

conservatoire
occitan
conservatòri

N° 49 1^{er} SEMESTRE 2002 - 3,81 euros (25 F)

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

Les Baloches toulousaines (1919-1960)

Jean-Luc Le Moign

Melonious Quartet

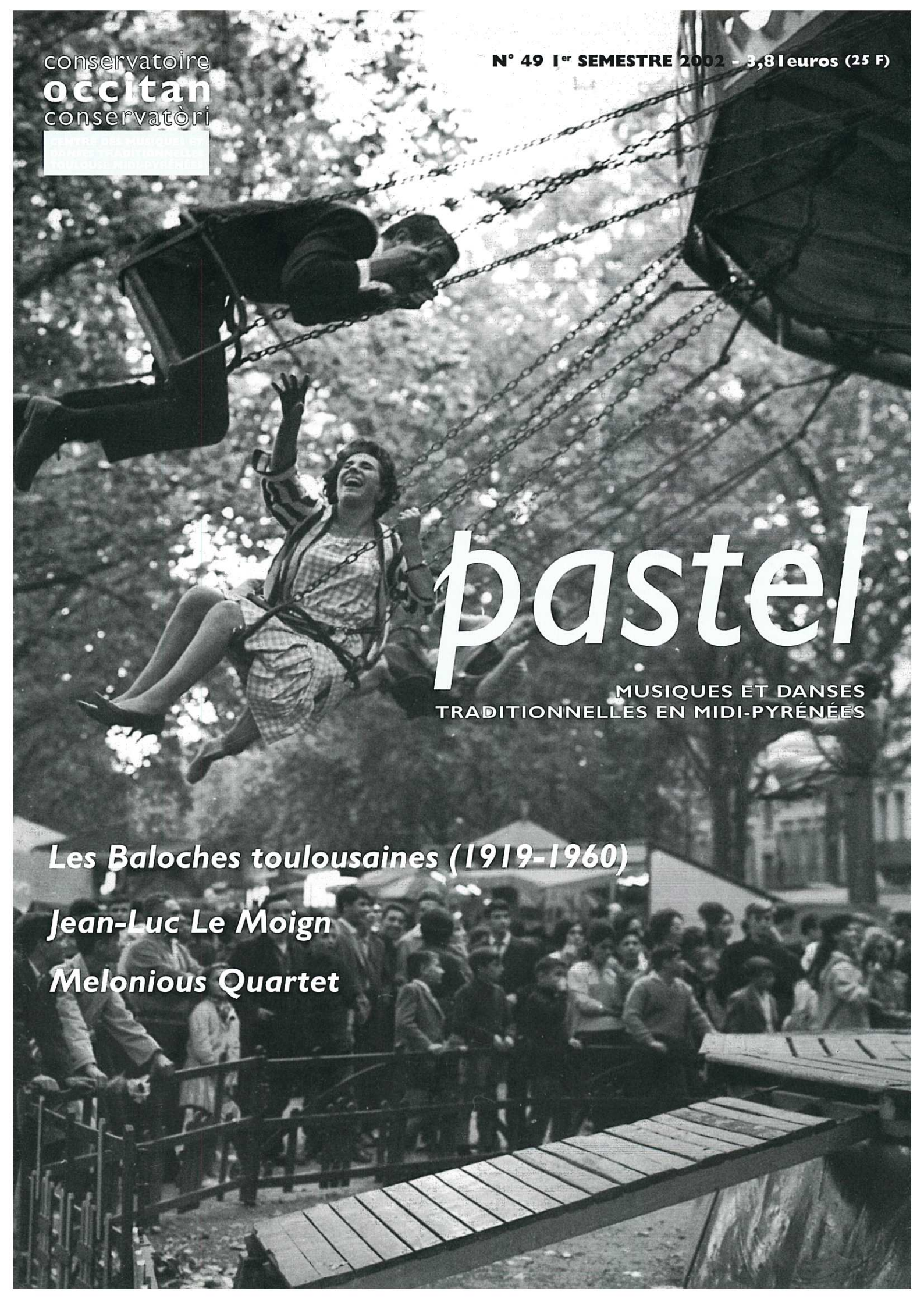




Photo de couverture :
Le "tape-cul", fête de
Saint-Michel, 1961
Photo J. Dieuzaide

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.conservatoireoccitan@wanadoo.fr

Directeur de publication : Pierre Corbefin

Graphisme : Michel Aparicio

(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)

Consultant mise en page : Floritpolit

Secrétariat de rédaction : Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

CPPAP : 74661 — ISSN : 0996-4878

Pastel n°49 — 1^{er} semestre 2002

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Éléonore Andrieu,

Dominique Barès,

Pierre-Marie Blaja,

Bénédicte Bonnemason,

Josiane Bru,

Pascal Caumont,

Pierre Corbefin,

Marc Castanet,

Éliane Gauzit,

Véronique Ginouvès,

Richard Lanièpce,

Jean-Christophe Maillard,

Philippe Sahuc,

Dominique Saur,

Michel Segonzac,

Franck Tanneau.

Édito 3

"Il y a ce qu'on emporte avec soi"

Pierre Corbefin

Croquis 4

"Bretagnes"

Entretien avec Jean-Luc Le Moign

Pierre Corbefin

Tranfrontalières 22

"Lettre d'Istanbul"

Richard Lanièpce

Cant 24

"Lo jòc cantat"

Éliane Gauzit

Croquis 30

"Melonious Quartet"

Pierre-Marie Blaja

Événement 33

"Les Journées de la Danse"

Lo Saüc. Chronique bilingue 34

Philippe Sahuc

Dossier 36

"Les Baloches toulousaines"

Franck Tanneau

Compte rendu 54

Dominique Barès

Formation 55

Pascal Caumont

Écouté, lu 58

La Rantèla 67

"Magazines à souris"

Alem Alquier

Billet 68

"Les chercheurs d'hommes"

Éléonore Andrieu

27^e Rencontres
internationales
de luthiers
et maîtres sonneurs

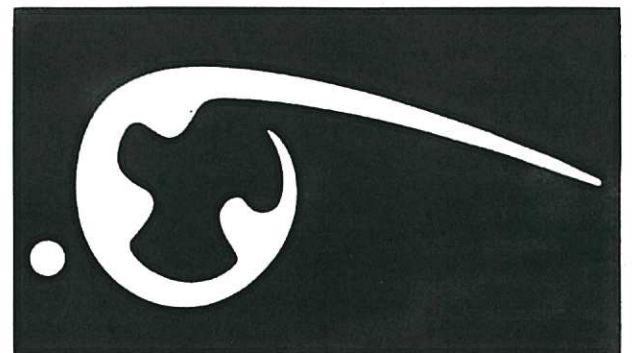
Saint
CHARTIER

11 > 14 juillet 2002

130 luthiers • 20 concerts
Animations et bals

Toutes les infos et renseignements :
+33 (0)2 54 06 09 96
Email : info@saintchartier.com
Site web : www.saintchartier.com

bergamasque



**Librairie spécialisée musique
danse - arts du spectacle**

68 rue Pargaminières 31000 Toulouse

Tél/Fax : 05 61 12 45 44

Il y a ce qu'on emporte avec soi

Dans un français un rien argotique, le vieux maître d'histoire nous racontait Tolède. La société des vivants, celle qu'on voyait à nos pieds depuis la rive gauche du Tage. Et puis l'autre, plus lointaine, la communauté d'avant la reine Isabelle. Il désignait du doigt la synagogue, la mosquée. Il décrivait l'usage ancien. Chaque lieu de culte, quelle que fût sa croyance, offrait l'hospitalité à son voisin. Ainsi montaient en chaire, à tour de rôle, comme on grimpe à la vigie pour protéger le navire, tantôt le rabbin, tantôt le curé, tantôt l'imam. Il racontait les réunions des non croyants qui conversaient avec les passants le soir à l'heure du paseo, sous les arcades de la Place Zocodover. Heureux équilibre brisé en l'an 1492 par la scélératesse du pouvoir absolu.

Et puis le professeur se tourna vers nous. "Vous savez comment j'ai appris le français ? Avec mon copain le petit Medina. Il venait tous les étés à Tolède quand j'étais gamin avec ses parents le petit Medina. Il habitait quelque part du côté de Paris. Sa famille, c'étaient des séfarades qui avaient dû foutre le camp à cause d'Isabelle la Catholique. Ils parlaient encore en castillan cinq siècles après entre eux les Medina. C'est à lui que je dois d'avoir appris votre langue".

La chaîne Arte a récemment diffusé "Vers un monde nouveau", un long métrage du bulgare Ivan Nitchev. On est à Plovdiv dans les années 1960. La communauté locale y est forte de tous les courants charriés là par l'histoire. Autour du personnage central, Berto, l'enfant juif aux cheveux fauves, il y a Araxie Vartanian la petite arménienne,

Kostas Papadopoulos le photographe grec, Sulfiye la courtisane turque qui joue du saz, Stoytchev le maître d'école, militant déchiré entre ses convictions politiques et sa tendresse pour ces petites gens dont il est. On y voit la minorité turque défendre en vain son antique cimetière contre les bulldozers du progrès. On y voit Mumuné, le maire des tsiganes, danser pour évacuer sa colère quand il apprend que lui et les siens sont chassés de leur village de planches parce qu'il est bâti sur les rives de la Maritza où le sol est fertile. Les élèves de Stoytchev regarderont partir leurs copains de jeux, blottis, chétifs, à l'arrière des longs charriots à quatre roues où leurs parents n'ont posé que de maigres ballots.

Et puis il y a Avram, le grand-père de Berto, ferblantier au porte à porte, robuste paillard et buveur de slivova. Un matin, déjà en jambes, il croise un de ses débiteurs, vieux juif comme lui. Il lui réclame son dû. "Me vas a pagar ! Me vas a pagar !" En *ladino*¹, dans la langue des juifs d'Espagne apportée à Plovdiv cinq siècles plus tôt par les Cohen ses ancêtres.

Chassez les hommes, ils n'en reviendront pas. Chassez leur œuvre commune, elle réapparaîtra tôt ou tard, portée par les voies infiniment lentes et têtues de la mémoire.

Pierre Corbefin

1. Le *ladino* est la langue parlée par les séfarades, noms donnés aux juifs d'Espagne et du Portugal. Les juifs de l'Europe non méditerranéenne, nommés ashkénases, parlent, eux, le *yiddish*.

Ils ne sont plus



Adrien Laboup

La disparition d'Adrien Laboup, survenue au lendemain de Noël dernier, a soulevé une émotion très vive. Témoin le texte suivant, reçu d'une jeune musicienne et danseuse de

Toulouse, proche d'Adrien, et que nous avons tenu à publier ici.

Je dois à Adrien de m'avoir entraînée vers les pistes de danse occitanes :

"Tu ne dances pas ? Pourtant, tu as un bon rythme quand tu joues ! Ce ne doit pas être bien compliqué pour toi.

Tiens, écoute, voilà un rondeau de Garin : je te montre et tu suis le mouvement."

Et me voilà partie danser !

"Il faudrait que tu viennes aussi au Pont des Demoiselles !

Tu viendras au prochain stage ?"

Adrien observait et commentait tout...

"Regarde ceux-là, il y a dix ans, ils étaient ensemble, mais..."

Et patati et patata !

"Tu vois, lui, je crois que c'est le mari d'une telle"

Et là voilà remariée à la faveur d'une erreur d'Adrien !

Ben qu'estoc lo Gascon que rotlèc "r" :

"Ces jeunes qui apprennent actuellement l'occitan, je ne les comprends pas et eux non plus... Moi, c'est ma langue maternelle, je la parle avec mon frère.

Non, je ne vais pas te la parler, va, tu n'y comprendrais rien !

A l'entrée de l'Ecole Normale j'ai réalisé qu'au fond, je n'étais pas réellement français, puisque personne ne comprenait mon accent !"

Adrien ? C'était surtout un homme attentionné qui faisait confiance :

"Tu ne peux pas jouer avec ton fifre en ré, le morceau est en sol/do. Je vais te prêter un instrument." Piccolo en métal, fifre à clef, flûte à trois trous...

J'ai eu le privilège et le plaisir de parler des heures entières avec Adrien dans les lieux pour danser (Carnavals, Castanet, Conservatoire Occitan, MJC du Pont des Demoiselles, Rangueil Reels).

Lorsque nous revenions à vélo il me confiait parfois ses joies, mais aussi les peines dont l'avait lourdement chargé la vie.

Sa présence nous manque déjà.

Marie-Pierre Sclafer

**Adrien Laboup
en compagnie de
Marie-Pierre Sclafer
lors d'un passe-rue.
Photo Conservatoire
Occitan**

Bre



*Pierre Folinard,
Jean-Luc Le Moign.
Kevrenn de Rennes,
Paramé (35).
Photo Denis Moisson
(1977)*

tagnes

Entretien avec Jean-Luc Le Moign
réalisé par Pierre Corbefin,
avec la complicité de Michel Segonzac

De passage à Toulouse, Jean-Luc Le Moign, professeur de cornemuse à l'École Nationale de Musique et de Danse de Lorient, tire les enseignements de son expérience de pédagogue. Et d'acteur impliqué dans cette dynamique que la Bretagne a su développer autour de sa culture de tradition orale. Sur ce sujet, il affirme ici une évidence encore trop peu admise. De même qu'on a plusieurs rêves, plusieurs vies en une seule, on a aussi plusieurs lieux de naissance, plusieurs cultures. Endosser sans esprit critique les habits tout prêts d'une identité collective quelle qu'elle soit, n'est-ce pas compromettre ses chances d'être un acteur de la pluralité ?

Pierre Corbefin : La première question tient en un mot : Bretagne ?

Jean-Luc Le Moign : Oui, Bretagnes. Avec un "s". Comme dans une revue qui a vu le jour il y a vingt cinq ans, qui a duré sept ou huit numéros, et qui s'est vite éteinte, malheureusement. Elle ouvrait la voie à un courant de pensée qui apparaît aujourd'hui de plus en plus. Au travers par exemple de la revue *Ar Men*. La Bretagne n'est pas une entité unique. Elle est au contraire très plurielle - le mot est à la mode -, extrêmement diversifiée. Ses frontières ne s'arrêtent pas brutalement au-delà de Rennes. Et puis il y a eu énormément d'influences extérieures. Ceci tous azimuts. Pour ce qui me concerne, et c'est tout à fait personnel, je ne me considère pas comme Breton. C'est une réaction à tout ce qui flotte aujourd'hui de malsain dans l'air, et qui réapparaît un peu partout. Je suis loin d'être le seul, d'ailleurs, à réagir de cette façon. Mais je sais aussi, par expérience, que quand on s'éloigne de son lieu de vie, on réagit d'une certaine façon. On a besoin de se rattacher...

P. C. : Tu fais allusion au séjour que tu fais en ce moment à Toulouse ?

J.-L. LM : Non, je parle en général. Je pense aux Gourinois de New-York, aux Bretons de Paris, aux expatriés de toutes sortes, aux amicales qui les regroupent.

P. C. : Les gourinois ?

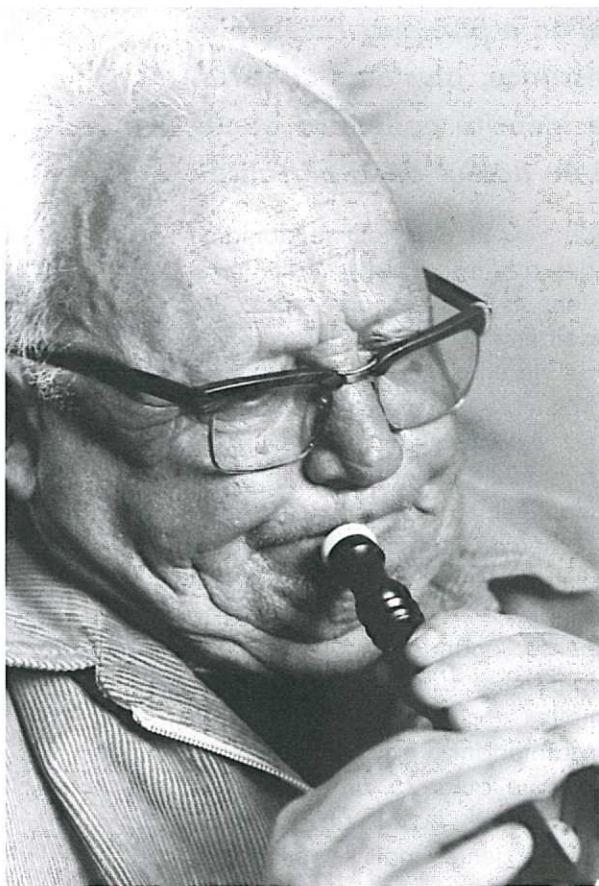
J.-L. LM : Oui, à New-York la majorité des Bretons vient de Gourin. Les "crêpeurs" de New-York font fortune parce que c'est à Gourin que les crêpes de froment sont parmi les meilleures de Bretagne...

Je disais donc "prudence", parce qu'on sait très bien que lorsque quelqu'un ou quelqu'une va travailler un long moment tout à fait en dehors de son lieu d'enfance ou de son lieu de vie habituel, la réaction n'est pas la même. Consciemment ou inconsciemment, on a tendance - tout le monde, je pense - à se dire Breton, si on est loin de la Bretagne. Alors que ma tendance, en Bretagne, moi... Je suis contre les drapeaux en général ; j'ai horreur de ça. Je ne sais pas ce que je suis, et je ne cherche pas à le définir ! Je pense que tout ça a un rapport avec la notion de qualité

de vie. Et puis tout le domaine des arts traditionnels - dits traditionnels -, et des arts tout court, doit être au service de la qualité de vie en général. Le mot racine m'énerve, aussi. Le mot identité est extrêmement ambigu, politiquement, même étymologiquement, et ce n'est pas ce que je recherche. Je recherche une qualité de vie communautaire, tout simplement. C'est à ça que je pense, quand on parle de militantismes, de cultures traditionnelles, au pluriel, toujours. Maintenant, j'ai 49 ans, et j'avoue qu'à 25 ans, je n'étais pas pareil. J'avais des intuitions de ce genre, mais je militais un petit peu naïvement, comme on fait à 18 ans, à 25 ans. Je faisais de la musique bretonne par amour pour la musique bretonne. C'était ma modeste forme de militantisme.

P. C. : Est-ce que tu peux préciser comment tu es passé de ta période drapeau, si je puis me permettre, à celui que tu es aujourd'hui. Tu viens de dire "j'ai horreur des drapeaux".

J.-L. LM : J'ai toujours eu horreur des drapeaux ! Même quand j'étais jeune. Au fil des deux ou trois dernières décennies, j'ai pris un peu de maturité, comme tout le monde, un peu de recul par rapport à plein de choses. Mais je me suis toujours refusé, par exemple, à porter le costume bre-



Pierre Bédard,
musicien devant
l'éternel. **Bubry,**
1982.
Photo Denis
Moisson

ton, le costume tel qu'on le porte dans les cercles celtiques ou dans les bagadou, parce qu'en pratique ça ne correspond jamais à un quotidien vécu proche de nous dans le temps, ou plus ou moins proche : quelques décennies, ou fin XIX^e ; ça ne nous correspond pas, ou très rarement. Et puis aussi par principe - peut-être un peu bête - que l'image de la culture qu'on pratique : danse, musique, chant, tout ça, c'est du quotidien. Il n'y a pas besoin d'habiller ça avec quoi que ce

soit. C'est de la culture comme tout autre chose, et il n'y a pas besoin de colorier ça.

P. C. : Tu as repris tout à l'heure en disant "qualité de vie communautaire" ; j'imagine que tu as des choses à dire par rapport à ça. Quand tu as dit "qualité de vie" tout court, ça me renvoyait à des choses quand même assez différentes que quand tu as dit "qualité de vie communautaire". Pour moi, ce sont deux choses distinctes.

J.-L. LM : Je pense à des choses très précises. Par exemple, j'ai entendu des gens s'occupant notamment de cercles celtiques, de la danse... Des jeunes un peu paumés qui débarquaient dans un cercle et au bout d'un an ou deux de vie communautaire et plaisante - ultra plaisante ! -, des gens qui s'épanouissaient. Des jeunes qui étaient mal dans leur peau, au bord de la délinquance ou au bord de la dépression. Il y en a plein, comme ça. Tu sais mieux que moi ce qu'apporte physiquement et mentalement, non seulement le sport, mais la danse, le mouvement commun ; ça apporte énormément de choses. Et puis là, justement, on débouche peut-être sur l'aspect communautaire et la santé mentale d'une communauté, ce qui n'est pas fermé. Communauté ne veut pas dire fermé, bien entendu. Je parle des gens qui, par le hasard de la vie, vivent ensemble, se côtoient quotidiennement ; c'est ça, la communauté - on va en parler plus dans les minutes qui viennent -, avec l'extraordinaire développement des danses traditionnelles en Bretagne en ce moment.

P. C. : Est-ce que c'est d'abord de la musique dont vous vous êtes occupés ; pour ensuite vous occuper de la danse plus récemment, disons ces dernières décennies ? Si c'est le cas, est-ce que cela signifie quelque chose ? Que le social a évolué lui aussi, dans le même temps ?

J.-L. LM : Oui, certainement, ça a une relation très nette. Les cercles celtiques sont nés avant la dernière guerre - je pense qu'il y en avait déjà quelques-uns -, avant les bagadou qui sont apparus dans les années 50. Et juste après la guerre, c'est vrai qu'il y a eu un engouement formidable pour les ensembles instrumentaux qu'étaient - que sont toujours - les bagadou, et ça a provoqué la renaissance, ça a impulsé des tas de créations de musiques traditionnelles. Alors, entre parenthèses, je n'irai pas jusqu'à dire que les bagadou ont sauvé la musique bretonne ; ça, c'est un autre débat. Et donc, je vois ça de mon petit monde à moi, dans ma tête, mais je pense que ça correspond quand même à la vérité. C'est que les bagadou ont eu le haut du pavé -, ont recruté davantage, et ont apporté un mouvement de création et de renaissance sans doute plus important, parce que peut-être, entre autres, possédant une image moins "ringarde" que les cercles celtiques, qui en souffrent malgré tout de moins en moins. Et donc jusqu'aux années 75-80, 85 peut-être, les bagadou ont eu davantage de succès auprès du public que les cercles celtiques ; et ça se mesure concrètement. Depuis une bonne quinzaine d'années (c'est dur à chiffrer, évidemment, ce n'est pas venu bru-

talement ; et ce n'est pas venu non plus par hasard), les cercles celtiques se sont développés ; et pas seulement eux : on a beaucoup évoqué ces jours-ci le travail des clubs locaux, des clubs de danse, qui se multiplient comme des petits pains, partout, dans les quartiers, les bourgades, etc. De même par exemple que les clubs ou les associations d'accordéon diatonique, lequel connaît un engouement extraordinaire en ce moment. Il y a un nombre incalculable de gens qui viennent maintenant à la danse. Alors c'est une formule facile, je sais bien, c'est une formule un petit peu lyrique, mais les danses bretonnes sont massivement pratiquées ; c'est vraiment le peuple qui se réapproprie cette culture de danse et de chants traditionnels.

P. C. : Ces gens, c'est toutes générations ?

J.-L. LM : Toutes les générations, oui. Je dirais surtout les jeunes gens. Je dis ça de façon un petit peu rapide, intuitive, mais quand même, si, c'est surtout les jeunes gens, les grands adolescents 18-20 ans ; mais aussi beaucoup de gens d'un certain âge, 40-50 ans, un peu plus, parfois. J'évoquais l'autre jour avec toi l'exemple dans la presse quotidienne : *Ouest-France* et *Le Télégramme* (*La Liberté du Morbihan* s'est éteinte il y a 5-6 ans ; c'est sans doute malheureux, manque de moyens, puis d'autres raisons). Dans cette presse quotidienne, il y a 20-25 ans, à chaque fois qu'étaient évoquées une soirée dansante, une soirée galette des rois, une réunion du club de ceci, de cela, eh bien on voyait des photos de gens dansant la valse, le tango, la polka ; mais la valse, surtout la

valse. Eh bien ça a changé : c'est devenu la rareté, de voir ça ! On voit 3-4 photos par édition quotidienne, de gens de 50-60 ans ou plus, des "clubs d'anciens", dans ce genre d'assemblées, des fêtes toutes simples. Et là, ils dansent l'an-dro, ils dansent la gavotte, ils dansent le laridé ; ça, c'est naturel. Il n'y a pas de militantisme, là-dessous.

P. C. : Je voudrais revenir sur quelque chose que tu as dit au début - que tu as développé, de toute façon, mais sur quoi peut-être on peut parler davantage -, d'abord tu as dit "Bretagnes avec un 's'". Tu as dit aussi que tu ne te considérais pas comme Breton. C'est inattendu... donc intéressant ! ... professeur à l'ENMD² de Lorient... Tu peux revenir sur ce thème ?

J.-L. LM : Oui, je veux bien. Quoique c'est difficile d'en parler ; c'est un peu de la philosophie, et puis c'est des convictions que j'ai par moments, par éclairs, de façon extrêmement nette, et extrêmement volontaire. Et puis la majeure partie du temps, c'est un peu flou, dans mon esprit ; ce n'est pas facile d'en parler de façon précise. Il ne faut pas tomber dans le délire non plus, et ce n'est pas évident ! Oui, je pratique la cornemuse écossaise, c'est vrai. C'est un instrument sur lequel il y a une grosse technicité, mais une technique à la fois complexe et pratique. Je fais une petite parenthèse, là. C'est un instrument qui, une fois qu'on a maîtrisé le canal technique, permet à des gens qui ne sont pas forcément très musiciens, de bien jouer. C'est un ins-

trument "démocratique". Par exemple, je considère qu'il est bien plus difficile de jouer de la bombarde, qui a une technique tout à fait rudimentaire, ou de la flûte à bec, du flageolet, que de jouer de la cornemuse écossaise qui est pourtant beaucoup plus technique. Et cette technique-là, justement, permet, quand on est dedans, d'exécuter correctement et d'appréhender des phrasés, des rythmes, que les gens n'ont pas forcément d'emblée, quand ils abordent l'instrument. On connaît des exemples de gens

"La cornemuse écossaise a pour répertoires principaux bien sûr la musique écossaise, incontournable, la musique irlandaise et la musique bretonne."

qui ont du mal, par exemple quand ils commencent à pratiquer la musique, à marquer la pulsation avec leur pied, en même temps que la musique. Puis ça vient. C'est une coordination des gestes, c'est dans la tête. Il y a des thérapies comme ça, qui existent dans tous les instruments. Dans la danse aussi. Donc cet aspect technique très précis de la cornemuse permet d'exécuter des répertoires musicalement simples, mais avec un bon phrasé, à un rythme régulier. Une parenthèse : la cornemuse écossaise a pour répertoires principaux bien sûr la musique écossaise, incontournable, la musique irlandaise et la musique bretonne. Quoiqu'il y ait quelques rares professeurs en Bretagne qui, faisant bosser la cornemuse, ne pensent que technique, et font abstraction des principales caractéristiques cultu-

relles du milieu. La très très grosse majorité des pipers, des bagpipers de Bretagne, des enseignants, accordent une belle part, une très belle part aux musiques traditionnelles de Bretagne. Il y a beaucoup de profs - dont moi - qui commencent pendant un an ou deux, le début d'étude sur la cornemuse, avec des exemples

“Mais je suis amoureux fou en particulier de musique orientale, maghrébine, et toute la zone moyen-orientale, Egypte,... Je suis fasciné par les musiques d’Afghanistan, du Kurdistan, de l’Ouzbékistan, d’Asie Centrale, et toutes les musiques du Caucase, toute la partie sud de l’ancien régime soviétique. Je préfère ces musiques-là aux musiques celtiques.”

musicaux de Bretagne. Les exemples d’Ecosse viennent un peu plus tard. Ce n’est pas une pratique éternelle. Je change de temps en temps comme tout le monde.

Alors je continue le propos général. C’est que depuis tout jeune, j’ai été fasciné par des musiques extra européennes, extra “celtiques” (je n’aime pas ce mot-là, tant pis), extérieures à ce qu’on vient d’évoquer. Et puis donc je suis tombé à 18 ans dans le chaudron balkanique, avec des amis de la Kevrenn de Rennes, le bagad de Rennes, extérieur au vécu culturel traditionnel, composé d’étudiants, principalement. Ces amis de la Kevrenn de Rennes m’ont fait découvrir la

musique bulgare, pour commencer, dont je suis toujours amoureux. C’est plus que de l’amour, c’est de la rage ! Et puis au fil des ans, j’ai découvert dans toutes les autres musiques des choses qui me parlent directement. Mais je suis amoureux fou en particulier de musique orientale, maghrébine, et toute la zone moyen-orientale, Egypte,... Je suis fasciné par les musiques d’Afghanistan, du Kurdistan, de l’Ouzbékistan, d’Asie Centrale, et toutes les musiques du Caucase, toute la partie sud de l’ancien régime soviétique. Je préfère ces musiques-là aux musiques celtiques. La musique bretonne me parle énormément, me touche énormément. Dieu sait s’il y en a, des exemples, des centaines, de chants a capella, de chants en couple, en groupes. Le chant me touche plus que le reste - mais bon, je ne suis pas le seul ! Ces musiques bretonnes continuent à m’émouvoir. Mais j’ai des émotions fortes à l’écoute de musiques extra européennes. Plus que... l’Irlande. Je ne devrais pas dire ça, parce que ce n’est pas mon domaine ; et puis mon job, c’est l’Ecosse, c’est le répertoire basique, incontournable. Mais qui est très plaisant à faire, attention ! J’aime ça, mais je préfère autre chose. Donc, globalement, comment relier ça ? Je l’ai relié à la question que tu as relancée : non, je ne me sens pas Breton. Je me sens..., je ne sais pas ; je me sens rien du tout. Je suis un acteur parmi d’autres. Beaucoup moins bon que beaucoup d’autres, meilleur que d’autres, c’est tout. Et puis il y a aussi - je me répète - de ma part une réaction (c’est même un principe) : pas de drapeau, pas de rattachement identitaire. Non, pas question.

P. C. : Et autour de toi, il y a des gens, évidemment, dans ton propre milieu musical, comme partout, qui ont des positions différentes.

J.-L. LM : Oui, bien sûr ! Mais comme tout le monde, je continue à me poser des questions. Par exemple - ça fait figure de confiance, mais bon, c’est des questions fondamentales, de toute façon -, quand on joue le *Bro-goz* (l’hymne breton), je suis désolé, mais je ne me lève pas. C’est le même que l’hymne gallois. C’est le chant du “pays de nos ancêtres”. C’est exactement le même que l’hymne gallois. Je n’aime pas ces choses-là, je ne me lève pas (tout le monde autour de moi se lève, ... voilà déjà une excellente raison pour ne pas le faire !) ; ça fait tache, c’est sûr. C’est très rare, mais quand ça se produit, dans les concerts dans les églises, en fin de concerts un petit peu militants, ça jette un froid, c’est sûr. Je suis un peu gêné par principe, et puis pour les gens que j’estime énormément pour leur action, leur passé, mais qui ne sont pas du tout d’accord avec moi, quoi ! Et qui pourraient m’en remontrer au niveau intellectuel, sur cette façon de se conduire, mais bon...

P. C. : Oui, et puis comme souvent, les convictions très profondes... ça ne passe pas souvent par des mots. Mais nous, de l’extérieur, par rapport à la Bretagne, c’est vrai qu’on ressent la Bretagne - comme certaines autres régions de France - comme ayant une quantité importante de gens qui revendiquent l’identité bretonne de façon forte et claire...

et ça ne passe pas seulement par la langue, mais aussi par la musique. Donc là - je m'engage aussi personnellement -, je trouve que c'est bien de jeter un froid comme tu disais tout à l'heure, en disant "ben moi, je ne comprends pas ça", et pourtant, tu es sonneur, c'est un métier... je ne sais pas quel mot peut mettre le futur lecteur sur cette attitude : ambiguïté ou paradoxe ?

J.-L. LM : C'est ça, paradoxe, oui.

P. C. : Vive ce genre de paradoxe ! Parce que moi je ressens à peu près la même chose. Mais bon, je ne vais pas m'engager dans l'interview ! La question qu'on peut se poser c'est : Est-ce que la langue, la musique, le chant, la danse, ces langages, ont une fin en soi ou pas ? C'est peut-être ça, la question.

J.-L. LM : (soupir) Ah !... Non, je ne pense pas. Sans doute que non. Ces pratiques sont peut-être personnelles dans leur forme - on veut bien faire, c'est un but en soi -, mais ce sont toujours, à y regarder de plus près, des actes de communication, de "partage". Il fut un temps, peut-être, dans certains créneaux temporels, ou des lignes de pensée, ça l'a été, oui, c'est vrai. Le militantisme que j'évoquais de ma jeunesse, et d'autres jeunes gens des années 70 - et même avant (j'ai commencé en 66) -, c'était le militantisme jeune et candide, "rentre-dedans". C'est presque par principe que j'allais - qu'on allait - dans la rue. On allait vraiment afficher une certaine forme de

caractère breton. Quand on allait jouer avec la Kevrenn de Rennes au match de football sur le terrain du Stade Rennais, à l'entrée, à la sortie des joueurs, et à la mi-temps, il y avait de ma part - j'avais 20 ans -, un enthousiasme... C'était un contexte. Maintenant,



ça a bien changé. Et puis bon, il y a le fait qu'on n'ait plus en Bretagne à obtenir un regard général positif du public. Il n'y a pas que la danse, parce qu'on constate maintenant que, grâce à l'enseignement, aux médias, grâce à un faisceau de causes qui ont changé le regard du public, qui ont fait disparaître le côté rin-

gard de la culture bretonne, le côté passéiste, le côté folklorique - au sens français du mot, au sens habituel qui a été dévoyé -, quand en Bretagne, nous ou d'autres sonneurs nous produisons dans les cafés, les soirées-cabarets de repas chantés, de repas sonnés, à la terrasse de bistrot, si le temps et le lieu le permettent, dans la rue, c'est très net, c'est très très net : le regard du public a changé. Les jeunes musiciens de biniou, de bombarde, tout ça, sont vraiment acceptés ; c'est un autre regard. Alors c'est facile à dire, je sais bien, mais je suis persuadé de ce que j'avance là.

P. C. : Le type d'expression est donc complètement intégré, en quelque sorte. Et ça s'est fait en... ?

J.-L. LM : Ça s'est fait en 12-15 ans. Il y a eu la mode - non, le phénomène - Alan Stivell qui a impulsé beaucoup de choses, qui a provoqué un déclic mental dans un public extrêmement large. Il y a eu l'explosion des bagadou qui ont drainé des centaines de jeunes (pas seulement vers la musique, d'ailleurs). Et puis dans les années 80, la "mode" est tombée un petit peu. C'est reparti avec notamment le travail d'associations pour la danse, puis la création du conservatoire de musique bretonne à Plœmeur. Et puis dans les années 89-90, le soufflet est un petit peu retombé encore. Et depuis 7, 8, 10 ans, ça marche du feu de Dieu, c'est incroyable ! Donc pour redire ce qu'on disait, il y a cinq minutes, on n'a plus à militer pour une reconnaissance, un regard positif. Il y a toute une chaîne culturelle, un vécu quotidien, concret. A Lorient, à Quimper, à Brest, à Saint-Malo

Angers,
détail extérieur
maison en bois.

Photo
Françoise
Le Moign

c'est pareil, c'est un faisceau de personnes, Carhaix, Pontivy avec Laurent Bigot. Ce sont des écoles de musique qui fonctionnent très très bien, entre autres parce que les sonneurs en couple et les bagadou travaillent de plus en plus étroitement avec elles. Nous avons aussi beaucoup de jeunes élèves qui sont les enfants des danseurs des cercles celtiques ou des sonneurs ; mais aussi de bien d'autres acteurs culturels de la génération précédente. C'est comme une grande toile, les gens sont reliés entre eux.



Philippe Janvier
et Jean-Luc
Le Moign,
Lorient 1997.
Photo
Françoise
Le Moign.

P. C. : Là je fais un parallèle avec ce qu'on vit ici. A une époque, c'était les parents qui faisaient la démarche pour les enfants. Mais très récemment, des enfants viennent d'eux-mêmes parce qu'ils sont tombés amoureux du son d'une cornemuse, ou d'un accordéon.

J.-L. LM : Non, je ne crois pas que c'était le cas en Bretagne. Sauf dans le monde des danseurs

des cercles celtiques, peut-être, qui étaient sans doute trop décriés par d'autres milieux, trop critiqués - ils le sont encore, mais bon, c'est des formes de querelle un peu bêtes qui s'estompent. Il y a un volontarisme, et puis il y a un passage conscient, une bulle culturelle, dont les gens, même très jeunes, savent - parfois inconsciemment - qu'ils en font partie. Tout est relié. Et c'est le quotidien qui relie tout le monde. C'est conscient chez certains et pas chez d'autres. Par exemple - c'est anecdotique, mais j'y pense depuis deux mois - j'ai passé quinze jours à Glasgow (un autre type de rencontre), on m'a posé la question : "Est-ce que vous avez beaucoup d'abandons en cours de route ou en fin d'année, en fin de cycle ?" La question m'a surpris. J'ai dit non, on n'en a pas. Et on m'a chambré, on m'a dit : "Ah mais vous êtes si bon que ça, vous les profs, là-bas ?" Et je n'ai pas su trop répondre. Après, j'ai réalisé la démarche très très volontaire des élèves. Mais je n'ai pas trouvé, à ce moment-là, cette réponse qui est complètement réelle, de cette bulle culturelle à laquelle on est relié. Les gens qui font du biniou et ceux qui font de la bombarde, qui font danser les autres ; ils vont se montrer, ils sont mis en valeur, et on a besoin d'eux, le public a besoin d'eux, maintenant. Tu vois ce que je veux dire. Ils sont devenus linguistes, aussi, puisque la langue... Tout est lié. C'est pas toujours net, mais... Puisque les bretonnants, ceux qui travaillent la langue, c'est tous, peu ou prou des acteurs, musiciens ou danseurs, et inversement... Nous, on a plein d'élèves qui sont actuellement en fac de breton. J'en connais 3 ou 4 en cornemuse. En

bombarde et biniou-coz aussi. Des gens qui arrivent en fin d'adolescence, au bac, et qui vont en fac de breton à Rennes. On a des exemples tout près de nous.

P. C. : Il n'y a pas de césure entre le mouvement de ceux qui se battent pour la langue et le mouvement des musiciens.

J.-L. LM : Non ; il y en a de moins en moins.

P. C. : Je pense à ça parce qu'ici, elle a existé fortement. Elle s'estompe, mais elle existe encore.

J.-L. LM : Elle existe encore un petit peu en Bretagne. Il y a des gens à Diwan - pour ne pas les citer - qui sont hostiles à tout folklorisme, donc qui s'affichent hostiles aux cercles celtiques et aux bagadous. Et qui ont un regard méprisant sur les musiciens et les danseurs. Je pense qu'il y a un phénomène de folklorisation, donc de rejet par les médias. Folklorisation - ce n'est pas nouveau, ça existe partout -, pour enfermer dans une bulle les acteurs des cultures locales, pour finalement les mettre au placard. Et en fait, c'est le contraire qui s'est passé. La bulle a grossi, grossi, et il y a des intégristes parfois qui ne veulent pas voir ça ; ça s'est perdu un petit peu, comme tu dis, ça s'estompe avec le temps.

P. C. : Donc, vous semblez apporter la preuve que la musique, la danse, le chant, la langue - je reviens sur mon expression "ne sont pas des fins en soi" -, véhiculent quelque chose qui agit sur le social. Bon, c'était le cas dans la société

traditionnelle ; je veux dire, ça faisait partie d'un tout, d'un ensemble cohérent. Et si le social avait besoin d'un certain nombre de ces médias, pour fonctionner ?

J.-L. LM : Oui. Alors, il y a plein de faisceaux d'idées, c'est très compliqué. Il n'y a pas que la musique, la langue ; il y a tous les autres arts populaires quotidiens : la cuisine, la broderie, notamment. Je pense à la fédération War'Leur, qui organise fréquemment des stages de broderie, jumelés aux stages de danse, au cours des mêmes week-ends prolongés, et qui s'intéressent aux arts culinaires, à certains plats spécifiques. Et d'autres choses aussi. Je pense à la broderie, mais aussi, sur *Ar Men*, sur un des derniers numéros, il y a eu un article sur quelqu'un d'un cercle celtique de Quimper, qui a fait par exemple le costume du dernier académicien. Un costume de toute beauté, fait par un professionnel quimpérois, et qui est en train d'acquérir une réputation internationale, avec un art, on peut dire, breton. L'art - je reviens en arrière - sur le problème presque philosophique de l'appartenance à la "bretonnitude", ou l'identité bretonne. C'est d'autant plus délicat que, à l'évidence, il y a des caractères modaux, rythmiques, visuels, de sensation, de mode de pensée, de sensibilité profonde, qui sont propres aux gens habitant en Bretagne, c'est certain. Musicalement, par exemple, lorsqu'un Breton compose un air dans le style écossais, immédiatement, les Ecossais disent : "C'est breton, ça, ce n'est pas écossais, ça sonne breton". C'est l'inconscient qui parle, mais parallèlement, ça peut parfaitement s'analyser. On pourrait

multiplier les exemples. Donc il y a des caractères bretons, quand même ; ça rend encore plus compliqué ce problème d'identité.

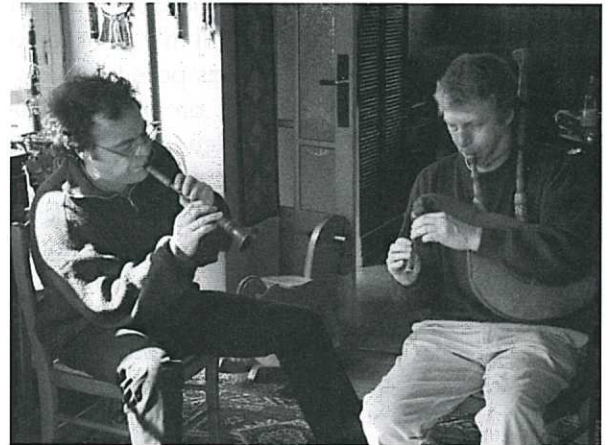
P. C. : Pardon de revenir à ce terme, cette expression, que tu as employée, et qui m'a frappé : "Bretagnes avec un 's'". Et tu disais que c'était le titre d'une revue, à une certaine époque.

J.-L. LM : Voilà. Il y a 25 ans, c'était une revue créée, impulsée, par un groupe de jeunes gens qui devaient avoir dans les 30-35 ans à l'époque. Des jeunes très très très cultivés. Je pense par exemple à un grand poète breton Paol Keineg qui en était le directeur de publication. C'est un nom qui parle à tout le monde. C'est une revue qui, par manque de moyens - probablement aussi parce que mal reçue par le public -, n'a pas marché. Elle a porté ce titre-là par réaction. Enfin, je l'ai senti comme ça, quand je l'ai achetée. Et j'ai senti cet esprit d'ouverture. Ils tapaient du point sur la table pour dire qu'il n'y a pas qu'une Bretagne ; il y a plein de couleurs, chez nous. Il faut s'ouvrir aux autres, il faut accepter les autres. C'est des mots faciles, mais c'est vrai, je l'ai vraiment senti comme ça. Du genre qui en avait marre de cette bretonnitude étroite, complètement étroite ; qui en avait sans doute marre plus ou moins confusément, des gens refermés sur eux-mêmes.

P. C. : Tu parles de bretonnitude, mais toute la Bretagne n'est pas...

J.-L. LM : N'est pas identique, bien sûr ; et pas bretonnante, si c'est ça que tu penses. Fin de la face A. La Bretagne n'est pas unique, on le sait. C'est un lieu

commun, pour nous. Elle est coupée en deux du point de vue linguistique. Avec la moitié ouest qui parle le breton, et la moitié est qui ne parle plus le gallo, encore que dans certains coins, on le parle, mais pas partout. Et qui ne parlent pas le breton. Les locuteurs bretons sont entre 200 000 et 250 000



personnes. Alors nous, avec notre petit nombre de musiciens, depuis 35-40 ans - et ça rejoint nos propos sur l'identité bretonne - on a vécu des changements, des évolutions, des trucs douloureux, des querelles regrettables. Et nous - et moi individuellement -, comme plein d'autres personnes, on est tombé dans des a priori, dans des idées qui étaient fausses, des convictions fausses, on pensait que nos voisins étaient moins riches que nous, culturellement. C'est une petite image mais ça veut dire concrètement que les bagadou sont une masse de sonneurs de cornemuse et de bombarde qui, jusqu'aux années 80-85, pensaient majoritairement : "Tout ce qui est noble, intéressant culturellement, les rythmes de danse, des phrasés, des richesses musicales et de danses, se situe à l'ouest ; et tout ce qui est gallo est pauvre culturellement, voire, il n'y a rien". En

"Couple"
Philippe Janvier,
Jean-Luc
Le Moign
Photo
Yvon Renard

Bretagne, on entend dire - je l'entends dire, en réunion, avec un certain nombre de proches, de personnalités musicales classiques -, qu'en Auvergne, il n'y a rien ; il n'y a que la bourrée. Par contre en Bretagne, on a tellement de choses qu'il faut vraiment s'intéresser de près aux caractéristiques, aux richesses modales, rythmiques, de danses, etc. En Auvergne, bof, il n'y a que la bourrée, c'est pas pareil. Tu vois, c'est incroyable, on entend encore ça. Et on a vécu un petit peu la même chose en Bretagne, ce black-out, ce rejet total de ce qu'il y avait à l'est d'une ligne Vannes au sud, Saint-Brieuc au nord. Et le terme de gallo a - a eu longtemps - une connotation péjorative, c'est-à-dire non breton, pauvre par rapport au culturellement riche. Et puis le pays gallo, c'est pas Le pays gallo : il y a plein de contrées avec des caractères différents, des langages, des façons de parler très différentes ; et puis des zones de danse, des zones culturelles très très différentes les unes des autres. Et c'est seulement maintenant qu'on redécouvre ça. Par certains biais, notamment le biais des concours, qu'on a déjà évoqués, par le biais aussi de l'amélioration technique, musicale, les gens vont chercher plus loin. Le temps fait son œuvre, comme toujours. Mais par exemple, à propos des concours ; c'est vrai que pour le monde des sonneurs en couple biniou/bombarde - et c'est surtout vrai pour le monde des bagadou -, la réflexion sur l'élargissement aux répertoires gallos est toute récente. Elle a 10-12 ans, à peu près. Il faut reconnaître que certains, comme le bagad de Kemper ont souvent été précurseurs ; ils ont joué des tours à la mode de Redon, des danses

du pays de Rennes, des boulangères, des maraîchères, du pays gallo-vannetais, du marais vendéen, bien avant que la majorité

avons imposé aux bagadou un terroir qui était le terroir gallo-vannetais (en gros, c'est Redon). Donc on leur a imposé ce terroir.



ne s'y intéresse. Je reviens à mon propos de dire qu'à un moment très précis (en 91-92), nous avons - nous, c'est la BAS¹, l'assemblée des sonneurs de Bretagne, ou plus justement des bagadou, association dont j'ai été permanent technique et musical de 90 à 95 - nous

On leur a dit que dans ces terroirs-là, il y a le laridé à 6 temps, qui se danse de façon différente de la zone bretonnante, le rond caractéristique de Saint-Vincent, des "pilés-menus", danse cousine de l'an-dro. Il y a également un fond culturel commun à tout point

de vue : costumes, danse, mode de vie quotidienne. Un fond commun entre la partie bretonnante du vannetais et la partie franci-

il y a ces danses qui sont extrêmement pratiquées ; allez fouiller, allez voir ces groupes, allez écouter les cassettes de collectage”.



sante, galloisante. C'est prouvé. Par exemple, les travaux de collectage et de publications de l'association du pays d'Oust et de Vilaine, à travers les travaux d'Albert Poulain, de Gilbert Hervieux, qui le démontrent très bien. Donc on leur a dit : "Voilà,

Depuis 94-95, les sonneurs, et toujours par le biais de terroirs imposés en concours, font la "découverte" du pays nantais et du marais vendéen.

P. C. : Par rapport à tout ce travail que vous avez fait en

faveur de leurs répertoires et de leurs cultures, comment ont réagi les gens du pays gallo ?

J.-L. LM : Question pas évidente ; je ne veux pas me mettre à la place des gens, répondre à leur place. Comment ils réagissaient ? Pour ma part, c'est grâce à mes contacts fréquents avec Gilbert Hervieux, et en sonnant régulièrement avec mon compère Philippe Janvier, spécialiste de ce terroir-là, que j'ai découvert énormément de choses et ouvert les yeux sur sa richesse. Comment ils réagissaient ? Je pense qu'ils avaient une telle richesse culturelle, qu'ils vivaient bien tout seuls ; ils n'avaient pas besoin de bagadou, dans un sens. C'est vrai qu'au centre Ty-Kendalc'h (Redon), les festou-noz et les fêtes, c'est quelque chose ; que les bagadou soient présents ou non. C'était extrêmement vivant. Que les bagadou y soient maintenant, tant mieux, ça crée des choses. Un grand nombre de groupes de fest-noz voient le jour en pays gallo ; une multitude de jeunes musiciens et danseurs en découvrent les répertoires. On peut même dire que certains acteurs du pays gallo se "décomplexent".

P. C. : Si on fait abstraction de ce livre dont tu parlais tout à l'heure, est-ce que la partie bretonnante n'était pas plus en avance dans le travail d'enquête, pour la revitalisation, que la partie galloise. Est-ce que ça n'a pas servi de locomotive, en quelque sorte ? Indépendamment du regard que les uns portaient sur les autres.

J.-L. LM : Non, je ne crois pas ; ou en tout cas pas au niveau des

(de gauche à droite) : Yvon Goarant, Jakez Oulc'hen, Yannick Oulc'hen, Bernard Pichard. Bombardes Kevrenn de Rennes Pontivy 1973

travaux d'investigation. Parce que j'avais évoqué le pays nantais, le marais vendéen, avec la redécouverte et la mise en bon fonctionnement de la veuze du pays nantais. Eh bien là, un certain nombre de personnes ont fait de gros travaux, comme les collectifs des pays d'Oust et Vilaine, le collectif des veuzous. De gros travaux d'investigation sur leur propre culture. Sans doute plus poussés, même, que dans la région ouest, côté bretonnant, où la pratique étant plus massive, il n'y a pas de questions à se poser (ou on ne s'en pose pas assez). Ça me fait penser à un parallèle qu'on peut faire entre ce qui se passe en Bretagne, et ce qui se passe ici, en Occitanie, dans un coin de Toulouse où, apparemment, d'après les conversations qu'on a pu avoir ces jours-ci, il y a un problème, là. Enfin, un problème, c'est un bien grand mot. J'ai le sentiment que vous étudiez beaucoup, vous parlez beaucoup de tout ce qui se passe autour de la danse dans la société ; la façon dont elle est vécue, d'où elle émane, la respiration, le corps, le mouvement,... Il y a une étude très très poussée, plus que chez nous, à mon avis ; une sorte d'introspection. Et puis à côté de ça, il semble qu'il y ait une pratique beaucoup moins massive des danses et des musiques que chez nous au nord. Et donc, moi je pense que lorsqu'une pratique est vraiment populaire, massive, le besoin de se regarder soi-même, de s'étudier, est beaucoup moins important ; ça fonctionne tout seul. C'est aussi la question de la culture. Tout ça est lié, quoi.

Lorient, l'été 2000.
Photo F. H. Labey



P. C. : Bien sûr, mais nous n'en sommes pas là, nous. Au même moment de l'histoire, on n'en est pas au stade où vous en êtes, avec plusieurs centaines de danseurs, dont tu parlais, dans les festou-noz.

J.-L. LM : Plusieurs milliers, même.

P. C. : Mais, ce que j'espère, c'est qu'on est sur ce chemin-là.

J.-L. LM : Oui, mais il faut à l'évidence réfléchir à ses moyens, à l'armature de ce que vous faites. Et puis il ne faut pas se tromper, c'est sûr. Tu en parlerais mieux que moi.

P. C. : Oui, c'était d'ailleurs révélateur : tu as participé à la journée de samedi dernier sur la formation de formateurs en danse à Toulouse. Comment le débat qui devait porter a

priori sur les questions d'ordre technique, sur le rondeau et le branle, déviait très souvent vers le phénomène du bal. Il interpelle tout le temps. Même si on en est loin, nous. Je veux dire qu'on pèse beaucoup moins sur le social avec les pratiques qu'on pousse, que vous... Pour moi, c'est ça, l'objectif. Notre projet est aussi social.

J.-L. LM : Bien sûr. Alors tout ça est à mettre en parallèle - c'est très compliqué, et puis pour en parler, il faut être costaud intellectuellement, je pense ; il faut y avoir beaucoup réfléchi -, c'est à mettre en parallèle avec l'éclatement de la société. La nature, les structures de la société ont été complètement bouleversées. C'est un lieu commun, mais ça a plein d'effets sur les modes de vie et sur les pratiques populaires.

P. C. : Quand tu parles d'éclatement, tu fais allusion à quoi ?

J.-L. LM : A la quasi disparition du monde paysan, le passage d'un mode de vie rural à un mode de vie citadine. Donc ça bouleverse toutes les pratiques, sociales, culturelles, tout est bouleversé. Et la Bretagne est en train de trouver un rééquilibrage. C'est-à-dire qu'on a toutes les richesses expressives, culturelles, dansées, chantées, musicales, etc., qui se sont transposées dans une société qui a changé de nature. Moi je suis convaincu depuis toujours, depuis que j'ai commencé, que les magnifiques chants traditionnels a capella sont non seulement super beaux mais pas du tout déplacés dans un monde citadin. Ce sont des œuvres d'art extraordinairement belles.

Et ces airs-là, je les fredonne sans arrêt, c'est magnifique. Et puis on s'amuse, on les façonne mentalement. Je pense même que ça nous façonne, intérieurement, même si ça peut paraître lyrique.

P. C. : L'idée que ça nous façonne est très intéressante...

J.-L. LM : Ça nous façonne, oui. Il y a pas mal d'airs côté breton, côté gallo, qui reviennent souvent dans ma tête ; et quand je suis tout seul, je me laisse aller comme tout le monde à chanter en y mettant de l'émotion, quoi ! C'est tellement beau, ces états d'âme. La couleur intérieure est déterminée par ces modes musicaux. Et donc, oui, je pense que ça influe sur les façons de faire dans le quotidien. La façon de se comporter par rapport aux autres, et de se comporter tout seul, certainement. Même au niveau familial, au niveau de ses proches. Je pense que notre mental est très façonné par la dimension artistique de ces œuvres. Qui sont complètement abouties.

P. C. : Abouties, ça veut dire quoi ? ça évoque quoi ?

J.-L. LM : Abouties, ça veut dire que c'est une œuvre artistique, comme dans les propos de Béla Bartók (1881-1945), de Leos Janáček (1854-1928), un Tchéque qui, dans les années 1890, a fait des travaux remarquables de collectage de chants de Noël, de chants moraves, qui a fait des écrits très très engagés. J'ai appris ça sur des pochettes de disques, tout simplement. J'adore Leos Janáček... et d'autres. Et le genre de propos de Janáček en 1890-1895, c'est qu'aucune œuvre chantée, fut-elle la plus simple, n'appartient à personne : "Une chanson traditionnelle n'est pas le fruit de la naissance d'une nation, pas plus qu'elle n'est le

langage d'une nation". Il n'y a aucune frontière dans le monde artistique, quel que soit son niveau, sa richesse expressive ou qualitative. Personne ne peut revendiquer l'appartenance identitaire d'une œuvre traditionnelle quelconque. Personne n'a le droit de se l'approprier, de la revendiquer... Il a fait ça en parallèle de travaux extrêmement poussés, en particulier sur le rapport de la langue aux musiques traditionnelles. Il y a eu des travaux menés de pair avec des linguistes réputés de l'époque. Ils allaient dans les campagnes. Ils mettaient en commun leurs travaux, ils écrivaient leurs rapports ensemble, et ce, avant Bartók, et Kodály (1882-1967), un autre compositeur hongrois.

P. C. : C'est une parenthèse, mais renvoyer à l'œuvre de Janáček, c'est très intéressant.

J.-L. LM : On parlait d'œuvres abouties ou d'esthétique aboutie. C'est Bartók, aussi, qui a tenu beaucoup de propos comme quoi une chanson populaire est une œuvre à part entière, ce qu'il disait avec des phrases, des mots qu'il utilisait merveilleusement bien, évidemment. Donc, moi, tout modestement dans mon petit monde, je pense souvent à des esthétiques traditionnelles qui sont véritablement abouties. L'exemple des cornemuses, de la cornemuse écossaise ; là où elle est la plus intéressante, c'est quand elle est seule. La cornemuse bulgare aussi, et beaucoup d'autres cornemuses. Il n'y a pas besoin, à mon avis - c'est encore personnel -, de mettre une guitare derrière, un uilleann-pipe irlandais ; ça n'apporte rien, même au contraire. Il peut y avoir une percussion

turque ou balkanique qui, elle, accompagne merveilleusement musiques et instruments traditionnels. On sait qu'une gaïda coupe presque toujours son bourdon lorsqu'un tapan, par exemple, l'accompagne, pour éviter les chevauchements harmoniques. La percussion crée d'ailleurs, par sa résonance, un effet de bourdon. Il y a ainsi, dans ces musiques des Balkans - et dans plein d'autres,

"La percussion crée d'ailleurs, par sa résonance, un effet de bourdon. Il y a ainsi, dans ces musiques des Balkans - et dans plein d'autres, bien sûr -, des formes toutes simples d'une force expressive considérable."

bien sûr -, des formes toutes simples d'une force expressive considérable (la formule zurlas/tapan est sans doute la plus extraordinaire), auxquelles il n'y a pas besoin de toucher. C'est mon propos. On peut faire autre chose, mais il n'y a pas besoin d'ajouter, d'y toucher, de transformer. Bon, ça peut paraître un peu conservateur, de dire ça, mais...

P. C. : Tu es en train de dire qu'il n'y a pas besoin d'y toucher. A mon avis, ce n'est pas conservateur de dire qu'une œuvre n'a pas besoin d'être touchée. Je suis complètement d'accord.

J.-L. LM : Et même dans les mariages sonores, il se passe quelque chose. Quand je pense à "esthétique aboutie", c'est à ça aussi que je pense.



Zurlas et Tapan
(Koprivchtitsa
1991)
Photo
Jatez Oul'hen

P. C. : Tu parlais de la qualité de ta cornemuse bulgare, par exemple. Tu dis que c'est un instrument exceptionnel. Ça me renvoie au temps que les luthiers bulgares ont mis pour aboutir à cet instrument capable de produire des œuvres qui n'ont pas besoin d'être touchées. C'est cette profondeur du temps qui impressionne.

J.-L. LM : Certainement, il y a eu des recherches sur plusieurs décennies, voire plus. Des contacts un peu confus, vagues, à d'autres moments, des contacts très précis, des travaux ultra précis, il y a très longtemps de ça. Donc œuvre aboutie, esthétique aboutie, c'est comme ça depuis très longtemps. Et comme tu dis, en même temps, ça s'est élaboré pendant longtemps. Ce n'est pas venu comme ça, par le hasard des choses. Bien sûr, le génie individuel intervient souvent, mais c'est une œuvre collective, et dans le temps, bien sûr.

P. C. : Tout à l'heure tu as opposé la cornemuse et la bombarde. Tu as dit que la cornemuse bien qu'étant plus technique, quand on a atteint un certain niveau, c'est confortable en quelque sorte. Alors que la bombarde, bien qu'ayant un doigté plus simple, est infiniment plus difficile selon toi. Pourquoi ?

J.-L. LM : Oui, le mot confortable est vraiment approprié. Je dis ça parce qu'on peut jouer correctement de la bombarde, c'est vrai, avec une technique correcte, des articulations correctes, un jeu de lèvres de nuances *forte*, *piano*, etc., quelques *vibratos* de temps en temps, pas trop. Mais une bonne technique ne suffira pas à très bien jouer de la bombarde.

P. C. : Le plus, c'est quoi ?

J.-L. LM : Ce qu'il faut en plus ? Une grande sensibilité de l'artiste. Une aisance, bien sûr. L'aspect technique est toujours présent, mais il y a en plus une grande vélocité dans l'articulation, une grande expressivité. C'est la musique qui parle. Bon, c'est risqué de dire ça, mais je continue à penser que quelqu'un qui n'est pas très très musicien dans son être, ne sera pas un grand joueur de bombarde. Dans le domaine de la clarinette, dans les instruments à bouche, mais dans les instruments à cordes aussi, on a tous à l'idée des exemples extraits de tel ou tel disque ou CD des trucs qu'on nomme, faute de mots plus parlants, des exemples un peu magiques, lunaires, où l'instrument, le vecteur, le bois, le fer, sont complètement dépassés. Mais aussi les contingences techniques propres à cet instrument, sont oubliées, dépassées. On a un truc complètement lunaire. Je n'ai pas beaucoup d'exemples comme ça, mais c'est un truc qui

me bouleverse, qui me transporte complètement. Dans le domaine de la clarinette grecque, j'ai des exemples comme ça, où le vecteur est complètement dépassé. Quelqu'un qui n'est pas musicien ne peut pas créer cette magie-là, et le vrai musicien la crée. Pas couramment, mais par moments, par bribes d'instant.

P. C. : Est-ce que tu es en train de dire que la bombarde permet l'expression personnelle du musicien mieux que la cornemuse ?

J.-L. LM : Oui, sans doute. Certainement, on peut dire ça. Je suis d'accord avec cette formule-là.

P. C. : Ceci dit, je crois t'avoir entendu dire qu'on reconnaît qui joue de la cornemuse, quand même. Les grands joueurs de cornemuse, on les identifie. À l'enregistrement, au moins.

J.-L. LM : Oui, mais il faut bien préciser, là, qu'on parle de cornemuse écossaise, laquelle se pratique massivement en Bretagne. Il ne faut pas que le lecteur s' imagine qu'on parle de cornemuse en général. Parce que par exemple, le biniou-coz, qui est beaucoup moins technique que la cornemuse écossaise, est finalement, à mon humble avis, plus dur à exprimer que la cornemuse. Les bons joueurs de biniou-coz sont bien plus rares que les bons joueurs de bag-pipe. Il n'y a pas de comparaison. Sur le biniou-coz, en particulier, il y a des rythmiques syncopées, des effets harmoniques qui sont très très beaux. Ce n'est pas tant la technique qui permet d'obtenir ça, que le bonhomme. Ou la bonne femme (il n'y en a pas beaucoup, il y a très peu de dames à jouer du biniou-coz, très très peu).

P. C. : Tu fais là des parallèles entre technique, esthétique, sensibilité, expression personnelle du musicien.

J.-L. LM : C'est lié aussi à la nature de la cornemuse écossaise, qui est tellement stridente, tellement puissante, qu'elle ne permet pas la moindre nuance de *piano-forte* qui, vu son timbre, sa puissance, accepte très mal tout ce qui est *vibrato*, *glissando* ascendant-descendant. C'est à la mode, c'est flatteur, mais ça ne passe pas. C'est objectivement malheureux - c'est moi qui le dit - ; mais c'est un point de vue qui commence quand même à faire son chemin. La cornemuse écossaise est un instrument qui accepte peu les effets dont je parlais plus haut, alors qu'ils passent très bien, au contraire, sur d'autres cornemuses. La cornemuse écossaise a une masse de techniques ornementatives qui est très dure à cimenter, à digérer, à maîtriser. Une fois qu'on l'a, on fait une musique très stéréotypée. Confortable, stéréotypée, comme on disait tout à l'heure. Pour apporter une touche personnelle, et sa sensibilité personnelle, on joue sur très peu de chose, la porte est très étroite.

P. C. : Par rapport à ce que tu viens de dire concernant des possibilités, les caractéristiques de la cornemuse écossaise, qu'est-ce que tu privilégies à ce moment-ci de ton expérience de formateur ?

J.-L. LM : Dans mon vécu, dans ma façon de faire ? Pas facile de répondre, là non plus. Les années passant - c'est peut-être paradoxal, ce que je vais dire, mais tant pis, j'agis comme ça -, les années passant, je considère que c'est un mauvais service à rendre à n'importe quel élève que de ne pas lui inculquer une bonne tech-

nique, une technique maîtrisée. Ce n'était pas l'axe principal du début de mon enseignement, mais les années passant, avec Patrick Molard, par exemple, on s'est fait cette même réflexion. Il agit comme moi, dans le même esprit, parce qu'on a connu des expériences communes. On fait tous des erreurs à n'importe quel moment de la vie, c'est évident. Mais quand j'ai commencé à enseigner de façon continue et professionnelle, il y a 25 ans maintenant, j'avais des idées personnelles, justement sur cette liberté d'expression, sur cette idée globale d'arriver plus vite à la musique, et puis après, on arrive petit à petit à aboutir à la technique complète, à faire maîtriser par la personne l'ensemble de la technique. Mais sur des bases approximatives, le plus vite possible, exprimer des choses, et puis faire une musique plaisante pour l'individu. Et le temps passant, je n'agis plus comme ça ; ou plutôt de moins en moins.

P. C. : Ton premier souci est de donner à l'élève une assise technique forte, si je comprends bien ce que tu veux dire.

J.-L. LM : Une base technique très tôt, sûre. Oui, alors ça peut paraître paradoxal - mais je ne pense pas que ça le soit -, il y a plusieurs raisons à ça. La raison principale, c'est que nos élèves se côtoient entre eux, déjà. Sans parler de cet esprit de compétition qui est présent, quand même (ils ne sont pas fous, les élèves : ils s'écoutent, ils se voient, ils s'observent). Et puis l'instrument tolère mal l'à peu près. La cornemuse écossaise tolère mal un bruit de passage, une note un peu glissée, un peu ripée ; ça sonne terriblement mal, c'est objectif. Donc il faut des mouvements nets. Et puis les élèves se comparent entre eux - et nous

aussi -, à ceux d'autres milieux, d'autres écoles. Mais ça n'empêche, quand on est en 2^e, 3^e, 4^e année, de faire très très vite des choix avec chacun. Ce n'est pas facile, c'est sûr, de cultiver les choix et la sensibilité ; non pas



dans le sens du poil, mais dans le bon sens de la sensibilité. Et puis la façon de mouvoir les doigts, qui reflète des choses aussi. Il faut aller dans ce sens-là, mais ce n'est pas évident. Je ne te réponds pas bien là...

P. C. : Si, si, je t'entends bien ; c'est d'abord permettre à l'élève d'accéder à un niveau technique costaud, et seulement après, à cette condition-là, on peut effectivement aller dans le sens de la sensibilité personnelle du musicien.

J.-L. LM : Oui, c'est ça. Et il y a une autre raison, c'est cet aspect technique, ces canaux techniques très pointus. On sait en général

Zurlas et Tapan
(Koprivchtitsa
1991)
Photo
Jatez Oul'hen



Philippe Janvier
et Jean-Luc
Le Moign.
Festival de
Monterfil
(juin 1994).
Photo
Gilbert Le Gall

que toute pratique instrumentale provoque des sensations physiques, des sensations non pas érotiques (il y en a qui parlent d'érotisme, mais je n'emploierai pas ce mot), mais un plaisir physique. Quand on parle de "faire corps avec l'instrument", c'est un peu ça. On peut dire tactile, physique, sensuel (ce dernier mot me paraît bien). On pourrait aussi parler de jouissance. Et là, il y a technique et danse ; les doigts qui font des rotations extrêmement précises, des séries de sauts, de frappés, de combinaisons de tout ça, ça procure réellement, à l'entraînement sur le practice (une petite flûte de travail), et sur la cornemuse aussi, ça procure un plaisir physique, sensuel très net, à tel point que là aussi, plus qu'avec d'autres instruments, on est souvent piégé par la technique. C'est-à-dire qu'on joue des airs qu'on a fini par trouver intéressants parce qu'ils sont intéressants "tactile-

ment", physiquement. Et si on prenait un peu de recul, on se rendrait compte qu'ils ne sont pas beaux, parfois même un peu pompiers ; ce ne sont pas de bonnes compositions, ça ne sonne pas bien. On se leurre, avec le temps, en quelques semaines, parce qu'il y a le plaisir physique qui fait diminuer la lucidité musicale, plus que sur d'autres instruments. Pour répondre à ta question, c'est un instrument sur lequel avec le temps, tous les profs, avec "la bouteille", comme on dit, avec l'expérience, se rendent compte que presque tous les élèves ont du plaisir à bosser la technique. Le travail technique participe énormément, grandement, au plaisir général de la pratique instrumentale. Pour cet instrument-là, c'est indéniable. C'est une chose dont je me suis rendu compte ces 10-12 dernières années. Il y a eu peut-être aussi, plus que sur d'autres instruments - mais c'est une question d'ordre pédagogique en général, qui est très souvent posée maintenant dans les

colloques, les réunions, et ceci dans tous les milieux : où doit se situer la compréhension de l'individu, de ce qu'on lui propose, de ce qu'il est en train d'intégrer, physiquement et mentalement ? A quel moment doit se situer la compréhension ? Est-ce que c'est avant de faire, pendant qu'on fait, ou pendant qu'on apprend ? Est-ce qu'on ne peut pas tolérer que ce soit un peu après ?

P. C. : Vous aussi, comme nous pour la danse, vous vous posez des questions !

J.-L. LM : Ah oui ! Sans arrêt. Mais j'ai une conviction, l'image que je prends souvent, au risque que ce soit un lieu commun, mais c'est tellement vrai ! Les élèves jeunes sont plus faciles, non pas parce qu'ils sont plus malléables, ce que j'ai eu tendance à penser, il y a quelques années. Erreur ! Ils ne sont pas plus malléables. Simplement, ils se posent les "bonnes" questions. Ils font et ils comprennent après ; schématiquement, quoi. Comme dans Lucky Lucke : on pend, et on juge

après ! Tandis que les adultes, au contraire, ils se posent des questions, ils sont tourmentés. Les adultes, à partir de 30-35 ans, c'est tourmenté comme c'est pas permis. Et le désir de compréhension, le désir d'analyse, bloque en permanence les gestes, c'est terrible. Et parfois on dit : "Joue, pose pas de questions !". On a ces mots-là, parfois avec les adultes. Et les enfants, paradoxalement, ils font. Et ils font bien, en général, des gestes qui ne sont a priori pas naturels. Ils ont la "conscience inconsciente" - on pourrait dire ça -, de la nature des caractéristiques de l'instrument qu'ils pratiquent, qu'ils sont en train de pratiquer. Et puis la compréhension, quand ils l'obtiennent - c'est parfois soudain, c'est parfois sur plusieurs mois -, eh bien elle est bien meilleure que celle des adultes. Elle n'est pas forcément formulée, consciente, dans les mots, dans l'expression, dans les idées, mais ils ont une compréhension physique et mentale de leur pratique instrumentale. J'extrapole un peu là ; c'est que ça va assez loin, ça.

P. C. : Question plus concrète : l'enseignement que tu produis dure combien de temps ?

J.-L. LM : On procède par cycles, pour différentes raisons. En gros, c'est comme l'enseignement du classique, entre deux et quatre ans par cycle. Donc, quelqu'un arrive en fin de 3^e cycle entre 6 et 9 ans d'enseignement, ou plus. Il y en a qui vont très vite, évidemment, comme partout. Il y en a qui ont fait le tour de la pratique instrumentale de la cornemuse écossaise en quatre ans, et il leur faut deux à trois ans de plus pour mûrir tout ça. Je parle de la

durée d'étude, de la durée de travail en commun, avec nous ; ça sous-entend que dès qu'ils ont un bagage technique, complet et mûri, relativement mûri, il faut qu'ils côtoient d'autres milieux, d'autres professeurs, et qu'ils aillent se frotter ailleurs, à d'autres personnes, voir d'autres jeunes, jouer en public, dans des concours qui sont maintenant nombreux, par tranches d'âge. Mais attention, c'est la politique de certains profs - c'était la mienne, il fut un temps -, de propulser les jeunes, les ados, tous ceux qui, arrivant à un bagage cohérent, assez complet, hop, on les propulse dans des petits concours pour se tester. Prudence, prudence ! C'est dangereux de faire ça. Le temps me montre que ce n'est pas très bon. Il faut être très prudent ; ça peut faire des dégâts psychologiques considérables. Jouer seul (les élèves ne nous attendent pas pour le faire, chez eux ou devant des proches), est une chose totalement différente de "jouer en soliste". J'ai vu le cas d'un jeune, sensible, doué de ses doigts, de son oreille, de sa tête, de son intelligence sensible, eh bien il s'est planté, dans un concours. Il jouait tout seul. On connaît le problème. Saisi par le stress, et puis plantage complet. Psychologiquement, ça fait très très mal. Il faut être très prudent. Ce n'est pas un cas isolé. Il faut donc jauger, avec le temps, puis voir qui a l'étoffe, comme on dit, les nerfs d'un futur soliste. Quelqu'un qui peut jouer sans trembler, qui ne perd pas ses moyens, c'est très rare. Il y a très très peu de solistes en Bretagne, de vrais solistes. Il y a plein de gens qui jouent seuls, qui font des concours, mais de vrais solistes, il y en a peut-être une dizaine.

P. C. : Pour un joueur de cornemuse écossaise - bagpipe - il y a des débouchés dans les bagadou, c'est le premier auquel on pense, mais aussi comme musicien à danser, dans les festou-noz, par exemple ?

J.-L. LM : Pas tous, non. On a un atelier "couples" à Lorient, biniou-coz/bombarde, naturellement, mais aussi biniou-braz (cornemuse écossaise)/bombarde. Une dizaine de "couples" fré-

"Souvent les élèves se trouvent des débouchés eux-mêmes. Ils font des trucs qu'on ne soupçonne pas. Ils se trouvent des prestations ou sont sollicités par des proches, ils se créent des relations, trouvent des formules musicales entre copains et copines avec qui ils trouvent des percussions exotiques, une guitare électrifiée, associées à une flûte traversière, une cornemuse écossaise, un violon, un biniou-coz, une bombarde..."

quentent cet atelier qui est amené à se développer encore. Au niveau pédagogique, pour l'assurance personnelle, la formule de jeu en couple est géniale. Donc ces musiciens font danser les gens, oui, dans les festou-noz, dans les scènes ouvertes... Ils seront amenés, comme d'autres avant eux, à être les sonneurs d'un "cercle celtique". D'autres ateliers sont proposés - voire imposés -, comme le "bagadig" ou bagad-école. Hormis les élèves qui se consacrent exclusivement à la musique "de couple",

tous y séjournent un, deux ou trois ans, pour rejoindre ensuite un groupe de niveau supérieur, animé par le bagad local de 1^{ère} catégorie (Sonerien an Oriant), tout en continuant leur formation à l'ENMD.²

Souvent les élèves se trouvent des débouchés eux-mêmes. Ils font des trucs qu'on ne soupçonne pas. Ils se trouvent des prestations ou sont sollicités par des proches, ils se créent des relations, trouvent des formules musicales entre copains et copines avec qui ils trouvent des percussions exotiques, une guitare électrifiée,

“En Ecosse, beaucoup de solistes vivent de concerts et de cours, ou d'activités autour de la cornemuse, au sein du Piping-Centre de Glasgow, par exemple.”

associées à une flûte traversière, une cornemuse écossaise, un violon, un biniou-coz, une bombarde... Un concours - encore un ! - de musique inter lycées s'est créé il y a quelques années. J'ai vu la finale au lycée Marie Lefranc de Lorient. Devant un parterre impressionnant de 8-10 juges, du style Roland Becker, Pierrick Lemoux, Jean Baron, Alain Pennec. Il fallait voir l'enthousiasme de ces “jeunes gens” ! Ils étaient une quinzaine de groupes ; ça fait du bien de voir ça, il faut voir l'enthousiasme, le public ; et tout le monde danse. Ça aussi, ça change le regard du public sur nos instruments, même si ce n'est pas très bien sonné, un peu criard, un peu strident,

fragile... ; c'est très bien reçu, tout s'imbrique. Les prix sont conséquents, non pas en argent, mais en aides ; contrats d'engagement en fest-noz, en ouverture de concert, par exemple.

P. C. : Ça me fait penser, puisqu'on parlait de formation, aux débouchés des joueurs de cornemuse écossaise qui sortent de l'école de Lorient ou d'ailleurs..., est-ce que ça peut aller plus loin que ces pratiques “amateurs” ?

J.-L. LM : Oui, mais c'est difficile. Il faut une grosse volonté de l'individu. La plupart vont en rester à ces pratiques amateur qui prennent quand même une part considérable, souvent, dans la vie privée de ces personnes, quand elles font partie d'un bagad de haut niveau par exemple. C'est difficile, mais c'est possible ; la preuve, c'est que nous sommes 5 ou 6 professeurs de cornemuse à temps plein sur différentes villes, et “à la louche”, une dizaine d'itinérants entre les bagadou. Oui, le professionnalisme, pour les cornemuseux, c'est essentiellement l'enseignement. Il y a des éléments nouveaux, en ce moment. De très jeunes gens nous manifestent le désir de devenir prof ! Dans ma classe, deux jeunes de 13 et 15 ans me l'ont dit. On a discuté avec les parents... Par ailleurs, Musique et danse en Bretagne (ex Arcodam) vient de mettre au point, en commun avec les différents partenaires musicaux de Bretagne (ça a pris quand même un an et demi), un DEM régional, passage obligé, à l'automne prochain, pour les futurs profs, les futurs candidats aux Diplômes d'Etat et Certificats d'Aptitude.

P. C. : Est-ce qu'il y a des jeunes qui sont amenés à devenir concertistes, par exemple ?

J.-L. LM : Il n'y a pas en Bretagne de soliste professionnel, mis à part Patrick Molard. Le Bagad de Lann-Bihouée s'est professionnalisé récemment et propose des contrats d'un an, reconductibles deux fois. En Ecosse, beaucoup de solistes vivent de concerts et de cours, ou d'activités autour de la cornemuse, au sein du Piping-Centre de Glasgow, par exemple. Nous n'en sommes pas là, et il n'est pas dit que ça vienne un jour, notre instrument n'ayant pas la part prépondérante qu'il a en Ecosse. Il y a quand même aujourd'hui en Bretagne quelques très bons jeunes solistes qui se verraient sûrement vivre de leurs concerts et de cours. Ils font pour le moment quelques petits concerts par-ci par-là, et plein de concours solo. Encore les concours ! C'est la tradition, aussi...

P. C. : Mais vous êtes en “terre de concours” en Bretagne. Pas nous, ici. Ça nous interroge. Pas nous, ici. Mais ça nous pose question cependant ce problème des concours. On se rend compte qu'en Bretagne c'est un facteur de développement. Comme chez les Basques, également. Les Basques sont très portés sur les concours, sur la compétition. Mais ça semble être un élément fort de leur culture. Peut-être recent, d'ailleurs..

J.-L. LM : Oui, je pense aussi qu'il y a plus de positif, dans le phénomène du concours, que de négatif. Même si on sait que par-

fois le négatif peut être douloureux, réhibitoire. Pourquoi c'est comme ça ? Le terrain, l'histoire, les mentalités... trop vaste sujet. Ça me fait penser aussi à la toute récente création en Bretagne des "Labels de qualité", du prix, du meilleur disque breton de l'année, de la "Bretonne de l'année" !... ça me paraît être un travers que de tomber dans l'imitation des "Césars" et autres...

P. C. : Mais en même temps, c'est la diversité, c'est l'illustration, au stade où vous en êtes, de la diversité.

J.-L. LM : Oui, mais trop, c'est trop. Mais c'est vrai que c'est une formule facile. Si ça existe, si ça se fait, ce n'est pas par hasard non plus. C'est-à-dire que médiatiquement, ça met en valeur la musique traditionnelle, c'est sûr. Au regard du public, ça la met en valeur. Parce que c'est porté par les articles de presse en permanence. C'est porté par la télévision, par tous les médias. Et le public change, c'est vrai.

P. C. : Si je puis risquer une conclusion, tu disais au début que tu ne te considérais pas comme un musicien breton, mais, ceci dit, on sent à travers tes propos que tu es quand même un musicien-formateur heureux.

J.-L. LM : Oui. C'est tout à fait personnel, mais comme beaucoup de gens, je souffre d'un manque de confiance en moi. Parfois même, quand j'écoute d'autres musiciens, je me dis que bon, je ne suis pas à la hauteur, quoi ! Donc, globalement, je suis plus à l'aise dans l'enseignement ; c'est ma voie. C'est là que je suis bien. Quand je joue

en couple, je suis très bien. Quand je suis soliste, je n'ai plus la même facilité que j'ai eue dans le passé, et je ne veux plus trop faire ça. J'ai envie d'être bien, et c'est là que je me sens bien. Et je reçois souvent des témoignages de diverses formes, qui me prouvent que ça se passe bien. Et puis si en même temps il se présente un concert, une opportunité de disque, j'arrive quand même à faire passer des idées musicales et à faire en sorte que les gens avec moi expriment une sensibilité qui leur est propre... Je suis désolé pour ce manque de modestie, mais voilà.

NOTES

1. Cf. Gergeley Jean, *Introduction à la connaissance du folklore musical*. Lausanne : Les Editions Rencontre ; Guilde du Disque, 1967. 126 p.

2. ENMD : École Nationale de Musique et Danse

3. BAS : Bodeg ar Sonerion

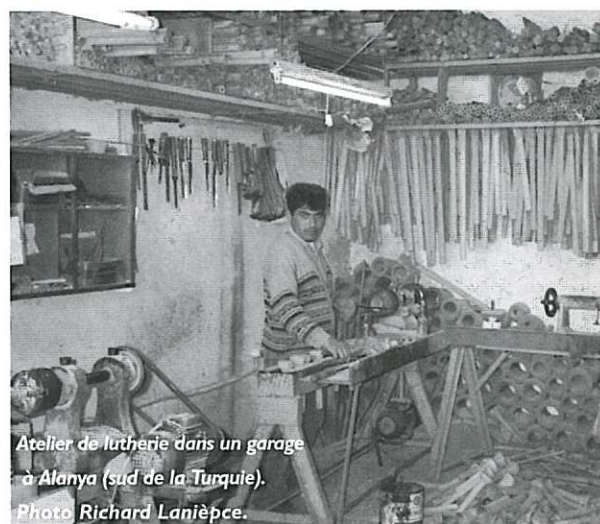
4. DEM : Diplôme d'Études Musicales



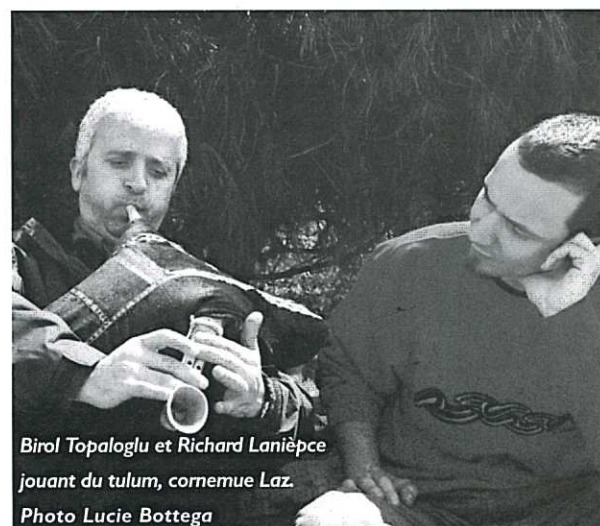
Istanbul
Photo Richard Lanièce.



Atelier de lutherie à Alanya
(sud de la Turquie).
Photo Richard Lanièce.



Atelier de lutherie dans un garage
à Alanya (sud de la Turquie).
Photo Richard Lanièce.



Biröl Topaloglu et Richard Lanièce
jouant du tulum, cornemue Laz.
Photo Lucie Bottega

Lettre

Me voilà à Istanbul depuis le 26 septembre. C'est mon troisième voyage en Turquie et le deuxième dans cette ville. Le séjour précédent, avril 2001, m'a permis de préparer mon installation et d'établir de nombreux contacts avec des musiciens qui depuis sont venus s'ajouter au nombre de mes amis.

J'habite le quartier de Kadiköy sur la rive asiatique puisqu'Istanbul se trouve à cheval sur deux continents que sépare le Bosphore. Aussi, chaque jour, je prends le *vapur*, c'est à dire le ferry, pour me rendre en Europe. On prend le bateau comme on prend le bus pour un trajet d'une demi-heure environ, sorte de mini-croisière pour une époque incertaine qui change au gré du temps et des saisons.

Istanbul est une ville à vivre ou à défaut à voir en dehors des périodes touristiques. Malgré le mauvais hiver que nous traversons ici, la vie n'en est que plus authentique. En bref, les impressions sont fortes, la vie pas toujours facile, la société très contrastée, l'économie en crise mais les amis généreux.

Istanbul est un mélange de très beau et de très laid. Un centre historique magnifique et un urbanisme chaotique de béton bon marché qui s'étend immense et glauque à perte de vue, mauvais présage pour un prochain séisme.

La population est un incroyable melting pot de toutes les minorités qui peuplent la Turquie ou qui sont issues de l'immigration des Balkans et du Caucase. De tout temps, Istanbul a été un carrefour entre les civilisations qui font que la ville fourmille de milles influences.

Cette diversité se retrouve dans la musique (on y vient !) puisque lorsque l'on parle de "musique turque", il est difficile de faire plus réducteur. En effet, le nombre de musiques et leur diversité reflètent bien la mosaïque de peuples et de cultures qui s'étend de l'est Anatolien jusqu'aux Balkans.

Personnellement, je m'intéresse essentiellement à la musique "traditionnelle" d'Istanbul et à la région de Thrace/Roumélie. Les tziganes sont des représentants importants de cette musique et la clarinette en est l'instrument roi. Cette musique est très influencée par la musique classique Ottomane (Ilmi Muziki) et de sa forme la plus récente : Sanat

d'Istanbul

Il y a quelques semaines nous est parvenu ce courrier de Turquie. Il émane de Richard Lanièpce, jeune musicien installé à Toulouse depuis une dizaine d'années, membre du groupe Kocka Neba, et parti à Istanbul apprendre la clarinette auprès des maîtres turcs de cet instrument.

Müziği (littéralement, musique d'art) qui se divise en sections (fasıl) caractérisées par les modes (makam) où la notion d'intervalle a une grande importance (koma) (cf. schémas n°1, n°2).

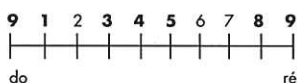


schéma n°1

ADI	SİMGESİ	DİĞERİ (FARSA)	DİZEYİ	BEMOLU
KOMA	F	1	#	d
EKŞİK BAKIYE	E	3	-	-
BAKIYE	B	4	#	b
KÜÇÜK MÜCENNEP	S	5	#	b
BÜYÜK MÜCENNEP	K	8	#	b
BÜYÜK TANNI (TAM SES)	T	9	X	bb

KOMA	#1	b ¹
FAZLA	#2	b ²
EKŞİK BAKIYE	#3	b ³
BAKIYE	#4	b ⁴
KÜÇÜK MÜCENNEP	#5	b ⁵
ARTIK KÜÇÜK MÜCENNEP	#6	b ⁶
EKŞİK KÜÇÜK MÜCENNEP	#7	b ⁷
BÜYÜK MÜCENNEP	#8	b ⁸
TANNI	#9	b ⁹

schéma n°2

Les *makam* ne sont pas seulement des modes aux intervalles non tempérés, on ne s'y promène pas comme dans une gamme en la montant puis en la descendant, c'est avant tout une couleur et un sentiment. On s'y déplace en respectant des paliers qui changent selon le mouvement ascendant ou descendant.

Les rythmes sont aussi très variés avec une préférence pour le 9/8 pour les chansons *roman* (tziganes).

On peut donc qualifier la musique traditionnelle d'Istanbul :

- de musique classique légère ou bien :
- de musique semi classique et semi populaire.

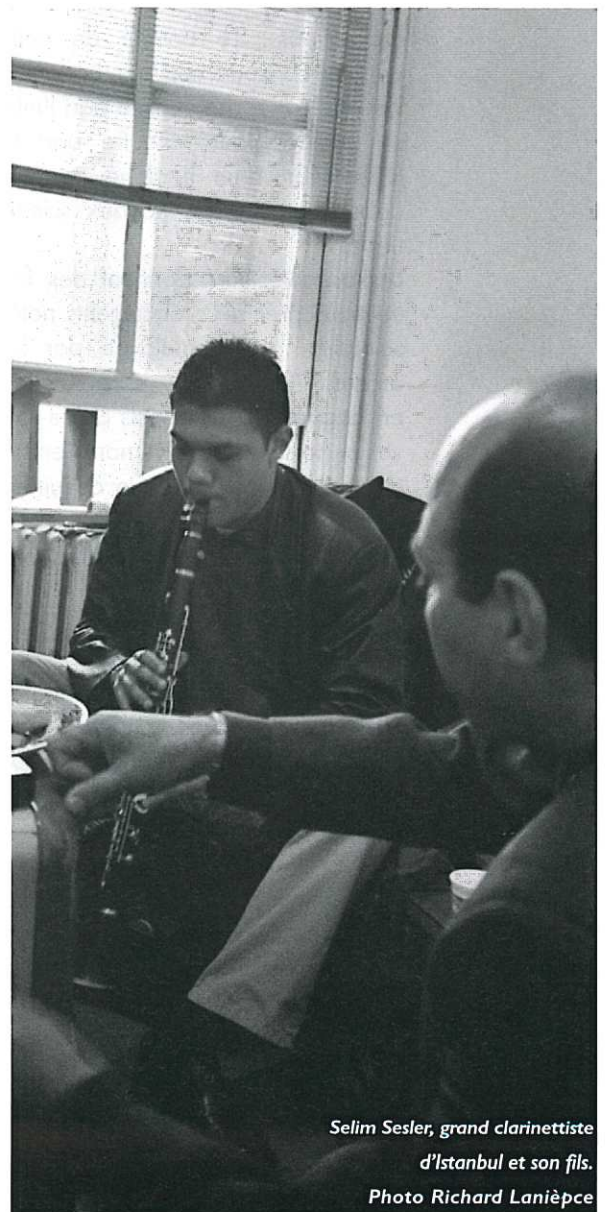
C'est une musique urbaine de tradition savante mais réinterprétée par des musiciens populaires souvent *romans* dont les grands interprètes ont à leur tour influencé la musique classique turque.

Cette même musique classique est le résultat d'échanges culturels entre les différentes civilisations qui ont influencé l'Istanbul ottomane puis turque : Grecque, Turque, Arabe, Perse, Arménienne, Juive et Européenne.

Richard Lanièpce

La mise en page de ce texte n'a pas permis d'agrandir davantage les schémas des makams.

Les lecteurs intéressés peuvent nous demander ces schémas à un format plus "humain" (ndlr).



Selim Sesler, grand clarinettiste d'Istanbul et son fils.

Photo Richard Lanièpce

Le Manuel Général de l'Instruction Publique¹ lança en 1931 une enquête-concours ayant pour but de rechercher les "chants, formules, formulettes qui se rapportent aux jeux des enfants, à leur activité de toute la journée, de toute l'année". L'idée directrice consistait à réaliser, avec l'aide des enseignants, un corpus regroupant le plus de matériaux possibles concernant le "folklore enfantin"². Le dessein était de regrouper une "œuvre analogue, quoique de moindre envergure" à celle formée par les réponses à la circulaire du Ministre Fortoul en 1852, dont Ampère rédigea les Instructions³. Le comité de cette enquête-concours souligne le double but de l'entreprise : d'une part l'intérêt pédagogique, d'autre part la constitution d'un florilège pouvant déboucher sur des travaux scientifiques.

Les organisateurs donnent des instructions précises : documents notés selon la forme employée par les enfants - "en français, en patois, ou en langue locale", appels à des souvenirs personnels concernant l'enfance, mention pour chaque document des nom et prénom de celui qui chante (ou dit), de son âge, de son origine géographique, etc.

Un plan détaillé, accompagné d'exemples, doit permettre et suggérer l'organisation de l'enquête. J'en donne ci-dessous un résumé afin que le lecteur puisse imaginer l'extraordinaire richesse de ce répertoire.

I. Les **jeux des enfants**, actuellement en usage, et ceux qui l'étaient autrefois, en distinguant les jeux des garçons, ceux des filles, les jeux de plein air et ceux d'intérieur.

II. Les **formulettes enfantines** :

A. **Formulettes d'élimination (comptines)**

- suites de sons paraissant dénuées de sens
- sujets historiques et politiques
- sujets religieux
- injonctions de sortie
- formulettes numériques
- comptines où les animaux sont nommés
- celles où les personnes ou les choses familières sont nommées

B. **Formulettes d'incantation**

- sur les animaux
- pour endormir les enfants (berceuses)
- accompagnant la fabrication des sifflets, etc.

C. **Formulettes accompagnant les jeux**

- de balle
- de corde
- des amusements divers : cache-cache, chandelle, furet, loup, marelle, jeux de bras, de mains, sur les genoux, etc.

D. **Formulettes pour demander la trêve au jeu**

E. **Formulettes satiriques**

III. **Virelangues** (phrases difficiles à prononcer)

IV. **Cris d'animaux adoptés ou imités par les enfants**

V. **Gages et pénitences de jeux**

VI. **Rondes et chansons** (si possible avec notation musicale) :

- rondes tournées, sans jeu
- rondes avec jeux
- rondes à récapitulation
- rondes avec jeu imitant les métiers, les animaux, etc.

VI. **Devinettes**

Une vingtaine de personnes font partie du comité de cette enquête-

Lo jòc

conours. On y trouve des musiciens, comme Vincent d'Indy, Roger Ducasse, Maurice Emmanuel, et aussi Joseph Canteloube et Jean Poueigh (tous deux signalés comme "compositeurs de musique"), des inspecteurs de l'enseignement public, comme Jean Baucomont⁴ et Alice Coirault⁵. Signalons également Arnold Van Gennep, connu pour son monumental *Manuel de folklore français contemporain*⁶ et l'écrivain occitan Antonin Perbosc⁷. Bien que tous les manuscrits dussent être déposés, d'après le projet, à la Bibliothèque Nationale, le fonds resta à l'Institut pédagogique national jusqu'en 1960, date à laquelle il fut intégré au Musée National des Arts et Traditions populaires⁸. Je ne pense pas qu'un répertoire détaillé, "sorte de table des matières des textes classés", ait été distribué dans les bibliothèques publiques des départements, comme cela était

prévu. D'autre part, l'Institut de Phonétique, qui devait collaborer au projet, a-t-il enregistré des documents, comme il projetait de le faire ?

La collection comprend 51 dossiers classés par ordre alphabétique des départements et comporte, d'après Jean Baucomont (cité par Boratav, cf. note 4), 1095 descriptions de

tous recueillis par Eva Brunel, directrice de l'école maternelle, Croix de fer, à Nîmes, et un bon nombre de citations qui suivent, relèvent de sa récolte.

La partie en français de cette collection a été exploitée, mais, à ma connaissance, il ne semble pas que jusqu'à maintenant il en soit de même pour la branche en occitan.

rement différent" (13 km de distance) et qu'elle a fait corriger son écrit par son mari¹⁰. Et elle ajoute : "C'est pourtant bien simple, me disait un bon vieux : dans un endroit vous dites mardo, dans l'autre vous dites merdo" !

- Çò diguèt lo lapin
Prendrai mos escarpins.
- Çò diguèt la lèbre
Ne poirai pas te segre.
- Çò diguèt lo jau
Montarai a chavau.
- Çò diguèt la trida
Tendrai ben la guida.
- Çò diguèt lo mèrle
Lo diable vos emmèrle !

(Ainsi dit le lapin / Je prendrai mes escarpins. / Ainsi dit le lièvre / Je ne pourrai pas te suivre. / Ainsi dit le coq / Je monterai à cheval. / Ainsi dit la grive / Je tiendrai bien la rêne. / Ainsi dit le merle / Que le diable vous emmerle !) ¹¹.

A l'école maternelle d'Aigues-Mortes (recueilli par Eva Brunel, cf. plus haut, en avril 1931, p. 45 du dossier Gard I), les enfants jouent aux joutes en mettant deux petits bancs dans la cour, qui sont les barques des jouteurs. "Les rameurs s'assient [sic] à cheval sur les bancs, l'un derrière l'autre et rament avec ensemble. Les deux jouteurs imitent à la perfection ce qu'ils ont vu faire sur le canal pendant les fêtes. Sur les bancs du pourtour de la cour - qui constituent la berge - les musiciens jouent [l'air] à bouche fermée : la la la la ... Le vainqueur est acclamé par des applaudissements et des : Hourrah ! Hourrah ! Ce jeu se joue de mai à octobre, époque des joutes. Il intéresse tous les enfants qui pendant la récréation sont acteurs ou spectateurs".

cantat

par Éliane Gauzit

jeux, 5030 formulettes, 939 virelangues, 163 cris d'animaux, 36 gages et pénitences, 2271 rondes et chansons, 1431 devinettes. Mais grande déception ! De nombreuses régions n'ont pas participé à l'enquête et sur 34 départements représentés, 10 seulement concernent la zone occitane, et parmi ceux-là 3 sont à la limite du domaine (Allier, Charente, Loire) et 2 ont envoyé des réponses inconsistantes (Landes, 7 pages en français, Bouches-du-Rhône, 2 pages). Ni le Massif Central, ni les Alpes, ni les Pyrénées ne figurent dans le dossier et l'on peut se poser des questions : comment se fait-il, par exemple, qu'il n'y ait rien pour le Tarn-et-Garonne, alors que Perbosc était à l'époque bibliothécaire de la ville de Montauban, et qu'il faisait partie du Comité ? Par bonheur, il y a un dossier exceptionnel : le Gard totalise 1429 pages ! documents

Travaillant actuellement à l'élaboration d'un recueil de *Jòcs cantats - Jeux chantés en occitan* (cf. n° 48 de *Pastel*), je me suis donc plus particulièrement intéressée à ce deuxième fonds qui doit représenter environ le dixième des dix départements dépouillés. Je vous en communique quelques extraits puisés principalement dans les formulettes qui sont soit dites, soit chantées, mais dont la musique est rarement notée.

Voici un envoi de Reine Giry, école St-Georges à Périgueux, de ce qu'elle appelle "un très vieux récitatif" qui lui a été communiqué par la grand-mère d'un de ses élèves originaire de Varaignes (dossier Dordogne II, p. 265). Mme Giry, née en 1886, a vécu dès l'âge de deux ans dans les environs de Nontron et elle avoue (p. 9) qu'elle a des difficultés pour noter le "patois" de Varaignes qui est "légè-

Toujours noté par Eva Brunel en novembre 1931 (dossier Gard I p. 211), d'après un souvenir d'enfance de Marie-Louise Barthélémy, 48 ans, de Nîmes, ce jeu chanté exécuté par deux enfants imitant avec leurs bras croisés le mouvement de la scie :

Rèssa, ressaire,
 Se vòles pas ressar
 Vai-te'n te jaire.
 Quand la rèssa fai trin trin
 (les enfants scient rapidement)
 Lo ressaire beu de vin.
 Quand la rèssa fai trin trinet
 (ils scient lentement en baillant)
 Lo ressaire, lo ressaire,
 Lo ressaire beu de vinet.

(Scie, scieur / Si tu ne veux pas scier / Va t'en te coucher. / Quand la scie fait trin trin / Le scieur boit du vin. / Quand la scie fait trin trinet / Le scieur... / boit du petit vin = de la piquette).

Cette formulette chantée, connue de beaucoup, est en général exécutée par l'enfant debout devant l'adulte assis. Il est à remarquer qu'elle fait toujours référence au vin bon ou mauvais bu par les scieurs et que, selon la qualité du vin servi, il scient avec plus ou moins de courage...¹²

Encore un souvenir d'enfance chanté en septembre 1931 par M. Brun, 75 ans, de Nîmes (dossier Gard II, p. 2, rec. par E. Brunel), cette farandole, témoin ironique de l'acquisition scolaire :

Se Enric cinc
 Veniá deman
 A! quanta fèsta ! (2 còps)
 Se Enric cinc
 Veniá deman
 A! quanta fèsta
 Que fariam !
 I anarem tois, (2 còps)
 I menarem nòstis enfants.



Nòstra jornada
 Serà pegada
 Coma s'aviám ben trabalhat.

(Si Henri V / Venait demain / Ah quelle fête ! / ... nous ferions ! / Nous y irons tous, / Nous y emmenerons nos enfants. / Notre journée sera payée / Comme si nous avons bien travaillé).

Toujours une désacralisation du "bon roi Henri", dans successivement une formulette parlée pour sauter à la corde (Gard VII, p. 35, dite en mai 1931 par M. Brun, cf. plus haut) et une comptine (Gard VIII, p. 33, juin 1931, même témoin), que l'on retrouve également en français :

Enric quatre ambe Enric cinc
 Se volián batre ambe un lapin.
 Lo lapin foguèt pus fòrt,
 Enric quatre foguèt mòrt.

(Henri IV avec Henri V / Voulaients se battre avec un lapin. / Le lapin fut plus fort, / Henri IV fut mort)¹³.

Plon,
 Enric quatre
 Voliá me batre,
 leu ai corregut
 M'a pas batut.

(Henri IV / Voulait me battre, / Moi j'ai couru / Il ne m'a pas battu).

Cette autre formulette pour sauter à la corde (Gard VII, p. 13, rec. à Gaillargues) fait référence, comme d'autres formules du même jeu, à la



salade, à ses assaisonnements et, bien sûr, au vinaigre (on tourne la corde à toute vitesse)¹⁴ ; on pourrait y discerner cependant une imitation d'une formule d'adultes - chose courante dans le monde enfantin :

La leberonada
Es una salada
Culida, triada
Pròpiament lavada
E ben espòussada.
Puèi, pas mau salada,
Onchada, vinagrada,
Çò que fau pebrada
Enfin, qu'a virada
Vòstre servitor.

(La leberonada (nom de salade ? - salade du Lubéron ?) / Est une salade / Cueillie, triée / Proprement

lavée / Et bien secouée. / Puis, assez salée, / Huilée, vinaigrée, / Poivrée comme il faut / Enfin, qu'a tournée / Votre serviteur.

Les débuts de la formulette suivante pour jouer à la balle (Gard VII, p. 54, souvenir d'enfance de Mme Salles, 75 ans, de Montpellier, rec. en sept. 1931) se retrouvent dans une comptine familière à de nombreuses régions occitanes¹⁵ :

Una pometa
Nique, ni clau
Santa Barbeta
Escaranhau
Bicha, bòcha

Dins ma pòcha (on tend la poche entrouverte de façon à recevoir la balle)

Biòu, biau

Dins mon trauc. (la balle doit tomber dans le tablier relevé)

(Une petite pomme / ... / Dans ma poche / ... / Dans mon trou.

Je terminerai ce petit inventaire de formulettes enfantines relevées dans l'enquête-concours par deux comptines (= formules d'élimination). L'une, spéciale à certains jeux de garçons, est dite par Gustave Pousard de Gajan, 70 ans (Gard VIII, p.57, rec. par E. Brunel en juillet 1931) ; l'autre vient directement des élèves de l'école primaire de Mons (mêmes réf., p. 62, mai 1931) :

Plon,
Li chins fan pas de cats,
Li cats fan pas de chins,
Se semenatz de sene
Auretz pas de rebarba
Mai, sens aver pasmens
Per paire un capochin
Podètz aver de barba.

(Les chiens ne font pas de chats, / Les chats ne font pas des chiens, / Si vous semez du séné / Vous n'aurez pas de rhubarbe / Mais, sans avoir cependant / Pour père un capucin / Vous pouvez avoir de la barbe)¹⁶.

Plon,
Lo gavòt
De la montanha
Rosigava
Una castanha
La castanha
Se conflèt
Lo gavòt
S'engavachèt.

(Le gavot / De la montagne / Grignotait / Une châtaigne / La châtaigne / Se gonfla / Le gavot / S'étouffa, (litt. s'engavacha)¹⁷.

Carnaval
Tournefeuille 2002
Photo.
Conservatoire
Occitan

Par ces différentes citations, j'espère avoir démontré l'extraordinaire richesse et variété de ce répertoire, résultat de l'imagination inouïe des enfants et de leur faculté innée de varier à l'infini. Du jeu découle des procédés d'exécution très divers, le rythme va avec le geste, les formules font appel à la mémoire collective, la fonction recherchée ordonne la forme récitative ou mélodique. Et surtout ce jeu chanté ou seulement rythmé, au rôle utilitaire, fait partie intégrante de la vie des enfants. Pour ma part, je suis très reconnaissante à cette institutrice du Gard de nous avoir fourni cet



énorme dossier, véritable travail de "folkloriste", et témoignage de ses deux cultures, de nos deux cultures, la française et l'occitane. Et je souscris pleinement à la position de Georges Delarue qui proteste fermement contre la mode d'afficher un "apparent dédain ... vis-à-vis de l'œuvre des anciens ... et d'ignorer tout ce qui n'est pas enregistré mécaniquement"¹⁸. Si l'écrit représente une interprétation figée, il est une sorte de "tremplin" à partir duquel le chemin oral, vivant, mouvant, se reconstituera, témoignage de la cohabitation de deux formes de messages¹⁹.

NOTES

1. T. XCVII, 1931, pp. 370-371.

2. Cf. Enquête-concours sur le Folklore enfantin organisé par le Manuel Général de l'Instruction Publique. Chants et poésies populaires se rapportant aux jeux et à la vie des enfants, *Revue de Folklore Français*, Janv.-Févr. 1931, T. II, n° 1, pp. 32-39.

3. Réponses regroupées en six volumes manuscrits : Bibliothèque nationale de France, fonds français, 3338-3343. Pour de plus amples détails, cf. CHEYRONNAUD, Jacques. *Mémoires en recueils : jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français* [= hexagone de l'État français]. Montpellier : Office départemental d'action culturelle, 1986.

4. Il est le "secrétaire du classement" et c'est sur son initiative que cette enquête-concours est organisée (cf. BORATAV, Pertev Naili. *Une première ébauche de catalogue des jeux français*). Cela explique que le plan de l'enquête concernant les comptines soit le plus élaboré,

alors que celui se rapportant aux rondes et chants s'avère plutôt restreint. Cf. BAUCOMONT, Jean et alii. *Les comptines de langue française*. Paris : Seghers, 1970.

(Pour tous les noms d'auteurs cités sans références, se rapporter à la bibliographie du n° 48 de *Pastel*).

5. Alice Coirault collabora avec son mari à la collecte de chants dans le Poitou et le Béarn, dont elle était originaire, et elle fit des conférences sur la chanson populaire au Collège de France, sous les auspices de l'Institut Général Psychologique (cf. *Recherches ... I*, p. 3 et 16). L'édition de cette collecte est actuellement en chantier. Pour ce qui est de l'œuvre de COIRAUT, cf. les actes du colloque de Poitiers, *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*. Parthenay : FAMDT, 1997.

6. Réédité dans la collection Bouquins en 1999, sous le titre *Le folklore français*.

7. A. PERBOSC, occitanophone de naissance, originaire d'un milieu paysan, accomplit d'abord une carrière d'instituteur, puis de bibliothécaire de la ville de Montauban. Écrivain, pédagogue, historien, militant de l'occitanité, il fonde en 1919 avec Prosper Estieu l'Escòla occitana. A son sujet, cf. les actes du Colloque de Montauban, *Antonin Perbosc (1861-1944)*. Béziers : Centre International de Documentation Occitane, 1990. Cf. également son recueil poétique le plus esthétiquement achevé *L'arada - L'arée*, présent. et traduction par Xavier Ravier. Biarritz ; Pau : Atlantica ; Institut Occitan, 2000.

8. Je remercie le service des manuscrits du Musée des ATP pour son accueil.

9. Allier, Bouches-du-Rhône, Charente, Creuse, Dordogne, Gard, Gironde, Landes, Loire, Var.

10. Cet énorme embarras pour écrire une langue qui n'est que parlée, se rencontre tout au long des dossiers, même chez les personnes qui ont une connaissance assez vague des écrits des félibres locaux. Tous ont comme unique référence le système orthographique du français et ne savent comment l'adapter à leur parler : il y aurait un véritable article à écrire pour analyser comment ils ont noté d'une façon anarchique ce qu'ils entendaient. Cependant le sentiment de l'appartenance à une même grande famille se manifeste : ainsi Mme Giry a noté des formulettes que son fils en voyage à Pau lui a rapportées. Les écrits présentés ici ont tous été normalisés : je me réserve pour un travail plus "scientifique" de les présenter ultérieurement dans leur état brut, suivi de leur normalisation. La coupe des vers est respectée.

11. Mistral, dans *Lou Tresor dou Felibrige* (éd. du Centenaire, Paris : Delagrave, 1932), note comme étant un dicton bas-limousin : Çò dis lo mèrle / leu me vau perdre. / Çò dis lo jai / leu te segrai ; de même que ce passage d'une chanson populaire limousine : Çò diguèt la trida / leu te prestarai la brida.

12. Ex. dans CASTELL, COULOMB, PELEN. *Les chants pour les tout-petits sur le Mont Lozère* : Tira rèssa fraire Jan / L'aig' es bona lo vin melhor / Tira la rèssa mon companhon. Ou bien encore: Tira la rèssa Jan de Vidau / Tira-la tu que siás lo plus naut / La trempa es bona lo vin melhor ...



13. Cf. LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française, V Chansons brèves (les enfantines)*. Laval (Québec) : Presses de l'Université, 1987, D-504. On retrouve les mêmes paroles dans une ronde pour enfants recueillie à Alais, Lambert I p. 32 (musique).

14. Cf. LAFORTE, o. c., E-102 et E-113.

15. Ex. à Lavelanet (rec. par André Lagarde) : Una pometa ni cleda ni clau / Sarra bagueta castèl romiau À Maillane (Lambert I, envoi de F. Mistral) : Una pometa, / Nicleta, / Niclau, / Santa bagueta (ou barbeta) / Escala niau... À Ceilhes, dans l'Hérault (rec. par E. Gauzit) : Una pometa / Micleta, miclau / Sauta bagueta / Castèl ròiau / Mirgaiou ... À Coux en Ardèche (Lambert I, envoi du Dr Chaussinand) : Una lauveta / Voleta, / Me chau, / Sauta, / Margau, / Davant lo niau ... Etc. Cf. LAFORTE, o. c., D-680 et D-397.

16. La rhubarbe et le séné sont laxatifs et toujours cités ensemble. Remarquer le rapprochement des mots "père" et "capucin".

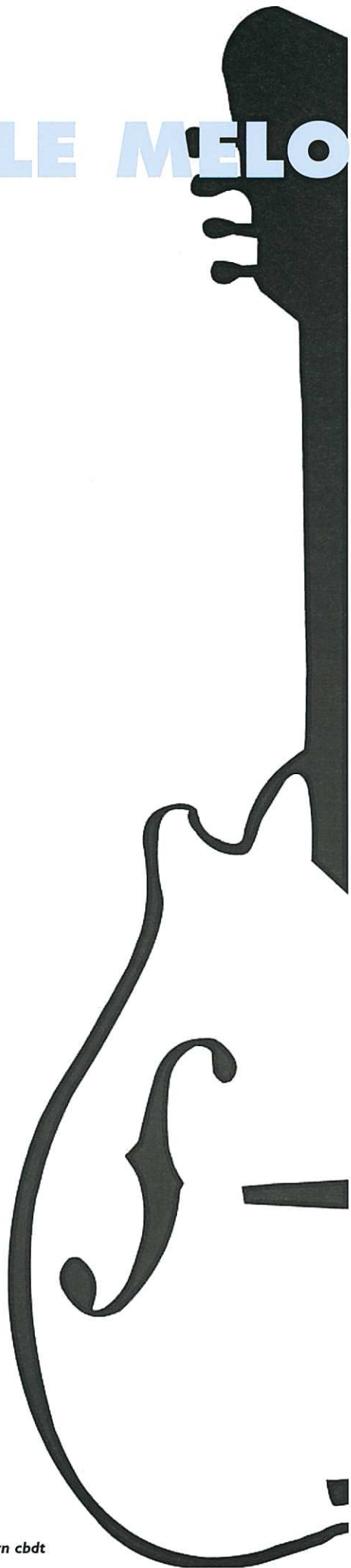
17. Dans le Bas-Languedoc, on traite, non sans mépris, l'habitant du nord, c'est-à-dire celui qui vient de la montagne, de gavache ; le terme de gavot se retrouve plutôt en Provence. De même, les Catalans traitent les Languedociens de gavatz et les Français sont pour les Espagnols des gabachos. Formule semblable rec. à Lodève par E. Gauzit : Gavach de la montanha / Rosiga la castanha / La castanha se perdèt / Lo gavach se penjèt.

18. Cf. Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles. *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*. Actes du colloque de Clamecy (58), 26-27 octobre 2000. Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2001. Collection Modal Poche. 256 p.

19. Cf. LAGET, Mireille. *Alphabétisation et lecture en Languedoc à l'époque moderne*. Colloque international d'Études Occitanes. Lunel, 1983.

Carnaval
Tournefeuille 2002
Photos
Conservatoire
Occitan

LE MELONIOUS QUARTET



Entre musique savante et musique populaire, la mandoline reste un instrument de musique à découvrir. C'est dans cette exploration musicale que voyage le Melonius Quartet. Pierre-Marie Blaja a rencontré son fondateur, Patrick Vaillant. Restituant quelques moments de leur discussion, il nous fait découvrir ici toute l'originalité de ce quatuor de mandolines qui se veut à la fois "différent" et "moderne".

Mal connue - et donc mal reconnue - , la mandoline est un instrument qui souffre d'une image conjuguant désuétude et amateurisme. Le peu qu'on en voit dans les magasins de musique est généralement "made in Taiwan" en contreplaqué massif ; on en trouve en revanche beaucoup dans les greniers, parfois de belle facture, mais dans un état de délabrement plus ou moins avancé. Chez les disquaires, elle sera représentée au rayon classique et, bien sûr, particulièrement chez les compositeurs italiens, ou alors dans quelques niches du secteur "musiques du monde", essentiellement le bluegrass nord-américain et le choro brésilien.

C'est ce constat globalement frustrant qui a fait naître chez Patrick Vaillant le désir de monter un ensemble de mandolines "différent". Le Melonius Quartet (Patrick Vaillant et Thomas Bienabe, mandolines ; Pascal Giordano, mandole alto ; Jean-Louis Ruf, mandoloncelle) se veut donc un "quatuor de mandoline moderne", notion certes un peu suspecte (quoi de plus relatif et éphémère que la modernité ?), mais nous verrons plus loin ce qu'ils entendent par là. Il reven-

dique aussi ses attaches méditerranéennes, reprenant dans son premier disque compact les contours de la Provence idéale de Darius Milhaud (de Constantinople à Rio de Janeiro !) ou en déclinant un bestiaire méditerranéen dans *L'Âne d'Or*.

Enfin, il ne craint pas d'englober dans son propos des pièces de compositeurs du XX^e siècle, tels que Francis Poulenc ou Jacques Ibert, voire même Frank Zappa ! Bref, le Melonius Quartet offre une musique à la fois enracinée et ouverte, à la fois populaire et savante, et qui s'enrichit de la multiplicité des points de vue, des échanges et digressions.

L'interview qui suit (et qui est plus résumé de propos à bâtons rompus qu'une interview, d'ailleurs) est l'occasion pour Patrick Vaillant et ses acolytes d'expliquer leur démarche, leur parcours et leurs curiosités.

La mandoline

P. V. : La mandoline a un côté ambigu. Est-ce un instrument de la musique savante ou de la musique populaire ? C'est une histoire qui

Une Mandoline du troisième type

par Pierre-Marie Blaja

n'est pas réglée. D'un côté, beaucoup de gens l'associent à la musique populaire et particulièrement au folklore italien, totalement à tort. Par ailleurs, les tenants de la mandoline classique sont, au contraire, très jaloux de cette spécificité classique, avec en même temps un désir de revendiquer la respectabilité de leur instrument, légitimée par un répertoire écrit abondant. Il y a toujours ce paradoxe.

Pour nous ça tombe bien...

P. V. : Pour nous ça tombe bien, car cette ambiguïté va dans le sens qu'on cherche ; elle entretient la réceptivité et l'ouverture. Si on joue de la mandoline, c'est pour jouer notre propre musique, et le bagage de chacun de nous est très diversifié ; nos expériences musicales, à tous, couvrent un éventail considérable, de la musique ancienne à la musique improvisée en passant par le jazz, la musique latine, la chanson, les musiques traditionnelles, la musique de rue... Finalement, la seule musique qu'on n'ait jamais faite à fond, c'est la musique classique ! Même si elle fait aussi partie de notre culture. On en écoute, on en est imprégnés. On sait qu'il n'y a pas d'imperméabilité entre les musiques populaires et les musiques savantes, qu'il y a sans arrêt des allers-retours. De plus, l'oreille actuelle est essentiellement habituée aux musiques qui ont à voir pour

une grande part avec la musique savante.

Pour nous, le choix de jouer en quatuor, c'est déjà, dès le départ, une option qui amène un traitement "savant", en tout cas vertical. En revanche, une part de ce qu'on fait relève davantage du chant modal ou des musiques, on va dire, monodiques. On décide que telle ou telle musique va rendre ce qu'elle a à communiquer par tel ou tel système ; ce qui nous plaît, c'est de jouer sur le passage entre les deux.

L'oral et l'écrit

P. V. : Il en va de même pour le rapport entre l'oral et l'écrit. Des fois, on procède "oralement" sur de la musique savante, et des fois, de manière écrite sur de la musique populaire. Autrement dit, des fois, on écrit avant ; des fois, on écrit après ! Peu importe, en vérité. Il y a aussi des choses prévues au détail près, mais pas écrites.

Quand on aborde un répertoire plus définitivement savant, comme on a pu le faire avec des œuvres de Poulenc, Satie ou Darius Milhaud, notre propos est de jouer précisément cette musique-là, parce qu'elle nous plaît. Mais avec le décalage obligatoire dû au fait qu'elle n'a pas été écrite pour la mandoline. Nous sommes partis vraiment du texte, de la partition, en général pour piano, mais modérée par notre écoute de différentes versions orchestrales. On en fait la nôtre,



Melonious Quartet
Photo c b d t

en quelque sorte, mais avec un grand souci de fidélité au texte. Ce ne sont pas des arrangements, mais des transcriptions, des réorchestrations. Ce qui nous oblige à trouver nos propres solutions, et utiliser ces contraintes comme des champs possibles de trouvailles, à la fois pour être fidèles et pour conserver une certaine cohérence ; pour que ce ne soit pas un simple exercice technique.

Les mandolinistes classiques sont souvent surpris, voire irrités, par cette démarche, vu qu'il existe déjà un vaste répertoire pour quatuor de mandolines. "Pourquoi ne jouez-vous pas de la musique pour mandoline ? Pourquoi allez-vous chercher des airs qui ne sont pas faits pour ça ?" Mais c'est justement notre pari à nous : jouer des choses qui nous plaisent et qu'on n'a pas encore entendues à la mandoline.

Quelle modernité ?

P. V. : Ce qui fait qu'on peut prétendre à mettre en avant le terme de "mandoline moderne", ce n'est pas seulement la lutherie différente de nos instruments, mais la manière dont on va construire et articuler notre discours musical. Nous utilisons l'instrument mélodiquement, mais aussi harmoniquement et rythmiquement. Au sein du quatuor, les rôles sont interchangeable, chacun peut, tour à tour, se trouver en position de soliste, et être capable d'accompagner et d'improviser. Choses que ne font pas les mandolinistes classiques, alors que, par exemple, un guitariste classique d'aujourd'hui ne peut pas ne pas s'essayer à la bossa ou à un peu

de jazz, donc à des musiques construites, mais non figées. Le choro brésilien, par exemple, est une musique populaire du XX^e siècle, d'origine savante dans la forme, dans la matrice mélodique et tonale, et qui se rapproche du jazz par la place qu'y tiennent les improvisations et les variations. Nous y avons trouvé plus d'une affinité avec notre démarche, et d'autant plus que la mandoline (ou "bandolin") y est particulièrement représentée.



Et puis il y a, bien sûr, les musiques méditerranéennes. Pas seulement pour la mandoline, mais pour tous les instruments qui en sont de proches parents, et dont nous jouons aussi ; Thomas joue du oud, Jean-Louis du lauto, Pascal et moi de la çura. Sans oublier le saz, le bouzouki, etc. On ne peut pas jouer de la mandoline aujourd'hui en faisant l'impasse sur ces instruments. On prend là tout ce qu'il n'y a pas dans la mandoline classique.

Beaucoup de plaisir devant nous...

Nous avons maintenant acquis certains réflexes qui nous permettent une approche collective des morceaux, que la source soit une partition ou un thème entendu, avec des solutions qu'on peut essayer, échanger, etc. L'efficacité du quatuor repose justement sur cette démarche collective ; on écrit sur le moment, c'est-à-dire à chaud. On expérimente comment ça sonne, comment ça marche, puis on choisit telle option ou telle autre. On revient aussi constamment sur le travail déjà fait, pour l'améliorer, trouver de meilleures solutions, un meilleur son, une meilleure efficacité d'ensemble, etc.

Le plaisir vient de là, aussi. Le plaisir, ce n'est pas la réalisation parfaite de quelque chose de prévu ; c'est de pouvoir nous étonner nous-mêmes, sur le moment. On est loin d'avoir terminé d'apprendre à jouer de notre quatuor. On défriche... Et c'est là aussi que notre balayage de répertoire prend son sens. Il nous permet de mettre le quatuor à l'épreuve et de lui faire peu à peu engranger des solutions, des trouvailles ; des manières, en somme. On a encore beaucoup de plaisir devant nous !

Propos recueillis par
Pierre-Marie Blaja

*musicien, formateur
au Conservatoire Occitan-CMDT
(accordéon diatonique),
membre du groupe Calabrun*

Photo studio
Beaumont

Les Journées

de la Danse

du 31 octobre au 2 novembre 2002

Toulouse

Les circonstances, toujours prêtes, comme chacun sait, à nous jouer tous les tours possibles, ont l'an dernier imaginé pour l'agglomération toulousaine la très mauvaise farce du 21 Septembre (explosion de l'usine AZF). Comme beaucoup d'autres, le Conservatoire Occitan a dû reporter dans le temps certains de ses projets et en particulier la quasi-totalité de l'édition 2001 de ses Journées de la Danse.

C'est donc, du 31 octobre au 2 novembre 2002, que sont proposées les manifestations qui n'ont pas eu lieu en 2001. Toujours placées sous la thématique "Mettre en scène la danse traditionnelle", les Journées de la danse proposent en outre un stage de pratique instrumentale qui s'inscrit dans la relation danse/musique, problématique qui reste centrale au moment de parler de danses et de musiques traditionnelles.

La thématique sera abordée par plusieurs entrées. Par un stage qui prolonge celui qui s'est tenu l'année dernière et qui va traiter de la dimension à la fois technique et esthétique du problème. Par l'invitation lancée à deux ballets, lesquels proposent, à partir de leur répertoire spécifique - basque, breton -, le résultat de leur approche créative. Par une Nuit de la Danse, qui illustre le phénomène du bal, espace de sociabilité indispensable. Par un colloque, qui tentera de mettre en mots quelques-unes des problématiques induites par la question contenue dans l'intitulé : comment mettre en scène la danse traditionnelle ?

STAGES

du 31 octobre au 1^{er} novembre

DANSE : Studio CESMD (St Pierre-des-Cuisines) - Toulouse
avec : Véronique ELOUARD et Nadine HERNU

du 31 octobre au 2 novembre

MUSIQUE : Conservatoire Occitan CMDT Toulouse Midi-Pyrénées
avec : Cyrille BROTT (accordéon diatonique), Pascal CAUMONT (chant),
Guillaume LOPEZ (fifre),
et la participation de Patrick POUZET (ateliers d'initiation à l'improvisation)

COLLOQUE

les 1^{er} et 2 novembre

Centre de Développement Chorégraphique - Toulouse
INTERVENANTS : Yves BERNET, Michelle BLAISE, Bernard COCLET,
Daniel CARIO, Roger GOYHENECHÉ, Dominique NOËL, Ferenc NOVÁK,
Claude SICRE, Jean-Christophe PARÉ.
Modératrice : Annie BOZZINI

SPECTACLE

Le 1^{er} novembre à 21 h

Théâtre Sorano - Toulouse

La Cie LEINUA (Bayonne)

sous la direction chorégraphique de Roger GOYHENECHÉ
propose " Nahas Mahas " suivie de " Guernica/Gernika "
La Cie EOSTIGED AR STANGALA de Kerfeunteun (Quimper)
sous la direction chorégraphique de Jean-Michel LE VIOL

NUIT DE LA DANSE

le 2 novembre de 21 h à l'aube

Centre Culturel LABARTHE-sur-LÈZE (31)
avec : BARDANE, MESCLAMIS, TRENCVEL,
GADALZEN

Fil rouge de la soirée : COUBLE DES HAUTOIS,
Joan-Francés TISNÈR, Cie CRÉDANSE

Le Conservatoire Occitan, Centre des musiques et danses traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées organise les Journées de la Danse en partenariat avec la Fédération des Associations de Musiques et Danses traditionnelles, le Centre de Développement chorégraphique Toulouse Midi-Pyrénées, le Centre d'Études Supérieures Musiques et Danses de Toulouse. Le Conservatoire Occitan est subventionné par La Préfecture de la région Midi-Pyrénées-Direction Régionale des Affaires Culturelles, la Ville de Toulouse, le Conseil Régional Midi-Pyrénées, le Conseil Général de la Haute-Garonne.

Renseignements :

Conservatoire Occitan CMDT Toulouse Midi-Pyrénées
BP. 3011 - 31024 Toulouse Cedex 3
Tél. : 05 34 51 28 38 - Fax : 05 61 42 12 59
conservatoire.occitan@wanadoo.fr

Lo Saüc

Una causa se per causa...
Una corsa per borsa me



mandèt per lo ventre de Lille, que n'i a pron
ilas a jos-passar ! Mès me podiái creire jos
l'ila de San Subran. Metèisha vèitura
qu'entre Polimont e Bassa-camba. A
monde moderna ! Esperavi l'estacion
Pedauca e viguèri l'estacion "Caulier".
Non portavi cap lo mieu dictionari mès
podiái imaginar qu'un caulièr es un lòc que
la nièu de novembre pòt encontrar fòrça cau-
lets. Alavetz, gens de Lille, que sabetz qu'em que
planter caulets ? Se sabetz, bilheu que sètz un

Pomèl al caulet

"chouleur", se la mènna lenga
fa pas de fòrça entre franchi-

mand e flandrimand ? Mès caulets se plantan pas
amb la lenga, senon en cançons.
Mès, digatz-me, "chouleur" non se podriái pas escriu-
re "Schuler", se las lengas se daissan engarçar per
fòrcas de ribièras entre Escaut e Rin ? Alavetz,
Schuler... Escolièr... E-caulièr... i sem plan !
Mès enfin, soi leu fach vengut ex-caulièr. Podem pas
demorar jos *l'ila*, badar vèituras de jos-ciutats ! La
nièu de caulet tanpòc demòra pas se l'acòrda pas
Sent-Andreu cofaire del caulièr !

La langue serait la meilleu-
re et la pire des choses ?

Langue chargée

être que les hussards noirs n'y
travaillaient même pas.

L'autre samedi, les langues se délièrent, voire se
"délanguèrent" pour parler de la langue.



Il était programmé une après-midi de félicité
enfin, si le mot se trouve dans tout dictionnaire
de langues d'autant plus qu'il y a des fourches.

De plus, la langue du midi peut s'entendre langue
pour manger et alors peut s'an-
noncer le mot de roter et non pas déroger mais
plutôt dériver.

Sonna la charge contre les hussards
noirs ! Qu'avaient donc fait ceux-là ?
★ "Hussage" ? J'ai sauté sur le diction-
naire... pas d'"hussage" mais de bons usages... peut-

Ensuite sonna la charge contre la DRAC... ou drac,
fourche de langue ? Non pas le drac, j'aurais compris
pourquoi sonner la charge. Mais cette DRAC prenait
allure de dragon accablant le pays de dragonades.
Alors, dragons et hussards, une armée authentique
levée contre la langue ? A moins que.

Je me souviens du sourire de Georges (connaissait-il
seulement la possibilité de s'appeler Jòrdi ?) quand il
parlait du printemps où revenaient dans la vallée les
colporteurs avec des couleurs et des étoffes.

Ce qui se rattache le mieux à ce printemps-là conti-
nuera de se nommer le vert dragon.

1. recueilli du président de la fédération des écoles bilingues occitan-français (calandretas)

Me caleriá relucar legis-
sent e relegissent les tusta-

Tusta la lebre

pus tusta-mortièr. M'espantava
pas, las femnas besonhavan e

mans d'Éliane Gauzit². Pardi ! Tusta-mans, cap beson-

un bolega-lenga las acompanhava. Aquò tanpòc
m'espantava pas. Me sarrèri e ausiguèri la musica.
Pardi, la conèssiái ! "Pinton fa levar la lèbre..."



ha d'uèlhs solets. Alavetz, que caleriá ensejar
de seguir la bolèga-dets de mas manetas bole-

gantas e bolegant e volenças volatjant, trobèri
una trobada d'Africa. Un jorn, aprèp un viatje

de l'autre costat de la Còsta Solelhada, tor-
nèri al vilatje que aviái passat meses
de semiar, de sarclar, de segar
e de pausar de temps en temps e
de cantar tanben.

Alavetz, m'espantavi pas ausir chò qu'accompagnava
lo tusta-mans dèras femnas... enfin, tusta-mans entre

Pas una trobada, pas ma trobada mès ma semenason
en Africa... N'eri pas trop gloriós... Qu'aquei blanco-
net va semenar en caps e cants d'Africa ! Mès me
sarrèri un pauc més e trobèri la trobada vertadièra
dèras femnas... Amb la metèissa musica, contavan :
"Bintou Faraba la diouka"³. Aquò fasiái dèras femnas
e quauqu'arren a minjar : un brave tusta-mans sus la
coirina !

2. cf. Pastel del cop passat

3. de la lenga manningana

A dire si c'est pour quelque chose à dire...

Une commission financière m'expédia à travers le ventre de Lille, où il y a bien des quartiers sous l'écorce ! Mais j'aurais pu me croire sous le quartier Saint-Cyprien. Même voiture qu'entre Jolimont et Basso-Cambo. Ah, monde moderne ! J'attendais la station Patte d'oie et je vis la station "Caulier".

Je ne transportais pas mon dictionnaire mais pouvais imaginer qu'un "caulier" est un endroit où la neige de novembre peut rencontrer les choux en abondance. Alors, gens de Lille, savez-vous planter les choux ? Si vous savez, peut-être êtes-vous "chouleur", si ma langue

Pomme de chou-neige

ne fourche pas entre France et Flandres. Mais les choux, pas avec la langue, sinon en chansons ! Mais, dites-moi, "chouleur" ne pourrait pas s'écrire "Schuler", si les langues se laissaient abuser par les fourches des rivières entre Escaut et Rhin ? Alors, Schuler... Ecolier... E-caulier... on y est !

On ne peut rester sous-pâté, à bader les voitures sous-cité ! La neige du chou non plus ne reste pas si Saint-André ne l'accorde pas, Saint-André shampoineur du champ de choux !



La lenga seriá melhora e piejèra que tot ? L'autre dissabte, lengas se desliguèron, benleu se deslenguèron per parlar de la lenga.

Era progamat una vesprada de felicitat enfin, se lo mòt se podiá encontrar deguens cada diccionari de lengas aitant mès que n'i a horcas.

De mai, lenga dèth miègdia se pòt didèr "langue du midi", lenga de minjar⁴ e alavetz pòt venir lo moment de rotar e de non pas desrotar mès desviar.

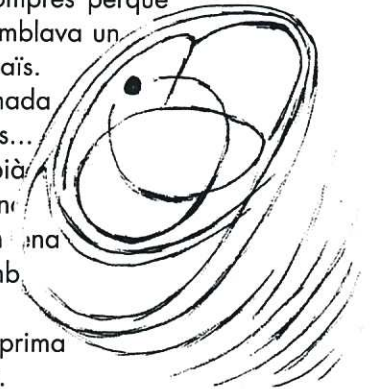
Sonèt la carga contra los uçards negres ! Qu'aviàn fait aquelis ? Negussar ? Ai saltat sus lo diccionari... cap de negussar mès entredecidir se dit negociar... benlèu los uçards negres le fasion pas.

Carga-lenga

Aprèp sonèt la carga contra la drac, pas lo, horca de lenga? Non pas lo drac, auriái comprés perque sonar la carga mès aquela drac semblava un dragon que fasiá dragonadas al país.

Alavetz, dragons e uçards, una armada vertadièra contra la lenga ? Au mens... Me brembi del sorire de Jòrdi (sabiá pas que s'aperava Georges ?) quan parlava de la prima que tornavan una val los colejaires damb colors, damb linçòs.

Aquel que s'estaca pel melhor a la prima demora lo qu'aperava verd dragon.



4. diguèt lo president de la federacion deras calandretas

Il fallait me voir lisant et relisant les textes de jeux de mains d'Eliane Gauzit⁵. Bien sûr, jeux de mains, pas seulement travail de mirettes. Aussi il fallait essayer de suivre le frétillement des doigts de mes mains remuantes et les pensées trépignant aussi, je me retrouvai face à une création africaine. Un jour, suite à un voyage de l'autre côté de la Côte Brûlante, je revins au village où j'avais passé des mois à semer, bêcher, moissonner et souffler de temps en temps et à chanter aussi.

De sorte que je ne m'étonnais pas d'entendre ce qui accompagnait les battements de mains des femmes... enfin, battements de mains entre deux battements de mortier. Ça ne m'étonnait pas, les femmes travaillaient et un

dégourdit lièvre sans be

refrain les accompagnait. Cela non plus ne m'étonnait pas. Je me rapprochai et entendis la musique. Grands dieux, la connaissais ! "Pintou fa levar la lebre..."⁶

Pas une création, pas la mienne, mais mon essaimage en Afrique.. Je n'en étais guère fier... Que va semer ce blanchouet dans chefs et champs d'Afrique ! Mais je m'approchai encore et découvris la trouvaille authentique des femmes... Avec la même musique, elles racontaient "Bintou Faraba la diouka"⁷. Histoire à deux femmes plus quelque chose à manger : beau jeu de mains en cambuse !



5. cf. numéro précédent de Pastel

6. se prononce "pinntou fa leba la lébré"

7. en langue mandingue dans le texte

Les Baloches



*Le "chapeau chinois",
place du Capitole,
14 juillet 1959
Photo J. Dieuzaide*

toulousaines

Histoires de quartiers en fête

par Franck Tanneau

C'est l'histoire de la baloche toulousaine dans les années 1919-1960 que Franck Tanneau a choisi comme thème de son mémoire de Maîtrise d'Histoire soutenu en 2001 à l'Université Toulouse Le Mirail. Pour mieux rechercher dans un domaine où la documentation classique est plutôt rare, il a eu recours à l'enquête orale. Dans ce dossier, il nous présente un événement du calendrier festif toulousain qui, s'il n'est aujourd'hui plus qu'un souvenir, fut très important pour la cité il n'y a pas si longtemps encore. Autrefois fête de quartier, de la jeunesse mais aussi de la famille, la baloche reste encore un élément fort de la mémoire collective toulousaine.

Durant l'entre-deux-guerres, on compte plus de 80 baloches à Toulouse d'avril à octobre, soit en moyenne plus de 3 par week-end. Chaque quartier a sa baloche et sur toutes les places de la ville se dressent des estrades autour desquelles dansent des centaines de couples. Véritable engouement populaire pour cette forme de fête présentée systématiquement comme " l'événement le plus important de l'année ", celui qui " fidèlement perpétué, conserve à la saison toulousaine un charme particulier et une pittoresque animation " ¹.

Mélange d'éléments sacrés et de distractions profanes, cette fête populaire d'origine religieuse n'est pas née à un moment donné, selon une volonté particulière. S'inscrivant dans la longue et complexe histoire des fêtes populaires, elle s'est construite lentement, sous diverses influences, présentant un visage sensiblement différent, selon la période, le lieu, le contexte.

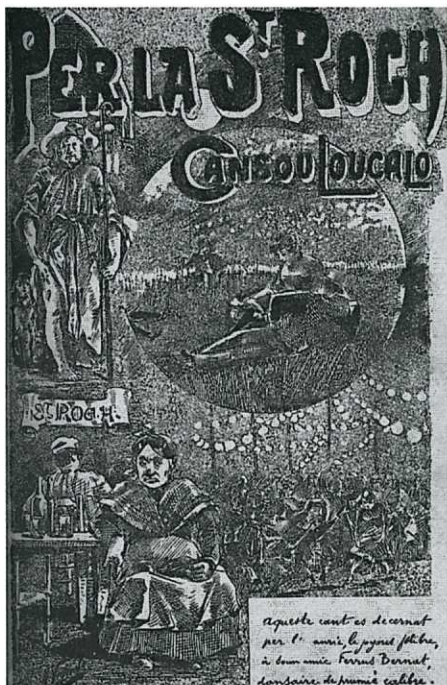
À l'origine...

La baloche, c'est la fête du quartier, ou plus précisément la célébration du saint protecteur du quartier, chaque année à la même date. C'est pour cela que l'on parle également de fête patronale, qui renvoie au patron de la paroisse, ou de fête votive, qui commémore l'accomplissement d'un vœu, pour évoquer la baloche. Cette fête a donc une connota-

tion religieuse de par son origine. On peut la mettre en relation avec la fête des corporations et des confréries qui était organisée annuellement le jour de leur saint patron. Chaque association d'artisans, d'ouvriers et de marchands se plaçait sous la protection d'un saint patron, nécessaire pour assurer la prospérité de ses activités. L'organisation de la baloche répond en partie au même but : assurer le bien-être de la collectivité et de ses membres.

Manifestation profane d'origine religieuse, la baloche semble également liée aux grandes fêtes traditionnelles que sont les fénétras. A l'origine fêtes du deuil qui se déroulaient pendant la période du Carême sur les emplacements des anciens cimetières romains, ces cérémonies deviennent rapidement d'importants rassemblements populaires. Vers 1900, les fénétras ressemblent à de grandes foires avec tirs, loteries, confiseries, manèges, ... mais sans les équipages et les défilés qui en faisaient autrefois l'éclat et l'originalité ; ils cessent peu après la guerre de 1914-1918. Pierre Salies, dans le *Dictionnaire des rues de Toulouse*, observe " l'étroite relation avec les baloches qui, en de nombreux lieux circonvoisins de Toulouse prirent aussi le nom de fénétras " ². Il précise également qu'en 1865, " au centre-ville, ce sont encore les fénétras qui tiennent lieu de fêtes de quartier [et] qu'un essai de fête générale a plusieurs fois échoué ".

Fêtes des corporations et confréries, fénétras... la baloche semble rattachée à plusieurs aspects de la tradition festive toulousaine. L'étymologie même du terme " baloche " rajoute un élément supplémentaire



Gravure extraite de : *Cansous è Pouesios Toulousènos par l'Anric del Busca.*

à la filiation de ces fêtes de quartier. Il convient d'abord de préciser que le terme " baloche " est spécifique au pays toulousain. Dès que l'on s'éloigne, d'autres mots, souvent avec une connotation religieuse, évoquent la fête patronale : " ducasse " (de dédicasse) ou " kermesse " (du flamand kerk-misse) dans le Nord ; " pardon " en Bretagne (des indulgences qui s'attachaient à un pèlerinage) ; " bénèïçon " ou " bénichon " dans le Jura et dans les Vosges

" roumavage ", " romerage " ou " roumeyrage " (de roumieu, le pèlerin qui allait à Rome) ; " voto " ou " boto " pour les fêtes votives des saints, en Provence et dans plusieurs endroits du Sud-Ouest ; " lèstes ", " lennàus " en Béarn et en Gascogne ; " frairie " en Périgord ; " reinage " dans le Massif Central, " vogue " à Lyon, ... et " balocho " en pays toulousain. Tous ces termes désignent la fête patronale d'une communauté, village ou quartier pour les grandes villes. Chacun a son histoire. Quelle est celle de la " balocho " toulousaine ? D'après l'hypothèse avancée par Pierre Salies, " baloche " serait un dérivé de " basoche " (ou " bazoche "). La basoche était une assemblée de clerks des procureurs au Parlement et au Sénéchal, créée probablement en 1303, date à laquelle Philippe Le Bel aurait promulgué un édit permettant son établissement à Toulouse. Véritable société de jeunesse, son fonctionnement se rapprochait de celui d'une confrérie. Dotée d'une royauté parodique, la basoche avait pour but de réjouir

le public toulousain par toutes sortes de distractions, visites solennelles aux diverses autorités de la ville, représentations théâtrales, chansons, poèmes satiriques, charivaris,... Suite à des débordements récurrents et dans un contexte où le Parlement perd de son influence, la basoche est supprimée en 1775. Le terme aurait alors été récupéré au début du XIX^e siècle pour désigner les fêtes patronales dans le pays toulousain. " Basoche " serait devenu " baloche " dans la première moitié du XIX^e siècle, avec la place de plus en plus centrale que prend le bal dans les festivités.

La baloche, enjeu complexe d'une profonde mutation

A la fin du XIX^e siècle, la baloche devient clairement un enjeu symbolique entre conservateurs et républicains, entre tradition et modernité... Face au mépris des anciennes coutumes et à la volonté des républicains d'imposer une culture officielle au détriment des spécificités locales, un mouvement émerge tout au long du XIX^e siècle pour sauver et perpétuer la culture " moundino ". Des artistes d'horizons très différents, lettrés ou populaires, poètes, musiciens, chanteurs ou chorales entretiennent entre eux des liens étroits et unissent leurs compétences pour défendre la culture " moundino ". L'importante production populaire dans la littérature au cours du XIX^e siècle, et surtout dans les dernières décennies, relate fréquemment les fêtes et coutumes locales. La plupart des textes évoquant les baloches toulousaines sont écrits pendant cette période et constituent une source intéressante pour l'étude de ces fêtes. *La balotcho de Sant Subra* a été rédigée en 1846 par Louis Vestrepain, célèbre bottier et poète toulousain. " Le vrai poète des foules, le chanteur obligé de toutes les fêtes, des balotchos, comme des carnavalades, des pèlerinages et des fénétras ", décrit pendant vingt-sept pages la première baloche de Saint-Cyprien, qui a lieu le dimanche 21 septembre 1845. Elle se déroule sur la prairie des filters, en l'honneur de Benoît-Joachim Arzac, conseiller municipal de Toulouse et initiateur de cette manifestation.

Un peu plus tard, en 1895, Gabriel Visner, directeur du journal *Le Gril*, rédige *Le Mescladis Moundi*, dans lequel il évoque à son tour ces fêtes toulousaines. Henri Montaut, dit l'Anric del Busca,

autre poète populaire toulousain, a également consacré dans ses œuvres plusieurs lignes savoureuses aux baloches de Toulouse. En 1904, il publie un recueil, *Cansous et pouèsios toulousènos*, qui regroupe entre autres *La balocho del Busca* et *Per la Saint-Roch*, deux textes qui décrivent avec une ironie juste et pertinente l'ambiance de ces fêtes. Certains poèmes de Montaut ont été mis en chansons et interprétés dans les quartiers lors des baloches, devenant de véritables airs populaires. En effet, nombreux étaient les quartiers à posséder leur chanson, hymne communautaire chanté lors de la fête.

Le point commun à tous ces textes est de présenter la baloche comme un véritable événement populaire. Source d'inspiration commune à de nombreux artistes et écrivains défenseurs de la culture " moun-dino ", elle symbolise en quelque sorte la pratique festive populaire à Toulouse. Face à cette volonté de conserver les spécificités locales, les républicains affichent le souhait d'uniformiser les fêtes pour récupérer les cérémonies au détriment de l'Église. Le bal, qui se démocratise tout au long du XIX^e siècle, trouve sa forme moderne avec l'institutionnalisation du bal municipal sous la III^e République : le régime standardise le déroulement des fêtes en imposant une législation commune à l'ensemble des réjouissances.

Cette étape décisive dans l'histoire festive met alors face à face deux modèles opposés : celui de la fête traditionnelle, influencé par la religion, le sacré, et assimilé aux valeurs conservatrices, et celui de la fête républicaine qui exalte le sentiment patriotique, l'appartenance à la Nation, illustré par le 14 Juillet. La baloche du XX^e siècle émerge dans ce contexte : d'un côté, elle conserve certains éléments de l'Ancien Régime qui témoigne de son lien étroit avec le modèle traditionnel. De l'autre, son cadre s'adapte, suit les évolutions de la société et s'ouvre aux nouveautés.

Un rituel minutieusement orchestré (1919-1960)

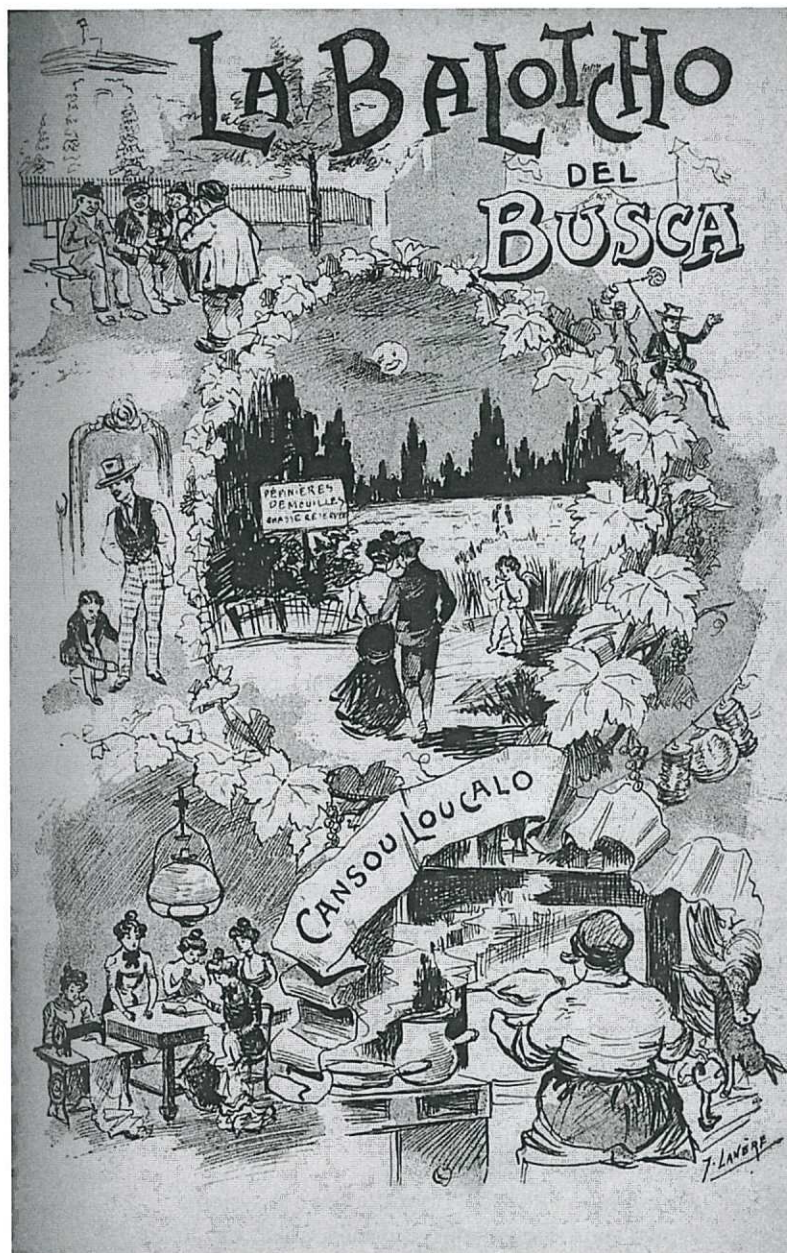
La baloche n'est pas une manifestation improvisée, spontanée. Bien au contraire, sa réalisation nécessite une phase préparatoire obligeant les membres de l'organisation à édifier et à respecter un planning bien précis, des différentes phases de préparation au déroulement de la fête du quartier.

Les responsables de la fête

Il a existé pendant très longtemps un lien étroit entre l'organisation de la fête et la notion de jeunesse, qu'éclaire en partie Pierre Bessaignet dans son article *Fonction et devenir des fêtes patronales* : " [La fête] présidait aux tractations de mariage entre familles [...]. Les défilés, les concours, surtout les bals, étaient l'occasion de rencontres, officielles et organisées, entre jeunes gens, sous la surveillance avvertie des parents et au vu de toute la communauté. Les rencontres aboutissaient finalement devant le maire ou le curé. Ce rôle privilégié de la fête en matière d'épousailles voulait que son organisation soit largement confiée à la jeunesse ; elle était la première concernée. Elle possédait [...] sa propre hiérarchie et ses ressources " ⁴.

Ces structures organisatrices varient selon la période, même si leur fonction d'intégration des jeunes générations reste sensiblement identique. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la jeunesse de la communauté élit deux représentants qu'elle élève au rang d'abbé et d'abbesse, ou de roi et de reine de la jeunesse. On retrouve cette symbolique dans le texte de Vestrepain, en 1846, avec le dieu Neptune et la déesse Amphitrite qui président la Balotcho de Sant Subra. Ce sont donc le " Cap del Jouven " et son adjointe, remarquée en principe pour sa beauté, qui sont responsables des festivités.

Peu à peu, ces titres sont abandonnés ; le système d'une royauté parodique, qui rappelle celui de la basoche, est jugé absurde et qualifié de puéril. On rentre dans l'ère républicaine et dans la vulgarisation des traditions populaires. Le choix des organisateurs devient plus rationnel, et un roulement régulier confère à chaque jeune parvenu à l'âge de vingt ans la responsabilité de mettre en place la fête patronale. Ce groupe de jeunes est constitué des conscrits de l'année, c'est-à-dire de ceux qui sont inscrits pour accomplir leur service militaire ; cette classe s'élargit parfois à " ceux de l'année avant ", " ceux qui aident ". Ainsi se met en place " une spirale continue aspirant à elle ceux qui sont parvenus en âge de conduire la fête : deux ans à tour de rôle, une année pour apprendre et être intégré au sein de ce groupe bien spécifié et une autre pour être véritablement les maîtres de l'animation festive " ⁵. Ce roulement assure la participation et l'intégration des jeunes gens à la gestion de la vie collective et marque ainsi de façon symbolique, comme un nécessaire rituel, le passage à l'âge adulte et à ses prérogatives.



Gravure extraite de :
**Cansous è Pouesios
 Toulousènos par
 l'Anric del Busca.**

Au cours de l'entre-deux-guerres, la limite d'âge se déplace un peu et se relâche d'abord sensiblement, puis de façon plus nette après 1945 : " Au début, c'était tellement une tradition que c'était bien respecté ; par la suite, c'était celui qui voulait bien rester...". Autrement dit, on se débrouille comme l'on peut et la composition du comité répond de moins en moins aux critères précédents. D'une part, surtout après 1945, jeunes et adultes se côtoient de plus en plus fréquemment dans l'organisation de la fête, comme en 1947, à Lalande, où le comité est constitué des jeunes gens et des " hommes mariés ", tous responsables de la baloche. D'autre part, ces nouveaux membres occupent leur fonction pendant plusieurs années, face à la disparition du renouvellement automatique du système de la classe. Le critère prioritaire n'est donc plus la jeunesse, mais la nécessité de trouver des gens disponibles et volontaires.

Une fois regroupées les personnes intéressées par l'organisation de la fête, on forme le bureau, avec un président, un secrétaire et un trésorier, lesquels adressent une demande d'autorisation pour organiser la baloche au Maire de Toulouse. Cette demande préalable permet aux autorités administratives de procéder à une enquête de moralité, le but étant de contrôler le sérieux des trois piliers de la fête. Cette démarche aurait été instituée en 1925 par la municipalité Billières afin de limiter le nombre trop élevé de baloches. Après avoir bouclé toutes les formalités administratives, une longue et minutieuse préparation commence. Les " balochants ", terme qui désigne l'ensemble des organisateurs de la fête, se retranchent dans le café du quartier qui leur sert le plus souvent de " QG ". Commencent alors d'éreintantes réunions pour déterminer en détail les différentes étapes à suivre. Préparation de longue haleine, car " il fallait commencer début septembre [...] pour que tout soit prêt le 1^{er} dimanche d'octobre. Alors, ça prenait quand même un mois, entre le boulot et l'école, tous les soirs, tous les soirs... c'était assez fatiguant ; on était un peu sous pression... ". Pression d'autant plus forte qu'" une baloche, ça coûte cher, il faut compter [...] et on était toujours sur le tranchant de la lame... ". D'après nombre de témoignages, équilibrer le budget apparaît comme un souci constant dans l'organisation et le déroulement de la fête.

Le budget de la fête

La principale dépense correspond à la location du matériel auprès de l'entrepreneur de baloches. Il s'agit le plus souvent de commerçants ou d'artisans qui parallèlement à leur activité principale se spécialisent dans la fourniture du matériel nécessaire à la fête : les files ou mâts, les guirlandes, les falots puis plus tard les ampoules électriques, les oriflammes, les drapeaux, les ballons,... donc tout ce qui sert au décor de la fête, mais également du matériel aussi utile qu'indispensable : les guéridons et les chaises pliantes quand il n'y en a pas suffisamment, les brassards pour les organisateurs, quelques petits pétards, le podium voire l'orchestre si nécessaire,... Bref, on trouve de tout chez ces entrepreneurs de décoration et d'illumination pour fêtes, interlocuteurs incontournables des organisateurs.

En 1985, la fermeture de la " Maison Capdeville ", habituée de toutes les baloches, rappelle qu'une page est définitivement tournée.

" Capdeville... si on l'avait pas invité, il serait venu quand même placer les poteaux ; il savait que c'était comme ça [...], c'était toujours pareil. Tout le quartier Saint-Cyprien et la Rive Gauche, c'était Capdeville qui le faisait ".

Après la location du matériel, il faut compter la caution exigée en prévision des dégâts occasionnés : la baloche n'est accordée qu'après un versement de 200 francs auprès des services municipaux. Ensuite, diverses taxes sont prélevées automatiquement sur les recettes des fêtes locales : le Droit des pauvres sur les spectacles, jusqu'en 1946, qui s'élève à 5% des recettes et les droits d'auteurs, prélevés par la SACEM. Il faut également rajouter diverses dépenses, comme la location de l'orchestre, quand elle n'est pas comprise dans le matériel fourni par l'entrepreneur. Jusqu'à la fin des années 1950, il s'agit pour la plupart de petites formations au statut amateur que l'on engage pour les trois jours de fête. Les goûts sont encore simples, et " les gens se moquaient du nom de l'orchestre, du moment qu'il faisait de la musique ". Le montant de la location est donc encore raisonnable... Enfin, les affiches où les jours, heures et manifestations sont inscrits en gros caractères constituent également un coût non négligeable.

Après avoir listé les principales dépenses occasionnées par la fête, nous allons voir que " tous les moyens étaient bons pour ramener un peu d'argent [...] et boucler le budget ". Le comité, pendant cette période de préparation, a la délicate mission de faire une supputation raisonnable des recettes escomptées qui doivent couvrir, si possible, les frais de la fête. Les responsables de la baloche comptent avant tout sur la générosité des gens du quartier, car l'avis est unanime : " Tout le monde donne pour la fête ! " ; participation collective qui peut se retrouver à différentes occasions.

Dans certains quartiers, la quête à domicile commence dès que le comité est formé, soit au minimum un mois avant la fête. La tombola est souvent utilisée lors de cette recherche de fonds. Au cours de la baloche, on sollicite à nouveau les gens du quartier, sous une forme différente, avec l'offrande de fleurs, ou parfois de cocardes, à domicile. Il est d'usage de passer dans toutes les maisons, le plus souvent le dimanche à l'heure du repas, moment convivial incitant à la générosité, pour présenter les honneurs de la fête aux habitants du quartier.

Cette contribution collective étant loin d'être suffisante pour amortir la fête, les balochants comptent également sur la générosité des notables et com-

merçants du quartier, qui participent de différentes manières. Les commerçants, par exemple, peuvent être sollicités avant la fête, dès que les organisateurs passent poser les affiches. On leur demande alors des lots pour la tombola, exposés ensuite dans un magasin à la vue de tous, en échange d'une publicité sur les billets ou affiches. Les notables ne rechignent pas non plus à verser quelques dons en espèces, surtout que lors de la tournée du quartier, " un arrêt est marqué

MAISON CAPDEVILLE

DEUMIE & PANEBCEUF, Succ^{rs}

ENTREPRISES DE DECORATION
ET D'ILLUMINATION POUR FETES

5, rue Quilméry - Tél. : 42.88.36

La Maison
Capdeville, encart
publicitaire de
l'Annuaire de la
Haute-Garonne,
1960 (Arch. mun.
de Toulouse)

devant la porte des donateurs désignés à l'attention publique. L'aubade est d'autant plus prolongée que le bénéficiaire n'a pas lésiné sur le montant de sa contribution financière ". Autrement dit, " ça se disait quand même, on est allé chez untel, et il ne nous a rien donné. Ça n'aurait pas été une bonne chose... ".

Autre participation et non des moindres, celle des cafetiers, pour qui la baloche représente un moment propice aux affaires. Il est donc dans leur intérêt que la fête soit réussie et, par exemple, d'offrir au comité des boissons pour l'apéritif, les repas,... L'importance d'une baloche peut se mesurer au nombre de cafetiers installés à proximité du lieu de la fête : " Arnaud-Bernard, c'était une fête réputée [...], il y avait au moins quatre ou cinq cafés, et ils faisaient de bonnes recettes ". Il y a de la place pour tous car, nous y reviendrons, le café est une attraction à lui seul.

Date, lieu et décor

Le tableau présenté par Pierre Salies dans le *Dictionnaire des rues de Toulouse*, qui liste l'ensemble des fêtes de quartier de 1951 à 1954, en précisant la date et le lieu où elles se déroulent est, à notre connaissance, le seul travail rigoureux qui porte sur l'ensemble des baloches toulousaines⁸. Il nous permet avant tout de dégager les critères du choix de la date et du lieu de la fête.

A la différence d'autres loisirs, comme le bal de société, par exemple, que la construction de grandes salles permet de pratiquer été comme hiver, les baloches se tiennent en plein air et restent donc, par définition, saisonnières. Elles s'étalent de mai à octobre,

la première étant celle du Pont-de-l'Hers, pour la Pentecôte, et la dernière celle de Bonnefoy, le premier week-end d'octobre, qui clôture la saison des baloches. (Nous mettons à part le Ramelet de Croix-Daurade, qui se tient le 20 octobre et qui n'est pas à proprement parlé une baloche, mais la fête des vendanges. En revanche, elle clôture la saison des festivités de plein air).

“ L'aire de la fête est délimitée par l'élément principal du décor, la lumière : elle fait surgir le contraste entre la zone brillante, éclairée de mille feux qu'est la baloche, et l'ombre, l'obscurité des marges. ”

Nous avons vu que la date de la fête du quartier est à l'origine liée à celle du saint protecteur de la paroisse ; elle est en principe arrêtée le jour de la célébration de ce saint, ou, d'après Dominique Saur, au week-end suivant⁹. Pour voir si cette règle est encore respectée dans les années 1950, nous avons pris la liste des fêtes de la banlieue recensées en 1865¹⁰ et l'avons comparée au tableau couvrant la période 1951-1954. Sur les dix-sept fêtes recensées en 1865, cinq seulement se déroulent à la même date un peu moins d'un siècle plus tard : Bonnefoy, Croix-Daurade, Lalande, Les Minimes et Saint-Cyprien (si l'on prend la baloche de la place Olivier). Il semble que le respect de la contrainte calendaire, liée au saint protecteur de la paroisse, n'est plus de rigueur au début des années 1950 pour les faubourgs, et encore moins pour les autres quartiers de la ville. Le choix répond à d'autres critères plus pragmatiques, le principal étant de ne pas retenir une date déjà fixée par un quartier limitrophe. Il est évident qu'après 1918, “ le nombre de baloches s'étant démesurément accru, au point qu'il finissait par y en avoir une à tous les coins de rue ”¹¹, la tâche des organisateurs se complique et le choix se restreint. Préoccupation majeure et évidente pour les fêtes instituées au cours des années 1950, surtout que les habitants des nouveaux quartiers n'ont pas de traditions communes fortes et ne sont placés sous la protection d'aucun saint. La majorité des comités paraît donc procéder par tâtonnements, jusqu'à ce que le moment le plus propice soit trouvé. Mais une fois le calendrier mis en place, “ chaque quartier gardait à peu près sa date. Ce n'était pas immuable, ça variait à un dimanche près. Mais enfin, c'était assez bien réglé, quand même ”.

Le tableau de Pierre Salies nous permet également d'avancer que la place reste le lieu privilégié de la fête : 46 baloches sur les 70 répertoriées, soit 66 %, se déroulent sur la place du quartier, qui occupe donc un rôle privilégié dans le programme des festivités. Les autres ont lieu sur divers terrains, publics ou privés, ou dans des rues que l'on bloque aux deux extrémités.

L'aire de la fête est délimitée par l'élément principal du décor, la lumière : elle fait surgir le contraste entre la zone brillante, éclairée de mille feux qu'est la baloche, et l'ombre, l'obscurité des marges. L'éclairage électrique, ou axial, étant loin d'être généralisé après 1945, les rues restent encore très sombres. Les lumières mises en place apparaissent donc comme une véritable féerie pour des gens peu habitués à tant d'éclat, de luminosité. La réputation d'une baloche peut se mesurer à l'importance de son illumination ; aussi, chaque quartier met son amour-propre à obtenir le maximum d'effets. Elle comprend en général deux parties : l'une sur la place centrale où se déroule le bal, en forme de “ chapeau chinois ” et l'autre tout au long des rues, des espaces attenants.

Reste à rajouter quelques petits drapeaux aux couleurs variées, des ballons, oriflammes et autres ornements pour que l'ensemble du quartier soit pavoisé.

Le bal au cœur de la fête

Gratien Leblanc, dans *La vie à Toulouse, il y a 50 ans*, reprend une image “ un peu caricaturale mais vraie ” de l'orchestre des années 1920 : “ Quatre musiciens exhaussés sur une estrade, au milieu des lanternes dites vénitiennes, quatre musiciens qui tâchent à faire du bruit comme quarante-quatre ”¹². En effet, on pourrait représenter l'orchestre de l'entre-deux-guerres par une formation très simple, quatre musiciens paraissant être le minimum, qui essaie de se faire entendre de tous les danseurs. Pour avoir un niveau d'écoute suffisant, on réduit la distance entre danseurs et musiciens, en plaçant la scène au milieu de la place. Les couples tournent alors autour du kiosque, au plus près des instruments. La structure de l'orchestre évolue très peu jusqu'à l'utilisation courante de la sonorisation. Les cuivres occupent une place prééminente : une trompette, un piston auxquels on

rajoute éventuellement une clarinette ou un saxophone. La section des cuivres est souvent accompagnée d'un violon et complétée par " une petite grosse caisse " et une caisse claire. A cette formation minimale peuvent s'adjoindre un accordéon, qui s'impose définitivement comme l'instrument des bals populaires après 1945, un bandonéon et un piano, dont le transport est resté longtemps problématique.

Une fois engagé, l'orchestre assure toutes les animations des trois jours de fête : bals, bien sûr, mais aussi retraite aux flambeaux, aubade et messe. Il " sert à tout " et fait ainsi partie intégrante de la fête, assurant en quelque sorte un trait d'union entre les différentes étapes du cycle festif.

Que danse-t-on dans les baloches ? Les polkas, mazurkas et autres scottischs sont encore interprétées au cours de l'entre-deux-guerres mais après 1945, on ne les observe qu'occasionnellement, en marge du répertoire : elles sont assimilés à des danses anciennes, dans lesquelles on se lance " parce qu'il y avait des vieux, pour leur faire plaisir ". Le quadrille reste également pratiqué dans les années 1930 mais le répertoire des années 1950 ne lui accorde qu'une place facultative ; les musiciens l'interprètent " quand on le leur demandait, mais pas tout le temps ".

Parmi ces danses anciennes, seule la valse a réussi à garder une partie de son prestige. Elle reste présente dans le bal, même après 1945, sous la forme du musette et est jouée au son de l'accordéon. En 1908, une autre danse qui exalte le couple, débarque à Paris, en provenance de Buenos Aires : le tango. Les couples restent encore à l'honneur dans les années 1930 avec la java, puis avec le succès que connaît le paso-doble. Ces danses musettes accompagnent l'ascension de l'accordéon qui s'impose sur scène comme l'instrument incontournable du bal populaire.

Dans les années qui suivent la guerre de 1914-1918, la succession des rythmes à la mode s'accélère et les emprunts à des modèles étrangers se multiplient. Le tango subit la concurrence des danses nord-américaines : one-step, fox-trot, shimmy et surtout charleston. Après 1945, le renouvellement du répertoire est de plus en plus rapide. Deux modèles étrangers se disputent désormais les pistes de danse, l'un venu d'Amérique du Nord (madison, boogie, rock puis twist), le second d'Amérique du Sud (mambo, cha-cha-cha, calypso, samba).

Mais si le répertoire des baloches reste ouvert à toutes ces nouveautés, il conserve néanmoins une structure classique. Beaucoup d'airs à la mode n'y

Demandez le programme !

Dans sa durée, la fête aménage, établit une construction particulière du temps, où chaque étape a son importance, chaque activité sa signification. Tout en gardant à l'esprit que la durée de la fête peut varier de deux à quatre jours selon les quartiers et le budget dont dispose le comité, nous proposons un programme type de baloche qui se situe dans le cas le plus fréquemment évoqué par nos informateurs, à savoir l'enchaînement de trois jours : samedi, dimanche et lundi.

SAMEDI

21 H Retraite aux flambeaux (ouverture de la fête, avancée au vendredi soir si il y a 4 jours)

23 H - 1 H Bal (suivi éventuellement d'un tourrin, parfois repoussé au dimanche soir)

DIMANCHE

10 H Défilé - Messe et dépôt d'une gerbe au Monument aux morts
Tour d'honneur avec aubades

12 H Apéritif dansant

15 H Concours divers (Danse, chant, sport,...)

16 H - 19 H Bal

21 H - 1 H Bal

LUNDI

14 H Jeux d'enfants (Éventuellement, concours divers organisés sur la journée)

19 H Apéritif dansant. " Las Monjettos " (" Les Haricots ", souvent repoussés au mardi ou samedi soir suivant)

21 H Bal

0 H Feu d'artifice (clôture de la fête)

Ce programme n'est en rien un modèle unique, immuable. Si l'ossature est souvent la même, d'un quartier à l'autre, nombreuses sont les nuances possibles. Tel concours n'aura pas lieu le dimanche mais le lundi ; on mangera " les Haricots " le lundi, mardi ou samedi soir suivant ; les aubades se feront le samedi soir ou dimanche midi... bref, nous ne pouvons pas entrer dans l'infini détail des fêtes de quartier. Les variations sont trop complexes pour pouvoir être toutes énumérées.

occupent qu'une place momentanée, parfois très brève. L'essentiel des morceaux interprétés fait partie de rythmes bien ancrés dans la tradition des bals populaires : paso-doble, valse, tangos, auxquels on peut rajouter quelques javas et certaines des nouveautés que nous avons citées. Et si des rythmes comme le charleston ou le swing commencent à faire apparaître l'individualisation de la danse, le couple reste encore le roi de la piste, entraîné par des airs que tout le monde sait nécessairement interpréter.

En effet, à partir des années 1920, une véritable frénésie de la danse s'empare de tous les milieux. En peu de temps, les salles de bal se multiplient. Les dancings ouvrent avec autant de rapidité que de succès. Cette dansomanie, encore perceptible dans les années 1950, s'accompagne d'un réel souci de maîtriser les pas classiques comme ceux des nouvelles modes. Comment apprend-on à assimiler les différentes chorégraphies ? L'apprentissage peut d'abord

“ Parmi ces danses anciennes, seule la valse a réussi à garder une partie de son prestige. Elle reste présente dans le bal, même après 1945, sous la forme du musette et est jouée au son de l'accordéon. En 1908, une autre danse qui exalte le couple, ébarque à Paris, en provenance de Buenos Aires : le tango. ”

se faire à domicile et être assuré, comme dans le passé, par les aînés, frères et sœurs, parents ou amis. Formation qui peut aussi se suivre directement à la baloche, lieu propice à l'instruction : “ Les gens apprenaient à danser dans les baloches, parce que là, il y avait beaucoup de monde [...]. On se débrouillait, on regardait [...]. On apprenait avec sa sœur, sa cousine, ça commençait comme ça. Si on marchait sur les pieds de la fille, c'était pas grave. C'était beaucoup plus libre, plus amical que le dancing. Dans les baloches, on dansait en copain ”.

Celles et ceux qui se bornent à contempler les ébats chorégraphiques des autres, trop timides ou ne maîtrisant pas suffisamment leurs pas, suscitent des réflexions empreintes d'inquiétude : les spectateurs qui “ font tapisserie ” semblent condamnés à un éternel célibat. Car l'obligation de trouver une cavalière pour pouvoir entrer sur la piste crée un lien étroit entre

danse, séduction et par conséquent mariage, et reste marquée jusqu'aux années 1950, ce qui explique en partie la volonté de savoir bien danser. Mais si danser ne veut pas toujours dire séduire, surtout dans la baloche où “ on dansait en copain ”, le contraire est quasi systématique : la séduction commence en général par la danse. Et si l'ambiance des baloches est sans conteste conviviale et que les rixes sérieuses restent marginales, il y a une chose avec laquelle on ne plaisante pas : les filles du quartier. Première source de conflits avec les personnes extérieures, elles sont “ réservées ” aux garçons du lieu, dont la position est catégorique : “ c'était chacun son quartier, chacun ses filles ”.

La baloche, lieu de rencontres privilégié

L'esprit de quartier marque de façon très nette les relations entre jeunes gens. En effet, il est très mal vu qu'un garçon d'un autre endroit fréquente une fille du quartier, “ ça créait des tensions ”. Un étranger venant courtiser une fille de “ chez nous ” est perçu immédiatement comme un provocateur, et en principe, “ dans la demi-heure qui suivait, ça partait ”. L'explication entre les deux rivaux se fait le plus souvent “ derrière une baraque foraine, ils se mettaient une plié à deux ; les copains regardaient, comptaient les points, et après, c'était fini ”. Constat non surprenant car la majorité des unions est célébrée entre jeunes gens du même quartier. Et la baloche est l'occasion privilégiée de déclarer sa flamme : l'ambiance conviviale de la fête incite les plus timides à faire le premier pas. On est chez nous, entre nous : s'il est un moment opportun pour témoigner de l'intérêt que l'on porte à une fille, c'est bien celui-là. Quand un garçon a les yeux toute l'année sur une fille et qu'un étranger vient lui “ conter fleurette ” le jour de la baloche, “ c'était un déshonneur pour le garçon et presque pour tout le quartier ”. Les filles sont en quelque sorte une “ chasse gardée ”. Et les filles, que pensent-elles de cet esprit de propriété ? D'après Marcel Thourel, “ il ne serait pas présomptueux de penser [qu'elles] pouvaient réagir par un réflexe identique ”.

La baloche apparaît donc comme l'endroit idéal pour faire des rencontres. Ou plutôt pour concrétiser des relations, des affinités entre jeunes gens qui souvent se connaissent depuis longtemps. Mais, c'est sans compter sur la surveillance attentive qu'exercent les

mères sur leurs filles. Car même s'il a tendance à se relâcher, le chaperonnage est encore pratiqué : il est rare qu'une fille sorte seule au bal. Si cette surveillance est à nuancer selon l'éducation reçue, elle est justifiée par l'inexistence des moyens de contraception. Les mères appréhendent les relations qui peuvent aller trop loin, et tomber enceinte sans être mariée entraîne des situations dramatiques. La plupart d'entre elles " font tapisserie " sur le bord de la piste de danse et affichent des visages inquiets quand l'absence de leur fille se prolonge un peu trop.

Des plaisirs pour chacun

La baloche est avant tout la fête de la jeunesse : responsabilité de l'organisation, de la surveillance, lieu de rencontres... A l'occasion de la baloche, elle prend momentanément le pouvoir ; d'elle, dépend la notoriété, l'image de marque du quartier. Pendant trois jours, " c'était quand même les patrons du quartier ". Dominique Saur parle de " rite juvénile [...], passage obligé qu'ils doivent affronter ". Autrement dit, les jeunes, avant d'être considérés comme des adultes, doivent faire leurs preuves. La baloche joue ici un rôle d'initiation, étape entre l'adolescence et le monde raisonnable.

Cette appropriation temporaire de l'autorité se retrouve explicitement au cours de la " Grande Nuit ". Le samedi ou dimanche soir, une fois les lampions éteints et les gens partis, commence pour la jeunesse " la nuit mémorable de l'année ", au cours de laquelle on déguste le traditionnel " tourrin ", sorte de soupe à l'oignon gratinée. Cette " troisième mi-temps " se poursuit par des chansons à la mode ou des chants du folklore repris en chœur, des histoires drôles ou épicées qui se succèdent jusqu'au lever du jour. On savoure et on profite au maximum de sa nuit, avant que le quartier ne s'éveille et que le temps reprenne son cours normal. Si certains vont aller dormir un peu, les plus endurants et les plus intrépides, les " rescapés de la Grande Nuit " organisent un orchestre de fortune composé d'instruments hétéroclites, casseroles, bassines, couvercles de lessiveuse, trompettes, etc., et entreprennent la tournée des rues par un réveil en fanfare. La jeunesse, en clôturant ainsi sa nuit montre la liberté et l'influence dont elle jouit momentanément.

Les réjouissances intègrent aussi les plus jeunes en leur accordant une après-midi récréative, en général le

lundi après-midi. Les enfants, qui sont en vacances du 13 juillet au 1^{er} octobre, profitent au maximum des jeux qui leur sont réservés, animations traditionnellement attachées à la fête patronale et qui, dans leur conception, ont très peu évolué depuis le début du XIX^e siècle. C'est l'occasion pour les jeunes de montrer leurs performances et leur ingéniosité. Lors de compétitions burlesques, par exemple, avec la " course aux œufs ", la " brouette " ou la " course en sacs "... Ou bien dans des jeux où l'on se donne en spectacle : " l'oulo routo " ou " jeu du cassepot ", où il s'agit de passer, les yeux

" Les gens apprenaient à danser dans les baloches, parce que là, il y avait beaucoup de monde [...]. On se débrouillait, on regardait [...]. On apprenait avec sa sœur, sa cousine, ça commençait comme ça. Si on marchait sur les pieds de la fille, c'était pas grave. C'était beaucoup plus libre, plus amical que le dancing. Dans les baloches, on dansait en copain. "

bandés, sous un portique auquel sont suspendus des pots ou cruches remplies d'eau, de farine et de lots, et qu'il faut casser à l'aide d'un bâton (le contenu se déverse alors sur la tête du joueur !) ; " la padèno " ou " jeu du baiser de la négresse ", poêle suspendue, au fond enduit de suie, de graisse ou de cirage sur lequel est plaquée une pièce de cinq francs, qu'il convient de décrocher avec les dents, sans l'aide des mains (l'exploit réussi, le visage du vainqueur a pris la couleur de la poêle !) ; " le baptême des tropiques " ou " jeu du baquet " où il faut enfiler un bâton dans une planche accrochée à un baquet d'eau sans déséquilibrer le baquet afin de ne pas se faire asperger ; " le jeu de la sardine " qui consiste, les mains liées et les yeux bandés, à attraper avec la bouche et à manger une sardine de baril tenue au bout d'une ligne depuis l'estrade. Enfin, cet inventaire des jeux de la baloche serait incomplet sans l'inévitable mât de cocagne, abondamment savonné, en haut duquel sont accrochés divers lots.

Si dans leur conception et leurs règles, les jeux n'ont pratiquement pas évolué, leurs participants, eux, ne sont plus les mêmes. En effet, dans la baloche, l'après-midi récréative est en général exclusivement réservée aux enfants. Alors qu'au début du siècle, ces animations s'adressaient encore à l'ensemble de la population ; elles étaient prétextes à défis, à compétitions entre les membres de la société qui reconnaissaient la



**Les marchands
autour de la fête,
place des
Ravelins, 1961
Photo
J. Dieuzaide**

force physique, l'endurance et l'adresse comme valeurs essentielles. Il est incontestable qu'après la Grande Guerre, les jeux n'ont plus la même signification, la même importance ; ils ne donnent plus aux gens de la communauté l'occasion de se mesurer... Car c'est un fait, les adultes n'ont plus droit de s'amuser en participant à des divertissements jugés tout à coup trop puérils, et assimilés " à de grotesques farces, à des niaiseries avilissantes " ¹³.

Les vieux ne sont pas en reste : eux aussi ont leur place dans la baloche. " Les pépés et les mémés, ils venaient parce que c'était la fête du quartier. Ils étaient âgés, il y en a qui avaient 70 ou 80 ans. Ils restaient là, et ils parlaient, ils faisaient la veste. Les femmes faisaient les commères. Et les hommes, ils parlaient des affaires de la maison, de la ferme, du jardin ". Si certains prennent plaisir à bavarder ou à contempler les ébats chorégraphiques des bons danseurs, d'autres n'hésitent pas à se dégourdir les

jambes sur une polka ou un quadrille, ou à essayer de suivre les derniers airs à la mode.

La " refête " ou " rebaloche ", qui a lieu les années d'abondance où les donateurs ont été plus généreux, reflète également ce souci d'impliquer toutes les générations. L'organisation, parfois confiée aux " Hommes-mariés ", rééquilibre en quelque sorte le plaisir de chacun. Si le déroulement des festivités est le même sur un temps réduit à un ou deux jours, le répertoire de la refête accorde en général une place plus grande aux danses anciennes : les polkas, quadrilles et autres mazurkas y sont plus nombreuses. Ce qui n'empêche pas les jeunes de s'amuser, car " il n'y avait là ni de ségrégation, ni de modes, c'était exactement pareil que ce soit la fête des jeunes ou la refête, tout le monde participait ". On parle aussi de " bal des vieux " ou " repas des vieux ", auquel " les jeunes allaient aussi ".

Echanges inter-générationnels où chacun se fait plaisir en partageant la fête avec les autres. Préoccupation qui se retrouve également à travers la multiplication des activités proposées et qui traduit la volonté des organisateurs d'intégrer toutes les composantes de la vie du quartier dans le déroulement de la baloche. Avec la création de nombreux clubs sportifs, sociétés ou associations diverses, des concours de toutes sortes s'inscrivent dans le programme des réjouissances. Citons entre autres : concours de pêche et radio-crochet à Lalande, course cycliste à Lafourquette, boxe à Ranguel, jeu des mille francs à Bonnefoy, pétanque et basket à la Cité d'Aste, concours de danse à Saint-Cyprien,...

La baloche est également " la fête des retrouvailles ", pendant laquelle il est d'usage d'inviter tout ce que l'on compte comme parents et proches amis. La fête demeure un lieu privilégié où les familles se rencontrent, où on invite " ceux qu'on avait pas vu depuis longtemps ". " Parfois, les gens se retrouvaient jusqu'à 40 ou 50 ; ils invitaient les cousins, les recousins, les archicousins, parce que c'était la fête du quartier ". Les repas de baloche sont donc d'abord exceptionnels par le nombre de convives mais aussi par la composition du menu à laquelle les ménagères portent une extrême attention car il en va autant de la réputation de la maison que de l'ambiance de la fête. Le repas est une obligatoire surabondance de mets : assortiment de charcutailles diverses - saucisse, jambon, pâté, ... - volailles - canard, oie, poule au pot - rôti de porc, bouillon de poule ou potage. Les cuisinières excellent aussi dans la fabrication de pâtisseries maison : tarte, croustade, flan, crème renversée, île flottante et parfois gâteau demandant un travail plus élaboré. Le tout est copieusement mais raisonnablement arrosé d'un " petit vin souvent allongé avec de l'eau ", et accompagné d'une clairette. Préparation de longue haleine, qui monopolise aux fourneaux " la pauvre patronne de la maison [qui] ne voyait pas grand chose de la baloche tant elle était occupée à faire la cuisine ". Le grand repas familial se tient en général le dimanche midi et vers 16 heures, on se lève de table pour un premier tour à la fête où l'on danse jusqu'à l'heure de l'apéritif.

Au-delà de ces rassemblements familiaux, la nourriture est présente tout au long du cycle festif. Elle rythme les différentes journées et clôt logiquement les réjouissances, avec les traditionnels " haricots ". Il est d'usage que les balochants " se payent " avec un repas qui leur est réservé. Après avoir fini le plat incontournable du menu, " l'estoufét de moungetos "

préparé à base de haricots, relativement facile à cuisiner et consistant par sa composition, la nuit se poursuit en musique. On retrouve donc les caractéristiques des repas de fête, qui sortent de l'ordinaire par

" Constat non surprenant car la majorité des unions est célébrée entre jeunes gens du même quartier. Et la baloche est l'occasion privilégiée de déclarer sa flamme ... "

le rassemblement et l'abondance de nourriture, par le partage et le défoulement qu'ils autorisent.

Multipliation des animations également tout autour de la place, lieu central où se déroule le bal. Parmi les marchands qui encerclent l'aire de la fête, on trouve le glacier, le marchand de cacahuètes, des fournisseurs en friandises diverses - pommes enrobées de sucre rouge, barbe à papa ou encore nougat -. A côté de ces stands réservés aux plus gourmands, des camelots spécialisés débitent à bon marché de petits gadgets qui font la joie des plus jeunes : serpentins, pisse-feux, trompettes, pétards,...

A côté des vendeurs cohabitent diverses attractions ; cette partie foraine varie selon l'importance de la fête. Dans tous les cas, le comité peut mettre en place des jeux très simples, comme le " casse-bouteilles " où force et agilité permettent de dégommer, à l'aide d'une boule de pétanque, des cibles en verre disposées à plusieurs mètres. Dans les baloches où l'espace l'autorise, des forains locaux viennent proposer quelques attractions qui restent peu complexes dans leur conception. Les plus habiles trouvent leur bonheur dans le tir à la carabine, les plus chanceux

" La baloche joue ici un rôle d'initiation, étape entre l'adolescence et le monde raisonnable. "

dans les loteries, où " l'on misait avec des nougats [...] parce que l'on n'avait pas droit de jouer de l'argent ". Les gens ne participent pas forcément ; on aime se balader entre les différentes baraques et on prend plaisir simplement en regardant l'adresse de certains au tir ou la mine dépitée d'autres plus maladroits. Les manèges plus évolués font leur apparition ; les autoscooters, à la fin des années 1950, n'en sont qu'à leurs premiers pas... Une attraction semble avoir marqué les esprits, le " pousse-pousse ", familièrement

appelé "tape-cul", car l'intérêt du jeu consistait à "attraper la nacelle de la jeune fille que vous suiviez". Ce premier manège à grande échelle, à fortes sensations, marque la fin des jeux traditionnels. De plus en plus haut, de plus en plus vite... c'est ce que l'on demandera désormais aux forains dont la professionnalisation accompagnera le déclin des baloches.

Les guéridons de circonstance installés autour de la place constituent à eux seuls une attraction à part entière. En effet, les cafés ne désemplissent pas. Quand on ne danse pas, on s'attable autour des

" Les pépés et les mémés, ils venaient parce que c'était la fête du quartier. Ils étaient âgés, il y en a qui avaient 70 ou 80 ans. Ils restaient là, et ils parlaient, ils faisaient la veste. Les femmes faisaient les commères. Et les hommes, ils parlaient des affaires de la maison, de la ferme, du jardin. "

tables, lieu idéal pour les badauds et curieux qui prennent plaisir à commenter les prouesses chorégraphiques de certains, ou à regarder d'autres "faire tapisserie". D'après l'ensemble des témoignages recueillis, l'avis est unanime pour affirmer qu'au cours de la baloche, il n'y avait pratiquement pas d'alcool. De la bière, à laquelle on peut rajouter du "petit vin, souvent allongé avec de l'eau", et consommé pendant les repas. On s'autorise parfois un apéritif "qu'on ne trouvait pas à la maison, il fallait aller au café". Les jeunes se satisfont largement du fameux "Rolly", précurseur des boissons gazeuses et sucrées. On déguste à la paille des sirops de menthe, grenadine ou orange. Mais pour tout le monde, c'est "le panaché [qui] est la couleur, la saveur de la fête...", le panaché dont l'évocation bien des années plus tard renvoie à l'ambiance particulière des fêtes de quartier. Et si l'ivrogne du coin avec son litron de vin a toujours existé, il reste un cas marginal au milieu de la foule des badauds et des danseurs qui se retrouve aux tables des cafés, image caractéristique de l'esprit des baloches.

La baloche, expression de la communauté

Jusqu'aux années 1950, la vie quotidienne se déroule au niveau du quartier, que Jean Coppolani définit comme "le village à l'intérieur de la ville, le cadre où chacun se rencontre plus ou moins régulièrement : les ménagères au marché et chez les commerçants, les enfants à l'école, les mères de famille au dispensaire [...], les fidèles à l'église, les hommes au travail ou plus souvent au boulo-drome ou au café"¹⁴. Effectivement, la comparaison avec un village est tout à fait pertinente. Même s'il convient de distinguer les quartiers du centre ville qui très tôt présentent les caractéristiques de noyaux urbains, à travers leurs activités, leur urbanisme et leur mentalité, et les quartiers et faubourgs périphériques, "petite unité bien vivante à laquelle chacun de ses habitants est fier d'appartenir", chaque quartier est une petite entité repliée sur elle-même, où la notion de vie communautaire prend tout son sens. Dans le quartier, tout le monde se connaît et cette existence en vase clos renforce le sentiment d'appartenance à un même ensemble.

La baloche permet en quelque sorte de concrétiser cet attachement au quartier, chacun en étant acteur, animateur et dans tous les cas participant. C'est l'événement qui offre la possibilité de renforcer la cohésion de la communauté. Quand les nouvelles cités sont construites au cours des années 1950, certains habitants essaient de mettre en place des fêtes calquées sur le modèle des baloches traditionnelles. A la Cité D'Aste, en 1956, "il y avait toute cette vie collective, on peut même dire communautaire [...]" et la fête qui en était le reflet, ça permettait aux nouveaux de rencontrer les gens". Après le lancement de vastes programmes de logements et la création de la Z.U.P. du Mirail, d'autres cités organisent leur baloche : Lafaourette, Papus, Reynerie, Bagatelle. "Dans les banlieues populaires créées par la croissance urbaine, avoir leur propre fête était pour les habitants une manière d'affirmer l'existence d'un nouveau quartier, même si celui-ci ne coïncidait pas avec une paroisse"¹⁵. La fête crée ici des racines communes entre les nouveaux habitants, un repère identitaire.

La baloche est avant tout la fête des habitants du quartier, entre eux, et accorde peu de place aux personnes de l'extérieur. Même si le dimanche, moment central de la fête où l'on déploie le plus grand faste,

semble plus ouvert que les autres jours, la part des "étrangers" reste minime : "c'était quelques individualités". Et leur venue est forcément motivée par des projets malveillants, soit "par provocation", soit "pour profiter de notre fête". Ces groupes extérieurs, suspectés d'être d'éventuels fauteurs de troubles, sont attentivement surveillés par les balochants.

La baloche permet également de renvoyer l'image du quartier vers l'extérieur ; elle est l'occasion "de défendre et de promouvoir la notoriété de la communauté, de montrer que l'on est capable d'offrir une fête digne de ce nom"¹⁶. Attitude paradoxale entre la volonté affichée de faire la fête entre soi et le souci constant de proposer la meilleure représentation possible aux autres. Tous les habitants s'appliquent à soigner leur fête, "on se devait d'être à la hauteur". Il en va de l'honneur du quartier "que se soit bien fait, bien présenté [...]". Alors après, ça se disait "...". Rivalité bienveillante entre quartiers plus ou moins marquée selon les antécédents, mais qui prend le plus souvent une tournure tout à fait amicale.

La solidarité entre les gens du quartier se manifeste tout au long de la fête. Dans la participation financière, tout d'abord ; nous avons noté que les balochants sollicitent la générosité de tous les habitants et l'avis est unanime, tout le monde donne pour la baloche : "ceux qui n'avaient pas grand chose, les pauvres, ils donnaient quand même, toujours, ça oui !". Chacun contribue à la réussite de la fête, selon ses moyens. Quelque soit la somme versée, l'essentiel est de participer, de faire le geste qui montre son soutien. Ne pas donner, c'est en quelque sorte s'exclure de la fête.

Cet esprit collectif s'observe également pendant le bal. Si les danses de couple ont supplanté les danses de groupe, personne n'est pour autant écarté de la piste, "tout le monde y trouvait son compte, aussi bien les petits gosses de 7 ou 8 ans qui commençaient à gigoter un tout petit peu que le pépé qui faisait une java. Tout le monde dansait sur le même air". Autre expression significative de la liesse commune, les farandoles qui s'improvisent régulièrement au cours des festivités, jeunes et vieux confondus se donnant le bras. Sentiment d'appartenance au quartier concrétisé quand "tout le monde se prenait par la main et se tirait [...]". C'est un peu sentir cette communauté [...]". La retraite aux flambeaux exprime pertinemment l'implication de tous les habitants. Au cours de l'ouverture de la fête en lumière, les balochants veillent à ce qu'aucune maison ne soit oubliée. L'itinéraire immuable passe devant chaque foyer, comme un

appel à la fête. Allégresse non feinte également au cours des honneurs rendus par le comité aux habitants et lors des pauses musicales interprétées pour remercier les généreux donateurs et saluer les personnalités du quartier. Selon la coloration politique et les goûts de chacun, les musiciens peuvent jouer des morceaux très divers, de *L'Internationale* au dernier tango à la mode, en passant par *La Marseillaise* ou par un air de valse populaire. Pluralité du répertoire et des références politiques qui n'empêche en rien l'exaltation collective. Peu importe les opinions des uns et des autres, on accepte les différences de chacun et tout le quartier ne fait qu'un pendant la fête. La baloche est avant tout la fête de la communauté ; elle donne du sens, de l'âme à l'entité administrative dénommée quartier ou faubourg.

Un déclin inexorable...

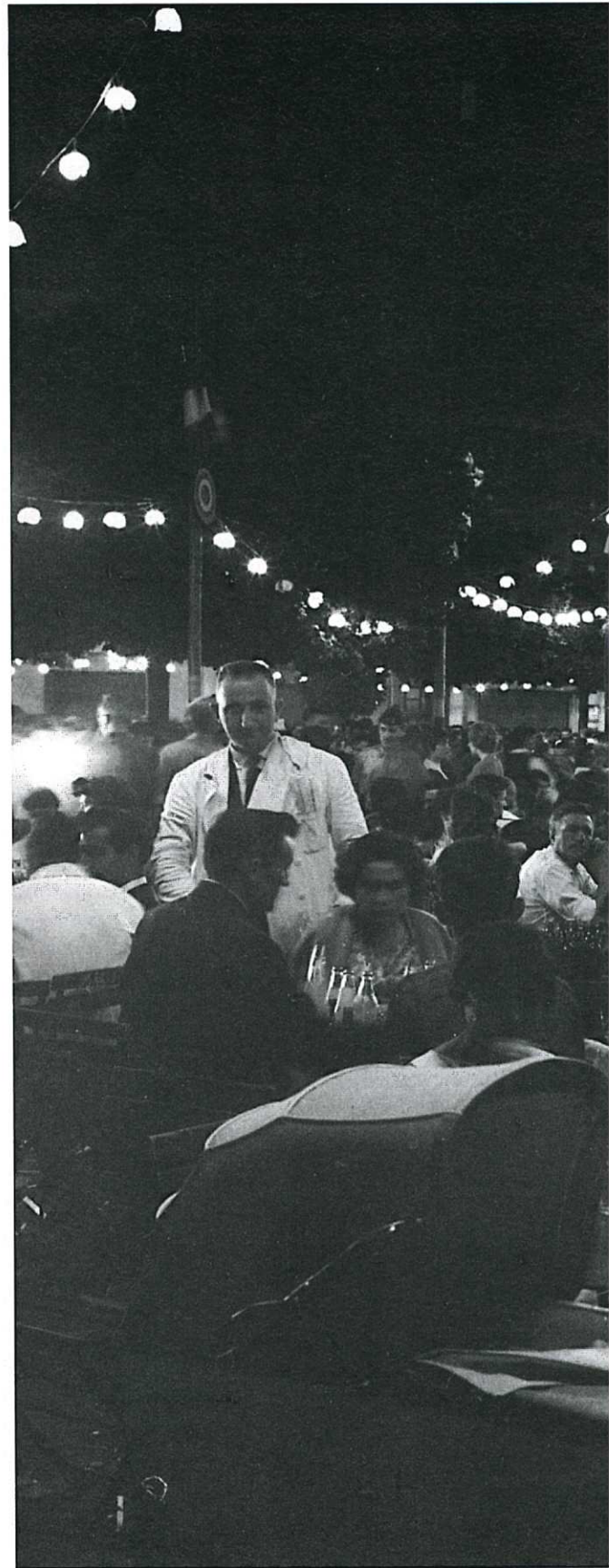
"La baloche, elle est décédée comme ça, tout doucement, tranquillement" note impuissant un informateur. Disparition rapide, en quelques années, brutale par rapport à sa longue évolution. "Spectacle interactif où tout le monde apportait et tout le monde recevait", la baloche est en quelque sorte le point culminant d'une recherche collective du plaisir, la concrétisation d'un esprit communautaire très fort. Tant que ce sentiment d'appartenance reste marqué, la baloche garde toute sa signification, mais elle décline logiquement en même temps que la vie de quartier, au début des années 1960.

"Tout le monde y trouvait son compte, aussi bien les petits gosses de 7 ou 8 ans qui commençaient à gigoter un tout petit peu que le pépé qui faisait une java. Tout le monde dansait sur le même air."

Plus qu'une évolution, Toulouse connaît à ce moment-là une véritable mutation : la vieille cité à l'ambiance de grosse bourgade campagnarde est en voie de devenir la quatrième métropole de France, avec les grands changements que cela implique. Tout a changé d'échelle à Toulouse. D'abord la population : des 150.000 habitants de 1914, des 220.000 de 1939, on est passé au demi-million de 1975. Toulouse est un chantier permanent. La démographie galopante soulève des problèmes de surpeuplement et un

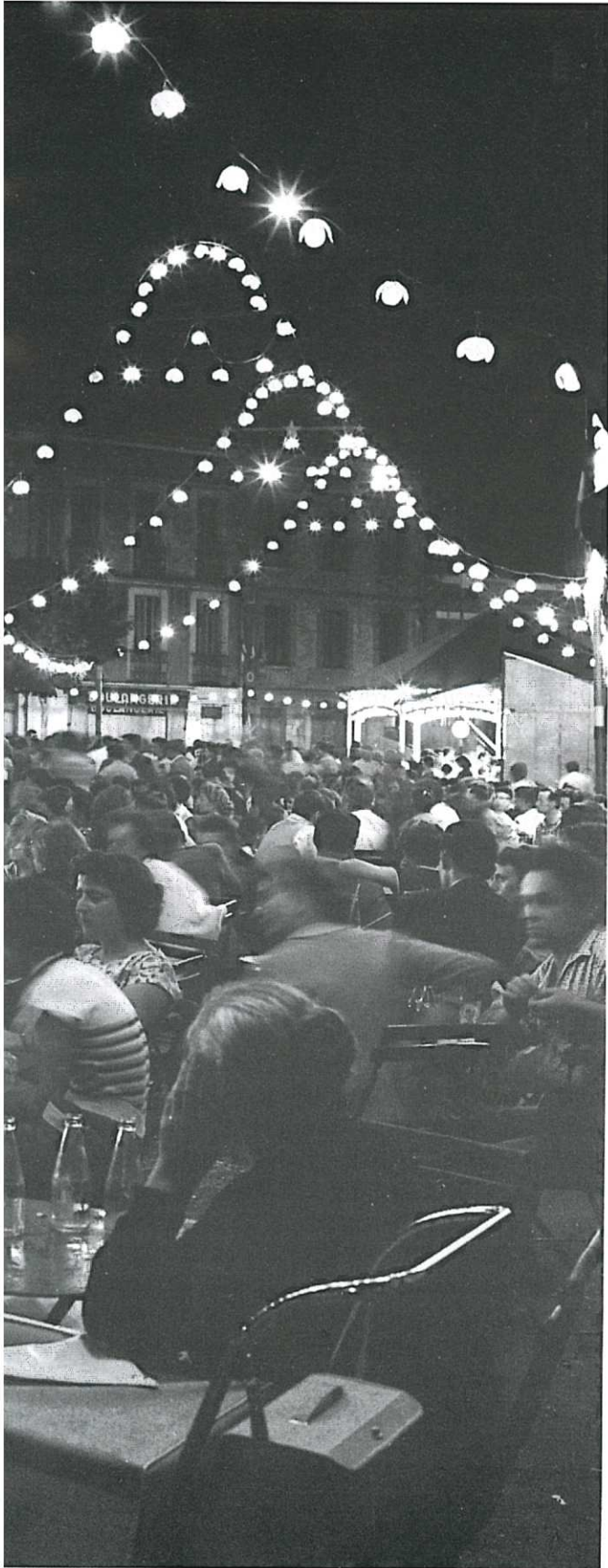
manque criant de logements : la construction flambe, et en 10 ans, on en construit plus de 40.000. En même temps que l'élargissement de la ville, s'allongent constamment les déplacements nécessités par le travail, les achats, les loisirs, et qui provoquent le recours de plus en plus généralisé à la voiture particulière. Cette prolifération rapide et les encombrements qu'elle provoque entraînent de nouvelles exigences en matière de voirie pour faciliter la circulation et le stationnement. Mais c'est l'amorce d'inépuisables problèmes... De façon plus générale, pour la majorité des Toulousains, la dégradation de la qualité de la vie au cours des trente dernières années est incontestable. Les lieux de vie, de rencontre ont pratiquement disparu : les quelques décorations florales ou aquatiques ne compensent pas la diminution des jardins et des parcs privés, à mesure que s'élèvent les immeubles collectifs. Les endroits pour faire la fête se réduisent d'autant.

L'évolution du cadre de vie et la transformation du paysage toulousain renvoient également à de profonds bouleversements sociaux. Le bouleversement des mœurs et des structures s'accompagne de l'instabilité et de l'anonymat, qui deviennent le lot commun de la population. Les nouveaux arrivants n'ont pas les mêmes repères culturels, les mêmes racines et ne sont pas attachés aux mêmes traditions. Et puis on ne vit plus à l'échelle du quartier. Le divorce entre lieu de travail et lieu de résidence est désormais consacré. Les lieux d'échanges tendent à disparaître. Commerces, places, jardins, cafés... les endroits où l'on se croise n'ont plus cette fonction de rencontre : la rue en est le meilleur exemple. Le quartier n'est donc plus le lieu de vie principal : on y est alors forcément moins attaché, et le sentiment d'appartenance à la communauté, qui est exalté à l'occasion de la baloche, est moins profond. Dans le même temps, les formes de loisirs se diversifient : les salles de cinéma et les boîtes de nuit se multiplient, le sport se démocratise et de nombreux clubs se structurent. La notion de " week-end " est bien ancrée dans les mœurs, et avec la diffusion de la voiture particulière, on " part pour le week-end ". Des pistes de ski sont aménagées, les bords de côte peuvent accueillir des touristes par milliers : montagne, mer, campagne sont les destinations privilégiées de nombreux Toulousains qui, la fin de semaine arrivée, fuient la ville. Le dimanche, les rues sont désertes et le quartier semble s'être vidé de ses habitants. L'installation de la télévision dans chaque foyer marque un profond bouleversement. Par son intermédiaire, des millions de personnes peuvent vibrer à



l'unisson d'un même événement. Pour nombre d'informateurs, " c'est la télé qui a tué la baloche ". Car désormais, le spectacle est offert à domicile et il est à disposition selon les envies. Les émissions quotidiennes

**La foule aux tables
des cafés,
place des
Ravelins, 1958**
Photo
J. Dieuzaide



remplacent les veillées. Et si on suit simultanément le même programme, on le fait isolément. C'est l'ère de la " sociabilité passive ", celle du spectacle que chacun regarde assis, tout seul, à domicile.

Le repli sur soi et l'individualisation des loisirs apparaissent de différentes façons au niveau de la fête. La baloche n'est plus l'événement de l'année : on se déplace quand on veut, où on veut... Même si on rate la fête du quartier, on prend plaisir autrement. La baloche n'est plus le moment d'évasion par excellence, celui qui rompt la monotonie de tous les jours en valorisant chacun de ses participants. On rêve quotidiennement de voyages à travers les reportages à la télévision ; la mer, la montagne sont accessibles dès que l'on en a envie. L'évasion prend de multiples formes, à travers les loisirs de chaque soir, de chaque fin de semaine, de chaque fin d'année de travail, avec les vacances. La baloche a perdu son caractère " exceptionnel ", son cadre " hors-normes ", la magie de l'instant unique. Cette idée s'observe également dans l'espace de bal qui connaît une certaine ségrégation sociale. Les différentes tranches d'âges se clôturent entre elles : à chaque génération sa fête. Après les " surprises-parties " de l'entre-deux-guerres, les " booms " et " surbooms " se multiplient dans la deuxième moitié du siècle, traduisant une volonté d'autonomie de la jeunesse. Ce désir aboutit ensuite aux événements de mai 1968, qui marquent une rupture nette. La vieillesse se retranche dans les clubs de troisième âge et diverses organisations de loisirs ayant leurs propres réunions dansantes : elle y retrouve les rythmes et les airs de musique de sa jeunesse enfuie. Désormais, on ne fait plus la fête ensemble. Soirée " jeune " le vendredi, " grand public " le samedi et " musette ", c'est-à-dire réservée aux personnes âgées, le dimanche. La baloche exprimait avant tout la cohésion de la communauté, tout en répondant aux attentes de chacun. Mais le plaisir personnel ne pouvait passer que par le plaisir collectif. Par la suite, la quête de la jouissance est plus individuelle et beaucoup moins conciliante. Le compartimentage des publics impose de prendre plusieurs orchestres pour une même fête. L'accompagnement musical des différentes phases du cycle festif est de moins en moins assuré par l'orchestre du bal. Pour animer la retraite aux flambeaux, l'aubade ou la messe, on fait appel à d'autres ensembles, cliques ou fanfares. Le temps de la fête apparaît comme décousu, morcelé.

La piste de danse ne suscite plus l'engouement passé pour un public avide de nouveautés, en quête de sensations toujours plus fortes. Le bal est devenu lui aussi un spectacle. L'évolution de la technique a permis " de coller la scène contre le mur de la place ". Plus besoin de danser autour des musiciens ; on les observe maintenant de face. Avant, musique et danse

allaient de pair : les quelques badauds qui " faisaient tapisserie " provoquaient des remarques ironiques. Aujourd'hui, la tendance s'est inversée : " Lorsque l'on voit quatre-vingts à cent danseurs dans un public de mille personnes, nous sommes très contents ", déclare un chef-d'orchestre dans la *Dépêche du Midi*, en 1978¹⁷. 10 % de danseurs... Autre évolution, on ne danse plus, on regarde. Le bal est désormais une attraction comme une autre. Pierre Bessagnet, en 1972, relève ce changement : " La fête, jadis moment privilégié des rencontres, participation active à des réjouissances communes, se voit graduellement remplacée par le spectacle que chacun, immobile, regarde pour soi-même, de l'extérieur, sans communiquer avec les autres "¹⁸.

En 1982, le comité des fêtes de Croix-Daurade organise la fête du quartier et édite un programme dans lequel il expose ses motivations : " Le principal souci de ses membres est d'en assurer la continuité. Le Comité [...] reste persuadé que vous y participerez en venant en grand nombre sauvegarder le cachet particulier, qui est celui d'une fête locale [...], afin que Croix-Daurade reste le village que les anciens ont connu et que les jeunes désirent connaître "¹⁹. Mais cette volonté de sauvegarder la fête sous sa forme ancienne apparaît comme une vaine tentative. Car la baloche, ce n'était rien d'autre que de prendre du plaisir en appréciant les choses simples : " Les meilleures baloches, c'est là où il y avait une sorte de fraternité collective. Lors de la danse, bien sûr... Mais, c'était surtout un tas de gens qui tournait et retournait sur la place. C'était un moment pour regarder, écouter. On repartait, puis on revenait un moment après et ainsi de suite. C'était ça, il n'y avait rien de très sensationnel ". Savoir s'amuser simplement... Mais dans une société atomisée où la quête individuelle du plaisir est sans cesse renouvelée, quel sens peut avoir une manifestation aussi simple ? Juste celui d'un loisir parmi tant d'autres, un spectacle auquel on assiste passivement, un plaisir individuel où les attractions relèguent le bal au second plan.

Il semble donc illusoire de vouloir remettre en place une fête qui était l'émanation d'une réalité qui n'existe plus aujourd'hui. La baloche " est décédée comme ça ", en même temps que l'esprit de quartier, et pour Marcel Thourel, avec sa disparition, " c'est l'âme du quartier qui s'est envolée ".

NOTES

1. SALIES, Pierre. *Dictionnaire des rues de Toulouse*. Toulouse : Milan, 1989, p.103.
2. Ibid., p. 462.
3. CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *800 ans de musique populaire à Toulouse*. Toulouse : Conservatoire Occitan, 1984, p. 91.
4. BESSAGNET, Pierre. Sociabilité et urbanisation : fonction et devenir des fêtes patronales. *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 1972, p.155.
5. SAUR, Dominique. Regards sur la fête votive lotoise. *Pastel*, Juil-août-sept. 1993, n° 17, p.23.
6. TROYES, Christine. *Culture et loisirs des toulousains entre les deux guerres*. Mémoire de Maîtrise : Histoire, 1981.
7. THOUREL, Marcel. *Vivre à Marengo : la vie d'un faubourg populaire de Toulouse entre les deux guerres*. Toulouse : Privat, 1985, p.150.
8. SALIES, Pierre. *Dictionnaire des rues de Toulouse*. op. cit., p.462.
9. SAUR, Dominique. *Regards sur la fête votive lotoise*, op. cit., p. 22.
10. SALIES, Pierre. *Dictionnaire des rues de Toulouse*, op. cit., p.103.
11. Ibid., p. 107.
12. LEBLANC, Gratien. *La vie à Toulouse il y a 50 ans*. Toulouse : Privat, 1978, p.132.
13. IHL, Olivier. *La fête républicaine*. Paris : Gallimard, 1996, p. 309.
14. COPPOLANI, Jean. *Toulouse au XX^e siècle*. Toulouse : Privat, 1963, p. 340.
15. ROBERT, Vincent. Temps, lieux, formes et enjeux des fêtes de quartier à Lyon (1830-1914). In *La Rue, lieu de sociabilité ?*, Université de Rouen, 1994, n° 214, p. 374.
16. SAUR, Dominique. *Regards sur la fête votive lotoise*, op. cit., p. 24.
17. Numéro du 4 juin 1978.
18. BESSAGNET, Pierre. Sociabilité et urbanisation : fonction et devenir des fêtes patronales, op. cit., p. 139.
19. Arch. mun. de Toulouse, 95/404.

LES INFORMATEURS

Nous avons eu recours à l'enquête orale, sous la forme de seize entretiens réalisés à l'aide d'un questionnaire variant par rapport au statut de l'informateur. Toutes les personnes interrogées ont participé à la fête de leur quartier à Toulouse, entre 1930 et 1970. Leur âge s'étend de 45 à 91 ans. Nous avons essayé de regrouper les différents protagonistes de la fête. Un président et un trésorier de comité pour avoir une vision interne à l'organisation ; deux musiciens de baloches - l'un à la Libération, l'autre au début des années 1960 - et un sonorisateur en exercice de 1946 à 1982 pour observer l'évolution du répertoire et de la technique ; deux responsables folkloriques pour déterminer la place des danses et musiques anciennes ; un forain pour comprendre le développement des attractions ; deux spécialistes de l'histoire locale pour replacer les baloches dans un cadre plus général. On peut toutefois remarquer que sur les 16 informateurs, 3 seulement sont des femmes. Ce déficit s'explique par le peu de responsabilités qu'elles occupent dans la fête : comité, musiciens, forains... on ne retrouve que des hommes. La part des femmes interrogées est donc le reflet de la place minimale qui leur est accordée. L'ensemble des enregistrements sonores est disponible au Conservatoire Occitan de Toulouse.

1. Mme BRUNET, 91 ans ; Bonnefoy ; Balochante dans les années 1930.
2. M. PERRON Georges, 81 ans ; Toulouse ; Musicien dans les baloches à la Libération.
3. M. SALIES Pierre, 79 ans ; Toulouse ; Balochant ; Responsable de la revue *Archistra*.
4. Mme JOUGLAR, 77 ans ; Toulouse ; Balochante.
5. M. COUGET Hubert, 76 ans ; Toulouse ; Balochant ; Responsable du groupe folklorique Terro Moundino.
6. M. LACOMBES Christian, 71 ans ; Toulouse ; Balochant ; ancien président de la Fédération Nationale des Comités Officiels des Fêtes.
7. Mme DUPRÉ Juliette, 71 ans ; La Salade ; Balochante.
8. M. FRIEDERICH Roger, 70 ans ; Rangueil ; Sonorisateur dans les baloches de 1946 à 1982.
9. M. LOUGARRE Eugène, 69 ans ; Lafourquette ; Trésorier de la baloche dans les années 1950.
10. M. SALERNO Jean, 67 ans ; Bonnefoy ; Président de la baloche de 1957 à 1959.
11. M. DUCLOS Georges, 65 ans ; Lalande ; Balochant.

12. M. SARRAIL Claude, 63 ans ; St-Cyprien ; Balochant ; Responsable du groupe folklorique Le Poutou de Toulouse.

13. M. MERIC Gilbert, 62 ans ; Toulouse ; Actuel vice-président du syndicat national des industriels forains.

14. M. VILLEVAL Gérard ; Toulouse ; Balochant ; Conservateur-adjoint au Musée du Vieux Toulouse.

15. M. PEVNY Patrice, 49 ans ; cité d'Aste ; Musicien dans les baloches au cours des années 1960.

16. ANIMATION à la résidence Les Tilleuls animée par M. SARRAIL et M. COUGET, sur l'évolution des baloches toulousaines.

L'ensemble KAFILA

le vendredi 15 mars

à LA MOUNÈDE

par Dominique Barès

KAFILA veut dire caravane, comme pour suggérer un voyage qui pourrait être celui de la route de la soie. Pour cette première création avec l'ensemble au complet, ce fut un moment de musique et de danse remarquable à plus d'un titre. Tout d'abord le spectacle s'est engagé à guichets fermés et un bon nombre de personnes sur la fin de la file d'attente ont dû battre en retraite. Cette soi-

mis aux musiciens de donner le meilleur d'eux-mêmes et de "mettre le feu" à la salle, malgré le démarrage perturbé par la panne d'électricité. Au-delà du dynamisme et de la qualité musicale de l'ensemble KAFILA on retient la démarche qui va dans la direction, des musiques du bassin méditerranéen avec le thème emblématique de leur spectacle *Sur la route du Maquam*. Le répertoire est choisi

affirmer une prétendue modernité. Il y a absence d'artifices. L'expression de la formation passe complètement par la musique dont la vocation est aussi de faire danser. Deux danseuses sur la deuxième partie ont contribué à donner une dimension magique à cette soirée, par cette relation étroite entre la musique, le mouvement et le geste jusqu'au raffinement de l'expression des mains. La force de



rée exceptionnelle était dans la lignée de la réputation de La Mounède qui n'est plus à faire avec notamment l'excellent traitement du son. La définition et l'équilibre entre les instruments ont per-

(de gauche à droite) :

Florine Gugulica

(clarinette),

Lakhdar Hanou (hud),

Chouraïb Ezzerki (chant,

violon), Bona Akoto

(percussion)

Photo Ariane (de Artis-co)

sur la frange des genres musicaux en mêlant des thèmes du classique oriental à d'autres plus festifs empruntés à un répertoire populaire, s'attachant à révéler également la rencontre de la musique orientale avec le tango, le flamenco, le jazz... La réalité de l'aspect contemporain revendiqué par le groupe se situe plus sur l'option du métissage des genres que d'un procédé d'étiquetage sonore pour

ce groupe tient certainement de l'ancrage de ces musiciens dans leurs cultures musicales d'origine, la relation entre la musique et la danse, mais aussi par une générosité évidente dans un jeu pouvant être à la fois subtil et très extériorisé. C'était la fête ce soir-là à La Mounède.

Les pédagogies de l'oralité

L'exemple des musiques traditionnelles

Journées nationales d'études
du 6 au 8 décembre 2001

Villeurbanne

C'est dans la ville connue comme pionnière dans plus d'un domaine culturel, Villeurbanne, que se sont tenues il y a quelques mois ces journées nationales d'études sur les pédagogies de l'oralité, par l'exemple des musiques traditionnelles. Environ deux cents personnes s'étaient déplacées dans l'enceinte de l'Ecole Nationale de Musique.

Rappelons que cette Ecole emploie sept professeurs en musiques traditionnelles, parmi lesquels figurent des personnes "repérées" telles Marc Loopuyt, et reçoit environ cent cinquante élèves à l'intérieur de ce cursus. De plus son nouveau directeur, Martial Pardo, musicien de jazz, est un ardent défenseur des musiques traditionnelles ; il a effectué un travail d'une extrême importance sur les communautés émigrées à Caen.

Les participants au séminaire venaient pour la plupart de la Région Rhône-Alpes, mais quelques voisins d'Auvergne étaient là, de même que des participants venus de Bretagne, Limousin, Midi-Pyrénées, Provence et Ile-de-France.

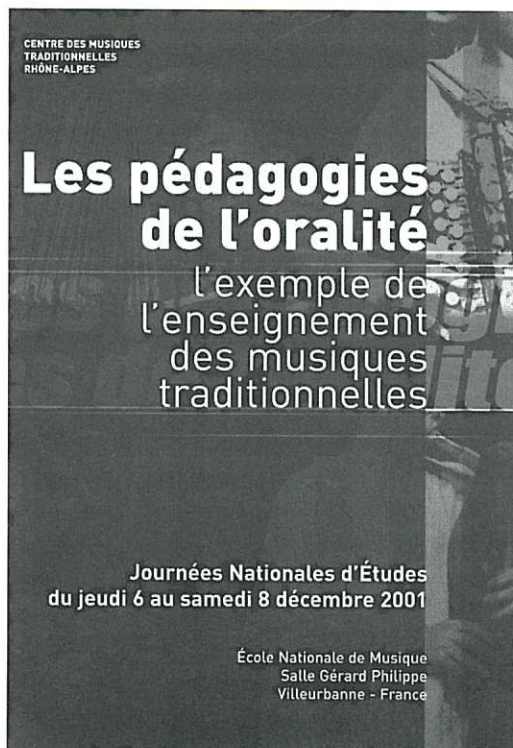
En préambule le maire-adjoint et Martial Pardo rappelèrent que lors de la fondation de l'Ecole de Musique de Villeurbanne, en

1980, la volonté des fondateurs était d'enseigner toutes les musiques, de refuser un enseignement élitiste, fermé, mono-culturel, et de créer une Ecole Nationale dans le sens noble du mot, c'est-à-dire un lieu de pratique et d'enseignement musical riche, coloré, por-

teur des différentes identités du territoire.

Ensuite Alain Lucchini, de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles Vivants au Ministère de la Culture, commenta quelques chiffres révélateurs de la situation : environ 83 établissements reconnus par l'Etat dispensent actuellement un enseignement des musiques traditionnelles (contre 36 en 1994) ; 41 délivrent des diplômes. Cent dix ensembles ou groupes de musiciens se rattachent à ces établissements. En tout, environ 3600 élèves fréquentent ces structures (1565 en 1994), contre 7300 pour le Jazz ; la moitié sont adultes. Les enseignants sont 182 (contre 88 en 1994), et 9 % d'entre eux sont titulaires du Certificat d'Aptitude, 26 % du Diplôme d'Etat, 27 % d'un autre diplôme (un DEM par exemple).

Continuant dans le panorama de ces diplômes, Françoise Etay, chef de département de musiques traditionnelles au Conservatoire National de Région de Limoges, fit



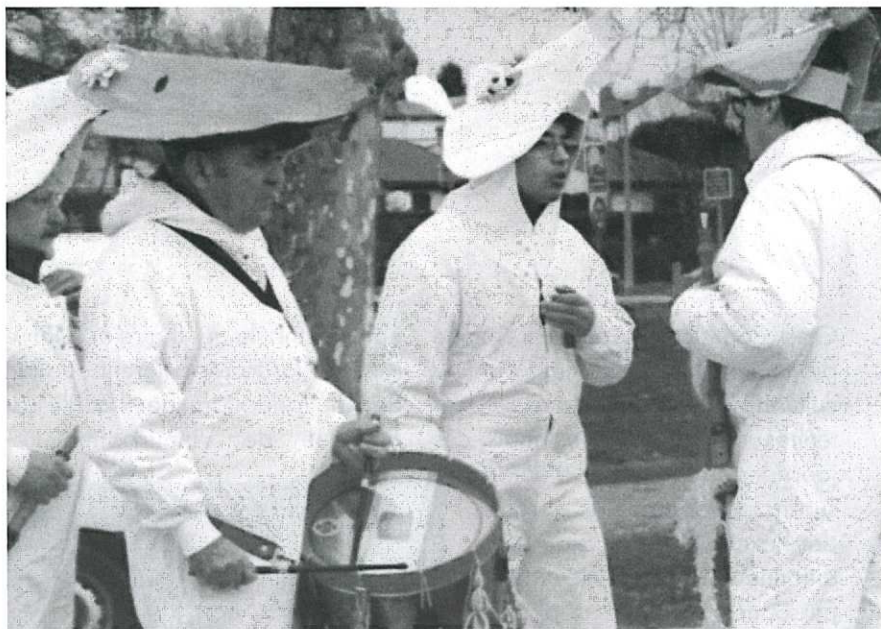
1980, la volonté des fondateurs était d'enseigner toutes les musiques, de refuser un enseignement élitiste, fermé, mono-culturel, et de créer une Ecole Nationale dans le sens noble du mot, c'est-à-dire un lieu de pratique et d'enseignement musical riche, coloré, por-

la relation entre la notion d'oralité et les épreuves de concours et d'examen concernant les musiques traditionnelles. Elle remarqua que la notion d'oralité devient de plus en plus prégnante, ce qui montre la prise en considération croissante d'un des aspects les plus particuliers de notre discipline ; elle s'appuya pour cette analyse sur les épreuves du premier CA en 1987, puis sur ceux de 1992 et 2001, et des DE de 1989 et 1996, ainsi que sur les concours du CNFPT, des Cefedem, et des Diplômes d'Etudes Musicales délivrés en Conservatoires. En résumé, on recherche de plus en plus des candidats possédant une bonne oreille, une bonne mémoire, une souplesse (pour la transposition immédiate par exemple), une liberté par rapport au donné. On attend donc des qualités montrées par la Tradition Orale, mais on attend aussi des qualités d'analyse. Les anciens avaient une perception globale de la musique ; on souhaite aujourd'hui récompenser des candidats qui ont les deux perceptions, globale et analytique.

Suite à ces travaux documentés, chiffrés et précis, Martial Pardo offrit le témoignage du travail effectué à Caen lorsqu'il était directeur du Conservatoire ; il le définit comme une véritable thérapie collective citadine, tant un nouveau rapport inter-communautaire s'en suivit à Caen grâce à son travail de fourmi et son association Nadir. Ce travail donna lieu à plusieurs réalisations d'envergure, comme le

CD *Le tour du monde en 25 voisins* ou les multiples soirées au Théâtre de la Ville auxquelles se pressait un très nombreux public.

Désormais installé à Villeurbanne, il fonde ses objectifs à l'Ecole Nationale de Musique sur cinq valeurs



communes :

- cultures et langages
- instrument
- pratique d'ensemble
- invention
- rapport à la cité-monde

et promeut une réflexion sur le temps dans l'enseignement artistique : il n'y a pas de valeurs sans temps, et pas de temps sans valeurs.

Il considère qu'il y a souvent une fausse opposition entre l'oral et l'écrit. L'oral est une manière d'écrire, de graver, d'imprimer. Par contre l'écrit n'est que lu, il comporte peu d'invention.

Dans le débat qui suivit, Martial Pardo se fit le partisan du passage de l'associatif à l'institutionnel, considérant qu'il est préférable de

faire avec une volonté politique, d'ainsi faire passer au cœur du débat ce qui est à la marge.

Une personne polémique à cet instant sur le fait que certains enseignants en milieu associatif n'aient pas été reçus au Diplôme d'Etat ou

au Certificat d'Aptitude, sans considérer le fait que les premiers lauréats à ces examens étaient issus du tissu associatif et que les lauréats actuels en sont toujours issus ou bien ont des relations étroites avec ce milieu. Il estima que les personnes reçues ont été "formées" aux vues du Ministère, alors que d'autres personnes recalées, dont lui-même, pouvaient avoir un parcours atypique et riche. Un temps de débat trop serré empêcha d'autres personnes de répondre.

Laurent Bigot donna un vaste panorama de la situation en Bretagne, avec des chiffres paraissant vertigineux aux yeux des participants des autres régions de l'Hexagone. L'enseignement de la musique traditionnelle en Bretagne, c'est 8 titulaires du CA, 40 titulaires du DE, 10 titulaires du Diplôme

Universitaire de Musicien Intervenant dans l'Éducation Nationale, 10 titulaires du Brevet d'Éducation Populaire en Musique Bretonne ; s'ajoutent 211 personnes hors institution, soit en tout près de trois cents enseignants en

tionnel à l'enseignement associatif, car la notion de service public doit prédominer. Le XX^e siècle a vu le passage du traditionnel pur, communautaire, à la musique à heures fixes, avec un individu appelé " professeur ". Or la pédagogie dépasse

alors que la musique traditionnelle doit rester centrée sur le lien avec la société, et qu'elle est pleine d'intérêt pédagogique par les notions d'ouverture et d'immédiateté.

D'autres témoignages ont été exposés, tels ceux de Jean Blanchard du Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône-Alpes et organisateur du colloque, de Marc Loopuyt, de Dominique Forges (professeur à l'École Nationale de Musique de Nevers), de José Dubreuil (responsable de l'Agence Musiques Traditionnelles en Auvergne), de Mireille Faye-Mora et Marie-Madeleine Krynen de la DMDTS, de Guy Bertrand (professeur au CNR de Lyon), de Jean-Charles François (directeur du Cefedem Rhône-Alpes).



musique bretonne et celtique, plus les transmetteurs par immersion (père-fils,...).

environ dix mille musiciens sont inscrits chaque année en musique traditionnelle dans les lieux d'enseignement que sont les deux conservatoires nationaux de région, les huit écoles nationales de musique, les trente cinq écoles municipales de musique, la Fédération des Bagadou (possédant cent écoles de formation), la Fédération des Cercles Celtiques. Rappelons que ces chiffres concernent cinq départements !!

Certains secteurs géographiques de la Bretagne vont jusqu'à donner davantage de cours de musique bretonne que de musique classique. Plus tard, Jany Rouger appela à ne pas opposer l'enseignement institu-

le cadre des formateurs, ainsi s'explique la création des centres de musiques et danses traditionnelles en régions. Jany Rouger appela de ses vœux que les institutions ne deviennent pas les lieux d'un nouveau folklore.

René Clément, directeur plein de vitalité du Conservatoire National de Région de Lyon, évoqua les figures de Marcel Landowski et Maurice Fleuret, les deux seuls "timoniers" nationaux. Depuis on ne fait qu'entretenir la flamme. Maurice Fleuret avait introduit les musiques traditionnelles dans l'enseignement comme étant "le ver dans le fruit" ; après toutes ces années René Clément souhaite que l'on s'interroge sur la santé du ver et sur l'état de décomposition du fruit....

Il pressent le danger d'instrumentaliser une expression artistique,

Concluant les débats, Abraham Bengio, directeur de la Direction des Affaires Culturelles en Rhône-Alpes, parla de son soutien aux musiques traditionnelles et à ses institutions. Et termina en disant que si les *scripta* sont censées *manere*, alors que les *verba* sont censées *volare*, il souhaitait lui donner l'exemple de la variabilité, notion pleine de richesse, dans le répertoire sépharade, de tradition orale...

Pascal Caumont
responsable pédagogique de
l'École des musiques et danses traditionnelles du Conservatoire Occitan-CMDT

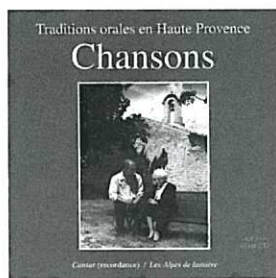
Carnaval
Tournefeuille 2002
Photo
Conservatoire
Occitan

TRADITIONS ORALES EN HAUTE PROVENCE

Chansons.

Cinquante-deux chansons de tous les jours et des fêtes recueillies auprès d'habitants du Luberon, de Lure et du pays de Forcalquier par Renat Sette, Jean-Yves Royer et l'association Cantar, présentées et commentées par Jean-Yves Royer.

Tout commence par une ambiance sonore. Un berger converse en provençal des bêtes,



de la pluie et du beau temps, de la vie... puis il siffle son chien et lance un appel sonore. Bruit de pas, de sonnailles, souffle du vent et murmure du ruisseau : nos oreilles sont prêtes à entendre le répertoire de haute Provence que René Sette et Jean-Yves Royer ont collecté en ce début de XXI^e siècle. Voilà un bel exemple de restitution de la tradition orale qui souhaite s'inscrire avant tout comme une rencontre humaine riche, passionnante, surprenante aussi. Dans une région que l'on considère trop souvent comme acculturée par le tourisme, une trentaine d'informateurs ont restitué à nos deux enquêteurs cinquante deux chansons et comptines qui témoignent de la vivacité de la langue provençale et de la tradition orale. Le cédé est accompagné d'un texte (numéro spécial de la revue *Alpes de Lumière*) très documenté qui présente chaque chanson, sa transcription et sa traduction et la relie éventuellement aux recueils de Damase Arbaud ou de Montel et Lambert. Dix thèmes sont ainsi abordés : berceuses, chants de l'enfance, chants à danser, chants rituels, chants à boire, chants de travail et de métier, chants d'amour, chants de soldats, chants satiriques et comiques, parodie du sacré. Pour certains "standards" comme *Diga Janeta*, *La vièlha*, *Se canta*, *Adieu paure Carnavàs*... les différentes versions ont été

regroupées. Les interprétations laissent deviner la joie des informateurs à restituer ces chants et le plaisir de parler "la langue". Si dans ces œuvres le provençal prédomine, on trouve aussi des chants en français, en italien, en piémontais et même dans la langue de personne et de tout le monde puisque *La Despartida*, offre un cas particulier de *lingua franca*, langue qui n'a jamais été parlée mais qui est la convergence de plusieurs parlars. Ce sont des faucheurs piémontais qui ont transmis cette magnifique romance à Emile Lantelme, paysan né en 1904 aujourd'hui décédé. Mais ce chant émouvant demeure, par cet enregistrement mais aussi par la voix de René Sette qui l'interprète dans ses concerts et dont le dernier disque emprunte son titre au dernier vers : *Dona Bela*.

Véronique Ginouvès

Les Alpes de lumière, n°138. 1 livre (120p.) + 1 cédé. 22,70 euros

GADALZEN

Chromatophonies

L'album cartonné avec le motif en ombrés rouges donne le ton par un graphisme très pro. Le travail au plan technique est soigné. Des "coup de cœur" sont assurés notamment sur les titres *Lo parpalhòl*, *Retirate*, l'intro au *ud* sur la bourrée du *parpalhol*. Le groupe Gadalzen semble vouloir s'affranchir de l'influence réelle autant que bénéfique de Dédale bien que le son demeure ostensiblement irlandais sur certaines pièces. Avec un ancrage occitan perceptible, les connexions avec d'autres musiques tel que le jazz ouvre le champ à des développements fournis. La répétition des thèmes trouvant leur sens dans la danse traditionnelle, aurait pu donner un effet de musique au kilomètre pour une musique à écouter. Le jeu précis, dynamique, le goût musical des interventions gomme l'appréhension qui pourrait surgir. L'abondance de sons longs aurait pu amener de la lassitude. Les cordes et le chant ont introduit un équilibre, une bonne respiration dans l'ensemble. L'utilisation de la voix surprend et séduit par les climats qu'elle suggère. Avec quarante jours de studio, le groupe ne lésine pas sur les moyens tech-

niques. Par la jeunesse et la créativité qui s'en dégage, Gadalzen s'inscrit dans le débat que l'on espère ne jamais s'achever sur l'évolution de la pratique musicale dite de tradition. Le futur le plus triste serait un glissement de cette dernière, ainsi que de la danse traditionnelle qui en est le prolongement indissociable, vers une néo-culture de club, dans le contexte de la gestion du temps libre géré par les trent-cinq heures. Gadalzen dans sa démarche transversale crée cette relation si nécessaire vers d'autres sphères de la culture musicale, vers d'autres publics. On peut néanmoins s'interroger sur la bouderie revendiquée de danseurs *aficionados* des bals trad quant à la difficulté qu'il y aurait à trouver la tournerie. On peut être surpris du fait d'associer au groupe sur scène une danseuse solitaire aux ondulations consensuelles, considérant le caractère antinomique de la situation comparée à la fonction première de la danse traditionnelle en tant qu'acte de société. Faut-il reconnaître un clin d'œil, un



quelque-chose d'iconoclaste au deuxième degré pour une histoire entre jeunes et moins jeunes ? Pourtant cette connexion des jeunes et des anciens était un temps fort dans la période du renouveau de la musique traditionnelle, avec un mélange de tendresse et de respect pour ceux qui savaient encore de quoi il retournait dans la manière de faire tourner. Écoutons-les et parlons en de ce CD sympa avec plein d'idées musicales, intéressant par les réflexions qu'il suscite en matière de transgression des genres.

Dominique Barès

Réalisé et produit par Gadalzen, distribué par "L'Autre Distribution" avec le sigle DISCOïDALE.

Disques

MICHÈLE FERNANDEZ

Una mujer

Michèle Fernandez chante des compositions dont quelques-unes sont de sa création. Les textes, à l'exception du dernier titre en français sont en castillan. L'écriture peut



paraître simple dans les traductions, mais l'évocation poétique est forte, prenant toute sa dimension en espagnol, par exemple le titre *trabajar* traitant *del paro*, avec un ressenti poignant pour qui a connu le goût amer de la dévalorisation autant sociale que familiale que peut procurer le chômage. Il est remarquable qu'à la différence des autres titres, *trabajar*, interprété dans le genre flamenco donne à la langue castillane chantée en voix naturelle une consistance et un éclat nécessaire à l'émotion suggérée. *Una matica de ruda* est un moment de grande beauté, interprété a capella en *ladino*, la langue sépharade des juifs espagnols. Autrement l'ensemble est interprété en voix de tête dans un style plutôt joli dont la référence hispanisante est identifiable dans la langue, à quelques jeux de guitare très *Paco de Lucia*, avec un clin d'œil du côté des Balkans. L'esthétique musicale semble vouloir se situer dans la direction des atmosphères qui s'étirent, pouvant s'entendre sans écouter, ce qui peut être dommage pour une écriture intéressante. Michèle Fernandez est bien servie par ses musiciens et par un bon travail de studio évident pour une œuvre personnelle, comme la photo semble nous l'indiquer sur la pochette et tout au long du livret.

D. B.

Édité par Le Mur du Son et le label Esengo

VIGÜELA

Son, sonos y soniquetes

Vigüela fait partie de ces rares formations de musique traditionnelle castillane qui assure la continuité d'une pratique musicale dans l'esprit comme dans la forme sans céder à la tentation d'arrangements, comme ce qui a été commis quelquefois dans le mouvement folk espagnol des années quatre-vingt. Il y a toujours le risque de produire des effets qui vieillissent mal, de tomber dans des plans inversés où la substance culturelle est reléguée au niveau d'un faire-valoir anecdotique, d'une esthétique aussi incongrue qu'une roue de charrette transformée en lampadaire. Cette production est fondamentalement respectueuse des sources, belle dans la sobriété. On entend le chant avec l'impression qu'il y a eu continuité dans la transmission. L'intervention du preneur de son est d'une discrétion exemplaire. Le chant dans cet éclat si particulier avec l'expression ornementée, accompagné des *bandurrias*, du *rabel* et des percussions, a une place prépondérante. Il est destiné à une société attentive, en demande de ces timbres comme les inflexions de la voix, aussi bien pour le chant à danser que pour les chants de travail ou les moments festifs. On y retrouve cet équilibre caractéristique entre les percussions au son



métallique et le chant dans un esprit proche de ce que l'on peut entendre au Maroc à la différence des accentuations rythmiques.

Le chant à réponse avec les chœurs à l'unisson est une pratique très répandue sur une bonne partie de la péninsule même si dans la *copla de matenza* on peut entendre une amorce de polyphonie, celle-ci étant réservée autrefois au chant d'église, notamment à *Murcia*. L'appui rythmique du temps

fort, avec la précision du métronome, sur les pages 2, 7 et 11 ne devrait pas nuire à la cohésion de l'ouvrage. L'ensemble nous est donné à entendre dans une interprétation sensible et colorée, en reflets vivants des contrastes lumineux du ciel et de ces terres toledanes.

D. B.

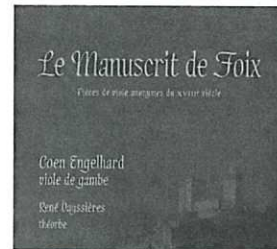
Produit et distribué par Sonifolk

LE MANUSCRIT DE FOIX

Pièces de viole anonymes du XVIII^e siècle

Coen Engelhard, viole de gambe et René Vayssières, théorbe.

Coen Engelhard, bien connu des "baroqueux" de la région toulousaine, accomplit depuis quelques années une belle action



pédagogique et purement musicale autour de la viole et du répertoire baroque. Ce professeur du Conservatoire National de Région de Toulouse est ici assisté d'un autre pilier de ce répertoire, René Vayssières au théorbe. Les sonorités subtiles et raffinées des cordes pincées ou frottées sont l'écho d'un son et d'un répertoire que l'on soupçonnait peu en pays d'Ariège : celui des gentilshommes et bourgeois aisés du XVIII^e siècle. En apparence, on est bien loin des sonorités des hautbois du Couserans, qui sonnaient déjà très probablement à cette époque. Pourtant, ces harmonies se seraient-elles télescopées ? Probablement dans l'esprit de celui qui copia ce manuscrit, conservé à la bibliothèque de Foix... à moins qu'il n'ait échoué là par le plus grand des hasards. Mais c'est assez peu probable puisque cette même bibliothèque possède un recueil manuscrit de cantates de Clérambault, grand spécialiste du genre au début du XVIII^e siècle, et que ce livre avait appartenu à un certain Besson,

Chanoine et précenteur du Conserans (Couserans) en 1743. Le répertoire national était donc connu, mais sûrement réinterprété, repensé, et adapté aux besoins des hommes de ce pays... En tout cas, cette musique discrète, raffinée, peu bruyante, s'adressait probablement à un lettré local, se délectant aussi bien de pièces complexes comme les préludes et les allemandes que de petits vaudevilles naïfs et tendres : les deux genres cohabitent, souvent sous forme de pièces inédites. Quelques autres sont déjà connues : elles proviennent d'auteurs connus comme Caix d'Hervelois, ou d'airs à la mode comme *Les Rats* ou *Je suis charmé d'une brune*. On pratiquait donc une musique certes peu influencée par la culture d'Oc, du moins en apparence (comment la jouait-on, par exemple ?), mais reflétant un art de vivre et une sensibilité dont nous sommes largement en mesure, aujourd'hui encore, de nous délecter, grâce à nos deux musiciens qui allient leur grande sensibilité à leur parfait métier. Un très beau et original document.

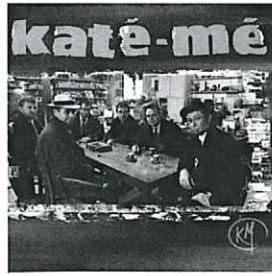
Jean-Christophe Maillard

Les Acouphènes LAO1

Contact : 33 (0) 5 61 69 88 51
coengelhard@hotmail.com

KATÉ-MÉ

Quand un disque nous provient de Bretagne et qu'il est consacré à un groupe qui nous est encore peu connu, la curiosité va de pair avec la perplexité. Que vont-ils encore avoir trouvé ? Pour certains, s'agit-il d'une immersion récente et hâtive dans un pseudo bain (de Bretagne...) trad' et opportuniste, car là-bas, ce genre peut payer plus que les autres ? À la vue de la pochette, je souffle un premier soupir de soulagement : voici deux vieilles connaissances du monde des sonneurs en couple, messieurs Philippe Janvier et Josick Allot. Ces deux-là, au moins, auront pu apprendre quelque chose à leurs coéquipiers. M'emparant du prospectus d'accompagnement, je lis le nom de Job Deférez, bassiste et à ses heures sonneur en couple, lui aussi. Sylvain Girault est un jeune chanteur gallo de très haut niveau, qui a fait grosse impression au



fameux concours de la bogue d'or à Redon. Restent enfin Patrice Paichereau (ancien accompagnateur de Stivell) à la guitare, et Hervé Naizin à la batterie. Nous n'avons vraiment pas affaire à des débutants, mais cela pourrait ressembler à un casting préfabriqué. Après la surprise des premiers instants (*La Casquette*, sorte d'en dro du pays de Redon, sonne franchement reggae funkysant), je ne puis m'empêcher d'admirer un son très original, un professionnalisme impeccable et un travail de recherche accompli. Le chanteur est le plus "pur" du groupe : il énonce tranquillement mélodie et paroles avec une aisance et une liberté déconcertantes, alors qu'il est accompagné par la plus efficace des sections rythmiques. Les bombardes avaient annoncé la couleur dès le début : dans un beau doublage à l'octave, comme on en entendra d'autres dans l'album, elles avaient démarré sur les chapeaux de roue dans une série de riffs décoiffants. Le son Katé-mé (avec moi, en parler gallo) est donné : un répertoire de Haute-Bretagne, chanté en français et en gallo, soutenu par cet inhabituel ensemble. Si la guitare, la basse et la batterie restent fidèles en apparence à un son funk-jazz-rock, les bombardes (ou parfois le couple biniou-bombarde, dans *Steredenn* du notamment) oscillent entre la *brass section* et l'instrument breton que l'on connaît mieux... Quant à Sylvain Girault, il fait comme la plupart des grands chanteurs traditionnels mêlés à un groupe. Comme Érik Marchand et *Gwerz*, Yann-Fanch Kemener et *Barzaz*, Roland Brou et Quatrejean, ou Annie Ebrel et *Dibenn*, il reste lui-même et semble laisser ses compères décider du son qui saura enrober au mieux les volutes mélodiques ou les percutants phonèmes de son chant. Car les "plans" de la guitare, de la basse et de la batterie ne sont absolument pas laissés au hasard, tout comme les

répliques des bombardes : chaque pièce est le fruit d'un arrangement scrupuleusement pensé, parfois de manière discutable (pourquoi cette pulsation bêta sur cette belle complainte qu'est *Apprends-moi ton langage* ?). On peut ne pas être d'accord avec les arrangements de *Katé-mé*, sachant qu'ils sont menés par un guitariste "biberonné" à l'école du blues et du jazz-rock et que le batteur privilégie le *groove* : certes, ces termes ne sont pas bretons... mais on peut comme ici avoir du *stumm*¹ sur sa guitare, et changer son *groove* en du *startirjenn*² : le tout donne du *funk* gallo de la même manière que dans les années 1930, l'ensemble d'Yves Richard faisait jouer une gavotte de Scaër par un groupe de *jazz breton* dont le style, les ornements et les mélodies n'ont pas pris une ride. Dans un cas comme dans l'autre, l'arrangement est le témoin d'une époque, mais la quintessence reste la même : de la belle musique bretonne !

1. *stumm* : style ; 2. *startirjenn* : balancement rythmique.

J.-C. M.

Globe Music DIC B 13142

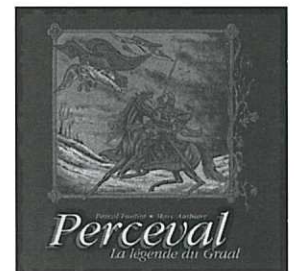
Contact : Trad Mark, Le Fertay, 35137 Bédée

PERCEVAL

La légende du Graal

Pascal Fauliot (conteur), Marc Anthony (vielle à roue)

Un conteur et une vielle à roue pour meubler tout un long album, même pour raconter l'histoire de Perceval, cela paraît intimidant. L'histoire est là, bien sûr, mais



que diable peut-on faire avec un clavier, deux chanterelles, quatre bourdons, un chien et une manivelle pendant plus d'une heure ? Marc Anthony serait sans doute

arrivé à maintenir l'attention avec ce type d'instrument standard, car on sait le vieilleux qu'il est. Mais nous savons presque tous que ce musicien est en possession d'un véritable studio (laboratoire ?) portable, capable de supplanter la plupart des synthétiseurs, et qui s'apparente étrangement à une grosse vielle à roue, munie de tout un "cheni" de trompettes, de trois (ou quatre ?) chanterelles, de divers bourdons plus ou moins "gadgetisées" de tables permettant des effets de type *fretteless*, de cordes vraiment très sympathiques, le tout hérissé de capteurs de toute sorte, et j'en passe sûrement. Enfin, une table de mixage parvient à faire régner l'ordre dans cette forêt de cordes frottées, grattées, pincées ou auto-vibrantes. Soyons sérieux : le luthier Boudet, comme deux ou trois de ses confrères en France, a mis au point un modèle de vielle électro-acoustique aux ressources multiples. Un vieilleux, même d'excellent niveau, une fois qu'il est parvenu à se payer tel instrument, a trois solutions devant lui : soit il utilise maladroitement et abusivement ces nombreuses options, soit il les ignore (et il revend sa vielle !), soit il les exploite de façon magistrale. Marc Anthony est arrivé, en maître de la vielle qu'il est, à faire sonner un orchestre. La vielle mugit, ricane, gémit, ou tout simplement, chante. Est-il nécessaire de faire un inventaire de tous les effets qu'il exploite ? Nous avons de superbes bourdons amplifiés, presque omniprésents, sur lesquels le musicien parsème de belles mélodies avec chanterelles accordées à la quarte, cordes sympathiques pincées, bourdons "mélodisés", et autres mixtures sonores que l'on ne cherche pas à décomposer. Oublions aussi que l'accord de l'instrument, à diverses petites reprises, est un peu hasardeux face à des mélanges audacieux : la couleur obtenue pardonne ces infimes imperfections. D'ailleurs, cette musique n'aurait de raison d'être sans la présence du conteur, bien sûr. La version de *Perceval* selon Pascal Fauliot se laisse entendre avec grand plaisir, car la valeur narrative et descriptive du texte est grande. Sa voix est assez agréable, elle aussi, mais parfois un peu terne et même presque bété-

fiant : sans doute le narrateur cherche-t-il à souligner le caractère naïf et pur du Gallois, et à évoquer le ton détaché de Chrétien de Troyes, mais est-ce totalement convaincant ? En tout cas, le chemin se parcourt sans trop d'embûches pour l'auditeur, car il est parsemé de petits bijoux.

J.-C. M.

L'Autre Label 33030-2
4-6 rue Baudrairie 35000 Rennes

ATLAS SONORE EN LANGUEDOC-ROUSSILLON

1. René Chalvet accordéoniste lozérien

René Chalvet fut une personnalité exemplaire de la musique traditionnelle : plus de quatre mille bals, plus de huit cents noces, sans évoquer les veillées ou les foires... Et voilà notre retraits, dans les années 1970, qui se fait offrir un magnétophone et qui commence à enregistrer la totalité ou



presque de son répertoire. Les visites d'un André Ricros, dans ces mêmes années, nous laissent comprendre pourquoi ce remarquable accordéoniste connaît la gloire de cet hommage posthume. René Chalvet, que nous n'avons pourtant pas connu et que nous découvrons pour la plupart dans cet enregistrement, a pourtant à nos yeux et oreilles toutes les caractéristiques d'un maître. Les 25 plages de ce CD, on s'en doute aisément, ne sont qu'une infime partie de son répertoire. Celui-ci est composé à plus de 85% d'airs ternaies. *Il vivait dans un monde à trois temps*, souligne André Ricros : univers fait de valse, bourrées et mazurkas où se mâtinent un très beau style auvergnat et une technique d'accordéon ne négligeant pas les *joyeux triolets* du musette. Il reste enfin 15% de musiques binaires, dans lesquelles Chalvet se sent

malgré tout très à l'aise : ce sont les marches et les polkas. Notre musicien a toujours souhaité vivre avec son temps, sans négliger l'héritage dont il disposait : *Il faut évoluer sans rien oublier*, disait-il à André Ricros qui, lui-même, a sans doute retenu ce credo que nous pourrions tous graver en lettres d'or dans nos étuis d'instruments (et je laisse chanteurs et danseurs trouver un système adapté à leur art, pour faire de même). Bien sûr, ce disque paraîtra réservé à une élite de connaisseurs. Certaines prises de son, effectuées artisanalement par le musicien lui-même, sont hasardeuses pour quiconque évolue dans un univers digital. René Chalvet avait en effet découvert les avantages du re-recording, et avait pris plaisir à rejouer sur lui-même. Qu'importe : le document est unique, et l'adresse "digitale" de l'accordéoniste doit l'emporter sur les faiblesses du son. L'ensemble est passionnant pour celui ou celle qui veut s'immerger, pendant une petite heure (59'52") dans le monde lozérien. Bravo à René Chalvet pour son art, merci à André Ricros pour avoir fait, une fois encore, l'interface entre les grands maîtres disparus et notre époque, et enfin, compliments à l'association Musique et Danse en Languedoc-Roussillon pour cette initiative de nouvelle collection. Nous lui souhaitons succès et longévité, mais tout semble y contribuer, surtout lorsque les fidèles lecteurs de *Pastel* savent qu'y figure un certain Luc Charles-Dominique...

J.-C. M.

CLRMDT (Musique & Danse en Languedoc-Roussillon),
20, rue de l'Argenterie, 34000 Montpellier et ADDA 48, 13 boulevard Britexte, 48000 Mende.

PATRICK BOUFFARD

Transept

Lorsque Patrick Bouffard propose un nouvel album, et que celui-ci paraît sous les meilleurs auspices (distribution Harmonia Mundi, logos SSCP, Conseil Général du Puy-de-Dôme, Région Auvergne, Fonds pour la Création Musicale, le tout produit par *Modal*), il semblerait que tous les ingrédients aient été mis en œuvre pour offrir un résultat

Livres



du plus haut niveau... Mais Patrick ne s'en tient pas à ce solide support financier et logistique : il s'est aussi entouré de remarquables musiciens. On ne s'étonnera pas d'y trouver Anne-Lise Foy, égérie des vieilles de Centre France... Cyril Roche à l'accordéon diatonique, un furtif Frédéric Paris à la clarinette, et Benoît Mager à la cornemuse 20 pouces complètent ce tableau purement "trad", mais un *Transsept* implique une croisée : voici donc Gabriel Fernandez et François Arbon (polyinstrumentistes s'il en est) respectivement aux sax soprano, oud, cajón, percussions, guitare, et guitare basse, trombone, soprano. Miguel Sanchez apporte avec sa guitare la touche flamenco indispensable à *Boufferia*, le sixième titre du CD. Abdelatif El Boussehabi et Carlo Rizzo (ce dernier en *guest artist* bien discret) offrent leurs époustouflantes, quoique modestes d'allure, percussions. On pouvait craindre un collage hasardeux, plâtré à la hâte par des musiciens dont l'excellence, en tant qu'individualités, n'est pas à prouver. Bien sûr, Patrick a fait appel au métissage quasi obligé d'un groupe trad "dans le coup", mais le très grand talent de notre vieilles ne se résume pas à sa diabolique agilité. Il y a ici, malgré ce type d'amalgame qui donne souvent des résultats décevants, un travail remarquable de "fusion", au sens propre du terme. La *derbouka* d'Abdelatif, d'une efficacité et d'une précision assassines, soutient sans la moindre contrainte les polkas et les bourrées 2 temps, mais nous notons que *La Corne*, bourrée de Frédéric Paris, est également accompagnée, dans son introduction, d'un arc musical (serait-ce cet énigmatique *cajón* ?), et que cette même *derbouka* débute en page 4 une autre belle bourrée 2 temps, mais qui semble finalement aussi peu berrichonne ou bouronnaise que son titre : *Altin Oro*. Nous nous sommes délectés d'un arrangement très franco-français de *Sous le ciel de Paris*, qui doit

beaucoup à la belle voix charmeuse et acidulée d'Anne Lise, mais où le métissage des apaches et des maîtres-sonneurs, associant accordéon musette avec vieille bouronnaise et cornemuse 20 pouces, évite de faillir à la règle. On pourrait continuer longtemps le catalogue de ces étranges mixtures, mais à quoi bon : nous avons ce mélange de manière quasi permanente, sans causer le moindre trouble puisque le résultat est finalement d'une magistrale homogénéité. Peut-être est-ce parce que l'on connaît les expériences antérieures de Patrick Bouffard, que les belles sonorités de sa vieille et de celle d'Anne Lise enrobent de manière enjôleuse les timbres apparemment dissemblables de cet orchestre-mosaïque. Nous avons là les caractéristiques d'un grand classique. Rendez-vous dans vingt ans pour en juger, et d'ici là, que Patrick continue son chemin !

Jean-Christophe Maillard

Modal / Plein jeu 11017

GUIDE D'ANALYSE DOCUMENTAIRE DU SON INÉDIT

En 1994, la Fédération des Associations de Musiques et Danses traditionnelles (FAMDT) publiait un premier *Guide d'analyse documentaire pour la mise en place de banques de données pour le son inédit et le son édité*. Cette publication pionnière, posant les jalons essentiels dans un domaine où rien, ou presque, ne nous venait en aide en matière de traitement des documents sonores, nous livrait ainsi un outil de travail fondamental et indispensable. Avec la mise à jour concernant le son inédit, publiée à l'automne 2001, nous disposons désormais d'un outil encore mieux "ficelé", plus facile d'accès, plus clair (en particulier en ce qui concerne la table récapitulative des différents champs figurant en annexe 8) et plus complet avec l'adjonction d'une table de transcodage entre les champs FAMDT et les zones Unimarc.

Souignons d'abord le côté pratique. Le petit format du guide nous permet de mieux "l'oublier" sur un coin du bureau afin de pouvoir s'y référer à la moindre incertitude. Sa manipulation est grandement facilitée

par une spirale métallique en guise de reliure. Détails matériels vous me direz... ils ont toutefois toute leur importance pour un instrument de travail que toute personne amenée (à divers titres) à gérer du son inédit devrait détenir. Les auteurs du guide (B. Bonnemason, V. Ginouvès et V. Pérennou) sont très claires à ce sujet : "Le manuel ne veut pas s'adresser seulement à des documentalistes mais à tous ceux qui, s'intéressant à la musique traditionnelle et au patrimoine ethnologique, pratiquent ou exploitent collectages et enquêtes orales avec des objectifs très divers [...] (diffusion, conservation, recherche)". Il s'agit bien d'élargir le cercle des utilisateurs, guidés dans leur pratique par des façons de faire communes en vue d'une harmonisation minimale des systèmes de description du son inédit. "Les règles de graphie, même accompagnées d'explications et d'exemples, paraîtront sans doute fastidieuses au



néophyte tandis que le spécialiste de la documentation pourra les trouver superflues". Problème incontournable pour ce type de publication. Mais le néophyte en question pourra toujours s'adresser à un spécialiste justement, capable de l'aider à rentrer dans la logique du manuel.

Unifier pour mieux échanger, telle pourrait être la devise du guide, l'enjeu étant d'unifier la gestion informatisée des fonds sonores. Faciliter l'échange des données, établir des passerelles entre les différents centres documentaires (centres de documentation d'associations ou d'institutions, mais aussi services d'Archives départementales)

tales ou communales se tournant de plus en plus vers la conservation et la mise en communication d'enquêtes orales) passe nécessairement par une harmonisation minimale de la description et de l'analyse d'enregistrements uniques, fixés sur des supports variés, renfermant des contenus d'une extrême richesse. Les conditions de production d'un document sonore en font toute sa valeur. Or qui est mieux placé que le collecteur ou l'enquêteur pour fournir ces précieux renseignements qui doivent accompagner l'enregistrement pour mieux l'éclairer. Faire accéder le document sonore inédit à un véritable statut de source implique évidemment de le rendre réellement accessible. Notre mission réside alors en l'établissement de multiples chemins d'accès à cette masse documentaire sonore profuse, et parfois hétéroclite. Il s'agit d'analyser chaque enregistrement à la fois dans sa globalité (caractériser l'unité intellectuelle considérée dans son ensemble) et dans le détail de son contenu, en identifiant les divers éléments signifiants qui le composent. Ces différents niveaux de description préconisés permettent ainsi à une base documentaire d'être interrogée de manière plurielle au gré des demandes très diverses émanant des différents publics (interrogation allant du très général à la question très fine d'un chercheur). Il est toutefois possible de rester à un niveau général de description, tout en fournissant une analyse détaillée du contenu de l'enregistrement. Il est en effet important de noter que le guide constitue un outil suffisamment souple et adaptable pour que tout un chacun puisse s'y référer tout en respectant la "philosophie" de l'organisme dont il dépend. Je travaille par exemple avec un logiciel archivistique et respecte les règles d'établissement d'un inventaire analytique de documents d'archives. Ce qui ne m'empêche pas d'adhérer au fameux tronc commun minimal.

Pour finir, je voudrais juste souligner une mise en garde émise dans l'introduction, relative à la classification des domaines de la littérature orale : "Attention ! se baser sur un motif ou un titre est souvent trompeur. En l'absence d'une connaissance précise du conte-

type correspondant, il est préférable de ne pas attribuer de numéro et de fournir les informations relatives au contenu du récit"³. Autant il apparaît en effet nécessaire de se référer au catalogue du conte populaire français de P. Delarue et M.-L. Tenèze et au répertoire des chants traditionnels de P. Coirault, autant l'usage et la manipulation de ce type de "pavés" me semble relever d'une connaissance si fine de ces "mondes" aurais-je envie de dire, qu'il vaut mieux rester sage en cette matière, et ne pas classer à la va vite, mais au contraire, noter tous les éléments qui permettront un jour d'attribuer le bon numéro à un tel conte. Voici donc un manuel absolument indispensable, vous l'aurez compris. Que cela ne nous empêche pas de continuer à travailler dans le cadre des commissions régionales ; il nous reste de quoi faire, notamment en matière de chants et de danses. Nous avons de beaux jours devant nous avec les possibilités que l'outil informatique nous ouvre à présent : lier des notices biographiques, des photographies, etc., à des passages sonores. Mais n'oublions pas que le fameux "penser/classer", s'il représente toujours un casse-tête tout aussi phénoménal qu'incontournable, est aussi une gageure passionnante que nous ne pouvons laisser de côté. Penser seul dans son coin n'a jamais été une bonne chose, mais classer seul dans son pré relèverait plus que jamais de la pure folie. A bon entendeur...

Dominique Saur*

*Secteur ethnologique des Archives départementales du Lot

1. Introduction du Guide, p. 16
2. Ibidem
3. Op. cit. p. 59

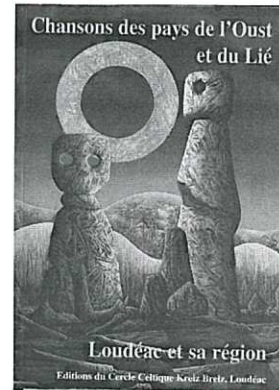
FAMDT-VPC@district-parthenay.fr
 Parthenay : AFAS ; FAMDT, 2001
 (collection Modal)

CHANSONS DES PAYS DE L'OUST ET DU LIÉ

Loudéac et sa région

Voici une édition monumentale, sous un aspect modeste de petit tome broché, format poche, à la couverture décorée d'une

énigmatique peinture abstracto-surréaliste, à mi-chemin entre Max Ernst et Yves Tanguy... Si l'objet, de prime abord, parle peu en lui-même, il est en fait des plus compactés, puisqu'il regroupe plus de 250 chansons et airs divers, réédition de cinq fascicules parus entre 1968 et 1985 sous



l'impulsion de deux passionnés, érudits locaux dans le plus noble sens du terme : Alain Le Noac'h (le spécialiste du terrain, celui qui prospecte, collecte et enregistre) et Marc Le Bris (l'homme de l'ombre et du laboratoire, celui qui note et transcrit). La lecture de cet ouvrage est passionnante : rondes, *baleu*, *riquegnées*, chants de quête, berceuses, airs instrumentaux et très nombreux chants à pause (*Kan a Boz* en breton, *Chanson à tête reposée* en région de Josselin, autrement dit : chants à écouter) composent ce vaste corpus. Dès 1965, le Cercle Celtique de Loudéac avait choisi de valoriser ce répertoire peu connu, en une époque où le commun des mortels s'imaginait que la Bretagne "vraie" se situait quelque part entre Brest, Tréguier, Quimper et à la rigueur Lorient, le reste n'étant qu'ersatz et pis-aller. Un peu plus bas, à Redon, d'autres œuvraient dans le même sens (nous chroniquons, voici quelques mois, un bel album consacré au chanteur Albert Poulain qui en donnait un éloquent exemple), et la Haute-Bretagne gagnait petit à petit, aux yeux de la culture bretonne, les lettres de noblesse qu'elle aurait dû posséder depuis longtemps. Certes, il est de prime abord moins spectaculaire pour l'amateur pressé et avide d'exotisme d'entendre des chants bretons, mais en langue française, et de

goûter le jeu des clarinettes et accordéonistes. Mais le répertoire de Loudéac s'inscrit dans une vaste mouvance dont les influences doivent autant au Vannetais qu'au Trégor, son caractère purement armoricain n'est pas à prouver, et la région a abrité quelques-uns des tout derniers sonneurs de biniou coz et bombarde formés dans la tradition antérieure à la guerre de 1914-1918, par exemple les illustres frères Léon et Louis Donnio, d'ailleurs portraituretés page 68. Ce beau travail de collectage a d'ailleurs été vite reconnu à sa juste valeur : il put ainsi, au gré de ses publications, être intégré à l'immense Fonds Coirault et au non moins tentaculaire Catalogue Laforte, les deux références absolues en matière de chanson francophone. Sous son dehors modeste, le recueil garde le charme un peu naïf des éditions associatives, avec ses illustrations de qualité inégale, rappelant tantôt des dessins de bon lycéen, tantôt des travaux de graphiste au solide métier. Comme dans la plupart des ouvrages de ce type, on ne peut pas évoquer un travail proprement ethnomusicologique : les airs sont notés sommairement, sans ornements, ni liaisons, ni encore moins variantes d'interprétation d'un couplet à l'autre. Pourtant, il a servi et continue à servir énormément, tout simplement du fait que ceux qui l'utilisent connaissent déjà tout le langage afférent à ce répertoire : chanteurs, sonneurs, danseurs l'exploitent souvent à la manière d'un livre de chevet, tout en étant imprégnés des différents styles dont ses pièces sont issues. Mais qu'ils n'oublient pas qu'il est encore grand temps d'apprendre auprès de la source vive des informateurs une infinité d'autres airs... et qu'il est permis et conseillé de devenir, à son tour, un informateur, soit en transmettant une tradition, soit en créant son propre répertoire ! Mais à Loudéac comme en de nombreux endroits de Bretagne, tel conseil est superflu !

Jean-Christophe Maillard

Loudéac : Éditions du Cercle Celtique Kreiz Breiz, 2001 (288 p.)

CLAUDE RIBOULLAULT

100 histoires de menteries en Poitou-Charentes-Vendée

Contrairement à leurs confrères d'Outre-Atlantique, les collecteurs européens de littérature orale se sont peu intéressés aux "menteries" ou contes de mensonge. Ces

100 HISTOIRES DE MENTERIES

en Poitou-Charentes-Vendée

Claude Ribouillault



courts récits facétieux - invraisemblables anecdotes souvent prêtées aux chasseurs (hâbleurs par excellence) ou aux pêcheurs - sont peu donnés à qui cherche des contes. On ne leur en reconnaît généralement pas la dignité. L'intérêt que les chercheurs américains leur ont d'abord porté s'est cependant étendu, sous l'influence de Gérard Thomas, à l'Ouest de la France, où plusieurs récoltes ont été faites. Claude Ribouillault en tire une partie des récits qu'il publie ici, dans leur langue d'origine - en parler (parlanjhe) régional - et en traduction française : une partie seulement, car il ajoute, de son propre aveu, des textes recueillis ou même inventés par lui, comme en inventent les villageois lorsque, "allumés" par quelque histoire à dormir debout, ils se prennent au jeu d'enchaînements qui ressemblent très vite à des concours de mensonge.

Il nous faut cependant - comme l'auteur l'a fait pour les textes - aller chercher, dans les travaux cités comme "sources de thèmes ou de réflexion", les éléments qui permettent de situer ces histoires dans le concert de l'oralité traditionnelle. Conteur, plus qu'ethnographe, Cl. Ribouillault est en effet avare de détails et l'on aimerait en savoir plus sur le "contexte", la production et la circulation de ces savoureuses histoires, parmi lesquelles

se trouvent de grands classiques de la menterie (histoires de pêche ou de chasse fabuleuse, objets démesurés...) mais aussi des thèmes moins fréquemment attestés comme ces "mentries climatouses", menteries sur le climat et le temps météorologique, qui forment la fin de l'ouvrage. Ce livre, qui nous offre un bon moment de lecture, ne manquera pas d'alimenter ou d'inspirer le répertoire des conteurs actuels, très souvent attentifs aux formes et thèmes de l'oralité populaire.

Josiane Bru

La Crèche (79) : Geste éditions, 2001 (Collection Parlanjhe)

Sopas e menudalhas : recettes occitanes de soupes et légumes. Quercy, Rouergue, Albigeois.

Mangez des légumes ! Ce petit livre vous propose une quarantaine de recettes à base de plantes sauvages, de légumes secs, de chou ou de pommes de terre. C'est l'occasion d'apprendre à cuisiner les *reponchons*, la *falsa gerba*, le chou fourrager, les poireaux ou les asperges sauvages, les *porriols* ou les orties. Vous y trouverez aussi de grands classiques comme le cassoulet, l'algot ou la soupe au fromage. Ces recettes se lisent avec plaisir car elles sont présentées



sous forme de transcription d'enquêtes orales. Ainsi, une douzaine d'habitants du Tarn et de l'Aveyron nous font part de leurs pratiques en matière culinaire. Dans leurs récits, on retrouve l'importance du cycle des saisons puisqu'il est clair que seuls sont utilisés les ingrédients à leur disposition sur place

au moment de la confection du plat. Même quand il n'y a plus rien, il reste encore un peu d'herbe sauvage au fond du jardin et un morceau de cochon ou de fromage. Un ou deux légumes suffisent en général, trois au maximum pour réaliser une recette. Dommage que la facture du livret ne soit pas à la hauteur des recettes : sur le terrain, en cuisine, les feuillets se décollent très vite, les photos ne sont guère alléchantes et il manque un index des légumes utilisés. Il reste qu'entre la soupe de châtaigne, les fèves à la menthe et *las micas de paciencia*, les gourmands comme les curieux y trouveront leur compte.

Véronique Ginouvès

[Cordes-sur-Ciel] : Association COR-DAE/La Talvera, [2001]. (Cosina Nòstra). 56p. ISBN 2-9510822-8-2.

Musique et émotion - Terrain n°37

Terrain est la revue de la Mission du patrimoine ethnologique (Ministère de la Culture). Elle a pour ambition d'éclairer les différents aspects de la société contemporaine, et d'inciter à la recherche ethnologique sur de nouveaux sujets. Dans son dernier numéro (septembre 2001) elle a choisi de traiter les relations entre les pratiques musicales et l'émotion. La musique n'est pas abordée ici comme un phénomène universel mais dans ses spécificités : pas moins de sept articles viennent illustrer les effets réels de la musique chez l'individu ou le groupe, la variété et la complexité des émotions générées.

L'article de Sophie Maisonneuve (*De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930*) intéressera sans nul doute les passionnés par l'histoire de l'enregistrement. Ils seront peut-être surpris par l'originalité de la démarche de ce chercheur qui démontre que les amateurs de musique des années 1920-1930 ont été à l'origine de l'élaboration d'un véritable art de l'écoute de l'enregistrement. Elle observe ainsi que l'amateur, au travers de l'écoute "aurale", perçoit l'émotion musicale dans un dispositif complexe où objet technique, discours et corps

fonctionnent comme médiateurs. Tous ceux qui pratiquent le chant suivront avec passion le texte d'Annie Paradis, construit comme un opéra, qui nous fait rentrer dans le patient labeur de la technique vocale qui a pour finalité la transmission des émotions. Au centre du chant, la peur apparaît comme l'émotion fondamentale qui fait avancer l'apprentissage. Un article de Morgan Jouvenet nous fait entrer au cœur des pratiques des "DJ", tandis qu'avec celui de Gabriel Segré, nous pénétrons le monde sacré d'Elvis. Les illustrations sont ici édifiantes : corps couvert de tatouages à la figure du héros, décoration de salon, messages inscrits sur les murs de son ancienne propriété, sosies à la recherche du détail leur permettant d'être encore plus proches de "lui". Véritable source de chaleur et de

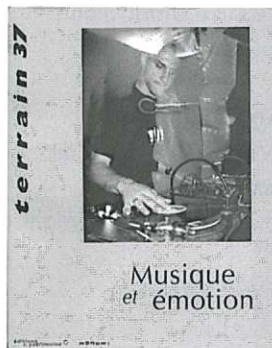
l'Afrique du Sud, les Caraïbes, le Brésil et le Zimbabwe pour essayer de percevoir le fonctionnement amoureux du politique.

Sommaire :

- Musique et émotion - Olivier Roueff
- De la "machine parlante" à l'auditeur : le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 - Sophie Maisonneuve
- Lyriques apprentissages : les métamorphoses de l'émotion - Annie Paradis
- "Emportés par le mix" : les DJ et le travail de l'émotion - Morgan Jouvenet
- La voix d'Elvis - Gabriel Segré
- Quand la musique de fond entre en action - Tia Denora
- "Chanter l'amour" : Musique fierté et pouvoir - Denis-Constant Martin

V. G.

Terrain n°37 - Musique et émotion
Mission du patrimoine ethnologique
65 rue de Richelieu - 75002 Paris la
revue coûte 15 euros
<http://www.culture.fr/culture/mpe/mpe1.htm>



réconfort le culte d'Elvis regroupe les fans dans une communauté émotionnelle en quête de bonheur. Quoiqu'il en soit, les supermarchés ne diffusent pas du Presley en "musique de fond"... c'est cette musique qui nous suit dans les magasins que Tia Denora a voulu analyser en explorant les liens entre la musique et l'action : comment la musique peut-elle être utilisée pour entretenir ou modifier des sentiments ou encore faire revivre des expériences émotionnelles passées. L'émotion, enfin, on la trouve à la lecture de l'article de Denis-Constant Martin "Chanter l'amour". *Musique fierté et pouvoir*. Il rappelle simplement qu'il est des chansons qui, rien qu'à mentionner leur titre, suscitent un monde d'émotions : *la Rosa du Cap* qu'il analyse est sans nul doute proche parente de notre *Temps des cerises*. Il nous propose un beau voyage en chansons qui passe par

Nous avons également reçu...

Livres

Antoloxía poético-musical rianxeira

Manuel Vicente "Chapí" (éd.).
Antoloxía poético-musical rianxeira.
233 p.
Rianxo : Ilmo Concello, 1995.

De l'écriture d'une tradition orale à la pratique d'une écriture

Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles. *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*. Actes du colloque de Clamecy (58), 26-27 octobre 2000. 256 p.
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2001.
Collection Modal Poche.

Instrumentos de corda medievals

Luciano Pérez Diaz. *Instrumentos de corda medievals*. 315 p.
Lugo : Deputación provincial, 2000.

Revista d'etnologia de Catalunya

Numéro 19, novembre 2001.
Barcelona : Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya. Centre de promoció de la cultura popular i tradicional catalana

Disques

Al café...

Trencavèl. *Al café...* 1 disque compact
Trencavel@fr.st

Bal mesclat

Association des musiques traditionnelles et populaires du Quercy (AMTPQ). *Bal mesclat*. 1 disque compact
Cardaillac : AMTPQ, 2002
amtpq@free.fr

Bestias : chansons traditionnelles du Quercy sur le thème des animaux

Bestias : chansons traditionnelles du Quercy sur le thème des animaux. 1 disque compact + 1 livret (16 p.)
Images et Musiques du Monde, 2002
amtpq@free.fr

Les couleurs du cercle : musique traditionnelle du pays d'Ardèche... et d'ailleurs

Rural Café. *Les couleurs du cercle : musique traditionnelle du pays d'Ardèche... et d'ailleurs*. 1 disque compact
Salavas (07) : Echo des Garrigues ; Mustradem, 2001
Distr. : L'Autre Distribution
rural.cafe@free.fr

Courant d'air

Zézé Mago. *Courant d'air*. 1 disque compact
V2 Music France ; Copyright control, 2002
Distr. : V2 Distribution

J'aimerais perdre la tête

Délia Romanès et son orchestre de musiques tziganes des Balkans. *J'aimerais perdre la tête*. 1 disque compact
Liv ; Mendy Yonès
Distr. : L'Autre Distribution

Nhòrlas

Daniel Chavaroché. *Nhòrlas*. 1 disque compact
Editions Célia, 2001
infos@edit-celia.com

Sauts biarnés de l'arribèra

Menestrèrs gascons. *Sauts biarnés de l'arribèra*. 1 disque compact + livret (32 p.)
Pau : Menestrèrs gascons, 2002 (rééd. de la cassette et du livret)
menestrers@fr.st

Traditions musicales : une fenêtre sur le monde. Afrique, Moyen-Orient, Asie, Europe, Amérique

Traditions musicales : une fenêtre sur le monde. Afrique, Moyen-Orient, Asie, Europe, Amérique. 4 disques compact
Coffret catalogue
Paris : Maison des Cultures du Monde/Collection Inédit, 2002
Distr. : Naïve-Auvidis

Le traité des songes

Gilles CHABENAT ; Edouard PAPA-ZIAN. *Le traité des songes*. 1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002.
Distr. : L'Autre distribution.

Viatge

Paroplapi. *Viatge. Comté de Nice*. 1 disque compact
paroplapi@cant.org

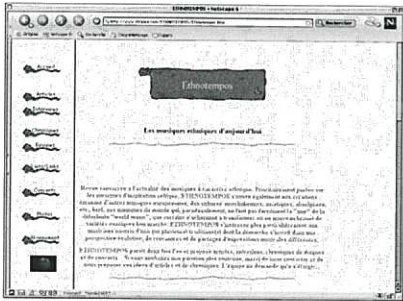
Wagogo Gogo

Nyati Group. *Wagogo gogo : l'élégance de Dodoma. Tanzanie*. 1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2001.
Distr. : L'Autre distribution.

Magazines à souris

Le monde & the world...

Il existe dans la toile des sites "périodiques", de vrais magazines avec toute l'exigence d'actualisation qu'un tel concept peut recouvrir. Deux d'entre eux ont retenu mon attention, aussi différents l'un de l'autre, tant par leur contenu que par leur présentation.



<http://www.ifrance.com/ethnotempos>
(Semestriel - en français)

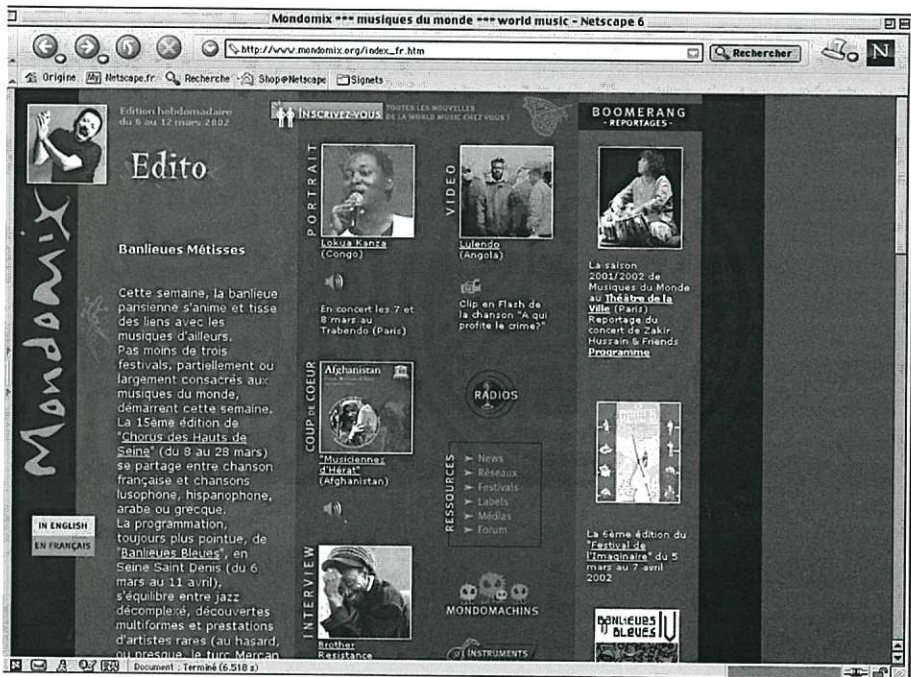
Dans la Rantèla précédente (Pastel n°48) j'ai mentionné ce site qui était déjà un lien de Musictrad. En voici l'accueil : Revue consacrée à l'actualité des musiques à caractère ethnique. Prioritairement portée sur les musiques d'inspiration celtique, Ethnotempos s'ouvre également aux créations émanant d'autres musiques européennes, des cultures amérindiennes, asiatiques, aborigènes, etc., bref, aux musiques du monde qui, paradoxalement, ne font pas forcément la "une" de la déferlante "world music", que certains s'acharnent à transformer en un nouveau brochet de variétés exotiques bon marché. Ethnotempos s'intéresse plus particulièrement aux musiciens nourris d'une (ou plusieurs) tradition(s) dont la démarche s'inscrit dans une perspective évolutive, de rencontres et de partages d'expressions musicales différentes. Ce texte effectivement annonce la couleur : les chroniqueurs s'attachent à exprimer une vision sérieuse et avérée de l'actualité des "musiques du monde", tout en bataillant contre le métiassage gratuit (voir l'interview de Claude Sicre : "(...) Aujourd'hui tout le monde a le mot "métiassage" en tête. Pour moi, ça ne veut rien dire. Pour des tas de gens, il y a métiassage dès lors que tu colles une vielle avec une cornemuse ou un djembé. La percussion, ça fait "ethno", hein ? Ou plutôt "semblant-ethno" (...) ou la phrase de

Sheila Chandra : "La fusion ne consiste pas uniquement à réunir des instruments issus de différentes cultures ou à superposer des voix, elle peut surgir d'une même voix, d'un même esprit."). La revue propose en fait une série très intéressante d'interviews et de chroniques d'albums (avec possibilité d'écouter des extraits sur formats Windows Media Player ou Real Audio)

Ethnotempos (qui existe aussi sur support papier noir & blanc, mais trouvable sur des points de vente limités entre la Bretagne et Paris) est une émanation de l'association Rythmes Croisés ; nous y trouverons aussi une importante liste de liens de groupes, de maisons de disques, de festivals...

de festivals en France (écrits ou filmés par l'équipe de Boomerang) et surtout grâce à la longue page de brèves (accessible en cliquant sur "news"), conduisant toutes à des sites aussi variés qu'inattendus...

Ce magazine est tellement fouillé qu'il parle absolument toutes les langues world-music : raï, dub, reggae lapon, irish chill-out, electro-raga du soir ou techno-jungle-béarnais... ce qui ne l'empêche pas de rendre compte d'une actualité purement ethno comme par exemple la sortie d'un enregistrement inouï de musiciennes afghanes datant des années 70 (Patrimoine Mondial de l'Unesco) ou la programmation du Théâtre de la Ville (Paris). Cela étant, l'éventuelle opposition entre



<http://www.mondomix.org>

(Hebdomadaire - en français et en anglais)

Ceci est un webzine très éclectique (dans la limite du domaine des musiques ethniques et de la world music) au design séduisant, où l'internaute trouvera des actualités, des sélections de disques, des reportages et interviews sur support "RealPlayer" et également une sélection de radios — accessibles uniquement sur Internet — dont certaines étonnantes comme "Electro Mix World". Mondomix apporte une chaude actualité sur les musiques du monde, à coups de comptes ren-

"musique ethnique" et "world-music" ne s'avèrerait-elle pas être un faux problème, dans la mesure où l'expression "world music" apparaît en 1906, nous apprend le Quid, au moment même où sont pratiqués les premiers collectages ethnomusicologiques ?

Alem Alquier

Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à
Pastel seul (2 numéros) pour
une durée d'un an = 9,15 euros
(60 F)

Je désire m'abonner à
Escambis seul (6 numéros) pour
une durée d'un an
= 9,15 euros (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 = 15,24 euros
(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

LES CHERCHEURS D'HOMMES

Un homme d'âge incertain est attablé devant un bol ébréché dans lequel, à intervalles réguliers, il plonge sa longue tartine de pain. Derrière lui, une cuisinière à bois, un évier sombre, des étagères noires. Le bruit de la mastication, c'est tout. Nous lui faisons face, à travers l'écran d'une caméra immobile : il y jette de temps en temps un coup d'œil furtif. Nous regardons : le pot de confiture, le bol, placé au milieu de la nappe cirée, le pain, l'homme qui mange et boit, la cuisine sombre derrière lui. Nous n'avons que ça à voir. Puis l'homme se lève, nous tourne le dos pour laver son bol. Il sort, et la caméra ne le voit plus : il va s'occuper des vaches. Prades d'Aubrac, en Aveyron. Un vieil homme fume un bout de mégot, un verre posé devant lui, sur la table. Derrière lui, une fenêtre. Nous ne voyons que son profil, dirigé vers un espace libre, juste devant la table. Nous ne bougeons pas. Soudain, un musicien vient s'asseoir à côté du vieil homme. Il joue sur sa cabrette, et voilà que quatre hommes arrivent devant la table, et dansent en levant leurs bras. Nous ne bougeons pas. Il arrive que l'on ne voit plus l'un des danseurs, quand il s'écarte trop des cadres du tableau. Le petit vieux sourit : on le voit à son profil. C'est une bourrée à trois temps, la danse que nous voyons.

1974. Campagne électorale pour l'élection présidentielle. Perpignan. Une jeune fille brune, les cheveux tirés en arrière, est assise à côté d'un homme plus âgé, dans une voiture. Nous les voyons de face. L'homme, c'est Valéry Giscard d'Estaing. La jeune fille, c'est sa fille. Elle ne parle pas : elle tord sa bouche, à intervalles réguliers, de gauche à droite, d'avant en arrière. Nous ne bougeons pas. Valéry Giscard d'Estaing regarde par la vitre de la portière. Il tourne le dos à sa fille. Il ne parle pas. Une longue mèche de cheveux vole derrière son crâne. Il sort un petit peigne d'un geste brusque et la remet en place. Sa fille a la bouche tordue. Nous le voyons bien. Ils rentrent d'un meeting et il fait très chaud.

Ces trois tableaux sont extraits de trois films : le premier s'intitule *Profils paysans*, et il a été réalisé par Raymond Depardon, tout comme le troisième, qui a pour titre *1974. Une partie de campagne*. Le deuxième est un collectage

mené sur l'Aubrac par Jean-Dominique Lajoux. Dans ces trois films, un face-à-face. L'objet observé, c'est l'homme. Comment connaître quand il s'agit de l'homme ? Un tel objet nous prive de toute sécurité d'interprétation, parce qu'il ne s'agit plus de l'objet naturel, biologiquement mesurable. La valeur du sens ne peut plus se fonder sur la tranquille et rassurante distance entre un observateur et un objet d'étude. En ces lieux-là, il n'est pas d'objectivité possible, au contraire : l'implication du "collecteur", à travers son "silence" et l'immobilité de sa caméra, construit la scène que nous contemplons, le souffle court

D'où découle en effet la force terrible de ces images, si terrible que Giscard a censuré le film qu'il avait lui-même demandé à Depardon pendant presque trente ans et qu'en regardant *Profils paysans*, vous ne pouvez retenir votre pitié ? Il y va bien du désir du chercheur d'homme : désir d'aller derrière "l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi" et "impatience devant le" naturel "dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique". Les mythes sont ici inlassablement dénoncés : le mythe de la vie paysanne et traditionnelle, le mythe de l'homme politique disparaissent derrière un "naturel" qui retrouve l'histoire, le temps, l'homme en un mot, terriblement incarné. On ne peut invoquer ici la singularité de la vocation, la grandeur d'un destin, l'extraordinaire de la vie simple et pleine de valeurs du paysan, ou encore l'immense force de l'homme politique vainqueur. Il ne reste dans ces tableaux que le prosaïsme, l'acte petit, la lassitude, l'ambition nerveuse, la laideur : le détail du peigne ou de la tartine du matin ne sont pas là pour mettre en vitrine le singulier, pour nous permettre d'approcher un "mystère" grandiose. Au contraire : ils donnent à voir, avec une humilité précise et poignante, des hommes terriblement quotidiens, pris dans l'ordinaire de l'action humaine, dans l'exercice banal du métier. L'"humilité", n'est-ce pas, étymologiquement, "ce qui vient du sol" ? La beauté évidente du collectage qui pratique l'humilité le dit et le montre : "ce n'est que cela"...

Éléonore Andrieu

Une pub dans Pastel

Page entière : 305 euros (2000 F TTC)

Demie-page : 168 euros (1100 F TTC)

Quart de page : 91 euros (600 F TTC)

Huitième de page : 61 euros (400 F TTC)



Liberté • Égalité • Fraternité
REPUBLIQUE FRANÇAISE



MAIRIE
DE
TOULOUSE



HAUTE-GARONNE
CONSEIL GÉNÉRAL