

conservatoire
occitan
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET
DANSES TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 54 2nd SEMESTRE 2004 - 3,81€



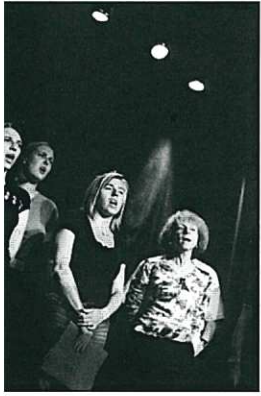
pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

Christian Lanau

Mistral d'antan, Mistral tentant ?

De la polyphonie en France : l'exemple pyrénéen



Fête de la musique 2004,
groupe de chanteurs du
Conservatoire Occitan
Photo : David Thélier

pastel

est édité par le

Conservatoire Occitan,
Centre des Musiques et Danses
Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées
BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3
Tél. : 05 34 51 28 38
Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Mailis Bonnecase

Collaboration : Alem Alquier, 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°54 — 2nd semestre 2004

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,
Éléonore Andrieu,
Marc Antony,
Dominique Barès,
Mailis Bonnecase,
Bénédicte Bonnemason,
Marc Castanet,
Jean-Jacques Castéret,
Pierre Corbefin,
Alain Floutard,
Éliane Gauzit,
Hervé Gélis,
Véronique Ginouvès,
Jean-François Heintzen,
Laurence Hurson Lavaud,
Jean-Luc Madier,
Jean-Christophe Maillard,
Philippe Sahuc,
Bernad Subert,
David Thélier.

Édito 3
Mailis Bonnecase

Portrait 4
"Faire cartable de tout bois", comme disait Christian
Pierre Corbefin

Formation 15
"Des ethnomusicologues au cœur des vignes du Mâconnais
Compte-rendu des Journées d'Étude 2004 de la SFE"
Laurence Hurson Lavaud

De luènh, d'aici 18
"Salvador Paterna"
Alem Alquier

Cant 24
"Sur l'air de..."
Éliane Gauzit

Lo Saüc. Chronique bilingue 32
Philippe Sahuc

Dossier 34
"De la polyphonie en France : l'exemple pyrénéen"
Jean-Jacques Castéret

Mistral 46
"Mistral d'antan, Mistral tentant ?"
Philippe Sahuc

Compte rendu 48
"La Trans'Occitane : Un exemple pour l'avenir des rencontres musicales
Dimanche 4 avril 2004 à 18h00, salle François Mitterrand à Figeac (Lot)"
Hervé Gélis
"Délit de Danse, le 25 janvier au Théâtre du Colisée de Biarritz
par Lo Larèr e companhia d'Escos et les musiciens d'Alagramgor de Toulouse"
Dominique Barès

Transversales 50
"Formation interrégionale 2004 :
La collecte des musiques traditionnelles et sa valorisation"
Bénédicte Bonnemason
"Bodega, Bodegaires,
coopération interrégionale pour la promotion et
le développement de la boudègue"

Écouté, lu 54

La Rantèla 63
"ISO 639 / Les Babel du Net"
Alem Alquier

Billet 64
"Histoires de femmes"
Éléonore Andrieu

Traces

Il est des musiciens qui laissent des empreintes profondes et durables, et Christian Lanau est de ceux-là. Un an après son décès, *Pastel* a demandé à Pierre Corbefin de coordonner une série d'articles émanant de quelques-unes des personnes qui l'ont connu de plus ou moins près, afin de composer le vivant portrait que vous pourrez lire dans ces pages. Nous les remercions tous.

Le dossier de ce numéro de *Pastel* est consacré à une tradition parfois mystifiée mais finalement si mal connue du public...quand elle n'est pas corse, celle de la polyphonie. En prenant l'exemple pyrénéen, emblématique s'il en est et dont il est un spécialiste, théoricien et praticien, Jean-Jacques Castéret nous ouvre grandes les portes d'un genre passionnant de par l'entrelacs des formes musicales et des relations sociales.

Nous ne pouvions passer à côté de "l'année Mistral", qui commémore le centenaire de l'obtention de son prix Nobel, resté jusqu'à ce jour unique dans les annales.

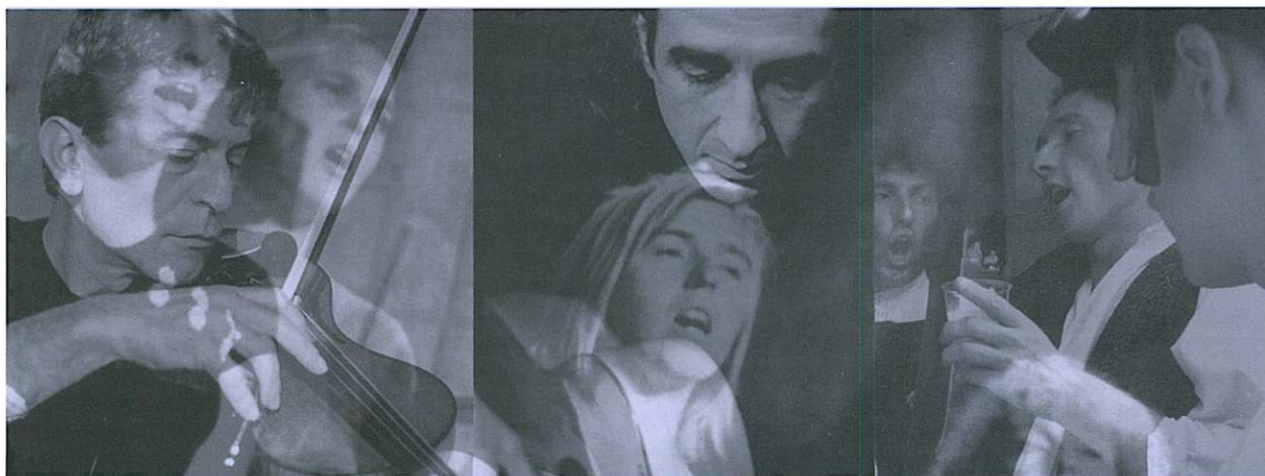
Philippe Sahuc, rédacteur assidu de *Pastel*, a accepté de broser un tableau du "Maître" loin justement de toute imagerie...et de toute idolâtrie, en se penchant sur ses *Mémoires et récits*.

Le succès de Frédéric Mistral a débordé largement nos frontières. Mais savez-vous, en ce qui concerne la Grèce, par exemple, que Denis Koheler¹ situe l'apogée de son succès entre 1925 et 1930. Le grand poète orphique Anghélos Sikélianos² a écrit un de ses poèmes en son honneur, *Le sommeil de Mistral*. Le père de Georges Séféris³, ce dernier étant par ailleurs le premier poète grec à obtenir le prix Nobel de littérature, traduisait en grec les poèmes du félibre. On sait également que le poète Kostis Palamas⁴ entretenait une correspondance suivie avec Mistral. Enfin il arrivait également à Georges Séféris de citer Mistral ... en provençal.

Mailis Bonnacase

NOTES

1. Chercheur au CNRS qui a consacré une grande partie de son travail à l'œuvre de Georges Séféris
2. Poète grec (1884-1951)
3. Poète grec (1900-1971)
4. Poète grec (1859-1943)





Christian Lanau
Photo Véronique Guillien

“Faire cartable de tout bois”, comme disait Christian

Témoignages recueillis par Pierre Corbepin

Le 1^{er} octobre 2003, *Christain Lanau nous a quitté, au terme d'une longue et douloureuse maladie.*

Le décès de cet homme hors du commun a suscité une très forte émotion, laquelle a largement dépassé le seul milieu de la musique traditionnelle. En publiant le témoignage de certains de ses compagnons de route, Pastel rend ici hommage à celui qui fut par ailleurs son collaborateur, via "Clin d'œil", la chronique incisive et gouailleuse dont Christian assumait la responsabilité de 1992 à 1997.

Coups d'archets

Premier coup d'archet :

Automne 1976 à Lussan dans le Gers ; je ne sais pas danser, et je vais à un bal animé par Perlinpinpin Fòlc. Une folie joyeuse, où la découverte tient une place énorme, et où celles et ceux qui savent "montrent" aux autres...

Et puis Samatan (et ailleurs...) deux ans plus tard, où pour mettre en pratique mes premiers essais diatoniques, je demande aux mêmes musiciens si je peux "jouer derrière", pour me frotter à la cadence sans perturber trop. Le sourire et l'accueil sont toujours chaleureux.

Deuxième coup d'archet :

Les occasions musicales aidant, le lien s'amplifiera, s'étoffera, d'autant que quelques années plus tard, l'ACPPG dont je fais partie demande à Christian d'animer un atelier de violon régulier. Jean-Pierre Cazade, en voisin immédiat, associe bien évidemment son archet à ce travail de transmission. La salle des fêtes de Saint-Orens Pouy-Petit sera donc le lieu indiqué pour accueillir une douzaine de violonistes, pour qui bientôt la seule musique ne suffira pas. L'humain appelle à prolonger l'aventure sous une forme plus accomplie, et l'Ensemble de Violons de Gascogne apportera à l'oreille un *Coup de vent* salutaire.

Troisième coup d'archet :

La cuisine des Lanau héberge à l'automne 1987 une équipe réduite pour jeter les premiers ingrédients d'une expérience musicale et humaine très forte. La Fête du Rondeau, après quelques années d'itinérance puis de sommeil, installe sa roulotte à Castelnau-Barbarens, et le diable aura pendant quelques années bien des difficultés à conclure un marché avec ces âmes trop avides de liberté.

Quatrième coup d'archet :

En 1991, nous rencontrons avec Christian le responsable de la programmation de la Ville d'Auch. L'idée d'un partenariat en vue d'inviter la musique dite "traditionnelle" dans la saison culturelle fait son chemin, et ne s'est jamais démentie depuis. Le Théâtre d'Auch entend donc résonner, depuis le Quintet de Clarinettes en 1992 et jusqu'à Renaud Garcia-Fons en 2004, les multiples expériences d'échanges autour de gammes "non passées de mode".

Epilogue :

J'ai eu envie un jour de voir si je pouvais moi aussi taquiner la cuisine comme Christian m'en avait

donné le goût. Alors je m'y essaie...

Et puis le fait d'avoir souvent poussé la porte d'Eveline et Christian durant quelques années le dimanche midi m'a fait comprendre que le sensible n'a pas de mots... Si l'oreille et l'œil m'ont d'abord permis de faire la connaissance de cet ami-là, c'est bien sans doute aussi par les autres sens que l'aventure s'est prolongée, tissant ainsi ce lien à la fois si multiple et fragile. Lorsque l'archet pose la dernière note du rondeau de fin de bal, c'est bien pour annoncer la première polka du bal suivant.

Adieu Christian, et ne t'inquiète pas, on ne laissera pas trop réduire la liaison.

Marc Castanet

Un carton sur le zinc

Une fois dans la grande descente qui mène à Condom, sur la route d'Agen, le rituel était toujours le même.

Si on n'avait pas tourné à droite au premier feu, on éliminait le grand, celui sur la place de la Basilique, où il fallait monter un étage ; on éliminait aussi celui tenu par l'ancien boxeur où on a fait quelques soirées, dont les concerts que le patron organisait pour Halloween. Ce ne serait pas non plus "La Baïse", quoiqu'on pouvait aussi y aller en longeant les promenades, à droite au rond-point, passer le pont, se garer et finir à pied en passant devant la chapelle de l'école de musique et la petite venelle qui mène chez Papeleorey, le meilleur Ténarèze de la planète...

Au feu on est donc allé tout droit, fait quatre-vingt mètres et garé la voiture sur la petite place devant le magasin de musique et le grand escalier qui monte aux Promenades. Cinquante mètres à pied, dans la rue semi-piétonne, la porte vitrée toujours un peu dure à ouvrir... Nous y voilà ! Remarquez, on aurait aussi pu continuer sur la route de Fleurance, croire qu'on allait rentrer au plum', mais au lieu de tourner à gauche vers Saint-Orens, tout droit, prochaine à droite vers l'Abbaye de Flaran et Valence, se garer sur la Bastide et aller chez Philippe, sauf le mercredi... On aurait aussi pu aller à Caussens, mais là, il fallait tourner à gauche bien avant d'arriver à Condom...

Ça faisait dix ans que cela durait, le manège était très au point. On n'avait même plus besoin de se parler. Christian conduisait et je cherchais à percer le mystère du "où on va ?" avant que la voiture ne prenne la bonne direction.

C'est vrai qu'à force, on prend des habitudes de vieux

couple. Depuis qu'Anthony a rejoint Perlinpinpin et que l'on s'appelle Ténarèze, on se voit en répétition en général quatre ou cinq jours chaque mois. Marc reste dormir chez Kachtoun et Edith, notre lieu de travail, et moi je vais à Saint-Orens chez Eveline et Christian. En général, on bosse jusqu'à vingt ou vingt et une heures, apéro, dîner (Edith est une excellente cuisinière) et on se casse entre vingt-deux et vingt-trois heures.

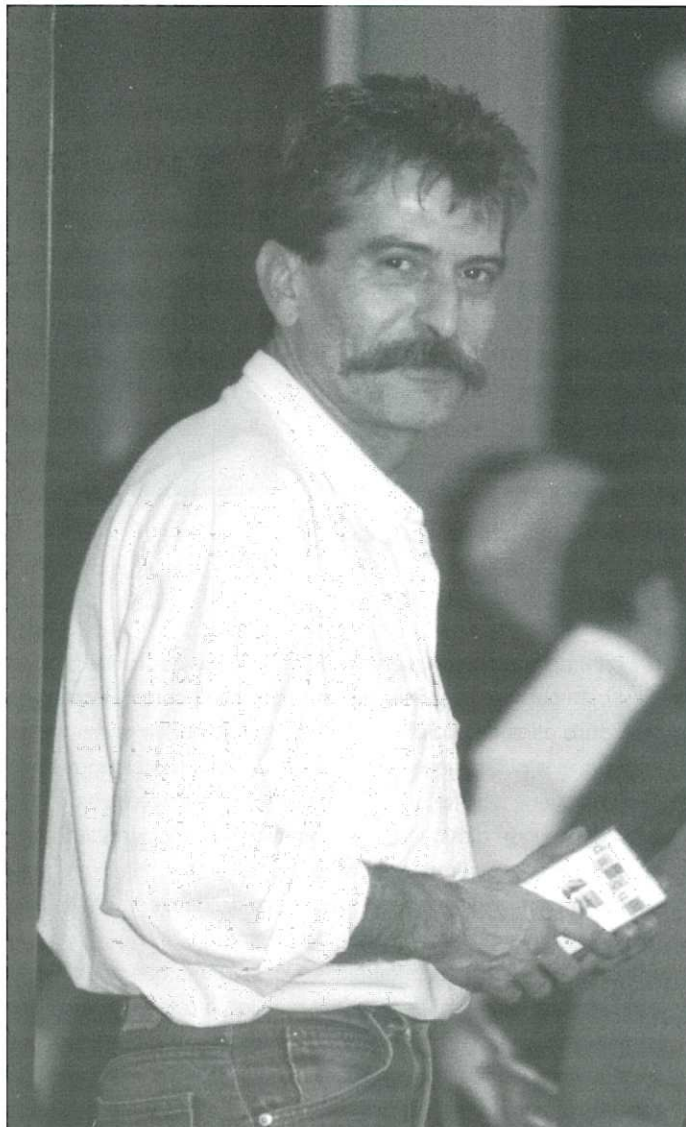
À partir de maintenant c'est notre soirée. "It's my day" comme disent les Irlandais qui s'accordent une soirée par semaine ou par quinzaine, prévenant ainsi qu'il y a de fortes chances qu'ils se mettent minables et qu'il vaut mieux prévoir de les ramener à la maison. Nous, c'était tous les soirs ! Normal, on ne se voyait que quatre ou cinq jours par mois quand on n'avait pas de concerts.

Quarante minutes de voiture. Le temps de fumer quelques clopes, deux pour toi, une pour moi, on allumait la suivante ensemble en sortant de la voiture...

En général, la première tournée était pour toi, je remettais la suivante. Après, tous les cas de figures étaient possibles : la tournée d'un pote, celle du patron, un-coup-la-tienne-un-coup-la-mienne-parce-qu'on-n'a-pas-envie-de-partir-maintenant, une dernière pour la route... Le plus dur, c'était "La Baïse".

On y retrouvait régulièrement le trio de guitaristes manouches avec qui tu aimais taper le bœuf. Comme le patron n'était pas manchot non plus à la guitare, c'était tourné sur tourné et on sortait souvent les pieds devant. Comme dit Christian Desnos "je sortais tranquillement du bistrot quand quelqu'un m'a marché sur la main". En tout cas, une chose est sûre : on restait au comptoir. Les tables c'est pour les amoureux et les bobos branchouilles. Nous c'est le zinc, debout la plupart du temps, la bière bien calée sur son carton, le verre perlé de grosses gouttes de buée, un filet de mousse lui glissant le long du pied... On parlait de tout, de rien... On commençait souvent par le boulot qu'on avait fait dans la journée, et puis ça déviait très vite : la musique, les copains, la famille et les enfants... Bref, on refaisait le monde... tous les soirs... Quatre ou cinq jours par mois...

Une fois rentrés à Saint-Orens, (on arrivait toujours à rentrer, même à quarante km/heure, comme le dernier jour de la résidence de *Caminos de Bandido*¹ au Florida à Agen, bistrot d'un de tes potes, les meilleures bières de toute la ville, dernier jour, fermeture à une heure du mat', sauf pour les intimes coincés au bar, tirer les rideaux, tournée des grands ducs, petit jour et



rentrer dormir... ou la fois où on a fait le coup du souffle continu à la maréchaussée lors d'un "contrôle-binou" sur la route de Toulouse...) Bref, une fois rentrés, le petit dernier était immuable : tu prenais une "Folle Blanche" ou un jeune Armagnac, transparent, moi un Ténarèze, sauf si tu arrivais à me convaincre de prendre autre chose... une dernière cigarette (il y avait toujours un paquet de blondes dans la porcelaine au-dessus de la cheminée, pour les fois où il ne me restait rien à fumer)...et dodo !

Demain, le réveil sonne à huit heures, France Inter dans le petit transistor maculé de peinture - souvenir des derniers travaux dans la cuisine -, l'odeur du café, du pain grillé, du saucisson et du fromage...

Salut pépé, tu me manques !

Bernard Subert

1. NDLR : Titre d'un récital que Ténarèze avait créé en collaboration avec Equidad Barès.

Christian
Lanau
Photo
Jean-Luc
Madier



Christian
Lanau
Photo
Véronique
Guillien

Lorsqu'il revenait sur scène ...

S'il est un des moments merveilleux dans la vie des artistes, c'est bien celui de la scène, de son approche ; comme enraciné dans ce que j'appelle *mon pichon país*, puis le quitter après que le public généreux nous ait rappelé. Là, Christian avait alors une attitude, une façon de revenir sur scène, un *biais* de bouger, d'avancer jusqu'au micro qui n'appartenait qu'à lui. Je revois très souvent cette image.

Un des moments forts, c'est aussi de répéter, de créer, d'affirmer à plusieurs un son, une idée de groupe.

Travailler avec Christian était facile, car l'homme que nous connaissions était simple, cherchait à coller, à avancer avec le groupe.

Il est un mot que je n'aime pas trop utiliser, c'est celui de dire de quelqu'un qu'il est "gentil".

Christian était aimable, fin dans ses analyses et jamais cassant, alors oui il était comme très gentil, c'est bien cela qui faisait la vie facile à un musicien. D'humeur égale, il trouvait toujours un "arrangement" pour la musique pour s'arranger avec le verbe et le son, la *cançon*.

Cette façon de vivre sa musique, sa vie, faisait de lui un violoniste différent.

Souvenons-nous de l'incroyable force des premières notes de violon entendues lors de la cérémonie à Condom... seul Christian jouait de cette façon et lorsqu'il revenait sur scène il dodelinait de la tête de gauche à droite de façon imperceptible... Christian.

Jean-Luc Madier

La belle vie

*Quand la vie a fini de jouer
la mort remet tout en place*

*La vie s'amuse
la mort fait le ménage
peu importe la poussière qu'elle cache sous le tapis*

Il y a tant de belles choses qu'elle oublie.

Jacques Prévert

Il apporte la bouteille (à la température adéquate), la débouche et sert dans les verres préparés un peu avant. En général, on commence par goûter sans rien dire, sans poser de questions, en toute confiance. On se laisse surprendre.

Une fois avalée la première gorgée, comme chaque fois on se regarde les uns les autres pour épier l'étonnement réciproque et le plaisir partagé.

Il faut laisser venir les saveurs, les parfums dans la bouche, attendre que d'autres goûts arrivent... Et après avoir essayé de reconnaître quelques caractéristiques, on demande à voir la bouteille. Seulement là viennent les questions.

Alors il raconte le cépage, les arômes, la vinification, le caractère du producteur et son histoire...

Domaine du Tariquet :

- Gros Manseng Vendanges Tardives, "Premières Grives"

- "Tête de cuvée"

- Colombard

Domaine de Pellehaut :

- Chardonnay

- Gros Manseng - Chardonnay

- "Harmonie de Gascogne" assemblage Ugni-blanc, Colombard, Folle Blanche, Sauvignon

- "Les Marcottes" Merlot-Tanat vieilles vignes

- "Family Réserve"

Domaine Chiroulet...

Voilà quelques-unes des découvertes qu'il a fait partager à beaucoup d'entre nous.

La dernière conversation que nous avons eue ensemble était au téléphone. Il appelait pour me souhaiter un bon anniversaire. On a dit quelques conneries de circonstance (je le rejoignais dans la catégorie des quinquagénaires)... c'était le 30 septembre 2003.

Quelque temps plus tard, offert par Eveline et ses gars, j'ai reçu son cadeau relatif à mes cinquante piges :

cinq bouteilles de vins, une par dizaine, qu’il avait choisies tout exprès... De nouvelles découvertes. Si vous passez près d’un marchand de vin, faites un crochet.

Allez voir s’il y a une des bouteilles de la liste, achetez-la et savourez entre connaisseurs.

Ça lui fera plaisir.

Marc Antony

Tourin à l’ail, Rondeau, et autres douceurs

Christian Lanau ne se rend pas compte. En raison de son départ, en octobre dernier, j’ai joué un rondau dans un bal bourbonnais. Quand un type parvient à ébranler à ce point des traditions régionales, c’est un signe, non ?

Notre première rencontre date du siècle précédent, à la fin des années soixante-dix. Lors d’un stage animé par Perlinpinpin Fòlc, j’eus l’honneur de lui apprendre, sur ma mandoline japonaise, la *java des bons enfants*. Nous eûmes par la suite plusieurs fois l’occasion d’entonner tous les deux cet hymne “anarchisto-humoristique”. De plus, ce soir-là, le groupe tout entier mitonna un délicieux tourin à l’ail pour l’ensemble des stagiaires ; au-delà de la prouesse culinaire, le fait que la soupe soit dans notre assiette et pas sur scène lors du concert, plaça d’emblée pour moi ces gens-là à part. Et en plus, la soupe était bonne.

Cuisine et musique : tout est dit. Nous nous retrouvâmes toujours à égale distance de l’une et de l’autre. Pour ne pas dire dans les deux à la fois. À Sauméjan, cuisine en fin d’après-midi, musique le soir. Quel est son regard le plus gourmand ? Celui lancé par-dessus l’archet à l’attaque d’un rondau, ou bien cuiller en main, nous vantant sa recette de queue de bœuf aux fèves ?

Cette veine gastronome, dans nos musiques, c’est un bon point de repère : le plus important, c’est ce qu’il y a entre les notes. Le musicien, ce n’est pas seulement l’instrument en main qu’on le reconnaît : il lui faut un accent, des savoirs, de la conversation, ou de la plume. Depuis ses chroniques dans *Pastel*, j’en suis venu à soupçonner qu’il cumule les qualités, le bougre !

Il faut que je l’avoue néanmoins, un jour, il m’a beaucoup déçu : il s’est permis de jouer d’une simili-vielle

sur scène ! Sur ce terrain-là, que voulez-vous, je suis pointilleux. Même montée sur résonateur cougour-desque, même croisée avec une boîte à musique, même pour servir un bel arrangement, je lui ai un peu fait la gueule à cause de ce crime de lèse-vielle à roue. Mais il est venu s’excuser, tout penaud, en m’assurant que c’étaient ses collègues de bureau qui l’avaient obligé. Alors, j’ai passé l’éponge. La preuve, vu que c’est lui qui a confectionné ma caisse de musette, j’ai l’impression de lui tenir la main bien souvent.

Il nous fit, avec mon épouse, les honneurs de sa maison, suivis d’une visite de Saint-Orens, il y a bien longtemps. Puis nous allâmes en chœur acheter la bonne bouteille d’Armagnac qu’il faut ramener d’une telle escapade. J’optais, sur ses conseils, pour le millésime 1962. Le flacon est toujours intact à la maison. J’attends qu’il revienne pour l’entamer.

J. - F. Heintzen

Un gentilhomme gascon

La poignée de main nerveuse, franche, un sourire avenant, toujours un petit mot sympa lorsqu’il vous saluait, Christian Lanau savait vous accueillir chaleureusement dans son univers. Il y avait quelque chose du gentilhomme gascon chez ce garçon, un charme indéfinissable, un pouvoir de séduction instantané. S’il ne venait pas à votre rencontre, vous alliez spontanément vers lui. Et si, par bonheur, la discussion se prolongeait et s’affinait, l’homme s’avérait sensible, un esprit fin, curieux et avide de savoir, ponctuant son propos de quelques tours de malice verbale ou piquant son verbe d’une touche d’humour caustique bien que retenu. S’il était en désaccord avec vous, il lui arrivait de changer de conversation pour ne pas vous froisser. C’est là une politesse généreuse du cœur propre aux gens discrets qui ont du savoir-vivre.

Me reviennent ainsi des paroles échangées au coin d’une buvette, autour d’une bonne table, ou dans l’angle de la scène. Christian m’explique comment manipuler une couleuvre sans la blesser, il me questionne à propos de l’aménagement de mon futur camping-car, il évoque en une anecdote savoureuse tel musicien qu’il a eu la chance de rencontrer. Nous disserterons en aparté sur la qualité de tel Armagnac. Ces sujets de conversation sont certes éclectiques et peuvent paraître anodins mais l’homme sait aussi montrer qu’il a

des convictions, qu'il sait prendre des positions nettes ou tranchées. À l'occasion, le ton se fait plus sérieux, convaincant lorsqu'un jour il m'explique (on ne parlait pas alors d'intermittents du spectacle) que les musiciens devenus professionnels ont tort de râler après leurs homologues amateurs, alors qu'ils sont issus eux-mêmes des "assos" et que nous sommes tous dans une même dynamique qui crée un public potentiel : "Tu vois, avec Perlinpinpin, on n'a jamais autant joué que lorsqu'il y avait des dizaines de groupes."

Sur ces propos, notre gentilhomme gascon croque un croûton de pain sur lequel l'ami Gérard Caussé vient de déposer délicatement une tranche de foie gras cuit au sel. Il déguste religieusement cette offrande comme une hostie païenne, s'essuie les moustaches, lève les yeux au ciel et s'extasie dans un profond soupir de recueillement : "C'est chouette la vie !". Cette réflexion revêt aujourd'hui toute sa symbolique et sa charge d'émotion.

De telles images précises défilent ainsi dans ma mémoire : un atelier de violon, à Sauméjan, avec des stagiaires appliqués à l'interprétation du congo de Captieux et sur une table, dans un coin, une bouteille d'Armagnac ou bien encore la tendresse d'un regard attentif posé sur Léa Saint-Pé qui joue son fameux rondeau, un soir, à Samatan.

Et puis je ne peux oublier ces pentes formidables d'un rire généreux et communicatif comme aux Blasis, chez Equidad Barès, où Christian s'amusait un soir à arbitrer un concours de blagues improvisé entre Marc Castanet et moi-même. Ou bien ces folles soirées de fin de stage à Courbiac où nous mettions au point des sketches désopilants qui faisaient couler le rimmel sur les joues des filles. Ou bien encore, ce malpoli qui enregistrerait sans gêne la moindre note de musique auquel nous avions trafiqué en secret son super magnétophone-radio ultrasophistiqué et qui s'est retrouvé le lendemain avec trois cassettes pleines de musique funk enregistrée sur une fréquence locale.

Parent, ami, copain, lorsqu'un être cher nous quitte, il nous reste le souvenir de sa présence, fut-elle des plus discrètes. La mémoire conserve des instantanés de vie comme autant de moments privilégiés partagés. Pour ma part, je n'étais pas un intime de Christian. Ses amis proches vous raconteront l'homme. D'autres, plus compétents que je ne le suis, auront le soin de vous parler du violoniste gascon. En fait, nous avons en commun le fait d'appartenir à cette fratrie intuitive des musiciens occitans issus des "années folk".

Il est vrai que depuis quelques années on ne se voyait guère que de temps en temps, on se croisait à l'occasion de festivals, de nuits de la Danse ou autres fêtes du Rondeau mais je ne peux évoquer ici Christian Lanau sans avoir une pensée, un souvenir émus et quelque peu nostalgiques pour les années Perlinpinpin Fòlc.

En ce temps-là (excusez-moi pour la formule), du côté d'Agen, à la fin des années 1970, une poignée de copains barbus et chevelus inventaient le son gascon. Durant près de vingt ans, nos gloires locales allaient exporter leur musique et leur identité par-delà les frontières et devenir l'un des groupes occitans emblématiques, ambassadeur de la culture du Sud-Ouest. Dans une ambiance festive occitano-écologico-libertaire, cette genèse agenaise a suscité très tôt des vocations, elle a immédiatement fait de nombreux émules dont je me revendique humblement... Et par la suite, que de musiciens ont découvert et aimé le violon grâce à Christian !

Brassens a eu la malice d'écrire et de chanter : "Les morts sont tous des braves types". Excusez-moi mais je ne connaissais pas assez l'homme intime pour pouvoir vous en dire du mal. C'est donc sans démagogie mais avec un réel plaisir de l'écriture que j'ai évoqué ces souvenirs pour saluer la mémoire de notre ami.

Alain Floutard

De 1992 à 1997, Christian Lanau a signé seize chroniques dans *Pastel*. Seize “Clins d’œil” qui feront date dans l’histoire de la revue. Et qui lèvent un pan sur la personnalité de leur auteur, où, comme dans certaines mélodies traditionnelles, se mêlent et s’étirent des facettes apparemment contraires : la gravité et la joie, la causticité et la tendresse, le bonheur de vivre et la réflexion un rien angoissée sur la fragilité de toute entreprise humaine.

De sa façon d’écrire, il disait à peu près ceci (nous citons de mémoire) : "Lorsque j’ai trouvé l’idée, le texte se bâtit lentement dans ma tête, paragraphe après paragraphe, phrase après phrase. Au bout de quelques jours, il est devenu une construction quasi aboutie que je n’ai plus qu’à recopier sur le papier. De mémoire. Quand je passe à l’écriture proprement dite, mon texte est pratiquement fini. Il ne me reste qu’un travail de détail à effectuer. Des agencements à modifier, une tournure ou un mot à reprendre. Un point d’orthographe. La ponctuation. L’écriture, pour moi, c’est le dernier stade. C’est comme la transcription en musique. Tu composes un air dans ta tête. Et quand il te paraît abouti, alors tu le mets en partition".

Lors d’une réunion du comité de rédaction de *Pastel*, fin 1991, nous avons eu un débat sur la rubrique régulière intitulée "billet d’humeur", et qui jusque-là n’avait pas de rédacteur attribué. Christian avait souhaité s’en voir confier la responsabilité. Il avait précisé que ce billet devait selon lui se doter d’une double problématique : tout en restant centré sur l’objet de la revue, aborder les sujets les plus divers ; regarder notre réalité et en rendre compte à la fois sans complaisance et sans acidité. Finalement, nous avons choisi un moyen terme : confier à Christian une page régulière, laissée à sa considération, et qui fonctionnerait en parallèle du "billet d’humeur" déjà existant.

De 1992 à 1997, Christian Lanau a signé à seize reprises une rubrique pour laquelle il avait choisi le titre "Clin d’œil"¹, rubrique qui est très vite devenue un rendez-vous attendu - les réactions des lecteurs l’attestent encore aujourd’hui - de même qu’une référence désormais précieuse pour qui s’intéresse à l’histoire du trad.

Christian Lanau, en tant que chroniqueur, posait sur les sujets qu’il choisissait le regard que ceux qui l’ont approché lui connaissaient bien. Quand il venait à votre rencontre, son visage s’éclairait et vous sentiez posés sur vous ces yeux souriants qui, avant même les mots, vous souhaitaient une chaleureuse bienvenue. Ensuite, et selon le cours que prenait la conversation, le ton pouvait choisir un registre plus grave, voire plus vif quand l’exigeaient les circonstances, mais sans que jamais ce climat initial ne se

dissipe. De même écrivait-il. Dans une langue, en outre, parfaitement claire et maîtrisée. Légère. Aux phrases brèves, riches en images, en métaphores, virevoltantes.

Très éclectique dans le choix de ses sujets, Christian était également divers dans sa façon d’écrire. Si nous le suivons d’un texte à l’autre, nous constatons à quel point il savait adapter le ton au thème choisi, tout en restant fidèle à un style qui lui était propre, et qui n’est pas sans évoquer l’art du conte. Lequel sait jouer du va-et-vient permanent - va-et-vient qui sait si bien tenir l’auditeur en haleine - entre le narratif, le poétique, le burlesque. Cette verve créatrice, Christian l’alimentait aux centres d’intérêts qui étaient les siens. L’art de vivre d’un côté - la musique au premier chef, mais plus largement tout ce qui était à même de permettre au corps d’exulter - ; la pensée, la réflexion de l’autre, avec une prédilection forte pour la tolérance, l’ouverture, l’échange. Ces deux sources d’inspiration - passion et raison - se nourrissant tantôt du quotidien d’un musicien qui souhaite vivre de son métier, tantôt des grands débats qui agitent le monde.

Ainsi inaugurerait-il son propos (*Vous avez diffusion ?* n°11 - 1992), avec un commentaire critique sur ce qui reste la préoccupation majeure d’un professionnel de la musique : la diffusion du spectacle vivant. Le ton grave tout au long du texte - la situation l’exigeait -, s’égayait soudain, à la faveur d’une comparaison avec l’art culinaire, jusqu’à nous offrir une conclusion très personnelle (Peut-on envisager la diffusion de la musique vivante avec volupté ? ...), où surgit une première manifestation de cet hédonisme cher à l’auteur. Hédonisme - mais est-ce le terme approprié, et peut-il à lui seul qualifier le versant sensuel de Christian ? - auquel il ne manquera jamais de faire référence quel que soit le sujet abordé. Les exemples sont



**Christian
Lanau et
Ténarèze
Photo
Véronique
Guillien**

nombreux tout au long de ces seize textes, où sensualité et hauteur de vue cheminent épaule contre épaule. Avec, et cette épice-là était une des constantes de son art, l'usage du rire, de la malice, du "clin d'œil". Jusque dans la causticité, quand il s'agaçait d'un abus, et qu'il savait garder souriante.

Nous pourrions multiplier les citations qui vont dans ce sens. Nous allons nous borner à extraire celles qui nous ont paru les plus caractéristiques. Tout en sachant que rien ne saurait remplacer la lecture exhaustive des chroniques de Christian, ne serait-ce que parce qu'il est toujours périlleux d'extraire une citation de son contexte. À cet égard, et comme nous le suggérait un de ceux qui fut longtemps son compagnon de route - Jean-Pierre Cazade -, pourquoi ne pas envisager une édition de ces "Clins d'œil" ? Elle laisserait à la postérité une trace tangible, ineffaçable de notre ami défunt.

NOTES

1. "Vous avez diffusion ?" in Pastel n° 11 (1^{er} trim. 1992) ; "C'est la rentrée" n° 14 (4^e trim. 1992) ; "La mêlée et l'ouverture", n° 15 (1^{er} trim. 1993) ; "Carte postale. Mon cher cousin", n° 17 (3^e trim. 1993) ; "Métissez, métissez, il en restera toujours quelque chose", n° 18 (4^e trim. 1993) ; "Dialogue de comptoir", n° 19 (1^{er} trim. 1994), "Des croches sur le zinc", n° 20 (2^e trim. 1994) ; "Les vétérans", n° 21 (3^e trim. 1994) ; "Alchimie", n° 22 (4^e trim. 1994) ; "Signes particuliers", n° 23 (1^{er} trim. 1995) ; "Remugles et balle au centre", n° 24 (2^e trim. 1995) ; "Des p'tits trous, des p'tits trous", n° 25 (5^e trim. 1995) ; "Les têtes et les jambes" n° 26 (4^e trim. 1995) ; "C'est selon", n° 27 (1^{er} trim. 1996) ; "Rêves de femmes", n° 28 (2^e trim. 1996) ; "L'élégance et la cognée", n° 31 (1^{er} trim. 1997).

Pierre Corbepin

Extraits

“(…) L’apprentissage sur le tas, l’instruction à la force des bras, musarder en dehors des institutions, se bâtir son programme en fonction de ses envies et des occasions rencontrées. Rechercher les énergumènes qui ont fait des choix similaires et inventer avec eux l’école vivante, faire cartable de tout bois, se croter les souliers sur des chemins pleins de mystère. Les diplômés ne seront pas là en fin de trimestre... pour les buissonniers, l’important est ailleurs, dans les cabanes, les arcs et les flèches, les frondes, les osselets, les flaques d’eau, la trouille délicieuse de se faire “pincer”, les fonds de culotte déchirés et la tartine qui s’est écrasée dans la poche...”

“(C’est la rentrée)”

“(…) Souvenirs d’un café sur une lande de Bretagne (...), où était régulièrement programmée de la musique traditionnelle. Odeurs un peu aigres de cidre dans un bar-restaurant des Asturies, rendez-vous des musiciens “traditionnels” : il s’appelle “El Roncon” (le bourdon). Rêve - ou réalité ? - de bars semblables en Gascogne, où la musique tisse un lien commun entre tous les clients, habitués ou de passage (...). Une musique populaire en un lieu populaire... Je parle bien entendu des bars et des bistrot, mais des vrais. Pas ceux où la musique est un élément du décor. Pas ceux où l’on se trouve pris entre le tiroir-caisse et la fenêtre cathodique et où le patron délègue ce qui devrait être un apostolat à des serveurs transparents. (...)”

“(des croches sur le zinc)”

“(…) Les utopies pouvant être facteur de progrès, pourquoi ne pas envisager une commémoration de l’invention : de la valse à cinq temps, de la recette des huîtres chaudes à la sauce hollandaise au poivre vert sur purée de magret fumé, de la musique faite à plusieurs, du Saint-Émilien ou du baiser, toutes choses ayant contribué au bonheur des hommes au moins autant que les inventions de Monsieur Colt. (...)”

“(Les Vétérans)”

“(…) Plus je vous rencontre, et plus je suis convaincu que nous pourrions inventer des choses ensemble... paroles qui pourraient sortir de la bouche d’un Gascon, d’une amoureuse ou d’un natif du Sagittaire, qui ne seraient pas pétris que de certitudes, prendraient en compte les deux faces d’une

même main, se méfieraient des affirmations simplistes, et réaliseraient à quel point leur progrès peut passer par la connaissance et l’acceptation de l’autre. Un Gascon, une amoureuse ou un natif du Sagittaire qui se sentiraient aussi citoyens du Monde, à l’étroit dans les étiquettes, habités d’autant de doutes que de certitudes, gourmands et curieux de tout (...)”

“(Signes particuliers)”

“(…) Elle me parlait de bal, de danse, de séduction ; des vrais amis qui ne sont pas forcément rares (...). Et dans un feu d’artifice d’humour tendre et destructeur elle croquait le bal, la pratique de la danse, ce que bouger veut dire (...), l’application quasi malade de certains danseurs à reproduire sur parquet “live” des souvenirs de techniques patiemment assimilées en stage ; des musiciens qui jouent trop souvent pour eux-mêmes, oubliant que la scène n’est qu’une partie de la salle de bal ; des couples “institutionnalisés”, refusant (craignant ?) l’aventure de la découverte d’autres gestes, d’autres corps, d’autres sillages, et cultivant l’autosatisfaction comme une prothèse. Tout cela en phrases vives et mots colorés, en tendresse râpeuse, et indignation aussi vite oubliées (...). “Y’a quelque chose de pourri au royaume de la valserie... Danseurs sportifs, ce n’est peut-être pas à la distance parcourue lors d’une polka que vous serez apprécié de votre cavalière... Sautillants partenaires, une mazurka n’est pas l’occasion de se prouver que l’on sait compter jusqu’à trois... (...)” Et même si cette dame, et ses propos, étaient totalement imaginaires, j’ai un certain plaisir à croquer sa part de rêves... ”

“(Rêves de femme)”

“Je signai il y a quatre ans le premier “Clin d’Œil” publié dans Pastel. (...) Les numéros se sont succédés, les lecteurs aussi je suppose. La musique a ensorcelé ses blanches et ses noires, marqué ici une pause, provoqué ailleurs quelques soupirs, mais pour faire bonne mesure elle a partout imaginé, voyagé, rencontré, fait rêver, créé ou fusionné ; en tout cas, elle s’est rarement satisfaite d’un quelconque immobilisme, ou du respect figé d’une tradition mythifiée. Quatre ans pendant lesquels “Clin d’Œil” s’est voulu plus un lieu d’impertinence tendre ou amicalement moqueuse qu’un rendez-vous d’analyse rigoureuse, N’est pas journaliste ou chroniqueur qui veut... (...)”

“(L’élégance et la cognée)”



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

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

RENCONTRES CONCERTS



Panti Will - Fabulous Trobadors e Clica - Ez3kiel - Fauzy 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 Carlotti - 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

Des ethnomusicologues au cœur des vignes du Mâconnais

Compte-rendu des Journées d'Étude 2004 de la SFE¹

par Laurence Hurson Lavaud

L'enseignement de l'ethnomusicologie² en France est multiple, et cela tient à la nature même de la discipline. Elle se situe au carrefour de l'ethnologie et de la musicologie, et touche également d'autres domaines : organologie, acoustique, linguistique, etc. De plus, c'est un public varié qui suit cet enseignement, pour l'essentiel de futurs chercheurs, formateurs ou encore initiateurs à l'ethnomusicologie.

Il y a quelques années, la question de l'enseignement français de l'ethnomusicologie avait rassemblé un groupe de réflexion initié par Michel de Lannoy. Récemment, devant l'intérêt croissant pour cette discipline scientifique, les universités ont créé des postes de maîtres de conférence ; et à l'heure de l'harmonisation européenne, les universitaires et les chercheurs du CNRS doivent se positionner quant à la réforme LMD³.

Dans ce contexte, Nathalie Fernando-Marandola, présidente de la Société Française d'Ethnomusicologie, a ouvert les Journées d'Étude à Villié-Morgon sur le thème de la recherche et de l'enseignement en ethnomusicologie. Tous ceux qui se sentent concernés par les problèmes que pose la discipline étaient invités à faire un état des lieux de l'enseignement de l'ethnomusicologie et débattre des enjeux de demain.

Dans les universités françaises, l'ethnomusicologie est accueillie dans les départements soit de musicologie soit d'ethnologie. Le contenu des enseignements y varie selon les objectifs et les moyens financiers. Ainsi Rosalia Martinez à l'université de St-Denis préconise l'ouverture et l'interdisciplinarité entre musicologie et ethnomusicologie ; elle s'emploie à convaincre les musicologues de l'immense bénéfice de l'ethnomusicologie pour la méthodologie et les concepts de la musique occidentale. Pour tout enseignant-chercheur, ses deux activités principales — formation et recherche — sont complémentaires. Et les étudiants, au-delà d'une culture des musiques de tradition orale, avec des cours régionaux et thématiques (musique et rituel, musique et pouvoir), sont en quête de l'expérience que seul un professeur, ou un

maître, rompu aussi bien à la théorie qu'aux techniques d'enquête de terrain peut leur apporter. Ils sollicitent la pensée du chercheur et sa lecture des travaux scientifiques : l'enseignant insuffle la vie aux ouvrages fondamentaux et éclaire les divergences des différentes écoles en regard de sa propre pratique. Sandrine Loncke nous a ainsi rappelé que toute théorie est indissociable d'une pratique empirique.

Alors comment enseigner le terrain, sinon par l'expérimentation ? Pour Michel de Lannoy et Éric Méloche à l'université F. Rabelais de Tours, et Yves Defrance au CFMI⁴ de Rennes, c'est un aspect important de la formation. Et dans ce cas, comment donner les moyens aux étudiants de réaliser des enquêtes de terrain ? Ils obtiennent ou inventent les ressources nécessaires, par des conventions annuelles, voire de l'autofinancement. Des années sont nécessaires pour être chercheur, car l'expérience naît de l'addition des connaissances de chaque terrain. Et le bénéfice de premières enquêtes bien encadrées est évident. Mais il n'est pas pour autant nécessaire d'allonger la durée des études : un diplôme n'est que le début du parcours pour tout jeune chercheur.

Durant ces quatre demi-journées, une réflexion a été menée pour harmoniser les différents types de formation et adapter concrètement les maquettes d'enseignement de l'ethnomusicologie à la réforme LMD. Le temps de la concertation, les programmes continueront d'être confiés à la seule appréciation des responsables de filières.

L'université forme donc de futurs chercheurs ou enseignants — du supérieur, secondaire et primaire —, et parfois aussi ce que je nommerais des initiateurs à l'ethnomusicologie. Maintenant, les musiques traditionnelles rentrent progressivement dans les écoles de musique, conservatoires et autres institutions. C'est dans sa complémentarité avec l'ethnomusicologie, qui par définition étudie ces musiques, que l'on a discuté de cet usage. La pratique de la musique des autres a été illustrée par Marc Loopuyt avec l'enseignement de la musique orien-



De gauche à droite : tale à l'ENM⁵ de Villeurbanne, Joep Bor au Conservatoire de Musique et de Danse de Rotterdam en Hollande, Fabrice Contri et sa classe d'analyse et d'écoute du CNSM⁶ de Lyon, Gilles Delebarre qui dispense un enseignement du gamelan javanais à la Cité de la Musique à Paris, ou encore Guy Bertrand, aujourd'hui responsable du Département des musiques du monde du CNR⁷ de Lyon.

Tous prônent le même élargissement culturel. La découverte des musiques traditionnelles et la connaissance de la culture de l'Autre se complètent. Au demeurant, certains commencent à concevoir la musique vivante comme une pratique accessible à tous, dans une idée de dialogue interculturel. Toute frontière abolie, on pourrait ainsi comparer un artiste français spécialiste de *daf* iranien à un violoniste japonais jouant à l'orchestre national de Paris.

C'est une démarche analogue, de l'apprentissage à la restitution, qu'ont menée les trois chanteuses et ethnomusicologues de l'ensemble vocal Tsevnitsa : elles ont interprété de très beaux chants populaires recueillis et analysés lors d'enquêtes de terrain dans des villages de Russie.

Mais aujourd'hui certains chercheurs se heurtent à de nouvelles problématiques. Jean-Michel Beaudet envisage notre discipline comme une "science de la rencontre de la pensée" : une relation réciproque autour d'une autre culture. Rosalia Martinez porte cette transculturalité au-delà : elle prône une plus grande "implication des populations indigènes". C'est avec ce même rêve d'une circulation du savoir sur la musique que Priscilla Ermel nous a proposé son film primé lors du Bilan du Film ethnographique 2003 : "L'Arc et la Lyre", où dans la végétation luxuriante de la forêt brésilienne, une Indienne construit un arc musical. La parole de l'Autre était jusqu'alors écoutée, notée et analysée par le chercheur.

Lorsque celui-ci s'efface, cette voix se fait outil de communication, et sert parfois de propagande sociale ou politique, mais amène-t-elle encore la connaissance scientifique ? Jérôme Cler a souligné que dans ce type de démarche, l'échange n'est pas synonyme de fusion, et l'ethnomusicologue apporte sa distanciation, indispensable vis-à-vis des connaissances.

Rosalia et Priscilla ont rassemblé nos multiples sensibilités à l'heure de l'apéritif autour de la piscine, de leurs voix et de leurs guitares. Entre connaissance et savoir-faire, Bernard Lortat-Jacob a conclu qu'il est nécessaire aujourd'hui de s'ouvrir aux pratiques musicales, dans des limites bien définies : il ne s'agit pas d'imiter les gens, mais de comprendre ce qu'ils font lorsqu'ils pratiquent la musique. Par ailleurs a également été posée la question des candidats étrangers qui viennent apprendre l'ethnomusicologie en France. Selon Simha Arom, un étudiant choisit d'acquérir une certaine connaissance, qu'il ne trouve pas dans son pays, auprès d'un professeur français. Son statut est le même que celui de tout autre étudiant : l'enseignant doit-il adapter ses cours en fonction de l'origine culturelle et du parcours de chacun ?

Les débats parfois houleux ont animé aussi bien la salle de conférence que les pauses café au jardin. C'était également l'occasion de se rencontrer et d'échanger idées et diverses nouvelles. Je voudrais rendre hommage à Peter Crowe⁸, qui s'était établi quelques années à Toulouse. Gravement malade, il s'est éteint le mercredi 21 avril 2004 à Auckland.

D'autre part, nous étions réunis selon Bernard Lortat-Jacob pour la "grande messe de la SFE" : la fonction majeure de cet office est de rassembler ses membres autour de valeurs communes. On s'accorde à définir l'ethnomusicologie comme "l'étude des musiques traditionnelles du monde". Mais beaucoup d'activités sont regroupées sous ce même vocable : recherche, formation, initiation ou pratique musicale de répertoires traditionnels. Alors devons-nous poser des limites à notre discipline, et lesquelles ? Pour Nathalie Fernando, il est peut-être temps de redéfinir la discipline.

Cet état de crise de la discipline n'est pas seulement identitaire. L'ethnomusicologie est rattachée à l'ethnologie et à la musicologie, domaines qui sont remis en question alors que règne essentiellement le caractère utilitaire de la recherche. Il n'est pas pour autant envisageable de se marginaliser. Bernard Lortat-Jacob a en effet rappelé que l'institutionnalisation de notre domaine⁹, parfois boudée par certains, nous permet d'exister ! Par ailleurs, François Borel et Patrick Dasen

nous ont narré les difficultés inhérentes à la structure bicéphale de l'ethnomusicologie à Neuchâtel (Suisse), partagée entre musée et université. L'ethnomusicologie française n'est après tout pas si mal lotie : l'existence de notre discipline n'y est pas remise en question ! D'un autre côté, de plus en plus de personnes s'intéressent aux musiques traditionnelles et ce, de différentes manières¹⁰. Mais l'ethnomusicologie ne bénéficie pas de ce regain d'intérêt populaire, de même que ce public, le plus souvent averti, a difficilement accès aux travaux des ethnomusicologues. Le matériel issu des enquêtes de terrain, par exemple, est trop peu développé pour une utilisation pédagogique concrète. Néanmoins, de nouveaux types de publications sont aujourd'hui imaginés pour présenter les résultats des investigations des chercheurs, ainsi que les données brutes : cédéroms et autres "écritures multimédias" sont en ce sens des outils de communication scientifique révolutionnaires.

En dernier lieu, entre la formation, la recherche et la pratique instrumentale, Laurent Aubert constate que la discipline est trop compartimentée. Pour décloisonner notre domaine, il est temps de s'unir pour créer des passerelles entre tous les protagonistes et leurs différentes sensibilités. Il faut créer des liens plus forts entre l'ethnomusicologie et les autres disciplines traitant du même domaine, entre les institutions, collectivités locales et les différents acteurs. Enfin, il est nécessaire de donner une plus forte justification sociale et politique et d'ouvrir les débouchés de notre discipline.

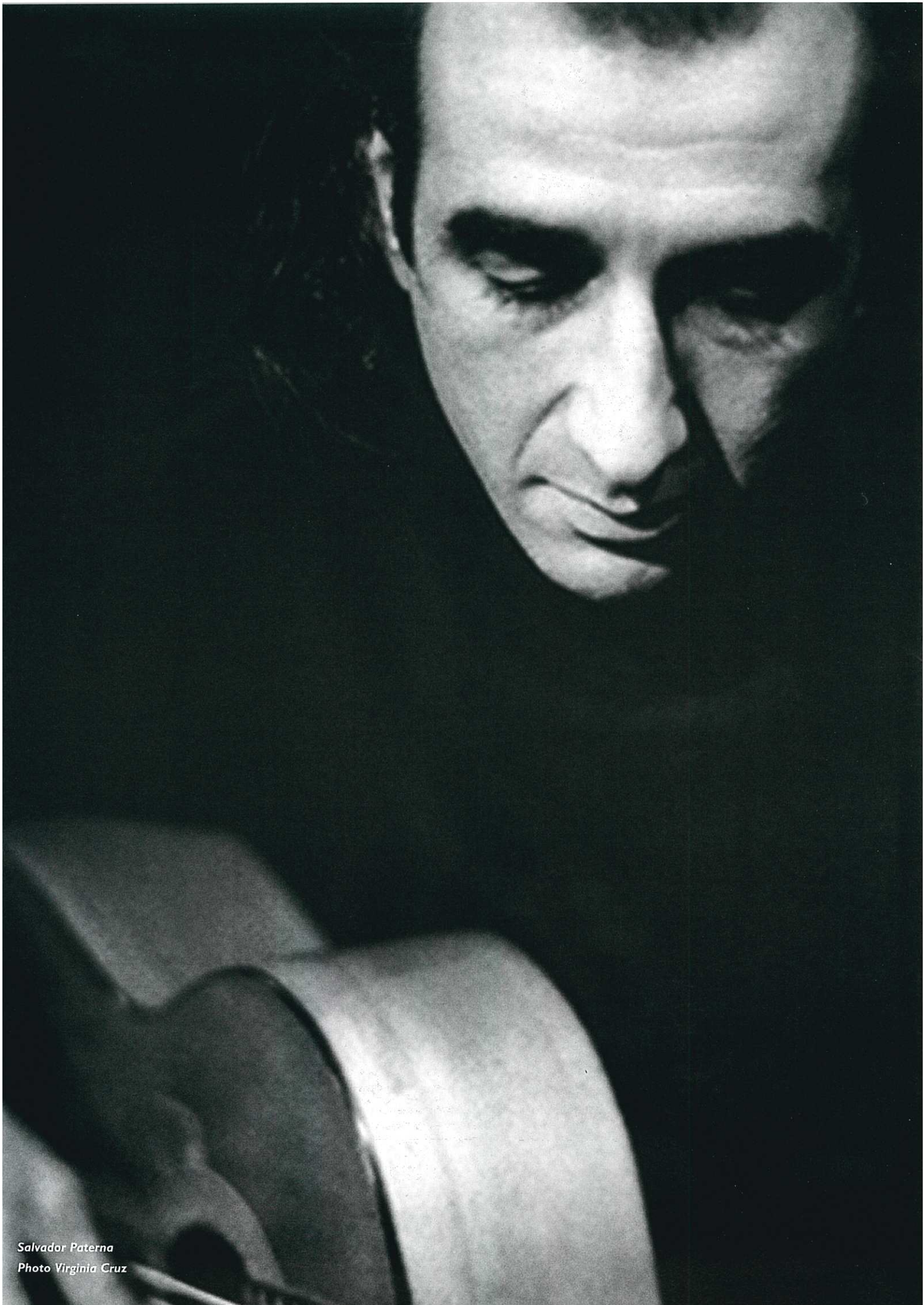
Et justement, la question de "quel métier pour quel avenir ?" n'a pu être traitée. C'est regrettable, car s'il est nécessaire de débattre des enjeux stratégiques pour permettre à la discipline de se développer et proposer aux jeunes qui s'y intéressent la meilleure formation possible, il est essentiel de leur offrir la possibilité de se professionnaliser. D'autant que l'accès à un emploi relève de la responsabilité des enseignants, a rappelé Simha Arom.

Parallèlement à nos préoccupations scientifiques était également organisé, durant ce week-end du 4 au 6 juin, le festival *Morgon en fanfares* : une dizaine de groupes et orchestres mêlant jazz, musiques contemporaines et traditionnelles ont animé les rues de la commune beaujolaise et fait danser quelques ethnomusicologues jusqu'à une heure avancée samedi soir.

Finalement les questions préliminaires relatives à l'enseignement et la recherche ont été posées lors de ces journées. Sur ces bases, la société des ethnomusicologues est prête à poursuivre cette réflexion sur l'avenir de la discipline.

NOTES

1. SFE : Société Française d'Ethnomusicologie.
2. L'ethnomusicologie étudie les musiques traditionnelles du monde. Pour aller plus loin, voir <http://www.ethnomusicologie.net/definition.htm>
3. La réforme LMD (Licence en 3 ans - Master 2 ans - Doctorat 3 ans) sera mise en œuvre dans le cadre de l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur et de la recherche dès la rentrée 2005, et achevée en 2010.
4. CFMI : Centre de Formation universitaire des Musiciens Intervenant dans les écoles.
5. ENM : École Nationale de Musique.
6. CNSM : Conservatoire National Supérieur de Musique.
7. CNR : Conservatoire National de Région.
8. Ethnomusicologue spécialiste des îles Vanuatu, il avait organisé le séminaire européen de l'ESEM, Séminaire Européen d'EthnoMusicologie, en 1997 à L'Isle Jourdain.
9. Il existe un enseignement d'ethnomusicologie dans les 16 universités suivantes : Université Michel de Montaigne (Bordeaux 3), Univ. de Caen Basse Normandie, Univ. Blaise Pascal (Clermont-Ferrand), Univ. Charles de Gaulle (Lille 3), Univ. Jean Monnet (Saint-Étienne Lyon), Univ. Paul Valéry (Montpellier III), Univ. de Nice Sophia-Antipolis, Univ. de Tours François-Rabelais (Orléans-Tours), Univ. Paris Sorbonne (Paris 4), Univ. Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Univ. Paris X Nanterre, École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), Univ. de Reims Champagne-Ardenne, Univ. Haute Bretagne (Rennes 2), Univ. Marc Bloch (Strasbourg II), Univ. de Toulouse - Le Mirail (Toulouse II).
10. Le nombre de personnes présentes aux réunions de la SFE augmente chaque année.



Salvador Paterna
Photo Virginia Cruz

Salvador Paterna

“Il n’y a qu’une seule musique...”

Entretien réalisé par Alem Alquier

Salvador Paterna est originaire de Cartagena (province de Murcia).

Enfant de l'émigration, il passe sa petite enfance à Casseneuil (Lot et Garonne), puis ses parents déménagent une seconde fois pour s'installer à Toulouse...

Par cette “fabuleuse décision” de s'installer dans la “ville rose”, Salvador a grandi dans la fibre des jeunes de sa génération qui se “cherchaient”, comme lui, imprégnés d'une double culture. Il a joué avec Bernardo Sandoval, Serge Lopez, Antonio Ruiz, Julia Miguenez, Vicente Pradal, Isabelle Soler, mais aussi avec des musiciens et artistes étrangers au flamenco.

À 19 ans, il s'installe à Madrid pour deux années, puis Barcelone, puis referme la boucle en revisitant Toulouse... Il crée peu à peu son propre langage, à partir d'expériences toutes plus riches les unes que les autres. Il est intarissable sur des sujets aussi variés que le monde gitan, la dictature franquiste, la Movida, l'amitié entre les peuples, Paco de Lucia, la polémique autour de la tauromachie, l'enfant-roi etc.

Tout est lié pour lui, et après quatorze cafés et deux paquets de cigarettes... nous avons fini par parler de musique.

Alem Alquier :

Tu es "guitariste et luthiste Flamenco". Viens-tu d'une famille où l'on pratique la guitare ?

Salvador Paterna :

Ma famille n'avait pas la fibre musicienne à proprement parler. Mes parents ne m'ont jamais poussé à étudier l'instrument, mais ils m'ont épaulé et ont respecté mes choix et ma passion. Je peux dire qu'ils ont contribué en quelque sorte à m'aiguiser les tympans et à me faire indirectement aimer la musique... Tous les week-ends ma famille se réunissait autour d'une paella dominicale, et à la fin du repas ou à l'apéro mes oncles, mes tantes avec mes parents et leurs amis présents se réunissaient systématiquement en chorale pour chanter des chansons mexicaines de Mariachis, à plusieurs voix... Ces réunions familiales m'ont assurément influencé, mais le personnage le plus déterminant pour moi fut un nommé Anselmo Flores, un ami de mes parents, lui aussi présent lors de ces réunions. Il était maçon, comme mon père. On se

voyait tous les dimanches ; j'ai aussi des souvenirs d'enfant où je me retrouve sur des chantiers, où les femmes faisaient à manger sur des feux de bois, et il y avait toujours une guitare qui traînait. Mon enfance s'est beaucoup résumée à écouter cet homme chanter les *mala-gueñas*, les *fundango*, tous les styles de Malaga.

A. A. :

Ici on connaît le fundango comme danse basque. Quel rapport y a-t-il avec le flamenco ?

S. P. :

C'est le même mot pour exprimer deux choses différentes. Le fundango dans le flamenco est une forme chantée de couplets "phare", qui est interprété sous des formes différentes dans des styles différents, qui n'ont rien à voir au niveau du tempérament les uns avec les autres. Mais ce qui les lie, c'est la forme *fundangera* de les chanter.

A. A. :

Finalement, le flamenco est une question de styles...

S. P. :

Le flamenco est une forme d'expression liée à la vie, une poésie populaire. On peut tout mettre dedans. C'est effectivement un ensemble de styles qui se sont développés au fil des générations, tout en gardant un fonds propre et particulier à chacun.

Chaque style expose une philosophie populaire, la vie d'une corporation, un art de vivre, une joie ou une peine intime, et la façon dont elle est exposée respecte une structure rythmique, et tonale, autrement dit un parcours de tons en fonction des styles...

Il y a un ton de base, on passe par des accords intermédiaires, pour arriver à un accord de "chute", etc. En bref, c'est comparable à une histoire, comme le blues...

Dans le jazz, les morceaux sont des standards musicaux écrits et chantés avec une "plage" qui permet aux musiciens de s'exprimer dans un second temps lors de "chorus"... Dans le flamenco, les standards sont des styles et des tempéraments créés et construits au fil des interprétations de chacun. Ces styles ou ses formes d'interprétations issues de grandes figures du flamenco ont traversé le temps parce qu'elles ont été adoptées de génération en génération de flamencos qui à leur tour les perpétuent en leur donnant leur propre personnalité.

L'interprète est seul maître de son expression et de sa personnalisation du style, seuls comptent sa connaissance et son engagement dans son expression. À partir de ces structures, tout est possible. De grands artistes s'expriment dans le flamenco, comme de grands musiciens ou des plasticiens peuvent s'exprimer dans d'autres genres, mais il reste ouvert à l'inventivité de n'importe quel artiste dans la vie.

C'est cette poésie populaire qui fait qu'on rencontre tel ou tel chanteur qui parle par exemple d'une anecdote racontée au café, ou d'une bonne bouffe, etc. Le quotidien immédiat mais en maîtrisant les structures des différents styles. C'est cette expression individuelle d'une émotion intériorisée qui lie tout le monde, mais avec connaissance de ces structures.

A. A. :

Le chant tient apparemment une place prépondérante...

S. P. :

Dans l'arbre généalogique du flamenco, le tronc est constitué principalement de chants a cappella. Au tout début, le flamenco n'était qu'une expression orale dans laquelle la guitare intervenait très succinctement. Les instruments que

l'on connaît aujourd'hui dans le flamenco ne sont intervenus que très récemment et la guitare ne s'est révélée qu'au début du XX^e siècle. Tout a pris forme dans les années 1920 grâce à Manuel de Falla et à son compère Federico Garcia Lorca... Ensemble, ils ont été les premiers à collecter et à recenser les chanteurs et les instrumentistes en créant les premiers festivals et, dans la continuité, d'autres ont suivi... La transmission orale dans les traditions culturelles andalouses et gitanes a fait le reste...

A. A. :

Comme pour toute tradition, finalement ; n'est-ce pas le même phénomène qui existe partout, plus ou moins ?

S. P. :

Oui, je pense... Tel chanteur a exprimé pour la première fois une *solea* de Triana devant un auditoire qui ne connaissait que la *solea* de Cordoue, et aussitôt un autre chanteur dans ce public va adopter cette forme d'interprétation et donc enrichir son "vocabulaire". Puis ça fait boule-de-neige car tout un peuple, au final, s'est approprié la naissance d'un style. Et ça, ce n'est absolument pas intellectuel. Au contraire c'est très viscéral et, à l'aboutissement, magique...

Et je repense toujours à ce fameux Anselmo, simple *aficionado*, qui lui, avec juste sa condition de maçon, avec ses doigts rognés par le ciment... Sans être un monstre de guitare, il exprimait sa culture à sa façon et réveillait en toi des émotions...

C'est ça en fait le flamenco... Ce sont les *aficionados* qui le perpétuent au quotidien, non pas seulement l'artiste sur scène.

A. A. :

Les artistes (professionnels) apportent tout de même une esthétique...

S. P. :

Les artistes "stylisent", ou subliment cet art à leur manière, tout en respectant les structures que les *aficionados*, le "peuple flamenco", perpétuent. Ils "parlent" et "phrasent" sur un langage qui existe déjà. C'est ça : ils le stylisent. Mais la magie de faire rêver n'appartient pas seulement aux artistes dits "professionnels"... Des foules d'*aficionados* peuvent te faire rêver...

A. A. :

Tu as passé deux ans dans une école de flamenco à Madrid, et tu as été "adopté" par une famille gitane, on pourrait croire que tu as une culture exclusivement *flamenca*, mais tu es aussi ouvert à d'autres genres... jusqu'au théâtre !

S. P. :

C'est le paradoxe que j'ai mis longtemps à comprendre : j'ai souffert un temps de ma double culture, car en Espagne j'étais Français, et en France Espagnol, avec les réactions de rejet de part et d'autre que cet état peut impliquer. Puis, par la suite, j'ai réalisé que c'était un super avantage pour la compréhension de ces deux mondes en m'extrayant de l'un ou de l'autre avec aisance. J'ai vécu aussi une énorme pression dans cet apprentissage qui demande une exigence très forte, celle de ne pas avoir droit à l'erreur, ni de casser le feeling... L'essentiel, c'est de garder et de contenir l'énergie... Quant à l'accueil dans cette famille gitane, ça a été extraordinaire (peut-être parce que j'étais déjà guitariste) mais je sais qu'une des "clés" pour être accepté est d'adopter une attitude sans ambiguïté : soit tu t'exprimes, et, dans ce cas, c'est pour dire quelque chose, soit tu ne t'exprimes pas du tout. Mais les deux sont valables. Un bon auditeur permet à l'autre de s'ouvrir à son Art... Un personnage comme Paco de Lucia te fait comprendre non seulement qu'il n'y a pas de barrières dans la musicalité du flamenco, comme ces gitans qui m'ont accueilli, mais en plus qu'il n'y a pas que le flamenco dans la vie, qu'il y a aussi toutes les autres musiques. Je pense en fait qu'il n'y a qu'une musique dans le monde et le flamenco en est une variation parce qu'il est devenu aujourd'hui un art universel.

Et c'est justement en côtoyant des gens fabuleux dans le théâtre par exemple que j'ai pu comprendre comment savoir être, comment me comporter, marcher, parler... Des choses finalement déjà inscrites dans le flamenco... Quand j'ai fait mes débuts à Toulouse, je me suis aperçu que cette ville était le carrefour d'une multitude de cultures. J'ai eu la chance de côtoyer le milieu du cirque, du théâtre, des musiciens issus du blues, du rythm'and blues, du funk, du jazz, du jazz rock, de la musique africaine, gitane, latino américaine, contemporaine... C'était le même partage, la même écoute. On se considérait tous aussi bien les uns les autres, comme une seule et même famille...

A. A. :

Aujourd'hui, *Media Luna* est une rencontre entre musiciens venus d'horizons aussi divers tels que Lakhdar Hanou, Aldo Guinart, Cecilia Briavoine, Claire Menguy... Quelle est la genèse de ce collectif ?

S. P. :

Au départ j'ai créé ce qui était pour moi un nouveau répertoire solo pour guitare et luth arabe. Par la suite j'ai eu le bonheur de rencontrer la violoncelliste montpelliérai-

ne Claire Menguy... J'ai pu ainsi (presque) réaliser un vieux fantasme, qui était de vivre cet instrument qui me passionne (si je n'avais pas fait de guitare, je me serais sûrement mis au violoncelle)... Je me suis "payé" ce bonheur, en étant proche de cet instrument au point de l'éprouver comme si je le jouais. Il m'est arrivé de l'écouter sous tous ses angles, de face, sur les côtés, proche de la caisse, de la volute, etc... Je mettais même ma tête au niveau de l'angle d'écoute de Claire, proche de la tête... Durant trois années, nous avons réalisé un travail colossal, ensemble, pour la formation de Claire à mon répertoire et au flamenco qu'elle avait déjà abordé dans ses études, autant que pour notre création commune. Claire est devenue (malgré elle et malgré moi) une muse qui a stimulé mon inspiration et mon esprit pour concevoir ce répertoire en duo.

Finalement "mon solo" s'était métamorphosé en "notre duo"... Malheureusement, on n'a pas tourné comme on aurait voulu, et à force d'essoufflement dû au temps et aux distances, la réalité qui motivait notre duo n'était plus d'actualité et nous avons décidé d'arrêter notre collaboration en avril 2003... De plus Claire se réalisait au sein d'un trio à cordes, aux côtés de deux amies et complices musiciennes, qui lui demandait de retenir une concentration totale'...

A. A. :

Mais un collectif est né...

S. P. :

...Et un champ musical immense ! Ce duo m'a permis d'acquérir une personnalité et un répertoire, de concevoir que je pouvais ouvrir ce répertoire à d'autres personnalités artistiques.

Aux côtés de Claire Menguy, j'ai pu réunir tour à tour des musiciens tels que Lakhdar Hanou, Chouraiïb Ezzarki, Cecilia Briavoine, Diego Deleria, Justo Eleria, Jose Antonio Deleria, Aldo Guinart, Pepe Martinez, Eraldo Gomes Miranda, José Montealegre, la danseuse Cathia Poza...

Quand on a joué au Mirail, par exemple, c'était un autre fantasme réalisé : faire comprendre aux petits Arabes et aux petits Gitans que c'était des conneries de se battre entre communautés, simplement en réunissant sur scène un chanteur gitan et un chanteur marocain dialoguant chacun dans sa langue d'origine, mais sur des textes et des fonds musicaux communs...

Après toutes ces expériences, en juin dernier, j'ai reconsidéré mon actualité en prenant un peu de distance, en créant un concert spectacle solo... J'ai été un peu "vampire" par rapport à tout ce beau

monde : ça m'a beaucoup inspiré pour concevoir et construire ce solo...

J'ai également créé un trio aux côtés du chanteur gitan Diego Deleria et son fils percussionniste José Antonio Deleria...

A. A. :

Ce solo, c'est quoi au juste ?

S. P. :

C'est aussi bien un récital qu'un vrai spectacle. La notion forte de ce spectacle est la sobriété mesurée et au service d'une perpétuelle asymétrie dans l'écriture des éclairages... Une subtile scénographie de mises en situations, avec plusieurs postes dans lesquels je joue de la guitare flamenca, classique, du luth arabe, je chante, je danse... Je me fais même un "bœuf" percussion solo, le tout avec simplement deux micros, un statique pour le luth et la guitare et un autre, dynamique, par terre pour la percussion des pieds... Et ce solo s'appelle *Media Luna*.

A. A. :

Tu as quand même une particularité, il me semble, par rapport aux autres guitaristes flamencos : c'est que tu joues aussi du luth arabe (oud).

S. P. :

Ça aussi, c'est magique ! C'est une rencontre de hasard, il y a une quinzaine d'années, qui m'a permis de jouer du oud et je l'ai exploré comme un guitariste, finalement, sans me poser de questions. Il fut un temps où je jouais avec le guitariste Antonio Ruiz "Kiko". Ce musicien m'a beaucoup apporté au niveau de l'inspiration. À la suite d'un accident d'enfance (à la main gauche), la guitare lui a servi de support de rééducation de sa main et par adaptation, il s'est créé une personnalité de jeu remarquable.

Il avait un jeu mélodique dans les basses, frappé par le pouce, très intéressant. Alors, connaissant bien son jeu, ça m'a inspiré pour monter les cordes de mon luth de façon à ce que ses trois basses correspondent à mes trois aiguës. Mon but fut dès lors de communiquer avec lui dans un principe d'unisson mais à l'octave supérieure... Nous étions liés par le "compas", qui est l'équivalent en flamenco de la "pulse" ou du "swing", de la mesure flamenca.

Le système d'accordage que j'ai créé a fait le reste... Au fil de mes expériences de partage avec d'autres musiciens, j'ai pu construire des mélodies et des boucles (l'équivalent des "riffs") et finalement composer des morceaux.



A. A. :

Et tu as inventé un style !

S. P. :

Oui, je le crois, depuis peu ! Jusqu'à présent le luth était juste utilisé comme instrument d'agrément dans le flamenco. Moi je l'utilise comme un vrai moyen d'expression. À tel point — ce qui m'a touché — qu'un jeune guitariste de Nîmes m'a demandé la permission de jouer un morceau de lui qui était directement inspiré d'un de mes thèmes... Il m'a joué son morceau que j'ai trouvé magnifique... Je lui ai donné ma bénédiction... Nous sommes devenus amis... Tu vois, je fais même école !

Le luth n'a jamais été pour moi un choix commercial ou autre... Encore une fois, je tiens à le dire, même si je suis conscient de ma spécificité, ma technique de luth est très personnelle... Je le joue comme un guitariste, il s'adapte à ma musicalité sans problèmes, mais mon jeu est incomparable à celui des luthistes arabes, qui ont un jeu complètement différent. Eux pratiquent une vraie discipline, une culture aussi riche et spécifique que le flamenco.

A. A. :

Tu travailles aussi avec Terras del Ponent. Ça, c'est de la musique occitane, si je ne m'abuse ? Tu as entretenu très tôt des relations avec la musique de ta "terre d'accueil" ?

S. P. :

Effectivement, à mes débuts dans les années 70, Renat Jurié, par exemple, a été très sympa avec moi pour m'en-



courager en me laissant répéter dans des salles du Conservatoire Occitan. Quant à Terras del Ponent, je l'ai vécu au départ comme un collectif de recherche, pourrait-on dire, qui se voulait très ancré dans la tradition. Je salue Guillaume Lopez au passage qui est le créateur de ce groupe, car grâce à ce jeune musicien en puissance, je me suis aperçu que la culture occitane était non pas figée dans un déclin, mais qu'elle existait déjà, à l'aube d'une renaissance... Je crois que notre planète trouvera un jour son salut grâce à nos cultures populaires vivantes parce qu'elles garantissent l'universalité et l'échange entre les peuples.

La culture occitane relève en moi cet effet...

La vielle est un autre instrument qui me fait fantasmer... Le jeu ouvert de Romain Baudouin avec sa vielle à roue électroacoustique m'a donné envie d'explorer et de côtoyer ce son.

A. A. :

Tu as dit que dans le flamenco, "soit tu t'exprimes, soit tu ne t'exprimes pas, mais les deux sont valables...". Serait-ce comparable au "non-agir" du taoïsme ?

S. P. :

Comme toute chose, je crois... Que tu t'exprimes ou pas dans le flamenco il est préférable de se comporter avec la conscience qu'il n'est pas une apparence, que ses fondations sont profondes. Si tu t'imprègnes de la mémoire de tes pères, tu prends obligatoirement conscience de l'humani-

té qu'il contient et cela guide forcément ta conscience pour t'exprimer sans retenue et te désinhiber avec respect... Si tu vas à Jerez pour accompagner un vieux chanteur, il te faut rentrer par la porte de la modestie. Car c'est en exprimant du pas-grand-chose que tu dis beaucoup... Effectivement c'est aussi par le "non-agir" dans le fait d'être là que tu peux t'ouvrir aux autres, pour qu'ils t'ouvrent les portes de la source qui alimente leur inspiration, de leur vie.

L'écoute est primordiale : parfois après un récital, on me demande si le public n'a pas été un peu froid... Auquel cas, je réponds sans hésiter qu'il a été parfait, au contraire. Ce que me renvoient les gens par leur écoute c'est une part de leur modestie, de leur ouverture, ce fameux silence, "écrin" qui fait que je peux voyager avec nuances.

Ce silence est pour moi comme le son continu d'un bourdon, une sorte de "vide de fond", un véritable moteur d'inspiration !

Bon, après, bien sûr, le public espagnol est un peu différent : non seulement il a l'écoute, mais en plus il te pousse avec du *jaleo* (chahut), mais c'est un chahut qui va dans ton sens... Comme s'il disait "amen" ! (le côté religieux de l'écoute). Là aussi l'expression se sublime... Bon, tu veux un café ?

A. A. :
OK.

NOTE

1. Il s'agit du Trio Zéphyr.

DISCOGRAPHIE

Nacimiento - Flagrants Désirs FDC 465

Salvador Paterna
avec Claire
Menguy
Photo
Virginia
Cruz



En prenant quelques exemples, dans le domaine occitan, de créations nouvelles à partir d'un air connu, j'examine le processus d'élaboration, processus plus ou moins spontané ou plus ou moins élaboré. Un double aperçu, d'une part dans le temps, d'autre part dans l'espace géographique occitan, permet de faire quelques constatations. D'abord, on est surpris par l'extraordinaire variété aussi bien du support, le "timbre", que de la création nouvelle, la "parodie" : pour l'un et pour l'autre, on trouve des chansons de tradition orale, des chansons à la mode, des cantiques... De plus, l'étude de ces timbres permet de suivre la trace d'une chanson, d'en faire son histoire. En domaine français, le chercheur peut avoir à sa disposition de nombreux documents ; il n'en est pas de même en occitan où l'étude commence tout juste.

Qui d'entre nous ne s'est pas amusé à chantonner sur un air connu ? à modifier, parfois spontanément, un mot ou toute une séquence dans une chanson ? voire à arranger un peu son déroulement mélodique pour qu'il "colle" mieux aux nouvelles paroles ? Ce petit fait peut conduire à de véritables créations, bonnes mais aussi mauvaises, et il est couramment employé, par exemple, pour censurer des hommes politiques¹, pour marquer son identité (chanson de village, chanson de collégiens), pour oser l'interdit (chansons érotiques ou scatologiques)...

Cette pratique de mettre des paroles nouvelles sur un air donné se rencontre également dans la chanson de tradition orale et préside même à son élaboration.

Je pense notamment à l'extraordinaire richesse des trouvailles des enfants. Par exemple, à Montpellier, les fillettes jouaient à la balle au mur en psalmodiant² :

*Una pometa
 Nique ni clau
 Santa Barbeta
 Dins ma pòcha,
 Biòu, biau
 Dins mon trauc.*

[La fillette lance la balle à chaque vers ; quand elle chante "dins ma pòcha" (dans ma poche), elle essaie de recevoir la balle dedans ; et à "dins mon trauc" (dans mon trou), la balle doit tomber dans le tablier relevé.]

Or j'ai recueilli à Ceilhes dans l'Hérault, une formulette semblable dont on ignorait l'usage : *Una pometa / Micleta, mi clau / Sauta bagueta / Castèl roiau / Mirgaiou...* De son côté, André Lagarde se souvient d'avoir utilisé, quand il était à l'école à Lavelanet (Ariège), la comptine d'élimination suivante : *Una pometa ni cleda ni clau / Sarra bagueta castèl romiau...* Dans la plaine de l'Aude, on disait (Jourdanne, 41) : *Una pometa-nicoleta, / Nicolau sauta l'uganaud...* Et en Ardèche (Lambert I, 60) : *Una lauveta / Voleta / Me chau, / Sauta, Margau...*, etc. De tous ces détails se dégagent pour une même chanson-type son unicité et sa multiplicité ; il y a une foule de variantes, due à l'oralité du mode de transmission, par le "bouche à oreille" (selon la terminologie de Patrice Coirault), mais c'est toujours le même type de formule, avec les mêmes assonances et un rythme à peu près semblable.

Autre exemple recueilli lui aussi dans la tradition enfantine. La première phrase musicale un peu modifiée de "J'ai du bon tabac" (air facilement retenu par l'enfant alors que les paroles - d'auteur - ne l'attirent guère) sert de soutien à un jeu chanté [document I, voir ci-dessus] :

Que tot - jom bo - lè - ga,
 tt - jom bo - lè - ga - rà.

par Éliane Gauzit

Mon - ta - ve la mar - mi - ta la po - diá pas por - tar.
 Mon - ta - ve la mar - mi - ta la po - diá pas por - tar.
 La po - diá pas por - tar la mar - mi - ta so - le - ta,
 La po - diá pas por - tar me vo - liá ma - ri - dar.

document II

*La cò de mon cat
 Que totjorn bolèga,
 La cò de mon cat
 Totjorn bolegarà.³*

[Le jeu débute par une ronde marchée à petits pas, puis on rompt le cercle et les enfants cheminent en formant une longue file qui se roule et se déroule : c'est la queue du chat.]

Beaucoup d'enfants chantent avec plaisir : *Au clair de la lune, / trois petits lapins / qui mangiaient des prunes / au fond du jardin, / la pipe à la bouche / le verre à la main...* Sur ce même *Au clair de la lune* légèrement remanié, les enfants d'Alès chantonnaient :

*La ratapenada
 M'a mossigat l'artelh,
 M'a mossigat la camba
 Ambé lo botelh,*

*La ratapenada
 M'a mossigat l'artelh.⁴*

Autre exemple. À Lodève (Hérault), au cours de vendanges, j'ai entendu chanter sur le même air l'un ou l'autre des deux couplets à danser suivants, couplets par ailleurs fort connus [document II] :

*Montave la marmita
 la podiá pas portar.(bis)
 La podiá pas portar
 la marmita soleta,
 la podiá pas portar
 me voliá maridar.*

*Quand ère pichotet
 ma maire me braiava
 ara que soi grandet
 me braie tot solet.⁵*

Dí - es í - rae, dí - es íl - la,

Ai vist lo lop, la lè - bre

E lo rai - nal dan - çar.

document III

Or nous avons enregistré à Lunas (Hérault), toute une série de couplets - dont certains sont assez osés - toujours sur ce même air, appelé par le chanteur *La borrèia*. En voici quelques-uns⁶ :

*E la volem cantar
viva la limosina
e la volem cantar
viva los Auvernhats.*

*Montave la marmita
la podià pas montar
lo pastre que passava
venguèt per l'adujar. (= ajudar)*

*E per mon Diu pecaire
Per lo remerciar
Vèni dins ma cambreta
Te farai regalar*

E la volem cantar...

Nous avons là une succession de couplets basés tous sur l'air de *La marmita* ou *La borrèia* - avec quelques effets vocaux de la part du chanteur -. *La marmita* / *La borrèia* est un timbre. D'une part, ce timbre désigne un air qui pré-existe aux paroles qu'on lui adjoint pour former un ou des nouveaux couplets : c'est un antécédent structurel pour la mise en forme et la vie de la nouvelle création. D'autre part, ce timbre rappelle comment on désigne cet air : il peut être indiqué soit par un incipit, *J'ai du bon tabac*, soit par un titre *La marmita* / *La borrèia*.

Ces quelques exemples - faciles - montrent comment, à partir de timbres, ont été élaborées des chansons de tradition orale. Cependant cette présentation, beaucoup trop schématique, occulte les difficultés du problème : en effet, il ne suffit pas que les nouvelles paroles mises sur l'air donné aient la même structure (même nombre de vers, même coupe rythmique), pour que cela "colle" parfaitement. Il faut également prendre en considération la structure musicale de l'air donné, qui mis sur d'autres paroles peut avoir une allure "boiteuse", si le rapport étroit entre mélodie et paroles n'est pas suffisamment perçu. Heureusement le bon chanteur populaire ne se pose pas ces questions, car l'air "vit" en quelque sorte en lui et en général il va spontanément ressentir les accentuations de la mélodie, surtout si elle est à l'origine, comme beaucoup, un air à danser. Il peut également modifier - plus ou moins - soit les paroles, soit la mélodie, soit les deux..., si bien que, de transformations en transformations, on ne reconnaît parfois le timbre qu'avec difficulté ! Pour toutes ces questions complexes concernant les processus d'élaboration de chansons de tradition orale à partir de timbres, je renvoie aux travaux de Patrice Coirault, en exprimant cependant une restriction, à savoir que sa vision est entachée d'un esprit très centralisateur...

Quels airs va-t-on utiliser comme timbres ? Tous les airs connus existant à une époque donnée, y compris les airs entendus à l'église, comme par exemple le *Dies irae* qu'on retrouve dans la bourrée, *Ai vist lo lop, la lèbre e lo rai nal dançar...* (J'ai vu le loup, le lièvre et le renard danser...) [Document III]. De son côté, l'église va utiliser les airs à la mode pour servir de timbres à des cantiques, à des Noël. En effet, le succès de la pratique du chant en langue vul-

gaire dans le culte protestant, en particulier dans les milieux ruraux, ébranla l'église catholique. Après le Concile de Trente qui s'acheva en 1563, la campagne de la Contre-Réforme, tout en maintenant l'usage de la seule langue latine pour les célébrations liturgiques, prôna une large utilisation du chant en langue vulgaire. De cette orientation, surgiront de nombreux recueils de chants religieux⁷. Les paroles des cantiques spirituels écrits en occitan, qu'ils soient d'auteurs ou anonymes, sont établis d'après des timbres en français ou en occitan, timbres mentionnés entre le titre et les paroles du premier couplet, *sus l'aire...*, (et parfois, *sus un aire novèl* !).

Ces recueils de cantiques se présentent le plus souvent sous forme de petits livres de colportage, comme, par exemple, *La naissenço de Jesus anounciado a las fennoas de Betlem e' as artisans de Jerusalem. Nouels noubeleto*⁸. Ce recueil, daté du XVIII^e siècle, ne contient qu'un seul noël - malgré l'emploi du pluriel dans le titre - [cf. document IV : à gauche, page de titre, à droite, début du noël]. Le timbre est mentionné : "Sur l'aire *Quan la nobio ben d'espousa*". Trois autres recueils, eux aussi imprimés à Toulouse, utilisent ce même timbre.

La mention d'un timbre en tête d'une composition nouvelle prouve que les compositions mondaines ou les chansons de tradition orale dont on inscrit l'incipit ou le titre devaient avoir une immense popularité à l'époque de l'édition du nouveau recueil, puisqu'il suffisait de cette simple mention pour que l'on chante spontanément d'autres paroles sur leur air. Ce petit renseignement s'avère très précieux pour l'ethnomusicologue : en effet, il permet de suivre la trace d'une chanson, qu'elle soit para-orale ou devenue de tradition orale.

Si l'inventaire des cantiques en français et par voie de conséquence l'inventaire des timbres en français sont quasiment presque achevés, il n'en est pas de même pour ceux en occitan. Cependant la thèse de Jean Eygun sur "Le texte religieux d'expression occitane de 1600 à 1850" va permettre de faire avancer la recherche. À noter les fort beaux cantiques et noëls, tous conçus d'après des timbres, des grands poètes occitans de la période baroque, comme Pey de Garros, Larade, Dastros, Godolin, etc.⁹

Quant à la musique, en ce qui concerne les timbres en français, on a des recueils avec mélodie qui sont de véritables trésors. Je pense par exemple à *La clef des chansonniers. Recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus, notés et recueillis pour la première fois par J.-B. Christophe Ballard*. Imprimé en 1717, l'ouvrage totalise 300 textes avec leur mélodie ; en tête de chaque vaudeville figure le timbre qui lui a servi de support. Ce timbre est en sorte la clef qui donne l'air original. Quant à *La Clé du Caveau* de Capelle, non seulement elle fournit une nomenclature avec

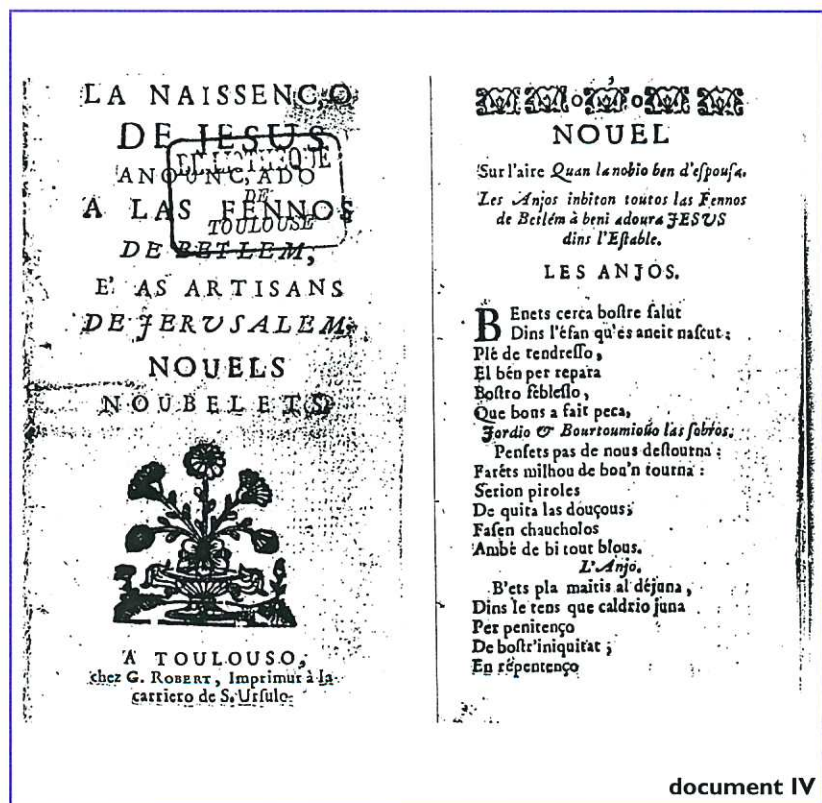
ses 2030 airs, mais aussi elle est un instrument de travail pour celui qui cherche une mélodie à sa convenance, grâce à ses tableaux de coupe de vers : coupes régulières ou irrégulières, nombre de vers, genres (rondeau, cavatine, marche, ronde, etc.)¹⁰. Patrice Coirault de son côté a réalisé un véritable travail titanesque par un dépouillement systématique de tous les recueils des bibliothèques parisiennes utilisant des timbres et la publication de son fichier personnel sera un document des plus précieux.

Pour la musique des timbres en occitan, on a différentes pistes, mais elles sont bien pauvres et là encore, la recherche ne fait que commencer :

1. *La Clé du Caveau* fournit quelques airs, tous très connus, comme par exemple *Diga Janeta, L'anhèl que m'as donat, Al levat de l'auròra, Diga-me pastoreleta, Jan de la Riula*, etc.

2. Signalons quelques rares manuscrits, dont un important à Avignon, appelé *Manuscrit de Notre-Dame des Doms* et qui rassemble des compositions antérieures à celles de Saboly¹¹.

3. Quelques recueils de cantiques avec musique - pas même une demi-douzaine - parurent au milieu du XVIII^e siècle. Le plus complet, daté de 1759, œuvre de l'abbé Dubreuil, est une sorte de compilation, en deux volumes, de 102 cantiques provençaux et de quelques-uns dits "gascons"¹². Ce n'est plus un petit recueil de colportage, mais un fort beau livre, de grand format, à la typographie



document IV

XXXV. NOEL.

Sur l'Air : *Nosté paouré Ka, etc.*

SAN Jousé m'a di,
 Pren-to gardou, pren-te gardou,
 San Jousé m'a di,
 Pren-te gardou per ici :

Quan gealou, quand nevou, lei marridei gen
 Soun per ortou d'aqueou tem.

Chant *Léger*

39.

San jousé mia di; Pren te
 gardo, pren te gardo; San jousé mia
 di; Pren te gardo aper'eicy - cy: Quan
 jalo, quan nevo, leis mar:rideis gens
 Soun per ortou d'aqueou temps.

document V

irréprochable. Je pense que l'auteur a éprouvé le besoin de consigner par cette belle édition les airs de noëls que l'oralité commençait à oublier. Le premier tome donne les paroles sans aucune référence et le deuxième la musique ; il faut pouvoir identifier, d'après d'autres recueils, les paroles contenues dans le premier tome et avec elles le timbre, pour retrouver la musique de celui-ci dans le second tome. Ainsi le document V fournit le premier couplet d'un noël de Saboly d'après un petit recueil paru à Avignon en 1845 avant le renouveau félibréen ; le couplet est précédé du timbre, "Sur l'Air : *Nosté paouré Ka, etc.*" (*Nòstre paure cat, Notre pauvre chat*). Grâce au recueil de Dubreuil, on peut voir, en-dessous du couplet, la musique du noël et donc du timbre (écrite en clé de sol première ligne)¹³.

Une autre source à exploiter, quant à la quête de timbres en occitan, est la présence de couplets chantés dans les pièces de théâtre, comme par exemple celles qui furent données à Béziers pendant la semaine de l'Ascension, lors des fêtes dites des *Caritats* (Charités) entre 1605 et 1657. Et là encore, la recherche commence à peine dans le domaine occitan et on doit également à Joan Eygun un "*Repertori deu teatre occitan*". L'exemple le plus remarquable est, au XVII^e siècle, le fameux *Operà de Frontinhan* (1679), œuvre de Micolau Fizes. En effet, la prouesse de l'auteur fut d'avoir créé une comédie pleine de vie totalement chantée où se succèdent des couplets très variés exécutés sur des airs connus. C'est une succession de 122 timbres, dont 70 sont en occitan ; chaque timbre n'étant utilisé

qu'une seule fois. Le document VI présente deux pages de cet *Operà*, d'après une édition contemporaine en graphie classique : parmi les airs notés, on peut remarquer celui de *Mauditas montanhas, que tant nautas son*. Malheureusement la musique en est absente ; on peut cependant retrouver la mélodie de certains de ces airs grâce à des timbres communs utilisés par l'abbé Fabre (1727-1783) dans ses comédies-vaudevilles, comme *Lo Tresaur de Sustancion et l'Operà d'Aubais*, et dont la musique est conservée. Cf. au document VII la mélodie de *Mauditas montanhas...* utilisée par Fabre dans *Lo Tresaur...* (air n° 22).

Derniers documents en occitan dont je voudrais parler : il existe quelques manuscrits musicaux où l'on trouve pêle-mêle des romances amoureuses, des *bergeradas*, des chansons de tradition orale, voire même des "pots-pourris", longue suite ininterrompue et chantée de couplets ou d'incipits différents¹⁴. C'est ainsi que j'ai pu retrouver (grâce au fichier Coirault) la similitude musicale d'une chanson de Despourrin, *La haut sus las montanhas* avec un de ces manuscrits : cette concordance a permis d'affirmer, entre autres choses, que Despourrin

Es un de sos anèls
Viu coma una lusèrna,
Ai !
Puòì que l'ingrat me bèrna
L'aimem pas pus jamai.

JANETA

ER : Ai ! la sòta metòda
Cau pas èstre infidèla
Jamai de son costat,
Mès s'un galant fai vèla
E vai de bèla en bèla,
Deu pas èstre escotat.

FRANÇON

ER : Mauditas montanhas, que tant nautas son
Adieussiatz, Janeta !
Planhètz ma dolor.
Se ven far l'aleta,
Carcanhatz-me lo.
Mon còr es blamable
De l'avedre aimat...
Que se n'ane au Diable
Puòì que m'a quitat !

(Françon s'amarga (11))

SCENA VI

JANETA (sola)

ER : Madoneta de Cambacerès
Tot aiçò non s'asenga pas mau
Mès n'estarai pas fòrt a trompar Micolau :

(11) S'amargar — se sauver (glossari).

Qué servís d'èstre pateta
Lòrs que s'agís dau salut ?
Prene coma una alumeta ;
Per seguir mon but,
Veiretz far Janeta,
Mès *cependant* chut !

(Micolau intra)

SCENA VII
MICOLAU, JANETA

MICOLAU

ER : Ai, Janeta, Janeta
Planhètz-me, Janeta !
Morisse, per *mòi*,
Car ma Françoneta
Se marida uòi.
Ai ! Janeta, Janeta !
Morisse per *mòi*.

JANETA

ER : Lo saborum se recauquilha
Quau vos n'a portat la novèla ?
Crese que quauqu'un s'es trufat ;
Jamai creirai qu'aquea bèla
Pregue un potatge rescaufat.
Es vrai qu'au jorn d'uòi la ramilha
Tempta fòrt sovent una filha (bis)

MICOLAU

ER : Daye, dandaye
Ai ! qué l'avètz lèu rencontrat !
Dejà tot es preparat.

document VI

Mauditas montanhas

document VII

1 = La Borde (1780) - 2 = B.O. D 140 (1744)

1 La - haut sur les mon - ta - nhas un Pas - tou mal - hu - roux

2 Jo - guo mon a - my Pier - re jo - guo dau fla - geou - let

1 Se - gud au pé du hau ne - gad de plous

2 Dau fla - geou - let he - las non po - de pas

1 Soun - jo - beau cam - bia - men de sas a - mous.

2 L'om - bro de ton bos - quet ma ren - dut las.

document VIII

était bien un chansonnier, comme le furent plus tard Jasmin ou Navarròt [document VIII]¹⁵.

En conclusion, je rappellerai que l'emprunt à une mélodie, à un *son*, était d'usage courant chez les troubadours. Ainsi le Minnesänger, Walter von der Vogelweide, composa un *Palästinalied* en imitant l'air renommé de *Lanquan li jorn son lonc en mai* (Lorsque les jours sont longs en mai) de Jaufré Rudel. Et dans le *Jeu de Sainte Agnès*, jeu en occitan de la fin du XIV^e siècle, on indique les timbres utilisés pour les passages lyriques. Par exemple, *Mater facit planctum in sonu albae* : *Reis glorios, verai lums e clartat* (la mère fait une complainte sur l'air de l'aube "Roi glorieux, véritable lumière et clarté"), célèbre chanson d'aube de Giraut de

Bornelh. Autre exemple : ...*in sonu del comte de Peytieu*, c'est-à-dire sur l'émouvante composition de Guillaume de Poitiers, *Pos de chantar m'es pres talentz* (Puisque j'ai connu le désir de chanter) écrite deux siècles et demi plus tôt ! Après ce rappel d'une pratique ancienne, il faut également signaler les chansonniers occitans modernes qui, puisant à des sources diverses, composent des œuvres originales et appréciées qui renouvellent la créativité contemporaine.

Cet article qui servait d'introduction générale à mon intervention au colloque de Gaillac *Chansonniers et traditions orales, une anthropologie socio-culturelle* (novembre 2003), a été modifié et développé en vue de sa parution dans *Pastel*.

BIBLIOGRAPHIE

L'antiquité du triomphe de Besiers, au jour de l'Ascension. Contenant les plus rares histoires qui ont été représentées au susdit jour ces dernières Années...

Besièrs : Centre Internacional d'Estudis Occitans, 1981. Reproduccion fotografica de l'edicion de 1628...

MEFFRE, Joëu. ; PIGNON, Robert. *Cants tradicionaus e populars*. Marseille : Centre Régional d'Études Occitanes - Provence, s.d.

CLAMON, J. ; PANSIER, P. ; RAMETTE, G. *Les noëls provençaux de Notre-Dame des Doms suivis de ceux de Saboly... avec la musique*. Avignon : Aubanel, 1981 (réimpression éd. de 1925).

CAPELLE, P. *La Clé du Caveau à l'usage des chansonniers...* Paris : A. Cotelle, 4^e éd. [1848].

DUBREUIL, Charles-Mitre. *Recueil de Cantiques Spirituels Provençaux et François, Gravés par le Sr. Hue*. 2 tomes. Paris : imprimés par le Sr. Montulay, 1759 [BM Avignon 8° 25175 - BNF mus. Rés. 2033].

DRUTEL, Marcelle. Sur quelques airs originaux de noëls de P. Godolin. *Père Godolin, 1580-1649. Actes du Colloque international...* Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 1982. p. 157-168

[Enquête-Concours sur le Folklore enfantin organisé par le] *Manuel Général de l'Instruction Publique* [Dossier manuscrit déposé au Musée des Arts et Traditions Populaires].

ESQUIEU, Yves. Autour des Noëls de N.D.-des-Doms : la musique des campagnes provençales au XVI^e siècle, *Provence historique*, tome XXX, fasc. 121, juil.-août-sept. 1980. p. 237-250

EYGUN, Jean. *Le texte religieux d'expression occitane de 1600 à 1850*. Montpellier : Thèse de Doctorat, Université Paul Valéry-Montpellier III, Études occitanes, 1999.

EYGUN, Joan. *Repertòri deu teatre occitan, Tèxtes Occitans 5*, 2003.

FABRE, Joan-Batista. *Òbras completas. L'Operà d'Aubais e lo Tresaur de Substancion*. I.E.O., 1983, "A tots 78".

FABRE, J.-B. *Musica dau Tresaur de Substancion - Musica de l'Operà d'Aubais. Obras de J.-B. Favre. La courouna pouetica dau Lengadoc. Obras lengadocianas de J.-B. Favre...* Mount-pelié : Encò de E. Marsal... MDCCCLXXVIII [1878]. p. 1-43

FIZES, Micolau. *L'Operà de Frontinhan. Mondonvila, Dafnis e Alcimadura* [sans musique] *seguit de L'operà de Frontinhan de Micolau Fizes*. I.E.O., 1981, "A Tots 67". p. 75-163

GAUZIT, Éliane. "L'école de Despourrin" : la musique des chansons. In *Cyprien Despourrin (1698-1759). Actes du colloque d'Accous...* Pau : Mairimpouey, 2000. p. 163-184

GODOLIN, Père. *Le Ramelet mondin et autres œuvres...* transcription graphique, introduction et notes par Philippe Gardy. Aix-en-Provence : Édisud, 1984.

Le jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle, édité par Alfred Jeanroy avec la transcription des mélodies par Th. Gérold. Paris : É. Champion, 1931.

JOURDANNE, Gaston. *Contribution au folk-lore de l'Aude...* Paris / Carcassonne : 1899-1900 (Rééd. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1973).

LAGARDE, André. [Document sonore, collecte et enregistrement, A. Lagarde, 1980-1981].

LAMBERT, Louis. *Chants et chansons populaires du Languedoc*. 2 tomes. Paris / Leipzig : Welter, 1906.

LAUNAY, Denise. *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. Paris : Klincksieck, 1993.

LEVEL, Brigitte. *À travers deux siècles, le Caveau, Société bachique et chantante, 1726-1939*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1988.

SABOLY, Nicolas. *Recueil de noëls provençaux, composés par le Sieur...* Nouvelle édition, Avignon : Offray, 1845.

NOTES

1. Comme, par exemple, la *Marselhesa dels vinhairons*, œuvre anonyme qui fut chantée lors de la révolte des vigneronnes en 1907 et dont voici le refrain : *Armatz-vos, vinhairons ! / Trapatz vòstres fusilhs ! / Anatz, anatz e engranatz / Totis aquels sadols* [Armez-vous, vigneronnes ! Attrapez vos fusils ! Allez et balayez tous ces [Ministres] rassasiés].

2. [Enquête-Concours], Gard VII. Une bibliographie en fin d'article renvoie aux documents cités.

3. Lambert I, 36. Cette chanson est provençale et le *-t* de *cat* ne se prononce pas : *ca(t)* rime avec *bolegarà*. Traduction : La queue de mon chat qui remue toujours, la queue de mon chat remuera toujours.

4. Meffre, 28. Traduction : La chauve-souris m'a mordu l'orteil, ... la jambe et le mollet...

5. Traduction : Je montais la marmite, je ne pouvais pas

la porter... Je voulais me marier - Quand j'étais petit, ma mère me mettait mes culottes, maintenant que je suis grand, je les mets tout seul. Je n'ai pas noté la musique de ce deuxième couplet : il se chante sur les deux premières phrases musicales un peu modifiées.

6. Collecte Bec P. - Gauzit É., bande A 6, chanté par Jacques Blayes le 28 août 1975. Traduction : Et nous voulons la chanter, vive la limousine... Je montais la marmite, je ne pouvais pas la monter, le pâte qui passait vint m'aider. Et pour le remercier, viens dans ma chambrette, je te ferai régaler...

7. Pour de plus amples renseignements à ce sujet, voir le livre magistral de Denise Launay.

8. Toulouse, B.M., Rés. D XVIII 653 (11).

9. Cf. en particulier l'édition de l'œuvre de Godolin par Philippe Gardy.

10. Sur l'histoire et les activités de la société Gauzit "Le Caveau", voir le livre de Brigitte Level.

11. B.M. d'Avignon, manuscrit 4485. Composé entre 1570 et 1610, le manuscrit ne mentionne pas la référence aux timbres sur lesquels ces noëls ont été composés ; cependant certains ont été retrouvés. Il a fait l'objet d'une édition par J. Clamon, P. Pansier, G. Ramette qui n'ont pas conservé la graphie originale. Cf. également l'article de Y. Esquieu.

12. Ils sont en réalité en languedocien puisque les paroles sont de Godolin : nous avons donc la chance d'avoir la mélodie de six de ses noëls. Cf. l'article de M. Drutel.

13. Paroles en graphie classique et traduction : *Sant Josèp m'a dit, pren-te garda aperiaci. Quand jala, quand nèva, lei mairidei gens son per òrta d'aqueu temps* (Saint-Joseph m'a dit, prends garde par ici. Quand il gèle, quand il neige, les méchantes gens sont par la campagne avec ce temps).

14. Voici les manuscrits les plus importants : 1. *Chansons patoises nottés* (sic), ms 1252 de la B.M. d'Avignon, édité en fac-similé par la Société de Musicologie de Languedoc (Béziers, s.d.). 2. *Chansons languedociennes*, ms 1 J 55 des Archives Départementales de l'Hérault, appelé ms. Gache. 3. *Airs provençaux 1745-1746 à 1747*, ms B.O. D 140 de la BnF

15. En voici la transcription en graphie classique, suivie de leur traduction. *La-haut, sus las montanhas un pastor malurós, Segut au pè d'un hau, negat de plars, Sonjava au cambiament de sas amors* (Là-haut sur les montagnes, un pasteur malheureux, songeait au changement de ses amours) - *Joga mon amic Peire, joga dau flageolet, Dau flageolet, élas, non pòde pas, L'ombra de ton bosquet m'a rendut las* (Joue mon ami Pierre, du flageolet, je ne peux pas, l'ombre de ton bosquet m'a rendu las).

Lo Saüc

Apèl de pastor ? Se deman-
dava Peire Bec en un Pastel de sason
passada. Que se podriá demandar tan-
ben : crida de bergèr o sonada de guar-
daire ?

Al lòc de causir lo camin de dire,
m'estimi milhor daishar mòts al
diccionari e prener lo biais de
hèr davançar sense mòt.

Davançar e saltar tanben e virar. De
tres pases, de dus pases e benlèu de
un pas. E pas a pas vau tornar a l'ostal
de la Dama d'Aulus que un còp i aviá aque-

Braile e bailera



th mòt : eth braile.

L'aviái fait fòrça còps, lo braile, sens saber que
Monsur Jourdain, sense vèrs, aviá fait çò que jo
sense mòt : la rion la riu loi la
riu la rilon la riola...

Biais d'aperar l'encamina-
ment d'esclops sens trabalh,
plaser solet convocat o ben-

lèu prètzfach de pas demorar solet o soleta...

Enfin biais de far dançar sense violon, sense aboès, e
tanpòc sens cançon. Biais de far balar sense balejon, de far
debanar sens cric sens crac...

Gus de Godolin, Alavètz, ¿ Abbetz ?



Alavètz

disiá tostemps lo contaire...

Dins la lenga apresada del Pepi, aquel Al
Abbetz tanben tornava tostemps.
Autanplan sovent que lo plan de va e
lo res de pas... Mès totis autres se
podián dire en francés, la màger part
se podián dessenhlar... Quin pintrar un
retrach d'aqueth Al Avetz ?

Sabiái qu'en païses de leva-te solelh –
sabi pas se se canta coma
Margarideta leva-te matin- los contaïres
tostemps aperan quauqu'un – vòlon

mostrar que se fan escotar – Per qual avetz ?

Benlèu pas mai precis que lo

gus de Godolin. Sabetz, aquel Peire de peira e de Wilson
que, a Tolosa, es cobèrt de crèma cada encaminament d'es-
colaritat e de colombs los autres mèses que setembre.

Plan triste de la mòrt de Nòste Ènric, aquel poèta aviá escrit
un poèma beth que s'encontra un gus¹. Gus ? Exactament
coma me l'aviá demandat l'amic Dom-minja pel primièr
còp a Taulosa : "Qui c'est ce gus ?"

Alavètz, aqueste còp, lo poèta aviá rejunat lo poèma. E
gueitaz ! ¿ Abbetz que n'a pas rejunat lo contaïre ?
Benlèu, que cal essèr desconegut – e pas desconaga- per
carrejar las claus de las culturas...

1. ANATOLE, Ch. *Un écrivain dans la société du XVII^e Siècle, Godolin*. Toulouse : CRDP, 1980. Collection : Diapothèque Pédagogique, série n°27.

Prensa-Sabi-saba-Cevenas

Un livre de Peire Laurence
sus Cevenas e memòria³, que m'an dit...

Vas recibir tota la matèria que m'an
dit, pas un livre magre, mès dus
livres autanplan matatrucs de siloeta
que podrián far un parelh de premsa-
Cevenas se lo Mièg-Massís èra una bibliòte-
ca que crama quan la memòria s'es-
torris...

N'ai vist qu'unas paginas escritas
per l'escambia-votzes-escrits...



passa matèria coma un
colador !

De mai, Peire Laurence asso-
lida que tot çò qu'a amassat que
n'es pas de matèria. Fora matè-
ria ?

Enfin, parla de pantais, de
crim, de camin, de gèst : de
tot çò que nos convenç !

3. LAURENCE Pierre. *Du paysage et des temps. La mémoire orale en Cévennes : vallée Française et pays de Calberte. Récits de l'histoire/ "au-delà des choses"/ littérature orale. Parc national des Cévennes, 2004. 2 vol., 860 p. ISBN 2-913757-06-6 ; 2-913757-07-3 ; 2-913757-08-1.*

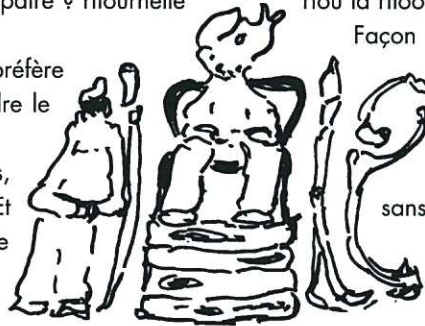
Braile et Bailera

Appel de berger ? Se demandait Pierre Bec dans un *Pastel* d'une saison passée. Il aurait pu tout aussi bien se demander : cri de pâtre ? ritournelle de pastoureau ?

Au lieu de choisir la voie pour dire, je préfère laisser les mots au dictionnaire et prendre le parti de laisser cheminer sans mot.

Avancer et sauter et virevolter. A trois pas, à deux pas et peut-être aussi un pas. Et pas à pas je m'en reviens chez la Dame d'Aulus où il était une fois ce mot : le *braile*.

Je l'avais fait souvent, le *braile*, sans savoir



que Monsieur Jourdain, sans vers, avait fait comme moi sans mot : la riyou la riou loi la riuo la riloo la rioulo...

Façon d'appeler les sabots à la mise en route hors travail, plaisir seul convoqué ou peut-être tâche prescrite de ne pas demeurer seul ou seule.

Enfin façon de faire danser sans violon, sans hautbois, et aussi sans chanson. Façon de faire danser sans bal, de faire dérouler sans cric et crac...

Alavetz disait toujours le conteur...

Dans la langue apprise du grand-père ce *Al abbetz* revenait aussi tout le temps. Aussi souvent que le bien de va ou que le rien de à y faire... Mais tous les autres pouvaient se traduire en français et la plupart se dessiner... Comment faire le portrait d'Al Avetz ?

Je savais qu'aux pays de soleil levant – je ne sais pas si on y chante comme pour Marguerite lève-toi ! – les conteurs interpellent toujours quelqu'un – ils veulent ainsi montrer qu'ils se font ouïr – pour quel avoir, quel *ave* ?

Peut-être rien de plus précis que le gueux *gus* de Godolin. Vous savez ce Pierre de pierre et de Wilson qui à Toulouse est couvert de crème au début de l'année scolaire et de

Gus de Goudouli, Alavètz, Abbetz ?

mois que septembre.

Bien triste de la mort d'Henri IV, ce poète avait écrit un poème majeur où ce trouve un *gus*². Un *gus* ? Exactement comme me l'avait demandé l'ami Dom-nique pour la première pique-fois à Toulouse : "Qui c'est ce *gus* ?"

Eh bé, cette fois-là le poète avait rejoint le poème. Et voyez ! *Abbetz* n'a-t-il pas rejoint le conteur ? Peut-être faut-il être inconnaissable – pas incorrigible – pour porter les clés des cultures...

pigeons les autres



2. voir note 1

Presse-savoir-sève-Cévennes

Un livre de Pierre Laurence sur les Cévennes et la mémoire⁴, qu'ils disaient...

Tu vas recevoir tout ce matériau qu'ils disaient, pas un livre maigre, mais deux livres tellement trapus de silhouette qu'ils pourraient faire une paire de presse-Cévennes si le Massif central était une bibliothèque, de celles qui brûlent quand la mémoire se tarit...



Je n'ai reçu que quelques pages sur le téléphone-fax... passe matière comme un filtre !

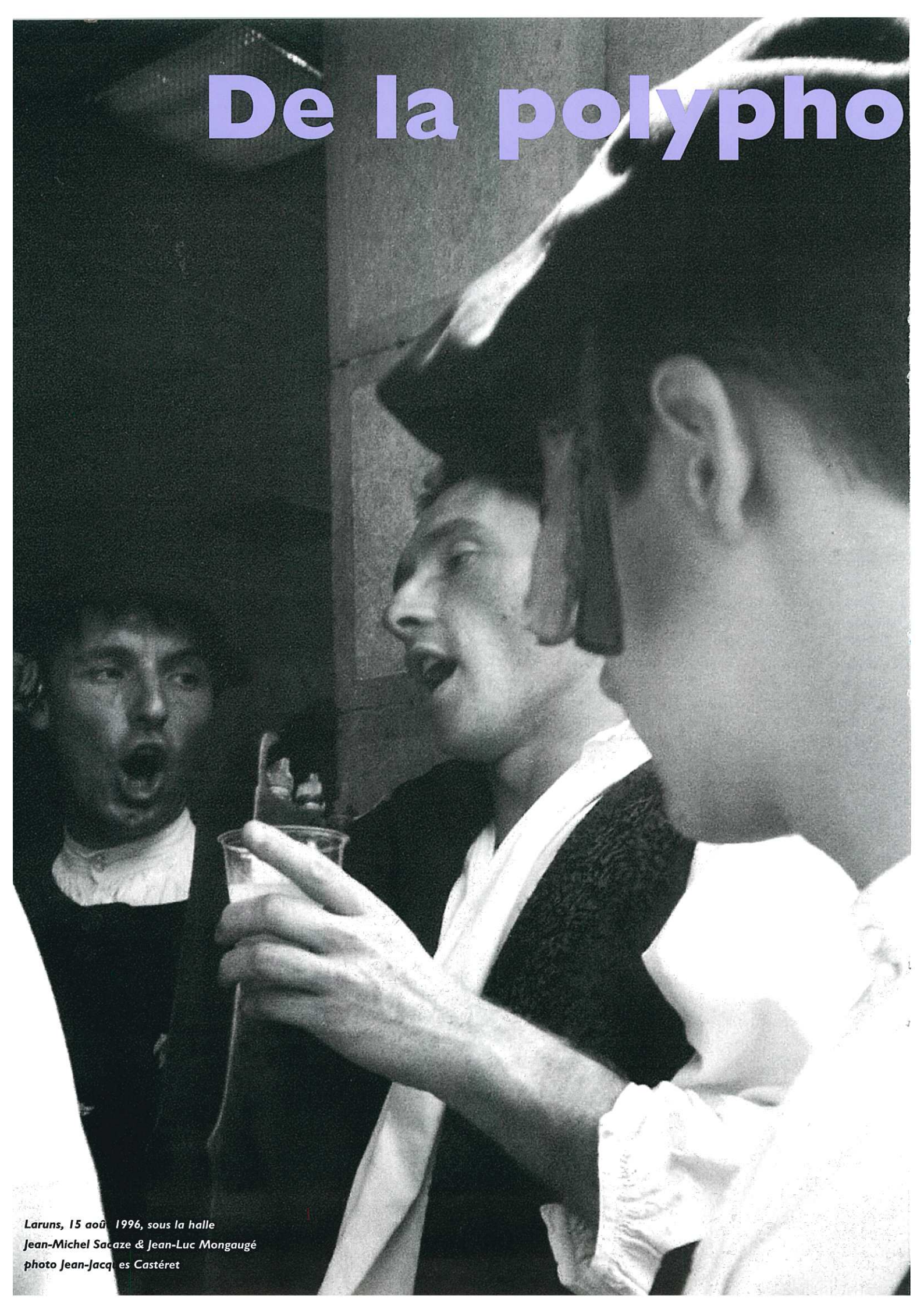
De plus, Pierre Laurence assure que tout ce qu'il a collecté est immatériel. Hors matière ?

Quand même, ça parle de décollage, décolletage, de chemin, de geste : de tout ce qui nous plaît !

4. voir note 3

Chroniqué par Véronique Ginouvès en page 61.

De la polypho



Laruns, 15 août 1996, sous la halle
Jean-Michel Sacaze & Jean-Luc Mongaugé
photo Jean-Jacques Castéret

nie en France :

l'exemple pyrénéen

par Jean-Jacques Castéret*

La polyphonie est troublante quand on la relève dans les sociétés traditionnelles, vraisemblablement en raison de sa forme, communément perçue comme plus élaborée que l'expression monodique. Sa présence sur un terrain occidental européen, qui plus est en France métropolitaine, voit le trouble se muer en incrédulité. Hors des pratiques déjà balisées, voire médiatisées, la première réaction écarte l'intruse comme s'il allait de soi que l'origine de cette polyphonie fût savante et très récente : ersatz des Compagnons de la Chanson ; plutôt, évidemment, qu'ancienne et de tradition orale.

La notion de culture vocale pyrénéenne apparaît pourtant à tous comme une évidence. Il suffit d'ailleurs d'assister aux Fêtes du 15 août à Laruns en Vallée d'Ossau pour réaliser qu'ici la vocalité est une culture, un geste naturel. Vu de près, la réalité peut toutefois surprendre, l'immersion dans cette fête s'avérer brutale. Ce jour-là, loin des lectures rousseauistes du chant populaire, les mains collent de sueur et de vin, les oreilles saturent de chants, des stridulations des flûtes. Point de répit, même à table. Pendant plus de quinze heures, le chant est partout !

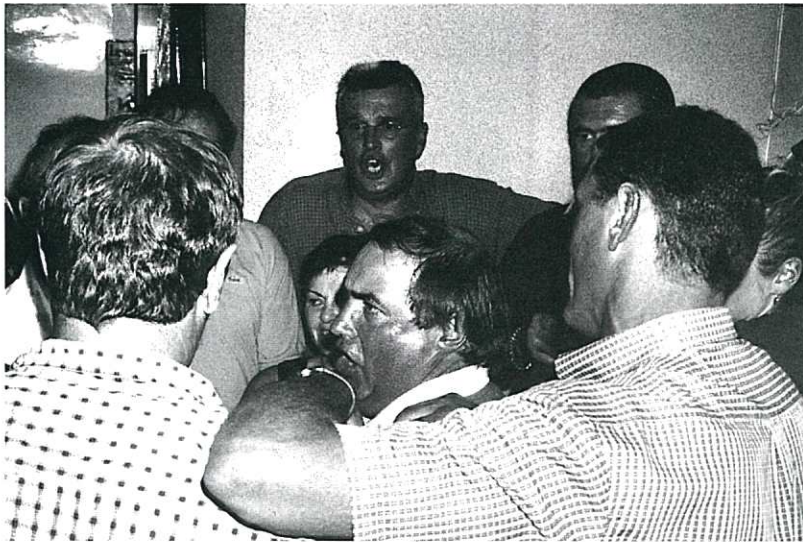
À travers cette effervescence vocale, une communauté humaine s'exprime.

Au-delà de la pâte sonore, un objet musical particulier se dégage fortement. Deux ou trois parties musicales distinctes, il s'agit bien ici de polyphonie¹.

Ce premier constat passé, ressorts sociaux et formes musicales intimement mêlés appellent quelques explications.

La polyphonie : une pratique récente ?

Les folkloristes ne font malheureusement aucune allusion à cette pratique et notent encore moins la polyphonie. Leurs recueils présentent, bien souvent, les chants avec accompa-



Laruns, 15 août
2001, café de
l'Union
Photo
Jean-Jacques
Castéret

gnement de piano dans une démarche de vulgarisation qui porte toutefois la marque des canons du XIX^e et du début du XX^e siècles.

Pour les Pyrénées, seul Jean Poueigh, folkloriste-compositeur, signale, en 1921, date somme toute récente :

"(...) nul guide que l'atavique instinct ne présidât à l'arrangement des parties distinctes, échafaudant leur harmonie polyphonique d'octaves, de quintes, de tierces et de sixtes"²

Il n'en donne toutefois aucune notation musicale même si les consonances décrites correspondent exactement à celles que révèlent les réalisations plurivocales actuelles.

En Savoie, en 1910, date encore relativement proche, Claudius Servettaz³ donne néanmoins quelques transcriptions polyphoniques de premier intérêt.

En dehors des folkloristes, de nombreuses relations de voyages aux Pyrénées au XIX^e siècle évoquent la pratique chantée. L'attention des écrivains-voyageurs s'attache, il est vrai, plus volontiers aux caractéristiques du répertoire qu'aux performances vocales. On note toutefois quelques témoignages intéressants correspondant à des contextes croisés par hasard, généralement dans les premières années du développement du tourisme thermal en Béarn, soit dans les années 1830-1840.

James Erskine Murray, l'auteur de *A summer in the Pyrenees*,

quitte Pau au milieu de l'été 1835. Son intention est de traverser les Pyrénées à "pied". Le 8 septembre, il passe à Bétharram, célèbre pour son sanctuaire et son calvaire. Murray n'est pas très précis dans sa description de la vocalité, mais celle-ci retient très manifestement son attention comme quelque chose de surprenant ou d'original chez des paysans :

"In the month of September, when the fête de la Vierge attracts the whole population of the country to this holy hill, the scene which the place presents is of the most curious description. The roads, and fields, and woods seem then alive with dense masses of human beings, all directing their steps towards the Calvary of Betharam. The various colours of their picturesque costumes, -the gay capulets of the women, the flowing sashes of the men, -and, above all, the chanting of their hymns, which they sing in chorus, render the spectacle animating and interesting. (...)"⁴

Si les auteurs parlent volontiers de "chœurs", qualifiés de "bizarres" voire de "sauvages", trois des relations sont toutefois beaucoup plus précises. Houbigant, qui a effectué plusieurs séjours en Vallée d'Ossau entre 1841 et 1854, se lie d'amitié avec Pierrine Gaston-Sacaze le pasteur-botaniste, figure de l'illettré-savant, de renommée internationale. Il est donc convié à une fête de famille chez Sacaze en 1841. Par là, Houbigant est le seul des nombreux écrivains-voyageurs à relater des faits produits dans l'intimité des ossalois, intimité à laquelle les autres voyageurs n'avaient pas accès. La relation identifie par ailleurs très précisément qui sont les participants à ce repas, tous agriculteurs-bergers de la Vallée d'Ossau, proches parents de Sacaze, inquiets d'un orage qui menace leurs foins. Puis Houbigant signale seulement :

"Le repas fini on a chanté en chœur ; c'était une composition de Despouirins ; l'air qui ne manque pas de mélodie chanté en parties, formait un petit concerto qui n'était pas sans agrément. Après les chants est venue la danse."⁵

Or, dans le vocabulaire de la musique savante de l'époque, "chanter en parties" signifie exactement chanter à plusieurs voix⁶, référence à la façon dont la polyphonie était notée dans les manuscrits puis, à partir du XVI^e siècle, imprimée c'est-à-dire en parties séparées.

C'est le même terme qu'emploie Mrs Boddington dans *Sketches in the Pyrénées*, en 1837, "young vinedressers in the valley of Pau singing in parts, like german student"⁷. À nouveau à l'occasion d'un pèlerinage, en 1842 cette fois,

la chroniqueuse Chantal note à l'occasion du chapitre qu'elle consacre à Bétharram :

"Des pèlerins affluaient, (...). De chaque côté, on voyait deux longues files d'hommes, de femmes, d'enfants, de vieillards, tous en habits de fête, tous portant des chapelets bénis, tous chantant de pieux cantiques, tantôt en chœur, tantôt en duo, tantôt en partie simple."⁸

L'apparition des orphéons

Les trois relations de voyage, anglaise pour l'une, françaises quant aux deux autres, sont intéressantes à un autre titre. Contemporaines des premiers succès de la Vallée d'Ossau en ce qui concerne la fréquentation des curistes et voyageurs dans les années 1830-1840, elles se réfèrent qui plus est à deux endroits différents du Béarn (Vallée d'Ossau et région de Pau). Or, elles permettent d'écarter l'une des hypothèses expliquant la présence d'une pratique plurivocale dans les Pyrénées.

Cette hypothèse se fonde sur la présence dans la région d'une "tradition" orphéonique dont les plus illustres représentants sont Les Chanteurs Montagnards de Bagnères-de-Bigorre créés et dirigés par Alfred Roland à une date inconnue⁹ mais postérieure à 1832 quand, un mois après son arrivée à Bagnères, il crée un Conservatoire de musique. Les élèves de ce conservatoire se produisent à Bagnères en 1833 mais la première apparition publique des Chanteurs Montagnards n'interviendra qu'en 1835 à Toulouse, soit à la même époque que le voyage de Murray et un an avant la relation de voyage de Mrs Boddington (éditée en 1837), première voyageuse à parler explicitement de plurivocalité. Peu après ce premier concert, Alfred Roland et ses chanteurs, tous analphabètes musiciens avant leur formation, partent en tournée internationale qui les conduira à effectuer plus de deux fois le tour du monde jusque dans les années 1850, se produisant devant le Tsar de Russie, le Khédive d'Égypte...

Ainsi, dans tous les cas, malgré l'extraordinaire succès de ces quarante pyrénéens, à moins d'une génération spontanée, l'apparition de cet orphéon, l'un des premiers - le premier ? - de France, ne peut être à l'origine d'une tradition plurivocale dans les Pyrénées. On peut en revanche envisager le succès des Chanteurs Montagnards comme s'appuyant sur une culture vocale bien enracinée et une pratique collective et polyphonique populaire préexistante, réorganisées et mises au service d'une esthétique musicale à la mode par Alfred Roland.

La polyphonie en France

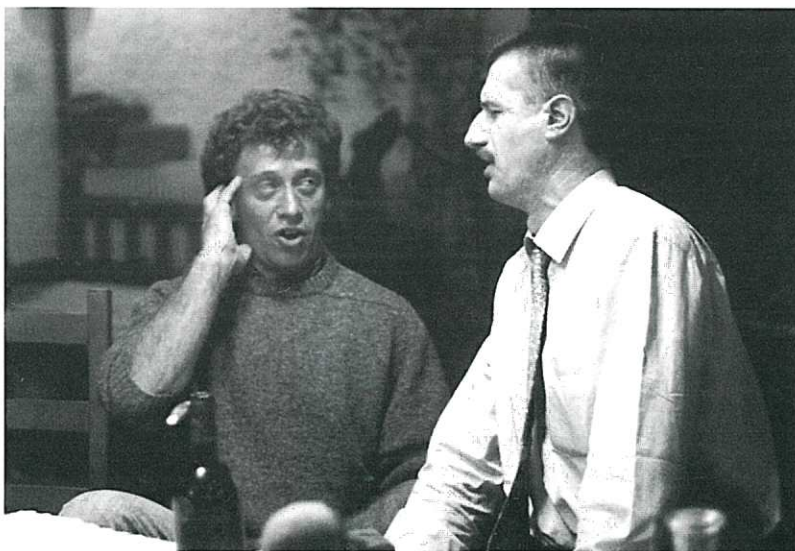
Les interrogations quant à l'originalité des formes plurivocales intéressant ce travail, la méconnaissance de cette pratique, sont en partie liées à la réputation de la France métropolitaine d'être un terrain de monodie.

La pratique qui nous intéresse ici vit, en effet, dans une zone relativement circonscrite, soit la partie occidentale et centrale des Pyrénées.

Nous rencontrons en effet exactement les mêmes formes plurivocales dans les trois provinces basques de l'Etat Français (Labourd, Navarre et Soule) à l'ouest ; le Bas-Adour gascon, occitanophone, réparti entre le département des Pyrénées-Atlantiques et le sud du département des Landes (Hastings par exemple) ; le Béarn ; Bigorre et Quatre Vallées (Neste, Aure, Barousse, Louron).

La polyphonie semble absente du Comminges et du Couserans à l'est, pour réapparaître comme une résurgence dans la Haute Vallée de l'Aude, plus exactement à Esperaza dans des formes visiblement similaires dont il reste néanmoins à affiner les caractéristiques exactes. Elle s'éteint au nord d'une ligne qui suit les méandres de l'Adour,

Jean Bellegarde et
Jean Lassalle,
Vallée d'Aspe,
1996
Photo
Jean-Jacques
Castéret



Peyrehorade, la frontière nord du Béarn et de la Bigorre. Dans la partie continentale de la France seule une autre aire géographique révèle une pratique polyphonique. Il s'agit de la zone alpine : les deux départements savoyards et, au sud, les Alpes-maritimes (ancien Comté de Nice). L'état de la recherche sur cette aire, voire la simple connaissance de cette pratique vivante, sont comparables au terrain gascon. Néanmoins, la pratique relevée sur le versant français des Alpes présente une suite sur le versant italien, notamment le Val d'Aosta et toute l'Italie du Nord, ce qui pourrait permettre de comprendre cette pratique en la confrontant aux

Ex. 5

Ex. 1

Ex. 2

Ex. 3

importantes recherches conduites en Italie. En revanche, si l'on considère la zone située au sud du Béarn, les proches régions de l'Etat espagnol – Euskadi (Province de Guipuzcoa) et Navarre – ne révèlent qu'une forte pratique chorale urbaine mais rien de semblable à nos observations basques ou béarnaises au nord. Cette zone ouest pyrénéenne d'environ 20.000 km² constitue donc un îlot polyphonique entre France et Espagne. Ainsi, si les proches régions n'offrent pas de véritable point de comparaison, nous devons trouver d'autres ressources afin, si possible, de dégager quelques informations supplémentaires sur le passé et l'identité de la plurivocalité gasco-pyrénéenne qui représente incontestablement une pratique très ancienne.

Les formes musicales

Un détour par la description des formes musicales peut apporter quelques éléments de réponse. La polyphonie de la Gascogne pyrénéenne présente au plan musical des formes parfaitement caractérisées. Ainsi, même si les chanteurs basques ou gascons n'en ont pas conscience, ils emploient systématiquement les mêmes procédés.

Cette polyphonie est bâtie sur un *cantus firmus* ou *cantus prius factus* (chant pré-établi) par la création d'une voix au dessus et d'une autre en dessous. J'ai déjà, ailleurs¹⁰, détaillé les mécanismes et les ressorts humains de cette polyphonie qui ne se déploie pas toujours à trois parties. Le noyau est en revanche toujours à deux parties, l'accompagnement s'effectuant soit par le haut (*la hauta*) soit par le bas (*baisha*) quel que soit le nombre des chanteurs qui est idéalement ouvert. On peut ainsi trouver quinze chanteurs produisant seulement deux parties.

Selon le discours local et l'analyse musicale, la différence entre une polyphonie à trois voix et une à deux voix vient de la combinatoire de divers paramètres :

- capacité à créer une troisième voix
 - qualités vocales (il existe peu de voix graves dans cette région et l'idéal vocal des chanteurs vise les parties aiguës)
- Il n'existe pas, en revanche, de spécialisation absolue des voix : comme le dit Henri Thamtham, berger et chanteur de la Vallée de Barétous, "un vrai berger, quand il a assez chanté la haute, il chante la basse". En fait, certains chanteurs emprunteront de façon privilégiée telle partie, mais ils pourront à tout moment, c'est-à-dire au cours d'une performance et de façon non programmée, emprunter une autre partie.

Chanter à trois voix dépend aussi :

- de la présence de bons chanteurs pour assurer les autres voix avec justesse et fermeté
- d'un contour mélodique du *cantus* permettant d'accompagner par le haut et le bas en même temps, de façon à obtenir trois parties distinctes et complémentaires au plan vertical (Voir ex. 5). Les doublures (la basse double à l'octave inférieure la haute) ne sont normalement pas utilisées.

Au plan purement musical, cette polyphonie suit des règles précises. En fait, elle se sert de deux prototypes musicaux (le parallélisme et le bourdon) qui se déclinent en quatre modèles :

- Un parallélisme à la partie aiguë en tierces en Béarn, Bigorre et Pays Basque (Voir ex. 1)
- Un parallélisme à la partie grave en tierces en dehors des deux premières notes de l'échelle mélodique accompagnées respectivement en sixte et en quinte. (Béarn, Bigorre et Pays Basque) (Voir ex. 2)
- Un bourdon grave sur le premier degré de l'échelle. Ce phénomène apparaît à Came en Bas-Adour et en Vallée de Castelloubon en Bigorre.
- Un bourdon aigu sur le cinquième degré en Vallée d'Ossau (Voir ex. 3)

Chanter "à la tierce"

Le modèle le plus fréquemment dégagé des transcriptions est produit à la voix supérieure, un mouvement parallèle que l'on qualifie généralement de "chant à la tierce". Or, à y regarder de plus près, si la consonance de tierce reste le choix privilégié, le plus fréquent, le deuxième degré du *cantus* présente la particularité d'être accompagné tantôt en tierce mineure tantôt en quarte juste. Or, il ne s'agit pas ici d'une simple variation mais d'une possibilité fondant véritablement système (Voir ex. 1). Cette consonance de quarte apparaît notamment dans des endroits "stratégiques" de la mélodie, principalement dans les cadences. (Voir ex. 4)

Approche typologique

À l'échelle européenne, coexistent deux types de polyphonie¹¹. Le premier procède par accords suivant ainsi une pensée musicale verticale comme en Sardaigne. Le second, notamment en France continentale, Corse, Portugal, Italie du nord, emprunte une conduite mélodico-linéaire c'est-à-dire que les parties suivent une pensée horizontale.

Dans le contexte de cette pensée polyphonique horizontale, l'attention portée à la place très marquée de la consonance de quarte en Béarn, fait qui pourrait être regardé comme anecdotique, offre au contraire un point de comparaison supplémentaire.

En effet, si bourdons et parallélismes existent en Europe, si le parallélisme de tierce est très répandu à la partie aiguë, la consonance de quarte apparaît dans des contextes mélodiques similaires à ceux du Béarn en Italie du nord (Ligurie, Val d'Aosta, Trentino) voire même en Lituanie.

Par ailleurs, concernant le parallélisme produit à la partie grave, on le retrouve non seulement en Pays-Basque et Bigorre mais encore, de façon très claire, en Savoie, noté par Claudius Servettaz en 1910. (Voir ex. 6)

La cousine Corse

La Corse présente également une polyphonie répondant à une pensée mélodico-linéaire. Cette pratique aujourd'hui très médiatisée dans ses formes religieuses comme profanes, pour être finalement institutionnalisée et connue du grand public dans une forme normalisée à trois parties (la mélodie étant placée au centre), cache un véritable archipel de pratiques plus ou moins proches de la *paghjella* et même

dans certains cas, très différentes.

Markus Römer en présente de nombreuses illustrations¹². Parmi elles, la pratique de Vico pour la Semaine Sainte, par exemple la lauda *Ochi mei*, est réalisée à deux voix, dans une forme par là identique au standard pyrénéen. Celle-ci : "montre une grande affinité avec la musique dans le style de la *paghjella*, bien qu'elle ne soit le plus souvent chantée qu'à deux voix. Le deuxième degré de la mélodie (dans la transcription le la) est en général accompagné par une quinte inférieure et une formule de la voix haute (...). La cadence également se termine par l'accord imparfait avec l'octave et la tierce au-dessus"¹³.

Römer présente en fin de compte la consonance de quinte sur le second degré et ce qu'il nomme accord imparfait comme les caractéristiques de la *paghjella*. (Voir ex. 7)

Or, ces deux traits sont encore une fois bien connus du Béarn. Nous ne reviendrons pas sur l'accompagnement du second degré même s'il est encore plus troublant de le voir présenté en Corse, à l'identique du Béarn, à trois voix. (Voir ex. 8)

- CIO-SA BEU-TAT

Ex. 4

La phrase finale présente de nombreuses variantes :
Voici : 1° Celle d'Allinges, près Thonon. (Chantée par M. Perroud.)

Retardez

J'en é-tais la ber-gè-re.

2° Celle de la vallée des Habère et de Boège, ornée de la contrevoix.

Très ralenti.

J'en é-tais la ber-gè-re.

Extrait des transcriptions de Claudius Servettaz

Ex. 6

Quant au premier degré, même si la réalisation diffère avec le Béarn, le procédé est bien le même. Römer parle, pour la triade SOL-SOL-SI, d'accord imparfait. Or, la sensation est bien la même en Béarn où c'est cette fois la tierce qui est octaviée pour devenir sixte.

Cadence

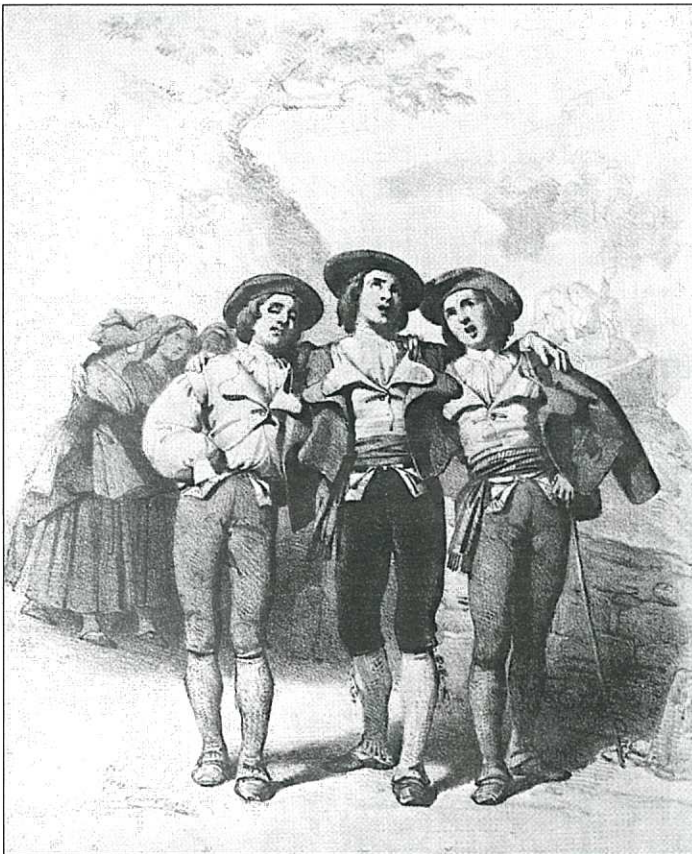
Cadence corse typique

Ex. 7

Ex. 8

Les Pyrénées et l'Histoire de la Musique

Au-delà d'une simple confrontation des traits stylistiques ou formels entre Pyrénées et Corse, le travail de Markus Römer nous permet de mieux cerner l'identité de ces formes. En effet, Römer a démontré l'existence de fortes similarités entre *paghjella* et faux-bourdon, un procédé de composition et d'improvisation appartenant à l'Histoire de la Musique, qui connut un développement particulier à partir du XVI^e



Lithographie
d'Eugène Devéria,
"Chanteurs
ossalois"

siècle dans le cadre du renouveau liturgique de la Contre-Réforme. Au rang de ces similarités : prédilection pour le parallélisme, pour l'accord quinte-octave et progression sixte-octave, qui est un élément constitutif de la cadence du faux-bourdon¹⁴.

Or, si le rapprochement de Markus Römer entre *paghjella* corse et faux-bourdon est valide, nous devons faire de même pour le Béarn et les autres traditions de France qui présentent les mêmes modèles.

Dans tous les cas, les procédés mis en œuvre en Béarn relèvent tous d'une pensée mélodico-linéaire à l'harmonie résultante selon l'expression d'Annie Cœurdevey¹⁵ et renvoyant à l'ère de la modalité polyphonique. Jacques Chailley rappelle en effet :

"On ne doit jamais oublier qu'avant Rameau, on ne pratique jamais ce que nous appelons l'analyse tonale. On ne considère pas un accord comme un tout émanant d'une basse fondamentale commune (...) mais comme une rencontre consonnante de notes mélodiques distinctes, (...). Au cours du XVII^e siècle cependant, se développe implicitement la conception qui sera génialement mise en forme par Rameau (...)"¹⁶

La polyphonie que nous rencontrons dans les Pyrénées est donc une conception qui, si elle doit quelque chose à la musique savante, s'inscrit dans la période allant de l'*organum* jusqu'au XVII^e siècle.

Des procédés européens

Même si les renseignements sur la polyphonie sont sporadiques en raison de l'état de la documentation et de la recherche, la rencontre de traits identiques dans des régions éloignées : Pyrénées et Savoie dans le cas du modèle de basse parallèle, Pyrénées et Europe dans le cas de la consonnance de quarte à l'aigu nous conduit bien à chercher un dénominateur commun à ces régions.

Le rapprochement avec le faux-bourdon proposé par Markus Römer devient donc, au-delà de sa démonstration corse, très séduisant et plausible dans la mesure où le faux-bourdon a bien connu une diffusion à l'échelle européenne.

Par ailleurs, même si le terme ne semble pas employé par les chanteurs en Béarn, il a toutefois été relevé¹⁷ dans la tradition orale du Val d'Aoste par Emmanuelle Lagnier, détail capital soulignant dans le passé une utilisation populaire de procédés véhiculés par la tradition savante.

Si la polyphonie pyrénéenne puise vraisemblablement au faux-bourdon, il convient toutefois de ne pas confondre circulation de procédés musicaux à travers le temps et l'espace – par exemple l'installation en Béarn d'un type de cadence – et principe polyphonique. On pourrait en effet envisager les Pyrénées comme un terreau polyphonique apte à accueillir des procédés nouveaux véhiculés par l'Église. Ignazio Macchiarella convoque à ce propos "la préférence des régions de l'Europe méridionale à utiliser un principe formel reposant sur la sonorité des accords consonnants."¹⁸ Les voyageurs ont d'ailleurs décrit des polyphonies populaires en Italie au XVI^e siècle¹⁹, de même que le théoricien du Moyen-Âge Giraldus Cambrensis pour le Pays de Galle²⁰ dès le XII^e siècle.

B1

SE - GUT AU - PRÈS D'UN HAU NE - GAT DE PLORS

Ex. 9

Les contextes de la polyphonie

Pour les chanteurs, l'expression vocale et sa dimension polyphonique dépassent d'ailleurs le simple jeu musical, la polyphonie engageant de puissants ressorts sociaux.

En premier lieu, les modèles musicaux décrits plus haut ne sont pas indépendants. Ils ont tendance à se comporter différemment au gré des contextes. J'ai signalé pour les Pyrénées les conditions du passage d'une polyphonie de deux à trois voix. Mais au-delà, particulièrement pour la partie aiguë, parallélisme et bourdon apparaissent rarement de façon pure, les modèles décrits pouvant être combinés, varier.

En Béarn, dans une situation posée, entre soi, à table avec quelques amis, la polyphonie débute à deux voix qui forment comme un entrelacs mélodique, deux parties qui dialoguent. Là, la partie aiguë en tierce varie, usant aussi de rapports de quarts, mais encore de quintes et de sixtes chez les chanteurs de la Vallée d'Ossau, qui cisèlent véritablement leur *hauta*. (Voir ex. 9)

Au café, en début de soirée, nous trouvons les mêmes phénomènes qu'à table. Toutefois, au cours de la soirée les hommes et les voix se recherchent. Les deux puis trois parties tendent l'une vers l'autre et fusionnent peu à peu au point qu'apparaissent des harmoniques souvent audibles et que certains chanteurs nomment *voiz deus anjos* (la voix des anges). Au plan musical, d'autres procédés que le parallélisme apparaissent. En premier lieu, de brèves apparitions de bourdon sur quatre à cinq notes seulement.

Puis, – selon le potentiel des chanteurs – plus on avance dans la soirée, plus le bourdon a des chances de se dessiner.

Un contexte plus fortement communautaire est beaucoup plus rare. Il apparaît généralement à l'occasion de la fête patronale. Laruns en Vallée d'Ossau présente notamment un moment original. L'apéritif offert par la municipalité sous la halle couverte rassemble une partie de la population : au moins trois cents personnes qui à certains moments chantent toutes. Serrés de part et d'autre des tables, les cercles de chanteurs se forment, se soudent. Les chanteurs eux-mêmes le disent : dans ce contexte, chaque individu, chaque groupe d'amis, veut se faire entendre, très souvent à la limite du cri. Une course vers l'aigu s'engage alors. On assiste à une stratification de lignes mélodiques, très nette pour les voix aiguës. Chacun veut passer au-dessus de son voisin. Toutefois, quand dans cette surenchère sonore on ne peut plus suivre faute de capacité vocale suffisante, on peut passer par-dessous. Ce phénomène n'est pas sans rappeler ce que Pietro Sassu a relevé dans le *Tiir* de Premana (Italie du nord) et qu'il désigne comme "égoïsme productif". Dans cette recherche de sa voie/voix, au milieu d'un environnement particulièrement bruyant, on assiste donc à des réalisations polyphoniques plus variées qu'ailleurs.

Le bourdon sur la dominante de l'échelle est très présent et parfois lui-même recouvert par des procédés jamais rencontrés ailleurs.

Le parallélisme utilisé normalement en basse peut ainsi être octavié.

Plus encore, un bourdon sur le 1^{er} degré de l'échelle mais à la voix aiguë peut aussi apparaître alors que cette vallée n'utilise pas ce modèle à la basse : preuve qu'il existe bien dans cette région un même système, un même langage musical.

Faire ensemble

Dans les Pyrénées, la polyphonie représente ainsi, d'une part, une construction musicale, mais encore une véritable construction sociale.

L'objet musical masque à cet égard une évidence d'importance. Avant d'être polyphonique, cette expression est en effet collective. Elle est au départ geste artistique, volonté d'une et/ou plusieurs personnes de s'exprimer par le chant. Les processus de mise en œuvre du chant exprimant :

- l'initiative, l'envie, le besoin *individuel* du chant
- l'impossibilité de le faire seul alors même que la facture du chant et de la polyphonie permet sans problème de chanter une seule voix
- le plaisir artistique lié au collectif du : "on fait ensemble et beau".

Ainsi, en Béarn et Bigorre, on peut dire sans exagération que, quand un individu éprouve le besoin de chanter, il doit en demander l'autorisation aux autres présents.

Entre nature et culture

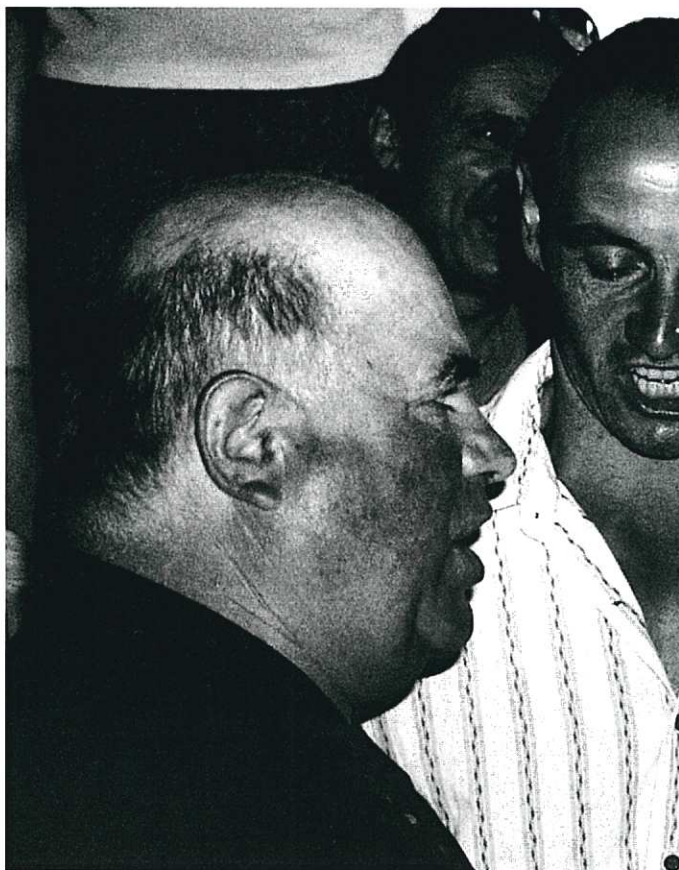
L'une des extensions de l'interdiction de l'expression soliste concerne aussi le comportement vocal au sein du collectif. Le processus dynamique que représente une *cantèra* ("partie de chant") peut ainsi faire l'objet d'une verbalisation.

Je présenterai particulièrement ici deux termes ou expressions liées aux performances vocales.

Le terme *aborrir* signifie "lancer avec force". Il peut aussi prendre le sens "d'enfanter"²¹. Il est employé en 1963 par François Trey, musicien de la Vallée d'Ossau, dans un phonogramme du Musée National des Arts et Traditions Populaires²². Ce phonogramme, *Jeune pastourelle au blanc capulet*, présente en effet une introduction instrumentale produite par F. Trey au couple flûte à trois trous / tambourin à cordes, suivi de l'entrée des chanteurs. Or, dans les premières secondes de la pièce, la participation de ces derniers est approximative, elle manque de franchise, la haute a du mal à s'installer. François Trey précède donc une relance instrumentale de l'injonction *aborrir* ; et la pièce finit par s'installer de façon correcte présentant notamment un son d'ensemble homogène. Comme les pièces d'un puzzle, les voix des chanteurs finissent par s'ajuster.

Le nom dérivé *aborrida* signifie "l'élan, l'impétuosité". Par ailleurs, le verbe peut être décliné en *aborissar*, signifiant "brouiller, mêler"²³.

Cette expression explicite bien la conception béarnaise de la polyphonie comme un devoir d'homogénéité vocale,



d'émulsion, de fusion, celle d'individualités qui interagissent, subissent une mutation pour créer un tout différent des parties qui le constituent.

Un regard en Pays-Basque

Mes enquêtes en Pays-Basque (Iparralde)²⁴, terrain voisin présentant exactement les mêmes caractéristiques musicales que le Béarn, ont révélé le terme *basatik* désignant un comportement polyphonique particulier.

Ce terme est associé, comme nom commun, à la voix haute et plus largement à la notion de hauteur : "vers le très très haut"²⁵ ; au-delà, au nombre des voix et plutôt à une polyphonie à trois voix. Monsieur et madame Etchegoin s'entendent par ailleurs pour en faire une pratique exclusivement masculine, associée au contexte du café ou de la table : "quand on a bien bu et bien mangé". De la même façon, l'Abbé Larre en parle à l'occasion des vêpres, c'est-à-dire l'après-midi, après le repas, alors que les chanteurs sont "peut-être plus en voix" :

"E. L. : (...) bho, j'ai le souvenir des vêpres de Menditte... oh la la, j'étais pour l'adoration de Menditte... mais alors vous aviez deux hommes qui vous faisaient la tierce à une hauteur... je vous dis pas... c'était l'émerveillement... (...)



Retour en Béarn

Ce terme présent dans les trois provinces basques est absent du Béarn. Il me ramène toutefois à l'exemple d'un jeune chanteur de Lanne-en-Barétous, dernier village béarnais avant la Vallée de Soule. Jean-Michel Haritchabalet, 27 ans à l'époque, à la voix de stentor, est en effet sans cesse repris par ses collègues chanteurs plus âgés. Ces derniers me disent qu'il a tendance à chanter faux quand il fait la voix haute et ils le ramènent sans cesse à chanter la voix normale. N'ayant rien remarqué, je pense qu'il s'agit là d'un peu de jalousie de la part de chanteurs plus âgés et se sentant concurrencés.

Or, Jean-Michel Haritchabalet ne chante faux en aucune manière. Mais, à la réflexion, sa voix stentorienne, son incroyable envie de chanter, dès lors qu'elle se produit dans l'aigu le démarque beaucoup trop du collectif qu'au contraire elle déséquilibre. Ce chanteur, par ailleurs jeune, est pour cela ramené à la raison et à la normalité de la voix "normale" par ses collègues plus âgés.

Le terme *basatik* s'applique encore parfaitement aux réalisations produites dans le contexte d'effervescence communautaire de la fête patronale de Laruns le 15 août. Sous la halle ou dans les cafés, la surenchère vocale confine souvent au cri. Pour les villageois, le symbole même de ce contexte est la halle. Or, celui-ci fait l'objet de commentaires radicalement opposés et contradictoires.

Simon Crabérou ou Stéphane Chétrit diront beaucoup aimer ce moment de retrouvailles de tout le village, de rencontres (sous-entendu chantées) des uns et des autres. De la même façon, Michel Sacaze dira sa joie de contempler cette réunion annuelle de la communauté incluant le retour de ceux qui en vivent éloignés.

Pendant ces débordements vocaux, ou quand mes interlocuteurs évoquent les fêtes à venir, tous envisagent ce contexte chanté de façon positive voire enthousiaste.

Toutefois, dès qu'ils y réfléchissent vraiment ou quand ils sont amenés à comparer le 15 et le 16 août, ils se contredisent immédiatement, condamnant très fermement ce qu'ils qualifient volontiers de hurlements auxquels pourtant ils prennent part.

La pratique des bourdons aigus ou les transpositions à l'octave du modèle de basse parallèle se réalisent d'ailleurs principalement dans ce type de contexte. Le bourdon, en tant que forme musicale, fait ainsi pour certains l'objet d'une forte réprobation, y compris par des chanteurs qui le pratiquent, à l'image de David Vignau. Il confie à ce propos : "ça, c'est un truc que tu fais quand tu veux emmerder les autres, moi mon frère, il fait ça quand il veut emmerder les autres"²⁹.

Il n'est pas certain que l'emploi de ces procédés vise consciemment à gêner les voisins mais il s'agit dans tous les

J.-J. C. : Cette tierce, ils l'appelaient comment en basque ?

E. L. : *Basatik... basatik... basatik* c'était... c'est drôle... le mot *basa* ça veut dire en même temps... "basse" et en même temps ça veut dire "sauvage"... or ce n'était pas la basse c'était la contre-haute mais enfin c'était leur façon de chanter.

J.-J. C. : Ce qu'ils chantaient si haut, ils l'appelaient basse ?

EL : Oui oui... enfin ça voulait dire non, dans ce contexte-là ça voulait dire le contre..... la contre-haute..... et en même temps le même mot veut dire sauvage... mais là c'est pas sauvage qu'il faut retenir, c'est la contre-haute... mais alors là c'était, c'était formidable hein (...)"²⁶

L'abbé Larre, tout à son émerveillement passé, ne retient pas le sens littéral qui, il est vrai, dénote un peu dans un contexte religieux. Ce sens est toutefois bien présent, *basatik* signifiant exactement : "par le sauvage", "qui vient du sauvage" ; la racine *basa* désignant aussi la forêt c'est-à-dire, dans les deux cas, la nature opposée au civilisé, à la culture.

Au-delà du sens littéral, l'explication qu'en donnent cette fois tous les informateurs est très fortement convergente. Opposée à la notion de "contrôle de soi"²⁷, c'est selon la définition qu'en donne l'Abbé Roger Idiart "rendre le chant sauvage, prendre la liberté, libérer, larguer les amarres, les fauves sont lâchés, sans retenue, en laissant... (...)"²⁸

Laruns,
15 août 2001,
sous les halles
Photo Patricia
Heiniger-Castéret

cas d'une volonté ou d'une obligation de se démarquer – comme sous la halle – ce qui est donc vécu culturellement comme une gêne.

Le terme *basatik* est donc bien l'expression en basque d'une même réprobation sociale face à des comportements vocaux jugés déviants, la langue basque nommant donc un concept commun. Dans tous les cas, dans cette construction vocale collective, celui qui chante "*basatik*" se démarque de l'ensemble des chanteurs par la hauteur et la puissance. Pour certains cela est intolérable car il rompt le consensus communautaire (re)construit pour qu'il y ait œuvre chantée. En fin de compte, dans la définition de Roger Idiart, le chanteur "laisse" quoi ? Sinon la normalité communautaire, une construction culturelle pour retourner à la nature, au sauvage/*basatik*.

Un devoir collectif

Le terme *basatik*, qui a l'intérêt de parfaitement baliser – et de nommer avec une précision toute d'école – le cadre de l'expression polyphonique comme une construction humaine et vocale, conduit dès lors à envisager l'aspect symbolique de la polyphonie, son iconicité³⁰. En effet, en excluant l'expression publique soliste, c'est le droit à une forme d'existence – publique – individuelle qui est nié.

Ce schéma d'une certaine façon contraignant, rappelle l'environnement des chanteurs, la société traditionnelle pyrénéenne occidentale telle que la décrivent sociologues ou historiens³¹. Dans cette société d'éleveurs en effet, organisée en maisons, l'individu n'existe pas. La Maison est, elle, la véritable personne morale s'inscrivant dans un rapport famille/maison/communauté/élevage hyper déterminé, extrêmement contraignant. L'individu appartient à un système dans lequel il se fond, assimilé à la maison elle-même surveillant et surveillé par une sphère plus large : la communauté.

Dans la mesure où la vie musicale peut être regardée comme "un dispositif de compensation individuelle et du groupe"³², la polyphonie produite par le collectif serait ainsi une "soupe de sécurité" laissant s'exprimer l'individu dans des "débordements" contrôlés.

*Jean-Jacques Castéret

Ethnomusicologue à l'Institut Occitan.

Auteur d'une thèse sur les "polyphonies de table en Béarn et Pyrénées occidentales" (Lacito du CNRS / Bordeaux III).

Il représente la France métropolitaine au sein du Research Center of European multipart singing (Centre de Recherche sur la polyphonie européenne).

Il est membre de la Société Française d'Ethnomusicologie.

NOTES

1. Il s'agit au sens musicologique, comme pour la Corse ou la Sardaigne, de plurivocalité, terme plus technique. Nous retenons dans cette contribution le terme polyphonie au sens littéral de "plusieurs voix". Cf. Castéret, J.-J. Modèles, représentation et symbolique de la polyphonie dans les Pyrénées. In CHARLES-DOMINIQUE, Luc ; CLERC, Jérôme, éd. *La vocalité dans les pays méditerranéens*. Fondation La Napoule/Université Nice-Sophia-Antipolis. Parthenay : Modal, 2001.

2. POUËIGH, J. *Chansons populaires des Pyrénées françaises*. T.I, Paris : Champion, 1926. 29 p.

3. SERVETTAZ, C. *Vieilles chansons savoyardes*. Annecy : Leroux et Abry, 1910. Je tiens à remercier chaleureusement Jean-Marc Jacquier qui m'a transmis ces transcriptions.

4. MURRAY, *op. cit.*, vol 1, p. 114-115 : "Au mois de septembre, quand la fête de la Vierge attire le pays entier vers cette Sainte colline, l'endroit présente un spectacle des plus curieux. Les routes, les champs, les bois sont remplis de masses d'êtres humains, dirigeant tous leurs pas vers le Calvaire de Betharam. Les couleurs variées de leurs costumes pittoresques, - le gai capulet des femmes - et, surtout, la façon de chanter leurs hymnes, qu'ils chantent en chœur, rendent le spectacle animé et intéressant."

5. HOUBIGANT, A.G. *Journal de voyage dans les Pyrénées*, B.M. de Pau ; Ms 124, vol. 1, 265 x 285mm, 269 p.

6. Le *Petit Larousse* définit, au plan musical, le mot "partie" comme : "*Chacune des mélodies d'une composition musicale*", Petit Larousse. Paris : Larousse, 1962. Selon la même logique, en anglais, le terme *multipart singing* employé de nos jours, est l'exact pendant de polyphonie.

7. "De jeunes vigneron dans la vallée de Pau, chantant en parties à la manière d'étudiants allemands". Boddington : Mrs, *Sketches in the Pyrénées*, London, Longman, 1837, vol. 2, 185 p.

8. TASTU, A. ; DELAFAYE-BRÉHIER, J. . FOA, E. *Alpes et Pyrénées, arabesques littéraires, composées de nouvelles historiques*. Paris : Lehubry éditeur, 1842, 328 p.

9. Cf CARDEILHAC, P. *Les montagnards et l'aventure, la Belle Histoire des Quarante Chanteurs Montagnards d'Alfred Roland*, Bagnères-de-Bigorre. Editions Pyrénéennes : 1949, 62 p. Cet ouvrage, très détaillé, ne précise pas la date de création des Chanteurs Montagnards. Nous lui empruntons les éléments relatifs à ce point.

Signalons ici qu'après leur premier concert à Toulouse, les Chanteurs partirent pour un périple qui allait les éloigner de Bagnères pour plus de vingt ans, les amener à réaliser trois fois le tour du monde. La discipline qu'un "zouave ou un légionnaire n'auraient pas admise", les faisait se lever



chaque jour à 6 heures, assister à l'office plusieurs fois dans la journée...

10. Cf. CASTÉRET, J.-J. *Quan s'i presta...*, op. cit.

11. MACCHIARELLA, I. Il canto a più voci di tradizione orale. *Guida alla musica popolare in Italia, 1. Forme e strutture*, In LEYDI R. (dir.) Lucca, LIM, s.d. [1991], p. 161-196.

12. RÖMER, M. Faits stylistiques et historiques du chant religieux en Corse. *Le chant religieux corse, état, comparaisons, perspectives*. S.l. : Créaphis, 1996, p. 33-68. Cet article très fouillé synthétise l'ouvrage de Markus Römer uniquement édité en version allemande : *Schriftliche und Mündliche Traditionen Geistlicher Gesänge auf Korsica*. Wiesbaden : Steiner Verlag, 1983.

13. Idem, p. 51-52.

14. Idem, Cf 64 p.

15. CŒURDEVEY, A. *Histoire du langage musical occidental*. Paris : 1998, PUF, Que sais-je ? 82 p.

16. CHAILLEY, J. *L'imbroglia des modes*. Paris : Alphonse Leduc, 1960, p. 8.

17. Ce détail crucial m'a été communiqué par Ignazio Macchiarella. Qu'il en soit ici remercié. On peut voir à ce sujet : LAGNIER, E. *Il faux bourdon nella Valle d'Aosta*. Bologna : Università di Bologna Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1989.

18. MACCHIARELLA, I. Le Falsobordone entre tradition orale et écrite. *Le chant religieux corse, état, comparaisons, perspectives*. S.l. : Créaphis, 1996. 81 p.

19. MACCHIARELLA, I. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca : LIM, s.d. [1995]. 333 p.

20. BURSTYN, S. Gerald of Wales and the Sumer Canon. *The Journal of Musicology*. p. 135-150. Signalons par ailleurs les "chœurs gallois" qui s'expriment volontiers dans les tribunes de rugby. Il s'agit vraisemblablement là d'une spontanéité – véritable – s'appuyant sur une forte choralité organisée de type urbain. Toutefois, celle-ci s'appuie manifestement sur une tradition orale polyphonique préexistante comme en témoigne Giraldus.

21. LESPY, V. ; RAYMOND, P. *Dictionnaire Béarnais ancien et moderne*. Pau : Marrimpouey, 1998, [nouvelle édition revue et corrigée], p. 7

22. Béost, 25 septembre 1963, phonogramme MNATP

63.36.125. Celui-ci a été édité dans : LOMAX, A. *France, World library of folk and primitive music*, Introduction by Yves Defrance and song notes by Claudie Marcel-Dubois & Yves Defrance, Rounder 82161-1836-2, 2002, CD. Béarn, page 29.

23. PALAY, S. *Dictionnaire du Béarnais et du Gascon modernes*. Paris : CNRS, 1991, p. 6

24. Enquêtes réalisées avec Patricia Heiniger pour le programme Kantuketan initié par l'Institut Culturel Basque. Cf. Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain. In LABORDE, Denis (dir.) Elkarlanean / Institut Culturel Basque, 2002. *Kantuketan*.

25. M. et Mme Etchegoin (respectivement nés en 1919 et 1926), Suhescun, le 7 août 1999.

26. Abbé Emile Larre, Saint-Jean Pied-de-Port, le 17 juillet 1999.

27. Kaiet Ouret, Suhescun, le 29 juillet 1999.

28. Abbé Roger Idiart, Souraïde, le 16 juillet 1999.

29. David Vignau, janvier 1996.

30. "L'iconicità della musica non è in una capacità rappresentativa diretta, ma bensì nella possibilità che essa consente di scoprire il riflesso di qualche aspetto esterno ad essa, in un campo che le è proprio, quello della formalizzazione sonora e dei comportamenti ad essa inerenti."

"L'iconicité de la musique ne signifie pas capacité de représentation directe, mais plutôt une possibilité de refléter quelque aspect qui lui est externe, dans un champ qui lui est propre, celui de la formalisation sonore et des comportements qui lui sont inhérents". AGAMENNONE, M. (dir.) *Polifonie, Procedimenti, tassonomie e forme : una riflessione "a più voci"*. Rome : Bulzoni, 1998, 41 p., n. 68 (p. 81).

31. Cf. ZINK, A. *L'Héritier de la maison, Géographie coutumière du Sud-Ouest de la France sous l'Ancien Régime*.

Paris : Editions de l'EHESS, 1993, 542 p. ; BOURDIEU, P. *Le bal des célibataires, Crise de la société paysanne en Béarn*. Paris : Seuil, 2002. Collection Points essais. 266 p.

32. Suivant en cela Pietro Sassu. Cf. SASSU, P. *Canti della comunità di Premana, Mondo popolare in Lombardia, 4, Como e il suo territorio*. S.l. : Silvana Editoriale d'Arte, 1978, p. 277, p. 273-294.

Les Cantayres de Came dans leur local en 1996

Photo Jean-Jacques Castéret

Mistral d'antan, Mistral tentant ?

Prix Nobel en 1904 pour son œuvre littéraire, Frédéric Mistral se révèle avoir aussi été un ethnographe de son temps. C'est en tout cas ce qui ressort des *Mémoires et récits* publiés en 1906.

Ayant lui-même à la fois une activité de recherche ethnographique et de création littéraire, Philippe Sahuc s'interroge sur ce qui peut encore relier à Mistral aujourd'hui... Au fil de la lecture de ces mémoires et récits, il nous livre ses agacements, ses attendrissements et ses interrogations...

Que nous chaut ce Mistral en nos temps d'aujourd'hui ?

Non, pas le vent, pas le *Vent terrau*. Encore que le Mistral de plume nous donne à réfléchir à l'odeur de terre qu'il charrie...

On fête cette année le centième anniversaire du prix Nobel de littérature de Frédéric Mistral... Quel lien établir entre ce mouvement du félibrige dont il est demeuré l'un des emblèmes et nos activités d'écriture et de recherche au bord de ce grand puits appelé tradition ...

Justement, jusqu'à ces dernières semaines, Mistral avait pour moi la consistance d'une statue rigide, nimbée du halo de la seule Mireille, l'éprouvée par l'aridité de Crau, disons une statue d'albâtre. Jusqu'à me plonger dans les sept cents pages des *Mémoires et récits*, publiés chez Plon en 1906 et réédités par Marcel Petit en 1981...

J'y ai découvert une grande simplicité et une grande franchise à s'avouer terrien presque aristocratique, se montrer marqué dans tout son parcours par un décalage avec cette culture populaire rurale dont on s'est pourtant nourri et cette pré-tention à créer.

Car le jeune Frédéric s'est trouvé en rupture avec la culture familiale qui dès ce début de dix-neuvième siècle misait sur la langue française et les valeurs sûres de la culture classique. Bien sûr, à cette époque c'était là une stratégie propre à l'élite sociale. Un siècle et demi plus tard, au sein des classes moyennes se dégageant de la culture populaire, nous sommes plus nombreux à avoir connu le même phénomène...

Pour autant, comme pour bien d'autres après, le sentiment d'être un dominé linguistique a pu compenser ce qu'être un dominant social pouvait avoir d'insupportable chez un enfant testant très tôt sa capacité de révolte.

Ainsi le jeune Mistral s'est indigné contre les partenaires bourgeois obligeant son père à converser en français, ce qui rabaisait sa mère du rang de *mestressa* à celui d'épouse... Il a dans le même temps subi avec bonne humeur les farces quasi rituelles des gens travaillant pour ses parents. La distance sociale n'était pas telle que l'enfant n'ait pas pu être initié au maniement de la charrue les mains pleines d'escargots ou au dénichage d'œufs impossibles à atteindre. On sent qu'il a ainsi construit sa matrice littéraire à la différence de son père révérent des livres, les trois qu'il ait jamais lus : *la Bible*, *l'Imitation* et *Don Quichotte*.

Le jeune Mistral a observé, tout en participant à des rites d'une époque où ils constituaient un véritable système culturel. Mistral a peut-être alors été plus qu'ethnographe, nous restituant dans ses mémoires avec précision l'enchaînement de rites populaires pour faire venir la pluie, ceux accompagnant les longues nuits de fin décembre, n'occultant pas pour autant les apports chrétiens, tels la quête des Rois mages ou le blé germé de Sainte-Barbe ... Au passage, les souvenirs d'enfance font surgir la graine de poète lorsqu'il laisse le soleil couchant lui montrer toute la pompe des rois d'orient passant à l'horizon...

Et l'on découvre que le félibre n'a pas méprisé le fantastique, jugeant digne d'ouvrir son escarcelle à ces récits qu'enfileront en perles Charles Joisten et d'autres quelques années plus tard : quadrupède porteur qui s'allonge pour augmenter sa contenance, Esprit Fantastique qui pousserait les enfants à ces exploits qui leur en cuisent parfois... Sans parler du pays fantastique de *Pamparigousto*, à rendre Collodi jaloux de cet ancien écolier assumant la coutume du *Plantié*, l'école buissonnière.

Au fil de ces récits de mémoire, on peut voir se construire un style comme se construit une vie. Visiblement, ce style emprunte à des façons de faire typiques de l'oralité populaire. Ainsi, il ne recule devant aucun tiroir à ouvrir, reliant des récits gigognes de son fil conducteur.

Et puis arrive la mémoire au moment où la langue elle-même devient un intérêt, partagé avec les futurs félibres, tel Roumanille. Mais voilà, la position apparaît alors bancale : regret que le provençal serve surtout à la dérision et en même temps sévérité contre une langue trop populaire jugée bâtarde.

Peut-être lui manque-t-il dans le fond d'être assez ethnologue pour essayer d'aborder sa propre culture plutôt comme un monde exotique à découvrir que comme un héritage à purifier...

Or le jeune Mistral se montre aux pages suivantes idéaliste et enthousiaste, à l'avènement de la Deuxième république, lui qu'on dira plus tard plutôt défenseur des ordres établis. Et le voilà osant braver la tiède opinion paternelle et plus généralement celle du village, se montrant bien sûr en cela un héritier incorrigible...

Il grandit vite, le rejeton, fidèle en cela aux sautes de son homonyme éolien. Républicain en 1848, il doute déjà de ce régime au moment du coup d'état de 1851. Le voilà alors qui se demande à quoi pourrait ressembler un régime fédéraliste qui semble désormais son horizon.

Mais la nuit, les étoiles sont là et la profondeur de champ d'une tradition populaire révèle bien autre chose que des conjectures politiques. Un certain cosmos est en place éternelle, à la fois complet et plus œcuménique que l'entrechoquement des écoles languedocienne et provençale le laissera penser plus tard : râteau de la ceinture d'Orion, char des âmes de la Grande ourse et char du chien des Gascons pour les Pléiades. D'ailleurs c'est l'époque où Mistral rencontre Jasmin. De quoi rêver au mariage du vent et de l'arôme...

Aussi tombe-t-on de haut lorsque un tout autre mariage nous est proposé : "amour, poésie, Provence". Comment ne pas trouver aujourd'hui l'assemblage clinquant ? Est-ce bien sur ces bases-là que les Sept troubadours ont donné le grand ébranlement qui nous fait encore frémir ? Tirant leur almanach, à dix mille exemplaires, supposé lu à cin-

quante mille, censé nourrir la veillée traditionnelle.

On sait définitivement à ces pages-là qu'on n'est plus du temps de Mistral. Qui aurait aujourd'hui comme projet de nourrir les veillées, entre ceux qui affirment qu'elles sont toujours là dans la clandestinité rurale et ceux qui en recherchent les restes déjà froids ?

Et pour finir, sans pudibonderie, il nous montre les ficelles de sa consécration : affinité avec un provençal exilé que le Ministre de l'Instruction publique a chargé de collecter les chants provençaux, article paru à point nommé dans le journal en vue, entrevue organisée avec Lamartine, alors idéal pour jouer les parrains littéraires... Bref, l'artiste ne triche pas avec l'art, il nous montre bien comment la reconnaissance d'une œuvre est un phénomène social et pas la prétendue évidence du passage des muses.

En tout cas, dans toutes les dimensions, Mistral aura été un voyageur comme on les aime aujourd'hui, n'ayant pas besoin de grande amplitude pour donner de l'épaisseur à la découverte. Un pèlerinage aux Saintes-Maries devient récit épique qui met sur la trace du temps des charrons, temps à la fois héroïque et exotique puisque par exemple on y conduisait la bête à gauche en deçà de Lyon et à droite au-delà.

Ces temps à peine dépassés où l'on pouvait découvrir avec surprise des pays septentrionaux où même les humbles parlaient français...

Est-ce bien là la matrice de la création mistralienne ? Le poète cite des noms au fil des pages et reconnaît en toute modestie que tel chanteur, tel meneur de fouet, tel oncle ont été autant d'inspirateurs et que Gounod, ensuite, n'a fait que déformer...

À lire l'écriture mistralienne des *Mémoires et récits*, nous les ethno-dépendants des temps modernes, bien sûr nous courons le risque de nous trouver seulement collecteurs de miettes à côté de ce que l'homme de Maillane a embrassé. Mais il est vrai que sa source d'inspiration venait déjà de mémoire plus lointaine, déjà porteuse de la nostalgie des choses prêtes à disparaître... comme encore aujourd'hui ? Alors l'espoir de créer peut bien venir y mettre un peu de baume...

Philippe Sahuc

MISTRAL, Frédéric. *Mémoires et récits*. Bordeaux : Aubéron, 1999, 301 p

La Trans'Occitane :

Un exemple pour l'avenir des rencontres musicales

Dimanche 4 avril 2004 à 18h00, salle François Mitterrand à Figeac (Lot)

Les traditions musicales, réelles ou imaginées, appartiennent aux musiciens qui les cultivent. Elles représentent pour eux un moyen de rencontrer les autres cultures. Le musicien de tradition interroge toujours l'autre. Plus il côtoie les musiques et les cultures du monde, plus il est à même de comprendre sa culture d'origine, plus il reconnaît l'universalité des formes.

Ce concert clôturait la 3^e édition du festival du Chaïnon manquant à Figeac. Il faisait suite à une résidence de cinq jours qui a rassemblé trois formations :

Le Quatuor méditerranéen (Laurent Eurlly : hautbois languedocien, composition, Jordi Molina : *tenora*, *tible* (hautbois catalan), composition, Vincent Vidalou : *tible*, *tenora*, chant, Philippe Neveu : hautbois languedocien, sarrusophone contrebasse, chant, composition, direction artistique) ; Lo Còr de la Plana (Manu Théron : seconde, *bendir*, Sébastien Spessa : basse, *bendir*, Benjamin Novarino-Giana : seconde tierce, Rodin Kaufmann : seconde bourdon rythmique, Denis Sampieri seconde basse bourdon rythmique, Emmanuel Barthélémy : seconde, *tambourello*, *bendir*) ; et enfin l'ensemble quercynois composé de Xavier Vidal : violoniste, accordéoniste, chanteur et joueur de cornemuse, Michel "Coco" Le Meur : accordéoniste et percussionniste et Cyrille Brotto : accordéoniste.

En amont de cette résidence, il y avait une rencontre en février 2003 entre les responsables des ensembles, afin de mettre en commun les idées musicales. Les façons de travailler des formations étant singulières, il s'agissait d'apprendre et de découvrir le fonctionnement des uns et des autres pour créer un ensemble homogène. Par exemple, Lo Còr de la Plana, dans son travail rythmique, utilise beaucoup de codes et de repères à l'intérieur d'un titre pour organiser les parties d'une même chanson. En revanche, à l'écoute du Quatuor Méditerranéen, la musique paraît avoir été écrite, alors que c'est la pratique et l'écoute existant entre ces musiciens talentueux qui ont scellé leur unité.

Le choix final des titres et leur agencement ont été confiés à Xavier Vidal, en raison de l'énorme travail de collecte qu'il a effectué et, comme il explique lui-même : "le réper-

toire du Quercy est riche, il se rattache au Massif central (Auvergne et Limousin) comme aux musiques provenant du Bassin aquitain (Gascogne, Agenais, et Toulousain). Je ne pouvais qu'accepter avec plaisir ce rôle de carrefour artistique"¹.

Le programme était composé de seize pièces pour approximativement deux heures de concert. Après la mise en place des musiciens formant un demi-cercle sur le plateau, avec à "jardin" le Quatuor méditerranéen, au centre l'ensemble quercynois et à "cour" Lo Còr de la Plana. Le maître de cérémonie en la personne de Xavier Vidal est venu présenter les formations, puis il a décrit succinctement le caractère de leur travail et l'esprit dans lequel il s'est effectué.

Cette rencontre, marquée par l'écoute et la sensibilité des interprètes, d'une indéniable qualité artistique, a eu la particularité de proposer au public des musiciens qui abordent les musiques traditionnelles de la grande Occitanie avec une réelle dimension contemporaine. En complément du concert, des rencontres avec les musiciens locaux eurent lieu ainsi qu'avec les élèves des ateliers de musiques traditionnelles de l'école de musique de Figeac.

Serait-ce un "chaïnon manquant" qui participe à la transversalité vers les musiques dites actuelles ? Les nouvelles générations de musiciens apporteront sans doute une suite à ces approches véritablement originales si elles confirment et perpétuent à leur tour cette démarche afin de devenir de nouveaux passeurs de musiques "traditionnelles".

Hervé Gelis

1. X. Vidal, musicien et ethnologue, travaille depuis de nombreuses années à la collecte et à l'archivage de ce répertoire. Il sillonne aussi les routes du Lot pour animer des ateliers de musique traditionnelle dans les écoles de musiques.

Délit de Danse

le 25 janvier au Théâtre du Colisée de Biarritz

par Lo Larèr e companhia d'Escos et les musiciens d'Alagramgor de Toulouse.



Délit de Danse est un spectacle, une création remarquable dans son intention. Au premier abord par l'association des notions de danse et de délit, et la part de poésie dans le sens employé ; la double évocation avec le terme "délit" d'une veine de bloc de pierre ou d'ardoise et de sa signification juridique que l'on peut percevoir comme une volonté d'impertinence par l'expression de la danse, tout cela justifiait bien un petit séjour à Biarritz. Il se dégage de ce spectacle de la générosité, une force dans ce qui veut être montré et en même temps la perception d'une fragilité dans cette volonté de vouloir trop en dire. Dans le concert glauque et affligeant de la culture de masse, l'impertinence de ce *Délit de Danse* est nécessaire et bienfaisante. Il y a une prise de risque évidente dans ce projet ambitieux. La distance entre le spectacle de la kermesse des écoles et un ballet professionnel est immense et c'est peut-être là que se situe la difficulté. Est-ce que le fait de bien danser dans le contexte d'un bal traditionnel peut être suffisant pour une présentation scénique ? Il y a un décalage évident entre ce qui veut être dit et les moyens. L'ampleur du répertoire musical pénalise le spectacle par la nécessité de croiser les interventions des musiciens avec des enregistrements de la

musique de Joan-Francis Tisnèr. Une fois encore, on est tenté de penser que les sonorisateurs sont malentendants, car c'était en la circonstance vraiment un choc cruel pour les oreilles de passer de la musique acoustique, presque intimiste, en réelle osmose avec la danse, à de la musique enregistrée beaucoup trop forte. Au moment où l'on voudrait se laisser emporter, ça retombe. Il fut un temps futile où la démarche intellectuelle pouvait justifier le fait de s'enluyer dans un spectacle, d'autant plus s'il venait de Paris en passant par Avignon. De nos jours inquiétants et difficiles de l'intermittence de l'espérance, on voudrait se laisser emporter par la lumière de la scène. La sobriété, un côté minimaliste dans le choix de certaines toilettes des danseuses semblent contradictoires avec le désir de montrer, de mettre en scène, de séduire. L'intervention des musiciens était excellente et le solo sur la pièce arabo-andalouse interprétée par Sylvie Cassagne aurait vraiment mérité des applaudissements tant par la beauté de la pièce que la présence, l'expression du jeu. Il en faudrait peut-être peu à ce spectacle intelligent et sensible pour mériter d'être reçu comme quelque chose de grand.

Dominique Barès

Délit de Danse

Photo

Bruno

Meyraud

Formation interrégionale 2004

en Languedoc-Roussillon, Provence Alpes-Côte-

d'Azur, Midi-Pyrénées et Corse :

La collecte des musiques traditionnelles et sa valorisation.

Module 3 : La collecte et l'analyse de la littérature orale

La collecte et l'analyse de la littérature orale, tel était le thème du troisième module qui s'est déroulé les 27 et 28 mai 2004 à Cordes pour la première journée et à Toulouse pour la seconde. Pour organiser ce module, le Conservatoire Occitan s'est attaché le partenariat du CORDAE/La Talvera.

Avec ce thème, les organisateurs ont choisi de s'atteler à une partie de la problématique générale de cette formation interrégionale avec pour objectif de répondre au moins à ces deux questions : Qu'appelle-t-on littérature orale ? À l'aide de quel type d'analyse documentaire peut-on exploiter les fonds qui relèvent de cette thématique-là ? Effectivement, le terme "littérature orale", bien qu'il soit de plus en plus usité, reste encore flou et recouvre une réalité qui n'est pas toujours facile à appréhender. Le

chant et le conte sont des composantes a priori évidentes, mais lorsque l'on commence à regarder du côté des récits on s'aperçoit que dans cet ensemble composite fourmillent de nombreuses déclinaisons. Il en va de même de ce que l'on appelle les genres courts, par exemple les formulettes, les proverbes, les locutions, bien connues pour leurs apparitions inattendues dans les témoignages, récits de vie ou autres types de discours. Et l'on pourrait citer bien d'autres genres, comme celui des expressions vocales recouvrant entre autres les cris, les appels, les imitations, tant la littérature orale, comme son nom l'indique, est un véritable trésor d'oralité.

Il y avait donc l'envie de démêler tout cela. C'est ce que firent Daniel Loddò et Pierre Laurence lors de la première journée essentiellement

consacrée à la question de la collecte de la littérature orale. Faisant part de son expérience de collecteur au sein de l'association CORDAE/La Talvera dont il est le responsable, Daniel Loddò a essentiellement parlé de la manière de constituer et maintenir un terrain. Il a ainsi donné diverses pistes et conseils pour élaborer une méthode d'enquête, insistant sur des points essentiels comme le choix de l'aire géographique et de la langue de l'enquête. Pierre Laurence, ethnologue, a quant à lui explicité la notion de littérature orale allant jusqu'à proposer une typologie. Puis, tirant ses exemples de sa récente collecte en Cévennes¹, il est revenu sur le cas du récit légendaire, un genre narratif qui oscille entre fiction et réalité et que l'on peut également décliner en plusieurs types de récit.

Et puis il y avait aussi l'objectif de se pencher sur la question de l'analyse documentaire des corpus de littérature orale collectés, et pour cette première édition sur la question de la typologie du conte et du chant, autrement dit de leur classement grâce aux outils existants que sont les catalogues. Il fallait donc commencer par introduire un terme barbare, celui de titre uniforme, tâche à laquelle se plièrent Véronique Ginouvès et Bénédicte Bonnemason, toutes deux documentalistes, qui introduisirent la deuxième journée. En effet, la notion de titre uniforme est fondamentale. Il s'agit du titre qui sous une forme donnée, reconnue et arrêtée, permet de regrouper différentes versions. Dans un domaine tel que celui de la tradition orale, où ce que l'on appelle variation est une caractéristique essentielle, ce titre commun devient un élément précieux pour le chercheur, le chanteur, le conteur ou bien encore le documentaliste. C'est donc essentiellement sur les principes classificatoires et les catalogues existants que Josiane Bru et Catherine Perrier sont intervenues, s'attachant toutes deux à aborder également les limites de ces outils.

Josiane Bru, ethnologue, a tout d'abord commencé à préciser la notion de littérature orale de tradition, avant d'explicitier celle de conte-type, unité de base de la classification établie à partir de collectes internationales par le folkloriste finnois Antti Aarne et complétée par l'américain Stith Thompson². Elle a ensuite analysé les diverses catégories de ce classement (contes d'animaux, contes merveilleux, contes religieux, etc.) sur lequel sont fondés une majorité de catalogues nationaux et régio-

naux. Et enfin, lors de la dernière après-midi, Catherine Perrier, chanteuse, collecteuse et enseignante, a présenté les deux catalogues existants pour la chanson du domaine français : celui établi à partir du fichier de Patrice Coirault³ et celui du Québécois Conrad Laforte⁴. Elle a expliqué dans le détail la typologie mise au point par ce dernier, qui ne renvoie pas à la thématique du contenu mais à la forme de la chanson. Il n'était en effet pas inutile de revenir sur ces termes parfois complexes, comme celui de "chansons en laisse" par exemple.

Quant au public qui a suivi ce stage, il était essentiellement composé de documentalistes qui dans leurs tâches sont amenés à traiter des corpus relevant de la littérature orale. Outre cette dominante, s'étaient également inscrites une étudiante en ethnomusicologie et une conteuse chargée de mener une collecte.

Ce module était organisé dans le cadre d'un cycle de formation interrégionale consacré à La collecte des musiques traditionnelles et sa valorisation conçu par plusieurs centres de musiques et danses traditionnelles en région. Cette formation fut mise en place en 2002 à l'initiative des centres du Languedoc-Roussillon, de Provence-Alpes-Côte-d'Azur et de Rhône-Alpes. En 2004 elle s'est ouverte aux régions Midi-Pyrénées et Corse. Le programme est constitué en tout de cinq modules répartis sur toute l'année. À ce jour, quatre ont déjà eu lieu, et un reste à venir. Il sera consacré à la thématique Ecouter le monde : les archives sonores dans la création numérique et musicale et aura lieu à Aix-en-Provence à la Maison

méditerranéenne des sciences de l'homme les 3 et 4 décembre prochains.

Bénédicte Bonnemason

Notes

1. Cf. la chronique de l'ouvrage qui vient de paraître, p. 60
2. AARNE, Antti ; THOMPSON, Stith. *The types of the folktale : a Classification and Bibliography*. 2e éd. Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia ; Academia scientiarum fennica, 1981. 588 p.
3. COIRAULT, Patrice ; DELARUE, Georges (éd.) ; FÉDOROFF, Yvette (éd.) ; WALLON, Simone (éd.) *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Tome 1 : La poésie et l'amour, tome 2 : La vie sociale et militaire. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996-2000. Le troisième tome est actuellement en cours de réalisation.
4. LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 1976-1983. 6 tomes.

BODEGA,

Coopération interrégionale pour la

Cette publication d'un coffret de trois CD, première anthologie consacrée à la bodega ou boudègue, grande cornemuse du Haut-Languedoc, est le fruit d'une collaboration fructueuse entre le Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles, l'ADDMD 11 (Association départementale pour le Développement de la Musique et de la Danse de l'Aude), le Conservatoire Occitan (Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse-Midi-Pyrénées) et le COR-DAE/La Talvera (Cordes, Tarn). Elle s'inscrit dans le vaste projet de développement de la boudègue impulsé il y a deux ans et auquel se sont également jointes l'ADDA du Tarn, l'ADDA de la Haute-Garonne et l'ADDM de l'Hérault, avec la participation de l'IEO du Tarn et de la Maison du Bois et du Jouet d'Hautpoul en Montagne Noire (Tarn), projet qui comporte également des volets organologique, de formation et de diffusion.

Ce coffret contient un disque d'archives sonores, deux disques consacrés à la pratique actuelle sous des formes très diversifiées et un important livret documentaire, dont voici un extrait écrit par Luc Charles-Dominique :

"La bodega, dont nous ne possédons aucun enregistrement ancien, qui n'a été "redécouverte" que dans le courant des années 1960, d'une part par

le groupe folklorique Los Castanhaires del Somalh de Saint-Pons de Thomières (34), d'autre part par les responsables de l'époque des Ballets Occitans de Toulouse (Françoise Dague, Hubert Couget), enfin - et surtout - par Charles Alexandre, n'a débuté son renouveau que dans le courant des années 1970. Et même si elle a très rapidement bénéficié d'un vif intérêt de la part de musiciens et d'associations du Tarn (dont La

moins d'une quinzaine. Aujourd'hui, environ soixante-dix musiciens sont recensés dont une bonne trentaine sont en apprentissage. Si la grande majorité des *bodegaires* appartient aux deux régions Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon (Aude, Hérault, Tarn, Haute-Garonne, Gard, Ariège, Lot, Gers, Pyrénées-Orientales), il s'en trouve aussi dans les Landes, en Limousin et dans la région parisienne. On peut apprendre

Talvera), relayés par la logistique et le savoir-faire de l'atelier de facture instrumentale du Conservatoire Occitan, force est de constater que les débuts ont été très progressifs, les difficultés provenant à la fois de la reconstitution et de la fabrication de l'instrument mais aussi d'un répertoire *a priori* difficilement appréhendable et cernable. Si bien que, durant plusieurs années, le nombre de *bodegaires* a stagné à

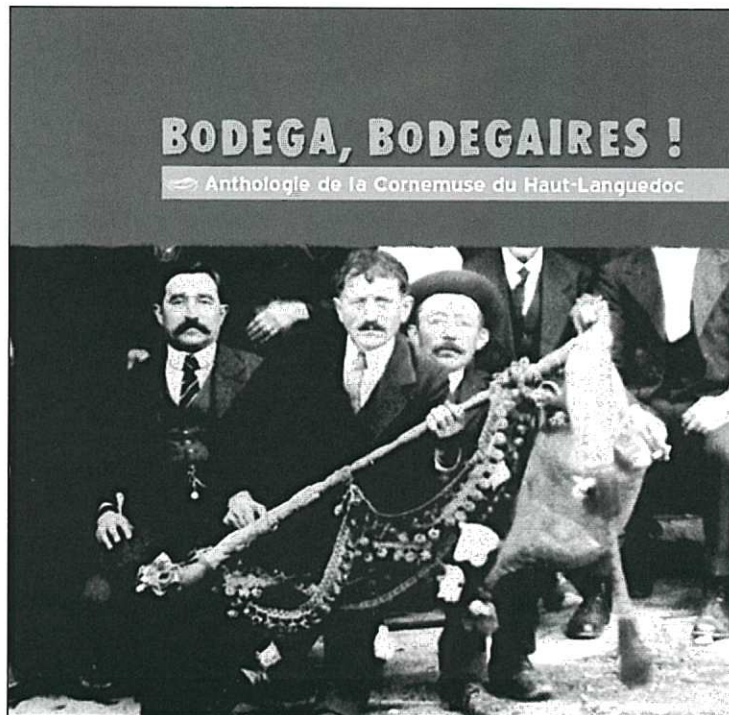
la bodega à Cahors (46), à Castres et Mazamet (81), à Conques-sur-Orbiel (11), à Toulouse (31), à Sète (34), au sein d'associations spécialisées mais aussi d'écoles de musique intercommunales, départementales, nationales... Les facteurs de bodegas se sont multipliés, de Claude Romero à Toulouse à Claude Girard dans la Vienne, en passant par Robert Matta (Toulouse) et Bruno Salenson (Nîmes), d'où une

BODEGAIRES !

promotion et le développement de la boudègue

diversité d'approches et de fabrication. Enfin, l'offre artistique centrée sur la *bodega* a véritablement explosé — cette anthologie en est le reflet —, proposant une très grande variété de formules (du solo aux bandes instrumentales à effectif important, en passant par les groupes de tous formats) pour des musiques de rues, de concerts ou à danser, à partir de répertoires traditionnels ou de composition, rencontrant parfois d'autres esthétiques musicales (jazz, musiques électroniques, musiques actuelles).

Reflète de cet essor extraordinaire, de cet impressionnant dynamisme, ce disque est aussi celui de la vivacité d'une tradition en (re ?)-construction, d'un stade logique de tout procédé d'évolution où les acteurs se réapproprient l'instrument, son répertoire, mais aussi son image, son identité, la vaste culture occitane qui lui est sous-jacente pour les transcender, lui et tous ces champs culturels connexes. Car la *bodega*, peut-être plus que tout autre, en raison de son aspect et de ce qu'il évoque, du volume de sa poche, de sa sonorité aux riches harmoniques, de la profondeur de son bourdon et de la particularité de son tempérament, est un instrument unique dont le jeu est totalement fusionnel pour le sonneur, mais qui devient aussi espace d'expression, outil de réhabilitation d'une parole musicale retrouvée et partagée."



BODEGA, BODEGAIRES ! Anthologie de la cornemuse du Haut-Languedoc*

Vous trouverez dans ce coffret, outre un important livret sur l'histoire de l'instrument, trois disques compacts, l'un rassemblant des documents d'archives, les deux autres concernant les pratiques actuelles. Ces deux derniers ont fait intervenir 23 bodegaires et environ 50 musiciens accompagnateurs, dans une très grande variété de formules orchestrales, de styles et de répertoires.

Coproduction : Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles, Conservatoire Occitan CMDT Midi-Pyrénées, CORDAE/La Talvera, ADDMD 11.

Parution : juillet 2004

Prix : 35 €

**"Choc de la Musique", dans le
numéro de septembre 2004 du
Monde de la musique**

*Disponible à la Boutique du
Conservatoire Occitan et sur commande,
pour en savoir plus nous contacter
au 05 34 51 28 38*

**Chroniqué par Jean-Christophe
Maillard en page 54*

Disques

Avinens

Cants de Trobadors

Sortir un disque consacré aux Troubadours est un exercice périlleux. Beaucoup en sont conscients et préfèrent pudiquement "attendre". D'autres considèrent ce même exercice comme une étape, soit dans une carrière de chanteur(se) - d'expression occitane



ou non -, soit dans le cadre d'une "quête" personnelle. Se consacrer à ce répertoire, quoi qu'il en soit, est rarement anodin et, même dans notre terre d'Oc, il n'est pas des plus fréquents d'entendre la musique des Troubadours. Muriel Batbie et Jodël Grasset la fréquentent depuis de longues années. Muriel cultive l'occitan avec bonheur, et l'enseigne comme professeur certifiée dans les collèges et lycées. On l'entend également servir le répertoire baroque du "grand Sud", sur des textes en langue d'Oc ou non. Sa jolie voix flexible, mariant avec bonheur une technique classique et des inflexions plus "populaires", charme par sa grâce et la justesse des inflexions. Jodël, après diverses et déjà lointaines expériences, s'est stabilisé dans les musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance. Poly-instrumentiste, il fait résonner ici le carillon de terre cuite, l'*auselet* ("oisillon" de terre cuite, en fait flûte double à bourdon), le psaltérion à archet, l'organetto mais surtout les luths dont il est spécialiste. Cet effectif minimaliste correspond à l'une des démarches de nos deux musiciens,

peut-être la plus profonde car parfaitement rodée, dans laquelle une complémentarité exemplaire s'offre à nous. La monodie des poètes-musiciens se transforme ici en une "super-monodie", que l'ethnomusicologue nommerait *hétérophonie* car chacun vit à sa manière la mélodie, tout en énonçant, questionnant, répondant. Si la diction de Muriel semble parfaite (et c'est, semble-t-il, l'opinion des linguistes, ce que je ne suis pas), le non-spécialiste est forcément touché par la manière vivante et sensible - sans tomber dans un "expressionnisme" cultivé par d'autres - avec laquelle elle déclame, en musique ou non, ces beaux textes de l'Occitanie romane. Tantôt discrète, tantôt franchement diserte, la voix instrumentale de Jodël vient apporter la troisième dimension qu'il appartient à chacun de découvrir, face à ces sources linéaires que tout bon interprète doit apprendre à faire palpiter. Outre de grands succès tel le *Can vei la lauzeta* de Bernat de Ventadorn, on appréciera la part laissée aux *Trobairitz*, femmes troubadours que seules une voix et une sensibilité féminines peuvent vraiment servir. Un répertoire original, où l'on entend des auteurs moins connus comme Matfre Ermengaud, Arnaud de Maruèlh, et divers troubadours anonymes alterner avec diverses pièces de Guiraut Riquier, Bernat de Ventadorn, Peirol ou Béatrice de Die. Un conduit provenant de Saint-Martial de Limoges et deux *Cantigas* d'Alfonso el Sabio complètent ce répertoire. Deux musiciens de la région toulousaine servent avec ferveur et compétence leur patrimoine. Un très beau moment !

Jean-Christophe Maillard
CD autoproduit
avinens.muriel@voila.fr
Tél. 05 61 03 69 18

Bodega, Bodegaires !

Anthologie de la Cornemuse du Haut-Languedoc

Pour presque tout lecteur de *Pastel*, la *bodega* n'a apparemment aucun secret : même le fêtard toulousain sait que ce n'est pas seulement un restaurant espagnol dansant, même l'habitant des monts de Lacaune ne confond pas la boudègue avec une quelconque recette de charcutier, bref, cette magnifique cornemuse semble totalement familière à tout amateur de culture occitane... nous l'avons tous vue sur les photos d'archives, entendue lors de fêtes, carnavals ou bals. Et, bien sûr, cette cornemuse du Haut-Languedoc, répartie entre les monts de Lacaune et le Lauragais, reste largement méconnue. Premièrement, elle n'est pas un produit médiatique, malgré son côté spectaculaire : réservée au petit peuple autrefois, elle trouve aujourd'hui sa place dans les fêtes locales, les bals occitans et quelques écoles de musique. Instrument populaire et rural, elle n'a pas aussi fondamentalement changé de fonction que bien d'autres cornemuses. Pas de superstar, pas de groupe phare la mettant en évidence, pas ou peu de bouleversements dans sa facture, une discographie modeste : nous sommes en présence d'un instrument qui vit dans une autarcie heureuse. Deuxièmement, il est assez facile de dresser la liste exhaustive des *bodegaires* : ils sont estimés à près de soixante-dix, ce qui est, convenons-en, assez peu. Il était donc grand temps de faire le point sur la plus volumineuse des cornemuses françaises, qui reste paradoxalement la moins connue de toutes. On est bien sûr, de prime abord, impressionné par le nombre de co-producteurs de ce coffret : il est pourtant mince par rapport au nombre des participants qui y sont

mentionnés. Une quinzaine de musiciens disparus bénéficient de notices biographiques, tandis que vingt-trois *bodegaires* bien actuels se font entendre, eux-mêmes accompagnés d'une cinquantaine de musiciens. La *bodega* méritait bien cette convergence d'efforts. À l'origine, un événement marquant : la disparition d'un personnage dont l'ombre plane sur cette réalisation, Charles Alexandre, à qui ce travail est dédié. Chercheur passionné et talentueux musicien, Charles avait arpenté pendant de longues années le territoire de la *bodega*, avait rencontré les derniers musiciens à l'avoir jouée, puis avait appris auprès d'eux. Face à toute une génération le suivant d'une bonne vingtaine d'années, il fait indéniablement figure de chaînon manquant entre les derniers *bodegaires* de la société rurale traditionnelle, nés entre 1860 et 1880, et les "revivalistes" gravitant autour du mouvement folk des années 1970-80. Sans Charles Alexandre, la *bodega* aurait été un instrument orphelin, comme certains autres ayant connu un renouveau spectaculaire dans les mêmes années : la *boha* landaise ; la *gaita de boto* aragonaise, la *veuze* nantaise et vendéenne, la *mushozak* belge... car ces cornemuses, plus encore que la *bodega* elle-même, sont le fruit d'une réinvention presque totale.

Le premier disque du coffret reste le plus original : lors du décès de Charles Alexandre en 2001, l'association La Talvera devenait propriétaire des considérables archives que le musicien conservait jalousement même s'il en faisait profiter, par bribes, les uns et les autres. Aux côtés d'autres documents, recueillis notamment par Daniel Loddo (auteur du très conséquent livret), elles servent de base à un

premier chapitre consacré aux sources. On a plaisir à y entendre Charles, seul *bodegaire* à y figurer : il y a aussi une légère déception de ne pas y entendre sur leur instrument les vieux musiciens qu'il a pu rencontrer. Souvent dissuadés de continuer, plusieurs l'avaient rangé presque définitivement car raillés, voire méprisés de jouer sur des ustensiles si vieillots, témoins d'un mode de vie anachronique balayé par le "progrès" et la vie moderne. C'est en fait à une enquête à la fois passionnante et émouvante que l'on est convié. Avec leur utilisation désormais bien rôdée des "paysages sonores", grâce à tout un répertoire de chan-



sons et de danses, en alternance avec la voix et les instruments de toute une quantité d'informateurs, l'équipe de La Talvera, avec le concours du Conservatoire Occitan à Toulouse, et celle de Luc Charles-Dominique au CLRMDT, parviennent à plonger l'auditeur dans un univers qui avait permis, voici trente à quarante ans, de penser presque à la manière de Descartes en affirmant : "j'ai une idée de la *bodega*, donc la *bodega* existe"... Gravitant dans l'environnement approprié, les Charles Alexandre, puis Daniel Loddo, Xavier Vidal, Didier Olive – pour ne citer que quelques noms parmi les grands enquêteurs – s'étaient en effet construits une idée à la fois raisonnée et sensible de "l'esprit *bodega*". Cet esprit souffle dans les deux autres disques du coffret. L'instrument y est, cette fois-

ci, omniprésent. Le plus surprenant est que, d'un musicien à l'autre, la *bodega* reste elle-même : une interprète chaleureuse et émouvante, au timbre doux mais corsé, soutenue par cet immense bourdon dont le son surgit en arrière-plan, tout au bout de ce long tuyau, mais qui n'en remplit que plus encore l'espace sonore. La *bodega* possède les qualités d'un gentil géant, doux et non-violent. La virtuosité ne lui est pas étrangère : Sophie Jacques de Dixmude et Antoine Charpentier font entendre leurs jeux brillants, Jean-Michel Espinasse son exécution impeccable et son doigté précis. Daniel Loddo, Jaco Martres, Xavier Vidal, Claude Romero, Robert Matta, Bernard Desblancs ou Didier Olive, fins connaisseurs et pratiquant la *bodega* de longue date, valent également par leur imprégnation et leur connaissance du terroir. Guy Biau, petit-fils de *bodegaire*, retrouve de son côté des racines enfouies mais bien vivaces. Xavier de la Torre, professeur à l'École Nationale du Tarn, nous fait entendre un modèle conçu par ses soins, inspiré de la *Bodega* mais que ses choix personnels ont souhaité plus maniable, rationnel et fiable (poche cousue au lieu de la grande peau de chèvre, échelle plus tempérée, bourdon au timbre plus métallique...). On pourra citer bien d'autres noms : Philippe Carcassés, Philippe Espinasse, François Maltrud, Philippe Cals, Yan Cozian... sans nous attarder sur ceux qui, plus modestement, s'associent aux "pipe bands" ou "bagadou" languedociens que sont Canta Craba, La Confrérie des Souffleurs, La Couble des Hautbois ou Sonaires d'Oc. Car la *bodega* s'accommode d'environnements divers : Daniel Loddo la fait sonner "techno" aux côtés du Massilia sound system, Philippe Espinasse en

fait l'actrice d'une pièce de type électro-acoustique, tandis que de nombreux autres (Montanha negra, Lo Jaç, Aquò Rai, Trencavel, La Talvera entre autres) ont recours aux bons vieux instruments acoustiques, si saugrenus soient-ils parfois (basse de fanfare, fifre, clarinette, saxophone, accordéon, *graile*, *steel drum*...). En soliste ou entourée de sons des plus divers, on peut estimer que notre *bodega* s'accommode de manières plus ou moins heureuses : le fait est que la démarche de Charles Alexandre, commencée il y a une quarantaine d'années, a été décisive pour elle. Fidèle à son caractère, elle chemine avec bonheur au milieu des univers musicaux, et leur apporte sa touche faite de simplicité, de sincérité et de chaleur.

J.-C. M.

1 coffret de 3 CD - Co-production CLRMDT (Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles) - CORDAE/La Talvera - Conservatoire Occitan - ADDMD 11. BOMPLR 04 "Choc de la musique" septembre 2004

**Jean Baron - Georges Epinette
(bombarde et biniou coz)
War Rodou En Arboulet**

Jean Baron est un musicien qui ne se présente plus : il est probablement le sonneur de bombarde le plus médiatisé de Bretagne, et aux côtés de son habituel compère au *biniou coz*, Christian Anneix, il figure dans grand nombre d'ouvrages sur la Bretagne, lorsqu'il s'agit de placer l'inévitable photo de sonneurs. Mais le look de Gaulois à la fois inspiré, rondouillard et jovial n'est qu'un aspect du personnage. Sa complémentarité visuelle avec

Christian Anneix, qui lui aussi apparaît sous les traits d'un barde débonnaire, n'est qu'une arme supplémentaire au talent des deux amis et coéquipiers. Et surtout, Jean se met ici au service d'une thématique fort originale, puisqu'il contribue, aux côtés de son vieil ami Georges Epinette (la notoriété de Baron a commencé avec lui, lors de l'obtention du titre de champion de Bretagne des sonneurs en couple, en 1975), à rendre un hommage particulier à Jean-Louis Larboulette, ecclésiastique et militant de la culture bretonne (1878 - 1951), à qui



l'on doit entre autres la collecte d'une centaine de chansons originales de la région vannetaise. Un livret de quarante-sept pages nous informe très abondamment sur le personnage, sur ses amitiés avec les plus grands représentants du mouvement breton en cette époque (notamment le fameux Loeiz Herrieu), sur sa formation au petit et au grand séminaires de Vannes, sur son passage à Rome, sur son enseignement au grand séminaire où il avait été formé, sur sa cure à Bignan... et j'en passe. On nous informe tout aussi abondamment sur le rôle du clergé face au maintien de la langue bretonne, et sur les positions très favorables de certains ecclésiastiques envers la danse et la musique traditionnelles. Cette remise de pendules à l'heure est d'ailleurs des plus opportunes, quand on sait combien l'Eglise a été accusée - entre autres ! - d'avoir fait un tort considérable aux son-

neurs de biniou et bombarde. On apprend aussi la manière dont les chants qu'il a recueillis, de 1902 à 1907 environ, se présentent sur quatre cahiers manuscrits, transcrits tant pour les paroles que pour la musique avec un souci de précision et de clarté. Puis, une fois le livret avalé, on passe à l'écoute du disque, qui, avouons-le, ne nous paraît pas illustrer d'une manière vraiment significative l'œuvre du père Larboulette. En effet, les recueils de chansons ne sont illustrés ici que par un couple de sonneurs, faisant totalement abstraction des paroles accompagnant les mélodies... Connaissant la rigueur de l'équipe de Dastum, je dois constater ici qu'il y a une sorte d'inadéquation entre un livret abondamment documenté, orienté sur la collecte de chansons et sur la vie ecclésiastique, et ce disque de musique de couple biniou-bombarde... mais ce sera ma seule objection. Venons-en donc à la musique elle-même. Jean Baron est l'un des plus grands sonneurs des trente dernières années. Il est aussi l'un des tout premiers à avoir osé envisager une carrière musicale complète sur des instruments bretons, dans un contexte peu propice au départ. Il a souvent fait du "très bon", parfois du "moins bon" (plusieurs dizaines d'albums, avec toutes sortes de formations !), mais toujours avec sincérité et exigence. Le produit qu'il nous livre avec Georges Epinette est un véritable joyau. Il m'a rarement été donné, ces dernières décennies, d'entendre une telle réussite en matière de couple coz-bombarde, et je ne puis que le recommander comme référence de musique instrumentale vannetaise. Les musiciens évoluent sur divers couples d'instruments, toujours fidèles à la sonorité spécifique de la région, très typée sur le plan

musical. C'est une musique peu spectaculaire, au jeu relativement lié, mettant en valeur des timbres très larges, présents, généreux, aux antipodes du "pépiement" dont on accuse parfois le biniou et la bombarde. Un phrasé très spécifique, chargé d'ornements uniques à cette musique, fait sonner de la manière la plus parfaite les marches et les complaintes (surtout avec la sensibilité de Baron !) comme les *en dro*, *kas-abarh* et autres *laridés*. À diverses reprises, Jean et Georges utilisent des instruments d'esthétique dite "ancienne" dont la gamme non tempérée marque d'une manière magnifique la beauté des mélodies. On se retrouve dans la très grande classe des Magadur, sonneurs de Carnac qui enregistraient dans les années 1930 un 78 tours resté légendaire... Même si l'œuvre de l'abbé Larboulette n'est devenue qu'un prétexte, on ne peut que se délecter de l'utilisation que l'on peut tirer, aujourd'hui encore, de tels documents.

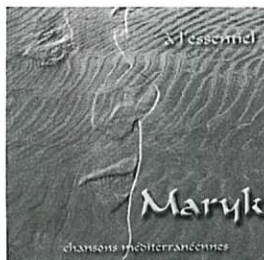
J.-C. M.

Rennes : Dastum, 2004. DAS146
(Dist. Coop Breizh)
Tradition vivante de Bretagne 18

Marik

Chansons méditerranéennes

Un CD 12 titres parmi tant d'autres que l'on peut éventuellement trouver à la FNAC, avec un son vraiment sympa. Ça s'écoute avec ou sans attention, agréablement. C'est léger, c'est bien fait, ce n'est pas de la variété, ce pourrait être du cabaret. Une belle voix de femme et une belle voix d'homme s'approprient un répertoire emprunté aux musiques du bassin méditerranéen, avec l'envie d'interpréter ce répertoire éclectique pour le plaisir sans pour autant prétendre à une reconstruction. Il y a une absence totale



de pédanterie intellectuelle, la sincérité est perceptible à tous les instants. Marik chante principalement avec un accompagnement impeccable, presque trop juste. L'intérêt de cette production, au-delà du plaisir qu'elle procure, réside dans la prise en compte de l'émergence d'une réelle culture transfrontalière, et du constat que l'on peut être jeune sans avoir été lobotomisé culturellement par le format sonore anglo-saxon. Il y a même quelque chose de délicieusement désuet par l'absence de références perceptibles à quelque tendance, ou quelque influence du discours ethnomusicologique ambiant. C'est quelque part "gonflé" d'imposer une suite de morceaux chantés sans pratiquement de pause instrumentale ; et pourtant ça s'écoute et c'est beau, ça vit.

Dominique Barès

CD auto-production en Midi-Pyrénées, janvier 2003.
tapioca.records@free.fr

Mario Salvi

Tarantèria

Vous aimez la tarentelle ? Si vous n'avez pas encore entendu une tarentelle jouée à l'accordéon par Mario Salvi, alors vous n'avez encore jamais entendu vraiment "la" tarentelle... Après deux disques qui exploitaient les traditions musicales méditerranéennes à travers le diatonique, *Effetti personali* et *Caldèra*, Mario Salvi s'est décidé à nous faire découvrir quatorze pièces de ce lieu intime connu

de lui seul, *Tarantèria*, cet espace magique où les tarentelles se mélangent, qu'elles soient d'hier ou d'aujourd'hui, accompagnées ou non d'une voix, d'une clarinette ou d'un *tamburello*. Dans le désordre, commencez par écouter la *Tarantella di Montemarano*. Cette tarentelle de Campanie est sans conteste la plus belle de l'Italie méridionale, elle vous racontera le Carnaval à Montemarano au milieu des bois et des collines de l'Irpinia. Passez ensuite à la *Tarantella distratta*, toujours différente à chaque interprétation car Mario Salvi avec sa distraction légendaire ajoute ou retranche quelques passages. Revenez ensuite aux valeurs sûres avec *La Tarantella di Sannicandro*, un classique des traditions musicales du Gargano, et *La Tarantella napoletana*. Si vous êtes ancien rockeur, faites une pause avec *Tarantarock*, où l'accordéon s'amuse avec le *tamburello* et la guitare électrique à joindre 6/8 et rythm'n blues. À la recherche de virtuosité, essayez de distinguer le rythme des basses et les variations rythmiques de la mélodie de la



tarentelle *Riggiana* de Reggio - Calabria qui traditionnellement se jouait sur un accordéon à deux basses. Variez les plaisirs avec une *Pizzicata*, celle de Casteddana, et découvrez l'importance du chant dans la danse... Et puis finalement, écoutez tout depuis le début en boucle... Ce disque est une vraie merveille, bien loin de tous les clichés d'interprétation que nous sommes parfois obligés de subir sur

cette danse traditionnelle encore très vivante en Italie. Mario Salvi l'a d'ailleurs dédié aux musiciens du Sud de l'Italie qui lui ont enseigné pendant plus de vingt ans la Tarentelle sous toutes ses formes... Vous trouverez les partitions et les tablatures de certains morceaux (avec les fichiers Midi) sur <http://www.organetto.it/pages/spar-titi.html>.

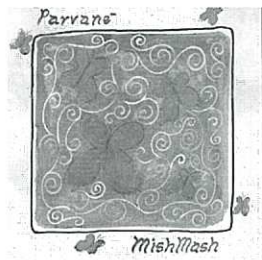
Véronique Ginouvès

Finisterre, 2004.

<http://www.finisterre.it>

Mish Mash Parvanè

La citation de Joan Baez qui introduit le morceau *Mishnigun* (Prière) donne l'état d'esprit des quatre musiciens qui composent le groupe italien Parvanè : "Viendra le jour où le lion et l'agneau mangeront ensemble... à Jérusalem". Chacune de leur composition est dédiée à la paix et à l'espoir et ils voyagent à la recherche d'un langage méditer-



ranéen musical commun. Le dernier morceau, *Paprossn* (Cigarette) est présenté de façon assez émouvante par la chanteuse Edith Bruck et renvoie à la transmission orale de la musique telle que Parvanè se la représente. La viole, le violon et le *kamantché* de Marco Valabrega parlent, rient et pleurent : dans les premières secondes déconcertantes du premier morceau d'origine traditionnelle, Galani Galaziani, dans le bruit des ailes du papillon (*Parvanè*, page 2), du mouvement

de la toupie (*Deidel*, page 9) ou de l'expression de la joie (*Freylekh*, page 4). Les cordes de Domenico Ascione l'accompagnent à la guitare, la guitare battante, le *oud* et le *saz*. C'est Domenico Ascione qui a écrit la plupart des arrangements dont cette magnifique berceuse d'inspiration traditionnelle qu'il chante à la page 9 *Aininnnà*. Les doigts magiques de Mohssen Karioussafar et la guitare basse de Bruno Zola donnent la rythmique. Chaque pièce est présentée avec plusieurs variantes, laissant ainsi la place aux solos instrumentaux.

V. G.

Finisterre, 2003.

<http://www.finisterre.it>

Mosaïca Entram eth Atlas e 'ras Pireneas

Ce nouveau disque de Mosaïca est la somme d'un travail commencé il y a neuf ans ; en 1995 le groupe se forme pour donner à écouter un "chemin de rencontres" autour des musiques méditerranéennes ; depuis, plusieurs chanteuses et musiciens s'étaient fédérés autour du projet. Les rencontres récentes avec des musiciens originaires d'Afrique du Nord donnent plus de conviction et d'originalité au groupe. La "sauce" monte mieux, la rencontre gagne du sens.

La palette instrumentale des cinq musiciens est large : vielle à roue, flûtes traversières et d'Ossau, clarinettes en roseau, violon oriental, *oud*, *bouzouki*, percussions, deux voix (textes en occitan, arabe, grec, sefardi) et chœur. On aurait préféré que le chant en occitan s'appuie davantage sur les ornements offerts par la tradition gasconne (ce qui permettrait un rapport enrichi avec le chant marocain) ; dans cette



"mosaïque" de morceaux, les deux qui sont en-deçà de la moyenne sont le grec et le sépharade. La prononciation du grec devrait être meilleure ; le sépharade lui ne doit pas se prononcer comme l'espagnol actuel. Ces deux morceaux posent aussi la problématique du style musical : il faut en effet beaucoup d'imprégnation personnelle pour interpréter un morceau autrement que comme une simple "carte postale". Les éléments du style (timbre, cadence, ornementation, phrasé,...) doivent inonder l'auditoire au-delà d'un simple assemblage de notes. Il est vrai que la Grèce ne se trouve pas entre l'Atlas et les Pyrénées, et que les sépharades ont depuis longtemps déserté la péninsule ibérique.

Se pose aussi ici la problématique du tempérament musical, à savoir la relation établie entre le tempérament égal (vieilles à roue, *bouzouki*, flûtes traversières) et le tempérament inégal de la rive sud de la Méditerranée (violon oriental, *oud*) ; le choix, implicitement ou explicitement, a été fait que chacun s'exprime dans le tempérament qui est le sien, celui de sa culture. Ce choix est ici plutôt bien assumé. On doit constater également que les apports arabo-andalous (principe responsorial du chœur, cassures et changements rythmiques fréquents, cycles rythmiques) apportent quelque chose à la "revisitation" des chants occitans.

Pascal Caumont

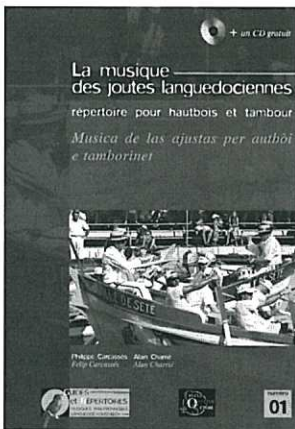
**Nord-Sud, 2004. NSCD 1130
(Dist. Codæx)
nordsud.music@club-internet.fr**

Livres

La musique des joutes languedociennes, répertoire pour hautbois et tambour.

Cette très intéressante parution se présente comme un recueil de répertoire. Un ensemble de quarante-neuf morceaux sont proposés sous forme de partitions à deux voix pour hautbois et transcription pour tambour.

Le livret est accompagné d'un CD où deux hautbois (Philippe Carcassès et Alain Charrié) et un *tamborinet* (Jean-Louis Zardoni) interprètent "comme si on y était" ces morceaux spécifiques des joutes languedociennes. L'intérêt pédagogique ne passe cependant pas au deuxième plan : les voix sont bien séparées et facilement différenciables sur l'enregistrement. Les commentaires bilingues accompagnant chaque partition, ainsi que de nombreuses photos, apportent au fil des pages des éclairages variés qui font découvrir des musiques très liées à la circonstance, au moment, des musiques "qui



règlent les tournois à la façon des airs de corrida dans les arènes" (Cf. STENTO, Vincent. Vainqueur de la Saint-Louis). Quant à nous, amoureux du hautbois, qu'il soit languedocien, couseranais ou autre, cet ouvrage nous fait découvrir un magnifique répertoire,

mêlant tradition et création, propre à donner envie de le jouer, même si on n'a pas le pied marin, même si le but premier est d'aider les futurs musiciens de joutes à se former et de renforcer le lien profond entre musique et joutes nautiques. Pour couronner le tout, comment ne pas être sensible à la filiation de style, d'esprit avec les "prestigieux devanciers" qu'il nous a été donné d'écouter dans de précédentes parutions : Les frères Briançon et Léon Larose¹. Voilà donc un recueil pour travailler ou écouter, en tout cas pour se laisser embarquer.

Bernard Desblancs

Montpellier : CLRMDT ; Sète : Ceucle occitan setòri, 2004.

1. Les frères BRIANÇON. *Hautbois du Languedoc*. Disque 33 T et livret de présentation. Montpellier : Musica Nòstra, 1986. *Musique des joutes nautiques, hautbois et tambour autour de l'étang de Thau*. CD et livret 32 p. Montpellier : ODAC, 1995.

Cahier de chansons du Pays de Tulle : Léon Peyrat Jean-Marc Delaunay

Les violoneux et les amateurs de répertoire traditionnel connaissent bien Léon Peyrat, découvert à travers plusieurs publications sonores et auquel Modal a dédié un disque en 1999. Ce corrézien a été collecté par de nombreux musiciens revivalistes à la fin des années 1970 et jusqu'en 1988, date de sa mort. À l'écoute de ces enregistrements inédits, Jean-Marc Delaunay - violoneux lui aussi - a choisi de nous confier un héritage moins bien connu : les chansons en français et en occitan que Léon entonnait sans se faire prier. Cinquante chants, transcrits avec leurs paroles et leur musique, sont ainsi présentés dans ce joli



cahier ; d'autres nous sont promis dans un second volume à venir. Jean-Marc Delaunay a choisi de présenter les chansons suivant leurs formes musicales. Vous trouverez ainsi 22 chansons à rythme libre, 6 mesurées à trois temps, 8 mesurées à refrain de type ronde, 2 autres à rythme binaire, 11 bourrées et un couplet à danser isolé. Pour chacune des formes, la transcription musicale est explicitée de façon extrêmement claire. Ce sont les *incipit* qui donnent le titre des pièces. Lorsque cela a été possible, la chanson a été identifiée dans le *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* de Patrice Coirault, avec son numéro de type. Il manque peut-être aux index une liste des titres issus du catalogue Coirault, mais vous pouvez retrouver les chants soit à partir de l'index alphabétique des *incipit* soit à partir de leurs formes. Toutes les pièces sont annotées, soit pour signaler des variantes, soit pour faire une remarque sur l'originalité de la mélodie ou les fantaisies du chanteur, soit pour relier le chant à une anecdote. Cet appareil critique est en lien avec une introduction dense qui aborde la notation des hauteurs, la structure rythmique des chansons et leur fonction.

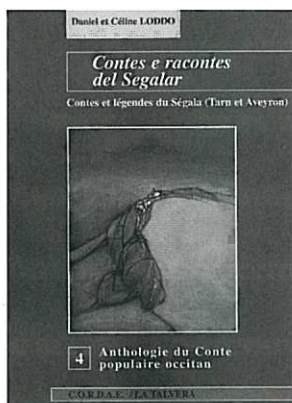
Ce cahier est un petit bijou : la lecture des partitions comme des notes et des paroles en est très lisible ; la reliure est extrêmement pratique ; une douzaine d'illustra-

tions en noir et blanc de photographies familiales ou de vues de la Corrèze viennent ajouter une réalité au temps suspendu des chansons. Évidemment, on aimerait aussi entendre la voix de Léon mais là, c'est votre interprétation qui demeurera, une discographie complète est indiquée à la fin du cahier qui vous permettra de comparer... Léon vous écouterait : ouvrez le cahier page 65, et chantez sous son regard amusé et perçant.

Seilhac : CRMT, 2003
105 p.
crmtl@wanadoo.fr

Céline et Daniel Loddo
Contes e racontes del
Segalar : contes et légendes
du Ségala (Tarn et Aveyron)

Cet ouvrage est le quatrième volet d'une série sur les "Contes e racontes" éditée depuis 1991 par l'association La Talvera (d'abord sous l'édition GEMP/La Talvera puis CORDAE/La Talvera). Le premier portait sur la montagne d'Angles, le tome 2 sur les Monts de La Caune, le tome 3 sur la rivière d'Olt (le Lot). Ici c'est l'aire cultu-



relle du Ségala qui nous est présentée à travers cent soixante-cinq contes et légendes traditionnels. Le Ségala, étymologiquement "terre à seigle", est une zone schisteuse et

ravinée, qui occupe les deux côtés de la rivière du Viaur, c'est-à-dire le nord et le nord-est du Tarn depuis les confins du canton de Cordes jusqu'à la rivière d'Agout et l'ouest de l'Aveyron, des limites du Lévézou jusqu'à Villefranche-de-Rouergue. Une vingtaine de photographies en noir et blanc donne à imaginer l'ambiance du Segalar au cours du XX^e siècle et nous attache aux visages expressifs et souvent joyeux des conteurs. L'association connaît bien cette zone puisqu'elle a édité sur cette aire plusieurs publications, qu'il s'agisse de documents enregistrés de la collection "Mémoires sonores" ou d'ouvrages comme celui que Daniel Loddo a fait paraître en 2002, toujours au CORDAE/La Talvera sous le titre *Gents del Segalar*. Céline Loddo-Ricard a également soutenu un mémoire de maîtrise en 1999 sur Maurice Balsa, un conteur de la Salvetat-Peyralès largement représenté dans l'ouvrage. Il est d'ailleurs dommage que cet ouvrage ne soit pas cité en bibliographie avec ses références précises car l'introduction de toute la première partie de ces *Contes e racontes del Segalar* est extraite de ce document. Tant que nous en sommes aux regrets concernant les sources, nous pourrions aussi imaginer que chaque conte présenté aurait pu être relié soit aux cassettes audio déjà publiées, soit aux notices de la base documentaire de La Talvera afin que le lecteur qui souhaite entendre puisse facilement le faire. Mais ne boudons pas notre plaisir : le sourire ne nous quitte guère à la lecture de ces récits.

Le livre est présenté en deux parties. La première porte sur le répertoire de Maurice Balsa de la Salvetat-Peyralès (vingt-neuf contes) et la deuxième regroupe le réper-

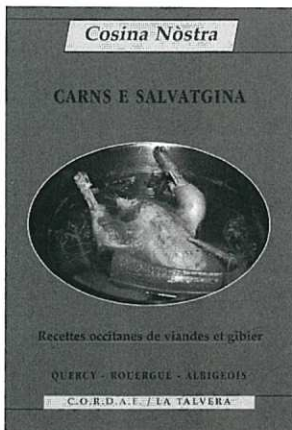
toire de seize conteurs du Ségala tarnais ou aveyronnais. Les deux parties organisent la présentation des contes en suivant la classification internationale Aarne et Thompson : contes d'animaux, contes merveilleux, contes facétieux, contes formulaires, contes-atrappes et se terminent par les légendes historiques et fantastiques. Chaque fois qu'il est connu, le conte est relié à son numéro de conte-type dans la classification. Un index, toujours organisé suivant les thématiques de cette classification, puis par numéro de conte-type, renvoie aux différentes versions. Tous les textes sont transcrits en occitan et traduits systématiquement en français ; un seul est raconté directement en français. La collecte montre une prédominance importante des contes facétieux (plus de la moitié des contes) racontés sous une forme assez brève et peu élaborée (nombreux sont ceux qui ne font qu'une vingtaine ou une trentaine de lignes). Vous y trouverez tout de même quelques perles comme cette très belle version du conte-type T330, *Lo menusièr e la mort* (Le menuisier et la mort) et plusieurs récits peu attestés jusqu'ici en Midi-Pyrénées comme *La mort, lo lengatge de totas las bèstias* (La mort, le langage de toutes les bêtes) ou *Lo qu'ananava confessar los pecats vièlhs al País Bas* (Celui qui allait confesser les vieux péchés au Pays-Bas). Cette anthologie du conte populaire occitan constitue un véritable outil de travail et de connaissance en offrant un voyage original à travers une région.

V. G.

Anthologie du conte populaire occitan en Midi-Pyrénées, tome 4
Cordes : CORDAE/La Talvera, 2004.

Carns e salvatgina – Recettes occitanes de viandes et de gibier. Quercy – Rouergue – Albigeois

Après les pâtisseries, les liqueurs et les confitures, les soupes et les légumes voilà de nouvelles recettes pour préparer la viande et le gibier dans la collection *Cosina Nòstra*. L'originalité de la présentation réside



dans le fait que chaque plat est présenté à partir du récit d'un ou d'une cuisinière. Les recettes sont données en occitan et traduites en français. Parmi cette quarantaine de plats du Quercy, du Rouergue et de l'Albigeois vous trouverez plusieurs variantes : une bonne dizaine de préparations du lapin ou six façons différentes de préparer les escargots et les tripes. Dans l'introduction, les auteurs font remarquer que "ces mets, naguère très appréciés ont aujourd'hui tendance à disparaître de la table des habitants de la région"... il est clair qu'à une époque où lapins et poulets n'ont pas le temps de vieillir pour être présentés au consommateur le cuisinier/nière aura du mal à trouver chez son boucher *lo bon lapin vieilh* qui convient au civet (p. 27). Bon appétit !

V. G.

Cordes : CORDAE/La Talvera, 2004.
Cosina nòstra

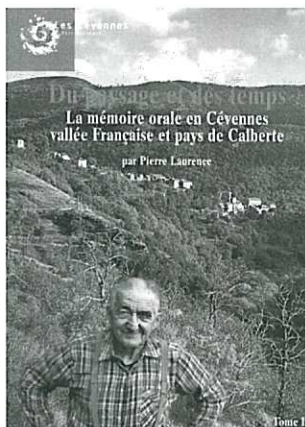
Laurence, Pierre
Du paysage et des temps : la mémoire orale en Cévennes, vallée Française et pays de Calberte
2 vol.

Entre la fin des années 1970 et les années 1980, les Cévennes ont été arpentées par plusieurs chercheurs, ethnologues et historiens, attachés à étudier cette aire culturelle. Dans le cadre d'une convention de développement culturel associant le SIVOM des Hauts Gardons, le Parc National des Cévennes et la Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Pierre Laurence a effectué en 1997 un "retour" au terrain sur un petit territoire cévenol : la Vallée française et le Pays de Calberte. Pour cette étude, il s'est appuyé sur les publications et les enquêtes orales qu'avaient réalisées, sur un ensemble plus large, Philippe Joutard, Jean-Noël Pelen, Claudette Castell et Nicole Coulomb ; il a repris leurs thèmes de prédilection : les récits de l'histoire, le légendaire fantastique, et à travers eux, la toponymie, la littérature orale avec le conte et la chanson ; il les a complétés par des récits d'expériences de ce qu'il nomme "l'au-delà des choses", dans l'intention de pénétrer une dimension plus intimiste de la vie des Cévenols. Il a choisi de faire découvrir chacun de ces thèmes à travers la parole de celles et de ceux qui habitent et vivent ce pays. Ces incursions dans la mémoire orale constituent sans aucun doute l'originalité de cette recherche où la narration tient une place fondamentale. Tous les domaines traités s'appuient sur des entretiens. Une liste documentée des informateurs permet au lecteur de se repérer à travers les différents interlocuteurs. Ces outils donnent aussi une force et une ouverture à cet ouvrage que l'auteur

ne soupçonnait peut-être pas : ces deux volumes constituent un véritable manuel méthodologique pour l'ethnologue qui souhaite réaliser des collectages ou plus largement des entretiens de terrain : la méthode d'enquête est décrite avec précision ; les enregistrements sont organisés, transcrits avec rigueur et documentés ; la source orale est toujours comparée lorsque cela est possible à d'autres sources, qu'il s'agisse de sources sonores enregistrées par d'autres chercheurs ou de textes ; l'auteur nous montre lorsqu'il le peut comment se mêlent étroitement les différents modes de transmission dans les versions recueillies ; le texte du projet de recherche à l'origine de l'étude est publié dans sa totalité en annexe ; l'ensemble des phonogrammes qui ont été produits ont été déposés dans une institution (ici la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence) où ils peuvent être consultés par tous, sous réserve des droits de confidentialité que les informateurs ont autorisés.

Que le terme de "manuel" ne vous rebute pas. Ces deux volumes se lisent sans difficulté et suivant vos centres d'intérêt vous pourrez butiner d'une partie à une autre. Les historiens trouveront leur bonheur dans la première partie de l'ouvrage. Pierre Laurence, dans la lignée de Philippe Joutard, a choisi de s'interroger sur la perception populaire de l'histoire en Cévennes. Sont ainsi abordés les thèmes de la mémoire des Camisards, du légendaire des seigneurs, des histoires de faits divers et de criminels, des aventures d'Alfred Roux dit "Le Rossignol", déserteur de la guerre de 14 - 18, des récits de loups. Ce chapitre se clôt sur un paragraphe concernant le légendaire toponymique, thème récurrent dans cet ouvrage, que l'on

retrouve principalement dans la deuxième partie lors de l'évocation des êtres fantastiques comme *la Romèqua*, *la Garamaucha*, *lo Draquet*, *la Cabra banèla* mais aussi *la Vieille Morte* ou *Gargantua*. Ces récits légendaires tout à la fois fantastiques et fondateurs de l'Histoire très populaire en Cévennes nous surprennent par leur persistance dans un monde contemporain qui a connu de grandes mutations sociologiques depuis la deuxième guerre mondiale. Peut-être plus encore que les histoires de camisards et de seigneurs, ces récits viennent marquer une identification, ils opèrent une appropriation symbolique des Cévenols à leur territoire. Dans cette deuxième partie sur "l'au-delà des choses", vous apprendrez peut-être à éloigner le renard des poules, à utiliser les plantes pour vous soigner, à vous protéger des serpents ou à ensorceler votre voisin... Vous entrez surtout au cœur d'un récit collectif rapporté



par les habitants de la Cévenne des Gardons autour du bien et du mal. La dernière partie vous offre un corpus transcrit et commenté de 135 chansons et de 75 contes, accompagnés de leurs différentes versions, organisé de façon thématique. Pour les contes, un repérage systématique des contes types est proposé pour les genres référencés dans le catalogue français, c'est-à-dire les contes merveilleux et les contes d'animaux. Plus de la moitié du répertoire recensé est en occitan. Un seul regret, la notion de "chan-

son type" n'est pas utilisée et les chansons ne sont pas reliées aux catalogues de la chanson traditionnelle comme ceux de Patrice Coirault et Conrad Laforte. Vous ne trouverez pas non plus de transcriptions musicales mais certaines pièces peuvent être écoutées sur un disque édité en 1999 par le Parc national des Cévennes.

Dans son introduction, Jean-Noël Pelen présente que Pierre Laurence arrive ici *in extremis* pour recueillir la parole des Cévenols. Peut-être est-ce au contraire le début d'une nouvelle histoire car on peut s'imaginer que dans quelques années d'autres ethnologues, en s'appuyant sur cette étude, parcourront encore ces Cévennes où la vitalité de la tradition orale est encore forte.

V. G.

S. I. : Parc national des Cévennes, 2004.

Nous avons également reçu...

LIVRES

Provence historique
Légende et récit de l'histoire
870 p.
Gémenos : Fédération historique de Provence, 1999

DISQUES

Welat
Azadi
1 disque compact
AZA001

12 recettes de J. A. Lespatlut
Joan Francés Tisner
1 disque compact
Menestrers Gascons
MG020
www.menestrers.fr.st

Douarnenez port de fête,
Anthologie des chansons de mer,
Volume 17
1 disque compact
L'Autre distribution
chasse-marée 047
www.chasse-maree.com

Chansons Populaires pour l'accordéon diatonique
Vol. 6
Michel Beauget
Caruhel
www.caruhel.editions.asso.fr

Dúo de Fuego
Pascal Lefeuvre, Germán Díaz
1 disque compact
Open Folk
CDF-080

Trob' Art Project
Pascal Lefeuvre
1 disque compact
L'Autre Distribution
LC 9917

Courant d'air
Cyrille Brotto
1 disque compact
L'Autre Distribution
040524DRA

Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises Savoie et Dauphiné
d'après le livre de Julien Tiersot
1 disque compact
Atlas sonore Rhône-Alpes n°18
CMTRA
www.cmtra.org

ISO 639 / Les Babel du Net

La norme ISO 639 concerne la codification des quelques 7000 langues de la terre sur Internet (y compris les langues artificielles et les langues des signes). Voir à ce sujet un site remarquable (en anglais) :

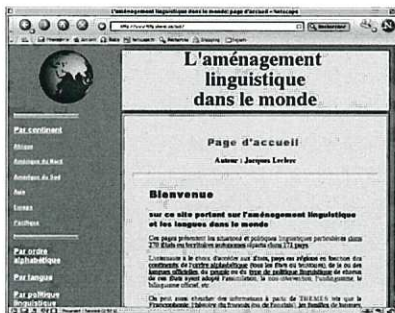
<http://www.ethnologue.com/web.asp>

Saviez-vous que le shuadit était un dialecte occitan, appelé aussi judéo-provençal (ou judéo-comtadin), et parlé en Avignon jus-qu'en 1977 ?

La politique linguistique française est de plus en plus ambiguë. En 2004 le nombre de places offertes aux CAPES d'occitan et de breton a sérieusement diminué (de 13 à 4 pour l'occitan). Il n'y aura plus de CAPES d'arabe en 2005 (on n'a qu'à interdire purement et simplement de parler l'arabe en France, ce sera plus clair...). Quand donc les décideurs prendront-ils enfin conscience de l'extrême richesse patrimoniale de la diversité des langues, qu'elles soient régionales (ou historiques) ou encore issues de l'immigration ?

Ceci est un site hébergé par l'Université Laval au Québec (en français) :

<http://www.ilfq.ulaval.ca/axl/>



Très complet et très intéressant, notamment par sa bibliographie, il fait part des politiques linguistiques de 270 États ou territoires autonomes répartis dans 171 pays. Où l'on prend connaissance des 39 articles (sur 88) de la Charte Européenne des Langues Minoritaires signés par la France (mais non ratifiés à ce jour), de la loi Toubon, etc.

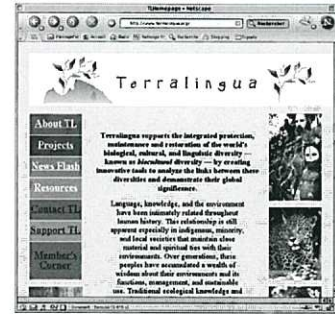
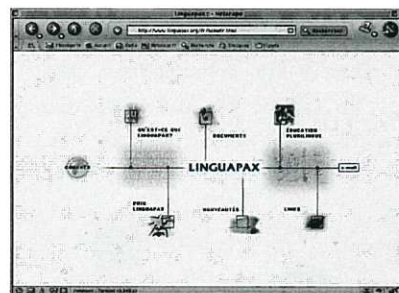
Cependant, nous nous trouvons actuellement à une époque charnière, où les institutions dévoilent (ou "se" dévoilent ?) peu à peu "le patrimoine méconnu et la créativité vivante" des langues minoritaires (en français) :



<http://www.languesdefrance.com/>

Le "Portail des Langues de France" est réalisé par Libriszone (un ensemble de librairies spécialisées) et est soutenu par le Ministère de la Culture et par le Centre National du Livre. Il propose un parcours sommaire des langues du territoire (y compris l'Outre-Mer). L'internaute peut en écouter des extraits parlés... ainsi qu'y consulter, évidemment, une abondante bibliographie.

D'autres observatoires existent sur Internet, mais il y a aussi des sites plus "opératifs" : <http://www.linguapax.org/> est un site soutenu par l'UNESCO (en espagnol, catalan, anglais et français). Il y est question de la diversité linguistique comme vecteur de paix dans le monde. Très dense, ce site regorge de textes à ce sujet, et beaucoup sont des actes de colloques internationaux. Par exemple le manifeste de Tlemcen en 2002 qui prône un "nouvel ordre linguistique international, fondé sur le plurilinguisme" (téléchargeable en version .pdf).



<http://www.terralingua.org/> (en anglais) traite plus généralement de biodiversité.

Autre organisation non-gouvernementale, elle est aussi soutenue par l'UNESCO, mais également par le WWF, le National Geographic, et par d'autres organisations ou institutions environnementales nord-américaines. Ses membres parlent de diversité "bioculturelle" : "Les peuples qui perdent leur identité linguistique et culturelle perdent un élément essentiel dans un développement social qui enseigne d'ordinaire le respect de la nature et la compréhension de l'environnement et de son développement."

Plus porté sur le domaine politique, le site <http://www.eurominority.org/> (en 21 langues), portail des minorités européennes (réalisé en Bretagne), fournit des informations (assez superficielles) sur l'innombrable quantité de nations sans État en Europe, mais cependant renvoie à de nombreux sites mondiaux du même thème, et sur l'actualité européenne concernant les minorités culturelles. Où l'on apprend avec effarement que Jacques Chirac milite pour la reconnaissance culturelle des Amérindiens... A-t-il déjà appris à balayer devant sa porte ?

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 €

Histoires de femmes

C'est dans *Fanny* : une jeune femme toute maigre, toute frêle, toute blanche, marche dans les rues encombrées de Marseille. Elle traverse un marché, franchit une place, bouscule un groupe d'hommes sur le trottoir. D'abord, on voit son visage : elle sort juste de chez le docteur. Ensuite, on la voit tout entière puis l'image d'elle s'amenuise : la rue et les gens la dévorent, prennent sa place dans l'image. Mais elle marche toujours : c'est quand même elle qui commande l'image. Elle marche contre le vent. Elle est tellement petite, tellement qu'elle trébuche, sa robe plaquée contre elle : on dirait que ce vent ne s'en prend qu'à elle. On ne le voit que sur elle. Et puis ses mains : elle a ses mains tendues devant elles, ouvertes un peu, comme une petite madone médiévale. C'est cela : une statue qu'une main invisible promène.

Elle va, elle grimpe plutôt, en trébuchant comme ça sur ses talons minuscules dans les marches qui conduisent à Notre-Dame-de-la-Garde, jusqu'aux pieds de la Vierge. Elle va mettre son visage dans ses mains et pleurer sa honte et son désespoir. On sait déjà pourquoi, tellement c'est banal, tellement c'est commun. Un lieu commun du genre. Elle attend un enfant. Elle n'est pas mariée. Le père n'est pas là. Quel scénario... Un truc des années cinquante. Une tragédie qui aurait mal vieilli, qui vire au roman feuilleton, à la niaiserie sentimentale. Tournons la page. C'est fini.

C'est l'été. C'est dans *Elle* : une jeune femme toute maigre, toute frêle, toute blanche, pose au soleil dans une veste un peu trop grande. Elle est au bord d'une terrasse, les pieds dans le vide, les jambes ballantes. Elle est sur la page d'après aussi. Cette fois, elle occupe toute l'image, avec cette attitude du corps un peu hélicoïdale qui la fait ressembler aux vierges entortillées du maniérisme italien. Puis on la voit nue, un tissu noué autour de la taille. Elle est en train de prendre une douche. Il y a une question sur la photo : quel est le secret de ce corps sans défaut ? De cette jeunesse qui perdure ? Elle répond : je mange des légumes, des fruits, et je bois trois litres d'eau pure, jamais de viande, jamais de pain, jamais de pâtes. Il faut comprendre : cette femme n'est pas jeune. Elle est vieille. On apprend qu'elle posait déjà il y a dix ans.

Cette femme n'est pas maigre, non plus. On apprend qu'elle est l'égérie d'une marque de vêtements pour "femmes fortes". Mais elle est belle quand même. Quand même, malgré tout : regardez. C'est parce qu'elle est restée pure et qu'elle fait ce qu'il faut : elle ne mange pas, non, elle se purifie, elle se lave, elle ne commet pas le péché de bouche qui alourdit et qui condamne à la honte et au désespoir. Elle ne se laisse pas aller et elle lutte pour pouvoir encore se montrer nue devant vous.

Elle, c'est un magazine pour les femmes. Depuis que la page est tournée, la lutte continue. On n'oublie pas. La preuve : on n'hésite pas à montrer de vieilles femmes un peu enveloppées. C'est ça, le fond de la lutte. On sait pourquoi, tellement c'est banal, tellement c'est commun. Un lieu commun du genre. Elle est âgée. Elle est un peu grosse. Il faut mener la lutte. C'est inacceptable. Vieillir et grossir. C'est un intolérable péché. Contraignez-vous un peu : nager, courir, manger du pamplemousse, se crémér pour effacer les rides d'expression. La ride du rire, la ride du sourire, la ride de la question et même celle du clin d'œil. La marque sur la main et les marques de l'enfant sur le ventre. Ainsi, pas de honte, pas de désespoir.

C'est dans *Libération*. Interview d'une actrice. Visage en gros plan. Des rides et des bosses, la peau blanche, les yeux un peu tristes. La peau irrégulière avec toutes ses rides d'expression. Et des cernes. Le choc. Tiens, qu'est-ce qu'elle a ? Elle est vieille, en fait... Elle explique : parfois, dans *Elle*, je me vois, en photo. Je me vois retouchée, fabriquée, imperceptiblement refaite. J'ai rien demandé. Je me reconnais pas. Heureusement qu'il me reste mes chaussures : je sais que c'est moi.

Nous ne savons pas nous "garder pour". Nous récoltons le fruit de notre péché. Nous sommes grosses du plaisir que nous avons pris. Et nous savons reconnaître celles d'entre nous qui ont mal agi : nous sommes outrageusement choquées par nous-mêmes. Alors nous courons, nous luttons contre le vent, les mains ouvertes devant nous. C'est cela : une statue qu'une main invisible promène. C'est cela, la pourriture lente et ignoble de la culpabilité et de la misogynie : la photo de la femme que le crayon maquille pour la cacher.

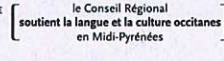
Éléonore Andrieu



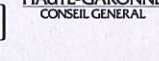
Liberté - Égalité - Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



MAIRIE DE
TOULOUSE



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



HAUTE-GARONNE
CONSEIL GÉNÉRAL