pris. — Je suis bien content et quand je les verrai, je les féliciterai.

C’était un homme qui n’avait pas eu de descendance. Il avait perdu un enfant. Il ne pouvait en avoir d’autres.

Souvent, les farces organisées par la jeunesse ont un caractère sonore comme pour cet exemple avec l’utilisation de cloches de bétail.

Les conscrits sont particulièrement actifs dans l’organisation de rites sonores.

« Las quistas se fasián quand se passava lo conselh de revision. Se f(agu)èt juscas a la guèrra. Los conscrits amassavan d’iòus. Lo monde li balhavan. Montavan al restaurant del vilatge e i passavan dos o tres sers. Aquò depend de çò qu’avián amassat.» (F. Ro.)

Les quêtes se faisaient quand il y avait le conseil de révision. Cela se fit jusqu’à la guerre ; les conscrits ramassaient des œufs. Les gens leur en donnaient. Ils montaient au restaurant du village et ils y passaient deux ou trois soirs. Cela dépend de ce qu’ils avaient ramassé.

Ces réunions de conscrits sont accompagnées de danses (avec la location d’un musicien) et de chansons.

« Entre joves, ne fasiam de cançons mès n’anava pas pus lonh. Entre joves, quand una dròlla i agradava, fasián una cançon. I aviá ajut la guèrra tanben. De 40 a 45, èra aquí que nos amusávem lo mai e nos calí anar nos amuser pels bòsques. » (R. Y.)

Entre jeunes, il s’en faisait des chansons, mais cela n’allait pas plus loin. Entre jeunes, quand une fille lui plaisait, le garçon faisait une chanson. Il y avait eu la guerre aussi. De 40 à 45. C’était là que nous nous amusions le plus et il fallait aller nous amuser dans les bois.

En dehors des fêtes organisées dans les rites de la jeunesse (conscrits, fête votive...) les manifestations musicales inhabituelles sont particulièrement prisées par la jeunesse (bals clandestins, farces...).

Le rite le plus décrit dans les témoignages est celui du *charivari*.

« Anàvem far carivari. Èra un Parisien. E pardí èra la mòda. Mès nos tirèt un còp de fusilh per nos far peur. Après los qu’èran lèstes los pagavan a beure o los fasián revelhonar. Tustàvem sus de pairòls. Se n’i aviá qu’avián d’armònics, d’aquelas armònics pilhonas aquí. E passavèm la nèch coma aquò. Apèi los qu’èran lèstes los fasián dintrar. » (L. Gb.)

Nous allions faire le charivari. C'était un Parisien. Et bien sûr il était à la mode. Mais il nous tira un coup de fusil pour nous faire peur. Après ceux qui étaient plus rapides leur payaient à boire et les faisaient réveiller. Nous tapions sur des marmites. Il y en avait qui avaient des harmonicas, de ces petits harmonicas. Et nous passions la nuit comme cela. Après ceux qui étaient rapides ils les faisaient rentrer.

« Ah oui ! L'ai vist. Aicí arribèt un Victor Bach. Èra *gardièn de phare*. Venguèt se retirar aici e se maridèt quatre còps. Tres còps li f(agu)èron carivari. Voliá pas pagar a beure... Aquí lo campanièr aviá una vièlha mòtò. Atalavan la mòtò, sus la rota a tota vitessa. Amb de vièlhas còrnas, de vièlhas èstres, "klaxonavan", fasián de tot. Un ser, Boissèl èra vengut. Dançávem sus la rota en façà chas el e se deguisèt el en femna e anguèt pel mèg dels autres dançar, lo tipe que i fasián carivari. Lo reconesquèron juste a la fin. Èra inteligent. Aquò data d'un briu. » (R. E.)

Ah oui ! Je l'ai vu. Ici arriva un Victor Bach. Il était gardien de phare. Il vint à la retraite ici et se maria quatre fois. Trois fois ils lui firent charivari. Il ne voulait pas boire. Ici le sonneur de cloches avait une moto. Ils attelaient la moto sur la route à toute vitesse. Avec de vieilles cornes, de vieux outils, ils klaxonnaient, faisaient de tout. Un soir, Boissel était venu. Nous dansions sur la route en face de chez lui et il se déguisa en femme et alla au milieu des autres danser, ce type à qui ils faisaient le charivari. Ils le reconnurent juste à la fin. Il était intelligent. Cela date d'un peu.

« Fasiám carivari quand una veusa se maridava amb un june òme o quand un veuse se maridava damb una drolleta. Aquí fasiám carivari. Alèra los avertissiam qu'anàvem far... Z'o sabián uèit jorns avans e se daisavan far un jorn, dos jorns. Après invitavan tot lo monde a beure e, quand avián pagat a beure, arrestavan lo carivari.

Nous faisons charivari quand une veuve se mariait avec un jeune homme ou quand un veuf se mariait avec une jeune fille. Alors nous faisons charivari. Nous les avertissions que nous allions le faire. Ils le savaient huit jours avant et ils laissaient un jour, deux jours. Après ils invitaient tout le monde à boire et quand ils avaient payé à boire, ils arrêtaient le charivari.

Mès n'aviá que volián pas pagar a beure e lo carivari durava. Amb de còrnas de vaca, amb d'esquilas, amb

de còrs de caça, de tapatge... Tustàvem sus las caceròlas, fasiám un bocin de tot. Los darrièrs carivaris que ieu me soveni diu èstre en 47 o 48, per aquí. I aviá de monde en vacanças e z'o trobavan polit aquò. Avián pas jamai vist aquò, de Parisiens. Entre autres, i aviá una Parisièna qu'aviá tres o quatre ans de mai que ieu. Sa grand-maire èra aquí tota l'annada. Per fugir, nos refugiàvem dins un bocin de parc qu'aviá aquela femna, los gendarmas i anguèron e diguèron : "Voilà, sabèm que venon chas vautres e cal nos ajudar per z'atrapar. " Aquesta femna èra decidada de lor dire, solament la pichona-filha arribèt : "Mémé ! Mémé ! Ne fais pas ça ! On s'amuse trop tous les soirs !"

Mais il y en avait qui ne voulaient pas payer à boire et le charivari durait. Avec les cornes de vache, avec des cloches, avec les cors de chasse, du tapage. Nous frappions sur des casseroles, nous faisons un peu de tout. Les derniers charivaris dont je me rappelle ce doit être en 47 ou 48 par là. Il y avait des gens en vacances et ils trouvaient cela joli. Ils n'avaient jamais vu cela, des Parisiens. Entre autres, il y avait une Parisienne qui avait trois ou quatre ans de plus que moi. Sa grand-mère était ici toute l'année. Pour fuir, nous nous réfugions dans un petit parc qu'avait cette femme, les gendarmes y furent et dirent : "Voilà, nous savons qu'ils viennent chez vous et il faut nous aider à les attraper." Cette femme était décidée à leur dire, seulement la petite arriva : "Mémé ! Mémé ! Ne fais pas ça ! On s'amuse trop tous les soirs !"

Aquò fa que aquela femna, qu'aviá soassanta-dètz o quatre-vingt ans, nos teniá la man. Al torn, a cent passes, i aviá una pèça ont i aviá de milh. Èra al mes de setembre aquò, èra naut. Los gendarmes nos acor-savan e nautres nos acachàvem dins lo milh.

Ceci fit que cette femme qui avait 70 ou 80 ans nous aidait. Autour, à cent pas, il y avait une parcelle où il y avait du maïs. C'était au mois de septembre et le maïs était haut. Les gendarmes nous poursuivaient et nous nous cachions dans le maïs.

Fasián de cançons qu'èran pas... Alèra aquí, se ne'n sabiái, las vos dirai pas per çò qu'èran dejà un bocin plus que osées.

" Totjorn la vièlha crida :
Z'acabarem tot ! Z'acabarem tot !
Los quatre fers de l'ase
Amai lo carreton !

E quand z'aurem tot acabat
Fumarem la pipa sens tabac !"

N'aviá una que se maridèt còp sèg après la guèrra. Èra veusa de guèrra. Se maridèt amb un mai jove qu'ela. Aquí li f(agu)èron carivari. Èra après la guèrra de 14. Èra una cançon sus l'aire de "La Madelon". » (C. G. / C. L.)

Ils faisaient des chansons, qui n'étaient pas... Alors là, si j'en savais, je ne vous les dirais pas parce qu'elles étaient un peu osées.

"Toujours la vieille crie :
Nous finirons tout ! Nous finirons tout !
Les quatre fers de l'âne
Et même le charreton !
Et quand nous aurons tout fini
Nous fumerons la pipe sans tabac !"

Il y en avait une qui se maria de suite après la guerre. Elle était veuve de guerre. Elle se maria avec un plus jeune qu'elle. Ils lui firent charivari. C'était après la guerre de 14. C'était une chanson sur l'air de *La Madelon*.

« Mon paire, quand èra jove, fasiá los carivaris un bocin pertot quand i aviá de veuses que se maridavan. Anavan cantar a costat de l'ostal. Solament èran pas tojorn contents los veuses. De còps, tiravan de còps de fusilh. Alèra montavan suls aures e lor cantavan de cançons. Mès que fasián venir los gendarmas e quand los gendarmas se "poentavan", entendián cantar d'un costat, i anavan, e quand vesían qu'èran d'un costat, los autres s'arrestavan.

Un d'aquí s'apelava Rason e l'autre Rosolet. Alèra cantavan :

"Rason a de peus pel cap
Coma de granas al plancat
Rosolet lo li cercava

Carivari, carivari
Qual colhardàs qu'avèm aici ! » (R. Y.)

Mon père, quand il était jeune, il faisait les charivaris un peu partout quand il y avait des veufs qui se mariaient. Ils allaient chanter à côté de la maison. Seulement les veufs n'étaient pas toujours contents. Parfois, ils tiraient des coups de fusils. Alors, ils montaient sur les arbres et leur chantaient des chansons. Mais ils faisaient venir les gendarmes et quand les gendarmes étaient là, les uns étaient partis d'un côté, les autres de l'autre côté, et quand les gendarmes se pointaient, ils entendaient chanter d'un côté, ils y allaient, et quand ils les voyaient d'un côté, les autres s'arrêtaient. Un de ceux-là s'appelait Rasou et l'autre Rousoulet. Alors ils chantaient :
"Rasou a des poux dans la tête
Comme des graines au grenier
Rousoulet les lui cherchait
Charivari, charivari
Quel couillu nous avons ici !"

La tradition de chansons composées ou adaptées pour les charivaris est très riche pour le canton de Limogne.

"Lo folardon que tu pòrtas
Lileta te va bien
Si Milon lo te carga
Pròba que t'aima bien
Ten-te joiosa
Liseta l'amorosa
Rejoís-te Liseta
Que Milon t'aima bien." (L. Li.)

"Le petit foulard que tu portes
Lilette te va bien
Si petit Emile te le met
Preuve qu'il t'aime bien
Tiens-toi joyeuse
Réjouis-toi Lisette
Que petit Emile t'aime bien."

Ro - son a de peus pel cap Co - ma se gra - nas al plan - cat
Ro - so - let lo li cer - ca - va Ca - ri - va - ri ca - ri - va - ri Quel co - lbar - das qu'a - vem ai - ci.

Musiques dans les fêtes du calendrier

Le calendrier est marqué par les fêtes autour de carnaval, parfois accompagnées musicalement, surtout à Limogne qui possède une tradition forte pour cette occasion.

« Per carnaval, aici fasiam pas res a Vidalhac. Per carnaval caliá anar a Limonha. A Limonha aquí fasián los carnivals. Pas aici. » (C. Lc.)

« Sabi que ne disián que cantavan pel carnaval. Los ser de carnaval, quand fretavan las olas, avans de començar la crèma (lo carèma), netejavan las olas per ne far penitencia, amb pas que d'òli. Èra la sopa d'òli tandis que davant èra la sopa de codena de pòrc. Cantavan :

“Paure Carnaval
Tu te'n vas e io demòri
Per manjar la sopa a l'òli.” » (G. Ma.)

A - diu pau - re A - diu pau - re A - diu pau - re Car - na -
val Tu t'en vas e io de - mo - ri Per man - jar la so - pa l'o - li.

« Quand se tuava un pòrc, lo dimenge d'après era la bomba. Tota la familha èra invitada. Lo carnaval èra un jorn de bomba, de gueleton. Amai n'i aviá que, de còps, d'aquels vièlhs, avián pas freg apèi.

Los Carnivals, un còp mon paire - èri pilhona - s'èra mascat per çò que fasián de farças. Ma maire èra aici. Èrem pilhons e dintrèt aici. N'aviam paur, sustot ieu... Ta cosina Yvonne, davalèron del causse, totes mascats. Degús lo coneguèt. Alèra lo mascat dintrava e lo fasián bèure. » (L. Ag. / L. Gb.)

Pour Carnaval, ici nous ne faisons rien à Vidaillac. Pour Carnaval, il fallait aller à Limogne. À Limogne là ils faisaient les Carnivals. Pas ici.

Je sais qu'on disait qu'on chantait pour Carnaval. Le soir de Carnaval quand on frottait les marmites avant de débiter le carême, ils nettoyaient les marmites pour faire pénitence rien qu'avec de l'huile. C'était de la soupe à l'huile tandis qu'auparavant c'était de la soupe avec du gras de cochon. Ils chantaient :

“Pauvre Carnaval
Tu t'en vas et moi je reste
Pour manger la soupe à l'huile.”

Quand on tuait un cochon, le dimanche d'après c'était “la bombe”. Toute la famille était invitée. Le Carnaval était un jour de “bombe” et de gueleton. Même quelquefois, il y avait de ces vieux qui n'avaient pas froid après. Pour les Carnivals, une fois mon père — j'étais petite — s'était déguisé parce qu'ils faisaient des farces. Ma mère était ici. Nous en avons peur, surtout moi... Ta cousine Yvonne, ils descendirent du Causse, tous déguisés. Personne ne le reconnut. À cette époque, le masqué rentrait et on le faisait boire.

Autour des masques et des repas copieux, le carnaval est accompagné de bals durant lesquels les musiciens locaux sont engagés. Ces derniers doivent connaître le répertoire adapté à ce rite.

« I aviá un truc que se jogava per carnaval :
“Adui paure, adiu paure,
Adui paure Carnaval,
Tu te'n vas e io demòri
Per manjar la sopa a l'òli...” » (V. R.)

Il y avait un truc qui se jouait pour Carnaval :
 "Adieu pauvre, Adieu pauvre,
 Adieu pauvre, Carnaval,
 Tu t'en vas et moi je reste
 Pour manger la soupe à l'huile."

C'est dans le chef-lieu du canton, à Limogne, que le carnaval prend le plus d'ampleur et ceci avec une continuité remarquable.

« Lo carnaval se fasiá a Limonha. Ai totjorn vist carnaval a Limonha. Fasián un polit bal per que aquí òm teniá lo restaurant. I aviá una sala, dançàvem e Boissèl jogava sovent l'acòrdeòn. Un de La Ramièra tanben, per que Boissèl èra pas totjorn libre tanpauc.

Carnaval durava tres jorns. Èra polit ! Nos deguisàvem. Èrem totes deguisats a Limonha. Anàvem quèrre de deguisament a Tolosa. N'i a que èran abilhats en ors. Alèra n'i aviá un qu'èra abilhat un bocin en sorcièr aquí, fasiá dançar l'ors. Durava tres jorns. Començàvem lo divendres al ser sovent e pèi lo disabte e lo dimenge. Lo jutjament se fasiá a la mi-carèma. Aquí Carnaval èra brutlat. Dançàvem, nos amusàvem e après a la fin, brutlàvem Carnaval. Cantàvem :

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a 5/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: "Car - na - val t'en an - gues pas Tu t'en vas e io de - mo - ri". The second staff starts with a 3/4 time signature, then changes to 2/4, and finally to common time (C). The melody continues with quarter and eighth notes. The lyrics are: "Per man - jar la so - p'a l'o - li Car - na - val Car - na - val t'en an - gues pas." There are fermatas over the notes for "pas" and "li".

"Carnaval te'n an-gues pas
 Tu te'n vas i io demòri
 Per manjar la sopa a l'òli
 Carnaval, Carnaval
 Te'n an-gues pas..."

Le Carnaval se faisait à Limogne. J'ai toujours vu le Carnaval à Limogne. Ils faisaient un beau bal à l'endroit où nous tenions le restaurant. Il y avait une salle, nous dansions avec Boissel, il jouait souvent l'accordéon. Un de La Ramière aussi, parce que Boissel n'était pas toujours libre non plus. Carnaval durait trois jours. C'était joli ! Nous nous

déguisions ! Nous étions tous déguisés à Limogne. Nous allions chercher des déguisements à Toulouse. Il y en a qui étaient déguisés en ours. Alors il y en avait un qui était habillé un peu en sorcier là, il faisait danser l'ours. Cela durait trois jours. Nous commençons le vendredi soir souvent et ensuite le samedi et le dimanche. Le jugement se faisait à la mi-carême.

Carnaval était brûlé. Nous dansions, nous nous amusions et après à la fin nous brûlions Carnaval. Nous chantions :

Carnaval ne t'en va pas
 Tu t'en vas et moi je reste
 Pour manger la soupe à l'huile
 Carnaval, Carnaval
 Ne t'en vas pas...

Aquí li fasiam un brave programe. Escrivían. E : "Seràs condemnat aici, alai, per tot lo mal qu'as fach." Me rapeli pas de tot çò que li disiam. Durava un bocin de temps. Dançàvem al torn del fiòc. » (R. Y.)

Là nous lui faisons un programme important. Ils écrivaient. Et : "Tu seras condamné, ici, là-bas, pour tout le mal que tu as fait." Je ne me rappelle pas tout ce

que nous lui disions. Cela durait pas mal de temps. Nous dansions autour du feu.

**(Deuxième partie à paraître dans
 Pastel n°48 - deuxième semestre 2001)**

NOTES

1. Impression Cahors imprimerie, Cahors décembre 1999.
2. Pour une analyse plus globale cf. Xavier VIDAL. *La mémoire musicale du Quercy*, Montauban : Éditions AMTPQuercy, 1988).
3. À rapprocher du chant *La bèla Aïen* plusieurs fois collecté dans les régions proches de la vallée du Lot (Faycelles, fonds A.M.T.P. Quercy)
4. Cf. *La mémoire musicale du Quercy*, Xavier VIDAL, Montauban : Éditions AMTPQuercy, 1988
5. Version à rapprocher du chant de halage noté par l'abbé Delbos dans *Choses du Quercy*. Manuscrit Bibliothèque municipale de Cahors, 1915.
6. À rapprocher des mimologismes associés au chant de la caille.
7. Nous avons enregistré ce mimologisme pour le moulin de Cardaillac (Lot). Cf. Quercy, Causse, Vallées et Ségala. Cassettes audio. Édition A.M.T.P. Quercy / G.E.M.P.

INFORMATEURS

- A. M.-R. : AURIAC Marie-Rose, née Conquet en 1925 à Cornus de Cénevières. De Cénevières.
- A. P. : ANDRIEU Pierre, né en 1943 à Cahors. De Concots.
- B. Ar : BIBINET Armand, né en 1922 à Saint-Martin-Labouval. De Saint-Martin-Labouval.
- C. G. : CABRIT Gérard, né en 1929 à Limogne. De Limogne.
- C. J. : CABRIT Jeanne, née Courtès en 1919 à La Rouquette de Beauregard. De Limogne.
- C. L. : COMBRES Léa, née Courtès en 1909 à Beauregard. De Limogne.
- C. Lc. : COLONGES Lucien, né en 1909 à Vidailiac. De Vidailiac.
- D. Dd. : DUPONTEIX Didier, né en 1953 à La Chapelle-Gonaguet (24). De Concots.
- F. Ro. : FLAUJAC Roger, né en 1924 à Varaire. De Concots.
- G. M. : GUILHEM Marthe, née Malroux en 1918 à Pers (82). De Vidailiac.
- G. Ma. : GALVAGNON Maria, née Savignac en 1932 au Mas-de-la-Bosse de Promilhanes. De Promilhanes.
- L. Ag. : LAFON Angèle, née Neulat en 1926 à Beauregard. De Beauregard.
- L. G. : LEFRANC Georges, né en 1914 à Saint-Projet (52). De Beauregard.
- L. Gb. : LAFON Gabriel, né en 1923 au Mas-de-Caussat de Saint-Projet (82). De Beauregard.
- L. Li. : LADES Lia, née Belpes en 1915 au Mas-de-Bourrel de Varaire. De Varaire.
- O. Mr. : OURCIVAL Maurice, né en 1935 à Concots. De Concots.
- O. S. : OURCIVAL Suzanne, née Conduché en 1908 à Concots. De Concots.
- P. Ma. : PRADINES Marinette, née Costes en 1934 à Boujot de Laramière. De Laramière.
- P. Mi. : PRADINES Michel, né à Vidailiac. De Laramière.
- P. Mr. : PORTAL Marthe, née Artous en 1934 à Beauregard. De Beauregard.
- P. S. : PEGORIER Solange, née Dubrun en 1938 au Mas-de-Marion de Vidailiac.
- R. E. : RAMES Emile, né en 1936 à Lugagnac. De Lugagnac.
- R. Y. : ROUSSIES Yvette, née Contidal en 1921 à Vidailiac. De Vidailiac.
- S. L. : SALGUES Louis, né en 1922 à Luzech. De Cénevières.
- S. P. : SAVIGNAC Paul, né en 1922 à Vidailiac. De Laramière.
- S. Pa. : SAVIGNAC Paulette, née Saint-Martin en 1925 à Laramière. De Laramière.
- T. J. : TEULIER Jeanne, née Héreil en 1930 à Grégols. De Vidailiac.
- T. M.-J. : TEULIER Marie-José, née Périé en 1966 à Figeac. De Vidailiac ou Saint-Sulpice.
- V. R. : VIDAL Robert, né en 1926 au Mas-de-Lombard de Puylagarde (82). De Puylagarde.

Grand bal du Piémont 2001

I° Festival International de musique et danse populaire du 21 au 24 Juin 2001

Sala Biellese (Biella - Italia)

Le grand bal du Piémont est la première édition d'un festival dédié aux musiques et danses traditionnelles. Né du désir des organisateurs de mettre en contact différents modes d'expression chorégraphiques et musicaux traditionnels, il a pour ambition d'offrir un aperçu général de ces divers modes d'expression populaires à l'échelle européenne, depuis le Portugal jusqu'à la Hongrie, sans oublier la péninsule italienne. Les concerts du soir sont rattachés au Festival *Folkermesse* et seront suivis chaque soir d'un bal traditionnel animé par divers groupes

Ateliers de Danse

ATELIERS PRINCIPAUX

Bourrée (France) : Bernard COCLET
 Danses Bretonnes (France) : Gwen LEMERCIER
 Danses du Québec (Canada) : Casimir POTOMSKI
 Val Vermeignag (Occitanie) : Marisa DOGLIOTTI
 Italie du Sud : BALLATITUTTI-QUANTI
 4 Province (Italie) : BANDA DEL PIFFERO BRISCO
 Danses Hongroises : MAGYAR
 Danses Catalanes : CESC SANS
 Suède : Josiane ROSTAGNI et Flora SARZOTTI

Ateliers Complémentaires

Tango argentin
 Danse jazz
 Tip Tap
 Massage Shiatzu
 Danses écossaises
 Danses irlandaises
 Danses galloises,

Tai Chi Chuan
 Musique d'ensemble
 Chant piémontais

Activités parallèles

Animations pour enfant
 Visites au Parc della Bessa
 Visites œnologiques
 Promenades à cheval

Renseignements

Lieu du Grand Bal : Sala Biellese est un village situé au nord du Piémont, entre les villes d'Ivrea et Biella

Associazione Indanza. Alberto :
 00.33.98.84.46.85
 00.33.68.31.80.649
<http://www.arpnet.it/indanza>
indanza@arpnet.it

Le réseau européen des musiques et danses traditionnelles

Il existe un réseau européen des musiques et danses traditionnelles. Il a été créé officiellement en 1999 suite aux Assises Européennes des Musiques et Danses traditionnelles organisées à Perpignan (Pyrénées-Orientales/France) en Novembre 1997 à l'initiative de la FAMDT (Fédération des Musiques et Danses Traditionnelles). Ce réseau formalise le regroupement des grandes associations et fédérations initié à cette occasion.

Aujourd'hui le réseau européen rassemble une trentaine d'associations issues de 15 pays. En 1999, il a mis sur pied la "Route européenne des musiques et danses traditionnelles". Il édite une Lettre semestrielle et représente l'ensemble du secteur des musiques et danses traditionnelles auprès de la Commission européenne et du Conseil de l'Europe. À ce titre, certains membres du réseau européen participent à la mise en place du projet "Europe, un patrimoine commun". En 2001, il conduit un projet triennal se déclinant en cinq axes : information et nouvelles technologies, transmission et formation, soutien aux jeunes artistes, diffusion et circulation des œuvres, organisation de rencontres, séminaires et conférences.

Les associations membres du réseau émanent des pays suivants : Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Italie, Irlande, Luxembourg, Norvège, Portugal, Suède, Royaume-Uni.

Président : Jany ROUGER (FAMDT/France), Vice-Présidents : Lars FARAGO (RFOD/Sweden), Franco LUCA (CREL/Italia), Secrétaire : Philippe FANISE (Mission PACA/France), Trésorière : Nollaig O'FIONGHAILE (TMDDF/Ireland).

Contact et renseignements complémentaires : Réseau Européen des Musiques et Danses Traditionnelles/European Network of Traditional Music and Dance. 90, rue Jean Jaurès BP 136 F - 79204 - PARTHENAY (France). Tél : 33 549 95 99 94 - Fax : 33 549 95 99 95 - Email : MD-EUROPNET@district-parthenay.fr. Website : en cours. Coordinateur : Gwenael QUIVIGER.

17^{es} Journées de folklore et cultures traditionnelles

“Les Musiques Traditionnelles”

Pampelune, 22-27 Octobre 2001

L'association culturelle ORTZADAR est née à Pampelune en 1974. Depuis 1984 elle organise une rencontre annuelle en direction des chercheurs mais aussi du grand public sur le thème des cultures traditionnelles. Ces journées souhaitent être un lieu de divulgation, ainsi qu'une tribune pour la diffusion de la recherche dans ce domaine. Chacune des éditions a été dédiée à l'étude et à la présentation d'un thème **monographique** : “La danse en société”, “Fêtes traditionnelles et cultures urbaines”, “Folklore et identité”, “Le rôle de la femme dans les cultures traditionnelles”, “Mythes, rites et superstitions”, “Transmission Orale”...

Les travaux exposés lors de ces journées ont été publiés dans “Les Cahiers de Folklore” de Eusko Ikaskuntza n°31, dans “Les Cahiers d'Ethnologie et d'Ethnographie de Navarre” de l'Institut “Principe de Viana” entre 1986 et 1993, et, par la suite sur les trois numéros de “SUKIL, cahiers de culture traditionnelle” édités par Ortizadar depuis 1995. Les travaux concernant les journées 2001 feront partie du quatrième volet de ces cahiers.

Projet des journées 2001

Si depuis 1984 des évolutions se sont dessinées dans le monde des cultures traditionnelles, le mot revenant régulièrement est celui de la globalisation. Ce phénomène d'origine économique a imprégné autant le discours que les relations sociales. Aucune sphère n'échappe à cette dynamique globalisatrice.

Étant un phénomène qui s'appuie sur un développement de la science et de la technique, ses aspects positifs sont mis en cause par une mercantilisation sans précédent de toutes les expressions culturelles de la planète, les rendant objets de consommation ou, dans le pire des cas, en les laissant dans la sphère d'une impossible compétitivité. C'est pour cela qu'il nous semble important de développer un des axes de travail sur les effets que cette mondialisation et commercialisation de la culture a sur les modes d'expressions traditionnelles et tout spécialement sur la musique traditionnelle. Aussi, et dans ce contexte, nous souhaitons poser le présent et le futur des musiques traditionnelles dans la société moderne, leur adaptation aux “marchés culturels”, leur articulation avec les espaces festifs et rituels, avec les processus identitaires, les idéologies, les dynamiques de création du folklore...

Étroitement liés à la globalisation, il y a les effets que les médias de communication de masse produisent sur les processus de transformation des cultures traditionnelles. Dans notre entourage, tous les aspects de la tradition orale ont souffert des progrès des moyens de diffusion et de communication (radio, télévision,) ainsi que des autres moyens de transmission dont le principal nous semble être l'institution scolaire. L'échange des expériences dans le domaine éducatif, des nouvelles propositions, l'incidence de nouvelles technologies dans la modification, le développement et la diffusion de

ces pratiques sont des champs de recherche importants à notre avis.

Un autre axe de travail pourrait concerner l'étude du rôle des musiciens traditionnels dans la société moderne.

Pour finir, nous souhaitons aussi étudier l'impact de la création des départements d'ethnomusicologie dans les universités espagnoles.

Inscriptions et présentation des communications

Le comité scientifique invite toutes les personnes intéressées par ces réflexions à présenter leurs travaux lors de ces Journées.

Les auteurs devront envoyer avant le 15 Juin 2001 le titre et un bref résumé du contenu de la communication avec leurs contacts et un *curriculum vitae*.

Le texte définitif doit être envoyé avant le 1^{er} octobre 2001 sur un support informatique et avec une extension maximale de 15 pages et un résumé de 15 à 20 lignes dans deux autres langues.

Secrétariat des Journées :
Descalzos Kalea, 65 behea
31001 - PAMPELUNE
(Espagne)

Tél. et Fax :
(00-34) 948 223 107
Mel : ortzadar@ortzadar.org

1. <http://www.eusko-ikaskuntza.org/>

Des disques et des livres...



GALICIA - Derradeira Polavila

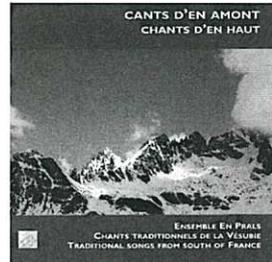
Prod. : Tecnosaga,
2000.
Coll. : La Tradición
musical en España,
vol. 17.



SERGE RIOU HERVÉ IRVOAS & Cie - *Gant ar vombard hag ar biniou*

Prod. : Coop
Breizh - Serge Riou
& Hervé Irvoas.

Coll. : Musique traditionnelle d'hier et d'aujourd'hui.



ENSEMBLE EN PRALS - *Cants d'en amont = Chants d'en haut.*

*Chants tradi-
tionnels de la
Vésubie =*

Traditionnal songs from South of France

Prod. : L'Empreinte Digitale, 1999.
Distrib. : Harmonia Mundi.



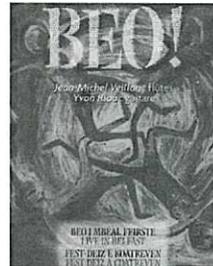
IHNZE - Noz

Prod. :
Autoproduction,
2000.



LUC AUSSIBAL - *Ici Même*

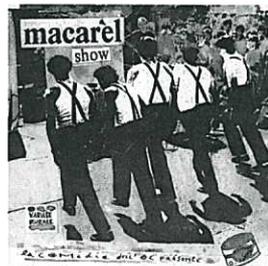
Prod. : La
Nauze, 1996.



JEAN-MICHEL VEILLON (flûtes), YVON RIOU (guitare) - *Béo !*

*Beo i Mbéal Feirste =
Live in Belfast = fest-Deiz
e Koatreven = fest Deiz
À Coatreven*

Prod. : An Naer pro-
duktion, 2000.



MACAREL SHOW - *Variété rurale*

Prod. : La
Nauze, 1997.



CRISTINA BRANCO - *Post- Scriptum*

Prod. :
L'Empreinte
Digitale.
Distrib. :
Harmonia Mundi.



43 À LA NOIRE - *Chants et musiques traditionnels de la Haute-Loire*

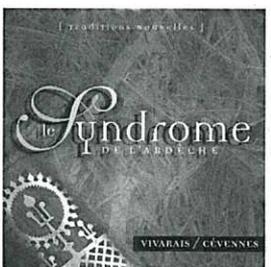
Prod. : Amta,
2000.



LA BELA NAISSENÇA - *Les noëls pro- vençaux = Christmas carols from provence*

CD + livret

Prod. : L'Empreinte Digitale - Art Moderne, 1999
Distrib. : Harmonia Mundi.



SYNDROME DE L'ARDÈCHE - *Vivarais/ Cévennes*

Prod. : Amta,
2000.
Coll. : Traditions
Nouvelles



D'J'OC - *Alambic*

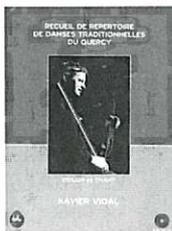
Prod. :
Autoproduction,
2000.



SOL DE NIT - *B- 91 00 - SN*

Prod. : Xavier
Battlès & Sol de
Nit, 2000.
Ed. : Punteiro.

Des disques et des livres...



XAVIER VIDAL - *Recueil de répertoire de danses traditionnelles du Quercy, Violon et chant*
 CD + livre 34p., ill., partitions.
 Ed. : Dralhe production, 2000.



Musiques Hongroises de Transylvanie. Traditions du Gyimes et de la Grande Plaine. = Hungarian music from Transylvania.

Traditions of Gyimes and the Great Plain.
 Prod. : FONÓ Records - INEDIT, Maison des Cultures du Monde, 2001.
 Distrib. : Naïve-Auvidis.



Les archives sonores en France.
 1. Les Centres s'archives sonores en France : besoins et projets
 2. Compte-rendu des journées de réflexion sur les archives sonores.
 Livre, 127p.
 Prod. : Modal, 2000.
 Coll. : Modal Poche.
 ISBN : 2-910432-27-0

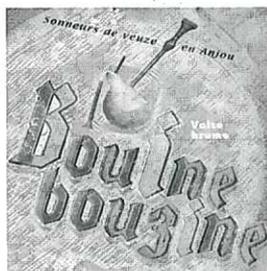


BUGEL KOAR,
 Marthe Vassallo,
 Philippe Ollivier - *Ar Solier*
 Prod. : An Naer
 Produktion.



ACHILLE MILLEIN,
GEORGES DELARUE,
 musique notée par J.-G.
PENAVERE - *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan, tome 5.*
 Livre, 295 p., index, tables, partitions.

Ed. : Conseil Général de la Nièvre - Modal, 2000.
 Coll. : Modal Etudes.
 ISBN FAMDT : 2-910432-26-2
 ISBN CARE : 2-859240-11-X

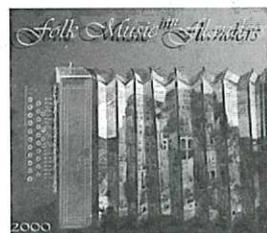


BOUINE BOUZINE
 Sonneurs de veuze en Anjou - *Valse brume*
 Prod. :
 Autoproduction, 2000.



DANIEL MURINGER,
OLIVIER NOACK- *Aie Bubbaie... Chansons, comptines, et contes traditionnels d'Alsace*
 CD + livret

Prod. : Arc-en-Ciel, 1997 - Modal, 2000.
 Coll. : Modal Pouce.
 Distrib. : Harmonia Mundi.



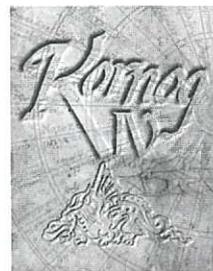
Folk Music in Flanders, 2000 = Folk in Vlaanderen, 2000
 2CD + livret
 Prod. : MAP
 Records, 2000.

Distrib. : Culture Records Benelux



DAMASE ARBAUD
 (recueillis et annotés par) - *Chants populaires de la Provence, 1864. Tome II.*
 Livre, 250 p., partitions.
 Ed. : Editions TAC Motifs -
 Association Canta Lou
 Pais/Cantar Lo Pais

ISBN : 2-906339-45-8



KORNOG - *Kornog IV*
 Réédition.
 Prod. : An Naer
 Produktion, 2000.



TRANSLAVE -
Ulitza
 Prod. : Label
 Ouest.
 Distrib. : L'Autre
 Distribution.



PATRICK BURBAUD
ET JACQUELINE MICALEF - *Chants & Danses Traditionnelles d'Île de France. Présenté par La Gâtinaise*
 Livre 127 p., partitions.
 Ed. : Amatteis.

ISBN : 2-86849-197-9

Disques

ALAMBIC - DJ'ÒC. Philippe et Jean-Michel Espinasse depuis leur duo sympa avec l'album *Camins* continuent leurs investigations musicales aux sons de leurs cornemuses et croisent sur leur chemin Michel Dasque et Jean-Bernard Italiano, musiciens issus du jazz et du rock. On peut entendre sur ce nouvel album des titres traditionnels ainsi que des créations dont des titres chantés en occitan. Cette nouvelle production réalisée en partenariat entre le duo Espinasse et la Société Numera Comm (studio d'Albret) est l'aboutissement d'un véritable chantier avec la participation de neuf musiciens, cent jours de travail en studio au terme des préparatifs, beaucoup de nuits écourtées, des milliers de kilomètres et des tonnes d'E-Mails. Tant de temps passé à l'ouvrage ne pouvait qu'aboutir à l'émergence d'une nouvelle formation, DJ'ÒC. Tout est bien fait dans le sens professionnel du terme, depuis le graphisme de la pochette jusque dans le fini des moindres détails, la recherche des sons, des arrangements, le dosage des effets. Les idées musicales sont agréables. Il se dégage un son de groupe plaisant, une envie de réentendre. Il y a plusieurs "tubes" dans ce CD, notamment ceux chantés par Jean-Luc Madier et Michel Dasque. Le texte dédié à la naissance de Dorian en langue gasconne est un des moments particulièrement dense, un mélange de tendresse et d'exaltation avec un quelque chose d'italien dans l'expression. Le titre *Alambic* avec la calligraphie arabe donne le ton au contenu de l'ensemble essentiellement en langue gasconne avec une volonté affichée de métissage. L'étymologie et l'évocation de l'*Alambic* lèvent toute équivoque sur l'inclinaison politique de l'identité affirmée avec assurance au travers des textes en occitan. Il y a abondance de bruitages, bruits d'instantanés éphémères qui remplissent la vie d'hier et de maintenant. Dans le mixage, ils sont particulièrement bien dosés et participent à la musicalité en créant un climat sensible et coloré. La sincérité et le plaisir pris par le groupe à l'enregistrement est perceptible, ce qui est une performance dans un cadre si techniquement sophistiqué. Le parti pris du traitement du son par une réelle maîtrise des

moyens électroniques disponibles suscite néanmoins des questions. L'abondance d'artifices technologiques interroge, de par le fait d'un lissage à l'excès, mais également par la connotation culturelle qu'elle attribue à l'ensemble. L'utilisation de la batterie est bien conçue pour faire ressortir pesamment les basses sur les enceintes des sonos comme une sorte de label de modernité. Est-ce une stratégie de séduction destinée à un public jeune, encore que le fait d'être jeune n'implique pas systématiquement que



l'esprit soit obligatoirement formaté ? Beaucoup de groupes pratiquent le métissage musical, le croisement avec d'autres cultures avec beaucoup de bonheur. Est-ce qu'il est question de métissage lorsque l'on intègre dans son expression les composantes sonores du Grand Consensus Marchand que l'on retrouve d'un bout à l'autre de la planète comme si on ne pouvait se passer des étiquettes collées sur les pommes et les oranges ? Il serait étonnant que le groupe DJ'ÒC soit orienté en direction de l'Eurovision, d'autant plus qu'il assume avec courage le fait de chanter en langue gasconne. On sait avec amertume que le gascon est plus couramment utilisé médiatiquement pour la vente de denrées alimentaires que pour la chanson à textes. Est-ce le fonds culturel des musiciens de DJ'ÒC, avec des années d'imprégnation et de pratique des musiques traditionnelles qui "digère" les ingrédients de l'Organisation Mondiale de la Musique ou l'inverse ? Au delà de ces questionnements sur la traçabilité au plan musical, le produit trouve pleinement sa force dans la qualité et l'évocation des textes.

Dominique Barès

P. S. : Faut-il se souvenir du contexte du renouveau des musiques traditionnelles dans les années soixante-dix ? Cette frénésie à ressortir les instruments anciens, une volonté de recréer du lien dans la quête d'une sociabilité différente, tel architecte devenait facteur d'instruments de musique, tel économiste se reconvertissait à l'agriculture biologique, tel ingénieur agronome partait travailler à l'usine pour s'imprégner de la culture populaire. C'est dans cette mouvance que surgissait la demande d'une autre pratique de la musique, hors de la pression mercantile. Pourquoi vouloir faire ressembler à ce que l'on trouve partout ce qui est unique ? Alors que dans la vie publique des espaces de résistance à l'Organisation Mondiale du Commerce se font entendre, nous resterions étranger à cette réflexion en marche ? A quand un cahier des charges pour une Production Musicale Technologiquement non Modifiée et Indépendante ?

Prod. : Autoproduction

Robes de bal

Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à *Pastel* seul (2 numéros) pour une durée d'un an = 60 F

Je désire m'abonner à *Escambis* seul (6 numéros) pour une durée d'un an = 60 F

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

Je désire m'abonner à *Pastel + Escambis* pour une durée d'un an = 100 F

Nom :

.....

Prénom :

.....

Adresse :

.....

.....

Tél. / Fax / e-mail :

.....

.....

.....

Règlement joint par :

Chèque bancaire ou postal

Mandat-lettre

Mandat international

CONSERVATOIRE OCCITAN

Centre des Musiques
et Danses Traditionnelles

Toulouse Midi-Pyrénées
BP 3011

31024 Toulouse cedex 3

Tél. 05 34 51 28 38

Fax 05 61 42 12 59

pastel.conservatoiroccitan@wanadoo.fr

D'abord, les coulisses : on y entend l'insignifiance d'un bavardage, la lenteur et la langueur des étoffes. Un voile de poudre rouge flotte, et les rires énervants s'accrochent entre eux, pour rien. Dans les miroirs, des visages, déjà, se pressent, et montrent qui son œil mauve, qui sa lèvre cerise et sa joue framboise sous les cheveux enfin domptés. Rien ne se passe encore, mais les fines chaussures de cuir verni, un peu intimidées peut-être, les ballerines de toile et les belles espadrilles, plus simples et plus naïves, trépignent toutes. La taille frémit de se savoir cernée par le jupon et l'ampleur douce du bliaud qui le recouvre. Presque imperceptiblement, des mains se posent sur le tissu et lissent l'abondante épaisseur qui promet de se déployer sans faillir. Bientôt.

Il faut y aller : les trois coups ont déjà retenti sur la scène, les rideaux un peu lourds se sont levés, et le public est là. Nombreux. Il chahute, crie, sera exigeant ce soir. On ne l'aura pas comme ça. Il pense à autre chose. Déjà, les corps sur la scène sont en lutte contre les corps qui sont assis : ils n'ont pas la même cadence, la même posture, la même attention. C'est qu'ils n'ont pas la même abondante épaisseur de tissu qui accompagne leur taille et leurs pieds sans faillir. Et pourtant, s'ils savaient ? S'ils savaient comme tout change quand on a revêtu son costume de scène. Comme c'est facile de jouer, quand on est débarrassé de son armure quotidienne et aussi contraignante qu'un cilice, aussi raide qu'un garde royal, aussi laide qu'un jour de brouillard. Comme c'est facile de jouer quand on se sent droit et beau, invincible et stable.

Tout est en place. L'espace de la scène et l'espace du public. Les uns et les autres. Le bal peut commencer. Avec le regard des uns, avec le regard des autres, qui tissent lentement la scène, le lieu de l'échange. Regards qui se croisent et se fascinent, regards qui se cherchent et s'attisent. L'indiscrète recherche du regard, l'enivrant

désir d'être vu d'un côté ; l'attirance, le désir plein et vertigineux de l'autre. Ce désir intelligent se met soudain à comprendre, au sens ancien de ce mot ancien : il se met à saisir ensemble, à embrasser les robes qui volent, les cheveux défaits, les pieds qui frappent, les rires qui fusent. Il devient imitation désireuse, pouvoir de refaire le geste désiré, selon la pratique ancestrale du danseur traditionnel, de l'enfant qui regarde et refait...

Un désir trop grand, trop vertigineux sans doute : on m'a raconté que les fées, qui ont comme chacun sait la passion de la musique et de la danse, aiment par-dessus tout danser une sorte de ronde, appelée "ronde des fées", dans laquelle toutes tournent et virent sans fin... Il paraît qu'un jour, un jeune homme vint à passer au bord de cette ronde, et fut fasciné aussitôt, il fut entraîné. On dit qu'il danse encore... J'ai entendu dire aussi qu'à Saint-Geniez, en Aveyron, juste au bout du village (vous pensez si ce doit être vrai !), vivaient deux jeunes filles bien peu sages... Et qui aimaient par-dessus tout danser et danser encore. Un jour, le diable en personne vint les chercher, les amena sur le toit de leur maison, et se mit à danser avec elles une ronde sauvage dans laquelle, m'a-t-on dit, elles sont encore enfermées.

Elle serait donc si effrayante, cette imitation désireuse, qu'on ait besoin de transformer les danseurs en fées et en diables, en filles perdues et en jeunes hommes imprudents, pour mieux avertir les passants qui passent dans la salle du bal de ne pas s'approcher de ces robes qui tournent, de ces cheveux qui volent, de ces pieds qui frappent et de ces rires qui fusent ?

Éléonore Andrieu

1. C'est Marie Rouanet qui raconte cette histoire, dans **Apollonie, reine au cœur du monde** (Paris : Plon, 1984)

Une pub dans Pastel

Page entière : 305 □ (2000 F TTC)

Demie-page : 168 □ (1100 F TTC)

Quart de page : 91 □ (600 F TTC)

Huitième de page : 61 □ (400 F TTC)

