

conservatoire
occitan
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET
DANSES TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 53 1^{er} SEMESTRE 2004 - 3,81€

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

La Família Artús

Louise Reichert (1896-1985) et ses chansons

Essai sur les origines du tambourin à cordes



*Elcaballero, 2^e biennale
des musiques ibériques à
Colomiers
Photo : David Théliér*

pastel

est édité par le

Conservatoire Occitan,

Centre des Musiques et Danses
Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées
BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3
Tél. : 05 34 51 28 38
Fax : 05 61 42 12 59
publication@conservatoire-occitan.org
www.conservatoire-occitan.org
Directrice de publication : Maïlis Bonnecase
Collaboration : Bénédicte Bonnemason
Graphisme : Michel Aparicio
(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)
Secrétariat de rédaction et mise en page :
Marie-Laure Espin
Impression : Les parchemins du midi
ISSN : 0996-4878
Pastel n°53 — 1^{er} semestre 2004

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,
Éléonore Andrieu,
Dominique Barès,
Maïlis Bonnecase,
Pascal Caumont,
Jean-Marie Fraysse,
Marcel Gastellu Etchegorry,
Véronique Ginouvès,
Daniel Loddò,
Guillaume Lopez,
Jean-Christophe Maillard,
Catherine Perrier,
Philippe Sahuc,
David Théliér.

Édito	3
<i>Maïlis Bonnecase et Pascal Caumont</i>	
Création	4
“La Família Artús, musique cosmique cosmopolite traditionnelle de Gasconnie”	
<i>Guillaume Lopez</i>	
Formation	8
“L’enseignement de la musique traditionnelle dans les Landes de Gascogne”	
<i>Pascal Caumont</i>	
Cant	10
“Louise Reichert (1896-1985) et ses chansons : portrait et répertoire d’une chanteuse de la Châtaigneraie”	
<i>Catherine Perrier</i>	
Transversales	26
“Convivencia / Passerelles latines, une mise en réseau sud européenne”	
<i>Jean-Marie Fraysse</i>	
“Festival E Canti que Canti, chansonniers en fête”	
<i>Daniel Loddò</i>	
Compte rendu	30
“Nous y étions : le festival Occitània (octobre 2003)”	
<i>Dominique Barès</i>	
Lo Saüc. Chronique bilingue	32
<i>Philippe Sahuc</i>	
Dossier	34
“Essai sur les origines du tambourin à cordes”	
<i>Marcel Gastellu Etchegorry</i>	
De luènh, d’aicí	46
“Chouraïb Doukal, ensemble de musique pour les mariages en Midi-Pyrénées”	
<i>Dominique Barès</i>	
Écouté, lu	50
La Rantèla	63
“Oèb, telaranha, rantèla, ret, malhum...”	
<i>Alem Alquier</i>	
Billet	64
“Rester ici”	
<i>Éléonore Andrieu</i>	

Passeurs

Dans le domaine de la tradition orale, l'évolution de nos sociétés nous a fait désertier en grande partie le mode de transmission naturel qui existait au sein des groupes et des communautés (familles, travail, fêtes, villages ou vallées...). Pour servir de relais, le champ de la pédagogie a été investi, afin de perpétuer les savoir-faire. En principe, dans le secteur qui nous occupe, le passage de l'implicite à l'explicite doit se faire en respectant la globalité de l'objet musical et ne doit pas être décontextualisé. La distanciation et la théorisation nécessaires ne suppriment pas la notion d'immédiateté liée à la restitution.

Tout parcours pédagogique implique des évaluations, qui peuvent prendre des formes diverses selon le degré d'institutionnalisation des structures d'enseignement, allant de l'appréciation au cours d'un bal à l'examen formel. La notion de cycle, mise en avant dans l'enseignement classique de la musique, s'adapte plus ou moins aux musiques traditionnelles. Cette structuration nécessaire ne doit pas invalider l'acte de compagnonnage lié à la transmission des répertoires et des pratiques.

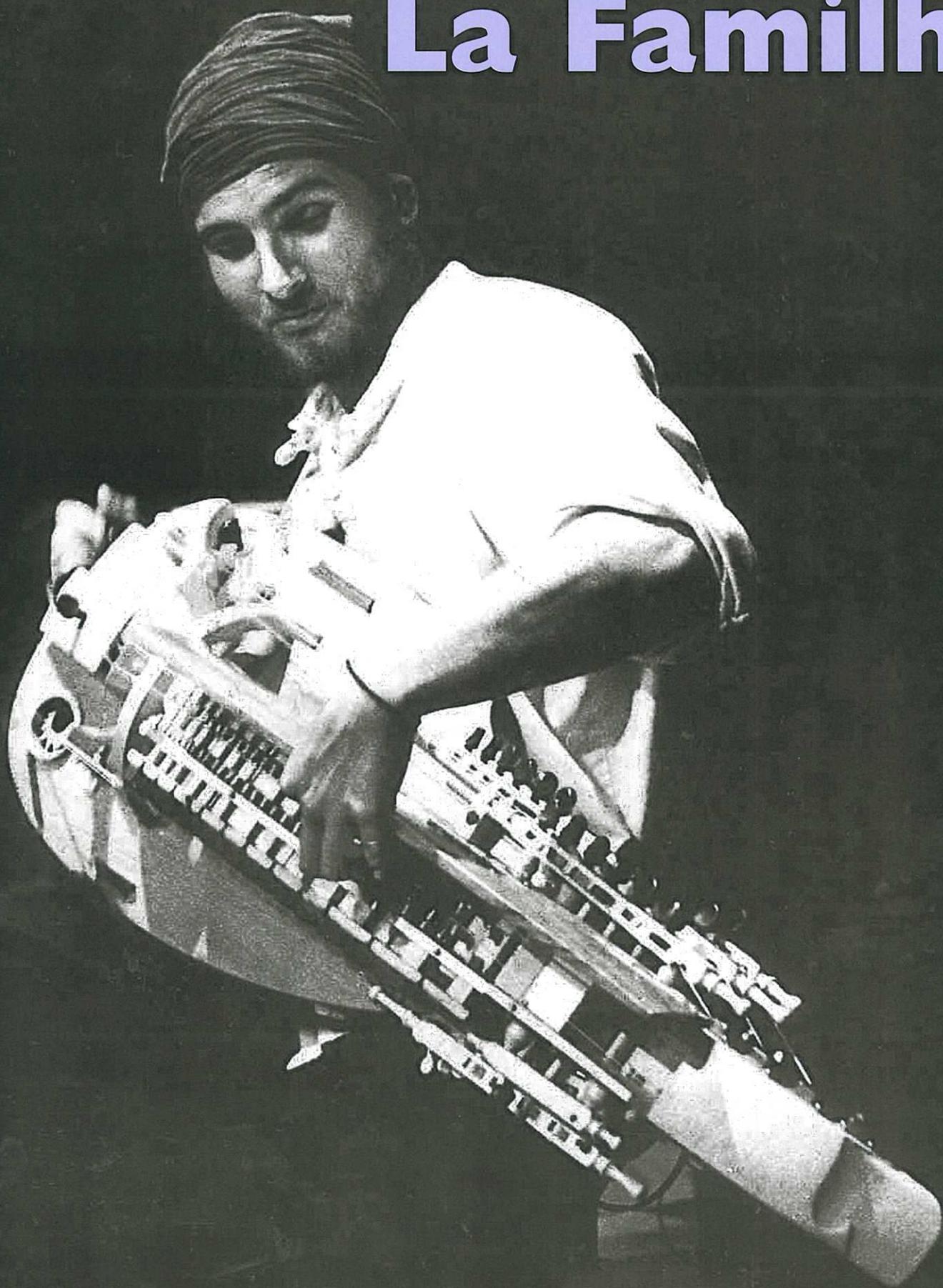
La récente session du Diplôme d'État de musiques traditionnelles a vu des jurys différents et des candidats aux profils très variés, et a souligné parfois le côté aléatoire de tout examen et le besoin d'harmonisation des critères d'évaluation. Elle a montré, si besoin était, qu'être candidat nécessite, en plus de savoir restituer un apprentissage, de posséder de grandes capacités d'adaptation, d'écoute, de réaction.

C'est toujours finalement la notion d'individualité, de passeur d'une culture en perpétuelle évolution qui est recherchée. Il ne s'agit pas d'instaurer un modèle, ni de former des moules produisant des musiciens et des danseurs figés dans leur expression. Dans nos sociétés traditionnelles, les porteurs de la tradition, ceux qui lui donnaient un rayonnement, un avenir et une certaine universalité, étaient eux-mêmes des individualités singulières. C'est bien la recherche de cette autonomie féconde qui doit être au cœur de la relation entre maître et élève.

Maïlis Bonnecase et Pascal Caumont



La Família



Artús

Musique Cosmique Cosmopolite traditionnelle de Gasconnie

Propos recueillis auprès de Roman Baudoin par Guillaume Lopez

Roman Baudoin nous explique la démarche musicale de ce groupe "Cosmotrad", entre musique traditionnelle et musique amplifiée.

Cosia (Roman Baudoin), Tonton (Matèu Baudoin), Mamair (Lionel Dubertrand) et Pairbon (Roman Collauti), quatre musiciens les pieds enracinés dans leur culture gasconne pour une musique aux influences multiples.

Des instruments traditionnels maîtrisés (boha, vielle à roue, flûte à trois trous-tambourin à cordes), un excellent bassiste plutôt tourné vers la musique amplifiée et improvisée, la superbe voix de Tonton... Une musique née de rencontres, pour une démarche assumée. Il est des groupes comme Família Artús qu'on ne se lasse pas d'entendre, qu'il faudrait voir partout, pour leur musique, leur revendication culturelle et leur ouverture au monde.

Guillaume Lopez

Petite question d'introduction, comment est né Família Artús ?

Roman Baudoin

Família Artús est né en l'an 2000, d'une rencontre de cinq jeunes musiciens. On jouait déjà ensemble dans un groupe, Codoc... quatre à cinq heures de bal gascon, on s'y est fait les dents !

À côté de ça, je jouais de la guitare et j'écoutais du rock progressif (King Crimson, Magma, Gong, Can...). C'est la musique qui m'inspire le plus. Et c'est à cette époque également que j'ai pris conscience de ma culture gasconne. Ainsi, le projet commençait à prendre forme. Je ne savais pas du tout ce que ça pouvait donner mais j'avais ça dans la tête. Les autres m'ont suivi, on a monté Família Artús. Chacun ayant un vécu culturel et musical différent, nous ne pouvions savoir par avance le résultat, mais après beaucoup d'expérimentations, des

sons et des couleurs ont émergé. On ne s'est pas posé la question des instruments, c'était évident pour nous de jouer de la vielle à roue, de la flûte et du tambourin, de la boha... on est nés dedans ! La réflexion sur nos instruments n'est venue que plus tard.

G. L.

Vous êtes donc partis à l'aventure, comment avez-vous commencé à travailler l'esthétique du groupe ?

R. B.

Très rapidement, j'ai proposé une méthode de travail. On commençait toutes les répétitions (deux par semaine à l'époque) par trente minutes de musique improvisée en partant du silence. C'était plus un exercice pour nous forcer à nous lâcher que de la création musicale. Certains ont eu du mal à casser leurs habitudes de jeu mélodique de musiciens de bal. Ensuite, on a commencé à travailler

sur du répertoire, gascon naturellement. Pour parler d'esthétique ou de style, Família Artús n'est pas un groupe de Trad-Rock, ni de Jazz-Trad, ni de fusion...

G. L.

Comment vous définissez votre musique, alors ?

R. B.

On a créé un mot de classification Artusienne, "Cosmotrad". Quand on a commencé à jouer, on ne trouvait pas les mots pour qualifier notre musique. Quand nous disions vielle à roue, cornemuse... les gens répondaient musique traditionnelle ; on ne l'a jamais reniée, évidemment, mais notre ancrage culturel n'est pas la seule composante de notre univers musical. Un poète anonyme de notre livre d'or (qu'il en soit d'ailleurs remercié) a très bien défini le Cosmotrad : "Des racines jusqu'au bout des ailes".

G. L.

Penses-tu que votre musique puisse servir ou influencer l'avenir de la musique traditionnelle ?

R. B.

Oh non ! On n'a pas cette prétention-là du tout !

On n'est pas des pionniers, on n'est ni Perlinpinpin, ni Mont-Jòia... ce sont ces gens-là, avec d'autres, qui ont fait que cette musique a une place aujourd'hui.

Eux ont su reconstruire un univers en se réappropriant une tradition. Réalité ou utopie... ce n'est pas à nous d'en juger.

Ce dont nous sommes sûrs, c'est que nous sommes des musiciens traditionnels... issus de ce mouvement revivaliste des années 1970.

G. L.

Es-tu conscient que votre musique crée des envies chez les autres musiciens, notamment les jeunes ?

R. B.

Si d'autres groupes se mettent au Cosmotrad, c'est bien. Plus il y aura de manières différentes de l'interpréter, plus il y aura de formes d'expression, plus notre culture en sortira renforcée et grandie. Si tous les groupes

avaient la même démarche, là, ça deviendrait dangereux.

L'uniformisation rend stérile, il suffit de regarder autour de nous.

Ce phénomène n'est pas nouveau.

Pour moi, Canicula, Perlinpinpin, Ténarèze, Subèr Albèrt faisaient du Cosmotrad bien avant nous ! Mais ça n'engage que moi !

Si Artús peut faire en sorte que la musique gasconne soit écoutée différemment et que les gens la regardent de façon plus actuelle, ce serait déjà bien ! Beaucoup de groupes, se revendiquant de la musique traditionnelle, vont chercher ailleurs ce qu'ils ont chez eux... pourquoi ne pas utiliser la richesse de notre culture ? On cherche toujours à aller plus vite et plus loin : nous nous sommes contentés de nous arrêter et de regarder autour de nous... *que jogam çò qu'èm !*

Tu vois, quand on joue sur des scènes de musique actuelle, le public ne sait pas que ce qu'on joue est gascon. Pour lui, c'est aussi "bizarre" que d'écouter de la musique hongroise ou chinoise. Peut-être que l'on contribue à rattacher les gens à leurs racines... ?

G. L.

Le son Artús vient en partie de la présence d'instruments spécifiques, non ?

R. B.

La création d'instruments a toujours existé en musique traditionnelle. Les instruments ont toujours évolué selon les besoins des musiciens. J'ai eu des besoins précis au niveau de la vielle à roue, j'ai donc travaillé avec un luthier (Philippe Mousnier). La première des choses à faire, primordiale, c'est de

travailler sa technique instrumentale. Après, et c'est ce qui fait notre son Artusien, on peut repousser l'instrument hors de ses limites sonores grâce à des traitements électro-acoustiques. Mais à force de pétrir cette matière sonore, il paraissait naturel de créer des instruments hybrides.

Ainsi est né le "besson" fabriqué par Jean Baudoin, un tambourin à cordes doté de quatre accords au lieu d'un seul, qui est devenu la base harmonique et rythmique de nombre de nos morceaux. "L'Artusophone", quant à lui, est un instrument à cordes frottées, pincées et grattées... et non pas chatouillées. Nous l'avons trouvé tapi au fond des bois, adossé à la colline, les gens qui vivaient là en avaient perdu l'accord... Mais après avoir demandé à Tatayé ou Tatoyoyo, on ne sait plus trop, nous lui avons trouvé un emploi dans la Família Artús.

Bref... on continue aujourd'hui avec le besson II qui doit bientôt sortir ! Pour ma part, je travaille actuellement sur une vielle entièrement électrique avec un luthier autrichien.

Tu vois, là on est dans une parfaite tradition, on a des besoins, on y répond... enfin, surtout Jean "Gepapeth-o" Baudoin !

G. L.

Implicitement ou pas, vous avez une démarche précise aujourd'hui ?

R. B.

La seule règle que nous nous sommes fixés est de jouer la musique gasconne tout en la respectant.

Tout le monde ne le perçoit pas de la même façon, certains nous traitent de sectaires (c'est peut-être la barbe ?), d'autres, comme des Gascons qui ne savent faire que du gascon. J'ai une petite anecdote d'ailleurs à ce propos. On a joué en novembre dernier à Dunes pour les *Journées Occitanes*, et certains danseurs se sont plaints, nous reprochant de ne faire



que du gascon. Ce à quoi Mamaïr leur a répondu : "quand vous allez dans un resto marocain, vous ne commandez pas un cassoulet. Si vous voulez un cassoulet, vous allez à Castelnau-dary et si vous voulez les deux, vous allez à la cafétéria". Oui, c'est une démarche. Nous l'assurons.

G. L. *Le veïl un shanour estour eb ètob*
Maintenant que Ninòta est partie, allez-vous rester à quatre ?

R. B.
 Família Artús, c'est quatre musiciens sur scène, deux techniciens, une agence artistique, une maison d'édition musicale ; Ninòta, même si elle ne joue plus avec nous, nos parents, nos copines, nos amis... c'est un collectif qui nous construit au jour le jour : nous ne sommes que la partie émergée de l'iceberg. Ensuite, c'est ouvert au coup par coup, on n'exclut jamais les rencontres. Dans l'idéal, je verrais Família Artús comme une compagnie qui pourrait proposer plusieurs spectacles autour du Cosmotrad. On a déjà fait une rencontre Família Artús - Mesclamís par exemple, on est très ouverts. Avis aux amatrices !

G. L.
Votre démarche est-elle la même en concert qu'en bal ?

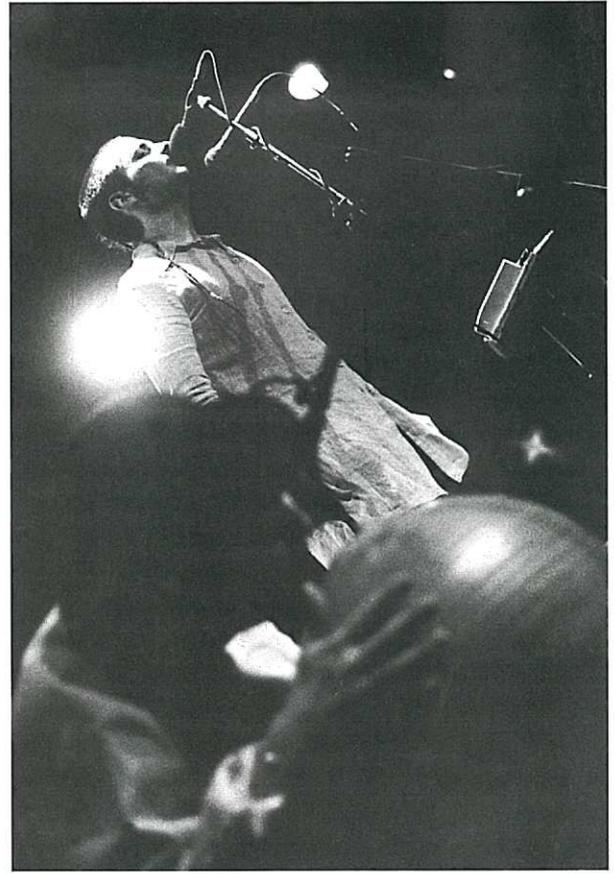
R. B.
 La démarche devrait être la même, mais on travaille plus le concert parce que nous sommes moins sollicités en bal, pour le moment. Il faudrait qu'on propose un bal plus cosmique, les danseurs qui viennent attendent un truc plus "déganté", mais ce n'est pas simple. En concert, on peut se permettre de faire moins de concessions. Malgré tout, nous travaillons actuellement de plus en plus sur le bal pour que l'énergie et le son d'Artús y soient présents.

G. L.
Pour parler plus largement, on a l'impression que les jeunes musiciens d'aujourd'hui rapprochent la musique traditionnelle du jazz ; vous êtes les seuls à ma connaissance à aller vers la musique actuelle amplifiée.

R. B.
 Aujourd'hui on n'est plus dans une société traditionnelle : on communique, on échange, c'est la mondialisation. Ce n'est pas dramatique en soi, mais il faut en être conscient. Il y a des groupes qui jouent de tout, et où tout est aseptisé. Je ne critique pas, on ne se bat pas pour les mêmes choses. C'est vrai que ces gens-là amènent des nouveaux venus à la musique traditionnelle, mais ils donnent une approche générale et non pas une vision des spécificités. Je ne pense pas que ces groupes fassent que dans trente ans un rondeau soit toujours un rondeau, mais après tout ce n'est peut-être pas si grave. Moi, ça me touche parce que c'est ma culture, mon pays, mes parents, et après ?

G. L.
Tu as été un des plus jeunes musiciens à avoir le DE de musique traditionnelle, comment vois-tu la transmission de cette musique ?

R. B.
 La question de l'enseignement de la musique traditionnelle est très complexe. Pour moi, musicien et enseignant sont deux rôles à part. Je n'enseigne plus aujourd'hui mais mes élèves ont toujours su ce que je faisais à côté. Mais ce n'est pas ce que je leur transmets, on n'est pas là pour créer des clones. En tant qu'enseignant j'ai été confronté à deux sortes d'élèves : l'enfant dont les parents fréquentent les bals trad et qui par conséquent est déjà familiarisé avec



cette musique. Il sait pourquoi il joue un branle. L'autre du même âge qui a été bercé au Johnny, ce n'est pas la même histoire, il est complètement déconnecté de ce qu'on vit. C'est aussi pour ça qu'il faut des musiciens sur scène, pour sensibiliser, pour faire découvrir.

G. L.
Je te laisse le mot de la fin.

R. B.
 Au nom de la Família Artús, je remercie tous les gens qui nous font confiance, les programmeurs comme la Mounède à Toulouse, qui prennent des risques. On salue tous les collecteurs qui nous ont permis d'avoir du répertoire à perpétuer. Mais aussi les générations qui nous ont précédés et qui se sont battues consciemment ou pas pour que cette culture arrive jusqu'à nous, nous permettant de la transmettre à notre tour.

Família Artús
 Collection :
 Família Artús

L'enseignement de la musique traditionnelle dans les Landes de Gascogne

Après le Conservatoire National de Région de Limoges et son département de musiques traditionnelles dans le Pastel précédent, voici une présentation du département de musiques et danses traditionnelles de l'École Nationale de Musique et de Danse des Landes. Depuis 2001 Yan Cozian en est le coordinateur.

Propos recueillis par Pascal Caumont

Pascal Caumont

Avant tout, Yan, présente-nous ton parcours musical

Yan Cozian

Si je puis m'exprimer ainsi, je suis "rentré en musique" sur le tard. C'est vrai que j'ai toujours aimé chanter et, au collège, je passais un peu pour un original parce que je cherchais les airs des chansons à succès sur ma flûte à bec. Mais dans ma famille il n'y avait pas de musiciens, j'habitais dans un petit village des Landes et on ne se posait pas la question d'envoyer un enfant dans une école de musique.

Et c'est à l'âge de vingt ans que l'aventure a commencé. J'étais dans le milieu un peu post-soixante-huitard, le mouvement folk avait démarré et un jour, je suis "tombé" sur le disque des Perlinpinpin folc. La découverte du timbre de la *boha* et puis la photo sur la pochette ont été un choc. Alors je suis allé voir mon grand-père qui m'a confirmé qu'il avait connu un *bohaire* à Ygos et un autre à Brocas.

À partir de ce jour, j'ai remué ciel et terre pour me procurer une cornemuse landaise et, après maintes démarches, j'ai passé commande d'un instrument à Bernard Desblancs du Conservatoire Occitan. C'était en 1976.

Par la suite, les choses se sont enchaînées tout simplement ; la musique

mène à la rencontre de l'autre et aide à grandir. Il m'a fallu tout apprendre et souvent de moi-même, à jouer, à fabriquer les anches, à jouer avec les autres, à faire danser.

Et puis, ensuite, il y a eu la grande aventure des *Bohaires de Gasconha* et la Fédération Girondine des Danses et des Musiques Traditionnelles avec notamment Jean-Paul Landais. Cela m'a amené à me tourner vers les autres et, de fil en aiguille, j'ai commencé à donner des cours, puis j'ai passé le Diplôme d'État (DE) de professeur de musique en 1996 en candidat libre et puis le Certificat d'Aptitude (CA) de coordinateur de département de musique traditionnelle en 2001. Et c'est ainsi que suite à la démission de mon prédécesseur, j'ai été contacté par l'École Nationale de Musique et de Danse des Landes (ENMDL) pour créer un département de musiques traditionnelles. Et j'ai sauté le pas, démissionné de la société dans laquelle je travaillais pour faire de la musique mon métier.

P. C.

Comment s'est passé ton arrivée à l'École Nationale de Musique des Landes et combien d'élèves suivent ces cours, et sur combien de sites ?

Y. C.

L'ENMDL c'est près de cent professeurs et une école à rayonnement départemental avec soixante lieux d'enseignement. L'accueil de la part des collègues a été poli, et la seule chose au départ qui a facilité mon intégration ce sont mes diplômes, ce qui avec le recul semble logique, mais qui est quand même le comble pour un autodidacte ! Au bout de quelques mois, j'ai trouvé ma place et, à présent, je suis un prof comme un autre, avec des spécificités mais un prof comme les autres.

Quand j'ai commencé, il y avait trois élèves en flûte à trois trous et c'est petit à petit que l'effectif s'est constitué. Puis nous avons ouvert une classe d'accordéon diatonique animée par Laurent Geoffroy et il y a aussi des cours de vielle à roue donnés par Joël Turk et Michel Berdot pour l'enseignement de la danse.

Avec la cornemuse landaise et la flûte à six trous, ce sont donc cinq instruments qui sont enseignés mais la formation que nous offrons à nos élèves va au-delà de la demi-heure hebdomadaire de cours d'instrument. Nos élèves suivent également des cours de formation musicale appliquée aux musiques traditionnelles avec du chant

en gascon, de la danse, et ils sont sensibilisés au contexte culturel lié à nos musiques. Il y a également une heure de musique d'ensemble par semaine. C'est ainsi deux heures et demie de formation hebdomadaire que nous offrons à nos élèves. À cela il faut rajouter les sorties qui nous permettent de nous confronter au public.

Ainsi, dans la mesure où nous ne nous cantonnons pas à ne donner que des cours d'instruments, nous sommes tenus à présent par cohérence de concentrer géographiquement les lieux de notre enseignement. Nous avons sélectionné trois lieux, un dans le sud, l'autre dans le nord des Landes et enfin un à Mont-de-Marsan. C'est dans cette ville que nous comptons pour l'instant la majorité de notre effectif. Pour faciliter cet accès au plus grand nombre, notre projet est d'augmenter le nombre de pôles à huit dès l'année prochaine, et à ce titre nous initiions une collaboration avec la fédération d'associations gasconnes Gascon Lanas et son Président Maurice Gassies.

Cette année nous comptons trente-cinq élèves dont les trois quarts d'adultes, ce qui confirme bien que notre musique est une musique de "maturité", mais qui n'est pas sans poser de problèmes compte tenu de la politique tarifaire de la plupart des communes adhérentes à l'école, qui considèrent la pratique des musiques par les adultes comme un loisir et non comme une formation.

Nous faisons donc de nombreuses animations scolaires pour susciter les vocations de jeunes musiciens.

Je pense que c'est là le fait de toute activité qui démarre. Au début il faut déployer beaucoup d'énergie pour amorcer le processus.

P. C.

Quels projets sont développés dans ce département et y a-t-il

des projets "transversaux", je veux dire en relation avec d'autres esthétiques musicales ?

Y. C.

En ce qui concerne l'enseignement proprement dit, j'interviens auprès des élèves de cycle III du cursus classique et des étudiants du diplôme d'étude musicale de musiques amplifiées. C'est tant une information sur le genre musical que l'aspect transmission orale et l'approche globale en musique qui sont développés dans ces cours.

Pour le volet artistique, il y a de nombreuses réalisations en cours avec l'Ensemble Instrumental des Landes dans le domaine des musiques croisées :

Les musiques amplifiées : avec Louis Paul Juan, nous avons créé le groupe Aliòs qui est une approche résolument actuelle de la musique traditionnelle.

Le groupe est composé de six musiciens et une technicienne son, et, outre le chant, l'instrumentarium est très varié puisqu'on y retrouve la guitare électrique, la basse, la batterie d'une part et le *oud* (luth marocain), la *caremèra*, les flûtes et *bohas* que je partage avec Alain Cadeillan d'autre part. Nous avons eu pas mal de dates en 2003, et 2004 s'annonce bien avec la sortie d'un disque prévue chez Agorila.

La musique classique au travers de la composition lyrique de Jacques Ballue : *Cant deu Sud*. Ce sont quatre musiciens traditionnels, trente musiciens de l'orchestre symphonique et deux chanteurs qui interprètent cette œuvre, que l'on peut trouver à présent dans les bacs à disque.

P. C.

Parle-nous des actions de diffusion, à l'extérieur de l'ENM.

Y. C.

Nous avons établi un partenariat avec l'Éducation Nationale et le soutien du Conseil Général des Landes et nous avons réalisé en collaboration avec Patric Guilhemjoan et Christian Lefer,

tous deux conseillers pédagogiques, trois disques qui sont destinés aux enseignants. Ainsi, grâce à la bande orchestre, ils peuvent faire chanter les enfants en gascon.

L'année prochaine nous espérons pouvoir dégager deux heures de mon temps sur ces projets avec les écoles primaires.

Cette année, nous sommes en train de réaliser un projet de création de chansons de facture traditionnelle (paroles et musiques). C'est vraiment passionnant et là encore un disque est prévu et le spectacle a été donné le 7 mai à l'abbaye d'Arthous.

Un autre partenariat a été établi avec la Fédération Landaise des Groupes Folkloriques pour la formation instrumentale par l'intermédiaire notamment de Philippe Ducasse son Président.

Dans les Landes, à travers les rencontres, on ressent une véritable conscience de la valeur de notre patrimoine et de l'importance de sa transmission, et ainsi d'offrir à ses habitants un accès aisé à la musique et à la danse traditionnelles. Si notre souhait est de pouvoir continuer à accueillir les adultes, notre challenge va être dans le développement du nombre d'élèves de moins de quinze ans. Mais ne dit-on pas qu'il faut une dizaine d'années pour créer un département de musique.

Je voudrais conclure en saluant la volonté politique du Conseil Général des Landes et la direction de l'ENMDL, lorsqu'ils ont décidé de créer un véritable département de musiques et danses traditionnelles avec plusieurs postes d'enseignants. C'est un cas suffisamment rare dans notre beau Sud-Ouest pour le souligner.

Louise et ses chansons

portrait et répertoire d'une chanteuse de la Châtaigneraie

Reichert

(1896-1985)

par Catherine Perrier

**Je n'ai pas fait fortune
Mais j'ai souvent gouapé
Le soir au clair de lune
Le cul dans un fossé**

Chanson brève frappée comme un dicton, ou bribe de chanson non identifiée ? Je ne saurais le dire. Ce qu'il y a de sûr, c'est que cette petite phrase, lancée comme un défi par Louise Reichert sur un de ses airs favoris (T51), fait figure, avec le recul, de signature ultime, une sorte d'épithaphe. Elle semble en effet n'avoir ressurgi dans sa mémoire, si j'en crois les enregistrements dont je dispose, qu'en 1976, dernière année de sa vie publique en tant que chanteuse.

Personnage controversé, mais fascinant d'intelligence et d'audace, d'humour et de générosité, elle fait encore, près de vingt ans après sa disparition, partie de notre quotidien, à John Wright et à moi-même.

Louise Château est née le 7 novembre 1896 à Lacaze, commune de Lacapelle-del-Fraisse (Cantal).

Père chauffeur de locomobile, l'hiver à la scierie voisine, l'été aux battages ; excellent chanteur. Louise aimait à dire que Martin Cayla lui rendit de fréquentes visites (la concordance des dates serait à vérifier). Opinions : rouges. Les conflits locaux entre culs rouges et culs blancs alimentent encore les conversations.

Mère ménagère, neuf enfants dont Louise est la plus jeune, non chanteuse, sauf *Belle bergère voulez-vous entendre* (T15), exception toujours soulignée par Louise.

Petite, Louise fait pieds nus ou en sabots les quatre kilomètres qui séparent de l'école la maison de ses parents, garde les oies, et chante déjà, debout sur la table.

Adulte, on la retrouve représentante en trousseaux, et très tôt motorisée, en moto d'abord, puis en automobile ; selon ses dires, elle aurait été la deuxième femme du Cantal à obtenir le permis de conduire, en 1923. Quelle est la part de la légende ? Elle disait aussi avoir été la première à avoir son permis de chasse ! Car elle a désormais un surnom, "La Caçaira" (La Chasseuse), et des langues perfides ont prétendu qu'elle ne visait pas que les petits lapins. Mariée au vénéral Jean Chateau, qu'elle soignera avec dévouement jusqu'à sa mort en 1952, elle mène une vie active et indépendante.

Pendant la guerre, elle porte à manger aux maquisards qui, poursuivis par la Gestapo, se cachent dans la région. Après le décès de son mari, elle épouse l'un d'eux, Henri Reichert, ressortissant sarrois, ancien mineur de Decazeville fixé au pays après son séjour dans le maquis. Elle a repris son métier, et prend sa retraite vers 1960.

Suit une période trouble, qui la contraint à quitter le département. Louise déménage de Lacaze pour s'installer à Pervinquier, commune de Pons-St-Hippolyte, dans l'Aveyron, à deux kilomètres du Cantal à vol d'oiseau.

En août 1971, en compagnie d'Emmanuel Lazine et guidés par André Vermerie le cabretraire, John et moi faisons la connaissance de Louise. En deux après-midi, nous enregistrons chez elle cent trente-deux pièces. Avec Madame Reichert, on n'a qu'à appuyer sur le bouton : chansons et plaisanteries coulent d'une source inépuisable. Le collecteur, qui n'a pas réussi à poser une question, mais aura de quoi se satisfaire à l'écoute de sa moisson, sort de là vacillant, étourdi qu'il est tant par l'énergie de la chanteuse que par le nombre de petits verres engloutis. Nous reviendrons la voir bien des fois, mais ces séjours n'augmenteront notre collecte que d'une soixantaine de pièces, Louise nous préparant des emplois du temps chargés : visites à ses amis et voisins dans un rayon de vingt kilomètres. C'est au cours de ces virées en

Louise
Reichert
chez elle.
Pervinquier,
avril 1976.
Photo
Dominique
Lemaire.

voiture, où elle assurait aussi bien la conduite que l'accompagnement musical, que nous avons entendu des chansons que nous n'avons jamais pu fixer sur bande, car de retour à Pervinquier, la préparation des repas et, tout de même, une petite fatigue, prévenaient toute tentative d'installation de notre matériel d'enregistrement.

Dès 1972, la seconde carrière de Louise s'affirme : Lazinier l'amène à Vesdun (Cher), le premier festival à se définir "de Musique Traditionnelle" et non de "Folk", organisé (si l'on peut dire !) par Le Bourdon¹ assisté de La Chanterelle, son homologue lyonnais. L'affiche est belle, Louise triomphe et jubile, et nous persuade de remettre ça l'année suivante à Pons, sur son territoire. Suivront pour elle maintes apparitions dans des festivals, y compris en 1976 celui du Smithsonian Institution à Washington ("Y a pas d'étoiles à Washington")², et aussi dans des "folklores", dans des maisons de retraite ("Ces pauvres vieux, il faut bien que je les fasse rire"), des prisons même, lors d'une tournée en Suisse.

Le 7 novembre 1976, à l'occasion de ses quatre-vingts ans, France Musique lui consacre une émission en trois volets de trente minutes, réalisée par Jean-François Hirsch ; la Télévision, avec Pierre Bonte, lui rend visite. Gloire éphémère, puisqu'en février 1977, une congestion cérébrale lui ôte la vue et la cohérence, lui laissant tout de même la voix, ainsi qu'en témoignent quelques bandes magnétiques et le personnel des différents établissements qui l'accueilleront jusqu'à sa mort en 1985.

La vie toute d'extrêmes de Louise Reichert, avec ses aspects modernes joints à une culture traditionnelle bien enracinée, couvrant outre la musique, une fine connaissance de la faune, de la médecine herbale, de la cuisine aussi, devait tout naturellement se refléter dans l'éclectisme de son répertoire.

Il était de bon ton, au milieu des années 1970, chez certains folkeux parisiens, de balayer légèrement l'intérêt que pouvaient présenter le style et le répertoire de la *Caçaira*, d'une petite phrase assassine : "Ah oui, c'est une bonne chanteuse régionale...", impliquant par là que ses chansons, quand elles étaient vraiment traditionnelles, étaient toutes des standards auvergnats, valse ou marches de noces ravivées dans les mémoires par les recueils de Delzangles ou de La Bourrée, par les disques de la Solidarité Aveyronnaise ou de Cayla.

Pour moi qui connaissais bien Louise, cette opinion était indéfendable. Non, celle qui nous chantait avec une belle ampleur *L'ange Gabriël anoncèt a Maria* entrecoupé d'appels aux bœufs, comme elle l'avait entendu enfant d'un vieux voisin qui labourait son champ, *Adieu ma chère blonde* (T 34) ou *Jeune soldat revenant de guerre* (T39), n'avait pas appris ses chansons dans ce qu'elle appelait "les folklores". Et pourtant les standards elle les connaissait aussi, *Dans la ville de Rennes* (T19) ou *Janeta lonla*, et les chantait avec entrain, sans minauderies folkloriques. De même pour les chansons parisiennes, rigolotes comme *Monte là-d'ssus* (M36) ou *Ah quittons la bécane pour l'aéroplane* (M32), ou beaux mélos comme *Du Gris* (M20) ou *Cœur brisé* (M21). En public elle parvenait toujours à en glisser une entre une bourrée et une "vieille vieille", et les mêmes bonnes gens de ricanner : "Oui, c'est une bonne chanteuse de caf'conc'!".

Eh bien c'était vrai aussi, Louise était tout cela, mêlant les genres pour faire plaisir, pour se faire plaisir, pour séduire son public, toujours avec talent : une voix puissante, juste et souple, chaude ou rugueuse, à peine touchée par l'âge, un sens aigu de la scène, une manière unique d'habiter ses chansons, toutes ses chansons. Et si mes goûts esthétiques me portent davantage vers les traditionnelles que vers les "modernes", ces dernières sont intéressantes à plus d'un titre, dont l'interprétation de la chanteuse n'est pas le moindre.

Avant d'aborder le répertoire chanté, un mot sur le répertoire parlé ou récité. Surtout ne pas l'évaluer au nombre de lignes que je lui consacre. Obnubilés par la chanson, et soucieux du coût et de la difficulté à se procurer de la bande magnétique si on n'en avait pas en provision suffisante - je me souviens avoir en 1971 perdu toute une journée à Aurillac afin d'alimenter notre Uher en bande 13cm épaisse, dont Louise, à vitesse 19, était grande consommatrice -, nous avons un peu négligé contes, histoires et formulettes. Pourtant, dans le flot d'un discours relevant plutôt du récit de vie, on pouvait saisir au vol des expressions imagées, comme : "Que nourrit pas le pain !", "Toi, tu as pas vu chier le loup sur une pierre de fûte", ou "Chez moi, la table est plate !". De ce discours je ne suis parvenue à extraire que quatre "dits" formalisés :

Une formulette contre la foudre, en français : *Sainte croix sainte fleur*.

Trois histoires à rire grivoises : *Le curé en casserole*, *Le rasage avant l'opération*, *Combien de crêpes*, racontées en français, mais probablement mieux sonnantes en oc.

Toutes les collectes mentionnées comportent de nombreux éléments parlés dont certains mériteraient d'être livrés au public. Ainsi Pierre Boissière, qui longtemps fréquenta la Louise par intérêt plus pour la langue que pour la chanson (il s'est rattrapé depuis), pourrait bien avoir de quoi nourrir ce chapitre en occitan.

Les enregistrements

Ceux dont je dispose font apparaître six cent vingt et une pièces chantées par Louise Reichert. Cent quatre-vingt-dix ont été enregistrées par John et moi entre 1971 et 1980, quarante-six par Lani Herrmann en 1972 et 1976, quatre par Howard Glasser en 1976, cent trente-huit par Radio France en mars et novembre 1976 ; enfin deux cent quarante-trois, recueillies entre 1974 et 1978, m'ont été communiquées par P. Boissière, qu'il en soit vivement remercié. J'ai aussi connaissance d'autres collections (A. Ricard, J.-P. Chassagne, Y. Leroi-Gourhan, C. Rochat) dont je ne désespère pas d'obtenir communication, et si d'aventure des lecteurs de *Pastel* ont connu et enregistré la *Caçaira*, j'apprécierais beaucoup qu'ils se manifestent.

De ces six cent vingt et un phonogrammes se dégagent deux cent dix-huit titres, auxquels après réflexion j'ai décidé d'en ajouter vingt et un. Je connais l'existence des enregistrements de trois de ces derniers, même si je n'en ai pas copie : ce sont T28 (enr. A. Ricard), M33 (Smithsonian Institution), M31 (enr. C. Rochat). Si les dix-huit autres n'ont pas été enregistrés matériellement, cinq le sont dans mon souvenir, sept, dont certains recopiés par moi figuraient dans le cahier de la chanteuse, six proviennent d'une liste de cinquante-quatre titres chantés par Louise durant le voyage Pervinquier-Vesdun en 1972, notés en route par Emmanuel et Marie-Lydia Lazinier.

Le corpus

De l'écoute de sources différentes, de souvenirs, de notes prises, émerge donc un corpus de deux cent trente-neuf titres. C'est un répertoire bilingue, où occitan (cent quatorze titres) et français (cent vingt-cinq titres) occupent des parts sensiblement égales. Le répertoire occitan se compose pour moitié de chansons et pour moitié de bourrées, tandis que le répertoire en français comporte un peu plus de chansons traditionnelles (soixante-dix, dont onze brèves pour la danse) que de littéraires ou modernes (quarante-huit), auxquelles il faut ajouter sept titres attestés au sujet desquels on ne peut faire que des suppositions. Je pensais naïvement, en abordant cette étude pourtant sommaire d'un répertoire qui m'est familier depuis trente ans, en dresser l'état des lieux sans trop de difficulté. D'un côté les chansons en occitan, qui feront l'objet d'un autre article pour lequel j'aurai à solliciter des compétences complémentaires aux miennes, et de l'autre les chansons en français. À l'intérieur de ces deux groupes, il me paraissait tout simple de départager les traditionnelles, ou anciennes,

ou folkloriques, pourvues de leur certificat, le titre des catalogues (au moins en ce qui concerne les francophones), et les "littéraires ou modernes", que je n'avais pas l'intention de mettre au purgatoire. En fait l'entreprise n'était pas si simple, et pour certains titres qui trouvent aisément place dans l'une ou l'autre catégorie, combien de cas limites et d'hésitations ? Quel statut donner aux fragments ? Car il faut bien dire que si je baigne quotidiennement dans la chanson traditionnelle, tant par la pratique que par la lecture des bons livres, je n'ai guère le goût ni l'habitude d'écrire. C'est bien parce que c'est Louise...

Les Chansons traditionnelles en français : classement par thèmes

Les titres donnés sont soit ceux de la chanteuse, soit les miens. Ils sont accompagnés des incipit, et des références aux catalogues Coirault-Delarue³ et Laforte. J'adopte ici un classement thématique assez classique, dans lequel j'essaie d'éviter les interférences entre thème, fonction, structure, et genre. La fonction de certaines chansons est indiquée avec le titre, les structures selon Laforte peuvent se déduire des références à son catalogue⁴. Quant au genre, c'est une notion qui tend à empiéter sur les autres et courageusement je préfère l'oublier pour le moment. Je donne cette liste avec un minimum de commentaires par chanson, réservant ceux-ci à leur examen sous d'autres angles.

			Religion
	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 01	Chant de Quête : La Passion de Jésus-Christ <i>La Passion de Jésus-Christ</i>	I, A-6 La Passion de Jésus-Christ	8805 La Passion de Jésus-Christ
T 02	Chant de Quête : Réveillez-vous les gens <i>Réveillez-vous les gens</i>		8107 Le Réveillez des morts II
T 03	La Création du monde <i>Dans un jardin couvert de fleurs</i>	II, B-1 Adam et Eve au paradis	8601 Le péché de la pomme I
T 04	Bourrée : Le Juif errant <i>Y a-t-il rien sur la terre</i>	II, B-11 Le Juif errant	8609 Le Juif errant

La religion, ça n'est pas vraiment le point fort de Louise. Pour elle, la quête de Pâques, c'est surtout l'occasion de faire la fête. À tel point que, au début des années 1970, elle avait relancé la coutume dans son quartier du Traversier en allant chanter *La Passion* avec son voisin Joseph Palat à l'accordéon, en 2CV toutefois.

Bergères

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 05	Mon père avait six cents moutons <i>Mon père avait six cents moutons</i>	I, J-2 Mon père avait cinq cents moutons	4002 La bergère aux cinq cents moutons
T 06	La bouscagère <i>Arrive donc jolie bouscagère</i>	III, B-9 La bergère et le vieillard	4220 La bocagère et le vieillard grison

Amours, souvent contrariées

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 07	Les Métamorphoses (Frag.) <i>Si tu te mets soeur dans un couvent</i>	IV, Ma-7 Les Métamorphoses	1528 Les Métamorphoses
T 08	Comment veut-on qu'une personne chante <i>Comment veux-tu qu'une personne chante</i>	II, E-18 Les amoureux sont toujours malheureux / ou / II, E-8 Amant que faut-il faire	120 Les amoureux sont toujours malheureux ou Derrière chez nous il y a une montagne
T 09	En passant par le bois <i>En passant par le bois</i>	II, O-27 Conseils de la délaissée / ou / II, H-19 Les promesses du marin: galant trompeur	3406 Si j'avais un tambour
T 10	Bonsoir Ninon bonsoir <i>Bonsoir Ninon bonsoir</i>	II, E-55 La fleur de l'oranger (ou de l'olivier)	1531 La fleur de l'oranger / 3407 Si j'avais un tambour / cf. 3406 Si j'avais un tambour I
T 11	La plus jolie aura mon coeur (Frag.) <i>... J'ai aperçu un autre amant qui me la faisait badiner</i>	II, H-18 Départ du marin: la belle pleure / ou / III, A-17 Les promesses du marin	3607 La belle au coeur tendre et le garçon généreux
T 12	Garçon Mathurin <i>Garçon Mathurin revenant de l'Allemagne</i>		
T 13	Adieu tu pars adieu <i>Tu quittes le rivage</i>		
T 14	La Délaissée (Frag.) <i>J'avais vingt ans à peine belle comme une fleur</i>	II, A-54 La Délaissée qui pleure jour et nuit	
T 15	Belle bergère voulez-vous entendre <i>Belle bergère voulez-vous entendre</i>	II, H-15 La commission oubliée	2501 La commission oubliée
T 16	En passant par Paris <i>Tout en passant Paris</i>	I, E-6 En passant par Paris, vidant des bouteilles	2514 J'ai trouvé rival

Mariage : désir, approuvé ou non

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 17	Marche nuptiale : Je ne veux plus garder les vaches <i>Je ne veux plus garder les vaches</i>		
T 18	La jolie Flamande <i>Entre Paris et Lyon</i>	I, D-1 La mariée s'y baigne ou La merveilleuse nuit de noces	4801 La flamande qui a tant d'amoureux
T 19	Dans la ville de Rennes <i>J'ai fait l'amour cinq ou six mois</i>	II, O-32 La fille unique	1123 Les soldats partiront tous
T 20	Marche nuptiale : Je suis lasse d'être fille <i>Je suis lasse d'être fille</i>	III, C-13 Ma mère me faut un amant	922 Je suis lasse de rester fille
T 21	La Cati (entendu, cahier, copié) <i>Peut-on savoir une belle chanson</i>		
T 22	La Yoyette <i>De bon matin le grand Pierre se lève</i>	II, H-49 La Yoyette	4711 La Yoyette

Mariage : noces

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 23	Chanson de noces : Adieu la fleur de la jeunesse <i>C'est aujourd'hui que je quitte mon père</i>	II, P-4 La qualité de fille	5202 J'avais promis dans mon jeune âge
T 24	Le lit de la mariée (Frag.) <i>Ah disait le bois de lit</i>	IV, Ma-36 Le lit de la mariée	10431 Que disait le lit?

Mariage : mises en garde

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 25	L'embarras du ménage <i>Un jour je me promenais</i>	II, P-1 Adieu de la mariée à ses parents	5420 Que les amants sont insouciant de se mettre en ménage
T 26	Parlons de boire (reprise du refrain en Oc) <i>Parlons de boire l'amour c'est la gloire</i>	IV, Ia-2 La Femme à ne pas choisir	4921 Le célibataire endurci

Mariage : tromperies

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 27	Petit bonhomme s'en va à la chasse <i>Petit bonhomme s'en va à la chasse</i>	I, E-3 Jean p'tit Jean	5912 Le mari qui revient du bois
T 28	Ma femme tous les jours (entendu, enr. non communiqué)	I, E-10 La femme volage	5911 La femme qui ne revient qu'au point du jour
T 29	Le valet maître (entendu, 1 couplet copié) ... <i>Savez-vous ce que j'embrasse</i>	II, O-73 Nicolas, son valet	5929 Le valet maître
T 30	Christophe <i>Quand Christophe va-t-au marché</i>	II, O-65 Christophe	5923 Le meunier dans le coffre
T 31	L'Abbé de confiance <i>Je vais vous chanter les amours</i>	II, O-63 L'Abbé vert	9211 Le curé dans la cuve du teinturier
T 32	Le violon du revenant (Frag., T. Les culottes de velours) ... <i>avec une lampe qui m'éclaire</i>	cf. II, O-64 Les culottes de velours	5922 Le mari et les vêtements du soldat

Soldats : départs

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 33	La Rosalie <i>La Rosalie de bon matin va-t-au jardin</i>	II, H-2 Le Bouquet	3014 Le bouquet demandé par celui qui va en guerre
T 34	Adieu ma chère blonde <i>Adieu ma chère blonde</i>	II, H-37 Départ pour les îles / II, H-4 Adieu charmante blonde / III, A-16 Adieu chère Nanette	6513 Tu craindras la froidure / ou / 3212 La belle prête à suivre le marin
T 35	Chanson de conscrit (Frag., cf. T36) ... <i>Bientôt dans leur foyer ils reprendront leur place</i>		? 2904 Partons chers compagnons
T 36	Et s'il nous faut partir (Frag.) ... <i>Et s'il nous faut partir</i>		2904 Partons chers compagnons
T 37	Ce que je regrette c'est le coeur de ma maîtresse (Frag.) ... <i>Ce que je regrette c'est le coeur de ma maîtresse</i>	II, H-11 Le départ du conscrit (p. p.)	6504 L'heureux jour du tirage

Soldats : retours

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 38	Qui veut entendre chansonnette <i>Qui veut entendre chansonnette</i>	II, I-6 Le retour du mari soldat : la femme fidèle	5304 La tache de raisin
T 39	Jeune soldat revient de guerre <i>Jeune soldat revenant de guerre</i>	II, I-5 Le retour du mari soldat : trois enfants	5309 Le pauvre soldat qui revient de guerre

Soldats : fille-soldat (ou matelot)

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 40	Chantons pour passer le temps (Frag.) ... <i>Monsieur, quand vous me parlez</i>	II, C-9 La fille matelot	6702 La belle qui prend l'habit de matelot

Soldats : vie militaire

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 41	La vie du chasseur alpin (cahier, T. Adieu cher) <i>Ah quelle triste vie que la vie d'un Alpin</i>	cf. II, O-108 La vie de galérien du marin	

Métiers

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 42	Bourrée : Depuis Paris jusqu'à Valence (Frag.) <i>Depuis Paris jusqu'à Valence</i>		6421 Le compagnon qui a fait cent lieues sans travailler
T 43	Chanson de compagnons : Dieu soit béni le jour <i>Dieu soit béni le jour où j'ai laissé l'amour</i>		6420 L'arrivée chez la mère des compagnons
T 44	Les maçons de la Creuse (Lagoutte-Adenis 1853, J.Petit) <i>On a fait des chansons de toutes les manières</i>		
T 45	Le petit ramoneur <i>Il était un petit ramoneur</i>	II, O-105 Ramenez la cheminée du haut en bas	

Satire : divers

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 46	Voilà l'plaisir des hommes (cahier, copié) <i>Le bavardage et le cancan</i>	IV, Ia-8 Voilà l'plaisir des hommes	
T 47	La dame du faubourg (cahier, copié) <i>Il était une dame du faubourg</i>	II, C-4 Le Fard	6307 La servante fardée

Satire : ivrognes, mariés ou non

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 48	D'où viens-tu coquin d'ivrogne <i>D'où viens-tu coquin d'ivrogne</i>	cf. II, Q-19 Le cou de ma bouteille	11102 L'ivrogne qui menace de faire son lit à la cave
T 49	La femme du facteur <i>Triste et dolescente, la femme d'un facteur</i>	II, Q-1 La femme du roulier	5505 La femme du roulier
T 50	Sans Souci <i>Quand je suis né je suis né en automne</i>	II, Q-20 L'enfant Sans-Souci	10908 La vie de l'ivrogne II
T 51	Je n'ai pas fait fortune (Frag. ou Brève ?) <i>Je n'ai pas fait fortune</i>		

Satire : religieux

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 52	Le curé du village <i>Autrefois les curés</i>		
T 53	Le Moine qui confesse les filles <i>Il y avait un vieux moine</i>	cf. I, F-4 Les femmes des maris aux vignes	9301.1 Le moine confesseur de filles
T 54	Ah dit la soeur du couvent <i>... Ma soeur je voudrais me coucher</i>	IV, La-9 Le moine tremblant et la dame	9302 Le moine tremblant et la dame

Grivoises : un peu, beaucoup...

	Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 55	Le Cadenas <i>Belle vous avez un cadena-denas</i>	cf. IV, La-2 La belle si nous étions	cf. 11817 L'emberlificoté
T 56	Trois demoiselles à la fontaine (le pompon) <i>Y avait trois demoiselles</i>	I, H-4 La fille au cresson	1722 La fille au cresson
T 57	Ce n'est pas la barbe qui fait le soldat (Frag.) <i>... S'il en reste un p'tit bout</i>	I, O-10 Le petit grenadier	12002 Le grenadier qui revenait des Flandres
T 58	Combien de fois j'ai passé la rivière (Frag., Timbre T 08) <i>Combien de fois j'ai passé la rivière</i>	cf. II, E-18 Les amoureux sont toujours malheureux / ou/ II, E-8 Amant que faut-il faire	120 Les amoureux sont toujours malheureux ou Derrière chez nous il y a une montagne

Dances		
Titre & Incipit	Titre Laforte	Titre Coirault
T 59 Scottishe/Scottishe-Valse : Dans mon pays <i>Dans mon pays j'ai labouré la terre</i>	cf. II, E-18 Les amoureux sont toujours malheureux / ou / II, E-8 Amant que faut-il faire	cf. 120 Les amoureux sont toujours malheureux ou Derrière chez nous il y a une montagne
T 60 Scottishe : Un pied dans l'eau <i>Un pied dans l'eau</i>		
T 61 Scottishe : Si tu voulais chatouiller mon lézard <i>Si tu voulais chatouiller mon lézard</i>		
T 62 Scottishe à sept pas : Ne dansez pas tant <i>Dansez pas tant jeunes filles volages</i>		
T 63 Brise-pieds : D'où viens-tu petit bossu <i>D'où viens-tu coquin d'ivrogne</i>	V, D-582 Où vas-tu petit bonhomme	
T 64 Brise-pieds ? : Attisez le feu <i>Attisez le feu qui s'éteint grand'mère</i>		
T 65 Polka : Un Pernod rigolo <i>Un Pernod rigolo</i>		
T 66 Polka : L'Amanda n'a qu'un défaut <i>L'Amanda n'a qu'un défaut</i>		
T 67 Polka : Allons donc remuez-vous donc <i>Allons donc remuez-vous donc</i>		
T 68 Polka piquée : Tiens bon Marie-Madeleine <i>Tiens bon Marie-Madeleine</i>		
T 69 Mazurka : Quand tu me baises <i>Quand tu me baises je me sens bien</i>		
T 70 La Gigue <i>Y avait une demoiselle qui voulait se marier</i>	V, F-162 C'est la fille de la meunière	

La Caçaira aimait à chanter pour la danse, son impressionnant répertoire de bourrées en occitan en témoigne. En français, deux de ses chansons à couplets, classées comme telles dans notre liste, sont des bourrées : *Depuis Paris jusqu'à Valence* (T42), déjà évoquée, et *Le Juif errant* (T04). Quatre autres chansons : *Mon père avait 600 moutons* (T05), *Dans la ville de Rennes* (T19), *La Cati* (T21) et *Le petit ramoneur* (T45), épousent le rythme de la valse, qui sera encore plus présente dans le répertoire moderne. Certaines des chansons de Louise, des standards comme *En passant par le bois* (T09), *Je suis lasse d'être fille* (T20) ou *Chantons pour passer le temps* (T40) sont jouées en marches par les ensembles folkloriques, mais son phrasé à elle, beaucoup plus libre, ne suit pas le tempo voulu par cette danse. La scottish/scottish-valse *Dans mon pays* (T59) est une espèce de pot-pourri qui emprunte son second couplet passe-partout à *Les amoureux sont toujours malheureux* (T08) ; signalons que le troisième couplet a plutôt l'allure d'une scottish-bourrée, si une telle chose a jamais existé. Toutes les autres danses ont pour support de brefs couplets isolés, aide-mémoire qui parfois s'enchaînent, comme les polkas T65, T67, T66 - pardon pour le *Pernod rigolo* (T65) assimilé aux traditionnelles, je mets bien *Plaisir d'amour* (1775) avec les "modernes" !

Problématique du classement

Les cas limites

Comme je le dis plus haut, il n'a pas toujours été facile de trancher entre chansons "traditionnelles" et "chansons modernes ou littéraires". Examinons-en ici quelques-unes que, pour des raisons bonnes ou mauvaises, j'ai incluses dans la première catégorie.

- *Le Garçon Mathurin* (T12) : pas d'autre version recueillie à ma connaissance. Pas très ancienne sans doute, probablement locale mais en français, elle a, selon Georges Delarue, une "bonne allure folklorique". Sa coupe et sa mélodie sont celles de deux autres plaintes très répandues, C.1406 *Le soldat qui trouve sa mie morte*, C.1307 *La belle qui fait la morte pour son honneur garder*, et aussi d'une troisième plus rare, C.1219 *La fille qui accompagne les dragons*, qui comme *Mathurin* présente le motif de la fille enlevée poursuivie par ses parents.

- *Adieu tu pars adieu* (T13) : encore une que je n'ai jamais rencontrée ailleurs, bien qu'un stéphanois anonyme m'ait affirmé que cette chanson avait été composée à propos de la déportation en Nouvelle-Calédonie (et non Californie,

comme chante Louise) de mineurs ayant pris part à la Commune de St-Etienne en 1871. Le timbre est traditionnel, c'est celui de *Adieu ma chère blonde* (T34), avec ajout d'un refrain.

- *La Délaissée* (T14) : retenue par Laforte, mais non par Coirault, cette longue complainte mélodramatique de tournure semi-lettrée, est répandue dans la tradition orale sur des timbres très différents les uns des autres, preuve d'une véritable folklorisation.

- *Je ne veux plus garder les vaches* (T17), marche nuptiale (locale ?) dont les deux couplets, d'allure un peu littéraire, sont portés par une belle mélodie traditionnelle.

- *Le Curé du village* (T52). Ce curé-là semble absent des catalogues : est-ce parce que la chanson n'a pas été recueillie, ou parce qu'elle présente quelques tournures lettrées et un imparfait du subjonctif ? Malgré ces aspects assez modernes, je la classe dans les traditionnelles ; le vocabulaire est simple, et l'usage de l'équivoque dans l'énumération est un ingrédient permanent dans la chanson populaire.

Une catégorie un peu particulière est celle des chansons de Compagnons, caractérisées par la célébration du métier et du voyage. Passons rapidement sur

- *Depuis Paris jusqu'à Valence* (T42), dont Louise ne chante que le premier couplet, et qui appartient à la couche la plus ancienne de ce répertoire, pour examiner deux autres chansons de Compagnons :

- *Dieu soit béni le jour* (T43) ; trois autres versions recensées seulement, issues du Velay, de Guyenne et de Bourgogne. Ici les cinq couplets énumèrent quelques étapes du Tour de France, et nous renseignent peu sur ses péripéties.

Probablement début XIX^e, la chanson ne montre pas encore les aspirations au beau style des productions semi-lettrées de certains émules d'Agricol Perdiguier⁵, le réformateur du Compagnonnage, productions qui ne folkloriseront pas et resteront dans le cercle fermé des Sociétés. Coirault l'inclut à son catalogue, contrairement aux

- *Maçons de la Creuse* (T44), d'inspiration et de style analogue, où la vie de l'artisan est toutefois évoquée de façon plus précise. Datée de 1853⁶, et signée de Lagoutte et Audenis, elle sera vite reprise et largement diffusée par Jean Petit du Boueix. Elle n'en a pas moins folklorisé. Vers 1930 Martin Cayla l'enregistre sur un rythme de marche, mais la version Reichert est lente et déclamatoire, et le timbre, généralement désigné sous le nom de *Montons à la barrière*, évoque plutôt à mes oreilles celui de la vieille complainte de *Biron*.

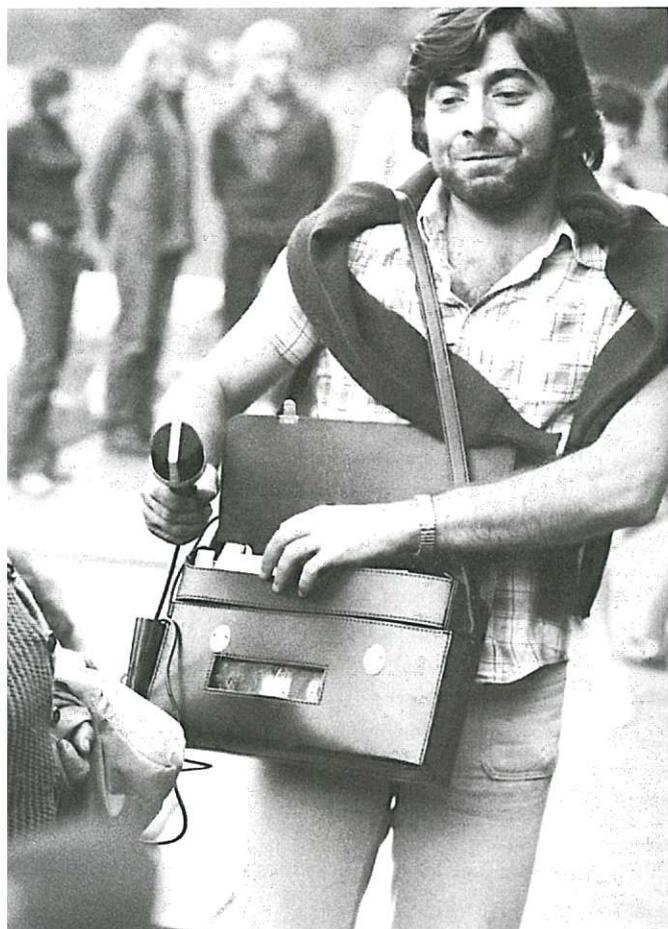
Je rapprocherais de ces deux dernières chansons un autre titre, non enregistré, qui figurait dans le cahier de chansons de Louise : *Ah quelle triste vie que la vie d'un*



*Alpin*⁷ (T41). Une rédaction de 1913, tirée du cahier militaire d'un chasseur alpin, m'a été communiquée par un de ses voisins. Je la cite pour attester la popularité de cette chanson, bien avant que la publication de sa version maritime *Adieu chers camarades* par le Commandant Hayet en 1927, suivie de nombreux enregistrements par des artistes de variétés, ne réactive sa diffusion en la faisant sortir de son milieu initial. Je pense en effet que cette chanson, même si elle a subi un "rhabillage" ou "radoubage" au cours du XIX^e siècle, est de la même veine socialisante que certains chants de compagnons ou de conscrits où se côtoient formules revendicatrices et motifs traditionnels. On y retrouve le couplet "On couche sur la dure/ Souvent la pluie le vent/ On fait triste figure/ Quand on n'a pas d'argent" qui est aussi dans *Adieu ma chère blonde* (T34) ; je la verrais bien au répertoire du papa Chateau.

Chansons incomplètes et Fragments

"Je les aime toutes et je n'en aime aucune", dit Louise à propos de ses chansons au cours d'un entretien enregistré. Elle ne s'explique pas davantage. Peut-être font-elles tellement partie de sa vie quotidienne qu'elle n'y attache pas plus d'importance que ça. Car elle chante tout le temps, partout, et si dans des situations impliquant un certain éta-



lement temporel, en voiture par exemple, ou devant un magnétophone et bien sûr en public, elle offre des versions complètes, par contre dans la conversation ou au cours d'une activité précise, des bouts de chansons surviennent continuellement, citations qui ponctuent son discours au gré des circonstances ou de sa fantaisie, brèves occasionnelles, sélections délibérées, ou bribes fixées comme telles dans sa mémoire, surgissant en touches impressionnistes. Et même si l'on s'est efforcé de prendre des notes, ce sont choses si fugitives qu'il n'est pas toujours facile de les demander - et de les obtenir - à la prochaine visite. Ce n'est pas un cas unique chez les chanteurs, mais il est exemplaire.

Peut-être aussi cette indifférence affectée dissimule-t-elle une excusable vanité de chanteuse. À propos d'une chanson (T15 ou T34) elle glisse : "Celle-là, on me la trouvait jolie dans le temps..." Il est toutefois assez rare qu'elle fasse état de ses propres préférences, si ce n'est pour certaines chansons en oc comme *Lo Molen*, de Louis Debron "elle est dure à chanter... mais elle est belle", ou la série de *Marches nuptiales* qu'elle enchaîne les unes aux autres sans qu'on sache bien si ce qu'elle aime, c'est la chanson, son impact sur l'auditeur, ou encore la vision colorée et joyeuse du défilé mené par la cabrette enrubannée. Les rejets, elle les exprime clairement : "*La Création du monde*

(T03), c'est une chanson imbécile, je l'aime pas. Je vous la chanterai si vous voulez mais elle me fait pas plaisir. Mon père la chantait parce que ses parents et ses arrière-parents la chantaient alors c'était une tradition chez eux quoi, alors moi je l'avais apprise comme ça mais je la chante pas avec plaisir parce que je l'aime pas". De ce pieux récit de la faute originelle diffusé par le colportage, Louise chante quand même neuf couplets (vingt-trois chez Gagnon⁸). Mais elle n'en chante que deux (motifs sœur/prêtre et rose/jardinier) des *Métamorphoses* (T07), chanson pourtant estimée à juste titre. Elle s'en justifie ainsi : "Je sais pas toutes les paroles, et elle m'intéresse pas". Dans la citation concernant *La Création du monde*, il convient de noter la récurrence du mot "plaisir" : là le déplaisir provient du texte, beaucoup trop clérical à son gré ; elle chante en effet volontiers *La Rosalie* (T33) qui pourtant utilise le même timbre. Pour ce qui est des *Métamorphoses*, il ne fait pas de doute que c'est l'air de sa version, bien banal quoique conforme au moule mélodique courant de la chanson, qui n'a rien qui permette à Louise de se faire "plaisir" en mettant en valeur sa voix et son phrasé.

Regardons d'un peu près d'autres fragments que nous livre Louise, certains évidents, d'autres péniblement repêchés à force d'écoutes. J'inclus ici des chansons dont elle ne nous chante que deux couplets ou moins, mais dont la mélodie est cohérente. Un temps, j'ai pensé les exclure. Est-ce encore du répertoire, ces bribes de chansons aux tournures familières pour les amoureux des chansons traditionnelles, mais dont l'identification à un type précis n'est pas toujours évidente ? Et puis je me suis répondu oui, car si elles nous laissent sur notre faim, elles font corps avec la personnalité de la chanteuse.

- *Je n'ai pas fait fortune* (T51) : voir l'introduction.
- *Depuis Paris jusqu'à Valence* (T42) : premier couplet seulement. Dans l'unique enregistrement que j'en aie, chanté en public aux USA, Louise lui donne clairement un statut de brève en annonçant : "Et voici pour finir un petit refrain de bourrée !". Rien ne dit qu'elle n'en savait pas davantage, étant donné qu'elle connaissait d'autres chansons de compagnons, et que de plus il s'agit d'un standard.
- *J'ai aperçu un autre amant* (T11) : huit vers, bribes de trois couplets différents, disséminés dans plusieurs enregistrements, ont cependant livré une identification indiscutable et une mélodie complète ; c'est encore un héritage paternel.
- *Chantons pour passer le temps* (T40) : Louise en chante le troisième couplet "Monsieur, quand vous me parlez, vous me badinez, vous me faites rire", chez elle, elle va servir le repas, elle s'adresse ainsi à un des invités. Pas de début, pas de fin ; de ce standard, elle ne prend que ce

Louise Reichert
au Festival de Pons,
juillet 1973 ;
Hubert Poirée,
directeur du
Conservatoire
Occitan, enregistre.
Photo Dominique
Lemaire.

qui sied au moment. Le magnéto tourne, mais la "représentation" est d'un autre ordre, celui de la convivialité, non de la performance.

- *La Délaissée* (T14) : premier couplet seul. Il se chantait parfois avant *Mathurin* (T12), nous dit-elle (sûrement en raison de la similitude de timbre), mais elle-même ne le fait dans aucune des nombreuses versions enregistrées.

- *Le violon du Revenant* (T32) : deux couplets tirés du milieu de cette chanson rare (seulement deux références chez Coirault), réminiscence du répertoire paternel, sur un thème proche de *La culotte de velours*, chanson plus connue dont elle partage le timbre, qui est aussi, classiquement, celui de *La Bouscagère* (T06).

Quelques fragments de chansons de conscrits lui viennent aussi de son père :

- *Ce que je regrette c'est le cœur de ma maîtresse* (T37)

- *Et s'il nous faut partir* (T36) *Bientôt dans leurs foyers* (T35) : Fragments de même coupe qui pourraient bien appartenir à une version de C.2904 *Partons chers compagnons*, bien que les mélodies, toutes deux de caractère traditionnel, soient différentes ; mais il arrive à Louise d'intervertir les airs des chansons de même structure. Il est aussi possible que T35 ne soit qu'un fragment de couplet à boire militaire : *Buvons à la santé des hommes de la classe*, qui figure avec une mélodie beaucoup plus moderne, dans un livret de chants de soldats⁹ publié vers 1930.

À propos de fragments, Louise disait souvent – et bien d'autres chanteurs depuis nous ont fait la même remarque – que la nuit, quand elle ne dormait pas, ses chansons lui revenaient en tête : elle se les "repassait", et parfois, de très lointaines refaisaient surface. Elle allumait alors sa lampe de chevet et notait les paroles. Je les ai vus, ces bouts de papier écrits dans tous les sens, sans souci de la métrique, et je regrette aujourd'hui de n'avoir pu explorer le contenu du tiroir de sa table de nuit, prolongement incongru de sa mémoire...

Un autre groupe de chansons nous parvient aussi sous forme partielle, mais pour des raisons différentes. Bien que fort libre dans son langage, Louise, devant un micro, s'autocensure un peu : "Celle-là elle est pas belle, je la chante pas". En insistant un peu, on arrive à obtenir quelques couplets, mais rarement tous. John et moi sommes parfois à même de compléter de nos souvenirs des bribes de ce que Louise s'est refusée à livrer à l'enregistrement.

Appartiennent à ce groupe dans le domaine traditionnel :

- *Le lit de la mariée* (T24), où les mésaventures du bois de lit et de l'édrédon nous sont seules contées. Louise mentionne le traversin sans dire ce qui lui arrive.

- *Trois demoiselles à la fontaine* (T56), version paillardes de *La fille au cresson*, reste muette sur les agissements des

trois capitaines gascons rencontrés.

- *Le moine qui confesse les filles* (T53) s'aventure un peu plus loin : "Je vous donnerai un cerge qui grossit dans la main".

- *Ce n'est pas la barbe qui fait le soldat* (T57), vrai fragment, deux vers se situant vers la fin du *Grenadier qui revenait des Flandres*, chanson de corps de garde dont je ne connaissais que le début et sur le développement de laquelle Georges Delarue a bien voulu m'éclairer.

- *Combien de fois j'ai sauté la rivière* (T58) : la mélodie et les deux premiers vers sont ceux d'un couplet de la chanson-type *Les amoureux sont toujours malheureux* (T08). La suite est en nette rupture avec le style pastoral...

Aux sources du répertoire X de Louise Reichert se trouve certainement celui du père, cul-rouge et pas bégueule, mais il n'est pas douteux que les fréquentations de Louise, tables d'hôtes des auberges lors de ses tournées, parties de chasse, un monde d'hommes, ont bien contribué à l'alimenter. Nous en verrons d'autres exemples dans les chansons "modernes" relevant de cette catégorie.

Attestations non identifiables

Quatre (sur sept) sont probablement des chansons traditionnelles, pour lesquelles il faut résister à la tentation de proposer une référence à une chanson-type, dépourvus que nous sommes des textes. Deux titres : *Les filles au cabaret* (A01) et *Le mal marié qui fait la vaisselle* (A02) furent rapidement notés par moi lors d'un survol du cahier de Louise (non retrouvé à ce jour) en 1974 ; les deux autres : *En revenant de l'Amérique* (A03) et *D'où venez-vous marchand de chansonnettes* (A04) proviennent de la liste Lazinier.

Standards auvergnats

Un mot enfin sur ces standards dont j'ai déjà parlé. Neuf titres, largement diffusés par les recueils et par le disque, peuvent être considérés comme tels, même si la chanteuse sait se les approprier, et en avait peut-être connaissance avant qu'ils ne subissent cette espèce de gel auquel les condamne une trop grande et uniforme popularité. J'ai déjà mentionné sept de ces titres à propos des danses : bourrée (T42), valse (T05, T19, T21), marches (T22, T40, T44) ; les deux derniers, *En passant par le bois* (T09) et *Bonsoir Ninon bonsoir* (T10), parfois désignés comme "regrets", sont deux versions d'une même chanson, fait que je n'ai réalisé que grâce à G. Delarue. Il est vrai que les mélodies diffèrent passablement, et que les couplets chantés par Louise ne présentent pas d'interférences.

NOTES

1. Le folk-club Le Bourdon, association parisienne fondée en décembre 1969 par une équipe comportant, outre John Wright et moi, J.-L. Baly, J. Benhaim, J.-F. Dutertre, C. Gourhan, D. Maroutian, R. Mason, J.-P. Morieux, E. Parrenin, A. Stivell, Tran Quan Hai, S. Waring et j'en passe, a fonctionné jusqu'en 1987 avec des concerts hebdomadaires, des ateliers et des stages d'instruments et de danse. Axant surtout son activité sur la découverte et la pratique des musiques de l'Hexagone, Le Bourdon accueillait aussi dès sa création les musiques du monde : Afrique du Nord, Iran, Inde, Vietnam, Haïti, USA, et bien sûr Europe.
2. En faisant cette réflexion à propos du ciel nocturne jaunâtre de la capitale américaine, Louise partageait sans le savoir le dégoût d'une délégation amérindienne qui pendant ce même festival fuyait les lieux trop éclairés pour essayer de retrouver les étoiles...
3. Un grand merci à Georges Delarue qui a bien voulu me fournir les références des chansons contenues dans le tome III, à paraître, et m'aider à en préciser quelques autres.
4. Structures des chansons traditionnelles en français du répertoire Reichert selon le catalogue Laforte :
I Chansons en laisse : 10, dont 1 (T42) non référencée
II Chansons strophiques : 37 ou 39, si l'on inclut T51 (brève ou fragment) et T59 (pot-pourri à danser)
III Chansons en forme de dialogue : 3 (encore que d'autres chansons pourraient rentrer dans cette catégorie assez discutable)
IV Chansons énumératives : 7, dont 1 (T52) non référencée
V Chansons brèves : 11, dont 9 non référencées
5. Agricola Perdiguer (1805-1875), de son nom de compagnon menuisier Avignonnais-la-Vertu, est l'auteur du *Livre du compagnon* (1839), suivi de *Mémoires d'un compagnon* (1852), ouvrages qui, tout en inspirant George Sand et Eugène Sue, livraient pour la première fois au public des détails sur ces sociétés fermées et rivales qu'étaient les compagnons du Devoir et les compagnons du Devoir de liberté, pour ne citer que les principales. La réconciliation selon lui s'obtiendrait par l'instruction et l'acquisition d'une culture moderne et ouverte, qui aussi améliorerait leur situation et leur capacité de défendre leur statut social, y compris dans l'arène politique. La chanson, qui avait souvent servi à attiser les luttes, devait contribuer à l'apaisement.
6. Merci à Françoise Etay pour l'envoi de l'intéressant article de H. Germouty, *La Chanson des Maçons de la Creuse et son auteur. Mémoires de la Société des Sciences de la Creuse*. 1940, p. 436-455.
7. Michel Collet me communique plusieurs textes de cahiers antérieurs à 1920, dont le malheureux héros est tour à tour fantassin, bif-

fin, artilleur (tant pis pour la rime), et bien sûr matelot ou marin.

8. Gagnon, Ernest. *Chansons populaires du Canada*. Montréal : Beauchemin, 1908 (5^e édition), p.162.

9. Ballardry. *Recueil de Chants de soldats*. Dunkerque : (s.d., ca 1920)

DISCOGRAPHIE DE LOUISE REICHERT

Louise Reichert : Haute-Auvergne, France vol.1. Paris : Ocora-Radio-France, 1980. 33T. Collection "Musiques Traditionnelles Vivantes" VII. Dir. P. Tourelle. Réal. : J.-F. Hirsch, C. Perrier, J. Wright. OCORA 558520

18 chansons, 8 en occitan, 10 en français : T01, T12, T13, T15, T18, T19, T27, T31, T55, M01.

Musique traditionnelle des pays de France. Paris : Le Chant du Monde, 1976. 33T. Collection "Anthologie de la musique traditionnelle française" vol.1. Dir. J.-F. Dutertre, Enregistrements C. Perrier, J. Wright. CDM LDX 74516

4 chansons, 3 en occitan, 1 en français : T38.

Vesdun 72 : 1^{er} Festival de musique traditionnelle. Paris : Prodisc, 1973. 33T. Production Le Bourdon. PS 3738. 1 chanson en occitan.

Pons 73 : 2^e Festival de musique traditionnelle. Paris : Expression Spontanée, 1974. 33T. Production Le Bourdon. ES 13. 1 chanson en occitan.

Musique populaire d'expression française. Paris : Expression Spontanée, 1973. 33T. Production Folk Song International. ES 7. 1 chanson en français : T30

Cantal : Musiques Traditionnelles. Riom : AMTA, [s.d.] Coffret de 2 cassettes audio. 1 chanson en français : T33

BIBLIOGRAPHIE

Catalogues :

COIRAULT, Patrice. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, vol.1: 1996, 566 p. ; vol.2 : 2000, 635 p. Révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon.

LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française*. Québec, Presses de l'Université Laval, 6 vol., 1977-1987.

Présentation des chansons illustrant cet article

I. Trois chansons de fonction et de structure différentes :

T39 *Jeune soldat revenant de guerre*, complainte dont existent de très nombreuses versions. Nous possédons quatre enregistrements de l'interprétation de Louise, plus une version manuscrite figurant dans son cahier, à laquelle elle s'est référée lors de notre première visite mais qui semble avoir été source de confusion plutôt que de lumière. Les paroles présentent des variations assez importantes, nous donnons donc ici une version critique. Signalons aussi que si le refrain est absent de notre enregistrement, il ressurgit sporadiquement dans deux autres, mais il ne s'insère systématiquement entre chaque couplet que dans un seul. On le retrouve dans une version enregistrée dans la Creuse auprès de Léonie Ortavent (Collecte Benhaïm, 1972), avec en plus un *Coucou* entre les vers un et deux, comme le *Tout doux* de la version classique, fixée par mainte anthologie, qui provient du recueil de J. Bujeaud (*Chants et Chansons des provinces de l'Ouest*, vol. 2, 1865). Ce dernier refrain pourrait bien être un adoucissement du *Coucou* brutal, mais tellement plus révélateur en ce qui concerne les mentalités.

T16 *En passant par Paris*, très répandue elle aussi dans la francophonie, souvent comme chanson de danse. C'est chez Louise une de ces marches joyeuses qui soutenaient le pas des jeunes gens se rendant à un bal dans une commune distante de quelques kilomètres, ou des cortèges de noces allant chercher la mariée et l'accompagnant à l'église.

T59 *Dans mon pays j'ai labouré la terre*, chanson pour la danse (scottish, scottish-valse, scottish-bourrée ?). Ses trois couplets n'ont pas de rapport entre eux (voir commentaire dans le corps de l'article), mais il est intéressant de noter, au troisième couplet, le glissement de la deuxième partie de la valse vers la bourrée.

II. Avatars d'un timbre commun à six chansons de Louise Reichert :

Cet air est lui-même dérivé d'un timbre connu, mais auquel je ne saurais donner un nom ; de nombreuses versions de *La belle qui fait la morte pour son honneur garder*, *Le soldat qui trouve sa mie morte*, *Le galant qui voit mourir sa mie*, pour ne citer que celles-là, l'emploient. J'ai trouvé amusant de le suivre comme fil conducteur à travers six chansons qui représentent des

couches différentes du répertoire de Louise :

Deux complaintes, dont la première est seule à présenter l'air dans sa totalité, les autres chansons n'en utilisant que la seconde partie : T12 *Le garçon Mathurin*, T14 *La Délaissée*

Une dispute entre un ivrogne et sa femme : T48 *D'où viens-tu coquin d'ivrogne ?*

Un couplet isolé, "signature" de la chanteuse : T51 *Je n'ai pas fait fortune*

Deux chansons modernes, l'une probablement locale : M03 *On m'appelle Catherinette* ; l'autre "parisienne auvergnate" : M06 *Suzette l'Auvergnate*, où l'on voit que l'air a subi quelques "aménagements". Nous reviendrons sur ces deux dernières dans un prochain article.

LES NOTATIONS par John Wright

Comme toujours dans les répertoires de tradition orale, la transcription des chansons n'est pas chose facile. Chaque exécution est un événement unique. D'autre part, le système de notation moderne tend à mettre trop en valeur des détails qui masquent la structure globale. L'arbre cache la forêt.

Le titre d'un article de Gilbert Rouget "Transcrire ou décrire ?" résume admirablement le dilemme. Bien sûr, l'un n'empêche pas l'autre, mais Rouget met ainsi le doigt sur le fait que plus une transcription est détaillée, plus elle est difficile à suivre, et ne nous restitue pas pour autant la réalité de l'exécution. Rien ne remplace l'écoute de l'artiste ou de ses enregistrements.

Se pose tout d'abord la question de la mesure : doit-on l'indiquer ? Dans le cas des chansons pour la danse ou la marche, la question ne se pose pas ; mais comment traiter les complaintes, les chansons dites "à rythme libre" ? Comme c'est souvent le cas des mélodies du Massif Central, celles de Louise sont fortement architecturées. Une structure rythmique est généralement présente, bien que délicate à définir en termes de mesure.

Prenons comme exemple la première phrase du *Jeune soldat* (T39) ; on peut y voir aussi bien du 5/4 que du 6/4. Si je penche pour la première solution, c'est que depuis longtemps je pense que chacune de ces mesures imprime à la phrase musicale un mouvement qui a une "personnalité" propre. Une fois la mesure proposée, il reste à rendre compte de l'articulation du texte et d'effets de style tels que points d'orgue et accélérations. Est-ce du *rubato* ? du *parlando* ? peut-on parler de phrasé ? Tout dépend de la définition qu'on accorde à ces termes. Je perçois plutôt ces phénomènes comme des "rythmes internes" s'inscrivant dans la pulsation.

Quant à l'intonation de Louise, sa notion de "justesse" dépend beaucoup du genre du répertoire. Son côté "caméléon" lui

confère la capacité de reproduire avec aisance aussi bien le style Caf'Conc', chansons réalistes, patriotiques - musiques toutes conçues en référence aux instruments d'accompagnement et leur système d'accords - que le style du laboureur dont les références sont les laboureurs qui l'ont précédé, et le vent dans les champs.

Une autre caractéristique du chant de Louise est un léger vibrato, assez typique de beaucoup de chanteurs du Massif Central ; bien que moins marqué chez elle que chez certains, il rend relativement malaisé le repérage précis des hauteurs. Ceci contraste avec l'émission absolument droite d'une chanteuse de Gwerz breton comme Madame Bertrand, dont l'analyse sonographique des enregistrements fait ressortir une précision étonnante d'intonation à base d'intervalles "naturels".

Avec Louise, dans le répertoire traditionnel, les références sont

du même ordre, mais son vibrato "balaie" une bande un peu plus large. Toutefois l'oreille de l'auditeur s'y retrouve : je me suis amusé un jour à l'accompagner à l'unisson au violon alors que justement elle chantait *Le Jeune soldat* et je lui ai proposé trois tierces de valeurs différentes : majeure, mineure, puis une que je considérais comme "neutre". Chaque fois, elle a instinctivement reproduit la valeur de la note.

Malgré les nombreuses solutions proposées, les problèmes soulevés restent entiers, et dépassent largement le cadre de cet article. Nos transcriptions ne doivent donc être considérées ici que comme des esquisses.

T39 Jeune soldat revenant de guerre

Jeu - ne sol - dat re - ve - nant de guer - re, Jeu - ne sol - dat re - ve - nant de guer - re,

Refrain Mal ha - bil - lé mal ar - ran - gé, Il n'o - sait pas se pré - sen - ter

Cou - cou, ja - loux, cor - nard je m'en fous

Jeune soldat revenant de guerre (bis)
Mal habillé mal arrangé
Il n'osait pas se présenter
Coucou, jaloux, cornard je m'en fous

Bien le bonjour dame l'hôtesse (bis)
N'auriez-vous pas du vin blanc
Pour un soldat qui n'a pas d'argent

Rentrez, rentrez, beau militaire (bis)
J'en ai du rouge et du blanc
Pour un soldat qui n'a pas d'argent

Ci le soldat se mit à boire (bis)
Se mit à boire et à chanter
Dame l'hôtesse a pleuré

Quoi pleurez-vous dame l'hôtesse (bis)
Regretteriez-vous le vin blanc ?
Sur la table y a de l'argent

Ce n'est pas le vin blanc que j'regrette (bis)
Je pleure mon premier mari
Car je crois bien que vous êtes lui

Qu'as-tu donc fait mauvaise femme ? (bis)
Je t'ai laissé que deux enfants
En voilà quatre maintenant

Ci j'ai reçu des fausses lettres (bis)
Que tu étais mort et enterré
Et je me suis remariée

Allons femme faisons partage (bis)
Toi les petits et moi les grands
Je m'en retourne au régiment

Ci j'ai un frère en Amérique (bis)
Qui prendra soin de mes enfants
Adieu la belle pour longtemps

T16 En passant par Paris

Collecte Perrier-Wright 1975

The musical score consists of three staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes.

Tout en pas-sant Pa - ris J'ai bu u - ne bou - teil - le, Tout en pas-sant Pa - ris J'ai bu u - ne bou - teil - le, Et
l'un de mes a - mis vient me dire à l'o - reil - le,
Juan ti - ro - li - ro lir' Tra - de - lan - lan - lai - re Juan ti - ro - li - ro - lir' Tra - de - lan - lan - la.

Tout en passant Paris, j'ai bu une bouteille (bis)
Et l'un de mes amis vient me dire à l'oreille
Juan tirouliroulir' tradelanlanlaire
Juan tirouliroula tradelanlanla

Juan prends garde à toi que l'on te coupe l'herbe
Et laisse la couper qu'elle reviendra plus belle
Et j'ai passé trois nuits et trois jours avec elle
Dans un beau lit blanc couvert de dentelle
Aux quatre coins du lit y a une pomme d'orange

Et au milieu du lit le rossignol y chante
Et au bout de neuf mois la belle eut une couche
De ces trois garçons chacun avait leur père
Et l'un s'appelle Pierre et l'autre La Richesse
Et l'autre Sans-Souci, c'est bien celui que j'aime
Ci l'un est à Paris et l'autre à Versailles
Et l'autre est ici, et qui nous verse à boire

T59 Dans mon pays le rossignol y chante - Scottish

Collecte Perrier-Wright 1975

Dans mon pays, j'ai labouré la terre
Dans mon pays, j'ai gardé les brebis
Mais à présent que je suis militaire
Je veux rester fidèle à ma patrie

Dans mon pays, le rossignol y chante
Chantera toujours, la nuit comme le jour
Et qui disait dans son charmant langage
Qu'ils sont malheureux les garçons et les filles
Qu'ils sont malheureux les garçons amoureux

Je suis fâché de mon premier mariage
Si je pouvais, je me remarierais
Je reprendrais mes anciennes mes anciennes
Je reprendrais mes anciennes amitiés

The musical score is divided into three sections: Couplet 1, Couplet 2, and Couplet 3. Each section has two versions: a) Scottish and b) Valse ou Boccarré.

Couplet 1
a) Scottish: Dans mon pa - ys j'ai labou - ré la ter - re,
Dans mon pa - ys j'ai gar - dé les bre - bis,
b) Scottish: Mais à pré - sent que je suis mi - li - tai - re
Je veux res - ter fi - dèle à ma pa - trie.

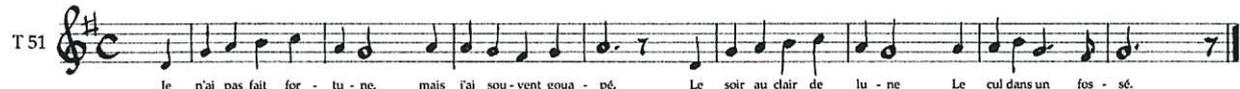
Couplet 2
a) Scottish: Je suis fi - ché de mon pre - mier ma - riage,
Si je pou - vais je me re - marie - rais,
b) Valse ou Boccarré: Je re - pren - drai mes an - ciennes mes an - ciennes
Je re - pren - drai mes an - ciennes am - ités.

T12 Le garçon Mathurin

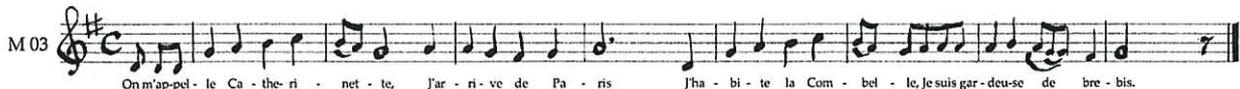
Collecte Perrier-Wright 1971

T 12 

T 14 

T 51 

T 48 

M 03 

M 06 

Garçon Mathurin
Revenant de l'Allemagne
Revenant de l'Allemagne
Entré dedans la cour
Miette sur la porte
Lui souhaite le bonjour

Miette lui a dit :
Entrez dans ma chambre
Entrez dans ma chambre
Nous parlerons tous deux
Nous passerons ensemble
Le restant de la nuit

Mathurin lui a répondu :
Il faut que je m'en aille
Il faut que je m'en aille
Conduire mes chevaux
À onze heures précises
J'arriverai bientôt

Mathurin n'a pas manqué
À onze heures précises
Allons pauvre petite
Descends bien promptement
Car la voiture est prête
Nous partons sur-le-champ

En descendant les escaliers,
Miette se retourne
Adieu vieille baraque

Adieu tous mes parents
Je pars pour l'Allemagne
Sans vos consentements

Le lendemain matin,
Maman cherche Miette
Maman cherche Miette
La cherche dans son lit ;
Miette elle est partie
Avec son bon ami

On la renvoie chercher
Par quatre ou cinq gendarmes
Allons pauvre Miette,
Il faut vous en aller
À la maison de votre père
Nous allons vous mener

T151 Je n'ai pas fait fortune
Collecte Lani Herrmann 1976
Enr. Radio-France 1976

Je n'ai pas fait fortune
Mais j'ai souvent gouapé
Le soir au clair de lune
Le cul dans un fossé

T14 La Délaissée
Enr. Radio-France 1976

J'avais vingt ans à peine
Belle comme une fleur
Il a fallu qu'il vienne
Empoisonner mon cœur

T48 D'où viens-tu coquin d'ivrogne ?
Enr. Radio-France 1976
Enr. Ségus-Madié 1974

D'où viens-tu coquin d'ivrogne ?
Je viens du cabaret
Je voudrais bien que la bouteille
Rentre dans ton gosier

Ma femme si tu me grondes
Je vais changer de logis
Je descendrai à la cave
Là je trouverai un lit

Les pieds contre la muraille
La tête sous le robin
S'il en tombe quelques gouttes
Ça sera pour me rafraîchir

.....
.....
Et si le tonneau s'enfonce
J'en boirai à mon plaisir



Festival E cantique cantique CHANSONNIERS en fête

Les chansonniers et autres faiseurs de chansons, pourtant souvent oubliés des enquêtes folkloriques ou ethnomusicologiques, étaient à l'honneur du 17 au 30 novembre dernier, à l'occasion d'une manifestation organisée dans plusieurs villes de Midi-Pyrénées par l'association CORDAE/La Talvera et le Conservatoire Occitan CMDT Toulouse Midi-Pyrénées, avec l'aide de divers organismes.

La manifestation comprenait, outre un colloque rassemblant une quinzaine de chercheurs de plusieurs régions de France (Occitanie, Corse, Poitou, Bretagne, Berry...) une exposition sur la voix réalisée par Claude Ribouillault, des concerts (avec Joan-Maria Carlotti, Joan dau Melhau, les Mourres de Porc, Père Figuères, la Talvera) et un concours de chansonniers auquel prirent part plusieurs faiseurs de chansons de la région.

Un chanteur improvisateur de la région de Pistoia en Italie, Realdo Tonti, fut présent tout au long de ces journées, agrémentant de sa verve poétique concerts et débats. Les thèmes des conférences étaient relativement diversifiés. Quatre interventions portaient ainsi sur les chanteurs improvisateurs de différents pays (Corse, Sardaigne, Pays Basque, Nordeste brésilien), qui sont en quelque sorte des chansonniers de l'instantané. En dehors de deux interventions relativement transversales, l'une portant sur les timbres et l'autre proposant un essai de classification des créations chansonniers, la plupart des conférenciers se sont surtout intéressés à des chansonniers non contemporains et qui plus est du monde rural. On peut regretter, comme l'a si bien exprimé dans son témoignage François Ridet du Massilia Sound System, que, contrairement à l'intention des organisateurs, personne n'ait véritablement abordé le lien existant entre chansonniers du monde rural et expressions chansonniers actuelles telles que le rap ou le ragga, dont les parentés sont indéniables.

Mais cette première rencontre en appelle d'autres et plusieurs voies restent encore à explorer.

En attendant, signalons que les actes de ce colloque original devraient être publiés fin 2004 dans la collection Isatis, accompagnés d'un disque compact rassemblant divers chansonniers de la région dont plusieurs encore en activité. L'un des mérites de cette manifestation est d'avoir su montrer la vivacité et la modernité des pratiques chansonniers au sein ou à côté des musiques traditionnelles.

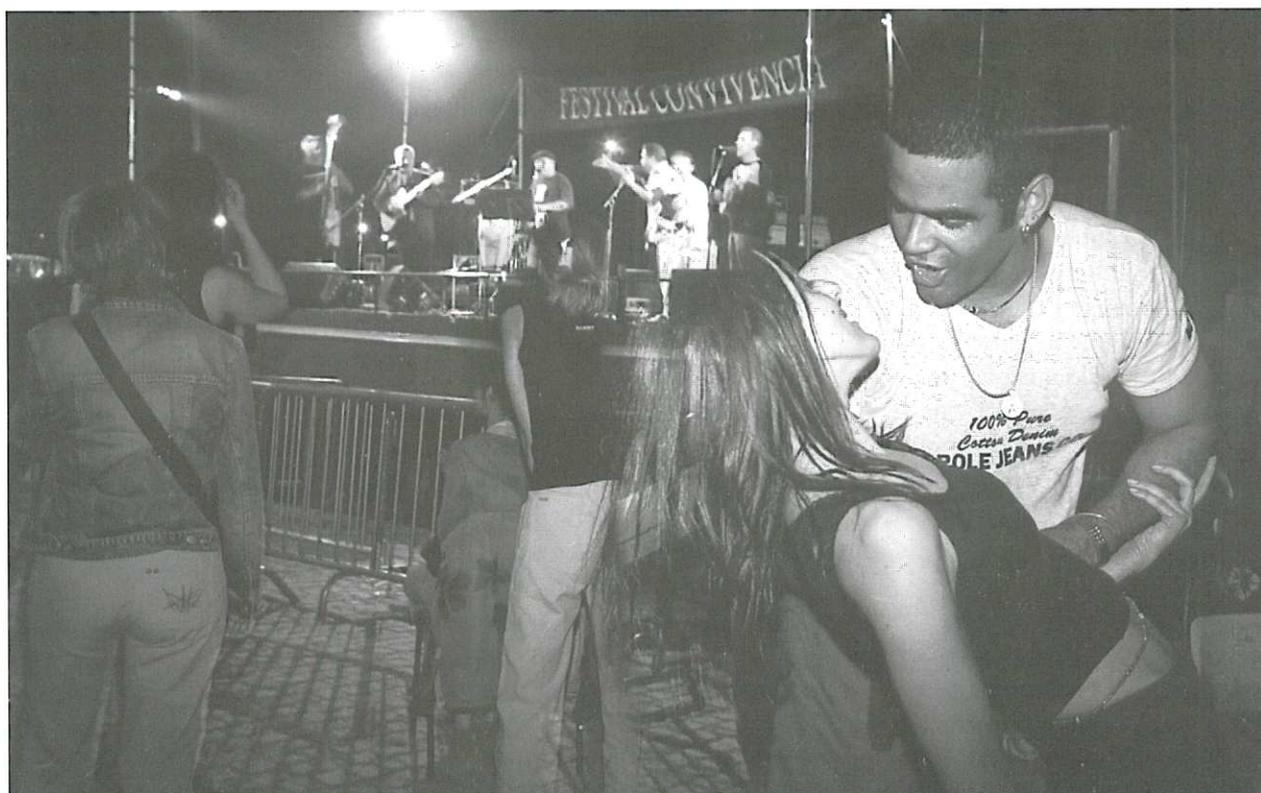
Nous en profitons ici pour demander à tous ceux qui connaissent des chansonniers dans leur entourage de bien vouloir nous les faire connaître afin d'étendre nos recherches et, éventuellement, pour de futures publications.

Daniel Loddò

Convivencia

Passerelles latines

Une mise en réseau sud-européenne



Festival
Convivencia
Photos :
Boris Conte

Convivencia est un des mots-clé de toute la civilisation d'"Amor" inventée au Moyen Âge par les *Trobadors des Pais d'Oc*. En occitan, catalan, castillan et portugais, il signifie : Vivre ensemble. C'est un message de pluralité : toutes les identités à égalité.

L'association française À bord du Chèvrefeuille, constituée à Toulouse en 1990 et organisatrice depuis 1997 du Festival Convivencia, a engagé au cours de l'année 2000 un travail de conception d'un projet européen

en concertation avec des acteurs culturels en Espagne et au Portugal.

Ce projet a pour objectifs de favoriser l'expression des identités culturelles, valoriser le patrimoine, créer de nouvelles plateformes de collaboration entre opérateurs culturels au niveau européen, et créer des liens avec les identités culturelles extra-européennes, en particulier le monde arabe et les pays de la Méditerranée.

Présenté sous le nom de Convivencia/Passerelles latines, le pro-

jet a obtenu un financement du FEDER – programme Interreg III B Sudoe – (mesure 2.2 : dynamiser la valorisation créative du patrimoine culturel). L'association À bord du Chèvrefeuille est chef de file de ce projet qui réunit quatre partenaires : FUSIC - Fundacio Societat i Cultura (Barcelona), Ayuntamiento de Aguïmes (Gran Canaria), Ayuntamiento de Huelva (Andalucía), PRIMUS – Agência de Desenvolvimento Regional (Porto).

Exprimant la latinité mais surtout

la pluralité, le projet Convivencia/Passerelles latines développe le dialogue entre citoyens et les relations de travail entre acteurs culturels. Ce travail contribue à faire émerger de nouveaux foyers créatifs, à amener les artistes vers de nouveaux publics, à "faire vibrer" des sites naturels.

Convivencia/Passerelles latines se concrétise notamment par une programmation artistique commune, essentiellement dans le domaine de la musique (concerts, festivals, tournées) ; une mise en réseau d'acteurs culturels par le biais d'un site web et de rencontres professionnelles ; la création d'événements mettant en valeur le patrimoine. Ces actions, entamées en 2001, se dérouleront jusqu'à la fin de l'année 2005.

La particularité de ce travail tient à la multiplicité et à la complexité (voulue) des entrées : Il y a celle de la pluralité et celle de la relation au territoire, qui sont intimement inscrites dans la démarche du Chèvrefeuille. Le point de départ de cette coopération transnationale est le Festival Convivencia, festival itinérant existant depuis sept ans : cent vingt escales, sept cents musiciens embarqués, environ soixante mille spectateurs. Une initiative singulière mêlant accès gratuit à la culture, pluralité et fête popu-

laire, une idée de mise en valeur du patrimoine qui soit la plus noble, tout cela au fil de l'eau, entre deux mers, sans limites de territoire... tout un symbole !

Il y a celle des identités culturelles à l'intérieur de laquelle s'inscrit tout naturellement la dynamisation nécessaire des relations entre Catalans et Occitans. Si elles n'atteignent pas l'ampleur que pourrait leur donner une initiative plus institutionnelle, ces relations reposent sur un ciment garantissant de solides constructions d'avenir : Le Chèvrefeuille et Fusic ont une vraie parenté par leur approche de la pluralité et leur stratégie d'entreprise. Ce sont en outre les deux partenaires qui engagent le plus de fonds propres sur le projet. Dans ce même registre figure la volonté de créer des liens avec les identités au sud et au-delà de l'Europe (Maghreb et Proche-Orient) ; c'est la raison pour laquelle est accueillie dans le réseau la Xarxa blau, fédération d'initiatives culturelles indépendantes issues de divers pays bordant la Méditerranée.

Il y a celle de l'action culturelle à l'intérieur de laquelle s'inscrivent à la fois la création d'événements, l'échange des savoir-faire, la concertation et la mise en réseau de professionnels, la diffusion des artistes, l'organisation de tournées, la participation à des marchés et salons professionnels.... soit tout un ensemble nouveau constitué à la fois de matière artistique et d'activité économique.



Depuis 2001, dix groupes français ont été envoyés sur des événements tels que la Mercè à Barcelone, la Fira de Manresa, le Festival Convivencia de Porto : Banda Sagana, Còr de la Plana, Corou de Berra, Didier Labbé, Femmouzes T, Gadalzen, Michel Macias, Roberto de Brasov, Tibalbazar et Slonovski bal. De son côté, le Festival Convivencia permet au public français de découvrir des artistes émergeant de la jeune scène métissée barcelonaise : Pomada,



Dusminguet, Costo Rico, Cheb Balowski.

En 2004, le réseau contribuera à produire quatre-vingt-dix spectacles ou concerts dans quinze festivals ou événements répartis sur le vaste territoire du sud-ouest européen.

Des rencontres professionnelles sont organisées chaque année : Barcelone en septembre 2003, Toulouse en juin 2004 dans le cadre de l'ouverture du 8^e Festival Convivencia, puis Porto, etc. Le site web www.convivencia.info,

ouvert début 2004, sera le point de rencontre permanent du réseau, regroupant toutes les informations sous les quatre rubriques : projets, informations, agenda, artistes.

Au final, tout cela construit un tissu singulier de volontés et d'initiatives qui, de façon évolutive, concourt à une meilleure connaissance mutuelle de praticiens de l'action culturelle, sociale, touristique, contribue à une meilleure circulation des idées, des pra-

tiques et des productions artistiques, et structure un réseau mobilisateur et dynamique, tout cela à l'échelle européenne.

Jean-Marie Fraysse

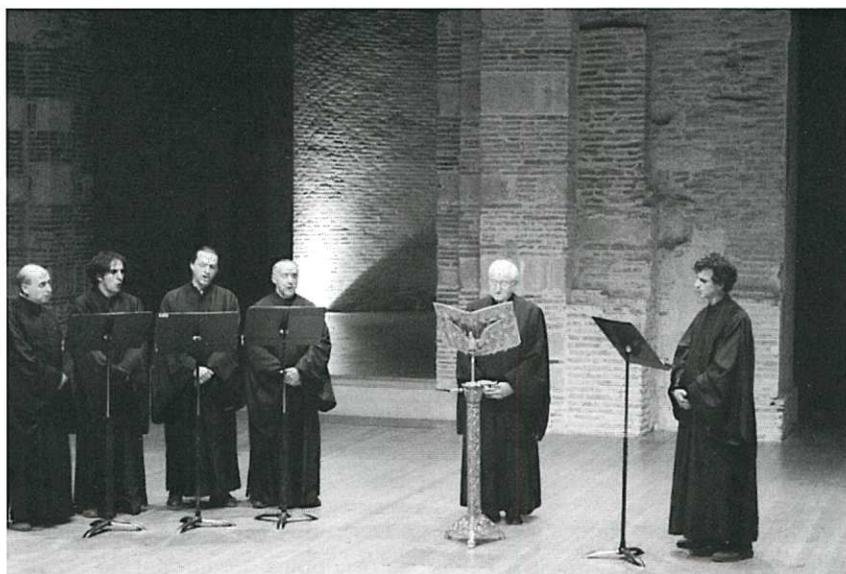
Nous y étions : le Festival Occitània (octobre 2003)

Le Chœur Byzantin de Toulouse Còr Palladia à l'Auditorium de Saint-Pierre des Cuisines

Il nous a été donné d'entendre pour la première fois Còr Palladia¹ dans le cadre de la beauté singulière de l'église de Saint-Pierre des Cuisines le 6 octobre dernier. La direction de cet ensemble est assurée par Frédéric Tavernier-Vellas avec la participation pour cette occasion de Joseph Fahmé, Protopsalte² du Patriarche d'Antioche. Une soirée exceptionnelle, comme était exceptionnelle la programmation du Festival Occitània sous le titre des Orient d'Occitanie. Il y a quelque chose de grand dans cet univers musical. Il y avait de la perception de la présence mythique de Byzance dont l'éclat habite encore nos songes sous ces voûtes toulousaines. Le chant ornementé est comme porté par les *isons*³ et les reprises du chœur semblent élever le texte chanté vers des sphères divines, selon des procédés que l'on retrouve dans la pratique musicale du Maghreb et au Moyen-Orient. La ligne mélodique, les

ornementations sont appuyées sur une articulation extrêmement précise. Le texte et le chant sont intimement liés comme on peut l'entendre dans les musiques classiques arabo-andalouse, moyen-orientale en général, au Pakistan, en Inde mais aussi dans les musiques populaires comme le flamenco, les *jotas*, les chants asturien, juif yéménite et sépharade, et probablement le chant pyrénéen qui était également

sons au plafond. Le parti pris esthétique de cet apport technique inviterait à mon sens plus l'endroit à accueillir le stockage de matériel industriel qu'à exalter la beauté du lieu par la musique et le chant. Au-delà de ces conditions acoustiques difficiles, par un mélange subtil de rigueur et de talent, Còr Palladia nous a fait entrevoir une exploration artistique prometteuse pour le public de la cité *Mondina*.



Còr Palladia à St-Pierre des Cuisines, festival Occitània
Photo : Béline Latrubesse

ornementé selon les observations de Monsieur Poueigh durant son opération de collectage au XIX^e siècle. L'articulation et la respiration mettent en relief le rythme, libérant ainsi la parole dans l'émotion. Ce concert de haute tenue a été quelque peu pénalisé par l'acoustique sévère du lieu, certainement plus favorable à des ensembles instrumentaux. Dès que l'on s'éloigne de la scène le son devient lointain, petit. On croit comprendre qu'il y eut une volonté de réponse technique par la présence de ces cais-

NOTES

1. Còr Palladia : Còr signifie chœur en occitan, et *Palladia* est une référence à Pallas Athéna.
2. Protopsalte : C'est le premier chantre du chœur de droite dans une église byzantine (lui-même assisté par le premier chantre du chœur de gauche), qui a la responsabilité du chant pour les deux chœurs.
3. *Ison* : Note égale ou teneur, généralement sur la fondamentale du mode ou parfois sur la dominante.

Nûbas par la Compagnie Jardin d'Amour

Toujours dans le cadre du Festival Occitània, le 24 octobre au Centre Culturel Bonnefoy, la Compagnie Jardin d'Amour nous présentait son concert *Nûbas*. Un fabuleux spectacle dans ce lieu plaisant qu'est l'Espace Bonnefoy. Ce fut un concert magnifique offert à un public bien modeste, au regard du niveau et de la puissance de ce qui nous a été donné. Cette musique à la croisée des chemins des cultures occitane, arabo-andalouse et séfarade aurait dû capter l'intérêt d'un public plus nombreux sur la place de Toulouse, au moins dans le microcosme occitaniste, considérant le label du festival.

L'ensemble déroule sa musique dans une relation et une écoute de tous les instants. Les musiciens et chanteurs s'échangent à demi-mot (pardon à demi-note) les solos avec une fluidité et une pertinence superbes. Le chant de Mohamed El Arabi Serghini est digne des plus grands chanteurs des routes de la soie. La voix classique d'Hermine Hugenel surprend, paraît atypique dans ce contexte musical et les cultures qu'il évoque, mais la présence et le talent font vite oublier ce questionnement. Les timbres se rencontrent et s'unissent dans une beauté convaincante. Avec le *ud* et la vielle à roue, on est dans le lignage de l'ensemble de musique médiévale Tre fontane, les passages de l'un à l'autre sont fiévres, avec un accompagnement à la fois sobre et impliqué dans l'événement. Le jeu de vielle très personnel de Pascal Lefevre donne à cet instrument une réelle

grandeur. L'utilisation de l'instrument se situe plus sur l'expression que sur le son plein jeu avec l'utilisation d'une seule chanterelle et la rythmique dissociée du "chien" (le petit chevalet mobile qui fait tant aimer ou haïr l'instrument), à l'inverse du coup par note. Cette forme d'utilisation est d'autant plus judicieuse qu'elle permet une meilleure fusion, un meilleur équilibre des sonorités avec les autres instruments. C'est comme si dans les groupes "trad" les accordéonistes du "diato" n'utilisaient pas ou avec parcimonie les basses de leurs instruments lorsqu'ils jouent avec d'autres (qu'on se le dise !). Les commentaires de Pascal Lefevre pendant le concert sont toujours ostensiblement un tantinet provocateurs, comme voulant nous rappeler que la musique doit rester un espace de liberté dans un temps où certains mots reprennent du sens. À quand cet ensemble à la Halle aux Grains ou au Zénith, la notion de "grand public" pourrait-elle échapper pour une fois à l'image du consommable médiocre ?

Le concert de clôture du Festival Occitània suivi du bal tra- ditionnel

Le dernier concert avant le bal était donné par l'excellent groupe Kafila déjà bien connu dans la région et ayant déjà fait l'objet d'un article dans *Pastel*. Ces quelques mots pour dire qu'il s'est renouvelé ce soir-là ce qui se produit depuis des années à chaque fois qu'un concert est suivi d'un bal. À savoir que le public double

ou triple avec l'intrusion plus ou moins discrète des danseurs qui rentrent dans la salle pendant l'avant-dernier et le dernier morceaux du concert. On peut imaginer l'agacement des auditeurs des derniers rangs surtout quand l'une des portes grince et que s'ajoutent à cela les chuchotements enthousiastes suscités par les retrouvailles des *aficionados* du rondeau et autre danse en rond. Chaque personne attend plus ou moins silencieusement dans le fond de la salle que les musiciens aient terminé. Cette somme d'individualités qui s'entasse derrière le public qui est à l'écoute des musiciens rend la politesse affectée de cette ensemble d'impatients vraiment désagréable. Et voilà comment la forme d'expression qu'est la danse traditionnelle, prise dans son milieu (une transcendance collective par la fête, le partage de personnes inscrites dans une communauté, un lieu de vie), peut donner, extraite de son contexte et livrée à la consommation, l'image de quelque chose de vraiment antipathique. Le milieu de la danse traditionnelle serait-il à ce point en décalage avec la mouvance actuelle autour des musiques traditionnelles, avec cette quête de rencontres avec d'autres genres musicaux, d'autres cultures ? Quelle est la nouvelle sociologie du réseau des danseurs trad' ?

Dominique Barès

Lo Saüc

Sabi pas se se pensarà a la cesura de l'estiu quand serà lo moment de legir aquò. Mès enfin serà lo moment d'aprestatge o de membraença del temps de calor. S'ètz trobadors o trobairitzes, interessats per cada sason, faretz cesuras o sèt rites, ça que la. Alavètz, me brembi de "Fa calor l'estiu". Que n'ai cap tostemps tengut la cesura vertadièra.

Fac a Lolestiu...

En aqueste temps qu'èri massipon, la miena tantina estudiava. Cada jorn anava a la fac... mès disiá qu'anava a la fac a Ranguelh. Que s'estudiava a la fac a Lolestiu ?

Far cal o l'estil



Aprèp, l'escòla me faguèt encontrar rebrots d'Espanha e d'Italia. N'i aviá de Vacà, de Dazà...Perque non de Facà ? En aqueste temps, aviái marcat l'article de la lenga. Facà lo lestiü auriá pogut èsser un aventurièr lèst... Sabiái pas qu'amb una faca n'auriá pas estat plan arnescat. Sabiái pas tanpòc que per un aventurièr d'America, coma los que mostrava l'escupit-image, "Fuck Al Ulestiu" n'auriá pas estat bon encaminament... Enfin, podètz véser qu'aquela lenga, ereta da amb comptagotas, m'a balhat fôrça viatges per los sieus traucs...

Sabetz çò qu'èra eth tuc, lo



mont, lo malh de l'estiu passat ? Me caliá cercar del costat que la Mar majora potoneja la montanha, lo país basc. Partissiái per una passejada, troberí una particion de pastorala. Enfin, los autres l'avián trobada, totis los autres qu'èran sus l'empont, cantaires e cantairas, dansaires e dansairas, totis trobadors e trobairitzes ! Partissiái amb pensa-

Pastorala amb ascla en basca

ment d'amagar lo non èsser basc, troberí amassada fièra de recebre lo zèbre pas esperat. Sietat que me troberí aprèp aquel còp sul codonh mentre que pensavi que prumières se sietavan los bascs vertadièrs. Entemenèt a caminar, parlar hort, parlar regent, parlar garda campèstre, parlar bras al cèu, e dansar e cantar amassa... Sens manobrar la passa-toral –per ièu una montanha !- d'escondons. Francament, una passa-toreta vertadièra ! Dempuèi brave temps, èri gelós d'aquelos bascs a despart. Tornavi d'enlà tot gelat en ma glòria. Aquò que non èra cap la passa-torrada.

Per sabèr de mai, cal legir Pastel 26

Un prusis-cap, o un vaga al cap, sabetz més sens far d'èrsa, acoconit en un genre de boina, coma disiá lo Pepi catalan.

Aquel sabiá lo país que soscava, sabiá cada planta del hòrt que vencia d'enlà, cada plat que se podiá minjar pensant al país darrèr.

Mès jo que n'ai cap ereditat la vertut de despartida non sabi cap tostemps d'ont venç çò que prusis, vaga o jòga le cap fumant del tren...

"Tot aquò ? _____ è ?"

Tot aquò (amb rus)



Annadas per saber en quina lenga se fargava la membraença...

Annadas a jogar amb lo ping d'oèst e lo pòng de levant fresquet (tala imaginam Russia)

"Shtot aquò ! Shtòt akoi !"

Annadas a comprenèr que las duas lengas fasián dialòg :

"_ Qué de mai ? disiá la russa.

_ Tot aquò ! disiá la nòstra, sens rusa."

Alavètz, avèm plan besonh d'aquesta vertut de despartida ?

Je ne sais encore s'il sera

question de la césure de l'été quand le moment sera venu de lire ceci. Mais enfin ce sera bien le moment des préparatifs ou des souvenirs du temps de chaleur. Si vous êtes poètes ou poétesses, prenant de l'intérêt à toutes les saisons, vous en ferez césures ou sept rites, de toute façon.

Eh bien, je me souviens de "Fa calor l'estiu" (il fait chaud l'été)

Je n'ai certes pas toujours eu la césure juste.

Fac à Loutestiou...

En ce temps où j'étais enfant, ma tante était étudiante. Chaque jour elle allait à la fac... Mais elle disait qu'elle allait à la fac à Rangueil. Qu'est-ce qui s'étudiait à

Par l'obligation de faire ou par la forme



Plus tard, l'école me fit rencontrer des rejetons d'Espagne et d'Italie. Il y avait des Vaca, des Daza... Pourquoi pas un Faca ? En ce temps, j'avais repéré l'article de la langue. *Facà lo lestiu* (Faca le lestif) aurait pu être un aventurier leste... je ne savais pas alors qu'avec une telle rosse dite *facà* il n'aurait pas été bien monté. Je ne savais pas non plus que pour un aventurier d'Amérique, comme ceux que montrait l'appareil à cracher les images, "Fuck Al Ulestiu" n'aurait pas été une bonne mise en route...

Ainsi, vous pouvez constater que cette langue, héritée au compte-gouttes, m'a bien fait voyager, par ses propres trous...

la fac à Loulestiou ?

Savez-vous ce qui fut le pic, le mont, la cime de l'été passé ?

Il me fallut aller chercher du côté où l'Atlantique pourlèche la montagne, au Pays Basque.

Je parlais pour une partie de promenade, j'y trouvais une partition de pastorale. Enfin, les autres l'avaient trouvée, tous ces autres qui étaient sur scène, chanteurs et chanteuses, danseurs et danseuses, tous troubadours des deux sexes !

Je parlais avec le souci de cacher ma non basquitude, je trouvais une assemblée fière d'accueillir le zèbre impromptu.

Je me retrouvais assis après ce coup sur le crâne, alors que je pensais qu'en premier prenaient chaise les basques very tables.

Une pastorale basque frappée, une !

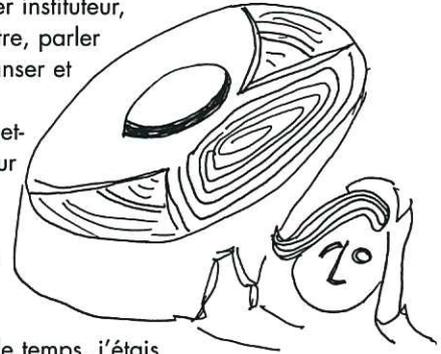
cher, parler fort, parler instituteur, parler garde champêtre, parler les bras au ciel, et danser et chanter ensemble...

Sans débiter en cachette au passe-butte -pour moi un vrai passe-montagne !

Franchement, un véritable passe-trompette !

Depuis un bon bout de temps, j'étais jaloux de ces basques. Je suis revenu de là-bas tout frigorifié dans ma fierté. Ce n'était pas le passe-caille.

Et cela commença à mar-



Pour en savoir plus, se reporter au numéro 26 de Pastel

Un tracassin ou un trouble d'âme, vous savez mais sans faire de vague, tout pelotonné dans un genre de brume, de la façon dont l'appelaient le Pépé catalan.

Celui-là savait par cœur le pays de ses pensées, connaissait chaque plante du jardin, chaque mets qui pouvait se manger en pensant au pays laissé derrière.

Mais moi qui n'ai pas hérité de la compétence de discerner je ne sais pas toujours d'où vient ce qui tracasse, trouble ou travesti la tête fumante du train.

"Tot aquò ? ___ è ?"

Tout ça (avec russe)



le langue s'était forgée la mémoire...

Des années à jouer au ping d'ouest et au pong du levant aux glaces (ainsi imagine-t-on la Russie)

"chtout ! aco ! chtot ! acoy !"

Des années à comprendre que les deux langues dialoguaient :

"_ quoi de plus ? disait la russe.

_ Tout ça ! disait la nôtre, sans ruse."

Franchement, avons-nous tant besoin de ce pouvoir de discerner ?

Essai sur du



Fig. 16

les origines tambourin à cordes

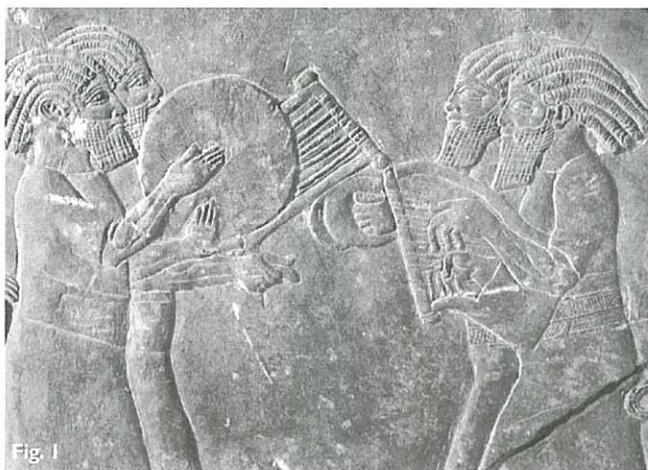
par Marcel Gastellu Etchegorry

Remonter aux origines du tambourin à cordes nous a toujours semblé être un projet utopique empreint de nombreuses difficultés. Recherches parsemées d'embûches : fausses pistes, indices contradictoires, et finalement hésitations à rendre des conclusions tellement les incertitudes sont grandes. Malgré ces divers obstacles, depuis environ trois décennies des chercheurs musicologues ont découvert des textes révélateurs et incontournables, et surtout une iconographie convaincante. Ceci a permis d'établir la lignée des tambourins à cordes depuis leur jonction avec la flûte à trois trous (fin du XV^e siècle) jusqu'à nos jours, mais surtout après cette avancée significative d'inciter à poursuivre cette quête vers une origine probable.

Dans cet article nous allons nous efforcer de localiser des archétypes fiables à travers un "état des lieux" des recherches et des documents ayant trait à cette période reculée de l'histoire instrumentale. Nous terminerons par un examen des différentes propositions ; et nos conclusions qui, bien entendu, n'ont rien de définitif, restent ouvertes à de nouvelles suggestions.

Barbitos, monocordium

L'ancienneté des tambours-bourdon ne fait aucun doute. Toutefois, plus on remonte dans le temps, plus les difficultés se font jour pour localiser un modèle correspondant à la fonction requise et il est souvent impossible de mettre en lumière les spécificités qui permettraient d'identifier avec exactitude un instrument archétype.



Pour les périodes les plus reculées, l'absence de documents significatifs, textes, traités pouvant nous apporter des indications d'ordre organologique, etc., gênent considérablement les recherches. Seule l'iconographie peut permettre de glaner quelques repères nous autorisant à formuler des hypothèses.

Prenons comme exemple ce bas-relief assyrien de la figure 1. Les deux musiciens de gauche jouent l'un d'un tambour à membrane, l'autre, en arrière-plan, tient une batte dans sa main droite et semble s'en servir pour frapper les cordes de son instrument. C'est un des rares témoignages de cette période où l'on peut reconnaître avec certitude un cordophone frappé ; mais, par manque de détails révélateurs, on ne peut pas savoir si la sonorité de cet instrument produit un bourdon. Par contre, l'absence de timbre sur le tambour du premier musicien nous renseigne sur son incapacité à provoquer un effet analogue.

Parmi les nombreuses cithares de la période hellénique, très proches par leur facture, l'une d'entre elles, le *barbitos*, mérite d'être mentionnée dans ce chapitre : il possède des caractères qui peuvent satisfaire notre curiosité. Très répandu en Grèce pendant l'époque classique, c'était une imposante cithare à sept ou neuf cordes, avec de longs bras et une caisse

effilée. Reposant sur la hanche gauche du musicien, les cordes étaient mises en vibration avec un plectre, dans la position assise ou même en marchant. Instrument des banquets et des fêtes bachiques, il possédait une sonorité assez puissante.

Lors de son étude sur les instruments de musique de la vallée d'Ossau, Robert Bréfeil¹ attire particulièrement l'attention sur cet instrument et souligne les critères qui, selon lui, en font un ancêtre probable du tambourin ossalois. Il met l'accent entre autres sur le nombre de cordes, six ou sept, mises en vibration avec un plectre et surtout sur sa forme "qui approche de très près celle du tambourin de Gascogne".

Dans un article intitulé *En remontant aux origines du tambourin de Gascogne*, M. Th. Gastellu Sabalot² adhère à l'opinion de Robert Bréfeil quant aux origines cithariques du tambourin à cordes et insiste sur le caractère rituel et sacré de cet instrument : "Les ornements cornus qui le décorent et qui n'ont aucun rôle fonctionnel, sont la survivance de symboles oubliés (cornes de bovidé ou cornes de bélier) qui furent chers aux peuples antiques adorateurs du bœuf Apis ou des dieux solaires à tête de bélier".

Le dictionnaire de la musique de Felipe Pedrell³ décrit le barbitos comme un instrument de grandes proportions ; frappées avec un plectre, les neuf cordes plus grosses que celles de la lyre, accordées à la quinte, quarte ou octave, produisent un son grave. Copiée sur une peinture d'Herculanum, il présente une figure (fig. 2) du grand barbitos de Terpandre, un des inventeurs présumés de cet instrument.

Pour clore ces témoignages sur cette cithare, notons qu'il fut l'instrument de musiciens ambulants vers 510 avant Jésus-Christ et que les poètes Alcée et Sapho de Lesbos déclamaient leurs textes en s'accompagnant sur le barbitos.

Plus tard, chez les Romains, où la suprématie de la musique grecque est indiscutable, le barbitos perd son nom spécifique, pour se fondre avec

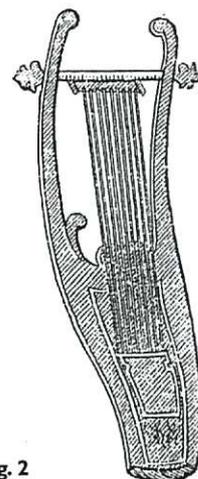


Fig. 2

d'autres instruments sous le terme générique de cithare, et ce jusqu'aux premiers siècles du Moyen-Âge.

Au XVIII^e siècle, la cithare est confondue avec la rote ; en effet saint Boniface, évêque de Mayence, mort en 755, déclare : "Je me réjouis (...) d'avoir un cithariste qui puisse jouer de la cithare que nous nommons *rotta*".

Un autre instrument issu de la même période présente également un intérêt pour une recherche élargie. Il s'agit du monocordium ou *monocorde*. D'abord conçu comme un appareil destiné aux expériences acoustiques, il permet de mesurer les proportions des intervalles. La tradition médiévale en attribue l'invention à Pythagore de Samos vers le VI^e siècle avant Jésus-Christ. Il est décrit dans le *De institutione musica* de Boèce⁴, traité très répandu pendant tout le Moyen-Âge.

Le monocorde consiste en une caisse longue sur laquelle est tendue une corde, en dessous de celle-ci se trouve un chevalet mobile qui permet de la raccourcir ou de l'allonger afin de pouvoir calculer de façon précise les divisions de celle-ci en la faisant vibrer avec un plectre.

Au Moyen-Âge, il se transforme et devient un instrument de musique à part entière, l'iconographie de l'époque nous le prouve sans ambiguïté.

Vers le milieu du XIV^e siècle, ces vers extraits d'une œuvre de Guillaume de Machaut nous montrent que certains instruments ont conservé une seule corde :

*Buisine, éles, monocorde
Où il n'a qu'une seule corde.*

Sur d'autres, on arrive à placer, sur la même caisse, d'abord deux, puis trois, quatre jusqu'à huit cordes de longueurs différentes, correspondant aux divisions que créait auparavant le chevalet mobile.

Dans les chapitres qui vont suivre, nous essaierons de démêler l'écheveau de plusieurs siècles, où les écueils et les complications rendent la tâche singulièrement ardue.

Deux termes serviront de jalons pour nous guider dans ce labyrinthe : symphonie et choron, qui s'enchevêtrent et se confondent, mais nous éclairent également sur un possible archétype du tambourin à cordes.

Symphonie, symphonium, cinfonia

Tous les musicologues spécialistes du Moyen-Âge butent très vite sur l'impossibilité à pouvoir identifier sûrement l'*instrumentarium* médiéval, soumis à une terminologie ambiguë qui prête à confusion. Un seul et même terme peut désigner aussi bien des tambourins que des vielles à roue ou des cornemuses, ou alors plusieurs appellations différentes s'adressent à un seul et même instrument.

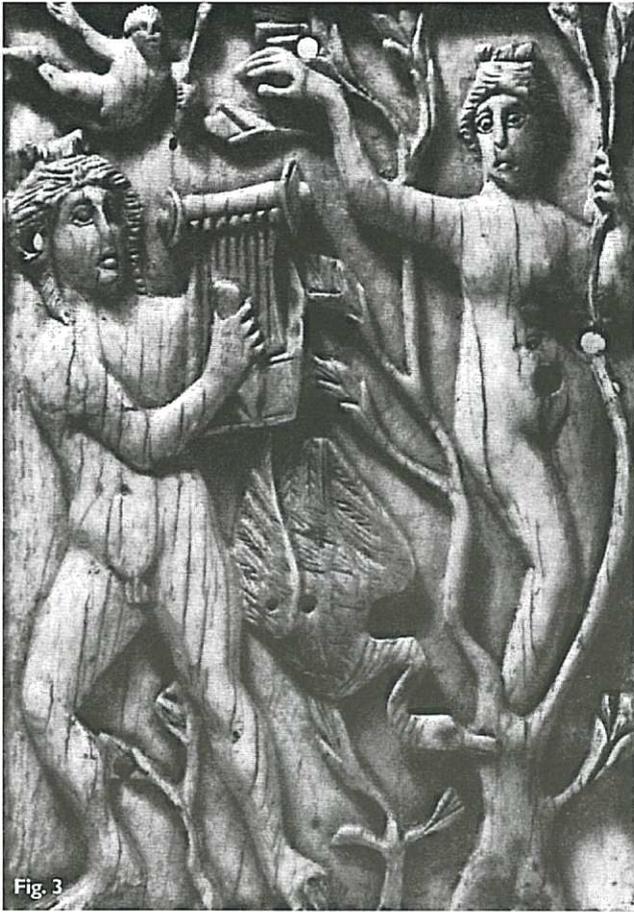
Un phénomène similaire persiste encore dans certains pays, exemple en Espagne : le terme *gaita* peut aussi bien désigner une flûte à trois trous, comme une cornemuse ou une vielle à roue ; il n'y a qu'une dénomination complémentaire, typologique ou géographique qui permet de reconnaître sûrement un instrument. Exemples : *gaita de boto* (à sac), *gaita gallega* (de Galice).

Il est possible que l'utilisation de termes nous paraissant peu spécifiques soit dictée par un souci de désigner en priorité le mode dans lequel un instrument est joué, ou un effet sonore identique à plusieurs d'entre eux, ou encore une pratique ayant une finalité commune.

Il semblerait que les anciens privilégient les critères de modalité, de sonorité etc., pour dénommer leurs instruments, plutôt que des références d'organologie ou de typologie.

Voici le sens originel du terme *symphonia*, relevé dans une encyclopédie de la musique⁵ : "c'est le mélange de deux sons, l'un aigu, l'autre grave, combinés de telle façon qu'il en résulte, pour ainsi dire, un seul son (...). Dans la théorie grecque antique, ce terme s'appliquait à la consonance (...). Les théoriciens anciens de la musique appelaient consonance parfaite l'octave, la quinte ou la quarte". Et toujours dans le même ouvrage au mot accord : "toute superposition de sons n'est pas accord : ex. les bourdons des musiques populaires".

Donc pour formuler clairement ces définitions : sont admis comme *symphonia* les intervalles formés par deux sons consonants, quarte, quinte ou octave. Ceci confirme bien ce que nous disons plus haut et fait ressortir, sans aucun doute, l'influence du particularisme sonore sur la terminologie instrumentale. Ce phénomène s'est d'ailleurs perpétué jusqu'à nos jours, exemples *alto basso*, *ttuntuna*, etc. Nous découvrons également un vocabulaire que



nous n'avons pas l'habitude d'utiliser, nous le trouvons plus précis et mieux adapté, nous semble-t-il, à la pratique d'instruments qui ont conservé leur caractère originel.

L'*Orchésographie* de Thoinot d'Arbeau, publiée en 1588, évoque des passages de la Bible où l'on trouve les premières mentions de la symphonia : d'abord dans saint Luc, 15, "L'Enfant prodigue" ; puis dans le Livre de Daniel 3-5, il s'agit du verset relatant l'adoration de la statue d'or érigée par Nabuchodonosor, fête célébrée au son de nombreux instruments de musique : "...fi toft que l'on orroit iouer la flutte, le haubois, la facqueboutte, la harpe, le pfalterion, la Symphonie, & autres inftruments muficaux".

Pierre Bec⁶ donne le texte latin de ce verset :

"In hora qua audieretis sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae et uviersi generis musicorum..."

et la traduction de L. Segond :

"Au moment où vous entendrez le son de la trompette, du chalumeau, de la guitare, de la sambuque, du psaltérion, de la *cornemuse*, et de toutes sortes d'instruments..."

Ici, le traducteur présente comme équivalence à symphonia : cornemuse ; à notre avis cette interprétation reste discutable car bien d'autres instruments pourraient revendiquer les mêmes critères qui ont justifié ce choix.

Après avoir consulté plusieurs Bibles, nous avons pu constater que dans bon nombre de traductions le terme symphonia est laissé tel quel. À ce sujet, voici un commentaire écrit au XVIII^e siècle par Du Contant de la Molette⁷ qui proteste contre les traductions arbitraires : "Mieux vaudrait conserver les noms primitifs sans les faire passer par le canal de la traduction", et traduit :

Nebel au psaltérion antique

Asor au cithare antique

Kinnor au symphonie antique.

On remarque que l'interprétation des noms grecs des instruments reste souvent influencée par la culture identitaire et musicale du traducteur.

Ainsi, nous avons relevé dans une Bible anglaise : symphonia = dulcimer ; dans une autre en français : symphonia = lyre. Et enfin, à la lecture d'une Bible basque, nous ne pouvons résister à la tentation de restituer, en dialecte labourdin, les noms des instruments cités dans le Livre de Daniel :

*Turuta, chirola, gitarra, sambuka, maniurra, tuntuna eta musika mota guzien otsa...*⁸

Ici, naturellement, symphonia est rendue par *tuntuna* = tambourin à cordes. À cette interprétation, qui nous plaît (car empreinte d'une phonétique familière à nos oreilles), nous reconnaissons le même parti pris que pour l'adoption de cornemuse.

Enfin, pour clore ces références bibliques, voici les remarques prudentes énoncées par André Chouraqui sur les dénominations instrumentales choisies par lui dans sa traduction de la Bible de l'hébreu au français : "Les noms des instruments dont trois dérivent du grec sont traduits ici sous toute réserve. Nous ne leur donnons qu'une valeur approximative".

On retrouve trace du terme symphonia au cours des premiers siècles après Jésus-Christ. Du Cange⁹ dans un glossaire du moyen et du bas latin le signale dans une énumération instrumentale de cette période et signale plusieurs textes latins mentionnant cet instrument.

Au VI^e siècle, les *Ethymologies* d'Isidore de Séville¹⁰ nous parlent d'un tambour qui ressemblerait à un tamis, il se compose d'une peau tendue sur un cadre en bois qu'il nomme moitié de symphonie.

Thoinot d'Arbeau, se référant à cet auteur, nous révèle les possibilités de cet instrument. Écoutons-le dans son dialogue avec Capriol sur ce qu'Isidore appelle "moitié de symphonie" :

Arbeau

Il vous fault premierement premettre qu'à la fimilitude du tambour, duquel nous avons parlé cy deffus, on en a fait ung petit que l'on appelle tabourin à main, long d'environ deux petits piedz & un pied de diametre, Yfidorus appelle moityé de Simphonie, fur

les fonds de peaux duquel on colloque des fillets retors ...

Capriol

De quoy seruent ces fillets retors ?

Arbeau

Ilz font caufe que quant le tabourin eft battu d'ung batonnet ou avec les doigts, le fon du dict tabourin eft fridule & et tremblotant.

Ceci correspond à une description faite par Claudie Marcel-Dubois¹¹, dans un article sur les tambours-bourdon ; il s'agit de l'instrument utilisé par les montreurs d'ours tziganes pour accompagner leurs incantations. Dans cette étude, l'auteur met en parallèle les tambours à membrane avec timbre frappé (type tambourin provençal) et les tambourins à cordes, et argumente sur la similitude de leur résultat sonore.

Mais poursuivons le tête-à-tête entre Capriol et d'Arbeau :

Arbeau

À la vérité, ce mot grec de Symphonia est à dire conformance (...). Mais il n'est pas impertinent, que le tabourin ait reçu cette dénomination d'être compris sous le nom de Symphonie & l'appelle Yfidore demye ou moitié de Symphonie, parce qu'il est accompagné ordinairement d'ung ou plusieurs autres instrumens musicaux, avec lesquels il convient, & leur donne grace feruant de Bafe & Didiapafon a tous accords...

Les commentaires de d'Arbeau s'avèrent être particulièrement instructifs et riches de renseignements organologiques ; ils révèlent la particularité sonore et soulignent le rôle référentiel de la symphonia au sein d'un ensemble instrumental.

Un livre paru en 1972, édité par le Musée instrumental de Bruxelles¹², donne un court mais intéressant commentaire sur le texte d'Isidore de Séville ; il complète et confirme la véracité des affirmations développées dans l'*Orchésographie* : "Ce texte, concernant la symphonia, auquel nous ne croyons pas qu'on ait, jusqu'ici, prêté une attention suffisante, nous met en présence d'un véritable tambour dont chacune des membranes (peaux) donnait un son de hauteur différente et ces hauteurs étaient en "concordia" c'est-à-dire en "consonance"".



Fig. 5

À partir du XII^e siècle, le terme symphonia et ses dérivés (symphonie, cinfonia, chiffonie, etc.) apparaît souvent dans les nombreuses séries instrumentales, fréquentes dans la poésie médiévale ; sans aucune référence, depuis cette période on attribue ce terme à la vielle à roue. Finalement au XVII^e siècle il prend le sens que nous lui connaissons aujourd'hui de musique collective.

Les représentations iconographiques observées et appartenant au premier millénaire nous apportent des renseignements essentiels à l'avancée de nos investigations. En effet, plusieurs d'entre elles possèdent un repère convaincant : elles figurent des cithares à cordes frappées, indice primordial d'identification, qui permet malgré une facture dépourvue de détails complémentaires de considérer ces cordophones comme des archétypes appartenant à la famille des tambours-bourdon (fig. 3 et 4).



Fig. 4

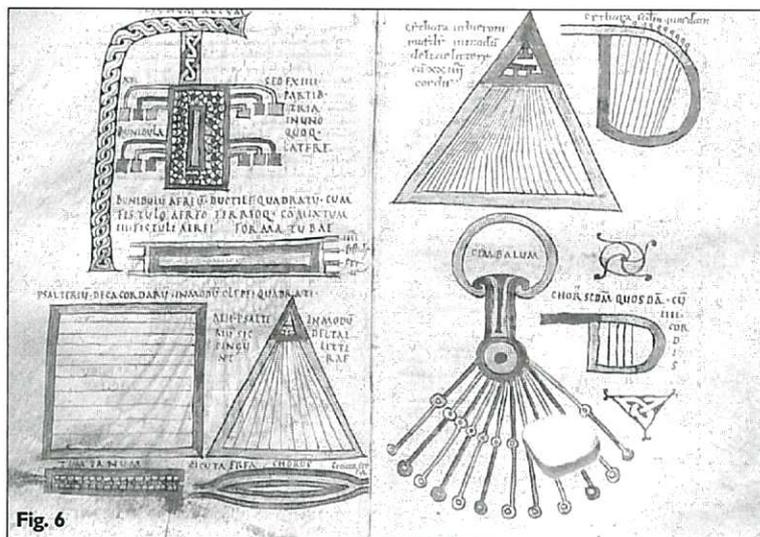
Au XVI^e siècle, le théoricien italien Zarlino parle "d'un instrument toscan qu'il dit être très-ancien, & qu'il nomme fymphonie". Suivant sa description, "c'étoit une espèce de caiffe sur laquelle étoient tendues des cordes à la quarte, à la quinte & à l'octave..."¹³

Nous terminerons par la description d'une représentation iconographique singulière. Sur le meneau central d'une armoire souletine, début XVIII^e siècle, une sculpture digne d'intérêt attire l'attention (fig. 5). Sur le côté droit, une viole avec au bout de son manche une tête d'homme soufflant dans un cornet d'appel, sur le côté gauche un tambourin à cordes ; en bas, sous les deux instruments l'inscription CINFONIA. Nous n'avons pas encore réussi à lever le voile sur ce rébus énigmatique, figure troublante et mystérieuse. Plusieurs hypothèses se dessinent mais pas assez convaincantes pour les exposer dans cet article.

Choro, choron, chorus

Cette terminologie reste sujette aux mêmes inconvénients : fausses interprétations et cause de bien d'égarements. L'étymologie latine (chorus = cœur), souvent citée dans les textes bibliques, désigne un ensemble de voix, un groupe de danseurs ; concernant la recherche qui nous préoccupe, ce terme s'adresserait plutôt à un instrument polyphonique.

Les dictionnaires et encyclopédies musicales ramènent l'origine instrumentale de ce terme au IX^e siècle. Pedrell et Brenet, entre autres, désignent deux instruments distincts sous le même nom. Citons Brenet : "Au IX^e siècle, on appelait *choro* une espèce de cithare de 3 ou 4 cordes dépourvue de caisse de résonance comme la lyre, et qui avait la forme d'un D majuscule". Puis il poursuit en faisant la description d'un instrument connu également sous le nom de *chorus* et qui d'après ses caractéristiques semble



avoir la typologie d'une cornemuse primitive. Nous pensons que ces citations font référence à la lettre apocryphe de saint Jérôme à Dardanus (fig. 6), manuscrit du IX^e siècle conservé à la bibliothèque de Munich. Ce texte donne la description de différents instruments tels que l'orgue, la flûte, la cithare, etc., accompagnée de dessins peu explicites et difficiles à interpréter. Les musicologues restent divisés sur l'utilisation de ce document comme point de départ de recherches sérieuses.

À partir du XII^e siècle, les textes littéraires mentionnent souvent le terme chorus sous la forme choro ou choron. Ces séries instrumentales n'apportent que peu de renseignements sur la typologie des instruments concernés.

Exemple cette ballade d'Eustache Deschamps écrite au XIV^e siècle pour la mort de Guillaume de Machaut :

"... Rothes, guiternes, flaûstres, chalémie,
Traversaines, Et vous, Nymphes de boys,
Tympanne aussi, mettés en œuvre dois
Et le choro : n'y ait nul qui réplique.
Faites devoir, plourés, gentils Galois
La mort Machau, le noble rhétorique..."

D'autres sont plus explicites et nous confirment l'appartenance du chorus à un cordophone frappé. Voici un extrait d'une poésie de Jean Lefèvre (1320-1380), *La Vieille* :

Cymbale en poussant font grant noise
Et le choron d'une grant boise,
Quant on le bat dessus la corde,
Avecques les autres s'accorde.

Puis, à la fin du XIV^e siècle, Jean de Gerson, chancelier de l'Université, le décrit comme une grosse poutre oblongue et vide, ayant deux ou trois cordes grossières qui rendent un son rude.

Par contre, comme pour les définitions encyclopédiques, plusieurs traités et études instrumentales sont indécis et tentent de rattacher le vocable chorus à la cornemuse. Alors "tambourin à cordes ou cornemuse ?" s'interroge Pierre Bec. La réponse viendra en partie de l'iconographie, nous disons bien en partie car il est possible que les deux instruments aient existé sous le même terme. L'étude des représentations figurées s'avère parfois d'une lecture difficile. Des erreurs d'appréciations sont souvent constatées et créent des désaccords fâcheux entre musicologues. En effet, certains instruments possèdent des détails organologiques et un système de jeu plus malaisé à restituer que d'autres à la facture plus simple, dont la représentation, et surtout sa lecture, ne posent pas de problèmes majeurs. Quand les sources littéraires sont rares et peu explicites, jointes à une terminologie ambiguë et confuse, l'iconographie peut être un élément positif permettant de faire souvent des avancées appréciables, car une restitution claire et précise ne peut remettre en question l'authenticité de sa représentation.

Un article de R. Alvarez Martinez paru en 2001 traite du chorus dans l'iconographie du bas Moyen-Âge. Ces figurations instrumentales nous montrent le chorus dans des situations et sous des angles qui permettent d'avoir un aperçu exact de plusieurs détails



Fig. 7

organologiques et démontre sans ambiguïté la technique de jeu utilisée sur cet instrument. Au terme choris et à ses différentes significations médiévales, l'auteur préfère utiliser le terme de bicorde frappé qui à son avis "définit mieux sa nature et évite les confusions".

Tous ces bicordes sont de longues caisses de 1,20 m à 1,50 m de long. La plupart sont montés de deux cordes. Ces représentations mettent également en relief la façon de tenir et de frapper l'instrument, ici la position verticale (fig. 7) est celle qui prévaut. Aux dires de l'auteur, le jeu horizontal est certainement le plus ancien, et établit sans nul doute la filiation avec le monocorde ; il se pratiquait l'instrument posé soit sur les genoux avec deux baguettes (fig.8), soit sur l'épaule gauche avec un percuteur (fig. 9). Dans l'importante bibliographie consultée, l'auteur constate l'absence d'indications sur la technique de frappe particulière engendrée par ces gros percuteurs, et de leur description pourtant figurée sur les documents iconographiques. R. Alvarez s'interroge sur les possibilités musicales du bicorde et imagine une certaine variété de timbres produite par des percuteurs manipulés avec habileté par le musicien. Puis elle poursuit avec la description de documents iconographiques présentant des détails organologiques remarquables. De toutes ces références "les plus curieuses et uniques" sont celles de l'Apocalypse des ducs de Savoie, qui se trouvent à la bibliothèque de l'Escurial.

Ces miniatures, exécutées par Jean Bapteur avec une grande minutie et le souci du détail, nous donnent l'assurance qu'à cette époque le bicorde existait sous cette forme ; la hauteur des chevalets qui séparent la corde de la table d'harmonie est une des particularités de ces figurations savoyardes (fig.10). Ceux-ci sont situés de chaque côté de la table en la divisant par tiers. L'un est placé sur le premier tiers en partant du bas de la caisse, l'autre sur le premier tiers en partant du haut. De

ce fait, quand une corde monte, l'autre descend et cette disposition facilite la percussion. L'instrument appuyé sur l'épaule gauche, le musicien frappe de la main droite la partie supérieure de la corde placée sur le côté opposé, tandis qu'avec la gauche il frappe la partie inférieure de la corde opposée. Pour une bonne compréhension des caractéristiques de cet instrument, le dessin de la figure 10 nous paraît explicite : la mauvaise qualité des photocopies en notre possession nous prive de la reproduction de ces documents.

Cet article met en évidence la filiation choris - tambourin à cordes. L'auteur y présume que le choris est apparu au XIV^e siècle dans le centre ou le

nord de la France et s'est répandu vers les Pays-Bas et l'Espagne, pour, au XVI^e siècle, donner naissance au tambourin à cordes tel que nous le connaissons aujourd'hui. En effet, plusieurs témoignages iconographiques attestent de la pratique du choris au XIV^e siècle dans les différentes provinces françaises (fig. 11).

En 1788, F. Boudon de Saint-Amans¹⁴, de passage à Bagnères-de-Bigorre, décrit un chapiteau du cloître des Jacobins : "Nous avons remarqué, dans le cloître des Jacobins, & parmi les sculptures singulières dont les chapiteaux gothiques des colonnes de ce cloître sont surchargés, la figure d'un ménétrier jouant du tambourin à trois cordes, tel à peu près qu'il est encore



Fig. 8



Fig. 9

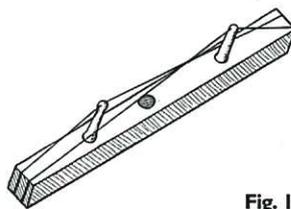


Fig. 10



Fig. 11

en usage. Cette figure qui a l'air de dater du douzième ou treizième siècle nous prouve que cet instrument de musique est fort ancien dans le pays : nous n'y vîmes point le flûtet, ou le galoubet des Provençaux". Malheureusement, les chapiteaux du cloître des Jacobins ont disparu, nous privant ainsi de pouvoir examiner la seule figuration connue dans les Pyrénées d'un ancêtre du tambourin à cordes.

Symphonia ou chorus ?

Commençons par la filiation qui nous paraît la plus évidente,



Fig. 12

celle entre le monocorde et le chorus. Le monocorde, après plusieurs siècles d'utilisation comme instrument de mesure et de calcul des intervalles, se transforme et apparaît semble-t-il à partir du XII^e siècle (plusieurs musico-

logues sont d'accord sur cette date reculée) comme instrument de musique sous deux formes différentes.

La trompette marine, monocorde à archet dont la pratique se perpétue jusqu'au XVIII^e siècle, et le chorus objet de notre curiosité.

À partir des premières figurations iconographiques du XIV^e siècle, on peut suivre chronologiquement l'évolution de l'instrument : une (fig. 12) puis deux cordes frappées avec un plectre sur un instrument posé horizontalement sur l'épaule gauche ; ensuite, à la fin du XIV^e siècle et au XV^e siècle, deux cordes mises alternativement en vibration par deux percussionneurs, le chorus appuyé verticalement contre le côté gauche du corps ; et enfin, au XV^e siècle, quatre cordes montées sur une caisse disposée horizontale-

ment sur les genoux et percutées par deux plectres. Les premières générations du chorus possèdent des éléments organologiques qui prouvent incontestablement leur parenté avec le monocorde, caisse similaire et dimensions comparables, corde unique battue avec un plectre.

D'après plusieurs témoignages iconographiques, le chorus joué horizontalement sur les genoux n'est pas une pratique ancienne proche du monocorde, mais se trouve en fin de chaîne des chorus, juste avant le tambourin à cordes. Cet instrument possède quatre cordes ; or la progression chronologique du nombre de cordes observée ici serait plutôt le signe d'une évolution de l'instrument. À notre avis, la filiation chorus-tambourin à cordes n'est pas si évidente qu'il y paraît, même si ce dernier a conservé l'apparence du chorus : cette transformation a été inspirée, nous semble-t-il, par d'autres critères. Voyons maintenant les analogies possibles entre la symphonia et le tambourin à cordes.

Depuis la période grecque jusqu'au Haut Moyen-Âge, certaines cithares observées possèdent une particularité déterminante pour le choix d'un archétype. Il s'agit des cithares à cordes frappées qui depuis le *barbitos* grec jalonnent l'espace musical européen. Pour nous, il apparaît clairement que la naissance du tambourin à cordes a été fortement influencée par ces cithares symphoniques qui lui ont apporté l'essentiel dans cette mutation, la transmission du bourdon. Avec leur frappe alternée à deux plectres, le chorus ne devait



Fig. 13

pas rendre le même effet sonore qu'une cithare frappée où toutes les cordes sont mises en consonance avec un seul plectre¹⁵ ou, comme le montre la figure 13, par la main des musiciens, à la différence des harpes qui les accompagnent, où le détaché de

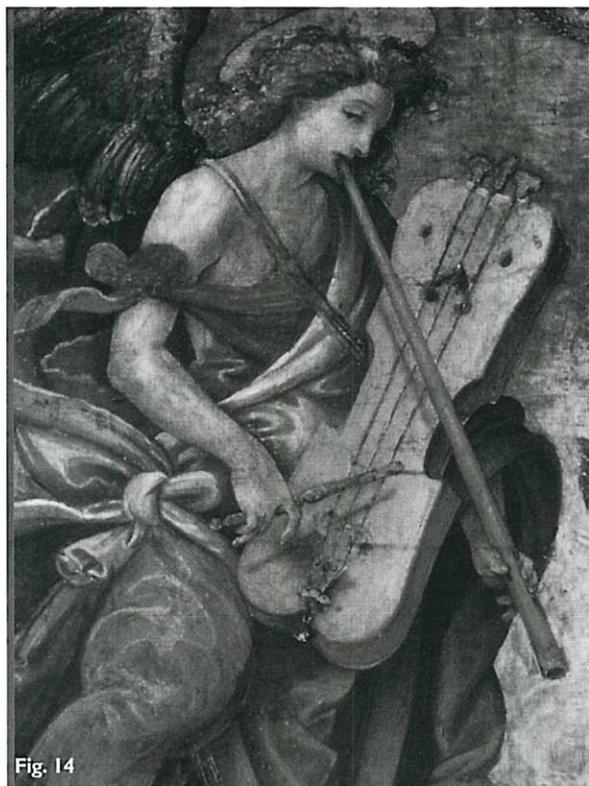


Fig. 14

chaque doigt sur les cordes est nettement visible. De plus, la forme de la caisse de ces cithares rappelle étrangement celle d'un des premiers tambourins à cordes, représenté fig. 14. On note aussi un autre détail d'une importance incontestable. C'est la similitude entre la clé employée pour accorder l'instrument actuel et celle utilisée sur les cithares du XIII^e siècle. Alvaro de La Torre relève cette comparaison dans un article sur le *salterio* haut aragonais¹⁶ : la forme en T de cette clé (fig. 15) avec une extrémité de la barre horizontale pointue et l'autre en forme de petit marteau sert au réglage des cavaliers de cuivre qui enjambent chaque corde. La figure 16 (voir page 34) montre bien cette clé que l'ange utilise pour accorder sa cithare : elle est identique à celle de la figure 15. On peut donc en déduire que les cavaliers présents sur les cithares médiévales ont été conservés sur le tambourin à cordes.

Les tambourins à cordes couplés à la flûte apparaissent à la fin du XV^e siècle, certains d'entre eux continuent d'être utilisés seuls sans la flûte à trois trous, prolongeant ainsi jusqu'au XVII^e siècle cette pratique initiale de la symphonia.

Notons également la longue cohabitation, sous le même vocable, de la symphonia à cordes et de la symphonia à peau. Cette dernière adopte plus tôt la flûte et ce couple persiste encore sous la forme du galoubet et du tambourin provençal.

Alors, symphonia ou chorus ?

Tentons maintenant de dégager une conclusion prudente et de donner notre sentiment sur cette confrontation, d'où devraient émerger quelques indices sur un ancêtre probable du tambourin à cordes.

Longtemps nous avons cru à la filiation monocorde-chorus-tambourin, influencé certainement par la ressemblance physique entre les instruments, séduit également par l'article de R. Alvarez, et ses arguments troublants développés avec talent et conviction.

Mais toutes ces similitudes et affinités, par leurs apparences trompeuses, ont été souvent la cause d'erreurs de perception.

La figure 14 illustre bien les débuts de ce couple instrumental symphonia-flûte : on remarque que la symphonia était utilisée en l'état, puis sa caisse se modifiera pour ressembler de plus en plus à celle du chorus.

Malgré notre conviction de la parenté symphonia-tambourin qui nous paraît plausible, pour toutes les raisons exposées plus haut cette certitude reste quand même fragile, soumise aux surprises que nous réserve souvent la recherche musicale. Nous rajouterons que lorsque la symphonia s'est associée à la flûte, elle a perdu son statut exemplaire "feruant de Bafe & Difdiapafon a tous accords" ; notre tambourin à cordes, s'il n'a plus cette compétence originelle de sons référentiels¹⁷, a gardé le bourdon consonant mais réduit à un rôle d'accompagnement rythmé au service de la flûte.

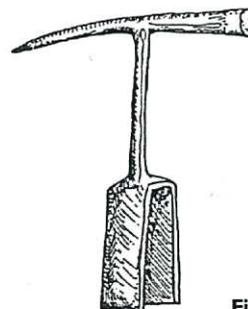


Fig. 15

NOTES

1. BRÉFEIL, Robert. *Images folkloriques d'Ossau*. Pau : Marrimpouey, 1972. 212 p.
2. GASTELLU SABALOT, Marie-Thérèse. En remontant aux origines du tambourin de Gascogne. *Sud-Ouest*, 18 Nov. 1969, 5 p. (Béarn et Soule magazine).
3. PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música...* Barcelona : Isidro Torres Oriol, 1992 (Copia facsimil).
4. BOECE (vers 480-524). Philosophe, homme d'état et poète, né à Rome, ministre de Théodoric le Grand.
5. *Encyclopédie de la musique*. Paris : Fasquelle, 1961. T.3.
6. BEC, Pierre. *La cornemuse : sens et histoire de ses désignations*. Toulouse : Conservatoire Occitan, 1996. 191 p. Collection Isatis.
7. CONTANT DE LA MOLETTE (Abbé du). 1737-1793. *Traité sur la poésie et la musique des hébreux, pour servir d'introduction aux psaumes expliqués*. Paris : Moutard, 1781. 251 p.
8. *Bible Saindua edo Testament zahar eta berria Luis Luziano Bonaparte printzeak argitara emana*. Londresen : Strangeways and Walden, 1859-1865, 1374 p. (p. 922).
9. DU CANGE. *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (conditum a Carolo Dufresne, domino du Cange) cum supplementis integris... D.P. Carpentarii. Paris : Firmin Didot Frères, 1850. T.7.
10. ISIDORE de SÉVILLE (vers 57-636). Evêque et savant, auteur de traités, dont les *Ethymologies*, la *Propriété des mots*.
11. MARCEL-DUBOIS, Claudie. Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition. *Arts et Traditions populaires*, 1986, T.XIV, n° 1-2, p. 3-16, 17 fig.
12. BRAGARD, Roger, De HEN, Ferd. *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Bruxelles : A. de Visscher, 1973. 270 p.
13. DIDEROT et d'ALEMBERT. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* Nouvelle édition. Genève : Impr. Pellet, 1779, t. 32.
14. BOUDON de SAINT-AMANS, Jean-Florimond de. *Fragments d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées ou Lettre écrite de ces montagnes* (texte suivi de) *Le Bouquet des Pyrénées ou Catalogue des plantes observées dans ces montagnes, pendant le mois de juillet et d'août de l'année 1788, disposé selon le système sexuel*. Oloron : Monhélios, 2003. 125 p.
15. Le résultat sonore de ces différentes techniques de percussion mériterait d'être constaté par une expérimentation en laboratoire.
16. GONZALVO VAL, Ma Pilar y TORRE (de La), Alvaro. Màs notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos. *Revista de Folklore*, n° 109, p. 3-13. Valladolid : Caja de ahorros popular, 1990
17. Certains cordophones ont conservé encore de nos jours cette faculté, ils servent de repère tonal au sein d'un orchestre. Ex. le *tanpura* de l'Inde. Formé d'une caisse de résonance hémisphérique, et d'un long manche portant en son extrémité quatre chevilles, il n'a pas de touches. Le chevalet est placé au centre du couvercle de la caisse arrondie, un fil de soie glissé entre les cordes et le chevalet accentue sa sonorité confuse qui rappelle le bruit d'un essaim d'abeilles. Cet instrument n'a aucun rôle mélodique et donne seulement un accord de fond qui sert de pédale de tonique et quinte pour le développement modal.

BIBLIOGRAPHIE

ALVAREZ MARTINEZ, Rosario. *El dicordio percudido (chorus) en la iconografía bajomedieval*. S.l. : Ed. Begana Lolo, 2001 (Sociedad española de musicología, ed. especial ; Campos interdisciplinarios en la musicología).

BEC, Pierre. *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen-Âge*. Paris : Klincksieck, 1992. 450 p.

BRENET, Michel. *Diccionario de la música histórico y técnico*. Barcelona : Iberia, 1981. 566 p.

DANIELOU, Alain. *La musique de l'Inde du Nord*. Paris : Buchet/Chastel, 1985. 138 p.

PEDRELL, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona : Lib. Juan Gili, 1901. 147 p.

TORRE(de la), Alvaro. Chiflo y salterio en Alto Aragón. *Revista de Folklore*, 1986, n° 70.

LÉGENDES DES FIGURES

Fig. 1. Bas-relief mural du palais assyrien à Kujundochik (ruines de Ninive) de l'époque d'Assurbani-pal (668-627 av J.C.). Musée du Louvre.

Fig. 2. Figure du grand barbitos polycorde de Terpandre, copié sur une des peintures d'Herculanum.

Fig. 3. Kithara romaine, bas-relief sur ivoire. V^e siècle apr. J.C.

Fig. 4. Le roi David jouant de la cithare. Bas-relief antique tardif sur bois, VI^e siècle apr. J.C.

Fig. 5. Rébus sculpté sur le meneau d'une armoire début XVIII^e siècle. Mauléon-Soule. Coll. particulière.

Fig. 6. Lettre apocryphe de saint Jérôme à Dardanus. Manuscrit du X^e siècle.

Fig. 7. Ange musicien sur un dossier de siège de l'un des officiants de la Chartreuse de Champmol. Fin du XIV^e siècle.

Fig. 8. Joueur d'une variété de chorus. Dessin d'Agnès Bonnet Escalas, d'après le Codex Casimirianum, 1448.

Fig. 9. Ange jouant d'une variété de chorus. Dessin d'Agnès Bonnet Escalas, d'après un détail de la tapisserie de "L'Apocalypse", 1380. Musée d'Angers.

Fig. 10. Dessin d'Alvaro de la Torre : représentation d'un bicorde, d'après un détail du manuscrit de l'Apocalypse des ducs de Savoie, XIV^e siècle. Bibliothèque de l'Escorial

Fig. 11. Stalle du chœur de la cathédrale de Rouen. Détail d'une miséricorde. XIV^e siècle.

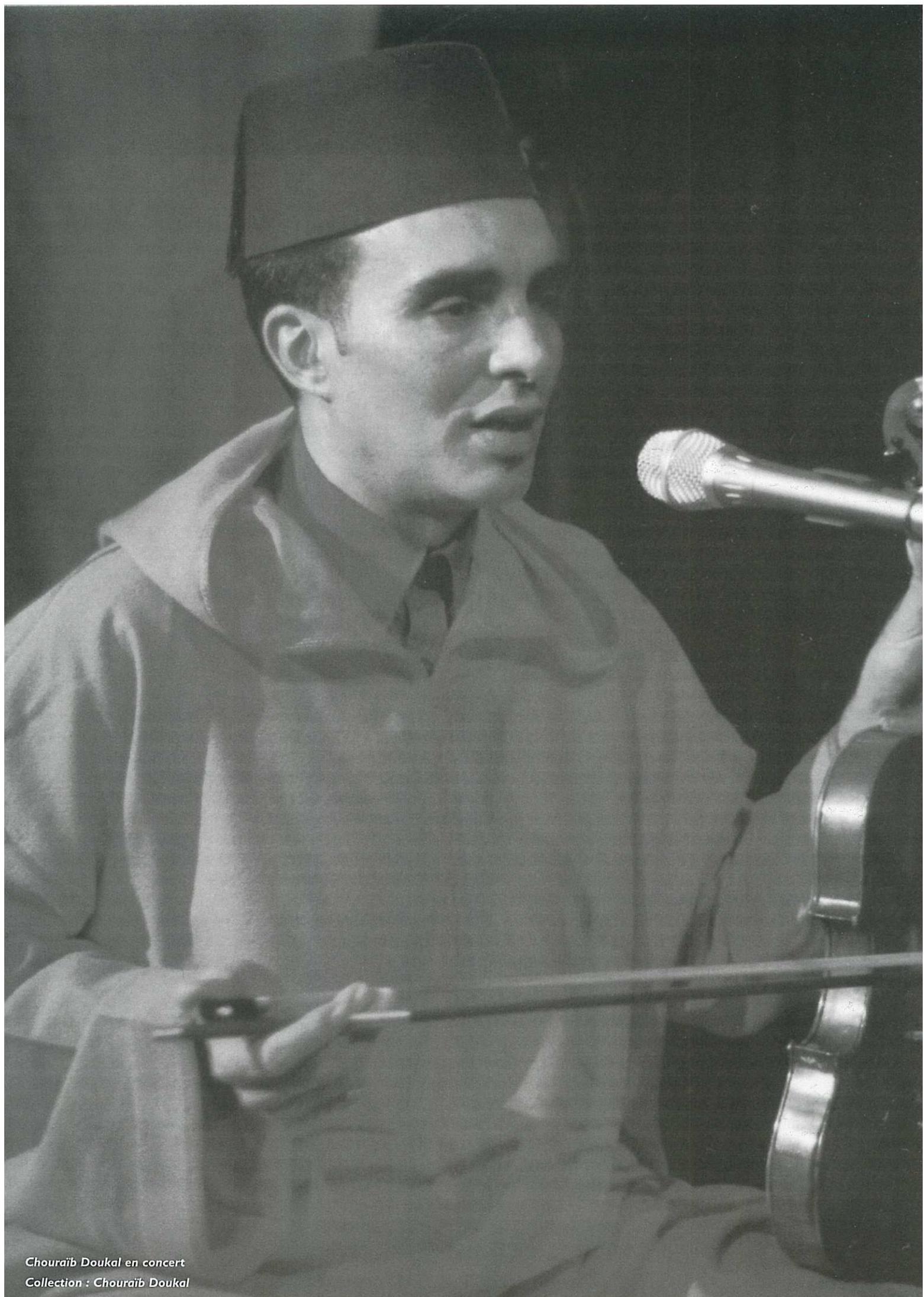
Fig. 12. Musicien jouant d'une variété de chorus. Dessin d'Agnès Bonnet Escalas, d'après une fresque de la salle des fêtes du Château "Eichenauer Hof", Ulm. XIV^e siècle.

Fig. 13. Cithares et harpes-psaltérions. Illustration du manuscrit *Scriptum super apocalypsim*. Fin du XIV^e siècle.

Fig. 14. Ange jouant de la flûte et du tambourin à cordes. Fresque de Filippino Lippi, Basilique Santa Maria Sopra Minerva, Rome. 1490.

Fig. 15. Clé en fer pour accorder un tambourin à cordes actuel. Dessin d'Alvaro de La Torre.

Fig. 16. Ange accordant une cithare, peinture de l'église de Daroca, Aragon. XIII^e siècle. Cl. Calahorra.



*Chouraïb Doukal en concert
Collection : Chouraïb Doukal*

Chouraïb Doukal

ensemble de musique pour les mariages en Midi-Pyrénées.

Propos recueillis par Dominique Barès

De la pratique de la musique traditionnelle pour les mariages dans la communauté maghrébine en région Midi-Pyrénées et au-delà, dans le grand Sud de l'Hexagone, avec le groupe Chouraïb Doukalis. Chouraïb est le diminutif de Bouchaïb. Chouraïb Ezzerki est le responsable de la formation. Les Doukalis sont les habitants de la région de Doukala au Maroc. Chouraïb Ezzerki joue également dans les formations Kafila et Mosaïca.

Dominique Barès

Chouraïb, tu es français d'origine marocaine, installé avec ta famille à Graulhet (Tarn) depuis plusieurs années. Tu as commencé la musique au Maroc depuis ton plus jeune âge avec le violon, le ud (luth) et le luthar (un luth traditionnel). Tu chantes et pratiques plusieurs percussions à main, le bendir, la darbouka, la tarija, le rek ou thar, les ciseaux et aussi les percussions à baguettes, tu joues également de la gaita (hautbois traditionnel) et du naï (une flûte traditionnelle en roseau). Tu as commencé au Maroc avec ton orchestre et, depuis ton installation à Graulhet, tu as recréé un groupe spécialisé pour les mariages, les soirées et les fêtes traditionnelles de la communauté maghrébine, comme les anniversaires et la circoncision. Votre formation joue-t-elle exclusivement pour les familles d'origine marocaine ?

Chouraïb Ezzerki

Nous jouons pour l'ensemble de la communauté maghrébine, des familles d'origine marocaine, algérienne et tunisienne.

D. B.

Comment se passe le déroulement d'un mariage ?

C. E.

Cela dépend de la tradition familiale, en trois jours, ou au minimum en deux jours, le vendredi et le samedi. Le vendredi, c'est le henné, la soirée du henné. On amène les mariés, ils rentrent dans la salle au son des you-yous. Ils sont habillés à la manière européenne, la mariée en robe blanche, le marié en costume classique occidental. Après, ils se placent dans un endroit bien décoré, en arabe *guel-sa*. Il s'agit d'une estrade à laquelle les mariés accèdent par deux ou trois marches encadrées d'une rampe de chaînes dorées. Sur l'estrade au sol est placé un tapis

rouge sur lequel sont posés deux fauteuils destinés aux mariés durant la cérémonie. Ensuite, les futurs mariés sont pris en charge par une personne qu'on appelle l'habilleuse, la *négafa*. Elle fait le tatouage au henné sur les mains et les pieds de la future mariée. Le futur marié pendant ce temps reçoit les amis, les parents, les grands-parents et les personnes pieuses qui ne viendront pas forcément le lendemain pour la musique. Les savants, les *Imams* psalmodient le Coran ; les savants sont les personnes qui ont étudié le Coran et peuvent le réciter.

D. B.

À quel moment interviennent les musiciens ?

C. E.

Après la célébration du mariage. La récitation du Coran est suivie de la *fatiha*, la reconnaissance du mariage. En présence de l'*Imam*, le marié demande au père, ou au grand frère la main de la jeune fille. L'*Imam* demande l'avis de la jeune fille, si elle accepte ou non.

D. B.

Est-ce que la cérémonie diffère de beaucoup avec ce qui se pratique aujourd'hui au Maghreb ?

C. E.

Cela dépend depuis combien de temps les familles sont en France, ainsi que de leurs moyens financiers. Au Maroc par exemple, les musiciens accompagnent dans la rue la mariée depuis chez le coiffeur au son des *gaitas* et des percussions. Sur Toulouse, nous sommes les seuls à faire le style de la *daqa marachia*. La *daqa* est un style de frappe propre à Marakeich. On accompagne les mariés en faisant le tour avec eux devant la mairie au son de la *gaita* et du *ibal*, un petit tambour. On fait aussi le *aïssawa* de *Mecnès*, une polyphonie rythmique accompagnant la *gaita*, un style pour faire entrer les mariés. Les familles aiment cette manière et nous le demandent. Le samedi c'est l'orchestre au complet qui anime la soirée.

D. B.

Vous jouez principalement le samedi, mais aussi le vendredi quelquefois ?

C. E.

Cela dépend de la demande, des familles nous demandent d'intervenir le vendredi soir, après que les *Imams* aient terminé la célébration de la cérémonie. Normalement, au *bled*, le vendredi est réservé à la famille proche et ce ne sont que les femmes qui chantent et jouent en s'accompagnant de percussions. En France, on ne trouve pas les femmes pour la musique, alors on nous demande d'intervenir pour deux ou trois heures.

D. B.

Vers quelle heure intervenez-vous ?

C. E.

Cela dépend de la durée de la cérémonie, après le dîner, en tous les cas après le départ des *Imams*. Mais par contre le samedi on commence tôt. Cela dépend aussi de la demande des familles, si on doit accompagner la sortie des mariés de la maison, faire un *paseo* devant la maison ou aller au parc, jouer pendant qu'ils font les photos, ou les accompagner à la Mairie. On fait avec eux le cortège, un tour en ville. Ensuite on prend les voitures pour aller à la salle. Les musiciens se changent, mettent les *djelabas*, la tenue traditionnelle. On prend les instruments, les *bendirs* avec des cimbalettes et un timbre derrière la peau, les *tbals*, un tambour avec une baguette droite et une recourbée, la *gaiïta*, les *qarkabous*. Derrière le cortège, deux musiciens soufflent dans des *zaatouts* ou des *nafars*, des instruments en cuivre comme des trompettes. C'est toujours la même note qui est produite, sol grave ou sol aigu, "*ta tarataaa, ta tarataaa, ta tarataaa...*".

D. B.

Dans le cas où les familles ne demandent pas la procession, vous devez être prêts à quel moment ?

C. E.

Habillés de la *djelaba* et coiffés de la *taguilla*, un bonnet pointu, nous devons être prêts à dix-sept heures pour accueillir les mariés dans la salle. Nous sommes sur place au moins une heure auparavant pour installer la sonorisation. Devant la porte d'entrée, les femmes âgées de la famille portent un plateau avec des dattes et du lait. Les mariés sont vêtus à l'européenne, robe blanche et costume deux pièces. Le marié prend une datte, la coupe en deux, la donne à la mariée qui la mange, lui faisant de même. La mariée sert un vase de lait que le marié boit et réciproquement. Après, ils rentrent dans la salle avec les *yous-yous* et à ce moment là la musique commence. Un cercle se forme autour des

mariés qui se mettent à danser. Les mariés s'assoient sur leur estrade qui est placée à côté de la scène des musiciens.

D. B.

On trouve aussi tous ces détails dans le déroulement de la cérémonie, dans notre région ?

C. E.

Je décris bien ce qui se pratique ici. On commence à jouer pendant environ trois quarts d'heures. Les mariés sont installés, nous on quitte les habits traditionnels pour des costumes classiques. On termine la mise au point de la sono si cela n'a pas été possible avant. À vingt heures on reprend la musique quand les invités arrivent et nous jouons jusqu'à cinq heures du matin.

D. B.

Vous faites des pauses durant la soirée ?

C. E.

Oui, entre chaque plateau. Par exemple, on joue une heure et demie, on s'arrête cinq minutes pour faire une pause-thé. Durant la soirée, l'habilleuse, la *négafa* aide les mariés à changer de toilette. Il y a sept ou huit costumes. Nous remettons nos habits traditionnels pour jouer pour la rentrée des mariés dans la salle. À chaque nouvelle toilette correspond une chanson. On place la mariée sur une table, une sorte de plateau décoré, *ammaria* ou *taossa* ou *mida*. Le costume est accordé avec le modèle de table. *Ammaria* pour l'entrée, la première fois et la deuxième fois qu'ils se changent, la *taossa* au milieu et la *mida* à la fin en costume de Fès. Ce sont des tables décorées de manière différentes, l'une carrée, l'autre ronde, la troisième rectangulaire. Les porteurs soulèvent la table et dansent en la faisant tourner au son de la musique et des *yous-yous*. La mariée reste assise sur la table. Le mari est lui aussi sur une table. Il se lève et danse pendant qu'il est soulevé et que les porteurs dansent aussi. On rapproche les tables toujours en dansant, le marié se baisse et embrasse la mariée. À chaque changement de costumes, la scène dure environ un quart d'heure et peut se reproduire jusqu'à sept fois dans la soirée selon la demande de la famille.

D. B.

Cette cérémonie est dans la tradition marocaine. Pour les mariages algériens, comment ça se passe ?

C. E.

Les Algériens prennent comme habilleuse une personne de la famille. Ils changent moins souvent de toilette. Ils peuvent garder la même toilette toute la soirée. Ici, en France, les Algériens ou les Tunisiens ont recours à la *négafa* marocaine. J'ai rencontré des cas où ils se sont changés trois fois dans la soirée.

D. B.

Vous faites aussi des claquettes pendant la soirée ?

C. E.

C'est une pratique populaire au Maroc que l'on appelle *qaada*. Ces claquettes marocaines se pratiquent sur un fond de bidon en métal découpé pour cet usage. Il y a un trou pour pouvoir sonoriser avec un micro à l'intérieur. Il est placé en bas de la scène. Les invités se placent autour et les danseurs font des claquettes les uns après les autres, un seul à la fois, au son de la musique et des percussions.

D. B.

Vous faites également des interventions dans d'autres styles ?

C. E.

Nous faisons aussi le *zayan*, un style du Moyen-Atlas qui se joue avec le *luthar*, un instrument à cordes dont le chevalet appuie sur une peau. Avec le *guembri*, un luth grave recouvert aussi de peau, on fait le *Gnawa*.

D. B.

C'est l'ancêtre du banjo ?

C. E.

Et celui du luth et du bouzouki. On joue du populaire marocain.

D. B.

Vous ne restez pas que dans la tradition marocaine ?

C. E.

Pour faire plaisir aux invités qui peuvent être originaires d'autres pays du Maghreb, on joue aussi du *chaabi*, le populaire algérien, du populaire tunisien, de l'oriental égyptien, du *ray*, du berbère.

D. B.

Combien de musiciens êtes-vous, avec quels instruments ?

C. E.

On est cinq musiciens, le luth, le violon, le synthétiseur et deux percussionnistes. Je suis le violoniste chanteur.

D. B.

À quel moment de la soirée l'assistance danse-t-elle sur votre musique, en dehors des scènes d'élévation des mariés ?

C. E.

Le repas peut durer jusqu'à onze heures, minuit. Après le repas, les gens vont danser, avec des pauses pour les gâteaux, le thé à la menthe, le café. Mais avant, les mariés en costume traditionnel sont de nouveau soulevés chacun sur une table par les porteurs qui dansent en même

temps. La mariée reste assise sur son plateau alors que le marié, lui, danse sur le sien. Les musiciens jouent une pièce arabo-andalouse de plus en plus accélérée pour se conclure sur un chant à l'intention des mariés. La réussite de ces instants est très dépendante de l'habilleuse qui doit faire le lien, la coordination avec le public et l'orchestre.

D. B.

Quelles paroles pour les chants dans ces instants ?

C. E.

"Tu es belle, tu as une valeur, tu mérites un caftan, une robe traditionnelle et une ceinture en or. ..." - "Dieu te porte bien. Depuis la maison de ton père tu es venue souriante, heureuse..." - "Que Dieu leur donne la santé, regardez comme ils tournent bien..." - "Voilà la mariée qui tourne, avec les porteurs qui tournent, sur la table qui tourne..."

C. E.

À la fin de la soirée, le dimanche vers quatre heures du matin, les mariés coupent le gâteau. La mariée est de nouveau en robe blanche et le marié en costume, à l'occidentale. À cinq heures du matin, une partie de l'assistance s'est retirée. On sert la *harra*, la soupe, les mariés quittent la salle au son des *gaitas* et montent dans la voiture du marié qui emmène les nouveaux époux vers leur nouveau domicile.

D. B.

Il y a d'autres groupes qui font comme vous les mariages ?

C. E.

À ma connaissance, nous sommes le seul groupe à faire l'entrée des mariés dans le style du Maroc. Des groupes algériens et tunisiens font aussi les mariages. Entre Bordeaux et Avignon, nous sommes une cinquantaine de groupes à pratiquer la musique du Maghreb.

D. B.

Vous jouez pour d'autres occasions que les mariages ?

C. E.

Nous faisons aussi les circoncisions. La fête se pratique une semaine après l'intervention chirurgicale, lorsque la blessure est guérie. Au Maroc, c'est le dentiste ou le coiffeur qui fait l'intervention, ici c'est le médecin. Nous jouons aussi pour les anniversaires et pour des soirées privées.

Disques

Alain Gibert

Chansons à dormir couché

Voilà un disque qui devrait être remboursé par la Sécurité Sociale puisqu'il donne aux parents des tas de solutions pour endormir leurs enfants sans avoir recours aux somnifères. La plus jolie qui nous est donnée est le récit de



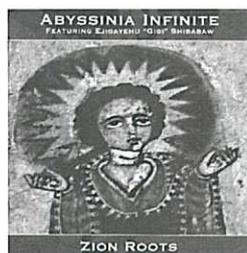
Petit Raymond Rouge (page 3). Je l'ai testée : elle fonctionne sur la plupart des enfants bien constitués. L'histoire se termine sur une douce berceuse, apaisante et réconfortante, qui donne en quelque sorte la clé du disque : "Le son de ma voix, reste près de toi" dit Petit Raymond Rouge à son frère pour le rassurer. Le sommeil grognon, les animaux farfelus, les parents affolés, les dents de lait qui tombent, nous accompagnent tout au long des refrains et restent avec nous longtemps après que les voix se soient éteintes. Ce sont celles d'Alain Gibert, d'André Ricros, de Catherine et Frédéric Paris qui s'entrecroisent et nous charment... jusqu'au sommeil. Les illustrations du livret s'en mêlent avec facétie en nous rappelant la couverture au crochet que grand-mère nous avait faite et qui recouvrait le lit douillet de notre enfance. Bref, un disque obligatoire pour les insomniaques petits et grands.

Véronique Ginouvès

Modal Pouce MPC1 13005. 2003

Abyssinia Infinite : Zion Roots Ethiopian Soul Music, Featuring Ejigayehu "Gigi" Shibabaw

Ejigayehu "Gigi" Shibabaw est née dans une plantation de café, cinquième d'une famille de dix enfants. Dans une ambiance économique, sociale et politique tendue et plutôt brutale, elle a grandi en chantant à l'église orthodoxe éthiopienne puis, au grand dam de son père, dans les clubs d'Adis Abeba. Un changement de gouvernement agité, la Providence et beaucoup de travail l'ont amenée, après plusieurs détours, à New-York. Elle y a rencontré le musicien et producteur Bill Laswell qui lui a permis d'enregistrer sa musique avec des musiciens aux influences musicales diverses. Christian Sholze, directeur du label de musiques du monde allemand "Network", a souhaité produire un disque qui



marque un retour à la musique sacrée au sein de laquelle Gigi a grandi. *Zion Roots* vous fait pénétrer chez la reine de Saba et le roi Salomon, quand l'Ethiopie s'appelait Abyssinie, là où l'espoir dans un avenir meilleur et la croyance en une puissance bienveillante sont vécues de façon charnelle. Les instruments acoustiques sont joués par des musiciens de talent : Bill Laswell qui exceptionnellement joue ici de la guitare sèche, Melaku Gelaw joue de la flûte mais aussi d'un des plus anciens instruments afri-

cains, la harpe Kirar, les percussionnistes Aiyb Dieng et Karsh Kale, Tony Cedras à l'accordéon et à la guitare, Moges Habte au saxophone ténor. Les seuls instruments électroniques sont les claviers éthérés d'Abegasu Shiota, musicien très proche de Gigi et qui sert à merveille son interprétation. La voix de Gigi c'est la magie du disque, elle mêle le chant traditionnel à ses créations, en éthiopien, en amharique ou en agewña, peu importe la langue, chacun d'entre vous comprendra son message.

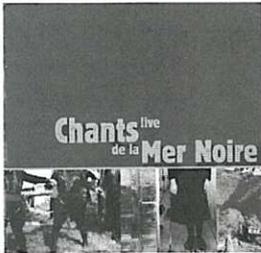
V. G.

Distribution Harmonia Mundi LC6759. Network 2003

Chants de la Mer Noire – Enregistrement en public à l'Eglise de Notre-Dame-du-Mont de Marseille en décembre 2002

Dans le sud-ouest de la Géorgie, dans la région d'Achara, quatre chanteuses sont parties en octobre 2002 sur les traces d'Edisher Garakanidse. Edisher était un chanteur et un musicologue géorgien, qui a arpenté son pays en enregistrant de nombreux chants ; il a aussi enseigné et transmis sans relâche cette musique qu'il aimait tant. Disparu brutalement dans un accident de la circulation en 1998, ce disque lui rend hommage. L'amitié qui le liait aux interprètes est si tangible qu'il nous semble saisir imperceptiblement ce qui faisait la qualité de ce grand pédagogue. De ce voyage en Mer Noire est né un concert qui donne à entendre des chants géorgiens traditionnels et religieux mais aussi des compositions d'Helen Chadwick. Cette chanteuse compositrice a, elle

aussi, beaucoup collecté en Géorgie et elle connaît intimement cette musique. Sur quinze titres, on peut y entendre sept de ses compositions profondément inspirées des polyphonies géorgiennes, où chacune des voix suit un cheminement propre. Elle y



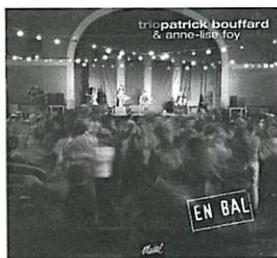
ajoute son vague à l'âme et le spleen de Verlaine, avec des titres qui parlent d'eux-mêmes : *Pearl* (page 3), *Heart* (page 4), *Cum scientia caritas* (page 7), *Resurrection* (page 8), *Il pleure* (page 11), *Walking north* (page 15). Les chants religieux traditionnels s'écourent dans cet écho, comme *Shen Khar Venahi* (page 5 et 6), deux versions d'un chant d'église où la Vierge Marie est comparée à une vigne. Les notes, souvent très proches, frottent l'oreille en générant une tension expressive qui nous ancre dans la terre. Les chants renvoient aussi à des résonances sonores tournoyantes, à la gaieté, la danse et aux valeurs de l'hospitalité (pages 1, 10, 13 et 14). Pour ce concert, Sabine Boukobza et Catherine Delolme se sont ajoutées aux quatre randonneuses : Helen Chadwick, Brigitte Cirla, Nana Kalandadze et Nato Zumbadze. Toutes les six ont une formidable capacité à "faire sonner" ces chants qui nous font voyager à leurs côtés sur les bords de la Mer Noire.

V. G.

Voix polyphoniques, 2003.
VPL33031101
www.voixpolyphoniques.org

Trio Patrick Bouffard & Anne-Lise Foy **En Bal**

Revoici Patrick Bouffard, cette fois-ci en trio (Cyril Roche à l'accordéon diatonique, Benoît Mager à la musette du Centre 20 pouces), et comme souvent en compagnie d'Anne-Lise Foy. Le revoici donc, mais en *live*, sans les filets et les artifices du studio. On retrouve en partie l'équipe de *Transept*, chroniquée voici quelque temps. Bouffard, c'est une affaire qui marche : l'un des plus brillants et illustres vieillards du Centre, qui a osé s'afficher comme fils spirituel du grand Gaston Rivière, pourtant si décrié de certains esprits forts. Personnage médiatique, super star des petites danseuses de bourrées à deux temps : on ne le présente plus dans une revue comme *Pastel*, si l'on a un tant



soit peu le sens des réalités. Que faire d'autre que d'annoncer un disque sans surprise ? C'est d'une technicité irréprochable, la machine est parfaitement huilée, Anne-Lise a toujours la même voix métissée trad-musette, c'est toujours aussi agréable à entendre, les musiciens affichent toujours le même look ménétrier branché, comme sur les couvertures de ce magazine consacré au "trad" et dont nous taïrons le nom. Chercher des éléments de nouveauté ici serait chose osée. Néanmoins, en bon partenaire musical, Patrick laisse le temps de quelques morceaux la vedette à

ses coéquipiers : trois chansons, bien sûr, à Anne-Lise (dont la grinçante et quelque peu surréaliste *Lettre à P...* que la voix charmeuse d'Anne-Lise ne rend que plus étrange, dans son absolu *a capella*), et une jolie mazurka à Benoît (*la Burette*, dont il est l'auteur). Un léger brouhaha entre chaque plage rend l'effet *Live* encore plus vrai. Les coups de poignet, comme sur toute vieille bouronnaise qui se respecte, sont des plus percutants : mais avec Patrick Bouffard, faut-il rappeler que ce virtuose les assène avec une précision, un sens du brillant qui les rend plus assassins que quiconque, même si on va piocher chez les grands anciens et leurs enregistrements historiques. Raffinement suprême, notre virtuose sait les introduire avec grand art dans ses très beaux quoique courts préludes, que l'on entend au début de nombreux morceaux. C'est là d'ailleurs que se rencontre le grand art : improvisation simulée ou grande pratique d'ensemble des différents compères, les vieilles, cornemuse et accordéon se lançant la réplique avec un naturel déroutant. Un disque de "pros" dirigés par un maître : peu de surprises certes, mais beaucoup de plaisir... et une belle leçon.

Jean-Christophe Maillard

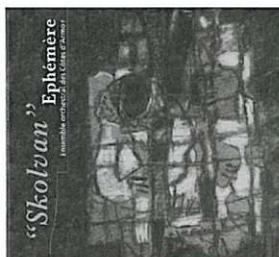
Modal Pleinjeu MP3
111032

**Skolvan, par l'ensemble
Ephémère, Ensemble
orchestral des Côtes
d'Armor et la chanteuse
traditionnelle Anne Auffret**

Qu'un ensemble de chambre composé en grande partie de professeurs de conservatoires soit soutenu par un conseil général, que cet ensemble se consacre à la musique des XX^e et XXI^e siècles, qu'elle suscite des créations et que ces créations s'appuient sur la tradition musicale locale, on ne peut qu'applaudir et complimenter de telles initiatives. Bravo à l'ensemble Ephémère, bravo à Anne Auffret (que l'on connaît depuis longtemps), donnez l'exemple, amis ! Essayez !

Observons maintenant d'un peu plus près le produit. Un programme de quatre plages semble vouloir présenter le travail du groupe, les qualités de quelques solistes, et surtout proposer le "plat de résistance" de notre CD : le *Skolvan* du compositeur Roger Tessier, forte personnalité de la génération des compositeurs français nés dans les années 1935 – 1945. Nous passerons rapidement sur les deux premières pièces, certes dignes d'intérêt mais qui donnent malgré tout l'impression d'avoir été mises là "pour meubler". *Dyptique*, pièce pour violon seul de Gualtiero Dazzi, permet d'apprécier le jeu virtuose de Jean Leber, dans cette pièce pour violon seul. Ce compositeur rattaché à l'école de la musique dite "spectrale" avait d'ailleurs composé, voici six ou sept ans, une belle cantate sur un texte occitan, commande du Conseil Régional Midi-Pyrénées (une initiative heureuse de notre ami Alem Surre-Garcia) et interprétée par l'Orchestre de Chambre National de Toulouse.

Le *Stille Nacht* d'Alfred Schnittke mérite tout simplement d'être oublié dans un tel programme : même si ce musicien fut un très grand monsieur, représentant d'un postmodernisme d'abord *underground* sous la Russie soviétique, puis encensé durant le petit nombre d'années qui lui restaient à vivre (il est mort en 1997), elle paraît ici d'une profonde laideur... On n'entre pas aussi faci-



lement dans l'univers de Schnittke, et le célèbre Noël est traité ici avec une telle distanciation qu'il faudrait un conditionnement minimum pour en saisir la portée. Anne Auffret chante ensuite, dans la plus pure tradition, cette superbe *gwerz* (complainte, si l'on veut à tout prix une traduction) contant l'histoire terrible et étonnante de ce fantôme rongé par le remords, celui d'avoir commis trois fratricides, assassiné un prêtre, incendié des églises... et surtout d'avoir perdu ce livre écrit avec le sang de notre Sauveur. Il vient révéler à sa mère que le livre a été avalé par un poisson qui réside au fond des océans, et il obtient son pardon. Histoire déroutante, mélodie superbe : on la connaissait déjà sous la version de Yann-Fanch Kemener, et on constate que celle d'Anne Auffret éclaire d'une lueur nouvelle quoique proche ce chef-d'œuvre du génie populaire armoricain. Mais diable, quel rapport avec Dazzi et Schnittke, dont les œuvres

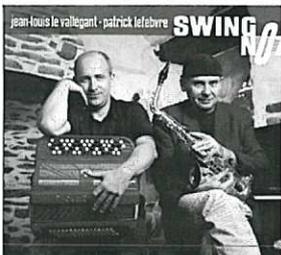
avaient malgré tout un petit alibi de musique d'influence populaire ? La réponse pourrait venir avec la pièce de Roger Tessier, maître de la magie des timbres et poète de la pâte sonore : nous avons à l'esprit, notamment, la belle *Hexade* pour sextuor d'ondes Martenot (cet étonnant instrument électronique élaboré dans les années 1930, et qui a autant servi Honneger et Messiaen que Brel ou Ferré). Son *Skolvan* est une sorte de relecture de la chanson traditionnelle, dialogue entre la chanteuse et un petit ensemble instrumental regroupant les instruments les plus divers : les cordes, les bois, les cuivres (un par pupitre), divers saxophones, des percussions, un accordéon, une harpe celtique, un piano... La rencontre reste déroutante à la première écoute, mais on ne peut qu'admirer le travail d'Anne Auffret, à la fois chanteuse traditionnelle, récitante, tragédienne et surtout musicienne du XXI^e siècle. La langue bretonne donne une force et un impact exceptionnels à la musique de Tessier, qui a choisi de commenter verset par verset les épisodes de la longue épopée. Anne chante, pleure, vocifère, murmure : le modèle traditionnel en est bien sûr disloqué mais on reste impressionné par cette lecture très personnelle, qui n'influencera aucunement (heureusement !) nos écoutes ultérieures du "vrai" *Skolvan* mais qui prouve tout simplement l'actualité, l'intemporalité, et la pérennité des musiques traditionnelles.

J.-C. M.

**Conseil Général des Côtes-d'Armor et ADDM 22.
Contact ADDM 22 : 02 96 68 35 35.**

Jean-Louis Le Vallégant (saxophones) et Patrick Lefebvre (accordéons)
Swing Noz

Cet excellent disque arrive à point nommé après le *Kof a kof* de Roland Becker, chroniqué dans le dernier *Pastel*. Si celui-ci partait avec humour et tendresse à la recherche des musiciens bretons des années 1930, Le Vallégant et Lefebvre semblent tirer les leçons de l'histoire en proposant un produit créateur, pourtant élaboré à partir des ingrédients similaires que sont le saxophone et l'accordéon. Comme Becker, Le Vallégant est l'un des plus brillants sonneurs en couple de sa génération. Formé à l'école d'Auguste Salaün, le légendaire sonneur de Bannalec, il excelle dans les divers répertoires des Haute et Basse Cornouailles, remporte prix et distinctions de toutes sortes, puis oblique vers le jazz et les musiques de rue. Le trajet de Jean-Louis Le Vallégant est désormais double : le sonneur traditionnel en vient même à faire sonner sa bombarde "comme un sax" et son saxophone "evel ur vombard", mais toujours... comme Le Vallégant, bien sûr. Sa rencontre avec Patrick Lefebvre est, dans



l'ensemble, pleinement réussie. On a de jolis morceaux tels *Cœur de bois*, ou *Deit-hui genein*, qui pourtant ne sont pas d'une originalité extrême dans leur style de charmante musique d'ameublement. Le poème en dialecte vannetais, dit

par un monsieur à la voix de basse profonde dans le second de ces titres, n'en est que plus déroutant. On a aussi une mélodie du pays gallo fort connue, *J'étais lassée d'être jeune fille*, que Patrick joue seul à l'accordéon, avec une grande sensibilité rappelant le jeu de la bombarde en couple. On a enfin les joyaux du CD : une série de danses que les deux comparses exécutent de manière quasi idéale, et c'est un grand bonheur. Nul doute que les vieux musiciens de *Kof a kof* cités plus haut possédaient le même style sautillant et si proche des danseurs : Becker et Huiban s'en rapprochaient dans une musique destinée à la scène, Le Vallégant et Lefebvre le proposent pour le bonheur du *fest-noz*. Enfin ! une musique de danse qui en respecte les inflexions !... Nous sommes bien loin, ici, de ces groupes de tout poil qui polluent trop souvent les podiums. Ici, tout n'est que finesse, swing, stumm et *startijenn*, pour parler comme chez nous... Un petit ensemble seconde parfois le duo, d'où émergent un tuba jovial, une batterie caracolante et la doctorale trompette d'André Losquin (médecin et jazzman). Le répertoire de danse comporte gavottes de la Montagne et du pays Pourlet, *kost ar c'hoat* (et non *Costard chouette* comme s'intitule cette pièce...), *ridée* et *hanter-dro*, entre autres. Les références aux vieux sonneurs, au jazz et au style musette restent claires : on est pourtant en présence d'un son personnel, et d'une musique pleinement actuelle sous ses dehors de musette jazzy revisitée.

J.-C. M.

Coop Breizh CD949.
Coop Breizh , 29540 Spézet.
Tél. 02 98 93 83 14. Mél :
coopbreizh@wanadoo.fr

NOMA'S afro-celt-groove

Cet album afro-celt-groove est composé d'une vingtaine de musiciens et d'un bagad. Il nous propose un voyage partant de l'Ecosse en passant par l'Irlande,



la Bretagne, la Galice en allant vers le Congo africain. Le thème de la rencontre, du mélange des cultures est dans l'air du temps. L'album s'écoute facilement, trop facilement. La prise de son des intervenants est d'excellente qualité. Ça sonne à "copier coller", quelque chose entre un réel parti pris artistique à la manière du peintre de mélanger, d'ajouter de la couleur sur la toile, et celui du moindre risque dans la gestion de l'enregistrement. Cette opération à gros budget interpelle à plusieurs niveaux. On comprend qu'il y a eu la volonté de faire beau, de faire grand, de donner une couleur, une dimension sympathique en associant une voix africaine souriante aux sonorités du cartel celtique (Galicia, Irlande, Ecosse et Bretagne). Le choix d'une voix comme fortement grippée sur un *andro* breton crée un climat intéressant bien que discutable par le côté un peu rauque et mal assuré, en brisant cette impression de quelque chose d'extrêmement lisse sur l'ensemble de l'écoute. Cet album est intéressant par le fait qu'il pose clairement la question du sens, de là jusqu'où on peut aller au plan éthique dans l'utilisation du fonds musical traditionnel.

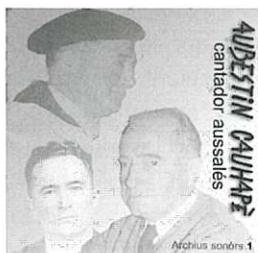
Quelle sociologie pour ces musiques d'avant ? Elles ont surgi dans la magie de l'instant, des instants sensibles, presque confidentiels, faits de connivences dans les regards et les gestes musicaux, et cette pâle matière à peine perceptible au travers de l'écriture ou des enregistrements qui nous sont parvenus. Ont-elles d'autres vocations que d'être consommées comme de l'énergie fossile à des fins commerciales non avouées ? De la même manière que le folklore tue le folklore, le "mieux faisant" technologique ne tue-t-il pas la musique ? Les interventions sont à l'exception de l'*andro* chanté d'excellente qualité, mais la qualité instrumentale autant que celle du traitement technique par le mixage peuvent-elles rendre l'émotion intacte ? C'est trop bien pour être de la variété, trop lisse pour être de la musique vivante, trop fade pour être distrait dans une occupation sérieuse, et c'est peut-être bien là la qualité du produit. Il est vrai que ça s'écoute agréablement en double tâche, en conduisant, en faisant son courrier ou la vaisselle, une évocation d'un autre temps pour remplir les faux silences du temps présent sur fond de moteur quelconque, entre réfrigérateur et ventilation d'unité centrale.

Dominique Barès
Distribué par Coop Breizh
Mél : coopbreizh@wanadoo.fr

Aubestin Cauhapé **Cantador aussalés**

Chanteur ossalois, Aubestin Cauhapé était dépositaire d'un riche répertoire de chants en occitan. Cette publication en contient dix-neuf. Certains sont des chants à danser, et sont interprétés par-

fois avec d'autres personnes. L'apport le plus marquant et original concerne le répertoire des *cants de taula* – chants de table (pour les novices : ne pas confondre ce répertoire avec les chansons à boire !). Le style de Cauhapé est sûr, parfois surprenant de tant de variantes ou d'ori-



ginalité, souvent très orné. À côté de Pierre Arrius Mesplé, autre "immense chanteur" de la tradition, Cauhapé maîtrise magistralement "*lo biais*", l'art de chanter. Une quinzaine de plages sont consacrées à des entretiens avec le chanteur, sur différents sujets de la vie.

Cette publication faisait cruellement défaut, tant Cauhapé est un des "modèles", un des maîtres du chant de tradition orale en Occitanie. *Beròia partida de cant* ! (jolie partie de chant !). Nous nous réjouissons de sa sortie !

Pascal Caumont

Menestrèrs gascons / MG023

Musiques traditionnelles d'Auvergne et du Rouergue

Suite à la parution du double CD *Les musiciens aveyronnais à Paris*, Michel Esbelin et Marianne Mélodie ont eu envie de continuer l'aventure, de se replonger dans cet "exode en musique". Ils nous proposent ainsi ce CD sur les Auvergnats et Rouergats pour la plupart à Paris. Le disque contient vingt-deux morceaux enregistrés entre 1912 et 1948, ce qui en fait d'emblée un docu-

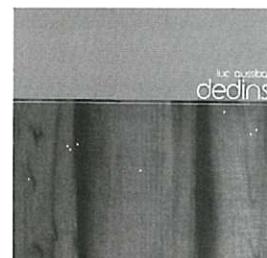
ment important pour la mémoire ! Les morceaux ont été "nettoyés" et remastérisés, ce qui rend l'audition plus confortable et "brouille moins l'écoute"... De plus il est assez varié ; on y entend entre autres des bourrées et autres danses à la cabrette et à l'accordéon (Bouscatel, Cayla, Momboisse, ...) ainsi que la chorale de la Solidarité Aveyronnaise qui interprète dans un style très "ampoulé" une version du *boièr* et une suite de chants. Un disque original qui fait sortir des tiroirs et de l'oubli quelques petits chefs-d'œuvre !

P. C.

Marianne Mélodie 031054-830

Luc Aussibal **Dedins**

Luc Aussibal nous revient avec son second CD. *Dedins* est à mon avis très réussi : un son nouveau, plus actuel, une grande homogénéité de l'ensemble, des textes souvent très beaux (du poète Jaume Privat). C'est une belle surprise que nous fait Aussibal, une publication qui se positionne "à part" dans la production actuelle, sans doute un des disques parmi les plus réussis et les mieux "mûris" de la saison. Le son et



l'ambiance évoquent souvent les univers de Kat Onoma ou les albums solos de Richard Wright, le pianiste de Pink Floyd. Un beau voyage musical !

Mon unique critique concerne le texte en gascon qui est prononcé "à l'aveyronnaise", ce qui ne fait malheureusement pas passer la musique du parler gascon qui aurait pu trouver ici une jolie place à l'honneur. Dommage ! Cette chanson se retrouve en dessous de l'ensemble.

Le reste des plages tient vraiment la route. Ce CD est à savourer absolument !

P. C.

Mosaïc music distribution
363142

Atlas Sonore en Languedoc-Roussillon, 3 / Hérault : la Bouvine ; chansons, contes et musiques de fêtes

"Dans la plaine languedocienne, peu de territoires ont une identité



aussi fortement vécue et revendiquée par ses habitants que le pays de Bouvine. La *fé di biou*, passion partagée des taureaux et des jeux taurins, dessine ici un espace tant physique que mental (...). Ainsi débute le livret de cette intéressante publication consacrée à ce "petit pays" passionné et passionnant.

Le disque fait entendre beaucoup de collectages de chanteurs qui égrènent parfois des morceaux dignes de figurer sur une "anthologie" des chants originaux : "*Volem de biòus*" ("Nous voulons des taureaux"), éloge de la différence entre les gens du Midi et les gens du Nord, "*Lo prumièr*

biòu d'après gostar" ("Le premier taureau de l'après-midi"), cocasse histoire d'un taureau échappé de l'arène, "*Aviaí un chivau blanc*" ("J'avais un cheval blanc"), sorte de pot-pourri avec de nombreux couplets originaux. Cette nouvelle publication de l'Atlas Sonore en Languedoc-Roussillon est très intéressante ; nous sommes d'ores et déjà dans l'attente de nouveaux disques de la collection !

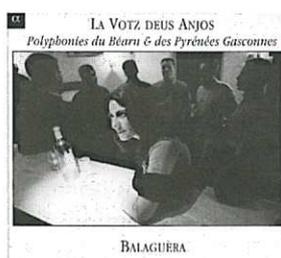
CLRMDT 1018

Balaguèra – La Votz deus Anjos

Polyphonies du Béarn et des Pyrénées Gasconnes

Entièrement consacré aux polyphonies de tradition orale des Pyrénées, ce CD est le premier du groupe Balaguèra. Cet ensemble est constitué de neuf jeunes chanteurs de la région de Pau, qui effectuent un travail remarquable de recherche et de diffusion. Jusqu'ici peu d'ensembles, hormis les Pagalhós, avaient fait ce travail. Emmenés par l'ethnomusicologue Jean-Jacques Casteret, Balaguèra nous fait vibrer au son de ces polyphonies vaillantes et rugueuses, aux harmonies rondes et sonores, aux textes souvent profonds et poétiques.

En tout quatorze polyphonies dont certaines d'anthologie, telles *Cruèla si tu'm vòs aimar* ou *Maudit sia l'amor*, et la très belle



version béarnaise du *Aqeras montanhas – Se canta*. La seule chose qui paraît actuellement manquante dans ce travail, c'est la présence plus marquée de l'ornementation que l'on entend dans le "chant spontané" en Béarn et Bigorre, près des buvettes de fêtes, dans les bars ou sous les halles. Mais toute l'énergie du son pyrénéen est ici déployée dans sa dimension authentique.

P. C.

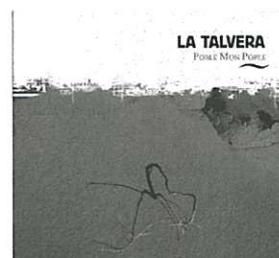
Un disque remarquable à ne pas rater !

P. C.

Production 2002, Alpha 506, www.alpha-prod.com

La Talvera Pòble mon pòble

Ce nouveau disque de La Talvera tranche avec les précédentes productions du groupe : instrumentation plus riche, présence de sons



électroniques, plus grande énergie. Daniel Loddo et Céline Ricard semblent avoir trouvé là un créneau esthétique intéressant. Ni Fabulous Trobadors bien qu'on y pense en écoutant certains textes, ni Massilia Sound System malgré la présence des musiciens de ce groupe qui donnent bien leur "pâte", la nouvelle Talvera est très convaincante et sûre d'elle. Le disque fait mouche. Les textes sont bien ficelés et pertinents. L'engagement occitaniste est fort. Les sonorités instrumentales nous donnent des

couleurs et des mélanges étonnement réussis : accordéon, *bodega*, *graile*, *caramèl*, harmonica, guimbarde, fifre, clarinette, saxo, *cava-quinho*, percussions, mandole, *gimbri*, luth oriental, violon, guitare, synthés, *samples* et programmations.

Un gros travail et une belle réussite.

P. C.

TAL 10

Aital Sèm ! Musiques et chants languedociens revisités

Cette création se présente comme une belle histoire. De celles qui concernent en premier lieu les tout petits avec leurs grands yeux d'envie de prendre la vie et d'apprendre. Daniel Frouvelle va accompagner les *gafets* pendant une dizaine d'années sur le chemin des musiques et des instruments traditionnels. Ils iront aussi à la rencontre de la musique classique et du jazz. C'est pourtant dans la musique traditionnelle qu'ils trouveront l'inspiration pour



cette création exemplaire au plan de la transmission d'une pratique musicale. Pour les aficionados de la vielle à roue, l'écoute est plaisante et enlevée bien que le parti pris du plein jeu de l'instrument sur presque toutes les plages était risqué. La prise de son est bien

équilibrée avec de bons enchaînements, l'alternance avec le chant et un violon brillant. On peut avoir l'impression en première écoute d'un espace sonore trop rempli, d'un manque de silence, mais à la réécoute une impression de quelque chose de charmant, de joyeux, d'accrocheur s'incrute avec une envie d'y revenir. La magie opère, cela tient certainement au plaisir de musiciens investis dans une pratique bien éprouvée, lié à la réalité d'une amitié évidente entre les acteurs de ce délit de bonne musique.

D. B.

Production AIMI (Association pour des Initiatives autour de la Musique et des Instruments des pays d'Oc)

Jean-Michel Espinasse & Marc Castanet Cédérom Les instruments de musique occitans : la Gascogne

Ce cédérom est une publication très intéressante. Très bien pensé et organisé, il permet à un très large public de découvrir ou de mieux connaître les instruments de musique propres à la Gascogne : cornemuse landaise, flûte-tambourin à cordes, *caramèra*, *brama-topin*, etc. et les instruments répandus sur d'autres territoires, tels le violon, l'accordéon diatonique, la vielle à roue, ... À chaque instrument, des plages sonores permettent de se faire une idée du son de l'instrument, du style de la musique gasconne et de ses fonctions. Des vidéos de musiciens "en jeu" sont proposées pour certains instruments. On y trouvera aussi un jeu relatif aux instruments, un conte traditionnel, une description de la

Gascogne, ainsi que des expressions gasconnes savoureuses en relation avec la musique (comme *estar coma ua esquila sens batalh* - être comme une cloche sans battant, pour parler de quelqu'un qui reste bouche bée, ou comme *s'entener coma còrdas de vriulon* - s'entendre comme cordes de violon).

Notre seule critique concerne le domaine du chant qui ne comporte pas assez de plages (les poly-



phonies pyrénéennes et le chant à danser sont absents) ou bien qui comporte une plage de trop. Si le choix retenu a été de ne pas s'appesantir sur le chant, choix qui aurait pu se comprendre vu le thème du cédérom, il valait mieux ne rien mettre plutôt que de n'en proposer qu'un seul, de facture beaucoup moins traditionnelle que la plupart (et qui plus est donné ici dans la restitution de sa version écrite, sans utiliser la façon dont il a été "traditionnalisé" dans un style plus ancré, comme en témoignent les collectages effectués à Samatan). Conçu en trois langues (occitan-gascon, espagnol, français), ce CD ludique est très bien documenté. De plus il fait aussi le point sur la pratique actuelle des musiques traditionnelles en Gascogne. Une très belle et très utile publication. Bravo aux auteurs !

P. C.

**Scérém CRDP Midi-Pyrénées
CDDP Gers / 31032W14**

Cédéroms / Livres

Ad'Arron

Aci qu'èm Reis Mossur !

Enfin, il est arrivé !

Voilà un moment qu'on les savait en studio et en pleine réalisation de la partie cédérom, le nouveau ad'arron est enfin sorti.

Le précédent CD *Er Naveth* était dédié en grande partie aux branles et sauts béarnais et avait alors marqué par son authenticité. *Aci qu'èm Reis Mossur !* ne déroge pas à la règle. Un son pur, sans artifice, les seuls instruments traditionnels, (*boha*, violon, accordéon diatonique, caremère...) joués avec respect nous transporte en plein cœur des Landes. Ce disque est véritablement un voyage, on y écoute des paysages sonores, des airs landais déjà connus (*A l'entorn de ma meison, Mardigràs qu'avè, Qui t'a cargat la gala Margot...*), on y découvre de magnifiques



chants, polyphoniques, avec, entre autres, les superbes voix de Mathieu et Thomas Baudoin. La partie cédérom, très réussie, est composée de photographies de paysages landais, d'articles de Jacques Baudoin, Michel Berdot ou encore Pierre Corbefin. On y découvre également une multitude d'informations sur la pratique des danses dans les Landes.

On peut également souligner le travail remarquable de la famille Ad'arron au niveau du livret, bilingue (gascon-français) sur lequel sont décrites les danses et

les occasions de jeu.

On peut néanmoins regretter que quelques mélodies, déjà entendues, n'aient pas laissé la place à plus de morceaux inédits.

Aci qu'èm Reis Mossur !, splendide voyage à travers *las Lanas*, entre musique à danser, chant polyphonique, transmission et pédagogie.

Guillaume Lopez

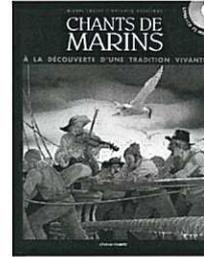
**CD-ROM
SCALA MULTIMÉDIA 1993-
2000
ADN 002**

Chants de marins : à la découverte d'une tradition vivante

**Michel Colleu (textes),
Nathalie Couilloud (photographies)**

Même si vous n'avez pas le pied marin, ce magnifique livre-CD vous permettra d'entamer un voyage musical et réjouissant dans le monde des gens de mer à travers le temps puisque vous naviguerez du XIX^e siècle jusqu'aux prochains festivals de l'été. Une fois l'ouvrage refermé, vous serez devenu un vrai terre-neuvas, ou un matelot français ou bien un long-courrier avec une chanson dans chaque port. Les textes de Michel Colleu, la richesse des illustrations avec en particulier les photographies de Nathalie Couilloud se conjuguent et réussissent le pari de replacer avec clarté les chants dans leur contexte historique et dans leur fonction à bord. Le sous-titre "À la découverte d'une tradition vivante" n'est pas qu'une phrase banale. Certes, l'émotion est forte devant les photos du début du siècle, comme celles qui montrent le passage de "La Ligne"

(l'Equateur) à bord des cap-horniers, mais c'est surtout une véritable jubilation qui nous étreint devant celles toutes récentes de musiciens à bord des vieux gréements au chant, au violon ou à l'accordéon. Défilent ainsi John Wright, Catherine Perrier, Pascal



Servain, Hughes Aufray (qui n'a pas hurlé dans sa jeunesse "Le port de Tacoma !"), Arnaud Maisonneuve et tant d'autres (dont Michel Colleu). Le livre propose cinquante-trois chants accompagnés de leurs partitions, leurs paroles, leur traduction éventuelle, leurs accords pour l'accompagnement, avec toujours le contexte de leur interprétation. Un disque d'une heure quinze l'accompagne. La quinzaine de chanteurs qui interprètent les vingt-cinq titres ont tous en commun une énergie vitale qui nous communique l'atmosphère des fêtes maritimes et des manœuvres chantées. Le choix de faire intervenir des illustrateurs de bandes dessinées comme François Bourgeon, Benjamin Flahaux et d'autres pour distinguer les chapitres contribue au charme de l'ouvrage. Encore une fois, le Chasse-Marée se montre un éditeur de qualité. Sans aucun doute, ces chants seront entonnés dès que le livre sera fermé.

V. G.

ISBN : 2914208294

**Cançonièr occitan 1
Recuèlh establît e adobaments
musicals. Recueil
établi et arrangements /
Recopilació i arranjaments,
Pascal Caumont**

*Se canta, Adieu paure
Carnaval, Jol pont de
Mirabèl... : ce sont dix grands*



classiques du chant occitan que vous trouverez dans ce livret-CD réalisé par Pascal Caumont. Pour les interpréter il s'est entouré d'un joueur de cornemuse et de fifre, Guillaume Lopez, qui l'accompagne parfois au chant et de Thierry Roques, joueur d'accordéon chromatique. L'abréviation du nom du groupe "Trio Grand Vam" donne le sigle TGV... sauf qu'en occitan le V prend le sens d'énergie, est-ce une énergie durable pour ce train ? Nous avons surtout dans ce livret-CD un véritable outil pour tous ceux qui souhaitent mieux connaître ou faire connaître le chant occitan. Les enseignants y trouveront pour chaque chant sa partition et ses paroles tandis que le CD offre pour chacun d'eux une interprétation du TGV puis le morceau instrumental pour chanter à sa façon. Les chants qui y sont présentés le sont en graphie occitane, traduits en français et en catalan, et c'est épatant de lire en même temps ces langues pas si éloignées. À

suivre donc pour le numéro 2, on attend aussi les chants en catalan.

V. G.

**Livre et CD
CRDP Midi-Pyrénées
(Toulouse) - Dinsic
Publicacions Musicals
(Barcelone)
2003**

**Chansons grivoises pour
accordéon diatonique
Michel Beauget, Yann Dour,
Patrick Raynaud**

Les chansons grivoises ne sont plus tellement à la mode depuis que le politiquement correct sévit. Heureusement quelques-uns s'attachent à faire perdurer cette tradition qui a enchanté nos colonies de vacances et nos cours de récréation. Voilà vingt-cinq chansons chantées par Yann Dour, Françoise Le Brec'h et Michel Beauget accompagnées de leurs textes, de leurs partitions et des



tablatures pour accordéon diatonique. Au son des polkas, des avant-deux et autres danses, vous y trouverez des chansons populaires détournées (*La jeune fille dans le métro*), des chants de marins pour oublier l'effort et la solitude sur le navire (*La Margot, Ridées de Josselin*), d'autres qui rappelleront quelque chose à ceux qui ont terminé leurs études de médecine ou qui ont fait leur service militaire (*Mes chaudronniers* ou *Le grenadier des Flandres*),

d'autres qui avec beaucoup de légèreté se veulent humoristiques, voire intellectuelles (*La petite ouvrière*)... Ma préférence va vers les plus simples (*Avant deux, Tape ta pine*) ou les reprises de chansons bien connues (*Il était une bergère, Les filles des forges*)... il y en a pour tous les goûts. Les chansons sont agrémentées de textes pas toujours très clairs, de blagues souvent drôles et de dessins réalisés par Jean-Luc Hiettre et Ago Bardoul. Les éditions Caruhel peuvent prendre des commandes par Internet (www.caruhel.asso.fr) en certifiant l'anonymat à la personne qui désire recevoir le livre en question...

V. G.

**Éditions Caruhel, 2003
Livret (60p.) + cédé**

**Rondes, branles, caroles. Le
chant dans la danse
Jean-Michel Guilcher**

De toutes les danses, la danse en rond chantée est la plus ancienne. Les sources convergent là-dessus, il suffit d'observer les décors des céramiques grecques où la danse en chaîne est représentée ; les premiers textes qui la mentionnent datent du VI^e siècle. Il est plus difficile de discerner le moment où la danse aux chansons a perdu sa place dans la société française. À partir de quand les enfants sont-ils devenus les ultimes représentants et les seuls détenteurs du plus ancien type de danse connu de notre histoire ? Que nous enseignent les "îlots refuge" de Vendée ou de Centre-Bretagne où Jean-Michel Guilcher et son épouse, Hélène, ont pu retrouver les derniers exemples de la danse en rond chantée ? C'est cette grande aventure de la "musique à bouche" qui est relatée à travers trois études et vingt-quatre



articles, fruits de quinze années de recherche dans plusieurs régions françaises. Les trois chapitres principaux correspondent aux trois types de danses en chaîne distinguées : branle, ronde et carole. L'auteur s'attache à démontrer que cette danse, qu'il considère comme notre bien commun et fondateur, était une expression collective complète : voix et geste (ou pas) avaient tous la même place. Il balaie ainsi quelques idées reçues comme celle de l'antériorité de la musique sur les paroles, dans un genre où mouvement et voix sont inséparables. En regroupant tous les enseignements qu'il a tirés de l'ethnographie et des sources écrites anciennes, il retrace les expressions qu'a pu recouvrir cette danse au cours de son histoire. Les sources écrites sont passées au peigne fin et de nombreux extraits de textes, médiévaux notamment, viennent étayer sa démonstration. En ce qui concerne les sources ethnographiques, Jean-Michel Guilcher rappelle en introduction qu'il n'existe pas de grand corpus sur la danse. Les fonds sont éparés et depuis 1941, non seulement il en a rassemblé plusieurs mais il en a créé lui-même en enregistrant des enquêtes de terrain. Pourtant, si la bibliographie est extrêmement détaillée et précise (plus de quatre cents références), facilitant ainsi ce regroupement de données auquel il aspire, les archives sonores qui ont été constituées ne sont pas signalées, ou sont simplement décrites en notes de bas de page ; aucun lien n'est fait vers les institutions où il

devrait être possible de les écouter. L'auteur n'accorde pas ainsi ce qu'il permet avec les textes écrits : effectuer le va-et-vient entre la source et la démonstration qu'il développe. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage est une somme indispensable aux chercheurs qui travaillent sur le champ de la danse et du chant, aux chanteurs et aux danseurs. Il vous fera entrer dans le temps lointain où la danse "au son de la goule" (p.61) avait la faveur de tous.

V. G.

2003
coéd. CRBC - UBO - Atelier
de la danse populaire
ISBN 2-901737-57-9

Les instruments de musique de nos terroirs

La Confédération Nationale des Groupes Folkloriques Français vient de faire paraître le troisième volet de son énorme travail de diffusion du savoir recueilli puis réutilisé par les groupes folkloriques affiliés.

Après un important ouvrage sur les costumes paru en 1997 et un double CD en 2000, voici donc, dans le même esprit, un livre qui



nous parle des instruments de musique aujourd'hui utilisés par les groupes folkloriques. Il ne s'agit donc pas de recenser les instruments existants ou ayant existé sur le territoire français, mais plutôt de présenter ceux que se sont réappropriés ces groupes profondément attachés à leur région ;

ainsi se côtoient, du plus humble au plus sophistiqué, des instruments traditionnels qui ont en commun, malgré leur utilisation qui parfois dépasse le cadre restreint d'une région, une forte image identitaire. Et quand, à l'instar du violon ou de la vielle, l'instrument est utilisé dans de nombreuses régions différentes, on s'attache alors encore plus à sa technique de jeu, son accord, sa décoration ou sa tenue pour bien marquer sa différence et mieux spécifier la manière inimitable qu'il a de transmettre la sensibilité musicale propre à chaque terroir. Ainsi, cet ouvrage veut attirer l'attention du lecteur non pas sur un descriptif trop théorique, mais sur une mosaïque d'informations, de détails d'utilisation, de construction, détails qui ne sont pas forcément repris systématiquement pour chaque instrument. De très belles photos illustrent richement ce livre. Elles représentent des instruments qui "servent", non des objets tirés d'un grenier ; des reconstitutions (*sonarels*, bombe du Lauragais) prennent place aux côtés des innovations (vielle électroacoustique), les copies aux côtés des créations (*A caramusa* : cornemuse corse). Les instruments sont classés très logiquement suivant leur organologie et sont accompagnés de textes variés, descriptifs, anecdotiques ou techniques, de dessins, de cartes géographiques pour les aires de jeu. L'ensemble est un ouvrage très didactique avec une mise en page agréable.

Bernard Desblancs

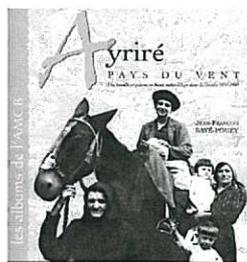
Confédération Nationale des Groupes Folkloriques Français ; Sarrail, Claude. Les instruments de musique de nos terroirs. Labège : Tourisme Médias Éditions, 2003. 183 p

Ayriré, pays du vent. Une famille paysanne en haute vallée d'Aspe dans les années 1930-1960.

Jean-François Bayé-Pouey

Cet ouvrage est le second *Album* proposé par Association Mémoire Collective en Béarn, qui édite également, depuis 1986, un Bulletin annuel consacré à la mémoire du pays béarnais.

Ayriré, pays du vent est la chronique d'une famille et d'un *bordalat*, quartier rural de la commune de Borce en haute vallée d'Aspe. L'auteur, Jean-François Bayé-Pouey, y est né en 1927 et ses ancêtres habitaient Borce depuis au moins six cent cinquante ans. Dans les années 1930, six familles faisaient encore vivre le *bordalat* d'Ayriré, aujourd'hui déserté. Les souvenirs de jeunesse que nous livre Jean-



François Bayé-Pouey sont donc une sorte de testament de ce quartier de montagne, écrit à la première personne, en souvenir de ceux qu'il nomme affectueusement *Pair Tomàs* et *Mair Marianna*, ses parents. Il a en ce sens une valeur générique qui va au-delà du seul cadre géogra-

phique, puisque après l'époque de la célébration de la mémoire de ce que furent ces communautés paysannes, le temps faisant son œuvre, il faudra bien aussi en faire son deuil et les laisser, dans les Pyrénées comme ailleurs, entrer dans l'histoire. Au fil des pages, c'est donc toute la vie économique et sociale de la montagne pyrénéenne que l'on retrouve. Jean-François Bayé-Pouey y décrit précisément l'organisation de la maison, *era casa*, à laquelle s'identifie la lignée familiale, et le territoire environnant, ce "monde paysan géré par des paysans". Le plus long chapitre est logiquement dévolu au labeur acharné des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, pour tirer leur subsistance de propriétés minuscules et des larges espaces collectifs de montagne. Au travers de ce destin familial, nous assistons aussi à toutes les mutations contemporaines de ce monde rural "du sabot clouté à la botte en caoutchouc". Le témoignage que nous livre Jean-François Bayé-Pouey a la qualité de ces récits écrits par un auteur qui, tout en ayant pris par son métier d'enseignant une certaine distance, a vécu en grande partie les faits qu'il rapporte. Il en a aussi les limites et les éditeurs ont fort judicieusement complété ce texte par des extraits d'entretiens qui viennent, sur quelques thèmes (la chasse à l'ours, l'habitat, la parenté, la naissance, la montée des bêtes à l'estive, l'émigration) apporter des précisions très utiles.

Enfin, cet ouvrage est servi par une iconographie splendide, toujours légendée avec précision, qui associe opportunément des reproductions d'archives, des

prises de vue contemporaines des lieux (y compris l'intérieur conservé de la maison des Pouey), des photographies de famille et des clichés anciens collectés dans la commune. Aucun document n'est superflu et l'on voudrait pouvoir tous les citer ici : moments d'intimité familiale, portraits au doux regard, travaux des champs au fil des saisons, fêtes à Borce, retours de chasse à l'ours ou à l'isard, enterrement d'un berger en 1913...

Au vu de cette édition, on souhaite que l'AMCB puisse poursuivre encore longtemps l'édition de cette série d'*Albums*.

Pierre LAURENCE

Association Mémoire Collective en Béarn, novembre 2003.

Contact : Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Boulevard Tourasse 64000 PAU



Web TV

PLATE-FORME EN HAUT DEBIT SUR INTERNET

OC-TV.net - Decentralisateur Culturel
Actu Musiques Arts Plastiques Video Art Theatre Developpement Durable Economie

ZOOM TV

www.zoom-tv.com

Chaine Musicale a voir et a revoir en VIDEO...

RENCONTRES CONCERTS



Panti Will - Fabulous Trobadors e Clica - Ez3kiel - Fawzy Al-Aiedy - Silverio Pessoa
 Roberto de Brasov - Gianmaria Testa - Miqueu Montanaro - TTC - Nilo MC - Idir - Chloé
 Mr Orange - Jeffrey Lewis
 Carlos Nunez - Jaga Jazzist
 Cor de la Plan - Akop - Dj Vadim
 l'ensemble Pythagore - Eric fraj
 Japanese League - High Tone
 L'Ham de Foc - Alberte Forestier
 Laurent Cavalie - Noir Desir - Eiffel
 Alif Sound System - Mesclamis
 Massilia Sound System - Zebda
 Mad Professor - Amon Tobin
 Michel Macias - André Ricros
 Omar Sosa - Jan Dau Melhau
 Jan-Mari Carlòtti - Bernat Combi
 Les Bombes 2 Bal - Equidad Barès
 Gai Saber - Manu Le Malin
 Ellen Allien - Burning Heads - Nicolas Cassagneau - Spook And The Guay - Rinôçérôse
 Symphony - Télépopmusik - Mami Wata - Bumcello - Boddah - Dominique A - Scotch
 Charlélie Couture - Les Orient d'Occitanie-Gotan Project-Rubin Steiner - Bernard Lubat

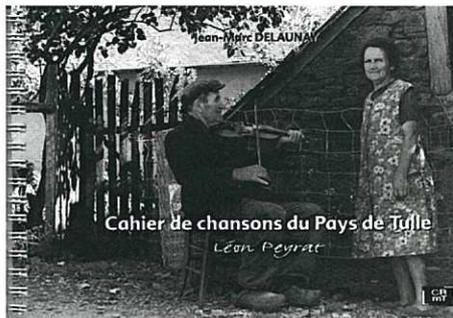


CONTACT infos@oc-tv.net - Tel : 33 561 12 01 98

WWW.OC-TV.net

Nous avons également reçu...

LIVRES



Cahier de chansons du Pays de Tulle, Léon Peyrat

Jean-Marc Delaunay
105 p.
Seilhac : CRMT, 2003
Mél : crmi@wanadoo.fr

Carns e salvatgina, recettes occitanes de viandes et gibier

64 p.
Cordes : CORDAE/La Talvera
Mél : talvera@talvera.org

DISQUES

Minuit Guibolles : Ayé Na Donké

1 disque compact
Naima association, 2002

Au gré des vents, fraxinelles & Jean-Pierre Albrecht

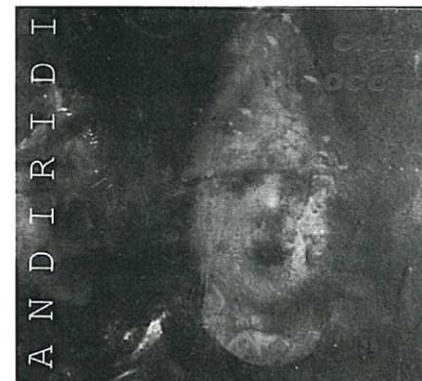
1 disque compact
Ensisheim, 2003
Dist. : l'Autre distribution

Chants occitans Landiridi

1 disque compact
DOM Forlane, 2003

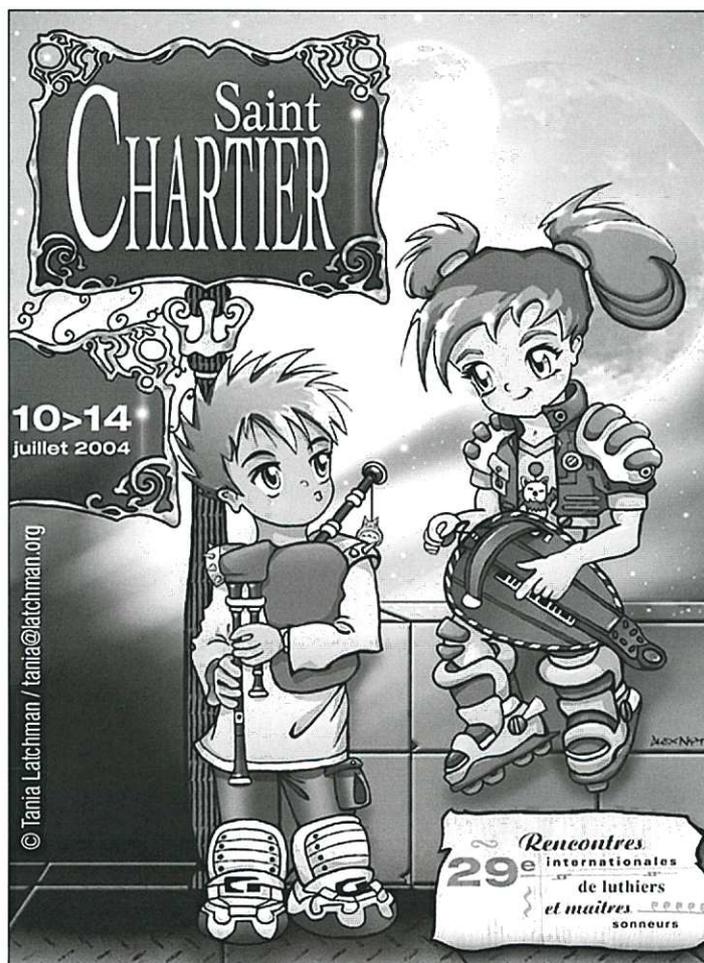
Nou Romancer, el lladre de les taronges

1 disque compact
Palma, 1999
Dist. : Discmedi S.A.



Nou Romancer, la mentida i el titella

1 disque compact
Palma, 2002
Dist. : Discmedi S.A.



Oèb, telaranha, rantèla, ret, malhum...

Coma disiá lo Darry Cowl (quand parla el de tot l'argent qu'a perdut al jòc), diria ièu que i a maites de sitis internet en occitan que se pòt creire, e mens que se pòt soscar... Lo fenomèn del "vilatge global" tocaria tanben (demest d'autres subjèctés) las lengas minoradas, amb fòrças paginas, mas plan malurosament dins aquelas paginas, n'i a plan que son tròp vielhas (de mai de cinq ans) o encara tròp desenhadas per d'amators. Çaquela totas las causas cambian pauc a pauc, e aital ara se pòt anar sul malhum en particular amb lo motor Google en occitan :

[http://www.google.com/intl/oc/...](http://www.google.com/intl/oc/)

Per çò de la grafia, plan de sitis son provençals (perdon : provençaus) e d'aquel biais presentats amb las doas grafias (la de Mistral et la de Perbòsc, amb qualques còps, solament la de Mistral). Se s'escribia coma aquò (de veser <http://www.felibrige.com>) an'aquesta epòca (sègle XIX), èra per far conèisser una altra lenga romana e la sia literatura als francimands (çaquelà un premi Nòbel !) ; mas uèi se pòt pas mai escriure aital, que enlòc dins lo mond trobaretz pas una lenga que s'escriu d'un biais especial per esser prononciada per de monde que la parlan pas ! (Cal veser tanben

<http://www.lpl.univ.aix.fr/guests/ieo/ieo.html>)

Per aquèla causida, val mai se limitar a pauc de sitis, coma

<http://occitanet.free.fr> (en occitan, francés e anglès) : aquel d'aquí es pro complet, que i a de tèmas nombroses (arts, multimèdià, torisme, lingüística (articles del Patric Sauset, que son plan interessants... mas esperam per lèu-lèu lo seu dictionari famós sul oèb...)). Malurosament fòrças ligams son anulats...

<http://www.chez.com/lengadoc/> (en òc) : un siti plan fornit, que tracta de literatura, de politica, e generalament de cultura : "320 paginas oèb d'occitan montpelièrenç..."

Per parlar de causas diversas, i a una agència per l'emplec <http://www.emploi.net> (en òc), de Pau, e tanben un jòc de ròtle sul tèma dels trobadors ; cal anar sul "siti de Guilhem



IX" <http://www.geocities.com/>

[Athens/7156/](http://www.geocities.com/Athens/7156/) (en òc), que ma'sembla plan documentat sul sègle XIII, mas los jogaires deven s'exprimir en occitan modern : òm pòt pas tot aver, cal pas demandar de peras a un pibol...

Què que ne siá, las basas son pausadas per los tres milions que parlan occitan, mas a despart <http://www.oc-tv.net> (ont pr'aquò trapi de pèças tecnicas cada còp que vau sus aquel siti), òm espèra mai en 2004 : una expression vertadièra e una



cutura de creacion contemporanea occitana sus l'intèrnet...

Paraphrasant l'humoriste Darry Cowl (au sujet des sommes d'argent qu'il a perdues au jeu) je pourrais dire qu'il y a plus de sites internet en occitan qu'on ne le croit, et moins qu'on ne le pense... Le phénomène du "village global" touche donc entre autres les langues minoritaires, avec un nombre considérable de pages, mais il est à regretter que beaucoup parmi ces pages en occitan — ou sur la culture occitane — soient vieillies (plus de cinq ans) ou encore trop empreintes d'amateurisme. Mais toutes choses évoluent, et c'est ainsi qu'on peut maintenant accéder au "malhum" (réseau) grâce notamment au moteur Google en occitan :

[http://www.google.com/intl/oc/...](http://www.google.com/intl/oc/)

À propos de la graphie : beaucoup de sites sont provençaux, et donc présentés avec les deux graphies (mistralièna et normativa, parfois avec la seule mistralièna). Si la manière d'écrire de F. Mistral (voir <http://www.felibrige.com>) a été fort utile en son temps, à savoir faire connaître aux francophones une autre langue romane et sa littérature (un prix Nobel, tout de même !), il est clair qu'aujourd'hui elle n'a plus son sens, car nulle part ailleurs vous ne trouverez une langue qui s'écrit en fonction d'une autre ! (Voir aussi <http://www.lpl.univ.aix.fr/guests/ieo/ieo.html>) Pour cette sélection je vais me limiter à un nombre réduit de sites :

<http://occitanet.free.fr> (en occitan, français et anglais) : celui-ci est assez complet, il concerne de nombreux sujets, des arts au multimédia en passant par le tourisme, et comporte quelques articles très intéressants sur la linguistique, signés Patrick Sauzet (à ce propos, on attend avec impatience la remise en ligne de son précieux dictionnaire !).

Malheureusement de nombreux liens sur ce site sont invalides...

<http://www.chez.com/lengadoc/> (en occitan) : site très fourni sur la littérature, la politique, la culture en général : "320 pages web d'occitan montpelièrenç..."

Pour la diversité, je mentionnerai une agence occitane pour l'emploi,

<http://www.emploi.net> (en occitan)

basée à Pau, et un jeu de rôle sur le thème des troubadours, sur le "site de Guilhem IX" : (<http://www.geocities.com/Athens/7156/>) (en occitan), apparemment très documenté sur le XIII^e siècle, mais où les joueurs doivent s'exprimer en occitan moderne. On ne peut pas tout avoir non plus, faut pas exagérer...

Quoi qu'il en soit, et les bases étant posées pour les trois millions d'occitanophones, on attend toujours en 2004 (mis à part <http://www.oc-tv.net> et néanmoins ses petits défauts techniques récurrents) une véritable expression numérique, une vraie création contemporaine occitane sur l'intèrnet...

Alem Alquier

Bulletin d'abonnement

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

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

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 €

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 page dans *Pastel*

Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

Rester ici

Octavie est le troisième enfant de Miette. Elle est née en 1907, sur le haut plateau du Limousin. Elle a essayé de partir, de toutes ses forces, loin, en Amérique même. Elle n'a pas pu : elle est restée là, près du plateau. L'histoire d'Octavie, c'est Pierre Bergounioux qui la raconte dans un roman, *Miette*. Il raconte pourquoi il est impossible de quitter, en 1907, le plateau du Limousin. Il dis-sèque à l'aide d'une langue qui ne tremble jamais, dure comme le granit, les choses qui intimement l'ordre de rester, qui somment de revenir. Pas de drame, pas de pathos. Seulement du tragique, de l'inéluctable, du déjà écrit. Pas de faiblesse, pas de peur. Seulement de l'impuissance, de l'inimaginé, du jamais fait. Sur le haut plateau du Limousin, sur les hauts plateaux d'ici ou d'ailleurs, les personnages sont pris dans les rets de l'antique punition médiévale, infligée alors à ceux qui osent bouger, à ceux qui partent, à ceux qui refusent de rester sur le lieu de leur servitude et de leurs corvées. L'organisation seigneuriale avait mis tant de temps à supprimer la liberté paysanne, à partir du lointain X^e siècle : il n'était rien de plus efficace que d'imposer l'immobilité. C'est ainsi que lorsque les maîtres mettent au point la servitude médiévale, ils veillent d'abord à interdire aux paysans encore libres de quitter leurs tenures. *Manere*, rester. Le manant. *Culvert*, l'injure adressée à celui qui bouge, qui part, qui occupe une nouvelle place ou qui s'installe ailleurs.

La "vie" de saint Géraud d'Aurillac, à la fin du IX^e siècle, raconte qu'un jour, le saint se promenant avec sa suite croisa un groupe de paysans libres qui allaient s'établir ailleurs, plus loin. L'entourage de Géraud décida de ramener ces *colliberti* à leur point d'origine, en usant de la force. Le saint intervint. Mais c'est bien parce qu'il est un saint. Un être à part, d'exception. Mis à part les interventions bénéfiques du saint, peu à peu, la seule arme de la paysannerie asservie par la consolidation du système seigneurial reste la fuite, le départ : soit le déplacement vers d'autres lieux, soit l'ascension sociale, vers d'autres fonctions. Mais la transgression se paie, très cher : le déplacement est difficile, et la malédiction, l'injure, le mépris envahissent la littérature et l'iconographie médiévales. Malheur à celui qui fait

confiance à un vilain déclassé, déplacé : il en découle mauvaises actions, malheurs, et bassesses. C'est la vilénie, la culvertise.

Il reste tout cela sur les hauts plateaux. À l'orée du XX^e siècle, à la naissance d'Octavie, la tradition engluie les mémoires et les gestes. Le temps est figé. Les places sont données déjà à chacun. Il faut lutter, s'armer, se couvrir de piquants pour résister à l'appel de la glaise lourde de l'immobilité : Octavie, la femme qui ne pourra pas partir, essaie pourtant de sortir. Elle fait semblant, elle emprunte les vêtements que lui assigne sa place : elle emprunte à l'endroit sa dureté et son âpreté. Elle emprunte à sa mère Miette l'obsession du calcul et des chiffres. Mais elle a une échappatoire : elle est née après l'aînée promise au mariage, à un quart d'heure de la maison natale, après le frère promis à l'héritage, dans la maison natale même. Elle n'a rien à faire puisque les premiers "l'ont précédée pour essayer l'ombre portée, sur le siècle naissant, des siècles passés". Elle a sa chance, mais elle reste sur ses gardes, méfiante, mauvaise, l'œil noir, "animal plein de piquants et de venin", dure et solitaire, "hérissée de réparties coupantes, de pointes". Armée pour résister aux forces immémoriales qui peuplent l'endroit, aux choses qui modèlent son âme contre elle-même et qu'elle fait semblant d'accepter, elle part, de plus en plus loin : Tulle, Toulouse, Paris enfin. De plus en plus haut : Ecole Normale, classe préparatoire au lycée Fermat, Ecole Normale Supérieure, et enfin la proposition : invitation à Berkeley. Mathématicienne.

Mais alors, dans la joie pure que procure l'idée du vrai départ, au moment où elle baisse les armes, refluent l'endroit, la terre, les choses qui sont en elle et que l'ailleurs lui révèle. Elle vient dire le mot : Amérique, à son père. Il la regarde. Et derrière lui, se dressant dans le noir, les choses qu'elle croyait avoir vaincues se redressent, lui ordonnent de rester : elle revient, sans un mot, à la maison. Elle a vingt-cinq ans. Elle vieillit.

Puis elle meurt, l'œil noir, sur le haut plateau.

Eléonore Andrieu

1. Miette. Paris : Gallimard, 1995, p. 59 à 74 pour l'histoire d'Octavie.



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Midi-Pyrénées
Culture
Communication

MAIRIE DE TOULOUSE



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



HAUTE-GARONNE
CONSEIL GÉNÉRAL