

conservatoire  
**occitan**  
conservatòri

N° 51 1<sup>er</sup> SEMESTRE 2003 - 3,81€ (25 F)

CENTRE DES MUSIQUES ET  
DANSES TRADITIONNELLES  
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

# pastel

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

*La mémoire musicale de Figeac*

*Gadalzen / Aptik*

*Pierrine Gaston-Sacaze*

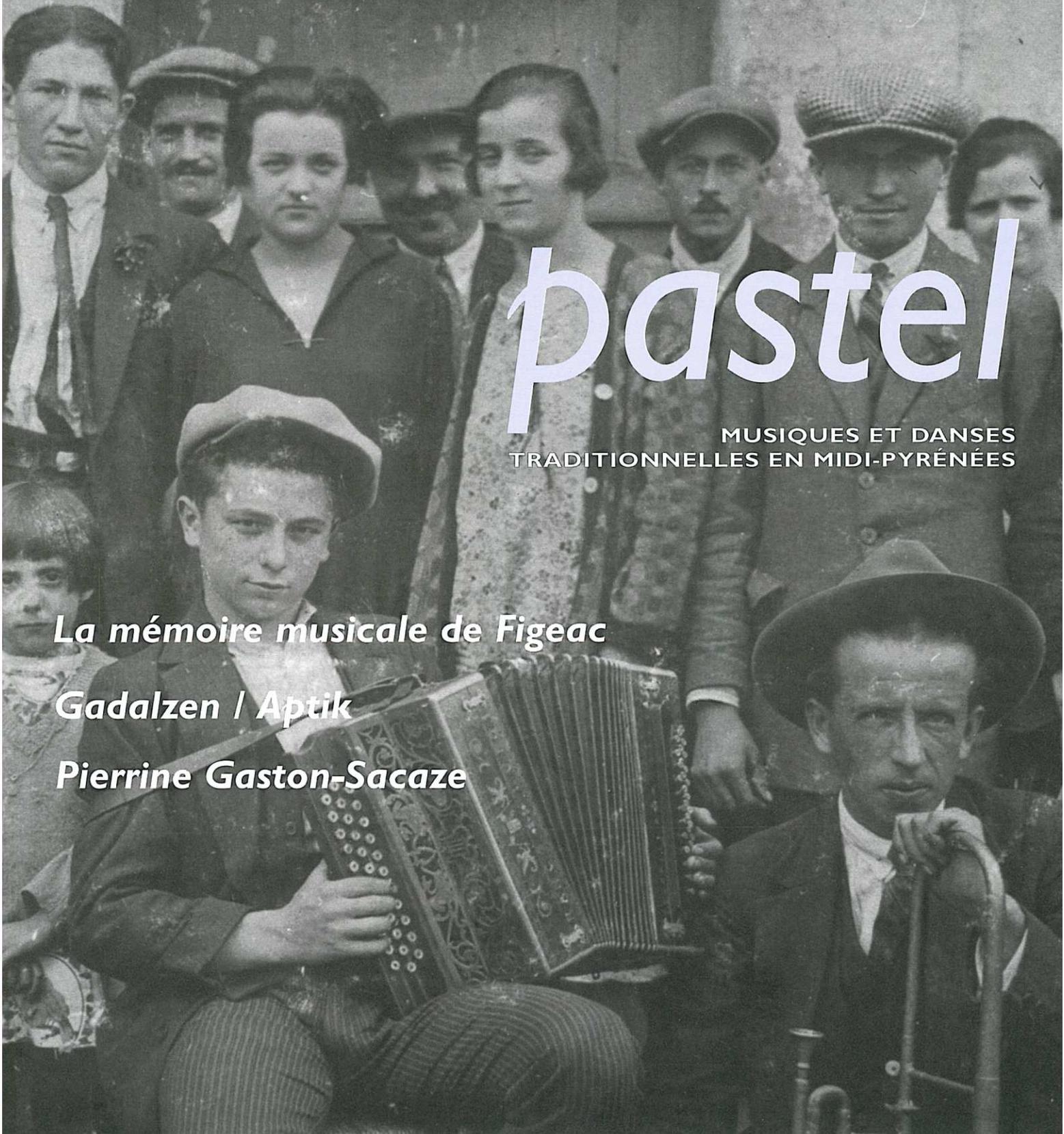




Photo de couverture :

Groupe (détail)

Collection privée

Xavier Vidal

Reproduction Nelly Blaya

*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

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Mailis Bonnecase

Graphisme : Michel Aparicio

(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)

Secrétariat de rédaction et mise en page :

Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

CPPAP : 74661 — ISSN : 0996-4878

pastel n°51 — 1<sup>er</sup> semestre 2003

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Éléonore Andrieu,

Dominique Barès,

Mailis Bonnecase,

Bénédicte Bonnemason,

Pascal Caumont,

Bernard Desblancs,

Éliane Gauzit,

Véronique Ginouvès,

Jacob Fournel,

Jean-Christophe Maillard,

Claude Perdriel,

Philippe Sahuc,

David Théliér,

Xavier Vidal.

## Édito 3

Mailis Bonnecase

## Portrait 4

"Alem Surre-Garcia"

Dominique Barès

## Formation 14

Bénédicte Bonnemason

## Cant 20

"Pierine Gaston-Sacaze."

Éliane Gauzit

## Lo Saüc. Chronique bilingue 30

Philippe Sahuc

## Transversales 32

"Colloques organisés par le  
CORDAE/La Talvera..."

"Projet de Chansonnier Occitan..."

## Dossier 34

"La mémoire musicale de Figeac"

Xavier Vidal

## Création 44

"Gadalzen / Aptik"

David Théliér

## Écouté, lu 48

## La Rantèla 59

"Muséographie, organologie et  
ethnomathématique"

Alem Alquier

## Billet 60

"Une si belle histoire"

Éléonore Andrieu

**Saint CHARTIER**  
11>14  
juillet 2003

28<sup>e</sup> Rencontres Internationales de luthiers et maîtres sonneurs  
Saint-Chartier (36)

**www.saintchartier.com**  
Renseignements : tél. 02 54 06 09 96

**L**e Conservatoire Occitan, Centre Régional des Musiques et DanSES Traditionnelles a su construire, depuis sa fondation, des secteurs d'activité riches et actifs autour de ses missions. Plus de trente années d'expériences, mais aussi d'investissement humain et financier de la part des acteurs et des financeurs de ce projet. Aujourd'hui, avec une attente qui, de l'extérieur, ne cesse de s'exprimer, il peut ouvrir à sa mission les nouveaux horizons qui font partie de sa vocation propre. Ces prochaines années devront accroître son potentiel de générateur d'activité et lui permettre d'intensifier son rayonnement. Je souhaite parler ici des deux pôles indispensables du développement de sa mission dans le contexte d'aujourd'hui :

Premièrement, celui du développement des missions régionales. Ce développement est particulièrement important puisqu'il consiste à mettre en œuvre des synergies territoriales autour de projets à travers l'ouverture à la vie artistique et culturelle du territoire régional, ce qui est la condition du rayonnement et de l'enrichissement de notre structure et qui lui permettra également de remplir pleinement son rôle de pôle ressource et d'initiateur de nouvelles activités.

Le Conservatoire Occitan - CMDT Midi-Pyrénées souhaite donc aujourd'hui accentuer son rôle de médiation, de coordination et de fédération du tissu associatif régional, à travers notamment la restructuration des commissions régionales (danse, création et diffusion, formation).

Deuxièmement, le domaine de la création et celui de la diffusion, qui doit pouvoir générer de véritables projets artistiques, et que l'on ne peut dissocier du développement de la formation, de la sensibilisation et de l'élargissement des publics ou encore du développement culturel du territoire.

Dans le domaine de la création, il s'agit d'accompagner la recherche et l'expérimentation : l'invention à partir du matériau traditionnel, le travail sur le style, la capacité à s'ouvrir à de véritables rencontres musicales. Le secteur de la création artistique demande particulièrement à être développé et soutenu, alors qu'il existe aujourd'hui une génération de jeunes musiciens issue des efforts accomplis dans notre région dans le domaine de la formation depuis de nombreuses années. De plus, la région Midi-Pyrénées ne manque pas, ni les régions

voisines d'ailleurs, de groupes ou d'individus, toutes générations confondues, porteurs de démarches artistiques singulières et créatrices, que ce soit dans le domaine occitan ou celui des musiques issues de l'immigration. À ce propos, l'ouverture aux autres cultures traditionnelles se pose, impliquant une attention soutenue aux cercles de pratiquants issus des différentes communautés présentes sur le territoire midi-pyrénéen. Cette question a été largement débattue notamment lors des Assises de la formation en musiques traditionnelles les 11, 12 et 13 avril dernier à Aumont-Aubrac (Lozère). La question de la création pose évidemment celle de la diffusion, qui elle-même pose simultanément celle de l'élargissement des publics, indispensable, et qui ne pourra s'effectuer qu'à travers un travail de réseau et la mise en œuvre de partenariats, afin d'aller vers la reconnaissance d'un véritable genre musical au-delà des circuits habituels de celui-ci. Un travail d'identification des lieux et des temps de diffusion dans différents genres musicaux permettra de ne pas se cantonner dans les réseaux militants ou spécialisés, et de valoriser les efforts de tous ceux qui y travaillent quotidiennement en faisant mieux connaître les différents mouvements issus des musiques traditionnelles. Ce travail devra être effectué avec l'aide et le relais entre autres des Associations départementales ou services chargés de la musique et de la danse au sein des Conseils Généraux, et devra s'inscrire également dans des logiques d'échanges interrégionaux et transfrontaliers.

*Pastel* se veut être le reflet de ces échanges, de ces réflexions et de cette maturation. Une rubrique sera désormais spécifiquement consacrée à la création artistique : dans ce numéro nous avons choisi de parler de l'évolution du groupe Gadalen. Les relations intrarégionales, interrégionales et transfrontalières seront régulièrement évoquées dans la rubrique Transversales. Les musiques du monde y auront également prochainement leur place. Enfin je souhaite ici remercier tous ceux qui collaborent régulièrement à *Pastel* à travers les dossiers, portraits et rubriques qui lui donnent sa richesse et son originalité.

Maïlis Bonnecase

### Erratum

Pour des raisons d'ordre technique, une répétition s'est glissée dans le dernier paragraphe de "Construire un feu", l'édito de Pierre Corbefin paru dans le n° 50 de *Pastel*.

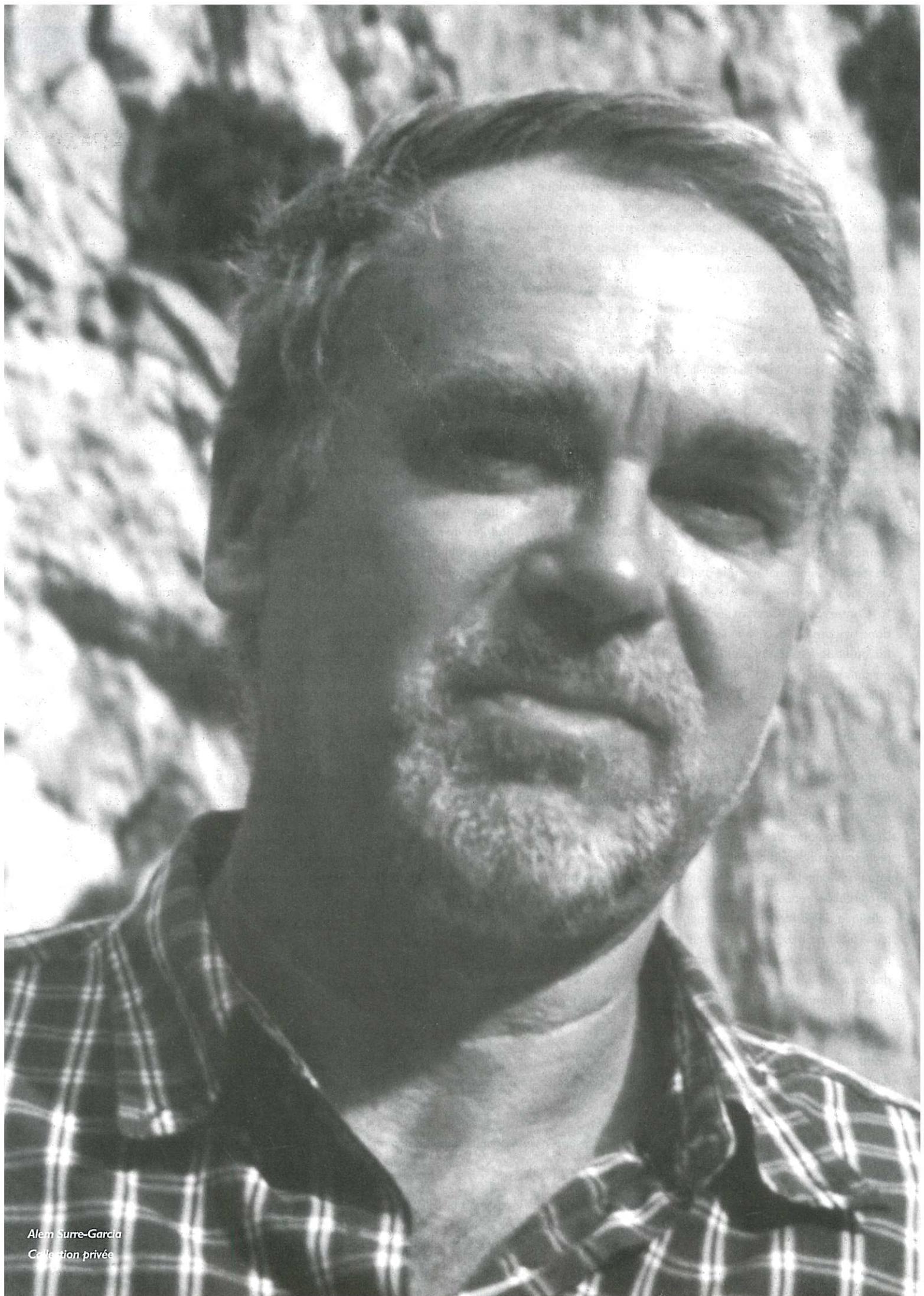
Au lieu de :

"D'ouvrir des territoires de communication réelle. De provoquer des rassemblements égalitaires, cosmopolites et sans arrière-pensée des territoires de communication réelle."

Il fallait lire :

"D'ouvrir des territoires de communication réelle. De provoquer des rassemblements égalitaires, cosmopolites et sans arrière-pensée."

Nous prions les lecteurs de *Pastel* de bien vouloir nous excuser.



Alexandre Sarré-García  
Collection privée

# Passe-Ports

## Passa-Pòrts

entretien avec Alem Surre-Garcia réalisé par Dominique Barès

**P**hilosophe, homme de théâtre, écrivain, conférencier, il porte l'héritage des carrefours historiques entremêlés du monde ouvrier des Pyrénées centrales avec ses fraternités de classe entre montagnols occitans et émigrés espagnols, mais aussi des temps plus lointains où se sont croisés les Espagnes juives, arabes, chrétiennes et l'Occitanie. Les rumeurs de la guerre civile espagnole et les espoirs qu'elle avait suscités à travers les collectivisations libertaires ont nourri sa vision du monde dès l'enfance. Il pose les bases d'une pensée globale sur les liens entrelacés de la musique des mots à la musique tout court. Il met également en évidence le rapport nécessaire de l'humanisme à l'esthétique dans ses recherches sur les influences andalouses et mozarabes sur le patrimoine architectural occitan. Il n'a de cesse d'énoncer, de révéler les liens occultés entre les cultures "savantes" et "populaires".

**Dominique Barès**

**Tu as grandi avec ce que l'on peut considérer aujourd'hui comme un privilège, le fait d'avoir été confronté dès l'enfance à un monde pluriculturel, de par tes origines espagnoles et un environnement occitanophone.**

**Alem Surre-Garcia**

Peu de temps après ma naissance, j'ai été accueilli dans une famille pyrénéenne, dans le Sabartès et plus précisément dans le pays de production du talc, à Garanou, près de Luzenac. Les gens de ma famille travaillaient dans les mines ou à l'usine de talc. C'était une famille en partie d'origine espagnole, comme beaucoup de familles dans cette vallée qui avaient émigré pour des raisons à la fois politiques (c'était des républicains espagnols, des "rouges") et économiques. Ils s'étaient installés très près de la frontière pour des raisons évidentes, se disant que lorsque Franco ne serait plus là, ils pourraient aisément retourner là d'où ils venaient.

**D. B.**

**Les réfugiés ont eu longtemps les valises prêtes avec cette conviction qu'ils allaient repartir.**

**A. S.-G.**

Tous s'imaginaient que ça allait se transformer, que la situation retournerait à la normale. Les langues parlées dans cette famille étaient le castillan, le catalan (en relation avec certains membres vivant près de Barcelone), l'occitan (langue de communication conviviale du monde ouvrier et montagnard) et le français, langue de promotion sociale et de l'intégration. Il y avait donc quatre niveaux de repères linguistiques pour nous enfants : le castillan quand c'était grave, le catalan pour les affaires, le français pour la promotion, l'occitan pour la détente. Il y avait un cinquième niveau, le *chapurreao* qui était le dialecte du grand-père aragonais, un mélange de catalan, de castillan avec un substrat aragonais. Ceci m'a permis dans mes voyages ultérieurs en pays latin et roman de communiquer grâce à cet espace de métissage linguistique qui m'a été transmis. Il suffit de peu de temps pour établir une bonne compréhension. Ce qui apparemment est difficile à établir pour les monolingues invétérés. J'oppose en général aux jacobins du langage l'égalité en droit de toutes les langues et aucune n'est supérieure à une autre,

fusse-t-elle française, espagnole, catalane, anglaise ou occitane.

**D. B.**

**Dans ton expérience personnelle, le point fort c'est d'être rentré dans la vie avec quatre langues.**

**A. S.-G.**

Cet atout ne m'est apparu que bien plus tard, car je l'ai vécu, comme tout le monde, comme un handicap après avoir été accueilli dans la famille maternelle du Lauragais, où l'on parlait quotidiennement l'occitan. Je suis entré au lycée de Revel avec un très fort accent "roulé" qui m'a valu bien des humiliations ensuite à l'École Supérieure de Commerce de Toulouse. Un professeur de diction m'a enregistré et puis a diffusé l'enregistrement devant tous les étudiants réunis en concluant : "et vous pensez être chef d'entreprise avec un tel accent !". C'était affreux. J'ai donc tout fait à ce moment-là pour éliminer ce "r" mais je n'y arrivais pas, j'ai alors utilisé la *jota*. Je me souviens d'une anecdote : montant comme il se devait à Paris pour passer des examens, je me trouve dans le train en face d'une jeune fille. Je parlais avec un accent "bizarre", elle essaie d'ouvrir la



Troubadour Art  
Ensemble,  
Photo Luc Quelin

conversation et me demande "vous êtes de quelle nationalité ?". Empêtré dans mes accents, je lui réponds "Je suis fiancé", ne sachant plus où placer mon "r" occitan ou ma jota espagnole, alors que je voulais dire "Je suis français". Nous sommes restés muets le temps du voyage. Ce n'est qu'avec l'éloignement, l'exil à Paris que j'ai petit à petit perdu cet accent. Et c'est en même temps cet éloignement qui m'a poussé à mieux comprendre l'espace pyrénéen et la richesse linguistique et culturelle qui m'avait nourri. Peu à peu, Paris perdait de son aura, d'autres villes apparaissaient tout aussi importantes, Barcelone, Saragosse, Turin, Milan, Florence, et en fait plus porteuses d'avenir.

**D. B.**  
**À quel moment l'écriture et le théâtre ont occupé cette part importante de ton existence ?**

**A. S.-G.**  
Jusqu'à l'âge de seize ans, je ne m'intéressais pas aux livres, je me contentais de lire ce que l'on me disait de lire à l'école, et un jour je suis tombé sur le journal d'Anne Franck. L'enfermement qu'elle exprimait dans ce livre et la libération par l'écriture m'ont interpellé puisque moi-même à ce moment-là je ne com-

muniçais pas avec les autres. Ceci m'a amené à l'écriture. L'écriture permet de sortir de sa condition, surtout en tant qu'Occitan, par l'utilisation de la langue ; du fait de ma pluriculturalité, j'étais apte à comprendre ce sentiment d'universalité, apte à la création. Le rôle de l'écriture c'est de tenter d'établir un pont par-dessus le gouffre qu'il faut apprivoiser. C'est la même chose que je fais avec les Pyrénées. Cette soi-disant frontière, cette barrière géologique proclamée pendant quelques temps cul-de-sac de l'Europe. Or les ports<sup>1</sup> sont là. J'ai eu la chance de réaliser cela assez tôt. Quand on a vécu dans les Pyrénées et qu'on récupère une certaine mémoire occultée sciemment par l'école, on s'aperçoit très vite de la chance d'être dans un pays de marche<sup>2</sup>, d'être à la jonction de l'espace occitan et du monde méditerranéen arabo-berbéro-séfarado-ibérique. Les arabes ont désigné en leur temps les Pyrénées comme "montagne des ports et des passages".

**D. B.**  
**Cette idée de passage, de transversalité, c'est une certaine vision du monde !**

**A. S.-G.**  
Je ne suis pas foncièrement français, ni foncièrement espagnol, ni foncièrement Occitan, mais si je me sens occitan, c'est en tant que créateur de liens. En fait c'est le recul pris avec chacune de ces cultures qui a contribué à faire émerger en moi une certaine conception du monde. Une énergie positive est née de ce recul et d'une identité à géométrie variable, ce que ne peut supporter aucun intégriste nationaliste d'où qu'il vienne, et je me suis aperçu que les Français en général sont beaucoup plus nationalistes qu'ils ne le croient. La conception qu'ils se font de leur histoire, de leur langue,

de leur culture et de leur place dans le monde, sous le masque universaliste, est particulièrement instructive.

**D. B.**  
**Tu énonces des données qui pourraient être les bases juridiques de la notion de droit des cultures !**

**A. S.-G.**  
Expérience fondamentale que la coexistence autour de soi et en soi de langues et de cultures différentes ! La lutte pour le droit à cette coexistence en toute égalité de traitement est une lutte continue, non seulement sur les deux versants pyrénéens, mais sur toute la planète. Nous voyons bien à quel degré de difficulté sont confrontées les langues et les cultures dites minoritaires et particulièrement en France. Éditer un journal, un ouvrage dans une langue non reconnue relève d'une grande prouesse. Hélas, l'histoire nous apprend que pour régner et dominer, il faut diviser, c'est-à-dire couper les liens. Et les États français et espagnols ont, semble-t-il, assez bien œuvré conjointement pour éliminer toute entité autonome qui aurait les Pyrénées pour colonne vertébrale, apte à tisser les liens entre les deux versants à leur meilleur profit pourtant !

**D. B.**  
**Ton parcours professionnel t'a amené à monter à Paris pour une période transitoire.**

**A. S.-G.**  
J'ai quitté Paris après y avoir vécu une dizaine d'années, non sans avoir effectué un travail spécifique auprès de l'Institut d'Études Occitanes et d'un groupe de cinéastes occitans sur la matière de l'émigration et de l'exil. Sans oublier les deux événements sociaux les plus importants de France des années soixante-dix, à savoir le Larzac et le

mouvement viticole. Tout ça nous avait incité à nous préparer à revenir au pays, l'idée étant qu'il fallait le faire tant que nous étions jeunes, et de ne pas faire comme les générations d'avant qui ne revenaient que trop tard et ne pouvaient plus donc être utiles à leur pays politiquement et socialement.

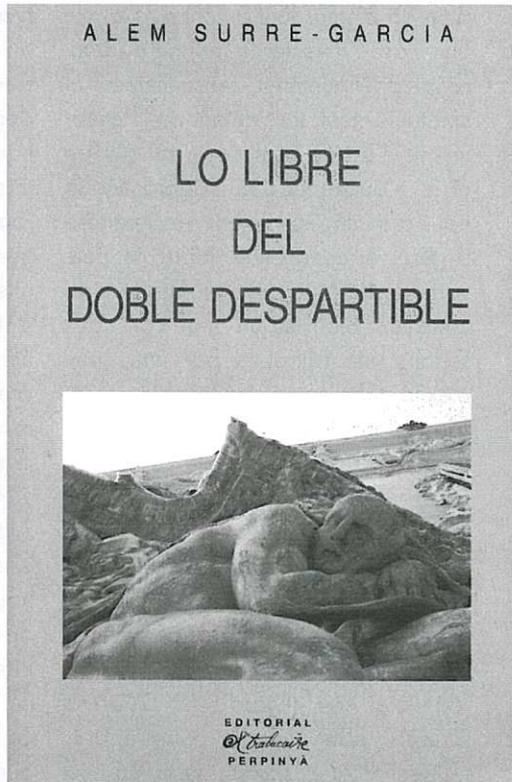
**D. B.**

**Il y a eu cette démarche de rupture par rapport à une carrière professionnelle classique, des changements de rémunération, le choix du retour et les renoncements que cela implique, ceci étant le fait d'une maturation dans le sens de ton engagement.**

**A. S.-G.**

Complètement, c'était le prix à payer parce que nous avions envie d'apporter ce que nous avions appris, au service de la culture occitane, au service de la société, au pays. Sans savoir exactement quel sort nous serait réservé. Nous étions un certain nombre à vouloir faire cela et l'un d'entre nous, Etienne Hammel, fut le premier à être engagé auprès de la Région Languedoc-Roussillon et cela précédait mon engagement en Midi-Pyrénées. C'était très drôle de travailler ensemble alors que nous avions déjà collaboré dans le cadre de l'émigration parisienne autour de revues artisanales dans lesquelles nous diffusions nos conceptions géostratégiques, *Forabanda* d'abord, *Talvera* ensuite. Dans la première, nous exprimions notre sentiment d'être marginalisés, dans la seconde nous passions d'une attitude négative à l'attitude positive d'une marge nécessaire pour cultiver le centre. Cela nous a préparé à ce à quoi nous ne nous attendions pas du tout,

c'est-à-dire à être dans les deux premières institutions qui acceptaient de valoriser la culture et la langue occitanes.



**D. B.**

**Il y avait ce contexte où beaucoup de gens remettaient en question leur parcours professionnel.**

**A. S.-G.**

Tout à fait. Quand à moi, j'ai retrouvé du travail ici à Toulouse. C'était dans le cadre des ateliers cinématographiques, et c'était pratiquement la moitié de la rémunération que j'avais à Paris, sans beaucoup de perspectives au niveau professionnel. De plus, ça n'était pas forcément bien vu par les familles. C'était vécu comme une régression. Alors que nous aurions dû devenir normés, assimilés, clonés définitivement, voilà que nous nous entichions d'une langue vouée à disparaître et que nous nous destinions à passer le restant de notre vie à agir pour

quelque chose d'illusoire et sans avenir. Il faut avoir suffisamment réfléchi en amont pour pouvoir accepter toutes les pressions qui veulent signifier "vous êtes en échec". Alors que nous savions que prendre cette voie c'était se réaliser.

**D. B.**

**Dans la relation de l'identité culturelle à l'économique que d'autres pays maîtrisent bien, est-ce que tu as remarqué un changement d'attitude dans le cadre de tes actions auprès des institutions ?**

**A. S.-G.**

Elle se fait par des voies détournées, très lentes et insatisfaisantes. Si la culture est considérée par certains pays d'Europe comme un levier du développement économique, cela n'est pas encore vraiment le cas en France où la diversité culturelle et linguistique est perçue soit comme un luxe, soit comme un danger pour

l'unitarisme républicain. Pourtant la grande bataille planétaire, au-delà des considérations économiques ou guerrières qu'elle peut prendre, semble bien être - mais ce n'est pas nouveau - la domination culturelle et linguistique du monde. La bataille pour la francophonie peut être vue sous cet angle.

**D. B.**

**En 1998 tu as été chargé de mission à la culture occitane au Centre des Cultures Régionales, et depuis 1990 tu es chargé de mission pour la valorisation de la langue et de la culture occitanes au Conseil Régional Midi-Pyrénées. Qu'as-tu envie de dire sur toutes ces années ?**

**A. S.-G.**

Ce sont les années du changement d'attitude par rapport à la société, et la société elle-même qui se transforme. Je sens en 2003 que la société civile dans sa majorité a intégré certaines données culturelles, que ce ne sera plus comme avant, mais qu'elle ne sait pas trop où elle va. Elle cherche de nouveaux repères et comme il y a un manque notoire de

**“Mais il était difficile pour certains romanistes, surtout en pleine colonisation algérienne, d'admettre que la civilisation d'Al andalous ait pu avoir une quelconque influence bénéfique sur une partie du territoire métropolitain.”**

philosophies ouvertes, elle va les chercher dans le passé avec le risque de repliement nostalgique qui traverse aussi bien les sociétés occidentales qu'orientales. Par contre, seule une bonne connaissance du passé impliquant la prise en compte des contradictions et de la complexité des situations historiques peut permettre de nous éclairer sur le monde contemporain. Il y a donc deux lectures du passé, une qui élimine les contradictions gênantes et l'autre qui les affronte et les intègre. La connaissance de la civilisation des troubadours ne peut que nous amener à réfléchir sur les contradictions et la complexité du monde. Il y a une dialectique particulièrement féconde

entre l'unitaire et le pluriel, le local et le global pour employer des termes contemporains. L'ars médiéval démontre une appétence extraordinaire à déchiffrer le monde. Il s'agit d'un art majeur tout autant que le *trobar*, l'art d'inventer le monde ou d'innover poétiquement, sensuellement et spirituellement, tout autant que l'*entrevascar*, l'art de l'entrelacs, du tissage et je n'oublie pas qu'Edgard Morin nous a incité récemment à apprendre à gérer la complexité. Nous ne pouvons réduire la lecture du monde entre un bien et un mal car nous serions vite rattrapés par une complexité difficilement maîtrisable.

Ainsi dans le domaine des troubadours, les bagarres ont été vives entre les universitaires pour déterminer l'origine de l'art du *trobar*, et sans doute là aussi les sources ont été multiples et enchevêtrées. La seule source romane, liturgique et occidentale ne semble pas suffire. Il faut aussi réorienter son regard vers plusieurs Orient pour mieux comprendre, l'Orient d'Al andalous, juste au sud des Pyrénées, l'Orient de Tripoli et l'Orient byzantin. Ainsi, le tout premier des troubadours connus, Guilhem IX d'Aquitaine, a fréquenté ces trois Orient et il serait tout à fait curieux que ces parcours n'aient eu aucune influence. Mais il était difficile pour certains romanistes, surtout en pleine colonisation algérienne, d'admettre que la civilisation d'Al andalous ait pu avoir une quelconque influence bénéfique sur une partie du territoire métropolitain. C'était certainement faire trop d'honneur à ceux que la France traitait alors d'"indigènes" ! Je me bats actuellement pour que soit publiée prochainement la traduction d'un ouvrage de base sur l'influence des poètes arabo-andalous sur les provençaux écrit par un américain, Aloïs Richard Nykl<sup>3</sup>, dans les années quarante. Il serait temps !

**D. B.**

**La thématique des troubadours est très présente dans ta réflexion ; quand t'est venu cet intérêt pour la culture des troubadours ?**

**A. S.-G.**

Ceci m'est venu plus tard, par une démarche intellectuelle, par la connaissance des exactions commises par la Croisade franco-romaine menée contre les dits Albigeois. Un vrai crime contre l'humanité et dont l'écho n'est pas prêt de s'éteindre, tellement cette croisade a été exemplaire de la façon de s'y prendre pour détruire un peuple. De la même façon, il m'est difficile de pardonner à la France pour un autre crime contre l'humanité commis en Algérie. Tant que la France ne fera pas un travail historique d'autocritique en profondeur, elle est à même de réitérer de façon détournée, par intermédiaire (il faut considérer dans ce sens la politique franco-africaine) ce genre d'exactions. Et je crains que la France ne poursuive jusqu'à son terme l'éradication totale sur son territoire de toute autre langue ou culture que la sienne. L'amalgame entre intégration et assimilation est particulièrement ancré dans les mentalités. Et paradoxalement c'est bien là une conception "ethniste" qui est à l'œuvre : un seul Etat, une seule nation, un seul peuple, une seule langue, une seule culture, une seule histoire, un seul avenir. En fait, l'occitan pour l'occitan ne m'intéresse pas, c'est ce que transmettent la langue et la culture occitanes qui m'importe, les valeurs humanistes.

**D. B.**

**Cette inspiration des troubadours vient de quelque part !**

**A. S.-G.**

Par les voyages, par les routes commerciales et notamment la route de la soie, par les récits, certains trou-

badours ont la connaissance de régions très éloignées comme le Khorassan au nord-est de l'Iran, qui est le berceau de bardes et de mystiques renommés. Le Khorassan par le nombre de ses poètes est l'équivalent de l'Occitanie médiévale.

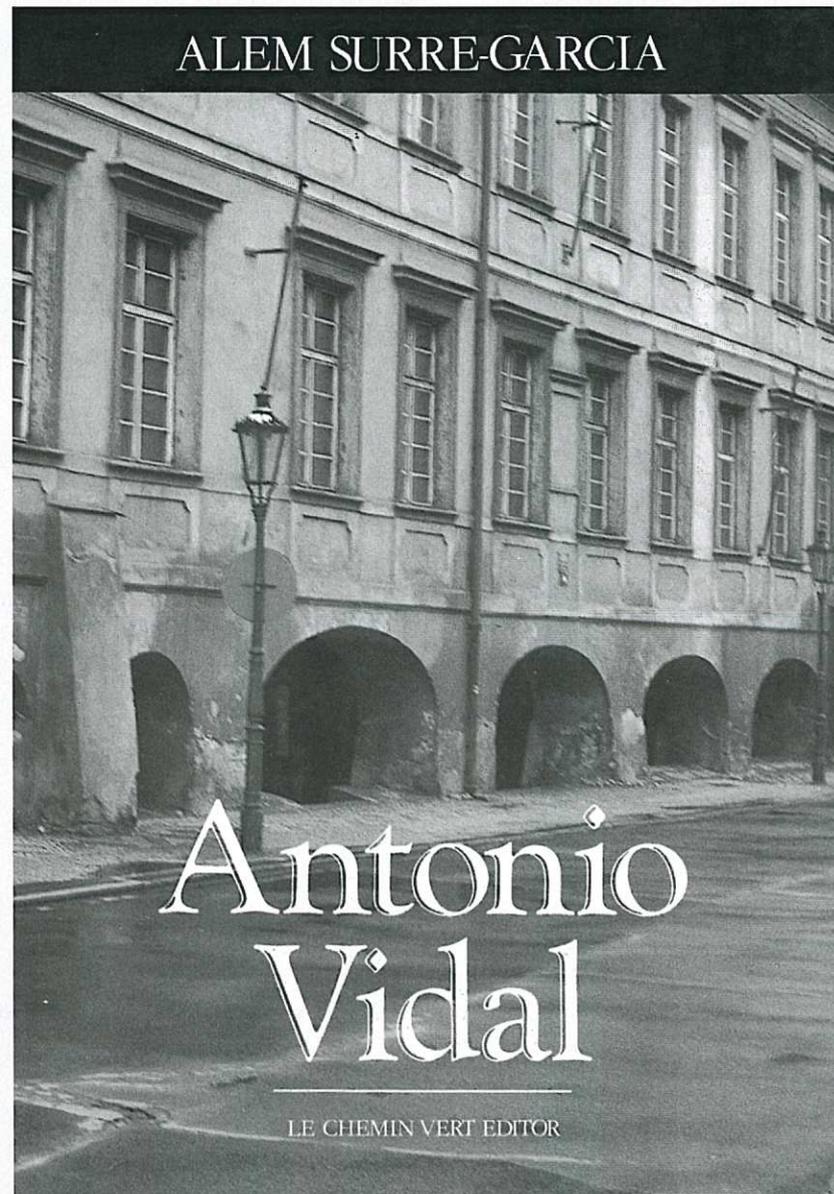
La redécouverte de ces liens me paraît fondamentale dans le contexte international actuel, voire vitale pour le rôle précieux que l'Occitanie peut jouer comme marche culturelle, linguistique et musicale, entre le Nord français et européen, d'une part, et le bassin méditerranéen, d'autre part. En fait un rôle d'ambassadeur de la paix, promouvant les échanges, acceptant les influences et créateur de nouvelles synthèses. Certes ce rôle lui a valu les foudres d'une croisade, mais sur les traces de Jacques Berque, j'ai le désir encore plus pressant d'inventer ici-même une nouvelle Andalousie.

**D. B.**

**L'ensemble de musique ancienne Tre Fontane, dans son interprétation des troubadours, a fait une recherche par rapport à la musicalité du mot, lequel n'étant souvent pas audible quand les textes de troubadours sont interprétés avec la technique du chant classique.**

**A. S.-G.**

Pour les troubadours, ce qui est important avant tout c'est le langage. La musique est au service du langage, elle le prépare, d'où les longues introductions comme dans la musique arabe ou séfarade. La musique précède le sens, elle insinue le sens, et puis on entend le sens, on entend tout distinctement, la musique nous a mis dans un bain qui nous permet d'accéder à la musique supérieure du mot, le langage se déploie en musique, et la musique ne peut avoir lieu que s'il y



a connaissance du texte, c'est un double mouvement. À un moment donné c'est inextricable, on est dans l'enchevêtrement, dans cette vapeur des voyelles et ce heurt des consonnes. Les troubadours possèdent donc la musicalité de la langue à haut niveau. On peut se demander quelle est l'époque du monde où l'on peut retrouver une telle intuition. On peut parler de cette période des troubadours en la comparant à l'époque grecque, et dire qu'elle fut l'aurore de l'Europe. Lorsque l'on rentre en *trobar* on rentre dans quelque chose d'inextricable musica-

lement et linguistiquement. On peut parler de quelque chose d'assez proche de la révélation telle qu'elle est exprimée dans les théories mystiques. C'est une révélation, et si l'on ne parvient pas à la révélation suprême, il y a un échelon intermédiaire que l'on appelle en occitan le *joy*, un état érotico-poétique qui peut amener à l'extase. Le *joy* a été suffisamment porté par la poésie des troubadours pour que l'on puisse affirmer qu'il est un des éléments fondateurs du *trobar*. Lorsque je travaille avec des musiciens "contemporains", je me suis rendu compte



*Astrada, Comedia dell'oc, le metteur en scène Bernard Cauhape entouré de Françoise Meyruels (dans le rôle d'Emma) et de Myriam Petiot (dans le rôle de Finou)*

de la difficulté d'établir le rapport entre langage et musique. C'est un grand chantier pour réapprendre ce lien, l'*entrebescar*, l'enchevêtrement ; la musicalité de la langue ne suffit pas et c'est pour cela que je travaille de plus en plus avec des musiciens.

**D. B.** *Quel est ton point de vue ?*

**La thématique des troubadours s'inscrit dans la modernité, mais est-ce que celle-ci peut s'en accommoder ?**

**A. S.-G.**

Dans la musique dite contemporaine il y a une forme d'acculturation qui exclut toute sensibilité et quelquefois le sens, ce sont les limites de la musique contemporaine. Je n'aurais jamais pu comprendre tout ceci si je n'avais pas vécu plusieurs expériences. Lorsque la modernité devient une finalité, elle devient un enfermement. Tout devient intellectuel, épuré et il n'y a plus cette dialectique incessante de la musicalité et du langage, donc du sens. Le Chœur de Toulouse Midi-Pyrénées a commandé pour 2004 à Edith Canat de Chizy, compositrice élève de Maurice Ohana, une œuvre sur un texte occitan dont le thème sera la *convivencia*, autre concept médiéval et très contemporain qui désigne l'art de vivre ensemble dans le respect des différences culturelles, linguistiques et spirituelles. Voici une autre expérience qui enrichira notre débat. Personnellement, le fait que je travaille de plus en plus avec des musiciens et des compositeurs me paraît d'une grande logique dans la mesure où j'ai intégré encore mieux qu'auparavant les passions et les raisons du *trobar*.

**D. B.**

**Dans ton cheminement à travers l'écriture, il y a un passage, qui t'a marqué, qui a coïncidé avec une expérience humaine particulière.**

**A. S.-G.**

Ce qui a été moteur et qui m'a complètement dépassé, c'est bien l'écriture de l'ouvrage *Antonio Vidal* que je considère comme inachevé et en bien des points maladroit. Et pourtant ce récit a eu une aventure singulière autant en Occitanie qu'en Europe centrale, après la chute du mur de Berlin. Nous avions alors, ma compagne et moi, accueilli chez nous une femme tchèque qui était liée en fait aux milieux intellectuels et artistiques de son pays, notamment Milan Kundera et Vaclav Havel. Et un jour elle nous apprend qu'elle avait oublié un papier important chez elle à Prague. Elle nous a demandé de nous y rendre et nous avons décidé de partir. Nous avons ressenti à Prague une atmosphère particulièrement oppressante. Nous nous sentions suivis, dans une ambiance policière et de couvre-feu et par-dessous, l'ombre de Kafka. Nous étions soupçonnés et soupçonnables, nous avons été contrôlés et nous avons pu quand même ramener le document. Cette expérience a été un choc terrible pour moi. C'était la concrétisation de toutes mes angoisses. Ce qui m'a inspiré dans l'écriture d'*Antonio Vidal*. Il a été traduit en allemand, il a été étudié dans des universités en Hongrie, il a été traduit en polonais, je suis allé à Cracovie faire des lectures de ce roman. Et ce n'est que récemment qu'il a été traduit en français.

**D. B.**

**Tu as d'autres projets d'écriture ?**

**A. S.-G.**

Je dispose d'un stock d'articles où j'ai découvert des angles de lecture inédits ! Je pense à écrire une suite qui se passera certainement en Andalousie. J'ai déjà fait les repérages vers Mojacar, vers Nijar où j'ai découvert des ancêtres séfa-

rades d'Antonio Vidal. À suivre. L'écriture crée des passerelles, des liens et les Pyrénées comme montagnes des *pòrts* et des passages restent pour moi la référence obligée. Sur mon chemin de vie, les choses ne se règlent pas en termes d'antinomie mais en interférences et en souffles distincts. Lorsque j'ai

*“L'écriture crée des passerelles, des liens et les Pyrénées comme montagnes des pòrts et des passages restent pour moi la référence obligée.”*

écouté la maquette du disque du groupe *Mosaïca*, j'ai été séduit immédiatement. Musique populaire certes mais avec ce sens du lien que seuls le savoir et l'expérience peuvent magnifier ; les Pyrénées gasconnes nous renvoient vers les Aurès pour mieux aider à notre retour, plus riches, plus confiants, plus inventeurs. Le fossé est trop grand en France entre la culture dite savante et la culture dite populaire, à tel point qu'il a suscité du mépris mutuel. La seule approche populaire tend à folkloriser et anecdotiser, la seule approche savante tend à dessécher et scléroser. C'est bien la connaissance des distances, des rythmes et des silences qui seule peut nous rendre si proches.

**D. B.**

**Que peut-on penser de la place du mouvement revivaliste des musiques traditionnelles des pays occitans et sa rencontre parfois avec des musiques plus savantes ?**

### A. S.-G.

Après avoir écouté le disque de Mosaïca, je me suis dit : ils ont tout compris. Bien sûr il y a eu d'autres expériences dont ils ont certainement bénéficié, celles des musiciens aquitains de Tre Fontane, des musiciens languedociens de Troubadour

**“Il n’y aura pas, je le pense sincèrement, d’évolution significative sans l’intégration de ce superbe processus de civilisation que nous offre la langue et la culture occitanes.”**

Art Ensemble, et des musiciens provençaux, Carlotti, Gacha Empega. Et comme ceux-ci, Mosaïca ouvre des espaces, trace des pistes, aide à respirer différemment. On les sent nourris de musique à la fois savante et traditionnelle, sans le moindre complexe. Cela ne peut qu'affiner l’entendement.

### D. B.

**Comment se fait, d’après toi, l’articulation entre la musique de tradition orale et la musique dite savante ?**

### A. S.-G.

Les Ballets Occitans en leur temps ont apporté un renouveau. Nous sortions enfin d’une conception vieillotte et poussiéreuse de la culture populaire, complètement acculturée à un modèle folklorique national. Je me souviens d’une émission de France Culture où une critique

musicale éreintait la façon de chanter de Françoise Dague, “inécoutable” disait-on. Mais à travers cette voix, j’entendais moi les accents de mes familles adoptives lauragaises, catalanes et aragonaises. Cette voix me reliait à ce que j’avais entendu de Sardaigne, des Balkans, d’Anatolie. Avec nos cris, avec nos appoggiatures, nos ruptures de rythme et nos mélismes, nous étions bien loin de la mélodie à la française. Nous basculions vers le sud, vers l’immémorial tropisme. C’est pourquoi j’incite à une réelle et profonde prise de conscience de ces phénomènes culturels auprès des artistes et je vibre à l’émergence de certains accents, de certaines tonalités ou tonicités chez Marilis Orionaa, Céline Ricard, Equidad Barès, Guillaume Lopez... Il n’y aura pas, je le pense sincèrement, d’évolution significative sans l’intégration de ce superbe processus de civilisation que nous offre la langue et la culture occitanes. C’est l’épaisseur du temps qui peut nous donner des ailes. C’est un nouveau *Gai Saber*. À travers la langue occitane, c’est l’aptitude à l’écoute du monde que l’on développe chez l’enfant, chez l’artiste et chez toute femme et tout homme de bonne volonté.

### D. B.

**Tu as certainement d’autres projets ?**

### A. S.-G.

Ce rapport texte-musique, je vais à nouveau l’expérimenter dans quelque temps avec *Sabar, Livre des Morts Pyrénéens*, une transposition dans la vallée du Sabartès du *Livre des Morts Egyptiens* à l’usage de nos concitoyens déroutés par la mort, un livre de vie par excellence, enfin je le souhaite. Son édition donnera lieu à un événement original où l’invention musicale aura toute sa place.

### NOTES

**1. Pòrt** en occitan désigne indifféremment un port de mer ou un col de montagne.

**2. Marche** qui désigne une province frontalière.

**3. Aloïs Richard Nykl**, écrivain américain du XX<sup>e</sup> siècle.

**BIBLIOGRAPHIE (extrait)**Textes poétiques

*Milgrana Clausa o lo retaule desmargat*, 2001. Oratorio composé par Gérard Zuchetto et interprété par le Troubadour Art Ensemble dirigé par Gérard Zuchetto, disque compact, février 2002 (avec traduction en français, espagnol et arabe). Représentations à Rodez, Lodève en 2002, Roques-sur-Garonne en 2003, Cité de la musique, La Villette en 2004.

Nouvelles et romans

*Antonio Vidal*. Paris : Ed. Le Chemin Vert, 1984. Traduit partiellement en polonais, Cracovie, 1987. Traduit par Erich Thaler en allemand aux Éditions Fischer de Francfort sous le titre *Die Verletzung*, 1999. Traduit en français par Françoise Meyruels et Martine Boulanger aux Éditions du Trabucaire (Perpignan, 2001). présenté le 19 juin 2001 à la Librairie Ombres Blanches (Toulouse).

*Lo Libre del Doble Despartible* (Le livre du Double divisible). Perpignan : Éditions du Trabucaire, 1997. Prix Antigone, Montpellier, 1998. Présenté à la Bibliothèque Municipale de Toulouse, 1998. Extrait *Cant del pòble sillabic* inclu dans le spectacle de Serge Pey *L'évangèli de la sèrp*, la Mounède, avril 1998.

Théâtre

*Lo lop, l'agaça e lo TGV*, joué une vingtaine de fois en Midi-Pyrénées et Languedoc par la troupe Comedia dell'oc, 1992.

*Las aventuras de Gran-de-milh*, (en trois langues, occitan, français et nathuatl) représenté par Comedia dell'oc dans le cadre de la Foire Internationale de Toulouse, 1995. Pièce éditée par le Conservatoire Occitan (Toulouse, 1997), illustrée par Jean-Marc Petitfils. Jouée par le Théâtre 107 dans le cadre du Festival Théâtre en Fête de Carbonne, 1998.

*Astrada* (en français, occitan et italien), créé au Théâtre du Peuple de Millau en 1994 par Comedia dell'oc et représenté au théâtre de la Digue, Toulouse, en 1996. Édition d'une cassette vidéo par Lapilli Films, 1997.

Traductions

*Vert paradis* de Max Rouquette (Éd. Le Chemin Vert, Paris, 1980).

Prix Olivier de Serres, 1980. Réédition aux Éditions de Paris, 1998.

*Le Livre de Catoia / Le Livre des Grands jours* de Joan Bodon (Ed. Le Chemin Vert, Paris, 1982).

*Le jeune homme de novembre / La pluie / La terre* de Bernard Manciet (Ed. Le Chemin Vert, Paris, 1986).

"Librettiste" pour les spectacles suivants

*Contra suberna*, livret d'une cantate de Gualtiero Dazzi, création à la Halle aux Grains avec l'Orchestre de Chambre National de Toulouse, 1998.

*La légende de Jaufré Rudel*, livret pour la création musicale de Vincente Pradal, la Mounède, 2000, Fête de la Musique 2000 à Toulouse, *Estivada* de Rodez en 2000.

*Terras del ponent*, livret pour la création musicale, création à la Mounède, mars 2003.

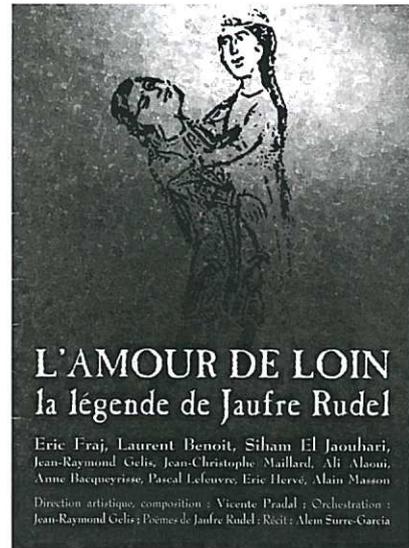
Ouvrages collectifs

*Le Baroque occitan* avec Michel Dieuzaide et Guy Cavagnac, Ed. Privat, fin 1996

Prix de l'Académie des Jeux Floraux et prix du Livre d'Art de l'Académie du Languedoc, 1997.

*Garonne en pays toulousain*, Éditions La part des Anges, 2001.

*Le pastel, l'alchimie du bleu*, Éditions La part des Anges, paru en octobre 2001, (traduction du texte de Bernard Manciet en occitan).

Audiovisuel

Conseiller technique et acteur de la Théma *Le mythe cathare*, janvier 2002, ARTE.

Conception d'un documentaire *Lo Taure blanc-jo* sur le poète Bernard Manciet (fin mars 2002). Réalisation : Michel Gayraud. Production France 3 Aquitaine. Sélectionné au FIPA, Biarritz, 2003.

# Enseigner et transmettre le chant traditionnel

## Éléments de bibliographie

**C**ette bibliographie est spécifique à l'enseignement du chant et plus particulièrement du chant traditionnel. Elle propose des références de documents traitant de la pédagogie du chant mais aussi des ouvrages plus techniques sur la voix, la perception, les techniques vocales et corporelles.

Elle est un complément à la bibliographie sur Transmettre et enseigner la musique traditionnelle qui a été publiée en 2001 dans le numéro 47 de Pastel où le lecteur trouvera des éléments, qui ne sont pas repris ici, sur les ouvrages généraux, les textes officiels, les ouvrages de référence ainsi que les organismes de formation.

La plupart des documents cités sont consultables à l'ARPA (Atelier régional des pratiques musicales amateurs Midi-Pyrénées) et au Conservatoire Occitan – Centre des musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées, ce que nous indiquons sous chaque référence bibliographique avec les mentions : ARPA, CO, ou ARPA / CO quand ils sont consultables dans les deux centres.

### I. Expériences dans le domaine du chant traditionnel

ACHIARY, Beñat. **Les chants du feu et de la forge : l'interprétation dans le chant traditionnel, réflexions et pistes...** Modal : la revue des musiques traditionnelles. N° spécial "Spécial pédagogies". Sept. 1986, n° 4, p. 4-7.

CO

Ateliers d'ethnomusicologie. **La voix.** Cahiers de musiques traditionnelles. 1991, n° 4. Chêne-Bourg ; Genève : Georg Editeur. 318 p.

À noter que le numéro 6 de cette revue, paru en 1993, est consacré au thème des "Polyphonies".

CO

[BLANCHARD, Jean]. **Ma voix dans le chant du voisin : plan de formation vocale en Rhône-Alpes.** Musiques traditionnelles Rhône-Alpes. Hiver 2002, n° 44, p. 8-9.

Propos recueillis auprès de Jean-Marc Vernier, directeur de l'Agence Musique et Danse Rhône-Alpes (AMDRA) et d'Evelyne Girardon, chargée du développement des pratiques vocales à l'AMDRA.

CO

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

CO

**La voix.** Cahiers de l'animation musicale. 1984, n° 31. 99 p.

Ce numéro spécial de revue contient, entre autres, des articles sur l'enseignement du chant ainsi qu'un chapitre sur les "Voix traditionnelles" constitué d'articles signés par Geneviève Clément sur "La voix traditionnelle" (p. 62-63), par Giovanna Marini sur "Voix des villes et voix des champs" (p. 65-66) et par Trân Quang Hai sur "Le chant diphonique" (p. 67-69).

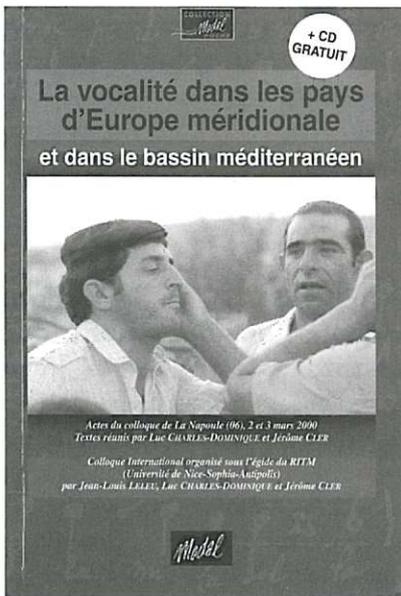
CO

## 2. Découverte des techniques vocales du monde

ASSELINÉAU, Michel, BÉREL, Eugène. **Ecoute et découverte de la voix.** Courlay : Editions Fuzeau, 1996. 1 guide pédagogique : 188 p. ; 1 cahier de travaux pratiques : 69 p. ; 3 disques compacts. Collection "M. Asselineau E. Bérel".

*Exemples sonores des différentes voix du monde (disque compact n° 2 : plages 6 à 14) accompagnés d'un commentaire.*

ARPA



LELEU, Jean-Louis, CHARLES-DOMINIQUE, Luc, CLER, Jérôme, éd. **La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen.** Actes du colloque de La Napoule (06), 2-3 mars 2000. Saint-Jouin-de-Milly : Modal Editions, 2002. 221 p. + 1 disque compact. Collection "Modal poche".

CO

OTT, Jacqueline, OTT, Bertrand. **La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant.** Issy-les-Moulineaux : Editions EAP, 1994. 470 p. Collection "Psychologie et pédagogie de la musique".

*La troisième partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude de la voix dans différents pays européens.*

ARPA

ZEMP, Hugo, coord. **Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales.** Paris : Le chant du monde, 1996. 3 disques compact + 1 livret (188 p.). Collection du Centre national de la recherche scientifique et du Musée de l'Homme. CMX 3741010.12.

ARPA / CO

## 3. Ouvrages et articles sur la voix

CORNUT, Guy. **La voix.** Paris : PUF, 1998. 125 p. Collection "Que sais-je ?", n° 627.

*Ouvrage clair et précis sur tout ce qu'il faut savoir sur la voix.*

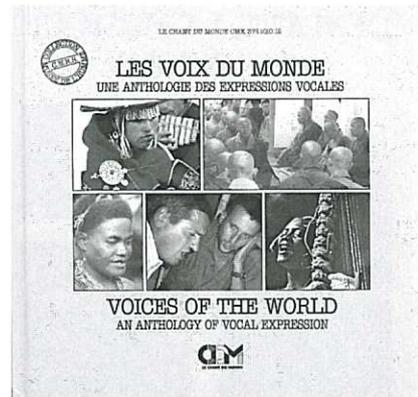
ARPA

DEJONCKERE, P. H. **Le vibrato vocal.** Médecine des Arts. Sept. 1998, n° 25, p. 2-5.

ARPA

HEUILLET-MARTIN, Geneviève, GARSON-BAVARD, Hélène, LEGRÉ, Anne. **Une voix pour tous. Tome 1 : La voix normale et comment l'optimiser.** Marseille : Solal, 1997. 204 p. Collection "Le Monde du verbe".

ARPA



Institut de pédagogie musicale. **Le Souffle.** Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique. Déc. 1994, n° 32. 85 p.

ARPA / CO

ORMEZZANO, Yves. **Le guide de la voix.** Paris : Editions Odile Jacob, 2000. 431 p.

*Il s'agit d'un survol de tous les aspects de la voix. Les pages sur le fonctionnement du larynx sont claires.*

ARPA

SCOTTO DI CARLO, Nicole. **La voix chantée.** La recherche. 1991, n° 235, p. 1016-1025.

TOMATIS, Alfred. **Nous sommes tous nés polyglottes.** Paris : Fixot : Librairie générale française, 1991. 219 p. Collection "Le livre de poche pratique", n° 8119.

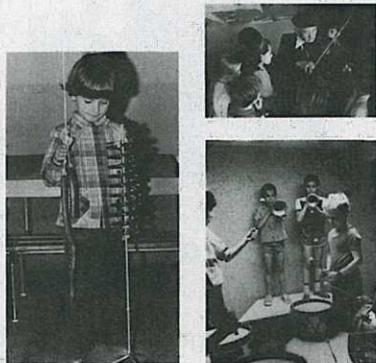
## 4. Pédagogie de la voix

AMY DE LA BRETÈQUE, Benoît. **L'équilibre et le rayonnement de la voix.** Marseille : Solal, 1997. 109 p. Collection "Voix parole langage".

ARPA

Angélique FULIN

## L'ENFANT, LA MUSIQUE ET L'ÉCOLE



Buchet/Chastel

AMY DE LA BRETÈQUE, Benoît. **À l'origine du son : le souffle. Le travail de la respiration pour la voix et pour l'instrument à vent.** Marseille : Solal, 2000. 127 p. Collection "Voix parole langage".

ARPA

AUTHELAIN, Gérard. **La création de chansons à l'école.** In *L'éducation musicale à l'école : pratiques, enjeux, perspectives*. Actes du colloque départemental d'éducation musicale en Seine-et-Marne, Melun, 1988. Paris : IPMC, 1989, p. 65-74.

CO

BARATHON, Jacques, LEMÊTRE, Roland. **Chansons traditionnelles des provinces de France ordonnées selon une progression solfégique.** Paris : Durand Editions musicales, 1985. 4 vol. non paginés.

ARPA

BUSTARRET, Anne-H. **L'enfant et les moyens d'expression sonore : disque, radio, magnétophone.** Paris : Les Editions ouvrières : Dessain et Tolra, 1985. 163 p. Collection "Enfance heureuse".

ARPA

BUSTARRET, Anne-H. **La mémoire enchantée : la pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours.** Paris : Les Editions ouvrières, 1986. 297 p. Collection "Enfance heureuse".

ARPA

CAYOT, André. **Enseigner la chanson ?** *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. N° spécial "Apprentissages et traditions". Sept. 1994, n° 31, p. 18-22.

CO

CHUN-TAO-CHENG, Stephen. **Le Tao de la voix : une nouvelle méthode inspirée de l'Orient et de l'Occident pour le chant et la voix parlée.** Paris : Pocket, 1993. 201 p.

ARPA

CORNUT, Guy, coord. **Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée.** Actes du colloque tenu les 8, 9, et 10 février 2001 au CNR de Lyon dans le cadre des Rencontres vocales en Région Rhône-Alpes. Lyon : Symétrie, 2002. 148 p. + 1 cédérom. À noter un texte de Simha Arom sur "De quelques usages particuliers sur la voix en Afrique Centrale" (p. 73-76) et de Trân Quang Hai sur "À la découverte du chant diphonique" (p. 117-132).

L'ouvrage comprend également un cédérom très intéressant sur les mouvements du diaphragme.

ARPA

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

ARPA / CO

Institut de pédagogie musicale et chorégraphique. **Chœurs.** *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. 1990, n° 13. 96 p.

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

À consulter notamment le chapitre "Ingrédients et astuces. Pour faire cours".

CO

MARTENS, Edith, VAN SULL, Vincent. **Osez la musique : éveil des enfants au plaisir de la musique.** Bruxelles : Labor, 1992. 95 p.

Exercices vocaux, musicaux et corporels à destination des enfants.

ARPA

MAZERON, Liliane. **Évolutions dans l'enseignement du chant.** In 1967-1997 – Trente ans d'enseignement de la musique et de la danse en France. *Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. 1997, n° hors série. Paris : Cité de la musique, 1997, p. 186-192.

CO

MILLER, Richard. **La structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant.** Paris : Cité de la musique, 1996. 395 p.

Ouvrage complexe et très détaillé sur la technique et la pédagogie de la voix, illustré d'exercices intéressants.

ARPA / CO

NOISETTE, Claire. **L'enfant, le geste et le son : une initiation commune à la musique et à la danse.** Paris : Cité de la musique. Centre de ressources musique et danse, 1998. 127 p. Collection "Points de vue".

ARPA / CO

RONDELEUX, Louis-Jacques. **Trouver sa voix : contrôler sa respiration, enrichir son timbre, élargir son registre vocal.** Paris : Seuil, 1977. 187 p.

ARPA

## 5. Perception

AURIOL, Bernard. **La clef des sons : éléments de psychosonique.** [S.l.] : Editions Erès, 1994. 287 p.

ARPA / CO

McADAMS, Stephen, BIGAND, Emmanuel. **Penser les sons : psychologie cognitive de l'audition.** Paris : PUF, 1994. 401 p.

ARPA

TOMATIS, Alfred. **L'oreille et la voix.** Paris : R. Laffont, 1987. 327 p.

ARPA

## 6. Corps et voix

BOURDAT, Irène, ZEDDA, Paolo, prés. **Conférences et cours d'interprétation.** La Revue de l'AFPC : l'apport des pratiques corporelles pour le geste instrumental et vocal. 1996, n° 1. Paris : AFPC. 34 p.

ARPA

FAURE, Marie-Agnès. **Respiration et art du chant (ou d'un jeu instrumental).** Médecine des arts. Sept. 1992, n° 1, p. 10-14.

ARPA

FELDENKRAIS, Moshe. **Energie et bien-être par le mouvement.** Saint-Jean-de-Braye : Editions Dangles, 1993. 211 p. Collection "Psycho-soma".

ARPA

**Médecine des Arts.** Déc. 1995, n° 14.

À consulter dans ce numéro les articles de Myriam Pfeffer sur "La méthode Feldenkrais : un silence éloquent" (p. 13-15), de Yves Lambert sur "L'art et la sophrologie : la sophrologie et l'art" (p. 16-18) et de Guy-Vincent Aknin sur "Une approche de la technique de F. Matthias Alexander (1869-1955)" (p. 21-26).

Ces trois articles ne parlent pas directement de la voix. Ils sont cependant à connaître pour leur application dans le domaine du chant.

ARPA

PAYA, Farid, coord. **Les Chemins de la voix.** Théâtre/Public : revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers. Juill.-oct. 1998, n° 142-143.

À consulter dans ce numéro spécial consacré à la voix les articles de Blandine Calais-Germain sur "Le corps et la voix : le point de vue de l'anatomie pour le mouvement" (p. 23-33) et de Bernard Auriol sur "La voix et les chakras : hypothèse de travail sur la production phonique et son écoute" (p. 34-44).

ARPA

## Médecine des Arts



## 7. Documents en lignes

### Bibliographie voix et chant choral

Cette bibliographie commentée a été réalisée par la médiathèque du CDDP de Chambéry. Elle est consultable sur internet à l'adresse : <http://www.crdp.acgrenoble.fr/cddp73/media/catalog/bibliovoix.html> [consulté le 04/03/2003]

### Bibliographie

Bibliographie commentée sur la voix et le chant réalisée par l'association l'Atelier du chanteur. Elle est consultable sur internet à l'adresse : <http://www.chanteur.net/biblio.htm> [consulté le 04/03/2003]

CHOVELON, Chrystèle. **À l'aube du 3<sup>e</sup> millénaire... le devenir du chant.** Mémoire : Chant/formation musicale : Cefedem Rhône-Alpes : 2000-2002.

Mémoire du Cefedem Rhône-Alpes consultable sur internet à l'adresse : <http://cefedem-rhonealpes.org/documentation/memoireceflistetelecharger.html> [consulté le 04/03/2003]

## 8. Sites et organismes

<http://www.chanteur.net>

Site réalisé par l'association l'Atelier du chanteur. Il s'adresse aux chanteurs, professeurs de chant et étudiants. Outre une bibliographie commentée déjà citée ci-dessus, ce site contient énormément d'informations relatives à l'enseignement du chant. On pourra notamment y consulter la rubrique "Liens" qui est très fournie, commentée et organisée en différents chapitres.

<http://www.sosvoix.asso.fr>

Site consacré à la rééducation de la voix. On peut y tester sa technique vocale, l'acuité de son oreille ; on peut également y faire des exercices, trouver des informations sur les stages, consulter la rubrique "Liens", etc.

<http://www.lavoix.fr.st>

Site consacré à l'anatomie de la voix et au principe du son.

<http://www.perso.club-internet.fr/zeddap/afpc>

Site de l'Association des professeurs de chant pour l'étude et la recherche (AFPC). On peut y consulter des informations sur l'association (ses statuts, comment devenir membre, une liste commentée de ses publications) ainsi que sur l'enseignement du chant en France.

### Le Pôle de Ressources musique et voix (Académie de Toulouse)

En vue d'un développement de l'éducation artistique et culturelle en milieu scolaire, un Pôle de Ressources musique a été mis en place dans l'académie de Toulouse. L'objectif est de renforcer les partenariats entre le Ministère de la Jeunesse, l'Éducation nationale et de la Recherche, et le Ministère de la Culture et de la Communication, ainsi que les structures culturelles partenaires.

La région Midi-Pyrénées réunit de nombreuses ressources humaines et documentaires en matière de musiques et chants traditionnels occitans. Aborder ce sujet dans les classes d'éducation musicale et de langue et de culture occitanes permet aux élèves une sensibilisation à une langue, l'apprentissage de chants et au-delà la compréhension d'une culture et d'une identité.

Basé au CRDP de Midi-Pyrénées, le Pôle de Ressources musique a donc choisi de valoriser ce thème à travers diverses actions : la formation, la documentation en ligne et hors ligne, l'édition d'ouvrages pédagogiques et la participation à des manifestations culturelles.

Ses partenaires sont le CRDP de Midi-Pyrénées, l'action culturelle du Rectorat de l'académie de Toulouse, la DRAC de Midi-Pyrénées, l'IUFM, le Conservatoire Occitan et l'ARPA. Contact : Delphine Roques, chargée de projet Musique et Voix - 05 61 99 48 60 -

À consulter : *La pratique du chant dans les musiques traditionnelles de langue occitane : Séminaire académique des 23, 24 et 25 avril 2002* – CRDP de Midi-Pyrénées. Non édité. Non paginé.

- [delphine.roques2@ac-toulouse.fr](mailto:delphine.roques2@ac-toulouse.fr)
- [www.crdp-toulouse.fr/html/pedagogie/artsetculture](http://www.crdp-toulouse.fr/html/pedagogie/artsetculture)

### Lieux de consultation :

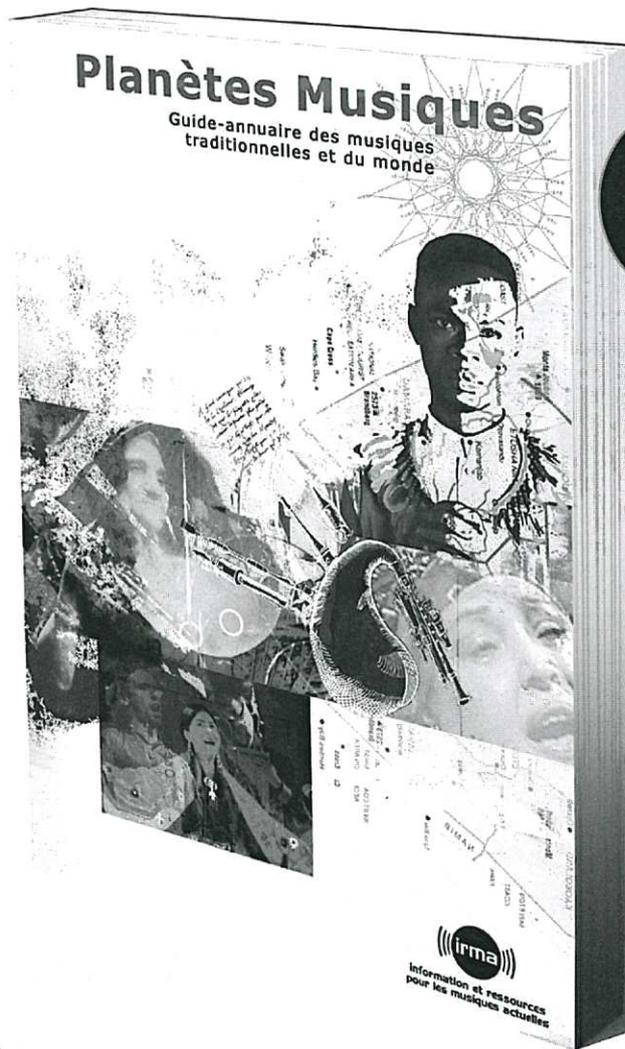
ARPA – Centre de ressources des pratiques vocales  
28, rue Léo-Lagrange  
31400 Toulouse  
Horaires : du lundi au vendredi de 10h à 13h et de 14h à 18h  
**Contact** : Laurence Dacheux  
05 61 55 44 60  
[arpa@free.fr](mailto:arpa@free.fr)

Conservatoire Occitan – Centre des musiques et danses traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées  
1, rue Jacques-Darré  
31300 Toulouse  
Horaires : du lundi au vendredi de 9h à 13h et de 14h à 18h  
**Contact** : Myriam Mattiello, Bénédicte Bonnemason  
05 34 51 28 38  
[documentation@conservatoire-occitan.org](mailto:documentation@conservatoire-occitan.org)

Bibliographie réalisée en mars 2003 par Bénédicte Bonnemason, Pascal Caumont et Laurence Dacheux.

# Planètes Musiques

## guide-annuaire des musiques traditionnelles et du monde



35€

**7.000 contacts**

artistes  
spectacle  
studios  
disque  
médias  
services  
image  
formations  
organismes



nom/prénom \_\_\_\_\_ société \_\_\_\_\_  
adresse \_\_\_\_\_  
code postal \_\_\_\_\_ ville \_\_\_\_\_  
je désire recevoir \_\_\_\_\_ exemplaire(s) de Planètes Musiques (35 €) + 3 € (participation frais d'envoi)  
ci-joint mon règlement de \_\_\_\_\_ € à l'ordre de l'irma

pastel

**A retourner à l'irma 22 rue Soleillet 75980 Paris cedex 20**  
tél. 01.43.15.11.11 • boutique@irma.asso.fr • [www.irma.asso.fr](http://www.irma.asso.fr)  
également disponible : boutique irma, fnac, virgin,  
librairies spécialisées et auprès de nos correspondants

# Pierrine



*F. Gudin.*

*Lith. de E. Vignancour.*

Portrait de P. Gaston-Sacaze  
par Fidel Gudin (1841)  
Musée Pyrénéen, Lourdes,  
Album R 3 66, Cliché G. Prat

**P. GASTON SACAZE,**  
Pasteur Botaniste d'Ossau.

# Gaston-Sacaze

## (1797-1892)

par Éliane Gauzit

**P**ersonnalité hors du commun, *Pierrine Gaston-Sacaze*, berger autodidacte, se passionna pour son environnement géographique et humain. Musicien traditionnel, il confectionnait, pour les donner ou les prêter, et à la demande, semble-t-il, des petits livrets sur lesquels il consignait les paroles de chansons connues de son temps. Or il se trouve que plusieurs folkloristes ou littérateurs utilisèrent quelques-uns de ces documents dans leurs publications, documents qui figurent parmi les premières chansons de tradition orale qui furent recueillies dans les Pyrénées gasconnes. Ce petit essai a pour but de faire connaître ce qu'on lui doit.

### L'homme

Né de père et de mère inconnus, placé en nourrice, puis abandonné à la famille Gaston-Sacaze à Bagès, commune de Béost dans la Vallée d'Ossau, celui qui fut appelé Pierrine reçut le nom de sa famille adoptive. "Berger-phénomène", selon l'expression d'Antonin Nicol qui lui consacra un livre, il se forme tout seul après un court passage à l'école<sup>1</sup>. Sa connaissance du milieu environnant commence à l'occasion de faits les plus divers : ainsi, il soigne par les plantes, parce que les secours n'arrivaient pas, des animaux atteints d'épizootie et il se passionne alors pour la botanique, dont il deviendra un spécialiste reconnu. À la demande d'un phar-

macien des Eaux-Bonnes qui lui prêtait des livres, il accompagne des riches curistes dans des excursions botaniques et reste en relation avec certains d'entre eux. Voulant faire connaître le combat dangereux avec un ours mené à bien par ses deux frères d'adoption, il exprime son émoi par une peinture dont il a préparé les couleurs avec du jus de plantes : on vient voir son tableau. Captivé par la peinture, il exécute des aquarelles. Vétérinaire, géologue, entomologiste, hypnotiseur, sorcier, charmeur de serpents, il s'intéresse aussi avec enthousiasme à la météorologie, au solfège, aux instruments de musique. Il achète des livres et étudie le latin puis le grec afin de confectionner un herbier. Devenu célèbre, il reçoit la visite de curistes et aussi de scientifiques

avec qui il partagea ses connaissances.

Parmi les différents écrits qui parlent de Gaston-Sacaze, voici une description fort évocatrice faite par Adolphe Moreau, agent de change parisien amateur de peinture, qui vint six ans de suite aux Eaux-Bonnes. De son *Guide*, je relève le récit suivant racontant l'ascension, en 1843, du Pic du Midi d'Ossau par le Duc de Montpensier, fils de Louis-Philippe : "Entre l'avant-garde et le corps d'armée, s'avancait, superbe dans sa beauté sauvage, Gaston Sacaze, qui, monté sur un cheval noir, à tous crins, sans étriers, avec un simple filet, ressemblait à un cavalier numide". Signalons que ce même Moreau trouve la "musique indigène ... extrêmement faible, pour ne pas dire

pitoyable". Il signale que dans beaucoup de vallées pyrénéennes, le même artiste joue à la fois du flageolet à quatre trous (sic) de la main gauche et du tambourin, "espèce de lyre à six cordes" sur lequel il frappe avec une baguette pour s'accompagner ; "ce dernier instrument, dit-il, se trouve partout, chez le plus pauvre berger comme chez le seigneur du village et même le préfet du département". Par tradition familiale, Pierrine Gaston-Sacaze savait lui aussi jouer de la flûte à trois trous - *la hlaguta de tres horats* - et du tambourin béarnais, *lo tamborin* ; il jouait également de la flûte de Pan - *lo shiulet-crestader* -. On rapporte qu'il se fabriqua un violon, une harpe et une guitare. Un article du *Mémorial des Pyrénées* de 1852 raconte : "Il se construisit... en bois de hêtre et de sapin une espèce de grande guitare à large manche et à sept cordes ; il raya du papier et, muni de ce singulier appareil, s'en fut courir les foires, les fêtes et les noces. Entendait-il une chanson nouvelle pour lui ? Il tirait à part le chanteur ou la chanteuse : "chante-moi ça doucement" lui disait-il, puis il cherchait sur sa guitare l'unisson de chaque note, et en plaçait le signe sur son papier rayé".

## Les cahiers

Dans quelles circonstances Pierrine Gaston-Sacaze a-t-il commencé à confectionner des petits cahiers où il consignait les paroles de chansons qu'il connaissait ou qu'il recueillait ? D'après Antonin Nicol, ils furent réalisés de la période allant environ de 1838 à 1864. Aux Archives Départementales de Pau<sup>2</sup>, on peut consulter quelques-uns de ces cahiers notés - ou plutôt

ce qu'il en reste ! - car le tout est dans un piteux état : feuilles éparses, pages raturées et parfois annotées par d'autres mains. Les cahiers que j'ai consultés ne comportent pas de musique : celle-ci est rarement notée et, dans ce cas-là, le plus souvent sur des feuilles volantes et écrite comme du plain-chant, c'est-à-dire sans notation de rythme. On ne peut que regretter que le "Musée Gaston Sacaze" qui existait aux Eaux-Bonnes dès 1875, donc encore du vivant de "notre héros", fut malheureusement pillé après la guerre de 1914.

Ce sont des cahiers de ce genre qui furent donnés ou prêtés par Gaston-Sacaze à des folkloristes ou à des littérateurs qui cherchaient à savoir s'il existait, en dehors des "bergerades" de Cyprien Despourrins<sup>3</sup>, d'autres productions. Ainsi Mazure, dans son *Histoire du Béarn...*, paru en 1839, dit qu'il a "entre les mains un recueil inédit des chants d'Ossau ..., chants recueillis par Pierrine Sacaze..., homme tout à fait étonnant, qui seul, sans aucun secours, a acquis ... toutes les connaissances littéraires qui forment l'éducation ordinaire..." (p. 473). Et il publie le texte de sept chansons dont deux seulement en béarnais, les autres en traduction française. Le livre de Mazure fait partie de la bibliothèque de voyageurs lettrés, qui reproduisent les paroles des chansons dans leurs souvenirs pyrénéens, tels que l'anglaise Louisa Stuart Costello en 1844 ou Taine en 1855. Des productions journalistiques à grand tirage les diffusent, comme la *Mosaïque du Midi* ou *Les Français peints par eux-mêmes* ; certains même furent envoyés au Comité Fortoul-Ampère par Garay de Monglave<sup>4</sup>. Hommage supplémentaire dont il faut glorifier "notre berger-phéno-

mène". De son côté, un certain M. Badé fait éditer, en 1843, dans un bulletin d'une société de Pau, deux autres chansons, toujours d'après un recueil communiqué par Gaston-Sacaze, avec les commentaires suivants : "Il existe dans la vallée d'Ossau un fonds considérable de chants populaires, se rapportant à différents sujets, ou consacrés aux principales circonstances de la vie, telles que le mariage et les funérailles. Les plus nombreux ont trait aux joies ou aux chagrins de l'amour, et présentent un caractère plus ou moins idyllique. Il en est d'autres où l'on voit se refléter de loin quelques réminiscences des personnages célèbres ou des faits historiques qui ont eu du retentissement dans les montagnes". Quant à Couaraze de Laa, dans son médiocre essai paru en 1861, il publie huit poésies inédites écrites par Gaston-Sacaze lui-même (destinées à être chantées, puisque, dans une "table", l'auteur en signale les partitions musicales), en les comparant aux productions de Despourrins et en vantant la supériorité du premier, dont il admire la variété des genres et des sujets : "Il l'emporte, dit-il, sur le poète d'Accous et de Miramont [c'est-à-dire Despourrins], par la finesse, la douceur, le trait et le vif sentiment de l'imposante nature au milieu de laquelle il vit, et dont il sait comprendre la grandeur et la beauté". Mais pas un mot sur les chansons folkloriques. Presque quarante ans après Mazure, Puy-maigre, qui a fait quelques séjours aux Eaux-Bonnes, essaya de rencontrer Gaston-Sacaze, sans réaliser que les "quelques spécimens de poésies patoises" qu'il a lus dans le livre de Mazure proviennent déjà de ce même Gaston-Sacaze qu'il recherchait. La ren-

contre ne pouvant avoir lieu, un guide lui remit un petit recueil qu'il possédait et contenant sept morceaux. Puymaigre termine son article ainsi, article qu'il publia à deux reprises, en 1874 et en 1885 : "De toutes les chansons que nous venons de publier les plus intéressantes sembleront sans doute celles que M. Sacaze a communiquées à M. [nom du guide]. Puisque nous avons l'autorisation de ce dernier, nous ne pensons pas avoir été trop hardi en donnant un échantillon du recueil entrepris par le pasteur botaniste. Mais eussions-nous commis une indiscretion, nous ne nous la reprocherions pas si elle pouvait décider M. Sacaze à faire part au public de ses découvertes. Elles doivent être très importantes

si l'on en juge d'après une note écrite à la fin de son manuscrit et dans laquelle M. Sacaze parle d'un choix fait par lui de cinquante pièces sur deux cents chansons historiques et de quatre-vingts chansons triées d'environ deux cents autres morceaux de genres différents".

Jean Poueigh a-t-il utilisé les documents de Gaston-Sacaze lors de sa mission dans les Pyrénées de 1918 à 1923 ? Toujours est-il qu'il ne les ignore pas et que son jugement se montre sévère : "La bonne foi de Gaston-Sacaze, dit-il, ne paraît pas douteuse, mais le rimailleur primait en lui le folkloriste. Les chansons que nous ont livrées ses cahiers, feuilletées par les lettrés auxquels l'auteur les communiqua dans le courant du

siècle dernier, portent des traces de retouches et d'arrangements" (p. XXVIII). L'examen attentif des documents des Archives permet de faire quelques remarques : tout d'abord l'abondance des "chansons historiques", classées comme telles par Gaston-Sacaze dans ses tables (cf. un exemple de table, document I) et s'échelonnant de l'an 725 à 1860 ! Si l'on y trouve par exemple *Quan lo rei partí de França*, ou *Las guerras son cridas*, dont je parlerai plus loin, il y a aussi le branle chanté *Colorina de ròsa*, qui serait, pour lui, un souvenir de Charlemagne, Roland et Roncevaux ! En notant ces "chants historiques", Gaston-Sacaze essaie de répondre à la demande des lettrés romantiques et aux préoccupations de

Table . deüs chants popularis d'ossau.

historiques.		
1	725 aydem Eudes . fils de Hoggis	Contre les sarrasins
2	778 Coulumrine de rosa - - - -	Charlemagne roncevaux
3	850 Jeanne la mousquetaire - - -	
4	1430 Las tours de marmonde (Dunoy)	Contre les Anglais
5	1472 Doban Bordeü - . . . . .	Guerres de religion
6	1515 Francois prisonnier à Paris	guerre
7	1521 Dupépté Capitaine a Caufrauc	guerre
8	1589 henri IV à Coutras	guerre
9	1595 depart de Catherine sœur d'henri IV	
10	1628 non jansés ta la rochelle . . . .	Guerres de religion (Jans. & Co)
11	1628 ville de castelnai . . . . .	Guerres de religion
12	1621 noble Duc de maine - - -	Guerres de religion
13	1679 Le Duc d'Anjou en Espagne	guerre
14	1679 ville de Barakonne yaudoume .	guerre
15	1672 Le prince d'orange - - - -	guerre bataille de norwinda
16	1677 Duc de Lorraine (Charlemagne)	guerre en Champagne
17	1793 garde nation d'ossau . . . .	guerre d'empire
18	1806 canton français - - - - .	guerre et paix d'austerlitz.

Document I

A iex thornis de Tolosa  
 desempuch quauques mes  
 companhie joiosa  
 palometas son tres

Tau si son banhadeta  
 tabs prany ploras  
 quau pres la bouledeta  
 tau haut de Caüterés .

Digatz-me palometas  
 qui i ei a Caüterés

Son Rey et la regneta  
 bi bagou dab nos tres

Son Rey qui a va cabana  
 coberta qu'ei de flors ;  
 la regne que n'a qu'aita  
 coberta qu'ei d'amors

## Transcription

Aus tèrmis de Tolosa  
 desempuish quauques mes  
 companhia joiosa  
 palometas son tres.

Tant si son banhadetas  
 tanben prenen [?] plasers  
 qu'an pres la voladeta  
 tau haut de Caüterés.

Digatz-me palometas  
 Qui i ei a Caüterés ?  
 Lo Rei e la reineta  
 si banhan dab nos tres.

Lo rei qu'a va cabana  
 cobèrta qu'ei de flors ;  
 la reina que'n a nh'auta  
 cobèrta qu'ei d'amors.

Document II

l'époque qui visent à tout prix à élever un "grandiose monument à notre histoire" dit Couaraze de Laa et à offrir "une image fidèle et vivante du génie de notre nation" écrit Ampère dans ses *Instructions*<sup>5</sup>. Beaucoup de ces chants, dits "historiques", sont visiblement l'œuvre de "rimailleurs", selon l'expression de Poueigh, ou de Gaston-Sacaze lui-même. Cependant, il prend parfois la précaution de prévenir, puisqu'il mentionne à la fin d'une table : "partout où il y a la marque X cela nous appartient". À un autre endroit, il note à propos d'une chanson : "fèyte [gasconnisme] à Béost canton de Laruns 24 juin 1807". Quant aux "retouches et arrangements" dont parle Poueigh<sup>6</sup>, voici un exemple où Gaston-Sacaze a visiblement collé d'autres fragments sur un texte préexistant : cf. le document II, *Aus Termis de Tolosa*, accompagné de sa transcription<sup>7</sup> (cf. document II).

## Présentation de quelques chansons copiées sur les cahiers de Gaston-Sacaze

I - La prison du roi François : Quan lo rei partí de França.

[Catalogues : Coirault, II 6113 - Laforte, I B - 16.

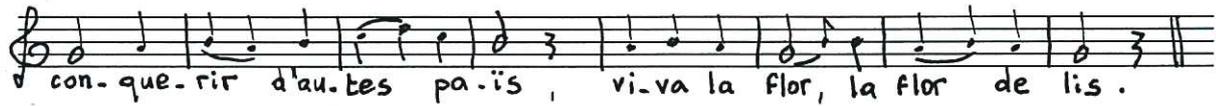
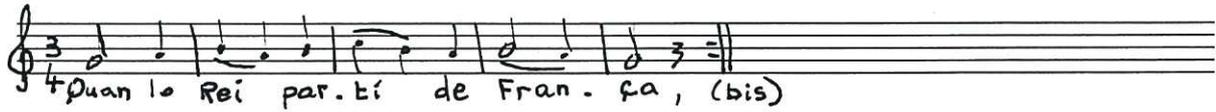
Études : Bénichou, p. 82-86 et 116-117 - G. Delarue, p. 31-36 - G. Massignon, p. 365-384]

Dans les manuscrits conservés aux Archives de Pau, il y a plusieurs feuilles donnant cette chanson : on peut observer des variantes dans le vocabulaire et les énormes difficultés de Gaston-Sacaze pour écrire sa langue, l'occitan béarnais. Ainsi dans la version donnée ici, le même mot est souvent écrit de deux façons différentes : par exemple *Rei* ou *Rey*, *déou* ou *deu*, etc. Et bien sûr, ces difficultés se

rencontrent dans la lecture qu'en ont fait Mazure (p. 475-476) et Puymaigre (p. 91-92), qui ont tendance à franciser la langue (*Espagnols* pour *Espagnous*, *tour escure* pour *tourre escure*, etc.). En dehors de ces variantes de détails, notons la présence d'un refrain (que Mazure ne note pas : a-t-il eu un autre manuscrit ?) ; chaque vers est bissé (Puymaigre ne l'indique pas pour le premier vers, Mazure ni pour l'un, ni pour l'autre<sup>8</sup>). Le déroulement de la chanson est toujours le même : si la version reproduite ici d'après le cahier n° 2 s'arrête là, d'autres manuscrits offrent davantage de couplets<sup>9</sup>. Cette complainte est d'origine française comme le fait ressortir le texte qui, pour respecter l'assonance en *i*, a conservé les mots *mis* et *pris*, alors que l'on devrait avoir *mes* et *pres* ; il en est de même pour les versions en catalan<sup>10</sup>. À remarquer que la ligne mélodique écrite maladroitement par Gaston-Sacaze est du même type que celle notée habituellement dans les recueils en béarnais du XX<sup>e</sup> siècle : la musique présentée ici est prise dans l'*Almanach gascon pour 1932* (p. 125). Cf. document III, le texte donné par Gaston-Sacaze et en face sa transcription.

II - La fille qui se noie / La baigneuse qui dialogue avec le pommier : *Quan èri mainadeta* (Catalogues : Coirault, I 1720 - Laforte, I L - 1).

Ici Gaston-Sacaze semble beaucoup plus à l'aise pour écrire les paroles : les difficultés, pour la chanson précédente, sont peut-être dues aux analogies entre le français et le béarnais. *Quan èri mainadeta* se trouve dans Mazure en traduction française ; cependant les couplets deux et trois sont reproduits en béarnais dans une



Manuscrit Gaston-Sacaze, cahier 2, p. 9

Transcription

Quoan lou Rei parti de France (bis)  
 Conquéri d'aute païs, vive la rose  
 Conquéri d'aute païs, vive la flou  
 la flou déou lys.

Quan lo rei partí de França, (bis)  
 conquerir d'outes païs, viva la ròsa,  
 conquerir d'outes païs, viva la flor,  
 la flor de lis.

Quoan esté daban Pavié  
 Lous Espanhous que l'an pris.

Quan esté davant Pavia  
 los Espanhòus que l'an pris.

Disen renté Rey de France  
 Sinon tu quès mourt ou pris.

Rend-te, rend-te, Rei de França  
 que sinon qu'ès mort o pris.

Qu'in sèri le roi de France  
 Que james jou nou léy bist.

Quin serí lo Roi de França  
 que jamei jo non l'è vist ?

Qu'ou lhèban lale deu mantou  
 lui troban la flou deu lys.

Que'u lhèvan l'ala deu manto  
 l'i tròban la flor deu lis.

Ets quou prénén et quou liguem  
 Dens la présou que lan mis.

Eths que'u prenen e que'u ligan  
 dens la preson que l'an mis.

Dein ne lède torre escuré  
 jamey sou ni Lus sià bist.

Dens ua lèda torre escura  
 jamei só ni lutz s'i a vist.

Sinou per ue finestotte  
 bèth poustillou vèt véni.

Sinon per ua frinestòta  
 bèth postilhon ved venir.

Poustilhou ques lettres portes  
 Que se coute ta paris.

Postilhon qué lettras pòrtas ?  
 qué s'i conta tà Paris ?

note de fin de page. Mazure a dû avoir un autre manuscrit car son texte présente quelques différences avec celui que nous donnons ici (cf. document IV) ; en particulier, il donne la fin du dialogue avec le pommier : "mais tu n'en as pas autant [des fleurs] que mon cœur a d'amours". Là encore nous avons un branle chanté en Ossau (cf. Bréfeil, *Images...* p. 111), avec paroles assonancées.

III - La fille qui part en guerre pour plaire à son père : *Las guèrras son cridadas* (Catalogue : Coirault, II 6709). Pour le moment, ce premier couplet

annoté par Gaston-Sacaze (cf. document V) est le seul document dont j'ai pu prendre connaissance concernant ce branle chanté. La copie, ou plutôt l'interprétation de Puymaigre s'avère défectueuse quand il écrit : "*Las guerres son cridandes / La baiç aü país la mè ...*" En effet, le mot *cridandes* n'existe pas en occitan et il a transformé *aü près la mê*, qui est une tournure typiquement béarnaise qui signifie "auprès de la mer"<sup>13</sup> (*mê* étant un gallicisme pour *mar*), par *aü país la mè*, qui n'est correct que si on ajoute la préposition *de*, c'est-à-dire : *aü país [de] la mè*, "au pays

de la mer". La mélodie se déroule sur quatre notes, chaque énoncé étant comme une sorte de broderie autour d'un même son, comme d'autres branles de la vallée d'Ossau (cf. *Colorina de ròsa, A tot l'entorn de l'om*, etc.). Bien que Sacaze ait noté l'air maladroitement - aucune distinction entre les sons ayant une ou deux pulsations - il écrit différemment les deux "sol-fa" terminant la deuxième phrase musicale et la dernière : pour *dou dêné*, l'appui est sur le "sol" et pour *doudê*, il est sur le "fa" (terminaison). D'autre part, il indique avec précision l'al-

#### Manuscrit Gaston-Sacaze feuille séparée n° 37

Quoan èri mainadetta  
nou pensabi en amou  
doudène doudou  
nou pensabi en amou  
doudou.

Are quoan soy granotte  
compte mill-aimadous.

U-die près l'ayguette  
de cèts arribailous

Trobÿ dessus l'herbette  
tres chibalès graciôs

Lu dits adiou ninette  
l'aüte adiou mas amous

L'aüte a l'aygue quém jette  
Noun soy nègade nou

A nada ém soy boutade  
à mode du pèchou

Quèm soy arribalade  
aü pè du pommé doux

Poummé tu que menchantes  
bas tu debères flous.

#### Transcription

Quan èri mainadeta  
non pensavi en amor  
dodèna dodó  
non pensavi en amor  
dodó.

Ara quan soi granòta  
comp[i] mila aimadous.

Un dia près l'aigueta  
de cèths arribalhons,

Tròbi dessus l'erbeta  
tres chivalèrs graciôs.

L'un ditz adiu nineta,  
l'aute adiu mas amors.

L'aute a l'aiga quém jeta,  
no'n soi negada, non.

A nadà'em soi botada  
a mòda d'un peishon.

Quém soi arribalada  
au pè d'un pomèr doç.

Pomèr tu que m'enchantas  
b'as tu de bèras flors.

no 3

Las guèrras son cridadas, bis; ceux qui répondent redisent aussi deux fois  
la baig aü près la mê la dou dou dè-nè,  
la baig aü près la mê la dou dou dè.

### Gaston-Sacaze : 1<sup>er</sup> couplet

Las guèrras son cridadas (bis)  
 (ceux qui répondent redisent aussi deux fois)  
 la baig aü près la mê la dou dou dè-nè,  
 (ceux qui disent)  
 la baig aü près la mê la dou dou dè.  
 (ceux qui répondent)

### Transcription

Las guèrras son cridadas (bis)  
 [1<sup>er</sup> groupe de chanteurs]  
 Las guèrras son cridadas (bis)  
 [2<sup>ème</sup> groupe de chanteurs]  
 la-baish au près la mè la dododèna  
 [1<sup>er</sup> groupe]  
 la-baish au près la mè la dododè.  
 [2<sup>ème</sup> groupe]

Document V

ternance des voix, remarquée par Mazure (cf. note 9) et signalée à une époque plus récente par J.-M. Guilcher<sup>14</sup>.

## Conclusion

Il faut d'abord souligner l'importance en nombre de la collecte, comme le précise Puymaigre. Ainsi, dans une des tables consultées aux Archives de Pau, il y a soixante-dix-huit chants (dont il faut enlever ceux qui sont visiblement d'auteurs) ; un cahier intitulé "Ballades Érotiques d'Ossau" - en réalité des chansons de tradition orale parlant d'amour - fournit les paroles de quatorze autres chansons. Les

quelques notations musicales conservées, certes maladroites et incomplètes, fournissent cependant une sorte de schéma. Les "retouches" dont se plaint Poueigh, les variantes d'un cahier à l'autre prouvent que Gaston-Sacaze a été confronté, comme tous les collecteurs, à des détails plus ou moins importants qui sont la marque de la transmission orale et n'altèrent nullement l'unité d'une même chanson. Face à cette collecte conséquente, on ne peut que déplorer l'état lamentable des cahiers et regretter la perte certaine de beaucoup d'autres. Les contemporains de Gaston-Sacaze se sont surtout attachés à reproduire soit ses poésies chantées personnelles, soit sa récolte de chansons historiques. Et

pourtant on peut y relever bien des thèmes connus de la tradition orale chantée : - la mariée à un vieillard - les trois femmes saoules - le plongeur noyé - la chèvre au Parlement - la ronde du roi d'Angleterre - de trois galants, je ne sais lequel choisir - etc. D'après Paul Bénichou, un total de cent onze chansons sont citées ou reproduites dans les écrits entre 1800 et 1851, avant l'intérêt que vont leur manifester les romantiques et avant que n'apparaissent les résultats de l'enquête Fortoul-Ampère. Grâce à Gaston-Sacaze, ce nombre s'avère augmenté et rend au folkloriste précurseur un hommage supplémentaire.

## OUVRAGES CITÉS

Almanach gascon pour 1932. Bordeaux : Roumagoux, 1932.

AMPÈRE, Jean-Jacques. *Instructions relatives aux poésies populaires de la France. Décret du 13 septembre 1852*. Paris : Imprimerie impériale, 1853.

BEC, Pierre, GAUZIT, Éliane. Réflexions critiques poético-musicales sur divers recueils occitans. In *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du Colloques de Clamecy les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien*. Parthenay : FAMDT, 2001, p. 63-81.. Collection "Modal"

BÉNICHOU, Paul. *Nerval et la chanson folklorique*. Paris : J. Corti, 1970

*Branles de la Vallée d'Ossau en Béarn*. S. I. : La Civada : ACAMP : Ausau Toustem, 1997. 1 cassette audio.

BRÉFEIL, Robert. *Images folkloriques d'Ossau*. Pau : Marrimpouey Jeune, 1974.

BRÉFEIL Robert, BRÉFEIL, Gabrielle. *Danses d'Ossau en Béarn*. Biarritz : Presses de la SAI Biarritz, 1995.

Chansons populaires de la vallée d'Ossau, Extraites d'un Recueil inédit communiqué à M. Badé, par M. Gaston Sacaze. *Bulletin des Sciences, Lettres et Arts de Pau*. 1843, p. 219-222.

COIRAULT, Patrice. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale. Vol. I : La poésie et l'amour. Vol. II : La vie sociale et militaire*. Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996-2000 [un 3ème tome doit paraître].

COIRAULT, Patrice. *Formation de nos chansons folkloriques*. Paris : Éd. du Scarabée, 1953-1963.

COUARAZE DE LAA, F. *Les chants du Béarn et de la Bigorre ou Introduction à l'étude de la langue vulgaire et de sa littérature*. Tarbes : Telmon imprimeur, 1861.

DELARUE, Georges. Quelques tendances évolutives de la chanson folklorique. In *Tradition et histoire dans la culture populaire : Rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher*. Grenoble : Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1990, p. 29-49. Collection "Documents d'ethnologie régionale", vol. 11.

FOURCASSIÉ, Jean. *Le Romantisme et les Pyrénées*. Paris : NRF Gallimard, 1940.

GAUZIT, Éliane. La chanson occitane pyrénéenne et le romantisme. In Centre d'étude de la littérature occitane. *L'Occitanie romantique*. [S.l.] : CELO : William Blake & Co Edit., [s.d.]. Collection "Annales de Littérature Occitane", n° 3, p. 295-306.

GAUZIT, Éliane. "L'école de Despouirins" : la musique des chansons. In PIC, François éd. *Cyprien Despouirins (1698-1759)*. Actes du colloque d'Accous (13, 14 et 15 mai 1999). Pau : Ed. Marrimpouey : Institut Occitan, 2000.

GUILCHER Jean-Michel. Les derniers branles de Béarn et Bigorre. *Arts et traditions populaires*. Juillet-décembre 1968, année 16, n° 3-4, p. 259-292.

LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française. I Chansons en laisse*. [Laval] : Université de Laval : Les presses de l'Université Laval, 1977.

MASSIGNON, Geneviève. Les chansons de Louis XVI en Vendée. *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*. 1956, 4<sup>ème</sup> série, III, p. 347-384.

MAZURE, P-Adolphe. *Histoire du Béarn et du Pays basque*. Pau : E. Vignancour. 1839.

MOREAU, Adolphe. *Itinéraire de Pau aux Eaux-Bonnes et aux Eaux-Chaudes*. Pau : Vignancour, 1844.

NICOL, Antonin. *Pierrine Gaston-Sacaze, berger-phénomène. Sa vie et son œuvre*. Pau, 1989

PELAY BRIZ, Francesch. *Cansons de la terra ; cants populars catalans*. Barcelona : Ferrando Bocco, 1866-1877.

POUEIGH, Jean. *Chansons populaires des Pyrénées françaises, traditions, mœurs, usages*. Tome I. Paris : H. Champion, 1926.

PUYMAIGRE, Comte Théodore Boudet de. Chants populaires recueillis dans la vallée d'Ossau. *Romania*. 1874, III, p. 89-102. [le même texte est repris dans] *Folk-Lore*, 1885, p. 81-107.

RICHARD. *Guide du voyageur aux Pyrénées*. 1<sup>ère</sup> éd. Paris : Maison, 1834.

STUART COSTELLO, Louisa. *Bearn and Pyrenees : a legendary Tour to the country of Henri Quatre*. London : Bentley, 1844. 2 vol.

## NOTES

1. J'avais déjà consacré quelques lignes à Gaston-Sacaze dans mon article "La chanson pyrénéenne et le romantisme". Les éléments relatifs à la biographie de Gaston-Sacaze sont empruntés au livre d'Antonin Nicol, au petit essai de Couaraze de Laa, à l'opuscule de R. et G. Bréfeil et à la thèse de Jean Fourcassié (cf. la bibliographie).

2. A.D. 4 J / 106.

3. Dès 1820, Pau et les villes d'eaux thermales devenaient des stations climatiques fortement à la mode et maints écrivains séjournaient dans les Pyrénées et écrivaient leurs souvenirs de voyage en empruntant les mêmes détails sur des "Guides du voyageurs", comme celui de Richard, que possédaient par exemple Victor Hugo, George Sand, Taine... Les

"bergerades" de Despouirins, citées partout, réclamées par les curistes lors de leurs passe-temps, eurent un succès considérable dans les Pyrénées et même jusqu'à Paris. L'âme romantique s'enchantait de trouver dans les romances mélancoliques un écho de son émoi à la contemplation du paysage montagneux et de son dépaysement. (Cf. articles de E. Gauzit).

4. Mazure était professeur de philosophie à Pau, où il a été amené, dit-il dans son avertissement "par un flot capricieux de ma destinée humaine". On voit, d'après les copies qu'il fait des manuscrits de Gaston-Sacaze, qu'il comprend mal le gascon béarnais des montagnes. La reproduction textuelle des fautes, dues à sa mauvaise lecture et à ses interprétations incorrectes, se retrouve chez ceux qui se sont servis de son livre.

5. Le Décret Fortoul (1852), dont les Instructions furent rédigées par Ampère, ordonnait la création d'un Recueil général des poésies populaires de la France. Les membres du Comité, chargés de dépouiller et de faire l'inventaire des envois, ont pu constater le nombre très restreint de chansons historiques retenues par la tradition orale et ont renoncé à trouver à travers les chants de la France les preuves de l'existence de son identité.

6. Remarquons l'ambiguïté de l'attitude de Jean Poveigh, ambiguïté doublée d'une vision erronée et dépassée sur les caractéristiques de la chanson, sa variabilité, son mode de transmission. En effet il explique que, pour son recueil, il a cherché à établir "un texte critique aussi pur que possible" et à fixer "la constitution mélodique invariable, se rapprochant, autant qu'il est possible de le présumer, de la forme primitive" (cf. Bec P. et Gauzit É., *Réflexions critiques...*).

7. D'après Mazure ou l'imagination d'un de ses contemporains, *Aus Termis de Tolosa* serait un chant d'amour historique qui rappellerait "un frais souvenir de nos grands souverains, Henri d'Albret et Marguerite de Valois". Pour Coirault (*Formation...*, p. 404-414), cette chanson serait une "réclame versifiée pour les eaux de

Cauterets" ! Toujours est-il que l'on danse un branle dans la vallée d'Ossau sur les paroles de *Aus Termis de Tolosa* (cf. *Branles...*, p. 86). Mazure a dû copier son texte sur un autre document que celui trouvé aux Archives de Pau, car son premier couplet est un peu différent : *Aüs Thermis de Toulouse / Ue fontan [sic] clare y a / Bagnan s'y paloumettes / Aü nombre soun de tres* (498-480).

8. Le texte de Mazure est plus concis et très proche des textes recueillis en Catalogne ; en voici le premier couplet : *Quant lou Rey parti de France / Counquéri d'aütes pays, / A l'entradade de Pavi / Lous Espagnols bé l'an pris.*

9. Georges Delarue, dans son étude, fait remarquer : "une particularité des chansons assonancées est la facilité qu'elles ont à amalgamer des couplets utilisant la même assonance... Je voudrais montrer, continue-t-il, la capacité de création que cela induit. Le chevauchement, fréquent dans ce genre de chansons, va d'ailleurs stimuler ce potentiel novateur. Chaque couplet chanté est formé par la reprise des derniers vers du précédent auxquels s'ajoutent autant de vers nouveaux. Aussi, lorsqu'on arrive au dernier couplet, si les paroles n'ont pas donné une très nette impression de fin, on aura tendance à continuer et, plutôt que de rester en suspens au milieu de la mélodie, on improvise une suite". Mazure a dû entendre interpréter ces chansons avec reprise de vers d'un couplet à l'autre quand il signale : "Ces chants sont chantés à grands chœurs disposés symétriquement et dont le chant est alternatif" (note 1, p. 476).

10. Voici le début de la version notée par Pelay Briz (vol. IV, 1874, p. 157) :  
*Ja parti lo rey de Fransa  
un diluns als demati,  
va partir per prendre Espanya  
y'ls espanyols be l'han pris.*

11. Traduction : Quand le roi partit de France, conquérir d'autres pays, lorsqu'il fut devant Pavie, les Espagnols l'ont pris. Rends-toi, roi de France, car sinon tu es mort ou prisonnier. Comment serais-je le

roi de France, car jamais, moi, je ne l'ai vu. Ils lui lèvent le pan (l'aile) du manteau, ils y trouvent la fleur de lys. Eux le prennent et le ligotent, dans la prison ils l'ont mis. Dans une laide tour obscure jamais soleil ni lumière on y a vu, sinon par une petite fenêtre un postillon il voit venir. Postillon quelles lettres portes-tu ? Qu'y raconte-t-on à Paris ?

12. Traduction : Quand j'étais petite, je ne pensais pas à l'amour. Maintenant que je suis grandette, je compte mille amoureux. Un jour près de l'eau de ces ruisselets, je trouve dessus l'herbette, trois chevaliers gracieux. L'un me dit : adieu, ninette, l'autre adieu mes amours. L'autre à l'eau me jette, je ne me suis pas noyée, non. À nager je me suis mise à la façon d'un poisson. Je suis arrivée à la rive au pied du pommier doux. Pommier, toi qui m'enchantes, tu as vraiment de belle fleurs.

13. Cf. dans la chanson suivante la même tournure : *près l'aigueta*.

14. "Chaque reprise de huit temps est chantée une première fois par la première moitié de la chaîne de danse (hommes et femmes à l'unisson), répétée de même façon par la seconde" (p. 266).

*Nous remercions Madame Geneviève Mar-  
san, Conservatrice du Musée Pyrénéen de  
Lourdes, de nous avoir aimablement auto-  
risé à diffuser la reproduction du portrait  
de Pierrine Gaston-Sacaze par Fidel  
Gudin.*

# Lo Saüc

Quand lo boièr ven de larrar, la cançon longanheja per carrieras, cortius e camins. E



lo pesca-saber pesca entressenhas de mestièrs, biaís de pregar e recèptas per topinejar tanben !<sup>1</sup>

Cosina de cortius amb rava, caulet mès tanben cosina de caçaire amb una lauseta magre.

Aquela lauseta fa lhuçar la boca de membrança... nostra boca doble, la que canta e la que minja.

La que canta que retròba la cançon del pinson e de la lau-

## La glòsa del boièr e lo banquet de la lauseta

seta<sup>2</sup>, dus aucels d'amb una vida mès uròsa que la del boièr. Que se volián maridar... Ailas n'i aviá capmès per minjar e beure !

Alara la boca que minja jonh la que canta : cada dimentje, per lo maridatje de la setmana passada amb la setmana d'aprèp, la menina cosinejava lausetas sense caps... Amb lo ventre plen de salsissa, que n'éron pas tan magres, aque-

las lausetas ! Pas autanplan magres que la lauseta del boièr... boleta de farina, bilhèu boleta de haria de moron, amb una foèlha de caulet... paure boièr, la recebiá tanben l'aguhada !

1. Cal legir Pastel passat.

2. Referència pas retrobada.

Eth primièr braconaire que s'aperava Matau<sup>5</sup>. E puèi s'aperava pas braconaire, s'aperava caçaire e pescaire. Pr'aquò èra un daissa-laçon a cad'arbre. Mès cap de cadavre, bric de carn ! Pas astruc lo bandit... L'estiu passat, n'ai conogut dus, un escrit bandit, l'autre pas. Un Espahnòl, un fugis-infèrn, mès un retròba-infèrn, coma totis vivants entre mil nau cent trente sieis e mil nau cent quarenta tres... L'Espahnòl de la Crotz

## Dits de bandits



malhotada<sup>6</sup>. El l'a pas malhotada, se desfolhava lo marme ça que la. Legissent lo libre de Renat Milhau, las mans me tremolavan. Pas a copar, pascoma per un bandit !

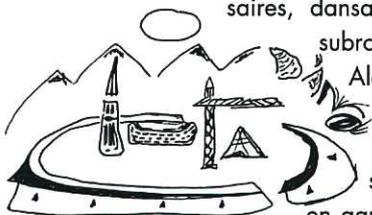
Pus mal l'ai cren gut per lo tresen, aquel d'André Chamson, Ros lo bandit<sup>7</sup>. Aquel que voliá pas far lo seguís-guerra, lo matau, se faguèt demoraivèrn. Aquel bandit foguèt mai que mai un faidit, lo segond un ben entre dus mals predits e lo primièr un jamai vesent l'ardit.

5. Almanac patoues de l'Ariejo de l'annada 1900.

6. Milhau, Renat, L'espahnòl de la Crotz malhotada, Escòla occitana, 2002.

7. Racontes de Cevenas de André Chamson amassats per un editor pas retrobat.

A San-Çubran, lo subrejorn passat, arrivant sens subrost, soscavi de crabas, de crabaires, d'aboèses, d'ablas e de buous, d'un poble de dansaires, dansairas, musicaires e musicairas se calant subrora.



Alavetz, me caliá tocar al c'òc. Ne vegèri pas un gal e tanpauc u gertogal<sup>11</sup>, pas un gal guèrle, tanpauc un gal subtropical. Cal pas tròp soscar aqui, en aqueste l'òc causit de la ciutad mondina, d'aucels conoguts, de bestias conogudas.

## Ciuselada animondina

Mès u pinceu de ginhons se botava a brandilhar, una beluga se botava a lhuçar e las aurelhas mèunas se botavan a bronzinar coma aquelas d'un dròlle a l'estelada.

Los Godzols<sup>12</sup> se botavan a cantar, dansar, cavalcadar. Un poble desconogut s'èra enfonilhat e cada malon brandilha-va de plasèr. Ciutad mondina per lo monde ? A bona ora, una bestia desconoguda s'engulhèt, mitat plumsa, mitat peluda, mitat coada... ciutad mitadina ? ciutad animondina !

11. De la lenga soninke.

12. Poble a cercar plan pacientament.

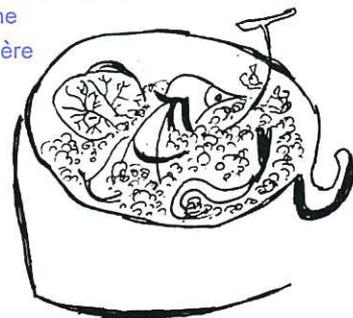
Quand le bouvier revient du **La bafouille du bouvier et le délice de l'alouette** à manger ni à boire.

labour, la chanson traîne encore dans les rues, les placettes et les chemins. Et le chercheur de savoir y trouve des signatures de métiers, des façons de prier et aussi des recettes de cuisine !<sup>3</sup>

Cuisine d'arrière-cour avec des raves, du chou mais aussi cuisine de chasseur avec une alouette maigre. Cette alouette fait vibrer la bouche de mémoire... Notre bouche double, celle qui chante et celle qui mange.

Celle qui chante retrouve la chanson du pinson et de l'alouette<sup>4</sup>, deux oiseaux à la vie plus heureuse que celle du bouvier. Ils voulaient se marier... Hélas, il n'y avait plus rien

Alors la bouche qui mange rattrape celle qui chante : chaque dimanche, au mariage de la semaine passée et de la semaine à venir, la grand-mère cuisinait des alouettes sans tête... avec le ventre rempli de saucisse, elles n'étaient pas trop maigres, ces alouettes ! Pas autant que l'alouette du bouvier... une boulette de farine, peut-être une boulette de farine de blé noir, et une feuille de chou... pauvre bouvier, il la recevait lui aussi la piqûre de l'aiguillon.



3. Voir Pastel précédent.

4. Référence non retrouvée.

### Récits de renégats

Le premier braconnier s'appelait Mataou<sup>8</sup>. D'ailleurs, on ne le disait pas braconnier mais plutôt chasseur et pêcheur. De fait c'était un poseur de lacet à prou arbre. Mais de proie à l'arbre, il n'y en avait pas. Il arrive qu'un bandit ne soit pas bénit...

L'été dernier, j'en ai connu deux autres, un mentionné comme bandit, l'autre pas vraiment.

Un Espagnol, un fuit-la-guerre, mais finalement un va-t-en-guerre, comme tous les vivants entre mil neuf cent trente-six et mil neuf cent quarante trois...



l'Espagnol de la Croix martelée<sup>9</sup>. Lui-même ne l'a pas martelée, il effeuillait le marbre en vérité. En lisant le livre de Renat Milhau, les mains m'en vibraient. Pas de crainte qu'on les coupe, comme on fait aux bandits !

Pire que ça encore, je l'ai craint pour le troisième, celui d'André Chamson, Roux le bandit<sup>10</sup>. Celui-là ne voulait pas être un traîne-guerre, un tueur, il s'est fait ramasse-hiver. Ce bandit fut surtout un banni, le second un ramasseur de bon dit calé entre deux maux prédits et le premier, un qui ne vit jamais le moindre bien dans son taudis.

8. Almanac patoues de l'Ariejo de l'année 1900.

9. Milhau, Renat, L'espahnòl de la Crotz malhotada, Escòla occitana, 2002.

10. Intégré à d'autres récits des Cévennes par un éditeur non retrouvé.

À Saint-Cyprien, la mi-jour ajournée, arrivant sans joue gonflée, je songeais à cornes caprines, cornemuseurs, hautbois, ablettes et hauts bovins, et à tout un peuple de danseurs, danseuses, musiciens et musiciennes se taisant sagement à l'heure indue.

Aussi, il me fallait toquer au c'oc. Je ne guettai pas de coq et pas davantage de gertogal<sup>13</sup>, pas de coq en toc, ni de coq subtropical. Il ne faut pas trop songer ici, en ce lieu de crème de la cité craymondine, à des oiseaux inédits, à des animaux inconnus.

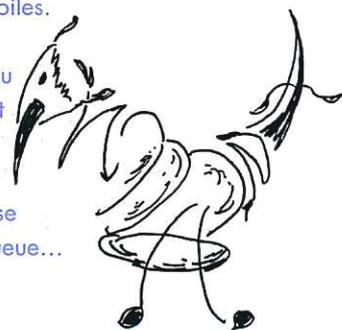
Mais une brosse de poils se mit à vibrer, une étincelle à luire

### Citelée animaline

et mes oreilles à grésiller comme celles d'un enfant devant la piste aux étoiles.

Les Goudzouls<sup>14</sup> se mirent à chanter, à danser, à cavalcader. Un peuple inconnu s'était faufilé et chaque brique en vibra de plaisir. Cité raymondaine ou mondaine ?

À un moment bénit, un animal inconnu se faufila, mi à plumes, mi à poils, mi à queue... cité mimondaine ? cité animondaine !



13. De la langue soninke.

14. Peuple dont l'emplacement est à chercher avec patience.

## Projet de Chansonnier Occitan avec les éditions DINSIC (Barcelone) et le CRDP (Centre Régional de Documentation Pédagogique) Midi-Pyrénées

En décembre dernier, les éditions Dinsic, de Barcelone, et le CRDP de Midi-Pyrénées ont officiellement passé commande à Pascal Caumont (responsable pédagogique et professeur de chant au Conservatoire Occitan) d'un chansonnier occitan accompagné d'un disque. Dinsic est depuis plusieurs années l'un des principaux éditeurs de musique en Catalogne-Sud et bien au-delà en Espagne et en France, travaillant notamment sur l'adaptation de la pédagogie Kodaly et l'édition de méthodes de formation musicale en catalan, espagnol, basque et français. Dinsic édite aussi régulièrement des méthodes d'instruments traditionnels catalans ou des recueils de partitions populaires. Des contacts ont été pris en

2001 à l'Université de Barcelone entre Dinsic et Pascal Caumont pour préparer le projet de ce chansonnier. Lors du colloque sur le chant traditionnel organisé par le CRDP Midi-Pyrénées en avril 2002, l'idée d'un partenariat s'est imposée, d'autant plus que la région Midi-Pyrénées possède un pôle régional associé "Chant-Chant traditionnel", issu du plan "Art et Culture" créé par Jack Lang et Catherine Tasca lors du précédent gouvernement. Le projet de ce recueil a été approuvé par une commission nationale du CRDP. Il paraîtra en juillet 2003, et sera distribué en Espagne par Dinsic et en France par le CRDP. Il s'agit d'un recueil de dix chants populaires d'Occitanie, sélectionnés et arrangés par

Pascal Caumont. Cette publication s'inscrit dans le cadre d'un projet de diffusion de chants populaires et traditionnels occitans porté par les éditions musicales DINSIC et le CRDP Midi-Pyrénées.

Cette édition associe un livret avec les partitions des mélodies et les textes en occitan, catalan, français, et un disque qui comporte une première partie avec les mélodies et les accompagnements et une seconde partie avec les accompagnements seuls pour faciliter la diffusion et le travail didactique des chants. Les interprètes sont ceux du Trio Grand Vam (Pascal Caumont, Thierry Roques, Guillaume Lopez).

## Colloques organisés par le CORDAE/La Talvera...

**et projet de partenariat avec le Conservatoire Occitan - CMDT Toulouse Midi-Pyrénées.**

Depuis plus de vingt ans, l'association CORDAE/ La Talvera, Centre Occitan de Recherche, Documentation et Animation Ethnographiques, mène un travail de recherche, de diffusion et de création autour de la culture occitane et d'autres cultures du monde, et dans ce cadre organise chaque année un colloque, avec l'aide de plusieurs organismes ou collectivités territoriales.

Le colloque des 20 et 21 décembre 2002, organisé avec l'aide de la Mission du Patrimoine Ethno-

logique et en association avec lo Bolegason, Scène de Musiques Actuelles de Castres, avait pour thème le légendaire et les récits collectifs. Il rassembla quatorze chercheurs originaires de plusieurs régions de France et d'Europe et attira un public nombreux pour réfléchir sur la place quelque peu à part que la légende tient dans le répertoire narratif, entre le réel et l'imaginaire, le factuel et le fictionnel, d'une part, et entre le monde des hommes et le monde des Dieux, d'autre part. Relevant de la

croissance, elle raconte néanmoins toujours l'histoire ou le destin des communautés, en rapportant des événements ancrés dans la vie locale et qui sont censés s'être réellement produits, en dessinant la géographie et en marquant les limites du territoire communautaire. Colportée la plupart du temps par des récits collectifs partagés par l'ensemble de la communauté qui se reconnaît à travers eux, elle est souvent en antagonisme avec l'histoire ou la religion officielle qui la relèguent au rang de superstition.

Les actes en seront édités dès la fin de l'année 2003. Lors de ce colloque, une soirée de contes autour du légendaire fut organisée le vendredi 20 décembre avec les conteurs Koldo Amestoy et Yves Durand, et un espace multimédia ainsi qu'une exposition consacrés au légendaire ont été proposés au public.

Pour 2003, l'association a choisi de revenir à un thème intéressant les musiques traditionnelles et d'ouvrir un champ de réflexion autour de l'art des chansonniers et faiseurs de chansons, qui ont souvent été volontairement ou involontairement oubliés des enquêtes folkloriques ou ethnomusicologiques sous prétexte qu'ils n'étaient pas du tout, ou pas suffisamment, dans le giron de la tradition. Or, paradoxalement, une longue expérience de terrain nous prouve que les œuvres des chansonniers s'inscrivent parfaitement dans la tradition, notamment du fait de leur mode de transmission et de réappropriation par les techniques de création et de performance : utilisation de timbres

préexistants, utilisation de formes poétiques et de règles précises, utilisation de thèmes traditionnels et universels (chansons de circonstance, complaintes, chansons identitaires...).

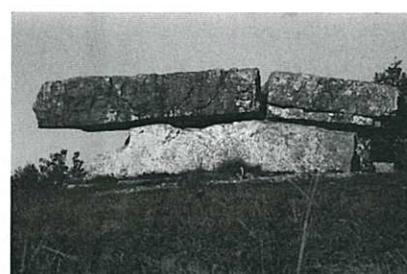
Souvent considérés, d'un point de vue endogène, comme les meilleurs représentants de la tradition, et donc extrêmement valorisés au sein des sociétés dont ils sont issus, ils sont toujours considérés comme des médiateurs (médiateurs entre le local et l'universel, la communauté et le pouvoir...) et parfois même comme de véritables porte-paroles. Dans la catégorie "chansonniers et faiseurs de chansons", nous incluons aussi les chanteurs improvisateurs présents dans de nombreuses cultures qui sont des chansonniers de l'instantané et de l'universel : *Bertxulari* basques ou acteurs du *chjama è rispondi* corses, *cururueiros* ou *repentistas* brésiliens... Grands techniciens de l'écriture poétique, jouant avec des règles de métrique et de rimes très complexes, ils traitent à égalité thèmes traditionnels et d'actualité.

Les parentés avec les musiques actuelles telles que le rap sont indéniables.

Le colloque sera ouvert à toutes ces différentes expressions : chansonniers ruraux, chansonniers urbains, chansonniers de circonstance, improvisateurs, rappeurs, etc.

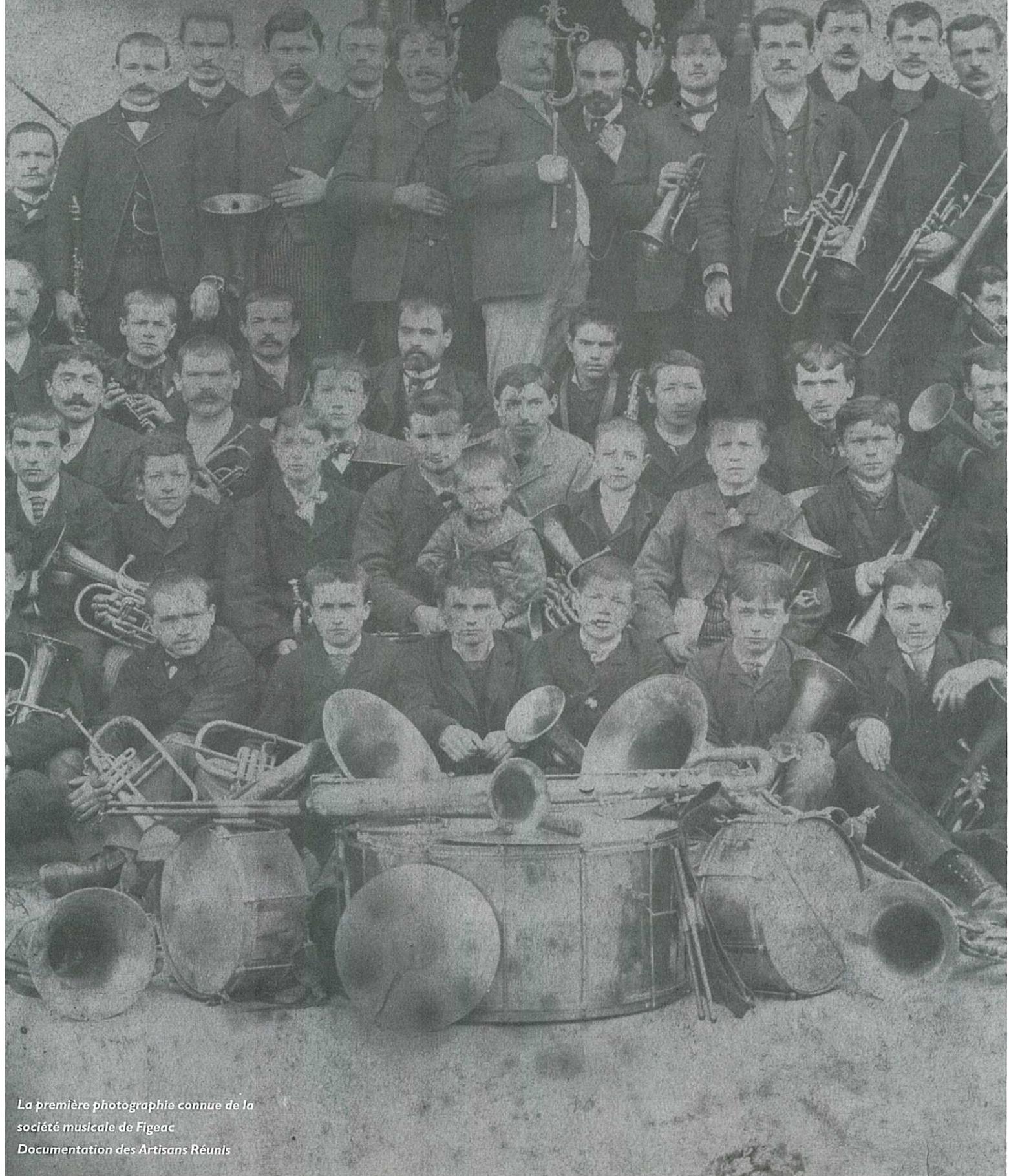
Ce colloque et les manifestations qui y sont associées (spectacles, exposition, concours de chansonniers...), organisés avec le partenariat du Conservatoire Occitan, reçoit le soutien de la Mission du Patrimoine Ethnologique et l'appui spécifique de divers organismes : ADDA du Tarn, Conseil Général du Tarn, Conseil Régional Midi Pyrénées.

Pour tout renseignement contacter l'association CORDAE/La Talvera au 05 63 56 19 17 talvera@talvera.org ou le Conservatoire Occitan au 05 34 51 28 38 contact@conservatoire-occitan.org



De gauche à droite, en bleu :  
Dolmen de Vaour, 81.  
Le gouffre de Lantouy dans le Lot.  
Drac en bas relief dans l'église de Sémalens, 81.  
Collection la Talvera

# La mémoire



La première photographie connue de la  
société musicale de Figeac  
Documentation des Artisans Réunis

# musicale de Figeac

par Xavier Vidal

**L'**étude des musiques populaires à l'échelon d'un petit territoire est-elle pertinente ? Nous savons que les musiques ont évolué dans des contextes nationaux et même internationaux. Cette étude sur les traditions musicales du figeacois essaiera toutefois d'extraire quelques spécificités à travers l'activité de certains musiciens représentatifs des divers courants musicaux. Nous présenterons des musiciens des sociétés musicales et des musiciens de bals avec leurs parcours parallèles et parfois convergents.

En dehors des documents d'archives (Archives Départementales du Lot et Archives Municipales de Figeac), nous nous appuyons sur des témoignages oraux que nous avons enregistrés. Nous remercions les musiciens ou leurs parents qui ont bien voulu témoigner de l'activité musicale passée. Cette mémoire est particulièrement sensible. Tous ces témoignages sont passionnés et émouvants. Ils sont empreints d'une certaine fierté, que ce soit pour les témoignages directs de musiciens aussi bien que les témoignages de leurs parents<sup>1</sup>.

En ce qui concerne la pratique instrumentale ancienne, nous possédons peu de documents. Une recherche spécifique serait à poursuivre. Nous connaissons l'existence des maîtres de musique liés principalement aux cérémonies religieuses<sup>2</sup>. Une étude basée sur les archives anciennes de la ville pourrait nous indiquer l'existence ou l'absence de corporations de ménétriers dans ses murs<sup>3</sup>.

Nous savons que de nombreuses occasions étaient propices à l'expression musicale. L'étude générale pour le Quercy nous a montré la vivacité des formes de pratique collective en lien avec les fêtes du calendrier et en lien avec les travaux en groupe<sup>4</sup>. La mémoire orale témoigne de l'importance du chant et du parachanté (cris, imitations, appels, sifflés). Ces enquêtes nous montrent également la survivance de traditions instrumentales anciennes véhiculées par la transmission "à l'oreille" ("jouer de routine"). Comme ailleurs nous notons l'importance de l'activité des chansonniers. À Figeac en 1775, le nommé Tabarly se distingue en composant une chanson en occitan dont le texte ironise sur le fait que le cordonnier Barrès désire se présenter à la

charge de magistrat, s'opposant ainsi aux normes de la hiérarchie sociale<sup>5</sup>.

L'activité importante des chansonniers se poursuivra par la suite. La complainte criminelle ou la chanson de revendication, parfois véhiculées par le mendiant-chanteur ambulante ou le chanteur de foire qui vend les feuilles volantes, resteront très vivantes jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. *La complainte de La femme aux aiguilles* marque l'exécution capitale, au Bourg, d'une criminelle accusée d'infanticide en 1875. Jean-Louis Veyssière, chansonnier à Lagineste, près de Saint-Céré, compose en 1935 *Les crosses sanguinaires*, chanson qui marque les manifestations paysannes de Figeac contre l'impôt des places. Cette chanson est parvenue jusqu'à nous par la transmission orale, comme la complainte criminelle de Rueyres sur l'air de la Paimpolaise que nous avons enregistrée auprès d'Armand Quercy (chanteur originaire de Labathude ayant vécu à Rudelle).

Notons également l'importance de la chanson identitaire. Raymond Coly compose entre 1925 et 1939 *La Figeacoise* et *Fils du Quercy* à une période pendant



**Fêtes de Bagnac.**  
**L'arrivée de la cole**  
**à la gare**  
**Collection privée**  
**Xavier Vidal**  
**Reproduction**  
**Nelly Blaya**

laquelle l'émigration quercinoise s'amplifie. À propos de la tradition instrumentale ancienne pour l'accompagnement de la danse, nous avons des traces importantes de l'utilisation de la clarinette. Cette tradition s'est maintenue tardivement dans le Ségala. Pour le Quercy en général, la grande époque de la clarinette concerne également celle du violon. Amédée Lafage, surnommé "Amédée de Ladirat", sillonne avec sa moto et son violon toute la région de cafés en cafés. Pierre Castagné, originaire de Molières, est le dernier héritier d'une tradition familiale de violon et de clarinette. Maral Loudes de Laresses fut le dernier violoneux,

**"Il est interdit de se réunir dans des maisons publiques, cafés, auberges, pour y chanter des morceaux appris dans la société"...**

parmi les nombreux du canton de Latronquière. Sur le causse, de nombreuses localité – surtout autour de Gramat – ont connu l'existence d'un violoniste ou d'un clarinettiste au XIX<sup>e</sup> siècle ou au début du XX<sup>e</sup>. Dans la commune de Figeac, François Labrunie, fermier à Pradines-Montvigié, était le père de Mme Pons (couturière bien connue au faubourg du Pin). Il a marqué les mémoires jusqu'à aujourd'hui : "Mon père aurait fait des kilomètres pour aller l'écouter jouer" (témoignage d'Alberte Forestier).

Cette tradition routinière de la musique a été importante. Elle nous est parvenue jusqu'à aujourd'hui à travers un répertoire vocal et instrumental abondant.

## I. Les sociétés musicales

L'histoire musicale de Figeac peut être précisément décrite à partir de la création de la première société musicale inspirée par le mouvement orphéonique qui se développe durant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Les archives à propos de cette création sont importantes (fonds des Archives Départementales du Lot, côte 4T22 / fonds des Archives Municipales de Figeac). En 1860, Jules Ritter, organiste de la ville, originaire d'Alsace-Lorraine, cherche l'appui de la municipalité et des pouvoirs préfectoraux pour créer la société chorale de Figeac<sup>8</sup>. Différents statuts sont rédigés durant la première période d'existence de cet ensemble. Jules Ritter motive son initiative sur la base des idées diffusées nationalement par le mouvement orphéonique : "*Cette société chorale est destinée à propager le goût de la musique qui semble s'être tout à fait éteint dans nos murs*"<sup>9</sup>. Ritter présente d'emblée, "*en qualité d'organiste sorti de l'école de Nuremberg dont les tendances religieuses ne sont pas douteuses*", le caractère moralisateur de l'orphéon. Les statuts soulignent les règles de bienséance qui doivent être respectées. Dans les statuts établis au cours des années 1860, les articles 7 et 9 stipulent : "*Il est interdit de tenir des propos pouvant porter la plus légère atteinte à la religion, la morale et les principes proclamés par le gouvernement*"... "*Il est interdit de se réunir dans des maisons publiques, cafés, auberges, pour y chanter des morceaux appris dans la société*"... "*Il est interdit d'élever la voix, de fumer et de tenir des propos déplacés*". En contrepartie du respect de l'ordre et de la moralité, la société reçoit le soutien de l'orphéon qui possède son propre fonds social et qui est un lieu d'éducation musicale et d'éducation générale. C'est aussi un outil de promotion sociale grâce au contact direct que les dirigeants entretiennent avec les notables de la ville qui président la société. Parmi les premiers documents d'archives de la société chorale de Figeac figurent les registres des membres qui nous informent sur les âges et les professions des chanteurs. En dehors de rares exceptions, cet âge ne dépasse pas la trentaine (le directeur Ritter lui-même n'a que vingt-huit ans). Il s'agit de jeunes hommes recrutés presque exclusivement dans le milieu de l'artisanat, parfois dans celui du commerce. Quelques étudiants complètent l'effectif. Aucun agriculteur ou travailleur journalier ne fait partie de la liste. Les membres de l'orphéon représentent les professions les plus respectables dans la ville. Très tôt, le nom des Artisans Réunis apparaît, soulignant l'appartenance sociale des musiciens et créant ainsi une sorte de corporatisme qui s'effacera très lentement par

la suite. Le style musical porté par la société changera, lui, plus vite. L'orphéon uniquement vocal se transformera en groupe instrumental de plus en plus inspiré par les modèles des musiques militaires. En 1889, l'orphéon est même suspendu. Les cuivres et percussions associés à la clarinette, plus tard au saxophone, composent l'harmonie. Les musiciens, appuyés par leur président, effectuent leur service militaire dans la musique. À leur retour au civil, ils ont amélioré leur culture et leurs techniques musicales. Ils deviennent eux-mêmes les cadres et les formateurs de l'harmonie. L'expérience de la société musicale leur permet de se présenter aux concours organisés par la Confédération des sociétés musicales. Le prestige des Artisans Réunis grandit. La bannière qui fait la fierté des musiciens et de la ville se charge de médailles : *"Les sociétaires devront porter l'insigne et marcher avec la bannière, là est le signe de la société"*. La ville s'identifie désormais à son harmonie qui participe à tous les événements de la cité.

Les Artisans Réunis participent à toutes les fêtes du mois de mai, aux concerts au kiosque en été, aux bals et galas de soutien, à l'office religieux et au concert pour la Sainte-Cécile. Les musiciens peuvent tirer profit de la solidarité entretenue au sein de la société. Le musicien est valorisé par le prestige de l'harmonie. Il est particulièrement gâté lors de l'organisation de voyages en France et même à l'étranger. Avec sa bannière et ses musiciens, la ville de Figeac possède son meilleur ambassadeur à l'extérieur lors de ses déplacements. Le musicien est particulièrement fier d'y participer. Il s'identifie à sa société. Lors des défilés en ville, l'instrumentiste porte la casquette, emblème de son appartenance.

Albert Laborie, un des plus anciens musiciens actuels ayant appartenu à l'harmonie, se présente comme un des derniers artisans sociétaires (il a exercé la profession de coiffeur). Il nous livre sa longue expérience au sein de la musique de Figeac : *"Enfants nous allions tous à la communale. Là il y avait un instituteur - M. Pons, grand-père de musiciens émérites - qui jouait du cornet à pistons à merveille. Quelle sonorité ! C'est certainement lui qui m'a donné le goût de la musique puisqu'en 1933 je rentrais à l'Harmonie des Artisans Réunis. Aujourd'hui ce nom peut paraître bizarre, mais alors la société était composée principalement d'artisans et de petits commerçants. Le président était M. Cèrède. Il avait son magasin en face de la pharmacie Moles, ironie des mots. Notre chef était M. Escudier, un méridional et le maire était M. Loubet, sénateur. M. Escudier était un très bon clarinetiste. Je crois de la musique de la flotte. M. Lemozy était son sous-chef (cornet à pis-*

*tons). Il nous faisait le solfège dans une pièce moyenne située impasse de la monnaie. M. Rineval en était le gardien et notre archiviste était l'incontournable Clovis, connu de nombreuses générations. On répétait*

***"Les sociétaires devront porter l'insigne et marcher avec la bannière, là est le signe de la société"***

*deux fois par semaine, le mardi et le vendredi. L'été on donnait quatre ou cinq concerts au kiosque de la place de la Raison. Tous les ans il y avait le bal de la Sainte-Cécile, le plus populaire de Figeac, animé par Pierre Pezet, Jojo Cantournet, Marcel Bouscarel et toujours Clovis. Nous faisons de beaux voyages. En 1934 nous sommes allés en Espagne et aux Baléares, en 1936 à Venise, en 1939 il était prévu un voyage en Algérie, mais hélas ! En 1945, après l'occupation, un nouveau chef est arrivé, Robert Fourmeau (1908-1978), un " chtimi ", un violoniste. M. Desproux était maire. La société repartait bien. On se donnait la main avec la*

**Le rallye de la Saint-Hubert vers 1935**  
Collection privée  
Xavier Vidal  
Reproduction  
Nelly Blaya



Rallye St-Hubert Figeacois

Photo A. Bachellerie - Aubin

*musique de Decazeville. On faisait des concours, à Saint-Georges de Didonne, aux Sables d'Olonnes, à Paris. Il est arrivé que les effectifs de l'Harmonie diminuent, et que nos voisins de la Lyre capdenacoise aient les mêmes ennuis, d'où l'idée de fusion, ou il n'y avait plus rien. C'est M. Bouyssou qui prend la présidence, le maire était Juskiwensky. L'entente régnait bien entre les deux sociétés. On répétait une fois chez eux, une fois chez nous. On avait tout de même du mal à maintenir les jeunes. On décida alors de créer la Banda*

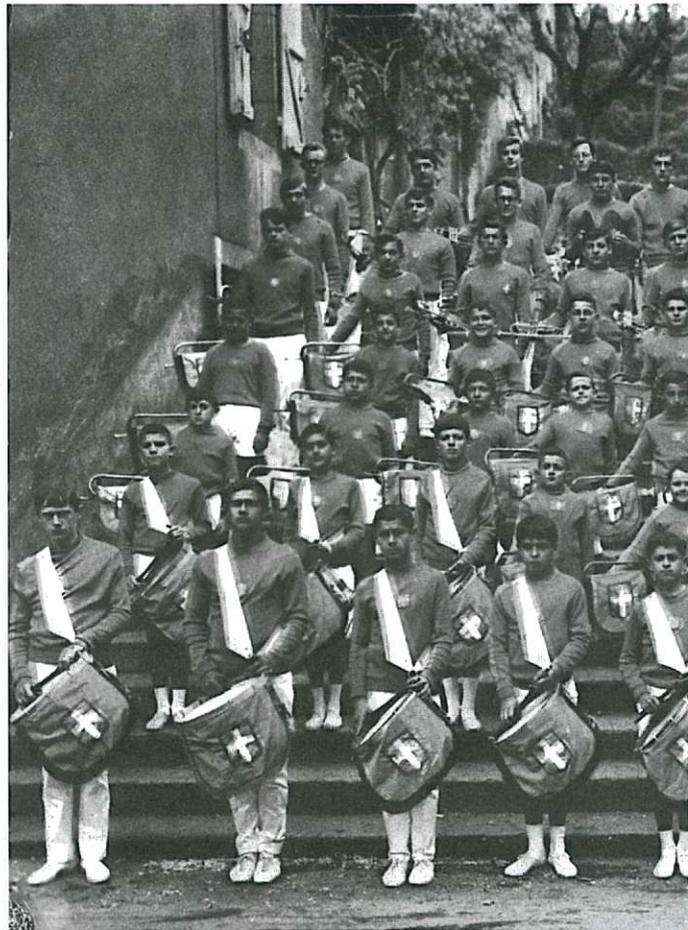
*d'Auvergne, et cela a réussi pour le bien des deux harmonies. Nous avons un nouveau président M. Fontanges. Robert Fourmeau décède, notre regret est grand. Après quelques péripéties, nous avons un nouveau chef qui ne vit que pour la musique. René Bayle, accordéoniste et tromboniste. Hélas ! Ça marchait trop bien, une opération lui a été fatale. Adieu René ! La tâche n'a pas été facile. Après beaucoup d'insistance Jean-Michel Couderc accepte de devenir notre chef. Jean Baduel était notre président et M. Malvy, maire."*

L'histoire des Artisans Réunis nous a livré une riche documentation qui témoigne, au fil des générations, d'une aventure musicale et humaine remarquable depuis 1860. D'autres sociétés musicales de la ville ont été également très actives.

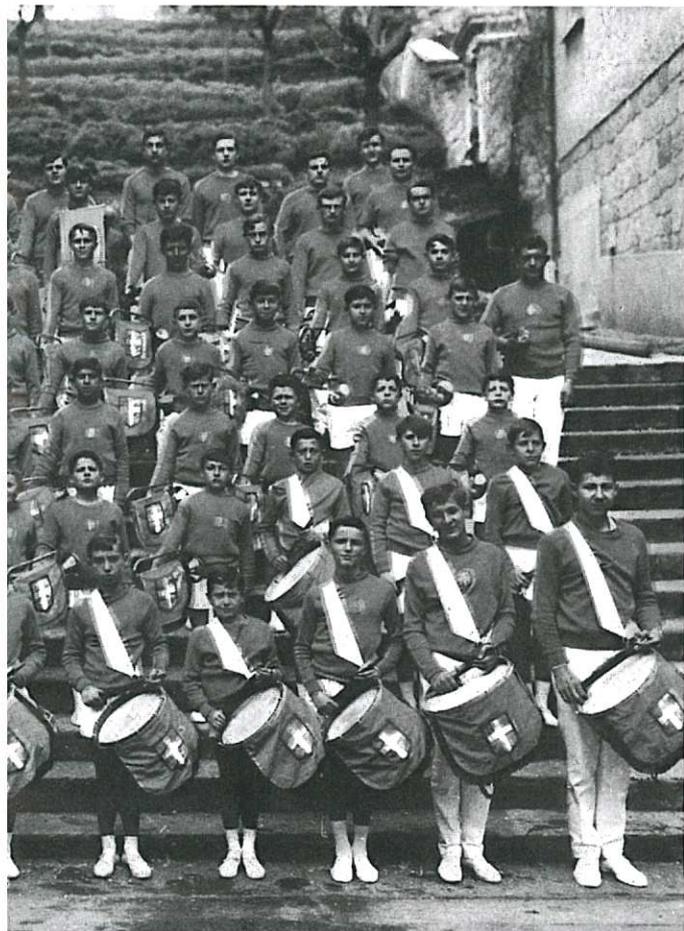
Sur la base d'une activité sportive de patronage, déclarée en 1921, naît la fanfare des Bleuets qui sera très active dans les années 1950-1960. Cette fanfare, encadrée par certains membres de l'harmonie (mais dont le chef principal fut M. Bach) obtint une renommée équivalente à celle des Artisans Réunis. Les jeunes musiciens des Bleuets utilisent les instruments de fanfare – clairons et tambours – dont l'apprentissage peut être plus immédiat que ceux utilisés à l'harmonie, et plusieurs musiciens participent aux deux ensembles.

***“Sur la base d'une activité sportive de patronage, déclarée en 1921, naît la fanfare des Bleuets qui sera très active dans les années 1950-1960.”***

Une autre histoire originale est celle de l'ensemble de trompes de chasse du Rallye de la Saint-Hubert. Cette forme orchestrale est plus rare au sein des sociétés musicales. Le créateur du Rallye de la Saint-Hubert est Jean Bessières (1896-1988). Il apprend le tambour à l'âge de quatre ans dans la section enfantine de l'école des sœurs de la Sainte-Famille. La musique ne le quittera plus. Il débute très jeune à l'harmonie des Artisans Réunis dans laquelle il jouera du bugle puis de la basse et de la contrebasse à vent. Il apprendra également le violon et l'accordéon. Ses instruments de prédilection sont les cuivres à embouchure. Combattant de 1914 à 1918, il fit partie en tant que volontaire du 65<sup>e</sup> régiment



d'infanterie. À la fin de la guerre, il est actif dans ce régiment comme musicien durant l'année 1919, date à laquelle il est démobilisé. Il rentre à Figeac où il s'occupe de son commerce et où il crée une entreprise familiale de bonneterie mécanique. Homme d'action, il crée le Rallye de la Saint-Hubert en 1930 tout en étant membre des Artisans Réunis. Il est soutenu dans son entreprise par ses camarades musiciens M. Couzergues, M. Fenouil et M. Pezenas. Son ensemble d'une quinzaine de cors de chasse est très actif entre 1931 et 1939. Il se distingue dans plusieurs concours et en particulier à celui de Rodez en 1936 où il reçoit un premier prix de lecture à vue, un premier prix à l'unanimité et également un prix de direction revenant à Jean Bessières. L'ensemble de trompes de chasse de Figeac participe à tous les événements de la ville et en particulier aux fêtes du mois de mai. Le Rallye de la Saint-Hubert se produit régulièrement en concert. Jean Bessières, qui possède une formation musicale solide, compose pour son ensemble. Ses compositions et ses adaptations ont du succès puisque d'autres les lui réclament. C'est dans ce type d'écriture musicale qu'il semble le mieux s'exprimer. Il voue une passion au cor, se rendant souvent au Cingle en extérieur de la ville,



pour travailler son instrument. La riche documentation sur l'histoire de cette société a été conservée par la famille de Jean Bessières.

## 2. Les musiciens de bal.

Les musiciens de bal sont issus de deux courants musicaux :

- Les musiciens routiniers (qui jouent à l'oreille)
- Les musiciens issus de sociétés musicales

Bien que les sociétés musicales aient eu comme projet initial la diffusion des répertoires savants de la musique classique, elles n'ont pas pu empêcher leurs sociétaires de se consacrer aux répertoires populaires de la musique à danser, qui représentent une production foisonnante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Les instruments solistes de l'harmonie, la clarinette et le cornet à pistons, associés au tambour, à la grosse caisse, au saxhorn basse et parfois au trombone, forment l'orchestre de bal type jusque vers 1930. Ce type orchestral intervient dans les fêtes votives et il a pour nom la "cole" dans le Figeacois. Ce mot provient

de l'occitan *còla* qui veut dire "ensemble de personnes", par exemple ensemble de moissonneurs ou de vendangeurs. Il est à rapprocher de *couble* (connu dans la région toulousaine) ou de *cobla* (connu en Catalogne). Dans la région de Saint-Céré, les témoins désignent par "les ménestriers" ce type orchestral. Les musiciens de la "cole" investissent l'espace extérieur des fêtes votives. Ils sont présents lors du bal en extérieur, mais surtout lors des passe-rues et des aubades. Les musiciens qui composent la "cole" ont reçu une solide formation au sein des sociétés musicales et sont capables de déchiffrer à vue des répertoires très variés.

*"Les musiciens de bal sont issus de deux courants musicaux :*

*- Les musiciens routiniers (qui jouent à l'oreille)*

*- Les musiciens issus de sociétés musicales"*

Dans le Figeacois, les conscripts organisateurs des fêtes de villages font souvent appel aux musiciens du bassin de Decazeville, plus réputés que ceux du Figeacois. Dans tous les cas, la demande est assez forte pour que de nombreux groupes soient actifs, leurs musiciens devenant professionnels ou semi-professionnels (les fêtes votives durent plusieurs jours).

Si l'espace extérieur de la fête est occupé par la "cole", l'espace plus privé du café ou de l'auberge est occupé par le musicien routinier. Il est issu, la plupart du temps, d'une tradition musicale familiale et a appris à l'oreille. Il connaît très bien les habitudes et les répertoires des danseurs. En dehors des fêtes votives, il participe à l'animation des auberges les jours de foire, aux veillées (lors de l'effeuillage du maïs ou pour le dénoisillage), aux bals de carnaval et à de nombreux rites et fêtes du calendrier. Il fait parfois équipe avec un autre musicien. Maurice Colombie, accordéoniste à Sainte-Colombe, né en 1906, se produit dans les noces avec son camarade et voisin chanteur, Ernest Capsal. Lucien Roussiés, originaire de Gorses, joue de l'accordéon et s'associe parfois à Maroncle, clarinettiste de Fraysse de Cardillac pour animer des bals de foire à Figeac. Lucien Roussiés est lui-même fils d'un clarinettiste et neveu d'un violoneux et joueur de tambour.

Après 1918, l'accordéon devient l'instrument roi du bal. Le violon et la clarinette ainsi que l'orchestre de la "cole" déclinent. L'accordéon représente une extraordi-

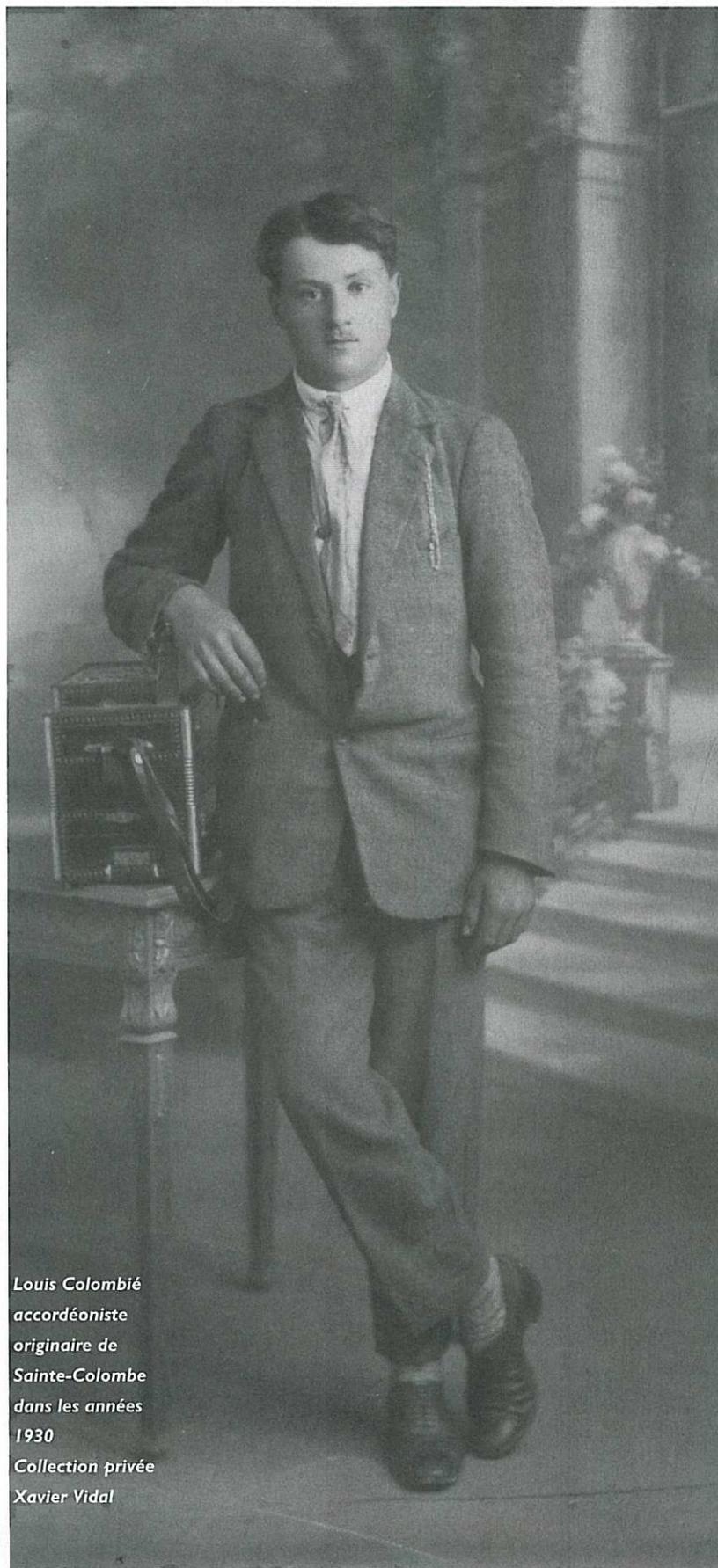
*Les Bleuets  
vers 1923*

*Collection privée*

*Xavier Vidal*

*Reproduction*

*Nelly Blaya*



Louis Colombié  
accordeoniste  
originaire de  
Sainte-Colombe  
dans les années  
1930  
Collection privée  
Xavier Vidal

naire réussite musicale et commerciale. Il est largement diffusé. Le Lot bénéficie de sa proximité avec les centres de fabrication d'accordéon de Brive et de Tulle. Dès 1903, de jeunes musiciens de Saint-Céré utilisent ce nouvel instrument à la mode.

Pour décrire cette histoire de l'accordéon, prenons l'exemple du musicien Ulysse Lagane.

*Sa femme témoigne : "Il était originaire du Mazet, commune de Saint-Perdoux. Il était né en 1903 et il est décédé en 1988. Nous sommes venus à la retraite à Figeac. Il était agriculteur et moi couturière. Il avait appris tout seul l'accordéon mais par la suite il a été souvent à Brive pour prendre des leçons. Au départ il jouait de routine. Ses parents tenaient un restaurant au Mazet. Il y avait des mines autrefois. Il a commencé quand ils faisaient la Sainte-Barbe. Ses parents faisaient restaurant et lui il jouait. Ils faisaient la bombe jusqu'à la pointe du jour. Eux ils étaient du Mazet et les mines étaient en bas<sup>11</sup>. Nous nous sommes mariés en 39. Il avait eu son heure pendant la guerre de 40 dans les bals clandestins. Il a joué jusqu'en 50. Après, ça a changé de mode. Il fallait que ça fasse du bruit. Il s'entendait bien avec Marty de Lacapelle. Si un ne pouvait pas y aller c'est l'autre qui y allait. Ils s'entraidaient tous les deux. Marty était très gentil (par la suite Firmin Cadièrgues a pris le relais). Il jouait la valse, la java, le paso et les bourrées. Les jeunes disaient "Allez ! Una borreia" ; tout le monde se disputait. Un monsieur était venu de Marcillac en vélo à Saint-Perdoux pour le retenir. Une autre fois un de Saint-Perdoux et un de Cardillac se sont battus parce qu'ils le voulaient. Il avait une belle cadence. Par la suite on faisait des bals. La mode est venue de faire payer les entrées. C'est moi qui m'en occupais. Quand il a commencé il était payé à la danse. Après il a monté son orchestre avec Balzo qui travaillait à l'usine et qui était très bon violoniste – il donnait des leçons – et Arnagol qui jouait la batterie. Ils ont même joué pour les fêtes de Figeac. Sinon il allait tous les samedis dans un petit restaurant qui existait pas loin de la halle. On passe sous l'impasse. C'était chez Baubic. Plus jeune, il avait beaucoup joué dans les noces ou pour les conscrits."*

La vie musicale d'Ulysse Lagane est typique de celle des accordéonistes des années 1920-1950. Intervenant dans un secteur assez réduit, il anime les bals de proximité avec un public d'habitues. Il s'adapte à toutes les circonstances réclamant de la musique à danser. Il interprète à la fois le répertoire en vogue diffusé par le disque et la radio et le répertoire traditionnel local (bourrées, calvignades). Après les années 1950 – les programmes des fêtes de Figeac le montrent – nous

assistons à une professionnalisation plus systématique des orchestres de bal qui viennent de plus en plus de l'extérieur. À Figeac, l'accordéoniste Vinssoneau qui vient de Decazeville se produit fréquemment. Robert Fourmeau, ou plus tard René Bayle, dirigeants de l'harmonie et musiciens professionnels, font également danser le public figeacois.

Bien que l'idée de départ du mouvement orphéonique était la formation des musiciens exclusivement au répertoire classique, nous avons vu que les musiciens des sociétés musicales deviennent parfois des musiciens de bal. Les manifestations populaires sont également enrichies par les musiciens, provenant souvent du Ségala voisin, issus de la tradition routinière.

### 3. Une nouvelle tradition : la cabrette

Nous ne traiterons pas dans cet article du courant folklorique qui existe à Figeac. Les musiciens du Haut-Quercy appartenant aux groupes folkloriques s'identifient souvent à la musique d'origine auvergnate à travers la cabrette qui est une cornemuse à soufflet. Cet instrument a été largement utilisé par la communauté originaire des régions du Massif Central, installée à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle (particulièrement des personnes provenant de l'Auvergne ou du Rouergue).

À Figeac, on ne trouve nulle trace de l'utilisation de cet instrument avant l'installation de Jean-Marie Valadier en 1924. Sa belle-fille Mme Yvette Cammas, témoigne : "Il était originaire de Mur-de-Barrès dans le Nord Aveyron. Il est né en 1874. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-quatre ans en 1958. Tout jeune, à l'âge de sept ans, il a travaillé dans les burrons avec les éleveurs, jusqu'à l'âge de quinze ans. Puis il a décidé d'aller à Paris pour gagner sa vie. Il a été colporteur. Il vendait des boutons, des élastiques, de ferme en ferme. Il leur demandait de rester deux ou trois jours pour coucher. Il leur vendait des boutons et il travaillait sur place pour payer le gîte et le couvert. Il a mis trois mois pour aller à pied de Mur-de-Barrès à Paris. En arrivant à Paris il a travaillé comme porteur d'eau dans les étages. Jusqu'au jour où il a rencontré un Auvergnat. Il était ami avec M. Destruel qui avait la grande maison avenue Victor Hugo à Figeacet et qui était déjà installé à Paris. Par des connaissances, Valadier a commencé à travailler comme bougnat et il a fini par acheter une brasserie à Enghien-les-Bains, c'est là qu'il a terminé sa carrière. En



1924, il a décidé de s'installer à Figeac. Lui était de Mur-de-Barrès, sa femme était de Cahors. Ils ont choisi de s'installer à mi-chemin. Ils ont logé à l'hôtel du Pont d'Or chez ma grand-mère durant la période où ils ont cherché une maison à acheter.

Il ne connaissait pas une note de musique. Il faisait lui-même ses anches de cabrette. Il possédait trois ou quatre cabrettes. Il avait appris "de bouche à oreille" dans les burrons. Quand il était arrivé à Paris il ne parlait pas français, il ne parlait qu'auvergnat. Il avait beaucoup d'oreille. Parfois, vous lui chantiez une chanson et au bout de deux ou trois fois il savait vous restituer l'air. Il jouait L'aiga de ròsa, Quand lo merle sauta al prat. Il avait connu beaucoup de musiciens à Paris qui venaient jouer dans son bar à Enghien-les-Bains, qui s'appelait "La taverne du nègre". Tous les samedis soir

En haut :  
Les conscrits de  
Lissac et Mouret  
accompagnés par  
Ulysse Lagane à  
l'accordéon.

En dessous :  
Mariage à Saint-  
Perdoux près de  
Figeac vers 1930  
avec Ulysse  
Lagane à  
l'accordéon.

Collection privée  
Xavier Vidal  
Reproduction  
Nelly Blaya

*il y avait bal, Valadier y jouait de la cabrette. Il invitait des accordéonistes de sa connaissance qui venaient de Paris. Il n'avait pas fait une carrière de musicien, contrairement à Martin Cayla qui était son ami, mais il connaissait tout le répertoire. Il avait évolué dans le milieu des musiciens auvergnats, mais surtout en tant que patron de bistrot amateur de cabrette. Quand il est venu à Figeac, il jouait pour son plaisir, parfois à l'hôtel chez ma grand-mère. Les anciens figeacois qui se promenaient l'été sur la route de Capdenac se souviennent l'avoir entendu jouer le soir."*

**“Nous souhaitons que les nombreux jeunes qui pratiquent la musique, dans le Figeacois et ailleurs, puissent connaître une partie de l’histoire que nous avons décrite ici. Elle est toujours à relier aux formes d’expression actuelles.”**

Valadier participe à quelques bals et animations. Il rencontre José Roux qui est surveillant au lycée et le loge chez lui. Il lui enseigne la cabrette. José Roux entama plus tard une carrière originale alliant la bourrée au *rhythm'n blues*. Chef d'orchestre, il pratique lui-même plusieurs instruments. Sa formation

de base est celle d'un violoniste. En tant que joueur de cabrette il enregistre et participe à la diffusion de l'instrument. L'activité de son orchestre est forte entre 1967 et 1974. Son groupe acquiert une grande renommée dans le Figeacois et à l'extérieur. Une étude approfondie sur l'activité originale de cet orchestre est à poursuivre, d'autant, et cela est exceptionnel en France, que le musée instrumental de Montluçon possède les instruments, la documentation et le matériel de cet orchestre ayant appartenu à José Roux.

Grâce à l'activité de José Roux, plusieurs musiciens figeacois se consacrent à l'étude de la cabrette (Robert Lavagne, Maurice Le Dantec...), créant ainsi une école figeacoise pour cet instrument inspirée au départ par un seul musicien : Jean-Marie Valadier. À l'exemple de Valadier, d'autres enseignants de la musique ont existé dans la ville. Ces professeurs ont marqué les générations. M. Petit Jean, organiste et accordeur de piano formé dans une école de non-voyants, fut un professeur réputé ainsi que M. Fourmeau. De nombreux musiciens ont professé dans le cadre de cours privés et ont participé ainsi à la diffusion de la culture musicale à Figeac.

Une étude de l'histoire limitée dans le temps d'une petite ville comme Figeac nous montre la diversité des pratiques et leurs imbrications. La découverte de la vie de chaque musicien et de sa pratique singulière nous renseigne sur les évolutions des modes musicales et sur la vie des associations et des orchestres. L'étude des contacts entre les modèles nationaux et internationaux véhiculés par la société englobante et ceux élaborés ou conservés par les sociétés locales est toujours intéressante. Nous souhaitons que les nombreux jeunes qui pratiquent la musique, dans le Figeacois et ailleurs, puissent connaître une partie de l'histoire que nous avons décrite ici. Elle est toujours à relier aux formes d'expression actuelles.

## NOTES

1. Nous remercions pour leur aide : Robert Lavergne, Alain Grimault, José Roux, Jean-Louis Lagarrigue, Jean-Pierre Messersmitt (président actuel de l'École de Musique), Christophe Galinon (Archives Municipales de Figeac), Mme Foissac (historienne de Figeac), Dominique Saur (ethnologue des Archives Départementales du Lot), Alberte Forestier, Claudine Malherbe. Nous remercions les personnes rencontrées et plus particulièrement Mme Vezinhet, M. Vilhès, M. Laborie, Mme Lagane, Mme Cammas. Nous remercions Nelly Blaya pour le travail sur les documents photographiques, et Sylvain Dauriac et Cyrille Brotto pour leurs compétences en informatique.

2. Les archives judiciaires nous livrent l'existence d'un maître de musique à Figeac en 1834 (PLOUX, Francis. *Guerres paysannes en Quercy*. B.H. éditions, 2002)

3. CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Les ménétriers sous l'ancien régime*. Paris : Editions Klincksieck, 1994.

4. VIDAL, Xavier. *La mémoire musicale du Quercy*. Éditions AMTPQ, 1988.

5. DEBONS, J.F. *Annales de Figeac en Quercy*, 1829.

6. DELBOS, Georges. *Il y a cent ans un village quercinois*. Édition de l'auteur qui nous donne de bonnes indications sur la pratique du chant, sur les répertoires et les interprètes, sur les chansonniers et la place de la chanson.

7. GUMPLOWICZ, Philippe. *Les travaux d'Orphée*. Paris : Aubier, 1987.

8. Soutien du Comte Murat.

9. Lettre adressée au préfet (Archives Départementales).

10. VIDAL, Xavier. *Entre l'oral et l'écrit : rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*. Parthenay : Éditions FAMDT ; Toulouse : Conservatoire Occitan, 1998. Collection "Isatis", n° 5.

Ce colloque fut organisé à Gourdon par l'AMTP Quercy et l'ADDA du Lot.

11. Le milieu des mineurs était particulièrement fervent de musique, l'histoire musicale du bassin de Decazeville le démontre. Les mineurs musiciens issus de l'immigration ont joué un rôle déterminant dans cette émulation musicale.

# GADALZEN / APTIK

## Laboratoire d'imagerie, département musique

par David Théliér

**S**pectacle pluridisciplinaire, *Chromatophonies* est une étape dans la pente ascendante que poursuit Gadalzen dans la créativité. Associé pour l'occasion à Aptik, groupe d'artistes de l'image, Gadalzen propose un univers décalé, où le public est immergé dans un monde surnaturel composé de sons, de mouvements et de sensations liés aux couleurs, qu'ils appellent "chromatophones", particules élémentaires d'émotions libres...

Ce spectacle a été donné le 13 décembre 2002 à la Mounède à Toulouse. Rencontre dans leur lieu de répétition à La Salvetat-Saint-Gilles.

**David Théliér :** Qu'est-ce qui pousse aujourd'hui Gadalzen à travailler sur une création à la fois musicale et visuelle ?

**Ludovic Kierasinski :** Je crois qu'il y a toujours eu une relation entre l'image et la musique dans Gadalzen ; l'album *Chromatophonies* le prouve bien, il y a une recherche visuelle indéniable...

**Alem Alquier :** Nombre de gens m'ont suggéré que Gadalzen fasse de la musique pour le cinéma. Déjà c'est une piste...

**Jacob Fournel :** Ce projet de spectacle est parti de la soirée de lancement de cet album, dans laquelle on avait intégré déjà de la vidéo, des arts plastiques, de la danse contemporaine... On a voulu développer ce projet, le rendre plus abouti, et c'est pourquoi on l'a présenté à La Mounède en décembre dernier, sous une forme un peu différente, plus fournie.

**Pierre Rouch :** Moi, je ne connaissais pas grand-chose à la vidéo, nous

fournissons de la musique, et là ça a permis d'avoir un regard sur notre image, avec tout ce travail de création sur une semaine. On a pu travailler l'image du groupe, la scène...

**A. A. :** Oui, ça c'est très important, le fait de se "mettre en scène". On ne l'avait jamais vraiment fait jusque-là.

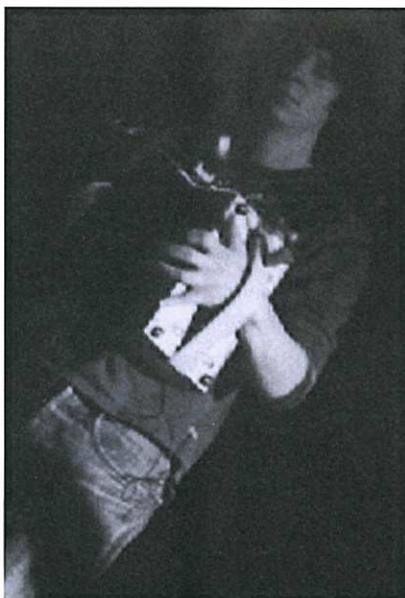
**J. F. :** Étant donné que nous faisons pas mal de bals il y a encore quelques années, on ne se mettait pas en scène comme on doit le faire quand on est en concert et que les gens ne font que regarder et écouter. Quand il y a des danseurs, le musicien est à l'arrière-plan et se met au service des danseurs. Alors que dans une formule concert et plus particulièrement quand il y a en plus de la vidéo, une danseuse qui vient se mettre en espace sur scène avec les musiciens, il faut avoir une approche plus plastique et faire un travail de mise en scène.

**L. K. :** Je crois que ce qui nous pousse à travailler sur du visuel, c'est une envie purement égoïste d'évoluer, de toucher

à plein de choses, d'essayer de tabler sur tous les arts qui nous touchent particulièrement ; il se trouve que la vidéo et l'image nous touchent tous plus ou moins... La sortie de l'album, vu la recherche graphique qu'on avait faite dessus, nous a permis d'aller pousser ailleurs dans l'image. Et c'est bien, parce que ça ne détache pas la musique de l'art global et universel...

**D. T. :** Alem, tu disais qu'on t'avait suggéré que Gadalzen pourrait faire de la musique pour le cinéma, c'était par rapport à la musique que vous faisiez déjà, ou plutôt pour que vous alliez vers une création musicale pour de l'image ?

**A. A. :** C'était par rapport à la musique que nous faisons déjà. Apparemment c'est une musique qui inspire naturellement des images. Mais en tant que groupe, nous avons des partis pris, chaque fois que nous travaillons, que ce soit sur de la musique transmise ou arrangée, ou sur des compositions, ce sont des partis pris typiquement musi-



Concert  
Gadalzen / Aptik  
à la Mounède  
Photo David  
Thélier

caux, c'est-à-dire des arrangements rythmiques, mélodiques, harmoniques... Nous ne nous posons pas a priori le problème s'il y a des images dessus ou non. Maintenant la question peut très bien se poser et, pourquoi pas, nous pouvons faire de la musique pour des images, ce n'est pas inenvisageable.

**J. F. :** C'est peut-être d'ailleurs ce qu'on risque de faire dans la prochaine création ; c'est que les vidéastes proposent une création visuelle et que nous, par dessus nous créons la musique. Pour l'instant nous proposons la musique, et par rapport à ce que percevaient les vidéastes, ils posaient leurs images sur nos morceaux, mais l'inverse ne s'est pas encore produit.

**D. T. :** Peut-on dire que *Chromatophonies* est le laboratoire de recherche de Gadalzen ?

**L. K. :** C'est une très bonne question !

**A. A. :** Je crois que c'est pas mal dit...

**J. F. :** Pour l'instant, oui. On donne tout ce qu'on a là-dedans, tout ce qu'on a envie de créer, on le fait pour ce spectacle. Mais dans le prochain album il ne sera plus question de "chromatophonies", on passera à autre chose.

**L. K. :** Ici on s'accroche à un thème, on "tourne autour"...

**P. R. :** ...mais quand les petits "chromatophones" auront grandi...

**D. T. :** Quant au spectacle, la création est-elle en place ou évolue-t-elle ?

**L. K. :** Elle évolue toujours. Et tant qu'on la fera elle évoluera sans cesse, car nous sommes obligés de nous adapter aux salles, aux lieux, ne serait-ce que pour une question de dimensions, de place du public, etc. Donc ça se ressent obligatoirement dans le spectacle, dans l'image...

**A. A. :** J'ajouterais que comme dans tout spectacle, il y a des choses qu'on fait et dont on n'est pas satisfaits et qu'on désire améliorer...

**J. F. :** C'est vrai, et dans la prochaine création de *Chromatophonies* il y a des morceaux qu'on ne retrouvera pas, par rapport au spectacle dernier, et des nouveaux morceaux qui vont apparaître, et parmi lesquels des chansons. Mais bien que les morceaux soient traités différemment, il y a une unité dans le spectacle.

**L. K. :** Et c'est là que rentre tout le potentiel créatif d'Aptik. C'est "visualiser" une musique pour la retranscrire...

**A. A. :** En fait nous risquons de nous éloigner peu à peu de la musique traditionnelle. Je ne dis pas ça à regret, mais

très objectivement... En tout cas c'est une option...

**J. F. :** Resteront tout de même les instruments dits "traditionnels"... du moins les trois mélodistes, (et, s'adressant au guitariste et au bassiste) vous je sais que vous êtes perdus pour la nation... (rires) et puis il y a toujours notre attachement à ce qu'on a fait avant, une réminiscence d'une musique traditionnelle. C'est vrai qu'il va y avoir énormément de compositions, notamment plus de chansons qu'avant, on est peut-être en train d'effectuer un petit virage...

**D. T. :** Des chansons en occitan ?

**J. F. :** Bien sûr, nous gardons toujours notre identité occitane !

**L. K. :** Je ne pense pas que nous "sortions" de la musique traditionnelle... je crois plutôt que nous nous éloignons des attentes du public "trad"... Comme disait Jacob, on utilise toujours les mêmes instruments, on a toujours cette culture occitane, et qui nous suivra à mon avis tout au long de la vie de Gadalzen, et même si on fait de moins en moins de la réadaptation de morceaux collectés, on compose de la musique traditionnelle pour un répertoire qui a toujours été composé par des gens à un moment donné.



**J. F. :** Il est vrai que tout ce que nous jouons correspond toujours à des danses...

**L. K. :** C'est certain ! c'est pour ça que je ne crois pas que nous nous éloignons du "trad", mais plutôt que nous donnons quelque chose qui est a priori inattendu pour ce public...

**P. R. :** Tu veux dire qu'on fait de la musique "pédagogique" ?

**L. K. :** Je sais pas si ça existe, la musique "pédagogique", en tout cas on fait ce qui nous plaît, comme n'importe quel musicien qui n'a pas vendu son âme à une boîte de prod... On fait la musique qu'on aime, qu'on sent, et forcément il y a des gens à qui ça ne plaît pas... La plupart des musiques *easy listening* sont aseptisées ; il y a tellement de concessions à faire pour que ça plaise à un public de plus en plus large que quelque chose disparaît forcément. Évidemment notre concert ne touche pas tout le monde, le spectacle non plus, d'ailleurs, parce que nous faisons des choix parmi nos considérations, nos envies, notre culture... Déjà on fait assez de concessions entre nous pour que ça nous plaise à tous, pour que chacun s'y retrouve et aime ce qu'il fait, si en plus il fallait faire des concessions pour les auditeurs sous prétexte que "ça va pas plaire...", on ne ferait plus de musique !

**D. T. :** *Chromatophonies* est un spectacle fortement visuel et très plastique. Ici vous avez fait appel à un groupe de vidéastes qui s'appelle Aptik, quel est le type de musique sur lequel travaille déjà ce groupe et pour quel type de public ?

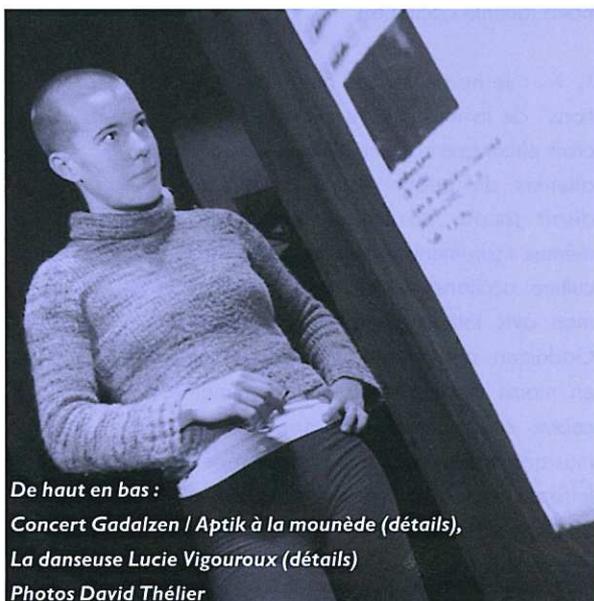
**L. K. :** Je pense que le public d'Aptik se trouve plutôt dans la techno, la musique contemporaine, notamment électronique, mais on a bien vu que ce n'était

pas incompatible d'utiliser une certaine vision "moderne", technologique, que eux possèdent, sur de la musique "trad" comme celle que nous faisons par exemple. Du coup, eux nous ont amené un peu de leur public, et des mélomanes de la techno ont complètement apprécié le lien qu'il y avait entre de la musique qu'ils ne connaissaient pas et de l'image qui leur était familière. En fait on a eu de très bons retours de ces gens aussi, ce qui prouve que ce n'est pas un travail vain...

**A. A. :** En ce qui concerne le fait de mettre des images sur de la musique ou vice-versa, je considère personnellement que c'est juste un moyen, ce n'est pas un but en soi. C'est un "passage" ; bien sûr, une expérience que j'ai beaucoup aimée (et je ne suis pas le seul !), mais ce que j'aimerais faire, c'est plus quelque chose avec un "fil directeur" plastique ou graphique, ou pourquoi pas une trame narrative... je ne suis pas en mesure de le dire aujourd'hui, mais il est possible que nous débouchions sur ça aussi, à terme.

**L. K. :** Je suis d'accord avec lui, je pense que c'est juste un "moment" de Gadalen qu'on est en train de vivre, le fait de travailler avec de la vidéo, ce qui ne nous empêche pas de continuer à faire ce qu'on a toujours fait, c'est-à-dire donner des concerts... Mais nous avons envie d'aller travailler avec d'autres gens, d'autres milieux...

**A. A. :** Il faut parler aussi de la danseuse Lucie Vigouroux, qui a effectué quelques pièces de danse contemporaine sur notre musique (et avec la vidéo), il y avait donc plusieurs choses qui se passaient en même temps sur scène, sans compter la lumière... Ça aussi c'est intéressant parce que ça donne une autre vision de la musique dite traditionnelle qui d'habitude est faite pour le bal (bourrées, rondeaux, valse, etc.), et Lucie en a fait autre chose...



De haut en bas :  
Concert Gadalen / Aptik à la mounède (détails),  
La danseuse Lucie Vigouroux (détails)  
Photos David Théliér

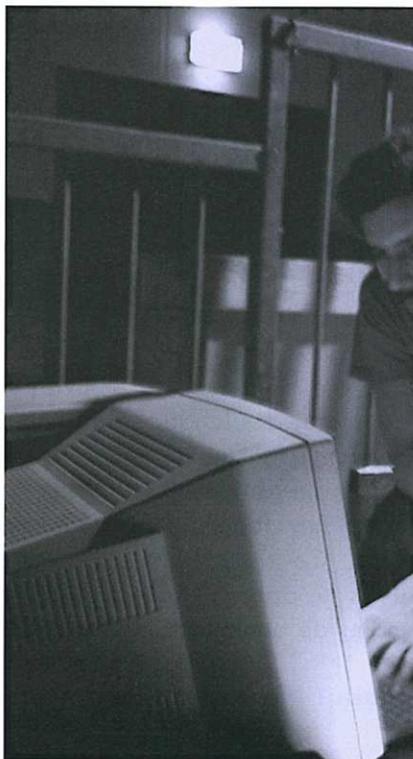
**P. R. :** En fait ce spectacle c'est toute une équipe, c'est une dizaine de personnes, toute une logistique, deux ingénieurs du son, un ingénieur lumière, un scénographe, les artistes... et il faut arriver à coordonner cette équipe pour le meilleur et pour le pire...

**L. K. :** J'aime bien quand tu recadres dans les choses concrètes ! (rires)

**D. T. :** **C'est vrai, sur *Chromatophonies* se rejoint une équipe d'artistes, de techniciens, d'univers complètement différents, et qui travaille sur un même projet et sur une période donnée...**

**L. K. :** Effectivement, Hervé Delmas est notre sonorisateur, qui nous suit inlassablement depuis déjà trois ans, et François Dareys, qui est notre éclairagiste depuis la création du spectacle à la Mounède en décembre 2002, est issu du théâtre, ce qui nous permet d'avoir un point de vue "scénique" : il est vraiment habitué à présenter une scène comme un lieu, c'est ce qui nous a permis de sortir de l'image de la scène classique du groupe rock avec les éclairages qui clignotent... Lui nous a permis au contraire de poser une ambiance, une scène, un lieu...

Le groupe Aptik est composé de trois artistes (aidés de quelques amis pour la machinerie, la logistique...) qui, eux, travaillent sur l'image (vidéo, diapos) : Chantal Font, qui utilise beaucoup de photos qu'elle projette pendant le spectacle, pendant que Christophe Goursaud projette de la vidéo, que lui-même ou Benoît Mazzuchini ont réalisée... et bien sûr Lucie, qui danse essentiellement sur des musiques contemporaines, avec qui nous avons réussi à élargir le point de vue de la danse sur de la musique traditionnelle et de la mise en espace en général.



**Gadalzen :**

**Jacob Fournel :** flûtes

**Marc Serafini :** accordéon diatonique

**Pierre Rouch :** cornemuse gasconne

**Ludovic T. Kierasinski :** basse

**Alem Alquier :** guitare, bouzouki, chant

*Chromatophonies.* L'Autre Distribution,  
TH4H63170

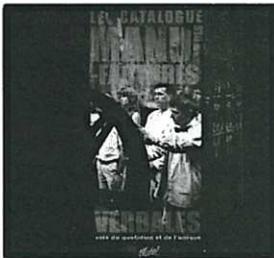
Info@gadalzen.com

**Christophe  
Goursaud et  
Chantal Font  
Photo David  
Thélier**

### **Le Catalogue des Manufactures Verbales.**

#### **Voix du quotidien et de l'unique.**

Les Manufactures Verbales nous offrent ici leur deuxième disque. Plus que jamais ces "voix du quotidien et de l'unique" nous invitent à partager leur chantier



vocal nourri d'une grande imagination et posé comme lieu de rencontres de pratiques vocales hétérogènes : classique, baroque, contemporaine, traditionnelle, improvisée.

Nous ne pouvons que les féliciter pour cette aventure originale. La démarche des Manufactures Verbales est ouverte, les "matières premières" riches et variées, le travail transversal de qualité. Se pose néanmoins la problématique de ce qui résulte de cet assemblage composite : un matériau particulier qui n'est ni classique, ni baroque, ni contemporain, ni traditionnel, ni tout à fait improvisé, et qui crée sa propre esthétique et engendre ses propres codes et ses lois de fonctionnement.

Cette démarche originale donne ici quelques réalisations inspirées, de belle (manu)facture. Malheureusement une certaine systématisation moins inspirée alourdit parfois le "chantier" sur d'autres pages.

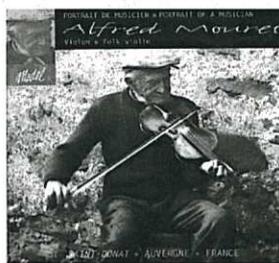
La transversalité nous apprend qu'il ne suffit pas de s'ouvrir et d'intégrer des langages musicaux divers, il faut aussi réussir à les assembler et les synthétiser, à créer un langage porteur de sens. Ce disque des Manufactures y parvient avec plus ou moins de bonheur selon les titres.

Pascal Caumont

**Modal MPJ 111027. 2002.**

#### **Alfred Mouret (violin). Saint-Donat.**

Alfred Mouret (1901-1978) était natif de l'Artense, région d'Auvergne et berceau de grands violoneux. Ce disque de collectages effectués entre 1975 et 1978 est tout à fait remarquable. Répertoire musical très intéressant,



techniques et modes de jeu, anecdotes, chants, cet ensemble donne l'image d'un individu ancré dans sa vie et son environnement de façon touchante et très convaincante.

Au contact de son père et de Trenou son patron, tous deux grands violoneux, Alfred Mouret s'est imprégné de la tradition légendaire des violoneux de l'Artense ; sa musique rugueuse et dynamique, ses échelles à tem-

pérament inégal, sa jovialité et sa sincérité s'offrent ici comme un testament musical de très belle qualité.

On aimerait que tous les disques de collectage aient une telle portée. Bravo à Modal et à Olivier Durif pour cette réalisation.

P.C.

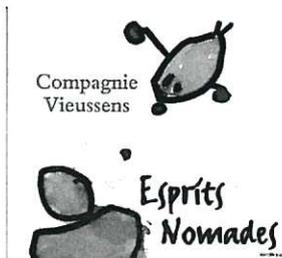
**Modal MPT 112003. 2002.**

#### **Compagnie Vieussens. Esprits Nomades.**

*Esprits Nomades* est une invitation au voyage, entre Afrique et Occitanie, à travers la Compagnie Vieussens et ses invités sénégalais. Une belle rencontre et de magnifiques passages créés par les différentes individualités, à l'image des interventions très jazz du hautboïste Christian Paboeuf, du chant et de la *kora* (sorte de harpe) de Lamine Konté Bounda, et de la très particulière technique d'Issa Diao associant flûte peul et voix. L'album a été enregistré à la fois en studio et en public, avec une certaine unité venant pour une grande part de l'utilisation de bruitages. On peut juste regretter leur relative mauvaise qualité - la mer, avec laquelle commence le disque est assez mal rendue - et puis cette dernière piste : trois minutes de mer encore une fois, ce qui donne un côté musique de relaxation pas vraiment convaincant et un peu facile. À côté de ça, le jeu des percussions d'ambiance (bâton de pluie, cloches, triangle, cymbales...) tout comme les bruitages vocaux sont remarquables et très musicaux. Pour rester sur la percussion, j'aurais une petite critique à émettre quand à la lourdeur de certaines tournes rythmiques pas toujours très rigoureuses et parfois étouf-

# Disques

fantes pour la mélodie. Par contre, la composition d'Abou Diallo *le diable à quatre*, enregistrée en public, est assez jubilatoire. Elle réunit les quatre percussionnistes (Abou Diallo, Jean-Denis Rivaleau, Frank Cavey et Pierre Thibaud) dans une transe



poly-rythmique intense, un grand moment. Les compositions de Christian Vieussens sont elles aussi très réussies avec des mélodies tantôt planantes (*Dakor Dakar*, *Espumas*), tantôt festives et d'obédience africaine (*Vendredi dit*, *Variations à l'entourn*), intégrant à merveille le trio sénégalais. Issa Diao et Lamine Konté Bounda signent eux de belles pièces, plus intimistes, dans lesquelles sont développées leurs techniques instrumentales de tradition sénégalaise, que ce soit avec la *kora*, le chant ou les flûtes *peul* et *tambi*. Le pari de confronter ces deux traditions a été tenu ; Christian Vieussens a su, dans le choix des arrangements, faire en sorte que chacun ait sa place, prenne la parole au moment opportun, et garder une cohésion d'ensemble difficile à obtenir dans ce type de projet. La pâte sonore d'*Esprits Nomades* est unique - de par l'association instrumentale originale - et la musique qui en découle s'écoute avec bonheur.

Jacob Fournel

Paris : Nord-Sud, 2002.  
NSCO 111.

## Família Artús.

### Òmi.

Voilà une œuvre enthousiasmante ! Ces jeunes musiciens des Landes pratiquent un "cosmotrad" (dixit le commentaire) assez inédit dans nos campagnes... On peut dire que la création musicale contemporaine en Occitanie avec (entre autres) ces oiseaux-là, a de bien beaux jours devant elle.

Écoutez donc ce qu'on peut faire avec une flûte à trois trous, une vielle à roue, une *boha*, un accordéon diatonique, une basse... sans compter une (belle) voix et quelques effets sonores...

Sous le prétexte d'une saga célebrissime comme la légende du roi Arthur (*Artús* en occitan) qu'ils se sont réappropriée, et en fragmentant leurs quinze titres en neuf mois (gestation ?), ils s'imposent avec une relecture proprement ahurissante de la musique tradi-



tionnelle occitane. On sent bien d'une part l'influence de ce qu'écoutaient leurs parents... (ou leurs grands-parents... non, j'exagère)<sup>1</sup> et d'autre part, non contents d'utiliser un type de sonorité nouvelle, ils se permettent des audaces comme des gens décomplexés (qu'ils sont certainement).

Leurs trouvailles musicales sont tout à fait pertinentes, mais aussi les chants béarnais, parfois traités comme des chants de troubadours (*Be i a longtemps* : il faut dire que la métrique s'y prête, ou *Los segadors*...).

Mis à part la légende arthurienne (artúsienne ?) qui reste juste un prétexte, et quelques concessions à la mode actuelle qui consiste à user et à abuser de ficelles électroacoustiques, ce disque est très beau et je suis prêt à parier ma chemise qu'on va entendre parler de ce groupe !

Alem Alquier

Modal, MPJ 111028.

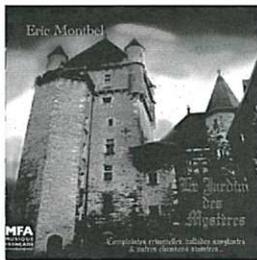
1. *Il y a du Robert Fripp ou du Tony Banks dans l'air... venant de ma part c'est un compliment !*

## Éric Montbel.

### Le jardin des Mystères. Complaintes criminelles, ballades sanglantes et autres chansons sinistres...

Étonnant Éric Montbel... Cornemuseux surdoué de la belle légende folk des années 70, faisant sonner chabrettes et autres musettes du Centre au sein des groupes-culte (Le grand Rouge, Lo Jai), inventeur de sonorités inédites mariant des timbres et les mélodies que l'on croit pourtant avoir toujours entendues, chercheur méticuleux capable de produire avec son compère Jean Blanchard des enregistrements dignes de la plus pure des "authenticités ethnographiques" ... ces deux derniers mots sont entre guillemets car nous savons tous la relativité de ces termes ! Éric est le premier à le savoir, quitte à polémiquer âprement sur les vertus d'une tradition nou-

velle, reflet d'une époque que certains jugeraient réductrice alors qu'elle génère de nouvelles valeurs... Le parcours de notre musicien est donc marqué par la diversité des rencontres, les coups de cœur, les expériences, avec en toile de fond une forma-



tion auprès des anciens, "pères musicaux" qu'Éric ne manque pas, à l'occasion, de pourfendre psychanalytiquement (les réminiscences freudiennes ne sont pas sans lui déplaire comme on le verra bientôt). Comme tout bon fils, spirituel ou non, Éric revient alors sur ses propos, et célèbre par ses cornemuses ou sa plume quelques-uns de ceux qui l'ont le plus marqué : Jean Bergheaud à la cabrette, Camillou Gavinet à la chabrette...

L'expérience du Jardin des Mystères est nouvelle. Jusqu'alors, Montbel a toujours tenu à donner la primauté aux instruments face à la voix. Grande est notre surprise, à l'écoute de ce disque, de constater que les acteurs les plus présents ont ici pour nom André Ricros, Jean-François Dutertre

(qui ont abandonné toutes leurs cabrettes ou vielles à roue, et se contentent de leurs voix seules), Sylvie Berger, Marie Rigaud, Elsa Montbel dont les voix alternent d'un titre à l'autre. Seul Gabriel Yacoub se permet un auto-accompagnement à la guitare... Les instruments se sont mis au service des chanteurs. Ceux-ci, uniquement acoustiques, enrobent les mélodies et les paroles d'un écriin chatoyant, omniprésent mais dépendant. Seules quelques belles envolées de musette vingt-trois pouces rappellent, furtivement, les belles heures de Lo Jai. Car c'est avant tout un choix de chansons qui nous est proposé. Leurs provenances sont secondaires : elles sont pour la plupart issues de recueils (Millien, Tiersot entre autres). Éric en a revisité plusieurs en adaptant sur leurs paroles telle ou telle autre mélodie. Le trait d'union entre ces chansons est suggéré par le titre de l'album : toutes relatent des événements tragiques, macabres, au fantastique inquiétant, qu'Éric se plaît à commenter sous un éclairage freudien, dans la notice... était-ce absolument nécessaire ? L'ambiance générale est donc celle d'un cauchemar baroque, dans lequel on a tendance à oublier l'horreur tant les arrangements, et la simple beauté des mélodies – servies par des voix souvent superbes et émouvantes - nous invitent à une morbidesse délectable. Un album agréable, dont les arrangements, toujours judicieux et habilement menés, ont parfois aussi le tort de couper court car s'enfermant dans des "tourneries" annoncées dès les premières secondes : la structure d'une ballade à six, huit, voire douze ou quatorze couplets, à la mélodie imman-

quablement répétitive, peut justifier un tel choix, l'impact des paroles s'en trouvant accru. Les nappes intemporelles de l'harmonium de Laurence Charrier et les percussions de Richard Monségu enserrent les mélodies, ponctuées de répliques des flûtes et cornemuses d'Éric, et des interventions occasionnelles de harpe, *ud*, *saz* ou vielle à roue. Un beau travail de studio fait le reste : on entend un somptueux orchestre...

Jean-Christophe Maillard

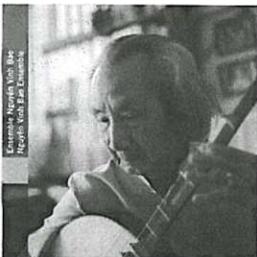
Co-production Ulysse Production / Nocturne NT 0310  
Contact : Ulysse Productions, 100 Montée Pichou, L'Estaque. 13016 Marseille. Tél. 04 91 03 78 67. [Ulysse.ange@free.fr](mailto:Ulysse.ange@free.fr)

### Ensemble Nguyễn Vinh Bao.

Voici presque cinq ans déjà, nous relations dans *Pastel* (n° 38, octobre 98) nos rencontres musicales lors d'un précédent voyage au Vietnam. L'une des plus marquantes avait été celle avec ce grand maître qu'est Nguyễn Vinh Bao, remarquable dépositaire de la tradition du Sud du Vietnam, cette belle "musique des amateurs", ainsi nommée car pratiquée par de riches passionnés. Nguyễn Vinh Bao est connu des spécialistes pour avoir participé à deux autres enregistrements, sous la direction de son grand ami et homologue Tran Van Khê, musicologue de réputation mondiale et éminent spécialiste de cette musique. C'est un immense plaisir de réentendre, après une trentaine d'années de silence discographique, une personne que beaucoup croyaient appartenir à une histoire révolue. Que notre musicien appartienne à l'histoire de la musique vietnamienne,

c'est probable : mais cette histoire est d'actualité !

À quatre-vingt-trois ans, le voici pratiquant cette musique qui a toujours fait partie de sa vie, entouré de trois de ses plus proches disciples : Ba Tu au *dàn nguyệt* (luth en forme de lune), Ut Ti aux vièles *dàn nhi* et *dàn gao*, Hoàng Cò Thuy au *dàn ty bà* (luth piriforme), tandis que Vinh Bao officie lui-même au *dàn tranh*, cithare à vingt-cinq cordes. Impression intime d'un plaisir musical partagé par un petit auditoire communiant dans la même délectation sonore et spirituelle : voici comment les occidentaux et profanes que nous sommes peuvent goûter ce très bel album. Certes, le Vietnamien



breuses formules préétablies, mais aussi apte à créer et à renouveler une inspiration qui ne peut se régénérer qu'"à la source", comme le dit Vinh Bao lui-même. On appréciera comment nos quatre interprètes improvisent simultanément, créant cet effet de foisonnement pourtant maîtrisé : telle pratique implique une faculté accrue d'écoute et de respect de ses partenaires musicaux. Bel exemple d'une "musique de chambre" extra-européenne, dont les pays d'Orient (de l'Iran à la Chine, ou du Japon à l'Inde) sont souvent les magistraux dépositaires. Nous avons eu le bonheur d'assister à une telle réunion, chez Vinh Bao lui-même, à Hochiminhville. Hoàng Cò Thuy, avant de partir en tournée en Occident, était venu saluer son maître et ami, et jouer un peu de musique. Quatre auditeurs, deux musiciens : une impression de cérémonie simple et domestique s'alliait à celle d'un délice partagé entre amis. L'un de mes plus chers désirs était de parvenir à inviter Cò Thuy à Toulouse : ce fut chose faite, voici quelques mois, à l'occasion d'un voyage organisé par l'Institut des Arts Vietnamiens à Paris. Cette venue fut rapide, et sera suivie d'autres mieux programmées, souhaitons-le. En attendant, voici un précieux témoignage de l'actualité de cette musique, certes un peu oubliée du grand public vietnamien mais pratiquée par une poignée de fervents détenteurs. L'excellente qualité de l'enregistrement, notons-le au passage, permet enfin d'entendre ces musiques dans les conditions optimales : clarté absolue de chaque timbre instrumental, transparence de cette polyphonie née

du hasard maîtrisé. Le texte de la notice est dû à Vinh Bao lui-même : comme nombre de Vietnamiens, il possède notre langue et l'utilise avec une aisance que nous pourrions même parfois lui envier... il écrit régulièrement des poèmes en français, qu'il m'est parfois permis de découvrir lorsque, par la toile du cybervillage, nous échangeons quelque courrier électronique. Il est donc logique de l'inviter à conclure.

"Un bon enseignement, c'est indiquer le chemin qui donne accès à l'art. Il éveille chez l'élève la sensibilité musicale, et, dans la mesure de ses possibilités, les facultés créatrices elles-mêmes. Préparer, éduquer, discipliner l'organisme afin de permettre à la personnalité de l'exécutant de s'exprimer librement et de régler la dépense harmonieuse de ses forces. Il faut apprendre à utiliser les hasards. Si l'on cultivait tous les hasards, comme l'on serait savant !"

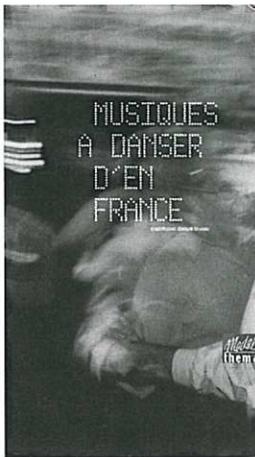
J.-C. M.

Paris : OCORA, 2002. C560160.

connaisseur pourra aussi reconnaître le canevas mélodique des différentes pièces jouées. Elles sont d'ailleurs assez peu nombreuses dans ce répertoire : elles constituent avant tout une structure de mesures exploitant les ressources de différents modes, porte ouverte à une infinité d'interprétations possibles. Chaque mesure se termine sur une note donnée, rendant perceptible la mélodie elle-même, appelée à être modifiée, hormis ces contraintes, selon les capacités du musicien-improvisateur. C'est à la suite d'une très longue et difficile formation que l'élève peut se permettre d'interpréter ces pièces, en possession d'un art consommé, exploitant de nom-

### **Musiques à danser d'en France : Traditional dance music.**

Voilà un titre à lire entre les lignes, à travers le filtre du "politiquement correct" qui sévit partout : *Musiques à danser d'en France*. La traduction anglaise, plus simple se contente de *Traditional dance music*, sans localisa-



tion. Mais s'agit-il si simplement de danses traditionnelles de France ? Une petite note nous éclaire sur la traduction du titre en français. L'objectif est de présenter un échantillon des répertoires traditionnels dansés en France aujourd'hui, qu'il s'agisse "des régions, des DOM-TOM ou des communautés issues de l'immigration". Mais j'avoue hésiter sur le terme de "communautés

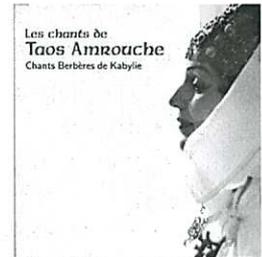
issues de l'immigration" en écoutant la majestueuse *polska* suédoise qui clôt le deuxième disque : à combien se monte le nombre de Suédois qui ont immigré en France ? J'ai donc plutôt envie de dire que ce disque porte sur les musiques de danses traditionnelles jouées par des musiciens qui vivent en France ou dans les DOM-TOM et qui ont choisi des répertoires de leur pays d'origine ou de cœur. Au-delà des mots, reconnaissons-le, il n'y a rien de plus difficile comme exercice que d'essayer de présenter une synthèse musicale. Alors, ne boudons pas notre plaisir à écouter cette vingtaine d'airs à danser qui nous sont donnés à entendre ou à réentendre (la majorité des morceaux sont pris dans le catalogue de vente par correspondance de la FAMDT). Le livret, d'une cinquantaine de pages, est abondamment illustré en couleur. Ordonné par aire géographique, chaque morceau est présenté en français et en anglais, soit par un spécialiste de la danse, soit par un musicien, soit par un responsable d'une association en région. La disparité d'écriture des commentateurs est intéressante car elle montre bien la variété d'approches de ces musiques et la complexité de cet univers. Fandango, farandole, tango, avant-deux, rondeau, soyotte, bourrée, sardane, séga, rigodon, danses africaines et orientales, gavottes et ronds divers, contredanse anglaise, quadrille, *polska*, flamenco et jeux chantés pour les enfants... il y en a pour tout le monde.

Véronique Ginouvès

**Modal Thema, 2002.**

### **Les chants de Taos Amrouche : chants berbères de Kabylie.**

Taos, la "clairchantante", peut enfin continuer à se faire entendre : le label Empreinte digitale propose une réédition de tous ses anciens vinyles sous la forme de cinq disques, accompagnés d'un livret qui reprend les textes essentiels qui ont accompagné sa carrière. Ainsi la mission qu'elle avait choisie est accomplie, puisqu'elle voulait perpétuer la tradition orale des chants berbères. Cette femme née en 1913 n'aura vécu que pour transmettre la culture kabyle à travers ses romans comme à travers ces chants que son frère Jean (dit "El-Mouhouv Le-prestigieux") avait



collectés et transcrits. Le vaste répertoire qui nous est ici présenté semble puiser aux mêmes thèmes que ceux que l'on retrouve dans son œuvre d'écrivain : l'amour malheureux et l'exil. Comme si l'exil pour le Kabyle faisait partie d'une réalité ancestrale bien antérieure à l'émigration vers la France. Mais qu'elle fasse revivre le travail des femmes à la meule ou les cortèges de noces, les mélopées anciennes ou les chants satiriques, les danses sacrées berbères ou les chants populaires archaïques recueillis au sud de l'Espagne, en Estremadure, l'auditeur demeure bouleversé par cette voix pathétique et grave qui conserve son pouvoir incanta-

toire à travers les ans (les enregistrements remontent de 1966 à 1975). Cet aspect magique de sa voix se traduit par exemple par de longues tenues de sons suivies d'une petite note ajoutée ou par des fluctuations de tempo ou des nuances inattendues, des *pianissimi* soudains, des ornements originaux. Il ne sert à rien d'ailleurs d'essayer d'expliquer cette voix étrange et belle, pleine de graves, qui s'envole pourtant avec aisance dans l'aigu : elle plonge ses racines dans les cimes du Djurdjura et à travers elle on entend la mère Fathma, la grand-mère Aïni et toute une lignée de femmes berbères. Le livret, illustré de photographies en noir et blanc, nous offre à lire non seulement les textes qui présentaient les vinyles mais aussi une introduction originale, une discographie, une filmographie, une bibliographie et une trentaine d'extraits de lettres ou d'articles qui sont autant d'hommages et de témoignages sur cette femme qu'André Breton compare à la reine Néfertiti.

V. G.

**Empreinte digitale, 2002.**

**CD1 / Chants de l'Atlas.**

**CD2 / Chants archaïques de la Alberca.**

**CD3 / Incantations, méditations, danses sacrées berbères.**

**CD4 / Chants berbères de la meule et du berceau.**

**CD5 / Concert au théâtre de la ville (Paris, 1975).**

### **Les violons du rigodon. Fanfare ménétrière.**

À la manière de Georges Perec lorsqu'il effectuait sa "Démonstration expérimentale d'une organisation tomatotopique chez

la cantatrice *Cantatrix sopránica L.*", Les violons du rigodon présentent à travers une enquête "musicomorphique" un disque qui ne se prend pas la tête et offre une musique directe, joyeuse et dansante. Dix-neuf violons forment cette fanfare pas comme les autres qui arpente depuis longtemps maintenant les rues, les fêtes et



les bals des Hautes-Alpes et d'ailleurs. Vous y trouverez évidemment une dizaine de rigodons, certains issus de collectages comme celui de la *Débraillée de Laye* (page 14), puisé dans le répertoire du mythique violoneux alpin Emile Escalé, d'autres qui laissent libre cours aux improvisations ménétrières (page 9) ; des marches qui partent de Saint-Véran (2040 mètres d'altitude tout de même !) pour prendre un chemin de mules aux accents balkaniques (page 8) ; des mazurkas, une polka et des valse qui donnent vraiment envie de danser ; reste une bourrée à deux temps qui termine discrètement le disque (elle n'est même pas signalée sur la pochette). Il paraît qu'entre 1918 et la fin des années 1970 le violon était tombé en désuétude dans les Hautes-Alpes ; pour comprendre la réintroduction fulgurante de cet instrument dans ce département grâce aux violons du rigodon, il suffit de comparer

la photographie solennelle de Patacol, violoneux du début du siècle, et la série de grimaces que nous présentent nos dix-neuf joyeux drilles à cordes au verso du livret.

V. G.

**La compagnie du rigodon, 2002.**

### **War roudou Leon Braz : Sur les traces de Leon Braz. Yves Berthou et Patrick Mollard.**

Entre 1880 et 1930, Guillaume Léon, dit Leon Braz, a animé plus de cinq mille noces au son de sa bombarde, accompagné de divers compères joueurs de bombarde. Yves Berthou a voulu partir sur les traces de ce sonneur dont la légende dit qu'il s'inspirait du chant des oiseaux pour composer ses airs. On devine d'ailleurs son esprit atypique en l'observant sur les photographies qui illustrent le livret, où il a abandonné le couvre-chef habi-



tuel des bretons et a préféré viser négligemment sur sa tête un chapeau de ville. Pour lui, Yves Berthou à la bombarde et Patrick Mollard au biniou forment un couple de sonneurs d'une étonnante complicité au sein duquel Ronan Pellen s'intègre tout naturellement avec ses instruments à cordes (violoncelle, cistre, *sarangi* ou *tampura*). Le disque

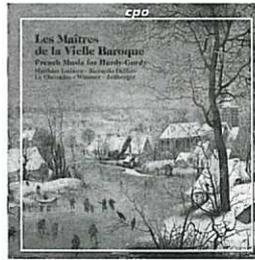
propose des airs collectés directement auprès de Leon (uniquement transcrits) par Maurice Duhamel en 1913 et par Polig Monjarret en 1948, mais aussi des thèmes issus du répertoire traditionnel breton, qui ont dû certainement croiser ses oreilles. Il est intéressant de remarquer que les collectes auprès de Leon ont permis de mettre des airs sur des paroles que Lusel avait transcrites sans notation musicale, comme la *gwerz* de la jeune mère en détresse à qui le diable propose de mettre ses fils à cuire dans une marmite (*Ann diou c'hoar* – page 9) ou celle de la jeune bretonne vendue à un Juif par son jeune frère et qui doit s'exiler (*Izabeell Ar Iann* – page 7). Outre les airs de danse, on y entend aussi des airs pour conduire les mariés à table ou pour émouvoir les donneurs lors de la quête des sonneurs, on y entend aussi une berceuse (*Luskellerezh* – page 4), recueillie auprès de Leon en 1948, on peut donc en déduire que les bébés bretons réussissent à s'endormir au son du biniou et de la bombarde...

Véronique Ginouvès

**Rennes : Dastum, 2002.**  
**(Tradition vivante de Bretagne ; 17).**

### **Les Maîtres de la Vielle Baroque : French Music for Hurdy-Gurdy.**

Voici fort longtemps qu'un disque consacré à la vielle baroque n'est sorti sur le marché. De surcroît, c'est une petite firme allemande qui s'en charge ! Ric-



cardo Delfino et Matthias Loibner ne sont pas totalement inconnus du public français : ces deux brillants virtuoses ne se contentent pas du répertoire baroque pour exercer leurs talents, et on les a déjà entendus au sein de divers groupes d'une mouvance que l'on pourrait qualifier de folk-progressive, ou simplement de création. On les a entendus également dans deux enregistrements consacrés au compositeur français du XVIII<sup>e</sup> siècle Joseph Bodin de Boismortier, auprès du Concert Spirituel et de son chef Hervé Niquet.

Nous devons saluer un disque que l'on attendait depuis longtemps. Une génération de vieillards extrêmement brillants s'est fait connaître depuis quelques années. En France, il y a bien sûr les Clastrier, Lefeuvre, Anthony ou Bouffard, par exemple. En Angleterre, il y a un Nigel Eaton... hormis ce dernier, bien peu osent affronter le répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré leur étonnante aisance sur l'instrument. Le vide est désormais comblé. Matthias et Riccardo, excellents techniciens et musiciens d'une grande sensibilité, allient à ces

qualités indispensables celles d'instrumentistes rompus aux techniques de la musique classique : bons lecteurs, aptes à mémoriser facilement de longs mouvements aux architectures parfois complexes, praticiens exerçant leur patience sur de longs traits techniques et délicats... De plus, une longue pratique de ce répertoire, auprès d'excellents groupes spécialisés dans cette époque, leur a permis d'avoir une approche bien autre que simplement solfégique. On sera certes étonnés à l'écoute de tel ou tel allegro, constatant que les coups de poignets ne cherchent plus à reproduire une rythmique régulière, proche des notes de la mélodie : le chien se met brusquement à commenter la mélodie, à s'en dissocier, à suivre au contraire la rythmique de la basse, ou encore à se taire l'espace de quelques mesures. La vielle "instrument populaire" semble s'effacer. Mais l'écoute du *Tambourin* de la sonate *La Champêtre de Ravet* vient, entre autres, nous prouver le contraire : musique éblouissante de verve et d'entrain, elle est pourtant soutenue par une telle rythmique. Il est permis d'affirmer que Loibner et Delfino ont créé une nouvelle interprétation de la vielle baroque. On pourra souscrire, ou critiquer abondamment : le fait est que cette approche s'appuie sur des données à la fois subjectives (on sait bien peu sur la technique de la manivelle, malgré les tentatives d'explication des auteurs de méthodes du temps) et éminemment respectueuses et connaisseuruses de ce répertoire et de son esthétique. Les sonates en trio alternent avec les duos et les sonates à vielle et basse. Le choix est fort

# Livres

judicieux : beaux trios de Dugué et Naudot, superbe duo de Dupuits, et diverses autres pages, elles aussi d'un grand intérêt, signées Ravet, Marchand, Buterne ou Bâton. C'est du grand répertoire de vielle, figurant parmi les pages les plus belles et les plus délicates de cette période. Souhaitons que cette édition d'apparence confidentielle parviendra à obtenir le succès qu'elle mérite : c'est un événement dans la discographie du genre.

Jean-Christophe Maillard

**Georgsmarienhütte (RFA) :**  
CPO, 2002. 999 864 - 2.  
Contact : CPO, Lübecker Str.  
9, D - 49124 Georgsmarienhütte (RFA).

## Lo Còr de la Plana. Es lo titre.

Lo Còr de la Plana, ce sont cinq chanteurs qui poursuivent l'invention des Polyphonies Marseillaises. Ce chœur est fondé



par Manu Théron, également à l'origine de Gacha Empega. Pour les néophytes, précisons que la polyphonie de tradition orale semble n'avoir jamais existé jusqu'ici à Marseille. L'originalité du travail de Manu Théron est de constituer une musique plurivocale basée sur le rythme, l'énergie, et la reprise de chants monodiques provençaux. Ce disque donne à écouter des chants religieux touchés par le

syndrome de la Visitation, ou plutôt de la Revisitation. "Il n'a pas été question de créer dans le respect absolu d'une norme passée, d'une tradition vocale, ou d'un genre, ces airs ayant depuis longtemps déserté les églises et les confréries (...) Il ne s'agit plus de l'état des lieux d'un patrimoine, mais d'une récréation fiévreuse et débridée, où tout ce qui fait musique s'intègre et se lie à la musique des voix, pour donner libre cours à la célébration d'un trésor durement reconquis."

Ce travail reliant musiques traditionnelles et musiques actuelles mérite vraiment un coup de chapeau et nos félicitations. Au registre des doléances, on peut critiquer des imprécisions rythmiques et un certain systématisme dans les arrangements. De même on suppose un désintérêt pour les traditions polyphoniques voisines, du pays Nissard, du Piémont italien, de la Corse et des Pyrénées.

Pascal Caumont

**Nord-Sud. NSCD 1121.**  
2003

## Canta, canta, neneton. Chansonnier totémique languedocien.

Ce chansonnier de l'enfance est une importante réalisation. Il donne à connaître le travail de recherche effectué par la musicienne Marie-José Fages-Lhubac et l'ethnobotaniste et lexicographe Josiane Ubaud.

La musique fait partie de l'environnement des enfants au travers de comptines, chansonnettes, danses chantées, instruments fabriqués avec des matières naturelles ou de récupération. Pour les auteurs, les quatre éléments sont déjà de la musique aux

oreilles de l'enfant : l'eau, la terre, l'air, le feu chantent et sont appréhendés comme une musique de la nature, comme si la musique faisait entièrement partie de la vie.



Soixante-treize chansons sont présentées avec la partition, les paroles en occitan et leur traduction, ainsi qu'une brève explication. Le disque reprend toutes ces chansons en les classant : *breçairòlas* (berceuses), *campanajatzes* (chansons de réveil et de portage au mouvement campagnaire), *bolegatzes* (chansons à agir ou vers la naissance du corps conscient), *rondas* (rondes), *incantacions* (incantations), *comptinas* (comptines), *trufariás* (chansons moqueuses), *mimologismes* (mimologismes), *cançons de pets* (chansons de pets), *cançons d'atissatge* (chansons d'agacement), *cançons diversas* (chansons diverses).

Cette publication sera un outil utile aux enseignants de maternelle et primaire, aux *regents de Calandretas*, ou des classes d'éveil et d'initiation musicale. On ne peut que regretter l'omniprésence des voix d'adultes et l'absence de voix d'enfants pour les chansons.

P. C.

**Editions Modal MV01.**  
2002.

## **Musiciens dans la ville : 1600-1850.**

**Sylvie Granger.**

Sylvie Granger a suivi pendant deux cent cinquante ans mille musiciens, et quelques rares musiciennes, en consultant les archives de la ville du Mans.



Qu'ils "jouent du violon, "pincent" la guitare et la harpe, "touchent" le clavecin et le piano ou "montrent" à danser et à chanter, leur vie est fouillée de fond en comble, dans la mesure bien sûr de ce que les archives imprimées peuvent nous dire. Car, comme le souligne l'auteur lui-même, la musique et la danse font partie de l'éphémère et si les partitions demeurent sur le papier, le son, l'émotion, les concerts,... ont disparu. C'est pourtant ce que tente de faire ressurgir Sylvie Granger et très vite on s'attache aux personnages qu'elle décrit : ces maîtres de chapelle qui essaient de faire passer leurs goûts pour les modernes aux chanoines comme Jules Martin ou Johl Kan,

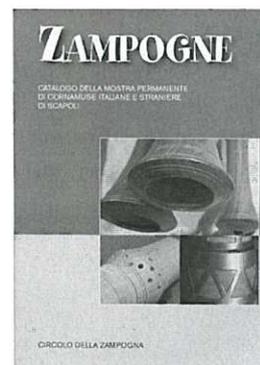
ces professeurs qui parcourent la ville d'élèves en élèves pour donner leurs cours particuliers, comme le sieur Brossier qui, dès 1810, enseigne non seulement les contredanses mais aussi la valse, ou Pierre Allain-Dupré qui, outre ses cours, édite une *Méthode* pour décrire les pas de danse. Tous ont du caractère puisque souvent (62% des cas nous est-il dit) ce sont les musiciens qui démissionnent de leur emploi et, quand ils sont renvoyés, c'est la plupart du temps à cause de la vivacité de leur caractère, les blasphèmes, injures et invectives qui leur ont échappé ou les bagarres qu'ils ont suscitées. À travers la ville, de quartiers en quartier et de rues en rues, nous les suivons à la trace. Leurs amitiés et leurs mariages sont l'occasion de décrypter leur sociabilité et leurs individualismes et lorsque nous entrons dans leur demeure, riche ou pauvre, rien n'est laissé de côté. Nous savons tout de leurs meubles, leurs vêtements, leurs livres, leurs chambres à coucher ou leurs cuisines... Le maître de danse, en culotte de velours, boit son vin dans un gobelet d'argent ou son café dans des tasses en porcelaine tandis que le ménestrier, sans culotte, n'a pas de casserole même en 1821. Un glossaire et une bibliographie viennent compléter l'ouvrage et un index des noms de personnes citées nous permet de parcourir de façon transversale les vies de tous ces musiciens.

Véronique Ginouvès

**Paris : Belin, 2002.**  
**(Histoire et société ; Essais d'histoire moderne).**  
**ISBN 2-7011-2993-1.**

## **Zampogne : Catalogo della mostra permanente di cornamuse italiane e straniere di scapoli.**

Tous les passionnés de cornemuses ont connu et apprécié la très belle revue *Utriculus* ; cette intéressante parution était l'œuvre de l'association italienne Circolo Della Zampogna di Scapoli. Pendant dix ans, d'excellents articles y ont été écrits sur les cornemuses italiennes et leurs cousines européennes (ou autres). Après un an d'interruption, l'édition a été relancée, ce qui, bien sûr, nous réjouit tous. Quoiqu'il en soit, Circolo Della Zampogna a continué ses activités, dont en particulier une exposition permanente de cornemuses qui fut inaugurée en 1991. Depuis cette époque, l'exposition



s'est enrichie et compte actuellement cent vingt pièces. Ce catalogue en est une belle démonstration. Le corps de l'ouvrage est composé d'une cinquantaine de pages, dont chacune est consacrée à un instrument différent. Trois à quatre photos représentant l'instrument et quelques détails importants (anches, décorations, parties spécifiques...) illustrent d'une manière à la fois artistique et pédagogique un descriptif bref et précis : forme de la perce, doigté, anches utilisées, aire de jeu, nom du fabricant.

En introduction, une dizaine de pages font découvrir (ou redécouvrir) l'histoire des cornemuses et donnent d'intéressants détails sur différents types de Zampogna. Pour clore ce catalogue, une bibliographie diversifiée nous fait connaître un grand nombre d'ouvrages peu ou pas connus.

Voici donc un livret très agréable à feuilleter en attendant d'avoir le plaisir de visiter la belle exposition qui transparaît au fil des pages.

Bernard Desblancs

**Isernia : Circolo Della Zampogna, 2001.**

**La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen. Actes du Colloque de La Napoule.**

Le colloque de La Napoule (mars 2000) était consacré à un thème qui trouve chaque jour une nouvelle actualité et correspond à une attente certaine de la part d'un public curieux. Ce livret-disque veut faire le point sur la notion de vocalité méditerranéenne, et s'appuie sur plusieurs aires telles Malte, Sardaigne, Sahara, Anti-Atlas, Roumanie, Béarn, Turquie, Alpes, Ligurie. Un disque très fourni et riche fait entendre des exemples souvent inédits de pratiques vocales tant monodiques que polyphoniques ou plurivocales ; certains chants sont époustouffants de beauté et de perfection.

Le livre, de plus de deux cents pages, contient treize communications du colloque, organisées autour de trois axes :

- Le timbre et la technique de voix, avec notamment les apports de Gilles Lhéotaud et Bernard



Lortat-Jacob sur "La voix méditerranéenne : une identité problématique" et de Luc Charles-Dominique sur le thème "De la voix claire à la belle voix : survivance d'une esthétique du timbre vocal en pays d'Oc".

- Esthétique et interprétation, avec entre autres l'étude "Voix perçante, voix étranglée. Signification de deux techniques vocales chez les Gitans d'Andalousie" de Caterina Pasqualino  
- Les formes de la plurivocalité avec le très intéressant "Quan s'i presta... ! Modèles et perceptions de la polyphonie dans les Pyrénées Gasconnes" de Jean-Jacques Castéret, un article de Bernard Lortat-Jacob sur ses recherches en Sardaigne et les "Notes sur la polyphonie de tradition orale à Ceriana (Italie)" de Giuliano d'Angiolini.

Bravo pour cette réalisation passionnante ! À quand une suite, un nouveau colloque et une nouvelle publication ?

Pascal Caumont

**Editions Modal MP08. 221 pages. Livre+CD 2002.**

## Nous avons également reçu...

### LIVRES

#### L'Almanac 2003

Club Occitan del fogal Leo-Lagrange de Foix. L'Almanac 2003. 56 p.

Foix : Foyer Léo-Lagrange de Foix, 2002.

[didier-negre@wanadoo.fr](mailto:didier-negre@wanadoo.fr)

#### Dictionnaire thématique des musiques du monde

Etienne Bours. Dictionnaire thématique des musiques du monde. 481 p. + 12 pl. en coul.

Paris : Fayard, 2002.

#### Le poitevin-saintongeais : langue d'oïl méridionale

Jean-Jacques Chevrier et Michel Gautier. Le poitevin-saintongeais : langue d'oïl méridionale. 48 p.

[Sans lieu] : Bureau européen pour les langues moins répandues : Geste éditions, 2002.

#### Tres palometas blancas : trois blanches colombes – Contes occitans

Recueillis par André Lagarde ; Présentation et commentaires de Josiane Bru. Tres palometas blancas : trois blanches colombes – Contes occitans. 99 p.

2003

Diffusion : André Lagarde (25, rue Victor Hugo 31390 Carbonne)

#### Violon populaire, le caméléon merveilleux

Jean-François Vrod (conception et coordination). Violon populaire, le caméléon merveilleux. 219 p.

Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2003

### DISQUES

#### L'âge de l'air

Alain Gibert, André Ricros, Christian Ville et Clément Gibert.

1 disque compact

Riom : Agence des musiques traditionnelles en Auvergne (AMTA), 2002.

[vpc@amta.com.fr](mailto:vpc@amta.com.fr)

#### Bourrées du Morvan

Union des groupes et ménétriers morvandiaux

1 disque compact

Saulieu : UGMM, [2002 ?]

[ugmm@wanadoo.fr](mailto:ugmm@wanadoo.fr)

#### Extra bal

Djal

1 disque compact

Grenoble : Mustradem, 2003-04-30

Dist. : L'Autre distribution

#### Rabaterie

Trio Patrick Bouffard

1 disque compact

Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2003

Collection Modal Pleinjeu

Dist. : L'Autre distribution

#### Revenant de Paris...

Trio Patrick Bouffard

1 disque compact

Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2003

Collection Modal Pleinjeu

Dist. : L'Autre distribution

#### Chéticamp : violon d'Acadie Joe Cormier

1 disque compact

Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002

Collection Modal Pleinjeu

Dist. : L'Autre distribution

# Muséographie, organologie et ethnomathématique...

D'abord, que deviennent Ethnotempos et Mondomix (voir Pastel n°49) ? : ces deux magazines ont un tel succès qu'ils ont l'un comme l'autre, outre un nouveau design, fourni une version "papier". Celle d'Ethnotempos existait déjà, mais dépasse sa confidentialité avec désormais une possibilité de téléchargement en version pdf, tandis que celle de Mondomix passe le cap de la rotative sous la forme d'un mensuel gratuit, distribué dans les Fnac, boutiques Harmonia Mundi, etc. À noter que des versions espagnole et allemande du site seront opérationnelles à partir de janvier 2004 (la version anglaise, existant depuis le début, n'est pas une simple traduction du site mais présente un contenu différent).

(<http://ethnotempos.free.fr/Ethnotempos.htm>  
et <http://www.mondomix.com>)

Les musées virtuels d'instruments apparaissent sur le net avec des sites spécialisés. Petite sélection sympathique :

<http://www.virtualmuseum.ca>

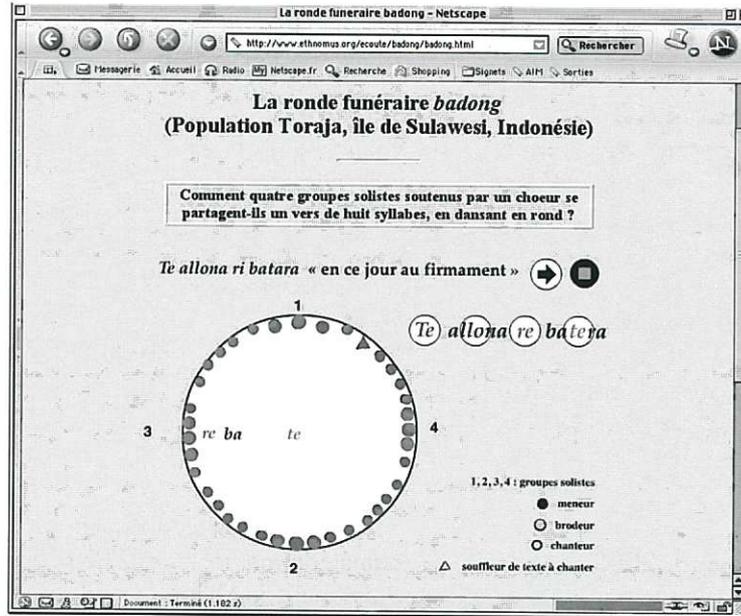
(en français et en anglais)

À part un accueil raccoleur ("un monde étonnant" écrit en très gros) le site est parfaitement adapté à tous ceux qui cherchent leurs sujets de manière méthodique et rationnelle, avec une fiche technique par instrument. La limitation à une petite quarantaine d'éléments fait en réalité de ce site la "vitrine" du laboratoire de recherche sur les musiques du monde de l'université de Montréal.

<http://fundef.ivic.ve/inicio/instr.html>

(en castillan)

"La Casa de la Tradición y la Cultura Popular" de Caracas (Vénézuéla) propose un autre



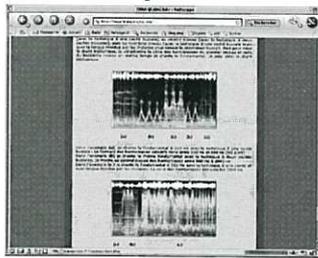
Une page des "clés d'écoute" du site "ethnomus.org", montrant avec une animation musicale interactive comment fonctionne une ronde funéraire chantée en Indonésie. (étude de D. Rappoport)

"musée", spécialisé quant à lui dans les instruments d'Amérique Latine. Un des intérêts de ce site est l'extrait sonore (en Real player) présenté pour chacun de ces instruments.

<http://www.tranquanghai.org>

(en français et en anglais)

Tran Quang Hai a participé au renouveau du folk en France en 1969 en faisant partie de ceux qui ont créé le Bourdon, premier folk club de Paris. C'est une figure illustre de la musique



traditionnelle mais surtout un chercheur et un ethnomusicologue mondialement reconnu. Ce monsieur est tout simplement LA référence dans l'étude du chant diphonique. Son site, au design sobre et efficace, est très riche et montre en plus de ses innombrables activités (mais combien de temps dans l'année passe-t-il donc chez lui ?!) une somme sur son domaine de prédilection, analyses spectrales à l'appui. Indispensable pour s'initier à cet art.

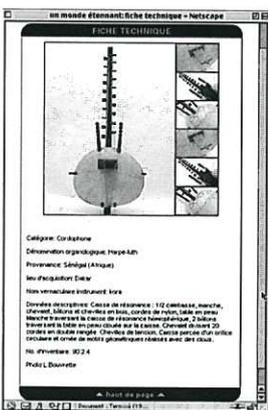
<http://ethnomus.org> (en français)

Gardons celui-là pour la fin : il s'agit du site du

laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS, conçu par Marc Chemillier, Dana Rappoport, Annick Armani et Flavie Jeannin.

Dans la rubrique "clés d'écoute" (animation musicale interactive tout à fait passionnante), l'étude du jeu de harpe Nzakara (Centrafrique) dévoile des formes parallèles décalées, sortes de canons. Ce qui amène à parler de la philosophie du décalage, selon Éric de Dampierre : « à l'opposé de la pensée "rationnelle" européenne, qui accepte la notion de clone et postule l'identité des particules physiques élémentaires, la pensée Nzakara n'exprime jamais l'égalité de deux valeurs ou de deux longueurs. La mise en parallèle de deux formes identiques met toujours l'accent sur le décalage de l'une par rapport à l'autre ». Le lien est évident avec l'"ethnomathématique", « qui étudie les activités géométriques, logiques ou combinatoires des sociétés sans écriture, qui se manifestent dans les arts ou les jeux. Et dans ce domaine, la musique est loin d'avoir livré tous ses secrets », nous dit Marc Chemillier. Passons facilement au domaine graphique, inépuisable (la représentation géométrique — sur le sable — des tortues par les sociétés de Vanuatu n'a rien à envier à l'art savant des entrelacs musulmans ou celtiques) et je ne comprendrai toujours pas pourquoi (je ne citerai personne) on veut encore en 2003 nous faire croire à un monde "unipolaire" !!!

Alem Alquier



# Bulletin d'abonnement

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

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

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Une pub dans *Pastel*

Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

## UNE SI BELLE HISTOIRE

“Vers l’an 1000 du Verbe incarné, lorsque le roi Robert prit pour épouse la reine Constance, une femme d’Aquitaine, commencèrent à arriver en France et en Bourgogne, à cause d’elle, des hommes étranges venus d’Auvergne et d’Aquitaine, ignorant toute politesse, aux mœurs et aux costumes étranges ; leurs armes et les ornements de leurs chevaux étaient curieux, et ils avaient la tête rasée à partir du milieu du crâne ; ils étaient glabres comme des acteurs, portaient des culottes et des chaussures absolument indécentes, et n’avaient aucune parole, aucun respect pour les traités conclus”. C’est ainsi qu’au début du XI<sup>e</sup> siècle, dans le royaume septentrional de Robert le Pieux, l’historien et moine Raoul Glaber accueille le mariage de son roi avec une femme du Sud, Constance : par la mise en scène d’un fait historique, utilisant aussi bien l’oubli que la mémoire des faits. C’est l’absolue tyrannie des programmes du présent, la nécessité d’imposer une autorité politique, celle du Nord, qui produit et ordonne un passé justificateur.

Ainsi se pratique l’oubli, pour la plus grande efficacité de la mémoire reconstruite : il faut tenir le cap du récit dans lequel on s’engage. C’est l’histoire qui commande tout, en aucun cas l’Histoire, grande pourvoyeuse de faits désordonnés, rivière échevelée et dangereuse. Que dit cette histoire petite ? L’historien bien sûr sait démêler derrière le récit les erreurs et les vérités, les causes du remodelage : il sait rejoindre la grande Histoire et s’y rasséréner peut-être. Mais celui qui reste là, devant le texte, voit se déployer fasciné les grilles explicatives et rassurantes de l’opinion commune. Il comprend le texte et cela n’est pas, au fond, vraiment supportable : s’il comprend, c’est qu’il parle cette langue-là.

Que comprend-il ? Que rien n’est plus éclairant qu’un signe extérieur, que le délit de sale gueule, de mauvaise coupe de cheveux, de barbe rasée, de pantalons pas pareils... Comme cela parle ! Comme cela va droit au cœur ! Comme on se représente bien les choses ! Celui qui reste devant le texte est contraint dès qu’il lit d’assumer son interprétation : il sait que ce dont il s’agit, chez Raoul Glaber, c’est d’une différence entre les autres, les méridionaux, et soi-même. Le texte est cohérent : l’étrangeté, c’est physique, comme l’identité ; ça se voit tout de suite. Et il n’y a pas loin de là à la félonie, à la fourberie, à la parole menteuse et grossière, au non respect des promesses. Encore un peu plus loin, on trouve les

mœurs brutales, la désobéissance aux règles élémentaires de la vie en société. Et l’invasion menace : derrière la femme du Sud, arrivent en masse les hommes étranges. Ils arrivent, les immigrés du Sud. On sait cela. De toute éternité. La “binarité” en matière de cheveux et de barbe est une image évidente de la différence : toute la différence entre les autres, et nous. Entre ce qui est loin et ce que nous sentons si proche, ce avec quoi nous sommes d’accord, au fond.

Comment ne pas être d’accord ? Il n’est aucune parade devant le discours du bien et du mal. Aucun argument ne tient, à partir du moment où on reste dans son langage : tout le monde veut le respect de la parole, la noblesse des mœurs et tant d’autres choses qui font avancer le monde civilisé. Ce discours-là est enfoui dans notre mémoire collective. Cette construction est dictée par notre culture si profondément religieuse, ses mots et ses images.

Sauf que les mots changent un peu, au cours du temps : Raoul Glaber fait sourire, avec sa croisade contre le mal moral, la luxure, et la grossièreté dans les rapports politiques et sociaux. Il est naïf. Il maquille la réalité. Il exagère, quand même. Un peu. Mais l’ironie cruelle qui se moque de notre sourire en coin, c’est que nous gardons en nous l’essentiel de l’histoire, alors même que nous devenons incrédules : “la binarité”, l’univocité des valeurs et des êtres, la recherche de la ligne de partage entre le bien et le mal, le saint et le sorcier, sans lesquels on reste perdu devant l’univers, sans pouvoir comprendre ce qui s’y passe. Nous n’avons pas les mots pour le dire. Nous n’avons plus l’ambiguïté, depuis longtemps détruite, cachée ou dénaturée, des récits traditionnels et populaires : on pouvait y lire que le mot sacré désigne aussi bien ce qui peut souiller que ce qui peut être souillé si on le touche. Que le monstre qui hante la forêt peut être aussi bien le rejeton pathétique et tragique du seigneur d’à-côté. De ce beau et vaillant prince, de ce pourfendeur du mal qui autrefois, il y a bien longtemps, avait si ardemment besoin du monstre. Mais c’est une autre histoire, une vieille histoire de vieille Europe : mieux vaut l’oublier sans remords et se construire une belle chanson de croisade.

1 Ce texte de Raoul Glaber, extrait de ses *Histoires*, est cité par l’historien américain P. J. Geary en tête de son étude sur *La mémoire et l’oubli à la fin du premier millénaire*. Paris : Aubier, 1996. 343 p. Collection “Histoires”.



Liberté Égalité Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MAIRIE DE TOULOUSE



le Conseil Régional  
soutient la langue et la culture occitanes  
en Midi-Pyrénées



HAUTE-GARONNE  
CONSEIL GÉNÉRAL

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