

conservatoire
occitan
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET
DANSES TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 55 1^{ER} SEMESTRE 2005 - 4,50 €

pastel

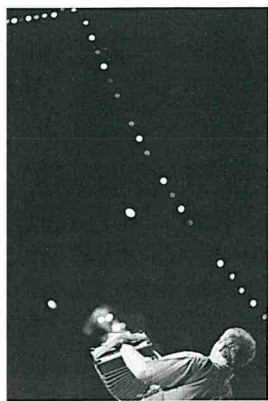
MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

Louise Reichert (2^e partie)

La musique à l'écoute de la musique

Fouad Didi





Festival Convivencia 2004,

La Talvera

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°55 — 1^{er} semestre 2005

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Éléonore Andrieu,

Dominique Barès,

Mailis Bonnecase,

Bénédicte Bonnemason,

Pascal Caumont,

Bruno Foglia,

Véronique Ginouvès,

Jean-Christophe Maillard,

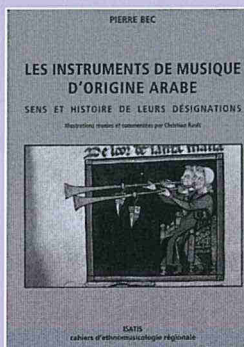
Catherine Perrier,

Philippe Sahuc,

David Thélier,

John Wrigth.

Édito	3
<i>Mailis Bonnecase</i>	
Création	5
André Minvielle à la recherche de "l'intensité locale"	
<i>Bruno Foglia</i>	
Cant	6
Louise Reichert (1896-1985) et ses chansons :	
portrait et répertoire d'une chanteuse de la Châtaigneraie	
II. Les chansons "Modernes" en français	
<i>Catherine Perrier</i>	
Portrait	20
Alison Wylie	
et le groupe de musique irlandaise Tara	
<i>Dominique Barès</i>	
Formation	26
Les musiques orientales résonnent	
au conservatoire de Nîmes	
<i>Pascal Caumont</i>	
Lo Saüc. Chronique bilingue	28
<i>Philippe Sahuc</i>	
Compte rendu	31
Eths Lumbrets,	
à Chein-Dessus le 27 novembre 2004	
<i>Dominique Barès</i>	
De luènh, d'aici	32
Fouad Didi	
<i>Alem Alquier</i>	
Dossier	34
La musique à l'écoute de la musique :	
histoires de confluences	
<i>Jean-Christophe Maillard</i>	
Écouté, lu	44
La Rantèla	55
Le village modal - I	
<i>Alem Alquier</i>	
Billet	56
Silencieux et nourris	
<i>Éléonore Andrieu</i>	



NOUVELLE PARUTION : ISATIS N°6

*Les instruments de musique
d'origine arabe :
sens et histoire de leurs désignations.*

Illustrations réunies et commentées
par Christian Rault.

Co-édition : Conservatoire Occitan, CLRMDT

85 pages.
Prix : 13 €.

Disponible à la boutique du Conservatoire Occitan

Confluences

J'espère que Jean-Christophe Maillard ne m'en voudra pas d'emprunter une partie du titre de son texte *La musique à l'écoute de la musique : histoires de confluences*, tant son propos marque cette édition de *Pastel*, et tant, de manière générale, les confluences - convergences, jonctions, rencontres - sont le lit même de la vie musicale et artistique. En regroupant ses confluences sous trois rubriques ("internationales et interculturelles", "sociales", "diachroniques"), il démontre - et déjoue - les pièges de l'ethnocentrisme dans les rapports avec l'étranger lointain mais également celui, tout proche, d'une classe sociale différente, ou encore démonte un rapport trop dichotomique au temps entre "traditionnel" et "moderne". Son propos trouve d'ailleurs une résonance toute particulière dans le deuxième article que Catherine Perrier consacre à Louise Reichert et les chansons "modernes". Pas de doute, les grands esprits peuvent se rencontrer dans *Pastel* !

La musique arabo-andalouse s'enracine dans une tradition vivante qui ne nécessite pas de reconstitution. Fouad Didi, musicien et formateur que nous avons le plaisir d'accueillir régulièrement

à Toulouse, est un grand ambassadeur d'un genre musical dont nous n'avons pas fini, sans doute, de découvrir les ramifications.

André Minvielle, connu et aimé de publics différents, réussi toujours à surprendre par son attitude en mouvement perpétuel, curieux, accueillant, riche d'échanges, d'influences et de formes musicales, et qui nous livre ici l'une de ses dernières créations, sa poursuite de l'accent.

Le portrait d'Alison Wylie, fondatrice du groupe de musique irlandaise Tara et d'un atelier de lutherie, nous parle de la greffe très réussie d'une musicienne anglo-écossaise sur le terrain ariégeois.

Enfin nous saluons avec reconnaissance - et regret - Eléonore Andrieu, qui donnait de sa belle plume dans les *billets* de la quatrième de couverture de *Pastel* depuis quatre années, et qui cesse sa collaboration à notre revue pour convenance personnelle.

Maïlis Bonnacase

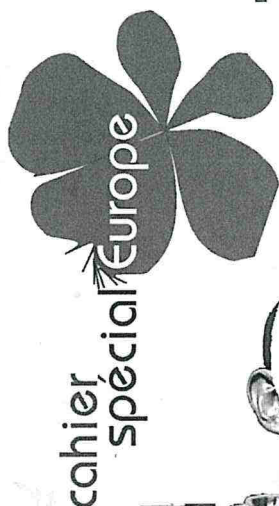


Planètes Musiques

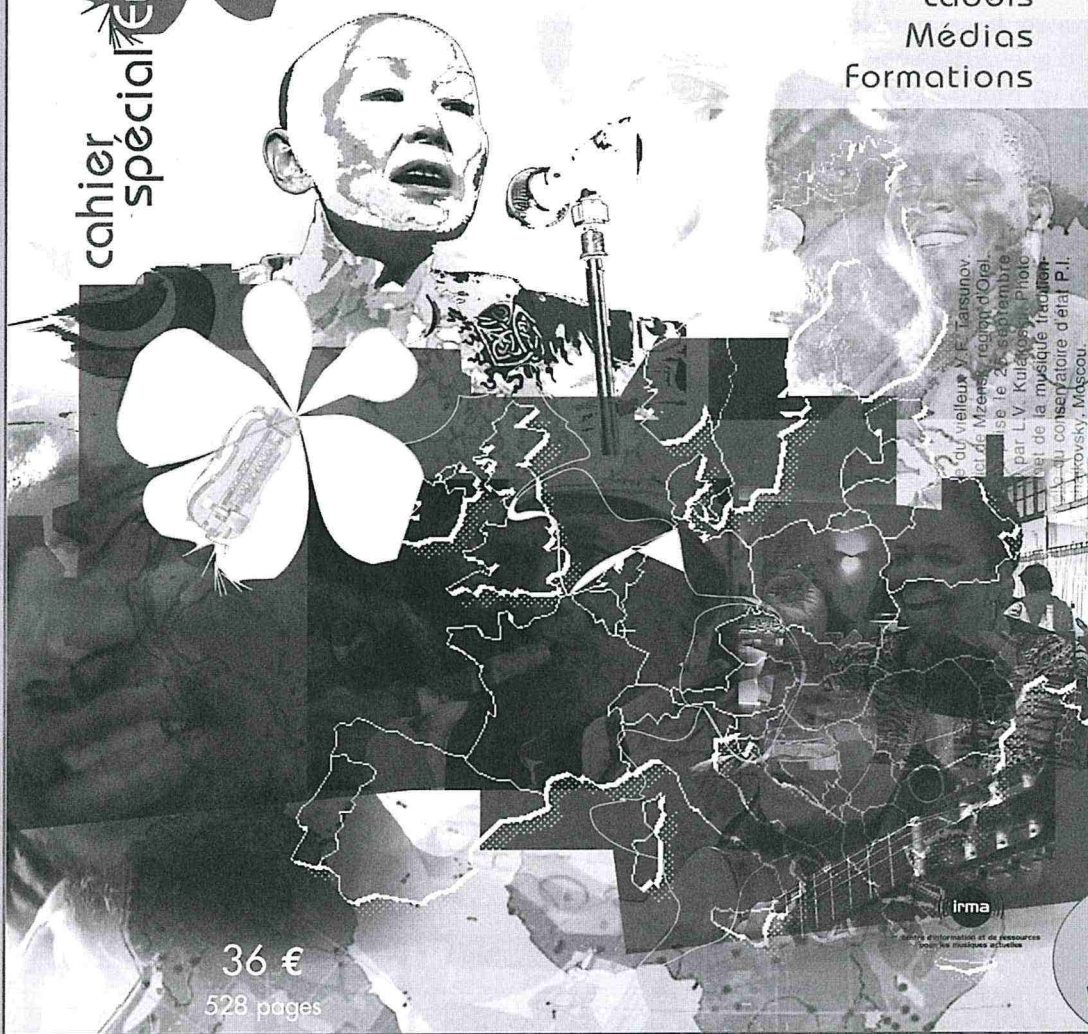
le guide-annuaire des musiques traditionnelles et du monde

Planètes Musiques

Guide-annuaire des musiques traditionnelles et du monde



Artistes
Luthiers
Festivals
Salles
Labels
Médias
Formations



36 €
528 pages

vient de paraître

artistes • instruments • luthiers • festivals • salles • labels • médias • formations • recherche • organismes informations & ressources en ligne • cahier spécial europe

5000 contacts en France • 500 en Europe

nom/prénom _____ société _____
adresse _____
code postal _____ ville _____
je désire recevoir _____ exemplaire(s) de Planètes Musiques (36 €) + 4 € (participation frais d'envoi)
ci-joint mon règlement de _____ € à l'ordre de l'irma

A retourner à l'irma 22 rue Soleillet 75980 Paris cedex 20 • tél. 01.43.15.11.11
librairie@irma.asso.fr • www.irma.asso.fr • également disponible : site irma, librairie irma, fnac, virgin, librairies spécialisées et auprès de nos correspondants

irma
service d'information et de ressources
pour les musiques actuelles

pastel

ANDRÉ MINVIELLE

à la recherche de "l'intensité locale"

Accent : André Minvielle. Oreille : Bruno Foglia.

"Ça veut dire quoi "suivez l'accent"! On ne peut cerner ce qu'est un accent.

L'accent qu'on porte, qu'on déporte, qu'on perd, qu'on trouve. À travers une ville il y a toujours une grande diversité, et un pays est rempli de pays. Je vais partir de Toulouse, l'endroit où j'habite, pour aller capter l'accent dans tous les coins de la "francofolie" et de l'intensité locale. Pour faire "suivez l'accent" en France, je vais aussi faire "follow the accent" en Louisiane et au Québec, je vais traverser les temps, l'histoire, la géographie.

On a un accent quand on chante d'une autre façon, c'est un rapport à la petite musique, celle qui fait la grande. L'accent est un combat contre le domaine du "même", à savoir la radio, la télévision, le fait qu'il n'y ait plus que l'accent de la norme. Travailler sur l'histoire de la norme en tant que musique mais aussi en tant que référence à l'improvisation. La musique de jazz improvisée a été initiée par le langage, la parole, le blues.

Je suis un musicien et mon souci aujourd'hui est de savoir où j'habite. La campagne, la ville, rien ne me satisfait, j'ai envie de bouger. Je voulais comme maison une péniche sur le canal du midi, cet ouvrage incroyable, y créer un espace de découverte pour venir écouter les voix du monde - chants pygmées, malgaches, corses, la polyphonie... les chants du Béarn.

Il faut inventer à nouveau des formes de réappropriation de l'identité ou du territoire. La propriété au sens de l'escargot, avec une sorte d'autonomie et de fragilité.

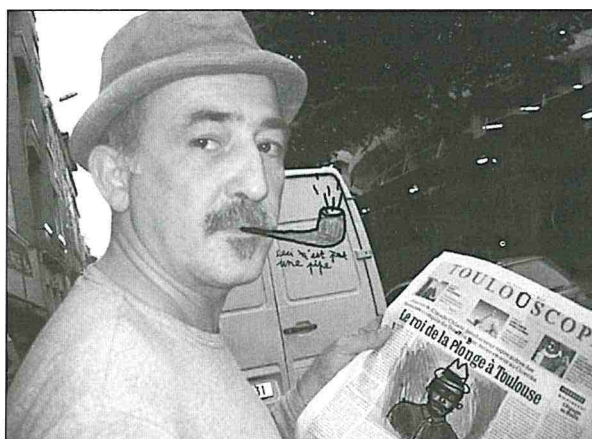
Si je donne envie aux autres, j'espère qu'ils vont me voir d'abord dans des situations d'inconfort, où je ne suis pas le même, que ça fasse grincer les dents de certains ou en émerveille d'autres.

Je pense toujours à la vertu de la performance, où le public présent voit la chose en train de se faire et non en tant qu'acte accompli, et j'aime aussi le bal pour sa turbulence (pas pour sa décrépitude.) J'essaie de brouiller les pistes - en les prenant, tout simplement. Je peux jouer en duo avec Didier Petit au violoncelle qui travaille plutôt dans le domaine de la musique contemporaine et du jazz ou faire des chansons avec Lionel Suarez à l'accordéon, ou faire mon abécédaire, ou travailler au Mexique sur Mingus.

J'aime bien le mot créolisation. Je me sens créole, dans une mixture où je mets à égalité la chimie qui m'a faite (la Gascogne, le côté Béarnais) et toutes les rencontres qui m'influencent ; Marc Perrone qui a fait son trajet de l'Italie à La Courneuve, Manu Théron (Lo còr de la plana) à Marseille qui a collecté des trésors sur l'histoire du chant polyphonique...

L'accent c'est un accident sans "idée". C'est un carrefour. Quand j'étais gosse il y avait plein de carrefours près de chez moi, il y avait des accidents.

Aujourd'hui il y a des ronds-points alors on tourne tous, on se police, on se réglemente. L'idée c'est d'aller chercher la singularité au fond des minorités, et on est de plus en plus de minorités. Quelque chose te touche, tu ne sais pas pourquoi - si tu



Coll. André Minvielle

commences à chercher une explication, tu mets le doigt dedans, ça peut remettre en question ta vie même. On cherche à faire des outils pour pouvoir se construire, faire des propositions qui changent l'offre et la demande. Je mène ce projet pour continuer d'habiter le temps."

Pour en savoir plus sur "suivez l'accent" et le nouvel album d'André Minvielle...

ABC D'ERRE

Vocalchimie

Dist. : harmonia mundi

Site : www.larticole.org

Sans oublier la complexe article de déterritorialisation et la lettre sonore qu'elle a édité : *Tolosa in Toulouse*.

Louise et ses chansons

portrait et répertoire d'une chanteuse de la Châtaigneraie

Reichert

(1896-1985)

II. Les Chansons "Modernes" en français

par Catherine Perrier

Dans le n°53 de Pastel, Catherine Perrier a abordé, en les faisant précéder d'une courte biographie, les chansons traditionnelles francophones de Louise Reichert, dite La Caçaira, chanteuse originaire de la Châtaigneraie (sud-ouest du Cantal) dont la personnalité controversée et le charisme indiscutable, ainsi que la qualité de l'interprétation, suscitent toujours un vif intérêt.

Un troisième article traitera de son répertoire en langue d'oc (traditionnel et moderne), mais c'est aujourd'hui du répertoire "contemporain" de Louise qu'il va être question, les chansons à la mode dans sa jeunesse, et celles de sa maturité.

"On m'appelle Catherinette,
J'arrive de Paris..."

Non ce n'est pas une note autobiographique, mais le début d'une curieuse chanson locale (M54), qui peut servir d'introduction à ce second volet de l'étude du répertoire de Louise Reichert, consacré aux chansons dont beaucoup, elles aussi, "arrivent de Paris".

C'est un aspect du répertoire des chanteurs souvent occulté par les collecteurs, ceux-ci ayant tendance à ne retenir que les chansons traditionnelles ou celles qu'ils reconnaissent comme telles. Si esthétiquement je peux comprendre cette préférence - pour tout dire, je la partage - la sélection lors de l'enregistrement, même opérée discrètement, me semble une atteinte à l'intégrité du chanteur, sans compter qu'elle nous prive d'informations précieuses sur l'Histoire de la Chanson, ses cheminements, son évolution pour le meilleur et pour le pire. Et puis, moi ça m'intéresse de constater qu'on se souvient de telle chanson et non pas de telle autre, d'entendre comment

on la chante, à la manière du modèle ou en l'adaptant à son propre style, d'observer dans quelle mesure elle inspire les capacités de création en fusionnant structures modernes et procédés anciens...

Cette réflexion m'a conduite à accorder à ces chansons le même traitement qu'aux autres, après avoir pensé un temps ne leur donner qu'une petite place aux côtés des Traditionnelles en français (Pastel n° 53). Mais la matière traditionnelle s'est avérée trop riche, et la "moderne ou littéraire", pas si pauvre que ça. En effet, si on rencontre pas mal de pièces fabriquées à la chaîne, il y a aussi des œuvres de chansonniers, parisiens ou non, dont deux compositions de la chanteuse. Dans la foulée du colloque *Chansonniers en fête*, organisé par La Talvera et le Conservatoire Occitan en novembre 2003, il m'a semblé intéressant d'examiner, même sommairement, non seulement les thèmes retenus mais aussi les modes de circulation et de diffusion de ces chansons, ainsi que leur rapport à l'écrit, toujours en référence avec la vie et la personnalité de l'interprète, Louise Reichert.

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

Le point sur les enregistrements

Comme je l'espérais, la parution du premier volet de cette étude a fait sortir du placard des documents dont je connaissais l'existence, mais pas le contenu. C'est désormais chose faite, et que soient remerciées Madame Fernande Ricard, parente de Louise, et sa fille Marie-Hélène, qui ont récemment déposé aux Archives départementales du Cantal la collection d'Albert Ricard, leur époux et père, collection qui comporte 114 chansons et 4 histoires de Louise ; aussi Jean-Pierre Cassagnes, organisateur des Fêtes Occitanes de la Viadène dans les années 1970, qui m'a communiqué une cassette de 6 chansons et 5 histoires enregistrées par Claude Rochat lors d'une prestation (c'est le mot juste !) de Louise dans un pénitencier suisse en 1975, ainsi qu'une coupure de journal mentionnant plusieurs titres interprétés en public (dont un *Voyou de barrière* (M25) non rencontré auparavant). Je dois également à Bénédicte Bonnemason, documentaliste au Conservatoire Occitan, une liste de 14 titres, tous traditionnels déjà recensés, enregistrés au Festival de Pons en 1973 par Hubert Poirée, ancien directeur de ce même Conservatoire.

Le total enregistré passe ainsi de 621 à 765 pièces, et porte le nombre d'items différents de 239 à 260, dont 242 chantés. Dans la perspective d'un troisième article, sur le répertoire occitan de Louise, il va sans dire que j'accueillerai avec joie l'émergence de nouveaux témoignages.

Acquisition du répertoire : hypothèses et certitudes

Le corpus se compose de 58 titres, dont 10, non enregistrés, sont attestés soit par la liste établie au cours d'un voyage en compagnie de *La Caçaira* par Emmanuel et Marie-Lydia Lazinier, soit par un extrait de presse, soit par mes propres notes et souvenirs. La question des fragments se pose à nouveau pour 6 chansons, sans qu'on puisse en tirer de conclusions bien claires quant au niveau de connaissance qu'en pouvait avoir la chanteuse.

L'importance de ce corpus n'est ni exceptionnelle, ni incompatible avec les autres aspects de son répertoire : Louise Reichert n'a jamais eu peur de la modernité. Nourrie dans son enfance d'une forte culture traditionnelle qu'elle n'a jamais rejetée, elle est aussi à l'affût de la nouveauté et absorbe nombre de chansons à la mode. Et pourquoi pas ? Elle n'est pas seule à être à la fois "un conservatoire de l'ancienne chanson folklorique" et

une savoureuse interprète de la chanson "début de siècle". Eva Burgaud, chanteuse du Marais Nord-Vendéen née en 1906, dont l'abondance de répertoire et la qualité de l'interprétation peuvent rivaliser avec ceux de Louise, s'était confectionné deux listes de plus de cent titres chacune, prouvant par là que certains chanteurs sont parfaitement capables de distinguer plusieurs registres : l'une pour les "chansons maraîchines", traditionnelles apprises dans son milieu, l'autre pour les "chansons de ville", c'est-à-dire toutes les autres¹.

Il est d'ailleurs très improbable de rencontrer des chanteurs dont le répertoire est strictement traditionnel, et pas seulement aujourd'hui. Dès le milieu du XIX^e siècle, les collecteurs déplorent la contamination du fonds ancien de tradition orale par les rengaines parisiennes. Mais c'est l'éclectisme même des chanteurs, leur goût du chant et des chansons dont la beauté est sans âge, qui malgré les pressions de toutes sortes nous permet encore, cent cinquante ans plus tard, de jouir de leurs voix et de ce qu'elles racontent, et peut-être de leur servir de relais. Pour revenir aux chansons non traditionnelles de Louise Reichert, j'avoue avec regret ne lui avoir pas demandé d'où elle les tenait, mais il est permis de faire des conjectures. On sait qu'avant que le phonographe, puis la radio, n'apportent les chansons à domicile, on pouvait entendre dans les foires de campagne des chanteurs ambulants vendeurs de chansons imprimées² qu'on achetait plus pour les paroles que pour la musique, retenue de tête. On les rechantait au café ou dans les réunions familiales, le prestige de la chanson "de Paris" faisant alors une sérieuse concurrence au fonds traditionnel. Parallèlement, au début du XX^e siècle, de nombreuses bourgades étaient visitées par des tournées d'artistes de café-concert, de qualité sans doute inégale, mais dont les tours de chant présentaient l'éventail de la chanson de l'époque : répertoire sentimental, réaliste, comique et patriotique, décliné selon des nuances bien précises par des spécialistes³. Un peu plus tard (années 1920-1930), l'avènement du bal sur parquet, qui va remplacer le petit bal tenu dans les salles ou arrière-salles de café, fait beaucoup pour la diffusion des chansons, dont un grand nombre des mélodies sont bâties sur des rythmes de danses. Il est à remarquer que parmi les 58 titres "modernes" de Louise, figurent 18 valse, 9 marches, 2 polkas, 1 tango.

Et puis Louise bouge. Dès 1923 elle a son permis, et une auto. Cette mobilité nouvelle est aussi un moyen d'augmenter son répertoire. Le métier de représentante, qu'elle va bientôt adopter, l'exposera, lors de ses haltes d'étapes, aux tables d'hôtes où chacun chante la sienne. Il y a aussi les parties de chasse - elle est *La Caçaira* tout de même ! -, qui s'achèvent toujours par un repas où l'on boit et où l'on chante. Seule femme dans des milieux exclusivement masculins, elle met son point d'honneur non seulement à faire bonne figure, mais à concentrer l'attention sur elle ; de nombreuses anecdotes en font foi.

Deux aspects dans ce répertoire : chansons et parodies

Si la grande majorité de ces chansons (au moins 50 sur 58) provient du quartier du Faubourg St-Denis, épicerie historique de l'industrie chansonnière parisienne, on s'aperçoit quand même qu'elles sont de deux sortes :

Les chansons, originales en ce sens qu'elles sont signées d'un parolier et d'un compositeur, proprement éditées et déclarées à la SACEM, enfin lancées par une ou plusieurs vedettes. Chansons de café-concert, puis de music-hall, certaines sont des chefs-d'œuvre dans leur genre (*Le Temps des Cerises*, *La Valse brune*, *Avec Bidasse*, *Du Gris...*), tandis que beaucoup d'autres sont des produits anodins dont le professionnalisme des auteurs et des interprètes suffit à assurer le succès.

lettrés montmartrois habitués du Chat Noir, tâcherons plus ou moins inspirés, militants plus ou moins provocateurs, mais aussi auteurs régionaux. Parmi ces derniers, si certains manient la plume de façon tout à fait littéraire, d'autres, souvent très imprégnés de culture traditionnelle, s'expriment au travers de clichés avec un vocabulaire réduit, mais savent, par des traits directs ou des trouvailles inattendues, émouvoir ou faire rire aussi sûrement que l'œuvre savante.

Les timbres des parodies

Le timbre, c'est l'air connu sur lequel se chante la parodie. Le principe est attesté dès le Moyen Âge : l'air de *Reis glorios* porte plusieurs textes d'époques différentes. Au XVI^e siècle, la mention "sur le chant de..." apparaît souvent dans les recueils. Depuis le XVII^e, c'est "sur l'air de..." que l'on chante les Cantiques (L. Dupont, Pellegrin, Montfort), les "Chansons anecdotes pour servir à l'Histoire", chan-



Philadelphie, 1976

En bas, de gauche à droite : Dominique Roux, Louise Reichert, Léa Saint-Pé
En haut, de gauche à droite : Henri Reichert, Catherine Perrier, Manu Kerjean
Photo Lani Herrmann

Les parodies, le terme étant ici pris dans sa signification d'origine, non pas d'"imitation burlesque d'une œuvre sérieuse" (c'est le premier sens que donne le Robert), mais de "couplet composé pour être chanté sur un air connu". Le même dictionnaire déclare ce sens "vieux", alors qu'il n'est que technique⁴. Le mot est en effet employé par les éditeurs officiels dans leurs avertissements aux "contrefacteurs", ce qui leur vaut de la part de l'un d'eux, Georges Rème, qui imprime ses œuvres vers 1926, la boutade suivante : "Les parodistes seront impitoyablement poursuivis par la Société des Auteurs... mais ils s'évaderont". Ces chansonniers ne choisissent d'ailleurs pas les mélodies au hasard : leurs productions sont souvent un clin d'œil à la chanson originale, jouant soit de l'analogie, soit du contraste. Les sujets sont généralement empruntés à l'actualité : faits divers, politique, société. Le ton a le mordant de la satire ou l'empathie de la complainte. Les auteurs se recrutent dans tous les milieux :

sous politiques parfois croustillantes, les couplets du Théâtre de la Foire, les complaintes criminelles ou édifiantes vendues sur feuilles volantes. Ces airs sont de toutes origines et de toutes époques : les tubes des siècles passés côtoient les airs d'Opéras et les Vaudevilles à la mode. Dans la première moitié du XIX^e, *La Clé du Caveau* rassemblera dans ses nombreuses éditions des centaines de mélodies accompagnées des formules métriques convenant à chacune, devenant ainsi un outil indispensable aux chansonniers, du moins aux chansonniers lettrés ou se piquant de l'être.

Le répertoire de parodies de Louise Reichert reproduit des schémas identiques :

Airs traditionnels, le même pour *À ta santé ma vieille* (M55) et *La Fanchette* (M30) de Botrel, une mélodie familière pour *Catherinette* (M56).

Airs anciens pour le *Résumé de la Guerre en 54 couplets* de Jean Chateau (M50-51), qui en utilise trois : *Fualdès*, le plus vieux, connu au XVIII^e sous le nom de *Complainte du Maréchal de Saxe*,

n'est pas chanté par Louise, en dépit d'une célébrité insigne qui en fait l'archétype de l'air de complainte. Celui des *Maçons de la Creuse* (T44), chanson de compagnons des années 1850, est plutôt pour moi, dans sa version Reichert, un avatar de la vieille *Complainte de Biron* et serait de ce fait à classer dans les traditionnels. *La Blouse de l'Ouvrier* se chante sur une musique de M. Chautagne composée en l'honneur de Béranger qui venait de mourir ; écrite pour des couplets de huit vers de dix pieds, elle subit ici, tout en restant reconnaissable, une adaptation à des couplets de quatre vers. Ce genre de chose n'est pas rare, surtout quand le chansonnier a une culture de tradition orale, ce qui est le cas de l'auteur. C'est de ce timbre "condensé" que se souviendra Louise dans sa *Chanson de Pons* (M57).
Airs contemporains (1891-1924) pour les dix autres.

Place de l'écrit

La Çaçaira avait un cahier de chansons, aujourd'hui disparu, que je n'ai entrevu qu'une fois, juste le temps d'en recopier quelques-unes. Comme il arrive souvent, les leçons de ce cahier étaient différentes de celles qu'elle avait mémorisées, et ne servaient qu'à l'irriter. Quant aux chansons imprimées, je n'en ai jamais vu en sa possession. Il est cependant peu douteux que n'étant pas illettrée, elle ait été à un moment ou à un autre confrontée à l'imprimé, même si elle n'en avait cure.

Cependant, comme - contrairement aux traditionnelles - toutes les chansons citées ici sont passées par l'imprimé ou au moins par l'écriture, il ne semble pas inutile de donner une typologie succincte de ce mode de diffusion. Les époques précédentes connaissaient le recueil, le livret de colportage, la feuille volante ; la période 1870-1960 va voir prospérer le *petit format*, feuille imprimée de "quatre pages, avec en couverture le titre de la chanson, la liste des différents créateurs (parolier, compositeur, interprète, éditeur), ainsi qu'une illustration. Les pages intérieures comprennent les paroles et la mélodie ; la quatrième propose le catalogue de l'éditeur et les conditions de vente"⁵. On l'achète chez les marchands de musique, mais il existe aussi en version "rue", à l'intention exclusive des chanteurs ambulants qui le diffusent dans tout le pays. Certains éditeurs publient aussi des recueils, de petit ou grand format.

Si ces supports, pourvus de copyrights, constituent en quelque sorte la version "officielle" de la chanson, on trouve aussi sur les marchés de vastes feuilles volantes, les *placards*, qui eux ne sont pas toujours en règle avec la législation imposée par la SACEM, créée en 1850 pour défendre les droits d'auteurs. Ces placards

présentent en moyenne une vingtaine de chansons, généralement sans musique et souvent sans noms d'auteurs : des succès éprouvés voisinent avec d'obscures compositions, on y trouve nombre de parodies, et parfois une chanson traditionnelle. Les placards, plus économiques, et de présentation plus archaïque - ils subsisteront cependant jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale - s'adressent à un public populaire plus rural, ils parviennent dans des campagnes reculées : on en rencontre entre les plis des cahiers manuscrits des chanteurs, qui les recopient, alors que les petits formats sont collectionnés par les citadins ou les musiciens de village qui savent jouer "à la note". Enfin des chansonniers régionaux diffusent leurs œuvres en feuilles volantes⁶ ou en livrets comme celui que Jean Chateau fait imprimer à Aurillac après la Grande Guerre. La circulation en est généralement limitée à la zone d'influence des auteurs.

Classement thématique

Bien que thématique et non pas formel, ce classement laisse apparaître les deux types de chansons signalés plus haut, les romances, si banales soient-elles, étant pour la plupart "originales", tandis que les chansons d'actualité et les locales sont des parodies. Les grivoises, elles, font feu de tout bois.

Les "belles chansons"⁷

Je distingue ces trois chansons de la catégorie suivante en raison de leur caractère de "classiques". À ce titre, Louise ne peut pas les ignorer : tout le monde les connaît, on les chante à plusieurs, et c'est cet aspect rassembleur qu'elle retient, mais elles ne font pas vraiment partie de son répertoire personnel. Ainsi, de *Plaisir d'amour* (M01), elle ne

Les "belles chansons"		Paroles	Musique	Timbre des Parodies
	Titre & Incipit			
M 01	Plaisir d'amour (1775) (Frag.) <i>Plaisir il'amour</i>	Florian	Martini	
M 02	Le Temps des cerises (1867) <i>Quand reviendra-t-il le temps des cerises</i>	J.B. Clément	A. Renard	
M 03	La Chanson des Blés d'or (1882) <i>Mignonne, quand le soir descendra sur la plaine</i>	C. Soubise & L. Le Maître	Frédéric Doria	

chante que le refrain, accompagnée à l'harmonica ou à l'accordéon par Henri, son mari, dont c'est l'air favori. De même je ne lui ai jamais entendu chanter plus d'un couplet du *Temps des cerises* (M02). Par contre, en juillet 1976 à Washington, assistée au refrain par Léa Saint-Pé (Gascogne), Alma Barthélémy (Louisiane), Lomig Donniou (Bretagne), Marc Brien (Québec), tous grands chanteurs comme elle invités au *Folklife Festival du Smithsonian*

Institution, elle chante en entier *Les Blés d'or* (M03). Le souvenir de cette extraordinaire brochette de chanteurs, et l'écoute du document, enregistré par Lani Herrmann, me donne toujours le frisson, malgré la participation sonore intempestive des avions décollant de l'aéroport tout proche.

Romances sentimentales

Romances sentimentales		
Titre & Incipit	Paroles	Musique
M 04 Caline Quand elle naquit ou gai retour de l'hirondelle	Labarre	E. Pénauille
M 05 Ferme tes jolis yeux (1913) (entendu, non enregistré)	V. Thomas	R. de Buxeuil
M 06 Tire tire Ninette C'était une midinette		
M 07 Pas de folies ô ma jolie Depuis deux ans qu't'es ma p'tite femme		
M 08 Un roman d'amour Quand je t'ai rencontré		
M 09 Filant en vacances (Le train roulait, 1921?) (Att. Lazi.) Filant en vacances	E. Dumont	F.L. Bénéch
M 10 Le plus beau tango du monde (1935) Le plus beau de tous les tangos du monde	René Sarvil	Vincent Scotto
M 11 Tant qu'il y aura des étoiles (1936) Tant qu'il y aura des étoiles	A. Hornez & H. Vendresse	Vincent Scotto
M 12 Rien n'est plus joli qu'un chant d'amour Ce soir au clair de lune		
M 13 Chanson gitane (1941) (Attestation Lazinier) Sur la route qui va	Louis Poterat	Maurice Yvain
M 14 C'est le chant d'un gardian de Camargue (1942) O vous qui entendez ce chant	Jean Féline	Louis Gasté
M 15 Les gigognes sont de retour (1945) L'hirondelle est de retour	Chanty	J. Vaiseade
M 16 Ploum ploum tralala (1945) Ploum ploum tralala	Francis Blanche	Rolf Marbot
M 17 Etoile des neiges (1947) Dans un coin perdu de montagne	F. Winckler	F. Winckler & J. Plante
M 18 Jolie Meunière (1952) (Frag.) Jolie meunière aux yeux si doux	Raymond Vincy	Francis Lopez

Bien que certaines de ces chansons ne m'aient encore livré ni auteur ni date, cette liste suit autant que possible un ordre chronologique. Et là une remarque s'impose : plus elles sont récentes, moins complètes nous les chante Louise. Rien que de très naturel sans doute, on apprend surtout dans les jeunes années. Les cinq premières sont chantées intégralement ou presque : elles appartiennent à sa jeunesse, sont profondément gravées dans sa mémoire. Il semble que passé 25 ans (elle est née en 1896), *La Caçaira* ait appris peu de chansons à fond.

On ne peut préjuger du nombre de couplets connus pour M09 et M13 : ces chansons font partie de la liste Lazinier, qui mentionne uniquement des titres. Il en reste donc huit qui, enregistrées, ne nous livrent guère qu'un couplet et un refrain, voire le refrain seul. Ce sont de gros succès des années 1935-1950, peut-être trop connus, trop banals. Cinq étaient joués à l'accordéon par Henri Reichert, accompagnant Louise. Ou Louise accompagnait-elle Henri ? On a l'impression que l'accompagnement instrumental, en bridant sa liberté d'expression, provoque chez elle une sorte d'impatience : le refrain, un couplet, le refrain encore,

ça suffit ! De plus, l'argument de ces chansons est assez faible, il ne s'y passe pas grand-chose, et Louise est une conteuse, elle aime à surprendre son public : le consensus autour du gros succès populaire, même s'il est inévitable qu'elle en ait retenu des bribes, ne répond pas à son exigence.

Romances mélodramatiques

Au nombre de quatre seulement -la tragédie n'est pas trop du registre de la chanteuse-, elles sont cependant chantées de manière assez complète. *Seul* (M19) figure, sans noms d'auteurs, dans *Le Succès des Concerts - Recueil de Chansons Nouvelles*, placard imprimé par L. Baujard à Charleroi vers 1905 (Collection Roger Péarron-Thiaulins de Lignières), ainsi que dans de nombreux cahiers passés sous mes yeux. La chanson, où s'exprime un spleen post-romantique, semble déjà assez ancienne à l'époque, tout comme *Le Poitrinaire* (M20), que je n'ai retrouvé nulle part. Le motif de la maladie qu'on ne nomme pas, la tuberculose, n'apparaît que trop souvent dans les chansons : *Ne ferme pas tes yeux encor* (M22) en est un exemple plus tardif. *La Fiancée du matelot* (M21), elle aussi reprise dans un placard de la collection Péarron, appartient à une grande famille, celle des chansons qui relatent des drames de la mer et leurs conséquences. Ce thème, souvent illustré comme ici par la romance (autres exemples célèbres : *Le tricot de laine* de Botrel ou *La Légende des flots bleus* de Le

Romances mélodramatiques		
Titre & Incipit	Paroles	Musique
M 19 Seul, ou Mélancolie (avant 1896) Au début de la vie lorsque j'avais vingt ans		
M 20 Le Poitrinaire ...voir refleurr l'aubépine		
M 21 La fiancée du matelot (ca 1895) ... ils étaient toujours repartis	Th. Botrel?	Th. Botrel?
M 22 Ne ferme pas tes yeux encor Les nuits de printemps	E. Dumont	F. L. Bénéch

Peltier & Christiné), change absolument de caractère quand il est traité en complainte d'actualité, ainsi qu'en témoignent les répertoires côtiers.

Chansons réalistes et/ou à résonance sociale

	Titre & Incipit	Paroles	Musique	Timbre des Parodies
M 23	Coeur brisé <i>J'étais heureuse dans ma famille</i>			E. Waldteufel 1903 ?
M 24	Du gris (1921) <i>Du gris que l'on prend dans ses doigts</i>	E. Dumont	F. L. Bénech	
M 25	Le Voyou de barrière (citation Presse août 1975)			
M 26	La Valse brune (1909) <i>C'est la valse brune</i>	G. Villard	Georges Krier	
M 27	La Valse des ombres de la nuit (1912) (Frag.) <i>... la valse des ombres de la nuit sous la lune</i>	Danerty & G. Charley	Paul Ségo	
M 28	Tout autour des Halles (1916) <i>Tout autour des Halles</i>	Jean Rodor	Vincent Scotto	
M 29	Les petites ouvrières (1909) (entendu, non enregistré) <i>A Paris le matin voyez passer</i>	F. L. Bénech	D. Berniaux	
M 30	La Fanchette (1895) (entendu, non enregistré) <i>... entre la Vilaine et la Loire</i>	Th. Botrel	Th. Botrel	Refrain de chanson traditionnelle : <i>Verse à boire, Buvons donc</i>
M 31	Retour aux champs <i>Père je quitte le village</i>			

Chansons réalistes et/ou à résonance sociale

Les chansons réalistes, dont les héros sont des voyous ou des prostituées, mais aussi d'honnêtes travailleurs de

condition modeste (c'est d'ailleurs souvent de la rencontre des uns et des autres que naît l'argument de la chanson), s'accordent bien avec les côtés marginaux du personnage de Louise Reichert, même si elles sont au départ bien éloignées de sa culture. Elle n'a pas froid aux yeux, et sait marier l'accent du pays avec la gouaille parisienne, interprétant le répertoire des Pierreuses⁸ avec conviction et justesse. On peut rattacher les cinq premiers titres à cette catégorie. Toujours dans cette veine en quelque sorte exotique, *Tout autour des Halles* (M28) et *Les P'tites Ouvrières* (M29, Fig. 1) sont des tableaux de la vie populaire parisienne. Les deux dernières chansons mettent en garde les jeunes paysans contre les dangers de la grande ville, l'une en décrivant la passion d'un jeune marin pour une petite bretonne devenue cocotte à Paris, l'autre en concluant de façon explicite : "... Le vrai bonheur est dans nos champs !".

Amis Amis VALDIVIA. DEBERT. DESCHAMPS. MARVAL Lucien COTTE
MARCIS R. MONDA. NAZIO. TYLIANE. MONTY. P. DARNY
SAINT-PAIR SIMON-HETT

Les P'tites Ouvrières

Créée par **MAFER** à l'Eldorado
ROSEL au Casino de Paris
J. DUFORT à Ba-ta-clan
DEMANCHE à la Gaité Rochecorbon
HARMANT ELVELL
MORIN le Boiteux
DORGEL BALECK DALBERT
DONA-LHAIR
MATHIAS BEAUVAIS
LÉONCE à Parisiana
et Mesdames
Henriette LEBLOND
Marthe TRÉMONT
Yvonne MURGER
Louise SCHNEIDER
LILIA DECLOS à la Scala

Piano et Chant net. 1.75 Chant seul net. 0.35
Paroles de **BENECH**
Musique de **BERNIAUX**

Fig. 1 : Les P'tites Ouvrières.
Petit Format
(Coll. C. Perrier)

Chansons comiques et grivoises

Cette liste observe un crescendo, depuis la drôlerie bonasse du premier titre jusqu'à la franche obscénité des trois derniers. Passons rapidement sur le célèbre *Avec Bidasse* (M32), grand succès du comique troupier Bach, créateur de *La Madelon*, pour prêter plus d'attention à *Schujette*, "chanson auvergnate" (M33). Elle est en fait bien parisienne, cette pochade signée de grands noms de l'époque, Lucien Boyer, auteur de *Mon Paris*, *Monte là-dessus*, *La Madelon de la Victoire*, *Les Goélands*, *C'est un mauvais garçon*, et Valsien, compositeur de scies comme

Chansons comiques et grivoises

	Titre & Incipit	Paroles	Musique	Timbre des Parodies
M 32	Chacun la sienne (Avec Bidasse, 1914) (Att. Lazinier)	Louis Bousquet	Henry Maiffait	
M 33	Schujette "chanson auvergnate" (1913) <i>On l'appelait Schujette</i>	Lucien Boyer	A. Valsien	
M 34	Mariette, ma p'tite Mariette (1910) <i>Tu n'as pas d'coeur Mariette</i>	Emile Rhein	Sterny & A. Courquin	
M 35	Mademoiselle rendez-moi ma sonnette (Att. Lazinier)			
M 36	Quand le train entre en gare (sans refrain) <i>Quand le train entre en gare</i>			Vive la Bretagne, vive les Bretons
M 37	Cocu comme les autres (Ballade des cocus) <i>Mais si ma femme me fait cocu</i>			
M 38	Monte là-dessus <i>A la foire au pain d'épices</i>		J. Borel-Clerc	Tu verras Montmartre , 1922 (Lucien Boyer & J. Borel-Clerc)
M 39	Les choux et les roses <i>Quand la maman du petit garçon</i>			Le petit fromage à la crème
M 40	Collin Colline (1910) <i>Elle avait un petit machin</i>	H. Poupon & G. Monge	Vincent Puget	
M 41	Adieu je n'te reverrai plus <i>Adieu je n'te reverrai plus</i>			cf. <i>Petit chagrin</i> , 1891 (Maurice Vaucaire & Paul Delmet)

Si tu veux faire mon bonheur, Marguerite... Qu'est-ce qui peut avoir amené ces deux-là à rassembler de solides clichés "auvergnats" pour produire *Schujette* ? N'oublions pas que le café-concert, et avant lui la chanson populaire en général, entretenait une vieille tradition de blagues ou de chansons qu'on dirait aujourd'hui "ethniques", et que la mode des bals apaches, où la bonne société allait s'encanailler, a fait émerger l'existence parallèle, mais de fréquentation plus familiale, des bals auvergnats, alors à leur apogée (Bouscatel reçoit le titre de "prince des cabretaires" en 1912)⁹. Il y avait également une filière auvergnate dans l'édition : *Schujette* sort en petit format chez A. Bosc, avant d'être reprise au catalogue de Martin Cayla, musicien et homme d'affaires. La partition (Fig. 2) affiche fièrement son 275^e mille : la colonie arverne ne semble pas s'être offensée de la satire ! Ce qui laisse à penser que des considérations commerciales ont pu ne pas être étrangères à l'intérêt subit des deux auteurs pour l'Auvergne à Paris.

Si *Mariette* (M34) n'a pas été trop difficile à débusquer, je n'ai pas su retrouver *Mademoiselle rendez-moi ma sonnette* (M35), chanson dont le titre, saisi au vol par E. Lazinier, n'est pas exempt de sous-entendus grivois.

Les deux suivantes ont failli prendre place dans le premier volet de cette étude, tant elles ont en commun avec les chansons traditionnelles, non seulement dans les thèmes, mais dans la forme. L'une et l'autre sont des énumératives, dont certains couplets reprennent, parfois dans des termes identiques, des motifs déjà en circulation dans la tradition orale au XVI^e siècle. En outre, si ces deux titres

sont ignorés des anthologies "sérieuses", on prendra la mesure de leur popularité de nos jours en consultant



Fig. 2 : *Schujette*, "Chanson auvergnate". Petit Format (Coll. M. Esbelin)

Internet, où des sites artisanaux en donnent de multiples versions, totalisant jusqu'à dix-neuf couplets pour *Vive la Bretagne* (M36), et neuf pour *Cocu comme les autres* (M37). Ces sites, sans références, sans signatures, se font paradoxalement l'écho d'une tradition orale vivace dans certains milieux : sportifs et fêtards de tout poil. De la première, Louise chante cinq couplets, sans le refrain pourtant bien utile pour relier entre eux des éléments disparates parmi lesquels on retrouve des facéties que connaissait déjà *La Friquassée Crotestyllonnée*, recueil de chansons, dits et "jeux des petits Enfants de Rouen, tant jeunes que vieux...", rédigé en 1552 et publié en 1604. Quant à *Cocu comme les autres*, voici un des deux couplets enregistrés par Louise, avec en regard, le dernier couplet d'un Branle Gay tiré du *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth* par Adrien Le Roy, publié chez Ballard en 1571 :

"Et si ma femme me fait cocu
Ça me rapporte des écus
Avec l'argent des autres
J'en f'rai cocu bien d'autres
Et toute la semaine
Les cocus se promènent
Cocu, cocu, tout l'monde sera cocu"

"Car quand aux femmes il plaira
Tout le monde cocu sera
Autant l'un comme l'autre
Un cocu mène l'autre
Et toujours sont en peine
Un cocu l'autre mène"

Même coupe, mêmes sonorités, même image de cette espèce de fraternité inéluctable toujours en mouvement. L'air est différent, la chanson moderne a subi le rajout d'un refrain, mais la parenté est frappante. On pourra également faire le rapprochement avec la chanson à danser *La Ronde des cocus* (Laforte IV, Ba-5).

Gentiment polissonne est M38, parodie de *Monte là-dessus ; Les Choux et les Roses* (M39) franchit un sérieux degré dans l'escalade vers l'obscénité, tout comme *Collin-Colline* (M40), que j'ai retrouvée en 1996 sur un placard *Le Joyeux Aviateur*, imprimé à Bruxelles vers 1912. Le condensé en trois couplets qu'en chante Louise est plutôt pire que l'original. Enfin la chanteuse refuse d'enregistrer plus de deux vers de M41, parodie très crue de *Petit Chagrin*, chanson de M. Vaucaire et P. Delmet ; c'est uniquement à notre mémoire que John et moi devons d'en avoir conservé un couplet, dont l'incipit *Adieu je n'te reverrai plus* est aussi celui du dernier couplet de la chanson modèle.

Chants et romances patriotiques

Le Chant des Girondins (M42), adopté par l'armée, provient en fait d'une pièce d'Alexandre Dumas, *Le Chevalier de Maison-Rouge*. Ses accents héroïco-bravaches l'exposent au pastiche. Voici comment à Lodève (Hérault), mon père le

chantait vers 1900 en suivant les défilés militaires avec les gamins de son âge :

"Mourir pour la patrie, à l'ostal !¹⁰ (bis)

C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie..."

Louise, dans un de ses fréquents accès de dérision, l'esquisse lors du Festival de Vesdun (1972), devant un petit

Chants et romances patriotiques		Paroles	Musique
Titre & Incipit			
M 42	Chant des Girondins (1847) (Frag.) <i>Mourir pour la patrie</i> (refrain)	Alexandre Dumas & A. Maquet	A. Varney
M 43	Hymne aux Chasseurs (entendu, non enregistré)		
M 44	C'est un oiseau qui vient de France (1885) <i>Un matin du printemps dernier</i>	Camille Soubise	Frédéric Boissière
M 45	C'était un soir dans une chambre rose (avant 1896) <i>C'était un soir dans une chambre rose</i>		

public de chevelus : succès garanti !

L'Hymne aux chasseurs (M43), c'est *Les trois couleurs de notre France*, souvent rencontré dans les cahiers de soldats.

Suivent deux romances revanchardes et mélodramatiques, reflets de la défaite de 1870. Très connues l'une et l'autre, surtout M44, elles se retrouvent dans tous les cahiers de chansons, féminins et masculins, rédigés avant 1914. Elles étaient probablement au répertoire du père de Louise, Jean Chateau, de qui elle tient nombre de ses chansons.

Chansons d'actualité

Et voici la part du répertoire moderne de Louise Reichert qui me fascine le plus, parce qu'il est à la fois le plus proche de l'expression populaire orale, et aussi le moins documenté. Toutes ces chansons, sauf peut-être M52, sont des parodies, c'est-à-dire, rappelons-le, des chansons composées sur des airs connus, qu'on appelle aussi "timbres". Œuvres de chansonniers professionnels ou amateurs, parisiens ou locaux, certaines auraient pu se glisser dans d'autres thématiques si leurs sujets ne suivaient de si près l'actualité et donc l'histoire, la petite et la grande.

Les trois premiers titres, antérieurs à la Grande Guerre, sont traités légèrement ; quel que soit l'événement, il est toujours vu d'un œil égrillard : assurément, le sujet de *La mort du Président Faure* (M46), d'une crise cardiaque dans les bras de sa maîtresse, s'y prête particulièrement. Je n'en ai malheureusement pas le texte, chanté en voiture et dont j'avais rapidement griffonné le titre, me promettant de le redemander, mais je crois me souvenir qu'il ne manquait pas de saveur. On connaît l'anecdote (apocryphe ?) : l'entourage du président, s'inquiétant de savoir s'il avait encore sa connaissance lors de la découverte du drame, s'entendit répondre : "Mais non, voyons ! on l'a fait sortir par la petite porte..."

Je n'ai pas trouvé trace d'une *Grève des couturières* (M47) dans l'histoire sociale de l'époque, mais la chanson figure dans un placard, *La Lyre amoureuse*, imprimé à St-Amand-Montrond (Cher) par son auteur L. Simonet, avec huit autres chansons d'auteurs divers (Collection Roger Péarron-Thiaulins de Lignières). Le timbre, bien que non mentionné, est facilement identifiable : c'est le grand succès de Mayol *Viens Poupoule*, qui, devenu ici *Viens Louise*, ne pouvait que séduire la chanteuse.

En 1909, Blériot franchit la Manche dans son monoplan, fournissant à un chansonnier anonyme l'argument d'une chanson à la fois cocardière et coquine, sur fond de promesse de paix universelle grâce à la machine volante qui fait tomber les frontières. Remarquons que sur le même air et dans le même placard, le Simonet de *La Grève* publie un *Aéroplane* plutôt moins spirituel que celui-ci, que j'ai aussi trouvé dans un cahier manuscrit vendéen. Les circonstances dans lesquelles Louise nous a chanté pour la première fois son *Aéroplane* (M48) méritent d'être relatées. C'était le matin de notre départ pour les USA, en juin 1976, et les vingt-trois participants français au *Folklife Festival du Smithsonian* avaient pris place dans le car qui nous emmenait à l'aéroport. Et bien sûr, on chantait, chacun la sienne ; seule Louise restait muette. Ça ne lui ressemblait guère, et je commençais à m'inquiéter, quand, apercevant les bâtiments de Roissy, elle demanda : c'est l'aéroport, ça ? Ayant reçu une réponse affirmative, elle se leva, et, nous faisant face, attaqua :

"Ah ! Quittons la bécane,
Pour l'Aéroplane, (bis)
Car étant vu d'en haut
Tout est bien plus beau (bis)"

Cela s'appelle ménager ses effets.

Le thème de l'aviation reparaît dans son répertoire lorsqu'en 1927 Lindbergh effectue le premier vol transatlantique en



Fig. 3 : Lindbergh. Placard (Coll. Cl. Ribouillault)

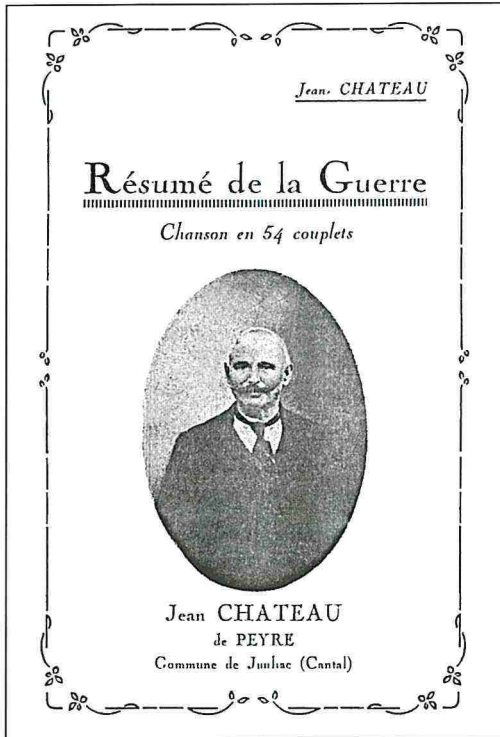
solitaire, de continent à continent. Sous la plume d'un certain Jules Hubert et sur l'air du *Trompette en Bois*, l'exploit donne lieu à une chanson, que Louise chante avec panache (M54, Fig.3).

Mais entre 1909 et 1927, il y a 14-18 : le grand événement, c'est la guerre. La chanson est partout, au front et à l'arrière. Connus ou obscurs, cocardiers ou désabusés, les auteurs ne chôment pas (voir à ce sujet le beau livre de Claude Ribouillault). *Le soir du Deux Août 1914* (M49) évoque les tournants d'une mère sur l'air de *Bonsoir M'amour* (1911), que réutilisera en 1917 l'auteur de la *Chanson de Craonne*. La plus curieuse des productions réunies dans cette liste est le *Résumé de la Guerre en 54 couplets* (M50-M51) décrivant successivement les Débuts, le Centre et la Fin de la Guerre, sur trois airs différents (Fig.4).

Ce petit livret imprimé de huit pages¹¹ est l'œuvre d'un chansonnier local, Jean Chateau, de Junhac (Cantal), que, dans un des enregistrements, Louise présente comme "un sien cousin"¹².

Chansons d'actualité

	Titre & Incipit	Paroles	Musique	Timbre des Parodies
M 46	La mort du président Faure (1899) (entendu, non enreg)		E. Feautrier	<i>La Paimpolaise</i> , 1896 (Th. Botrel)
M 47	La Grève des couturières (ca 1910) <i>Savez-vous c' qui m'fait rigoler</i>	L. Simonet	A. Spahn	<i>Viens poupoule</i> , 1902 (Christiné & Spahn)
M 48	L'Aéroplane (ca 1910) <i>Puisque dans l'espace</i>		Louis Lust	<i>Le Petit Panier</i> , 1905 (L. Lust)
M 49	Le soir du deux août (1914-18) <i>Le soir du deux août une peur muman</i>		Adelmar Sablon	<i>Bonsoir m'amour</i> , 1911 (Raoul LePeltier & Adelmar Sablon (cf. <i>La Chanson de Craonne</i> 1917)
M 50	Résumé de la Guerre : Débuts de la guerre (ca 1919) <i>L'archiduc Ferdinand se retirait en voiture</i>	Jean Chateau	Marc Chautagne	<i>La Blouse de l'ouvrier</i> (ou <i>Béranger à l'Académie</i> , 1857, Houssaye & Chautagne)
M 51	Résumé de la Guerre : Centre de la guerre (ca 1919) <i>La pensée de l'auteur est un rêve terrible</i>	Jean Chateau		<i>Les Maçons de la Creuse</i> (ou <i>Pour rigoler montons à la barrière</i> , cf. aussi Biron)
M 52	La saucisse de Strasbourg (ca 1919) <i>Je vais vous chanter une petite chanson</i>			
M 53	La Repopulation (ca 1919) <i>Si vous voulez des p'tits</i>		Vincent Scotto	<i>Sous les ponts de Paris</i> , 1913, (J. Rodor, V. Scotto)
M 54	Lindbergh (1927) (enregistrement non communiqué) <i>Un jeune Américain, nom d'un chien</i>	Jules Hubert	Vincent Scotto	<i>Le Trompette en bois</i> , 1924 (L. Boyer & J. Charles, V. Scotto)



Début de la Guerre
Air : *La blouse de l'ouvrier*
14^e COUPLÉ

L'auteur a bien d'horreur
De ce triste passage
De son amour
Il crie aux beaux séjours
Et d'une voix
Qu'il a très sympathique
Prouve l'horreur
Qu'il n'a de ces malheurs. } bis

Centre de la Guerre
Air : *Les Maçons de la Creuse*
29^e COUPLÉ

La pensée de l'auteur
Est un rêve terrible
La perte fait horreur
De ses hommes est sensible.
Il y a beaucoup de morts
Sans avoir l'espérance
A quand viendra l'accord
De toutes ces puissances.

Fin de la Guerre
Air : *Fualdès*
54^e COUPLÉ

L'auteur ignore bien des choses
Se trouve sans instruction
Et sans beaucoup de relations
Pour faire la guerre bien close
N'a que des renseignements
Recueillis bien rarement.

"Début de la guerre" couplet 1, air : *La blouse de l'ouvrier*

L'ar - chi - duc Fer - di - nand se re - ti - rait en voi - tu - re, Quand
la mort le sur - prit et frap - pa son es - prit
Et son é - pou - se n'en fut pas ja - lou - se
Car elle aus - si suc - com - ba com - me lui
Car elle aus - si suc - com - ba com - me lui

"Centre de la guerre" couplet 29, air : *Les maçons de la Creuse*

La pen - sée de l'au - teur Est un ré - ve ter - ri - ble
La per - te fait hor - reur De ces hom - mes (est) sen - si - ble
Il y a beau - coup de morts Sans a - voir l'es - pé - ran - ce
Ah quand vien - dra l'ac - cord De tou - tes ces puis - san - ces

Fig. 4 : Résumé de la Guerre en 54 couplets. Livret (Coll. A. Ricros-C. Perrier)

C'est un document étonnant, rédigé dans un français approximatif - il est évident que la langue quotidienne de l'auteur est l'occitan - mais qui, malgré ses maladresses, atteint une poignante grandeur, lorsque, délaissant cuirs et boursoflures, il trouve l'image juste et vraie. Chacune des trois parties observe la tradition de la signature, ou conclusion de l'auteur, qui intervient en personne pour exprimer ses angoisses, son désarroi et ses propres limites. Ce sont ces trois signatures que j'ai choisi de reproduire, avec les titres et les timbres de chaque volet, afin d'éviter de donner au *Résumé* une place disproportionnée dans cet article, mais j'espère un jour y revenir en détail. Bien des aspects du style et de l'inspiration de Chateau le rapprochent de la production d'Armand Landes (chansonnier du Tarn à qui Daniel Loddo a consacré un ouvrage passionnant), tant il y a de constantes dans la production des chansonniers locaux, parmi lesquels il faut quand même distinguer entre les occasionnels, comme Louise, et les reconnus, qui ont parfois les honneurs de l'impression. Ajoutons que si Louise chante sept couplets du premier volet et trois du second, nous n'avons jamais entendu le troisième, qu'elle devait pourtant connaître. Suivent deux chansons de l'imédiat après-guerre : *La Saucisse de Strasbourg* (M52), très grivois-

se allusion au retour de l'Alsace à la France, et *La Repopulation* (M53) (mon titre), qui incite la classe politique à "Voter des lois de justice Afin que plus jamais ils ne pâtissent", avant d'encourager les ménages français à repeupler la France après la terrible saignée.

Brève bachique

Sans être exactement une parodie, la courte invite qu'est *À ta santé ma vieille* (M55) développe un refrain à boire bien connu, généralement associé à la chanson-type Coirault 1329 *La belle dont les cheveux viennent jusqu'aux talons*, Laforte I, M-5 *La belle aux cheveux tressés*. Il peut en effet arriver qu'une brève devienne refrain de chanson, ou qu'un refrain se détache pour vivre sa vie. J'avais hésité à l'inclure dans les chansons traditionnelles lors de la rédaction de mon premier article, d'une part à cause de la formule littéraire "liqueur vermeille", et aussi parce que je la cherchais dans l'œuvre de Botrel¹³ sous le titre *Entre la Vilaine et la*

Brève bachique

	Titre & Incipit	Paroles	Musique	Timbre des Parodies
M 55	A ta santé ma vieille A ta santé ma vieille, buvons encore un coup			Refrain de chanson traditionnelle : Verse à boire et buvons donc

Loire, qui n'est en fait que le début du premier refrain de *La Fanchette* (M30). Celle-ci intègre bien le refrain *Verse à boire*, mais sans le motif *À ta santé*.

Compositions locales et personnelles

On a vu plus haut que le procédé de la parodie est un trait commun aux chansons d'actualité et aux chansons locales. L'aspect éphémère en est un autre, du fait qu'elles traitent d'événements ou de personnages d'autant plus vite oubliés qu'ils sont plus obscurs. Échappent parfois à cet oubli celles dont le sujet est d'un ordre plus général.

Ainsi Louise a retenu une chanson que connaissent peut-être d'autres chanteurs de la région - je n'y ai pas fait d'enquêtes assez exhaustives pour vérifier - sur un sujet dont l'originalité est d'aller au rebours de ce à quoi on aurait pu s'attendre aux alentours de 1900, époque d'émigration importante des Auvergnats vers Paris.

Catherinette (M56) est en effet un dialogue entre une jeune fille immigrée de Paris en terre d'Auvergne et un berger autochtone. La chanson dit clairement que la transplantation est due à des raisons économiques, et le processus d'intégration s'amorce aussitôt par l'apprentissage de la langue, que François le "pastour" s'offre à lui enseigner. La jeune personne s'esquive à la tombée de la nuit, mais on peut imaginer qu'elle fera souche au pays, sans doute avec son galant professeur. En ce qui concerne le style, les mots "combelle", "puy", "patois", "pastour", apportent la couleur locale, et le dialogue alterne formules directes et clichés pseudo-littéraires caractéristiques des chansonniers de village. La chanson pourrait être de Jean Chateau, ou d'un autre. Le timbre est un air traditionnel cher à Louise Reichert, dont les variations, au travers de cinq de ses chansons, ont été présentées dans *Pastel* n° 53 (p.25).

Terminons ce catalogue des "chansons modernes" par deux

M56. On m'appelle Catherinette

Collecte Perrier-Wright 1975

-On m'appelle Catherinette
J'arrive de Paris
J'habite la combelle
Je suis gardeuse de brebis

-Paris, ville si belle
Pourquoi donc l'as-tu fuie
Pour devenir pastourelle
Pastourelle sur ce puy

-Du maréchal mon père
J'ai suivi le conseil
Et nous avons sur cette terre
Trouvé le pain et le soleil

-Charmante Catherinette,
Je m'appelle François
Veux-tu que je t'apprenne
A parler le patois

-Le patois de mon maître
Je pressens la ferveur
D'après le connaître
J'aurais bien du bonheur

-Une étoile scintille
C'est le déclin du jour
Il faut lorsqu'elle brille
Te dire : Adieu pastour

compositions de la chanteuse. Il n'est pas impossible qu'elle en ait fait d'autres, mais je n'en ai aucune évidence, et, connues et chantées d'elle seule, elles ont bien pu échapper à sa mémoire, même si elles avaient été consignées par écrit à un moment donné.

Ainsi je ne l'ai jamais vue chanter sans papier *La Chanson de Pons* (M57), écrite en 1973 spécialement pour le Festival de Musique Traditionnelle organisé dans le village à son ini-

Compositions locales et personnelles

	Titre & Incipit	Paroles	Musique	Timbre des Parodies
M 56	On m'appelle Catherinette On m'appelle Catherinette j'arrive de Paris			<i>Je n'ai pas fait fortune</i> (T51, cf. Pastel N° 53, p.25.)
M 57	La Chanson de Pons (1973) Oui c'est à Pons, la petite commune	Louise Reichert	Marc Chautagne	<i>La Blouse de l'ouvrier</i> (ou <i>Béranger à l'Académie</i> , 1857, Houssaye & Chautagne)
M 58	A Pervinquier (ca 1970) A Pervinquier le matin on voit passer	Louise Reichert	D. Berniaux	<i>Les petites ouvrières</i> , 1909 (Bénech & Berniaux)

M29 Les P'tites Ouvrières

1
 A Paris le matin voyez passer
 Les petit's ouvrièr's le pas pressé
 C'est de leurs doigts de fée
 Que toute la journée
 Vont sortir des chapeaux, des rob's et des manteaux
 Voyez les demoisell's de magasin
 Détaillant des rubans ou du satin
 Comme ell's sav'nt les coquet's
 Fair' valoir un' toilette
 Ou d'un geste élégant
 Essayer des gants
 Refrain
 Mais voilà la journée terminée
 En cachette, ell' s'est vit' repoudrée
 Crac il pleut ell' traverse un ruisseau
 J'vous en prie Mam'zelle encore un peu plus haut
 Tout d'abord indignée, ell' rougit
 Puis se r'tourne il est bien, ell' sourit
 Dame elle est heureuse quand on la troue' joli'
 La p'tite ouvrièr' de Paris.

2
 On s'donne rendez-vous pour l'dimanch' suivant,
 On arrive à Nogent, tout l'monde descend,
 On va, la chose est sûre,
 Pêcher une friture
 Et l'on monte en bateau
 "Surtout, pas d'blagues sur l'eau !"
 Puis on fait la dinett' sur le gazon,
 On débouch' des bouteill's, et allez donc,
 Un' partie d'balancoir' !
 "Mamzell' que m'fait's vous voir ?"
 "-T'en perdras pas la vue !"
 Répond l'ingénue.
 Refrain
 Mais voilà la journée terminée
 Aux accents d'un' musique endiablée
 Dans un bal ils font un dernier tour,
 Et le jeune homm' lui murmure avec amour
 "Je t'ador', ma mignonn' si tu veux
 Tous les deux, nous pourrions être heureux !"
 La bouch' répond : "Non" mais le cœur lui dit "Oui !"
 D'la p'tite ouvrièr' de Paris.

3
 Voilà bientôt deux ans qu'elle est mariée
 Chaque jour ell' descend fair' son marché,
 Les pomm's sont-ell's bien mûres ?
 Les orang's pas trop sûres ?
 Ell' remon' son panier,
 Remet son tablier
 Ell' secoue la salade, elle cass' des œufs,
 La sauce est-ell' bien prise ? Encor un peu...
 Mais la soupe est parfaite,
 La table est bientôt prête,
 Elle attend son mari,
 On sonn', le voici !
 Refrain
 Et voilà la journée terminée,
 "Bonjour toi! Comment va mon aimée ?
 Et bébé ? Chut, il dort, pas si haut !"
 Mais il se réveille, on court vite au berceau.
 Tendrement, ell' le prend dans ses bras :
 "Mon chéri, la risette à papa"
 V'là comment ell' fait le bonheur du logis,
 La p'tite ouvrièr' de Paris!

M58 La Chanson de Pervinquier

1
 A Pervinquier le matin on voit passer
 Le père Reichert d'un pas pressé
 Car de ses doigts de fée
 Que toute la journée
 Il parcourt la forêt
 Pour remplir son panier

2
 Venant de la forêt, il passe au Combié
 Dit à Monsieur Palat :
 Je suis bien fatigué
 Aussitôt la Polo
 Lui rince le goulot
 Et le voilà parti
 En leur disant merci

3
 Arrivant à la maison il aperçoit Louison
 Sur la porte il lui dit :
 Tu vois il est midi
 Le rillard est servi et la soupe aussi
 Il me dit sans façon
 Fais-moi des champignons

4
 Il secoue la salade, je casse les œufs
 L'omelette est bien prise, encore un peu
 Une partie d'balancoire
 Ma femme que fais-tu voir
 T'en perdras pas la vue
 Car tu l'as déjà vu

5
 Le repas est fini et la sieste aussi
 Il reprend son bâton
 Direction vers le Mont
 En descendant sur Pons Madame Numitor
 Lui dit : Monsieur Reichert
 Vous y allez trop fort
 De me piquer les champignons
 Derrière ma maison
 Je lui ai répondu
 Je n'ai que des giralles
 Un petit champignon
 À votre disposition

6
 Il descend vers Chaffrey, remonte la châtaigneraie
 D'Albert de Jean-Marie
 Voilà son tour fini

7
 (air du refrain)
 Mais voilà la journée terminée
 Aux accents d'une musique endiablée
 Ma femme qui fait un demi-tour
 Et je lui murmure avec amour
 Je t'adore ma mignonne si tu veux
 Tous les deux nous pourrions être heureux
 Avecque ma pension et quelques champignons
 Et voilà comme on fait le bonheur du logis
 De la Cassaire avec Henri !

tiative par le folk club Le Bourdon. La signature n'y manque pas, je la cite pour le plaisir :

"L'auteur de la chanson n'est pas une poète
 A beaucoup de relations,
 mais bien peu d'instruction
 A composé la chanson en chantant :
 Vive Pons et tous ses habitants" (bis)

Les douze couplets qui précèdent, sur le même air que M50, passent en revue la plupart des villa-geois, et il serait mal vu d'en oublier. Les repères topographiques, place, église, monument aux morts ne suffisant pas à assurer le bon ordre de l'énumération, Louise a besoin de l'écrit. Par contre, *La Chanson de Pervinquier* (M58), composée à l'occasion d'une noce dans la famille de ses voisins Palat, et calquée sur une chanson parisienne qu'elle savait par cœur, *Les P'tites Ouvrières* (M29), était chantée sans

papier. Les structures et formules familières, adaptées à la description de sa vie quotidienne, constituent des moyens mnémotechniques qui, en faisant appel aux automatismes, lui ont permis de la retenir beaucoup plus facilement. On pourra comparer les deux chansons (Voir documents ci-dessus), apprécier la fidélité et les licences prises, ainsi que la verve drolatique dont fait preuve Louise. Le texte en effet associe des passages de la chanson originale aux éléments autobiographiques, la mélodie mixe de façon irrégulière les phrases musicales, le refrain n'apparaît qu'une fois, en conclusion. Toutes choses à la fois surprenantes et normales chez un auteur tout nourri d'oralité.

BIBLIOGRAPHIE

BOISSEL, Pierre. Un répertoire de chansons dans le Bessin en 1977, ou une synthèse registre traditionnel - registre populaire. *Annales de Normandie*. Juin 1981, p. 165-188.

DAPHY, Eliane. La gloire et la rue : Les chanteurs ambulants et l'édition musicale. Catalogue de l'exposition *Musiciens des rues de Paris*. Paris : MnATP-RMN, 1997, p. 95-100.

DILLAZ, Serge. *La Chanson sous la III^e République (1870-1940)*. Paris : Tallandier, 1991. 314 p.

LODDO, Daniel. *Landou : Armand et Edmond Landes, chansonnier et dernier errant des Monts de Lacaune*. Gaillac : GEMP/La Talvera, 1993. 292 p.

MONTBEL, Eric ; RICROS, André. *Bouscatel, roi des cabretaires et les origines du bal-musette*. Lyon-Aurillac-Paris : Les Musiciens Routiniers, 1983. Livret d'1 disque 33T. MR004

RIBOUILLAUT, Claude. *La Musique au fusil*. Rodez : Les Editions du Rouergue, 1996. 288 p.

PENET, Martin. *Mémoire de la Chanson : 1100 chansons du Moyen Âge à 1919*. Paris : Omnibus, 1998. 1386 p.

PENET, Martin. *Mémoire de la Chanson : 1200 chansons de 1920 à 1945*. Paris : Omnibus, 2004. 1518 p.

NOTES

1. À côté de Scotto ou de Delpuech, figuraient quelques traditionnelles dans des versions venues d'ailleurs, ici du Québec : *À la claire fontaine* et *Ah si mon moine voulait danser*, entendues à la radio. Le média d'acquisition, et non le caractère de la chanson, avait déterminé le classement.

2. Il y en avait toujours au début des années 50 ; le Département de la Musique et de la Parole du Musée des ATP conserve une intéressante interview d'un certain Pierre Godard, encore en activité en 1952, et j'ai moi-même le souvenir d'avoir vu dans ces années-là un chanteur accordéoniste sur le marché que je traversais pour aller à l'école.

3. Mon père Maurice Perrier, né en 1889, m'a souvent parlé de ces représentations, à ciel ouvert ou sous un modeste chapiteau, où le public attablé consommait en écoutant la Gommeuse, le Comique Troupier, le Chanteur à voix, aux alentours de 1900.

4. Ainsi, on peut dire que *Schujette* (M33) est une charge ou une chanson parodique (référence au premier sens), mais ce n'est pas techniquement une parodie, même si j'en ai rapproché la mélodie d'un timbre fréquemment utilisé par Louise (*Pastel*, n° 53, p. 25).

5. Définition donnée par Eliane Daphy dans l'article cité en bibliographie.

6. Bien documentée en ce qui concerne la Bretagne et le Nord (Lille), l'étude de ce type de production présente encore de grosses lacunes pour beaucoup d'autres régions.

7. Cette formule simple mais efficace, qui rend bien l'espèce de consensus approuvé autour de certaines chansons, est empruntée à Pierre Boissel, auteur d'une monographie dans laquelle il traite sur pied d'égalité des registres, traditionnel et populaire, du répertoire d'une chanteuse de Basse-Normandie. Le fait est assez rare pour être signalé (Bibliographie).

8. On appelait Pierreuses, vers 1900, les chanteuses spécialisées dans le répertoire réaliste, et qui, adoptant le costume des ouvrières pauvres ou des filles des rues, chantaient leurs mésaventures.

9. Les musiciens sont d'ailleurs souvent les mêmes, et leur musique, en consacrant l'alliance, controversée à ses débuts, de l'accordéon et de la cabrette, va être appelée "Musette".

10. *Ostal* : Maison (pour les lecteurs de *Pastel* qui ne seraient pas trop familiers avec l'occitan, mais y en a-t-il ?)

11. J'ai eu connaissance de ce livret quelques années après avoir entendu des extraits du *Résumé* chantés par Louise. Un descendant de l'auteur l'avait prêté à André Ricros. Nous en fîmes des photocopies, avant d'aller ensemble à Junhac, en février 1983, le restituer à son propriétaire. J'ai aussi une copie manuscrite sans titre, dont j'ai oublié la provenance, de la chanson du *Banqueroutier*, également signée de Jean Chateau : la coupe suggère le timbre des *Maçons de la Creuse*.

12. "cosin mio" ; il y a vraiment beaucoup de Jean Chateau dans sa vie : le père, le premier mari, le chansonnier...

13. Botrel se servira encore du refrain *Verse à boire* en 1914 dans *Rosalie*, hymne à la baïonnette du poilu. En effet, tout en faisant appel à des compositeurs pour la musique de certaines de ses chansons, Botrel a signé des airs, soit inspirés, soit directement tirés de la tradition orale ; c'est le cas par exemple de *Marie ton gars*, dont l'air bien connu dans l'Ouest est associé à la chanson-type Coirault 4501 *Le troupeau en danse* ou *Le déjeuner oublié*, Laforte 1, J-1 *Les moutons égarés*.

Merci à Michel Esbelin, Eliane Daphy, Véronique Dumay, Geneviève Rabanit, Claude Ribouillaut, André Ricros, Les Thiaulins de Lignièrès, les services musicaux de la SACEM, sans oublier John Wright, qui a noté les timbres du Résumé de la Guerre tels que chantés par Louise Reichert, et affronté pour moi les embûches de l'informatique.



Alison Wylie
Photo Marc Mespl e

Alison Wylie

et le groupe de musique irlandaise Tara

Entretien réalisé par Dominique Barès

Alison Wylie, d'origine anglo-écossaise, est arrivée dans la région il y a une vingtaine d'années. Elle est conquise par ces paysages des Pyrénées et s'installe en Ariège. C'est avec passion qu'elle s'inscrit dans ce pays d'adoption qu'elle aime comme elle aime les gens qui y habitent. Avec Daniel Guerin, elle crée le groupe de musique traditionnelle irlandaise Tara. Ce groupe est depuis devenu incontournable dans cette région, par son dynamisme et la présence particulièrement sympathique de ses membres. Récemment, elle a installé un atelier de lutherie où elle fabrique des harpes et des mandolines. Alison fait partie de ces musiciens et musiciennes en questionnement, avec une démarche "situationniste" claire, sur la place de la pratique de la musique traditionnelle aujourd'hui.

Dominique Barès : Pourquoi as-tu choisi l'Ariège plutôt qu'une autre région ?

Alison Wylie : J'étais attirée par les montagnes. J'avais une idée un peu romantique peut-être mais c'était comme retrouver une campagne qui n'existait plus en Angleterre. L'autre raison importante est que je travaillais déjà le bois et j'ai eu envie de construire une maison en bois. Ce n'était pas trop possible en Angleterre à cause des réglementations. En plus j'avais beaucoup de "connexions" avec la France ; mes parents ont vécu en France et je parlais déjà la langue.

D. B. : Tu es déjà bien connue dans la région, notamment avec le groupe Tara. Ta venue coïncide avec la formation du groupe ?

A. W. : En fait le groupe est né dix ans plus tard, en 1995. Mais j'ai pratiqué la musique irlandaise en Angleterre dans un groupe de *ceili* pendant plusieurs années. "*Ceili*" veut dire bal de musique écossaise ou irlandaise. Les groupes de *ceili* font des bals avec des danses auxquelles tout le monde peut participer, et qu'on appelle ici des "mixeurs". Il y a beaucoup de danses différentes. Ce n'est pas seulement le Cercle circassien et La Chapeloise ! Il y a beaucoup d'échanges entre l'Ecosse et l'Irlande au plan musical et au niveau de la danse. Grâce aux émigrés, on retrouve ces

danses aux Etats-Unis aussi. Parmi celles que nous faisons, plusieurs y ont été collectées. Les émigrés en Amérique ont emmené avec eux des pratiques en danse et en musique. - On peut retrouver les mêmes airs au Québec, aux Appalaches, et en Irlande....

D. B. : Que signifie le nom Tara ?

A. W. : C'est un site archéologique pas loin de Dublin. C'est l'ancien siège des rois d'Irlande dans la vieille époque. Maintenant c'est un lieu historique dont il ne reste qu'un tas de cailloux.

D. B. : Quand tu parles de la vieille époque, tu veux dire avant le Moyen Âge ?

A. W. : Je pense que ça correspond à l'époque romaine.

D. B. : Avec Tara, vous avez commencé par la musique irlandaise ?

A. W. : Le projet a vu le jour quand j'ai rencontré Daniel Guerin à la Foire-Extraordinaire² en 1995. On avait un répertoire de musique irlandaise en commun. Daniel est un violoniste autodidacte qui jouait aussi de la musique québécoise, cajun et occitane.

D. B. : Dès le départ, vous avez intégré des airs traditionnels occitans ?

A. W. : Au départ on jouait de l'irlandais. Nous avons commencé à trois avec Daniel et Patrick Terris et nous avons fait plusieurs stages de musique d'ensemble avec Robert Matta. Cela a été très important pour moi. J'ai appris beaucoup d'airs occitans et j'ai commencé à apprécier cette musique.

D. B. : En dehors des rencontres musicales avec Robert Matta, vous arrive-t-il de croiser votre musique avec des musiciens du "trad-occitan" ?

Parfois mais pas suffisamment à mon sens, j'aimerais que ça se produise davantage, qu'il y ait plus d'échanges. Généralement ça se passe bien. La richesse de ce type d'échanges, c'est qu'on apprécie la musique de l'autre. Si je parle honnêtement, la première fois que j'ai entendu de la musique occitane, elle me paraissait assez banale par rapport à la musique irlandaise. Plus tard, je me suis aperçu de ses subtilités et de ses sophistications. C'est une musique différente et je pense que les échanges sont enrichissants.

D. B. : Où et comment vous produisez-vous ?

Nous faisons des concerts et des bals mais plus souvent des bals. Je pense que les gens apprécient le mélange, le fait que dans une même soirée nous interprétons de l'irlandais, du folk occitan, du québécois et du cajun.

Nous jouons parfois pour les fêtes de village mais surtout pour les bals folk avec les gens qui savent déjà danser ou qui connaissent déjà la musique traditionnelle. D'un lieu à l'autre on retrouve les mêmes groupes de gens, autant des personnes du milieu de la danse traditionnelle occitane que des nouveaux installés dans la région. Nous ne sommes pas un groupe spécifiquement occitan. Probablement, les personnes qui pratiquent exclusivement la danse occitane ne vont pas venir voir Tara. Mais, souvent, on joue pour des gens qui ne connaissent pas les danses, qu'elles soient irlandaises ou occitanes. J'interviens alors pour expliquer les pas et tout le monde peut participer. Je présente des danses très accessibles, il suffit de savoir compter les pas, de connaître sa droite et sa gauche et ça marche tout seul. C'est un début qui peut donner envie d'aller plus loin.

D. B. : Est-ce que tu préfères faire un bal pour des gens qui découvrent cette musique ou pour des danseurs confirmés ?

En fait, les plaisirs sont différents mais bien réels quand même. C'est plaisant de jouer pour des gens qui ne connaissent pas, tu les vois découvrir quelque chose. Ils découvrent que ce qu'ils entendent est une musique accessible, que tout le monde peut participer, peut danser. Il faut comprendre

que les gens en général sont dans un système passif, "absorbant" de la culture, surtout avec le phénomène télévisuel. La danse, c'est une façon de mettre de soi et c'est chouette de voir quand on est sur scène cet engagement des danseurs.



C'est aussi très agréable de jouer pour des danseurs confirmés : parfois on oublie ce qu'on joue tellement on prend de plaisir à les regarder. Quand on a des personnes qui dansent vraiment très bien, on joue différemment, on joue pour eux et on a l'impression que eux ils dansent pour nous. C'est une sorte de communication qui s'installe, ça peut être magique.

D. B. : Qui sont les musiciens du groupe, ?

Tara aujourd'hui est différent de ce qu'il était il y a dix ans. Il y a du monde qui y est passé et chacun ou chacune a laissé ses traces. On est le résultat de ce mélange. Des fondateurs, il ne reste que Daniel et moi, mais actuellement on est quatre : Daniel au violon, mandoline, épinette et *bodhran*, Pete Fisher à la guitare, Jean-Michel Le Duigou au violon et à l'accordéon, et moi à la flûte et à la mandoline.

D. B. : Comment prospectez-vous pour trouver des lieux de concert ou de bal ?

En fait, on n'a pratiquement jamais cherché de dates avec Tara, c'est plutôt les gens qui nous appellent. On tourne davantage l'été et inévitablement autour du 17 mars, fête de Saint-Patrick.

contre, sans passer par là, on ne serait peut-être pas arrivé au stade où l'on est maintenant : dans la musique irlandaise, il y a des choses très intéressantes surtout au niveau des accompagnements et des arrangements. Il y a de très bons et inventifs joueurs de *bodhran*, par exemple, et des instruments nouveaux (pour l'irlandais) comme le *bouzouki*. Mais je pense qu'on fait plus attention maintenant à ne pas masquer la musique originale.

D. B. : On a tenté de mettre le son de la pop-music dans la musique traditionnelle, mais qu'est-ce qui explique aujourd'hui ce retour à une sorte de fondamentalisme ?

Je pense qu'il y a une vraie peur que les instruments et la musique soient submergés dans ce son très artificiel qu'on entend partout à la radio ou à la télé : basse-batterie, "réverb", et pleins d'effets. La réponse, c'est d'aller plus strictement, plus étroitement dans une vision de l'authenticité de la musique, qui peut être aussi un peu stérile à mon avis. Il y a un danger d'essayer de trop localiser, de chercher une sorte d'authenticité de lieu, justement parce que c'est la musique du peuple. Ce n'est pas à mon avis une musique qui a, à tel point, des règles formalisées. Il faut qu'on trouve une façon d'utiliser cette belle musique dont on a hérité, mais d'une façon qui correspond à notre époque et à notre vie.

D. B. : Cette recherche de l'authenticité, cette exigence sur les sources, n'entraînent-elles pas un décalage par rapport à une attente du public ?

Il y a le danger d'une forme d'élitisme qui peut exclure une partie du public. Par exemple, des personnes qui participent à un bal folk peuvent être confrontées aux regards méprisants de ceux qui trouvent qu'ils sautent trop ou ne dansent pas comme il faudrait. Cela existe dans la musique occitane, ça se passe sûrement aussi comme cela dans la musique irlandaise. J'ai du mal avec cette sorte de purisme, mais en même temps, je préfère mille fois le son de la percussion à main qu'est le *bodhran* au son de la batterie.

L'été dernier, au festival Trad' Estiu à Foix, il y avait un bal avec le groupe Minuit Guibolles. On m'avait dit qu'ils pratiquaient du "trad" moderne" et que peut-être on n'aimerait pas trop. Mais, en vérité, c'était un grand plaisir de danser sur leur musique et les structures musicales pour la danse étaient totalement respectées. Et, en plus, les musiciens prenaient un plaisir énorme à jouer. C'était vraiment un spectacle fabuleux. Le lieu était en plein air dans le centre de Foix, et beaucoup de gens s'arrêtaient pour écouter et regarder – probablement des gens qui ne connaissaient pas du tout le trad. Alors, peut-être y a-t-il quelques-uns d'entre eux qui auront désormais une autre vision de la musique traditionnelle.

D. B. : Comment vois-tu la place de la musique traditionnelle, qui se situe en dehors des grands circuits du business, de la variété par exemple ?

À l'origine, la musique traditionnelle, c'est une musique du peuple. C'est un reflet de la vie quotidienne des gens. Quand la vie des gens évolue, il faut que la musique évolue aussi.

D. B. : L'évolution économique et technologique d'une région ou d'un pays "tire" les gens dans une certaine direction !

Et ce n'est plus le cadre dans lequel la musique traditionnelle s'était construite. Dans les années soixante, soixante-dix, avec le renouveau des musiques traditionnelles, il y avait des essais de la reconstruire... ! Récemment, j'ai réécouté quelques enregistrements de cette époque, avec basse/batterie par exemple, des instruments que l'on trouvait dans la musique "pop". À l'époque, on trouvait que c'était très bien. Mais aujourd'hui ça ne passe pas, ça vieillit très mal. Par



De gauche
à droite :
Jean-Michel Le
Duigou, Pete
Fisher, Alison
Wylie, Daniel
Guerin
Photo
Marc Mesplé

Je pense néanmoins que la musique traditionnelle, globalement, doit être en lien avec ce qui nous a été transmis, que ce soit les instruments ou l'interprétation. Il faut prendre en compte qu'il s'agit d'une musique que nous ne sommes pas si nombreux à apprécier. C'est un genre minoritaire. Les participations aux concerts ou aux bals tournent généralement autour de cinquante ou cent personnes.

D. B. : Comment peut-on expliquer ce phénomène ?

J'ai tendance à mettre la télévision au cœur de beaucoup de problèmes. Aujourd'hui, on n'est pas éduqué pour apprécier cette musique. Dans les écoles, la musique n'est pas valorisée. Je reviens à la télé où le niveau musical est très très bas. Il faut avoir choisi d'apprécier la musique traditionnelle. Ce n'est pas une demande du grand public. C'est une ironie en fait que ce soit aussi peu connu, alors qu'il s'agit au départ de la musique du peuple.

D. B. : Quand des personnes découvrent pour la première fois cette musique et ces danses, ils sont toujours enthousiasmés, et ça marche toujours très bien avec les petits en animations scolaires. Ça signifie que le public potentiel existe ?

Il y a une question de présentation. En France il y a peu d'importance donnée à la musique à l'école alors que ce devrait être une matière noble. C'est presque une manière de dénigrer la musique. La musique a toujours été une expression très forte de l'identité, de la revendication. On peut penser que le fait de laisser la musique de côté à ce point signifie qu'elle représente quelque part une menace.

D. B. : Tu fais également de la lutherie ?

J'ai eu une formation sur le travail du bois en Angleterre. J'avais toujours travaillé avec ma tête, j'ai été prof pendant un temps, mais j'avais envie de faire quelque chose avec mes mains. En venant ici, j'ai continué la menuiserie et, en faisant de la musique, je suis allée vers la lutherie. Le premier instrument a été une mandoline pour Tara. Ensuite une amie m'a demandé si je ne voulais pas essayer de faire une harpe. J'ai emprunté un instrument dont j'ai relevé les côtes, et j'ai fait ma première harpe. Elle me plaisait beaucoup comme instrument. Donc j'ai commencé à me renseigner sur la façon de faire des harpes ! Il y a beaucoup d'entraide entre les luthiers et j'ai été bien conseillée. Il y a un intérêt grandissant pour la harpe en ce moment.

D. B. : Quand on est musicien, on écoute fatalement d'autres musiques que celle que l'on pratique ?

Bien sûr, mais je préfère la musique traditionnelle. Il y a une vie dedans. J'ai aimé la musique irlandaise toute ma vie. C'est une musique qui me soigne, elle m'apporte de la joie en jouant ou en écoutant, ça me remonte le moral quelque part. Quelquefois la musique classique peut me faire ça aussi. La musique a cette capacité de nous toucher comme rien d'autre.

D. B. : Des projets ?

En lutherie, je cherche à fabriquer une harpe de petite taille mais avec plus de son. Quant à Tara, on pense à faire un autre CD, peut-être avec les compositions instrumentales de Jean-Michel, des musiques à danser.

D. B. : Au-delà de toutes ces questions, qu'aimerais-tu dire encore ?

J'ai envie d'exprimer mon appréciation de cette région qui m'a si bien accueillie. C'est une chance que je me sois trouvée là, un hasard très heureux. Je ne sais pas ce qui nous attend dans les années qui viennent et parfois j'ai un peu peur, alors il faut que l'on soit très fort avec les choses que l'on apprécie, auxquelles on croit. Et, bien sûr, (...rire...) j'aimerais que l'on joue de plus en plus de la harpe....

NOTES

1. Un clin d'œil au mouvement situationniste qui a préfiguré Mai 68 ainsi que la brochure explosive "Il y a de la misère en milieu étudiant". De là à penser qu'il y a de la misère dans le milieu de la musique traditionnelle !

2. Une foire aux musiques (non autorisée mais tolérée par la Préfecture) qui a été organisée en Ariège avec une incroyable efficacité par un collectif d'associations : une agglomération de tentes où se déroulaient toutes sortes de spectacles, toutes sortes de musiques, et du cabaret.

TRAD MAGAZINE

[Le monde des musiques & danses traditionnelles]

Tous les deux mois, 120 pages d'articles : dossiers régions et instruments, partitions et tablatures, Cahiers du Bal, actualité des musiciens et groupes, compte-rendus, pages lutherie, rubriques pratiques, calendrier de 1000 dates, 120 chroniques de disques...



Trad Magazine, c'est aussi :
 des cds compil' (Cajun, Québec, "Bal à la maison",
 Trad Magazine : 15 ans, 15 groupes), des partitions &
 tablatures pour accordéon et leurs cds, des méthodes
 pour apprendre l'accordéon ou la cornemuse !

Plus d'infos sur demande ou sur
www.tradmagazine.com

Tarifs d'abonnement :
 1 an : France 32 € - U.E. 35 € - DOM/TOM et Autres pays 38 €
 2 ans : France 59 € - U.E. 66 € - DOM/TOM et Autres pays 72 €

Règlement par carte bancaire (Visa, Eurocard/Mastercard), chèque, CCP ou Mandat-Poste international au CCP N° IBAN : FR 36 20041 01005 0905428 F° 026 71 - Code BIC : PSSTFRPPLIL à l'ordre de Vecteurs.

Abonnez-vous !!!

Nom :
 Prénom :
 Adresse :
 Code Postal :
 Ville :
 Pays :

Je m'abonne pour 1 an ou 2 ans
 au prix de : €.
 Je joins mon règlement à ce bulletin.

Trad Magazine - BP 27
 62350 Saint Venant - France
 Tél. : (0033) 3 21 02 52 52
 Fax : (0033) 3 21 27 16 70
tradmag@wanadoo.fr
www.tradmagazine.com

LES MUSIQUES ORIENTALES RÉSONNENT AU CONSERVATOIRE DE NÎMES

par Pascal Caumont

Actuellement professeur de percussion, chargé des classes de piano-jazz, de oud (luth oriental) et de musique orientale au Conservatoire de Nîmes, Alex Clapot est titulaire du Certificat d'Aptitude de percussion. Il emprunte des chemins de traverse, vagabonde et voyage au sein d'autres cultures. Il a étudié le droit, l'arabe classique et le japonais. Musicien "non-conventionnel", il pratique des instruments très divers, tels les percussions, le vibraphone, la guitare, le piano, le oud. Il se produit en concert, notamment dans les formules en duo ou en trio. Compositeur, il crée des pièces pour xylophone et piano, violon et piano, clarinette seule, percussion et bande électronique, piano et bande, oud et zarb, contrebasse et vibraphone, basson seul, piano seul, marimba seul. Comme pédagogue, il écrit dix-huit études pour caisse claire, trente études pour xylophone et *Eléments* pour une approche de la musique arabe.

Pascal Caumont : Quel est le répertoire transmis et pourquoi mettez-vous l'accent sur ce type de répertoire ? Comment s'effectue la transmission ?

Alex Clapot : Le répertoire provient de Bahrein, Syrie, Egypte, Algérie, Maroc, Mauritanie, avec une préférence pour les musiques traditionnelles à caractère populaire dont le mystère est plus étincelant, au sens de la brièveté de l'étincelle. Concernant les étudiants de l'école, la transmission se fait par l'oralité ou par l'écrit selon le choix des musiciens.

P. C. : Vous développez une pédagogie basée sur une grande transversalité entre

ce qu'on appelle habituellement les "disciplines". Pourquoi ce choix ?

A. C. : Si la vie est dans la musique, celle-ci se trouve dans toutes les existences et même les préexistences ; au fond, il manque un Lascaux musical : presque un souffle de vent très ancien qui contiendrait les mélodies en attente. Un exemple : le Raï a sûrement débuté avec Cheikh Hamada (1889-1968) puis Cheikha Renutti et a abouti à Khaled qui dans son album *Kutche* en 1988 innove, invente et prolonge les recherches d'Hancock.

Au niveau de la rencontre des genres, on voit que les musiques contemporaines, actuelles, traditionnelles sont des catégories liées

au temps. C'est normal car la musique est aussi du "temps de substitution" matérialisé par le son. On pourrait même dire que le musicien ne s'ennuie jamais puisque "tuer le temps" est la caractéristique de l'ennui !

P. C. : C'est vrai, la musique est un art du temps contrairement à la peinture ou la sculpture qui sont des arts de l'espace. Et donc, pouvez-vous nous décrire plus concrètement une action ou un projet particulier ?

A. C. : Je pense que la musique apparaît là où on ne l'attend pas. 5000 renards vivent à Londres et ont su s'adapter à un environne-

ment pour lequel ils n'étaient pas préparés. La musique s'adapte aussi et fabrique les voisinages. C'est l'art de se côtoyer et de se rejoindre sans altérer ses fondements et sa raison d'être. Par là j'ai créé le projet "Renard Urbain". Les mêmes instrumentistes passent d'un style à l'autre (le musicien de rock jouera aussi Boulez, le oudiste jouera aussi du *marimba* sur une pièce électro-acoustique mixte...). Le programme de ce concert comprend un *Taqsim* au *ney* sur boudon tenu par un groupe de *Hard Core*, auquel s'enchaîne un mor-

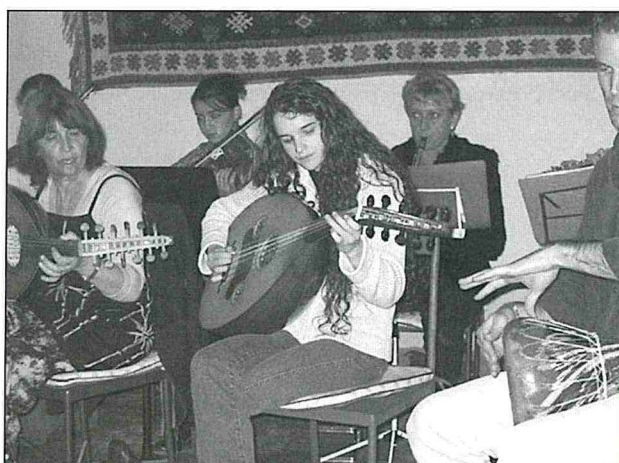
P. C. : Je me tourne vers vous, Bernard Guillaume. Vous êtes directeur du Conservatoire de Nîmes. Comment voyez-vous cet enseignement des musiques de tradition orale ?

Bernard Guillaume : Pour ma part, je viens d'être nommé à l'École Nationale de Musique de Nîmes et j'ai découvert avec surprise et plaisir ce travail original. Le travail à partir de relevé écrit est orienté sur la pratique collective directe, avec la mise en place de boucles (cellules répétitives) que

teurs tels Bartok, Kodaly, Maurice Emmanuel, Charles Koechlin et bien d'autres ont souvent la même attitude en utilisant de multiples réminiscences culturelles qu'il faut savoir déceler pour bien interpréter.

P. C. : Alex, ces musiques et leur mode de transmission appartiennent-ils plutôt au passé ou à l'avenir ?

A. C. : La conclusion sera difficilement nuancable pour qui envisage le temps prochain sans crainte d'une représentation immodérée du passé ou d'une forme de cécité



ceau oriental à 7/8 repris par le *Hard Core* qui enchaîne par sa propre création en 7/8 et annonce un *malouf* tunisien. Suivra dans ce programme une pièce de Boulez (un extrait du *Marteau sans maître* avec guitare, vibra, flûte, xylo, bongo). Puis un extrait de *Facing you* pour piano solo de Keith Jarrett, de la musique des Balkans, du rap avec un texte en arabe, du Bryan Ferryhough, du *groove* et de l'électro-acoustique. Toutes les pièces de ce programme sont enchaînées de façon que chacun trouve quelque chose à son goût et profite de la surprise en découvrant les analogies possibles.

nécessite ces musiques et les relations rythmico-mélodiques parfois très complexes, mais d'une intensité musicale propre à ces cultures. Je constate qu'apprendre la musique avec ces entrées permet de rester constamment dans la dynamique musicale sans passer par des étapes intermédiaires, souvent fort longues et qui font perdre parfois (ou souvent !) l'objectif des apprentissages musicaux.

La présence d'une telle pratique au sein d'une institution d'enseignement musical montre que l'accès à la musique peut revêtir plusieurs aspects, sans limitation de culture et de répertoire.

Dans leurs créations les compo-

ignorante de son apport. Quant aux musiques, elles circulent sans laisser l'adresse de leur auteur. Elles se volent, appartiennent à d'autres et finalement à tous. Elles s'envolent d'une région, d'un pays à l'autre ; par ces déplacements modificateurs, les mélodies semblent établies et façonnées avec leur propre consentement. Ce sont des airs magiques déposés comme la rosée du matin sur les mémoires attentives.

Groupe de
musique orientale
Collection
Alex Clapot

Lo Saüc

Me l'aviá dit, la Josiana d'amassa-dits : "d'un que fa pas res, benlèu d'un que pòt pas far quicòm, se dit que pluma pas las figas... Era la sason que se cal pelejar amb tois que tenon de plumas per poder minjar unas figas. Me brembi que lo Pepi tostemp ensajava de caçar mères amb tendas. Ieo, que pensavi causer l'encaminament de vida del Francilhon praubet, desamorsavi cada tenda al lòc de tastar la carn perfumada de figas. En aqueste temps me descoravi de plumar las figas... Lo temps es passat e amb aquel estiu de balha-figas,

Pluma pas las figas !



aprèp aquel de balha-set, me pensavi : abans que las hromigas que las chapan totas, que m'en vau qu'hèr de serva-figas per ua altra sason ! Amassavi, me pelejavi coma caliá amb las vèspas, sucravi, todelhavi... tant de figas e unes pòts ! Caliá coconejar, esperar fins que lo gost delas figas d'estiu s'es perdut... Venquèt le brespalh que se capitavan plan per tastar. Mès, benlèu lo tapador valiá pas res... N'i aviá quicòm de blanc e de leugèr sus las figas confitas... e ieo, qu'aviá trabalhá coma al temps passat, amb saber e valentisa me calguèt... plumar las figas abans de minjar !

Pourquoi la sève du sureau ne se chargerait pas un peu d'amertume, pour toutes les fois où elle fait éclater les bulles ?

Saison à entendre les âmes, saison à sentir la sève

pays blanc qui en connaît des



Vous savez au retour de ces moments où le ventre s'est alourdi et où l'œil s'est chargé, lui, de la vue humide de de tous ces ventres vides ou de ces dos chargés de tout ce que la vie sait parfois inventer avant de se retirer...

Le sureau, voisin de l'armoise au feu de Saint-Jean, veut faire l'écoute à l'âme ... C'est qu'il a trop écouté la flèche du

histoires d'écouteurs et d'écouteuses d'âmes mortes. Si j'étais né le deux novembre, peut-être que je pourrais jouer à l'entre-deux mondes et je pourrais vous raconter tout ce que pensent les dos brisés par les événements qui agitent la vie... Je ferais comme celle, bien connue de Dominique la spécialiste d'écoute d'âme, qui entendait remuer les morts jusque dans les pendules. Mais vous savez que tous les arbres naissent à Sainte-Catherine, quand s'est de nouveau rebouché le trou d'entre les mondes. Voilà pourquoi je ne suis pas un écouteur d'âme. Et à part une ou deux fois par an, lorsque je veux tailler un nouveau rameau de sureau, je lorgne du côté du printemps...

L'encaminament dela cançon que n'a cap jamai daishat e massipon cerca-palma, que s'es heit cerca-pantais, que s'es heit cerca-trabalh, que s'es heit cerca-rambalh per eth saüc.

Pardui, l'encaminament parla d'encaminament : "Anirem totis a Pinsaguèl !"

De que s'anava cercar a Pinsaguèl ? Quand èri mainatge, ja se vesia mès miflàs que bocas badantas.

Alavètz, al bruch de la veitura familiara peta-portas, compreniái plan : "anirem totis a Pinsaguèl !" E anavi tot dret al fin de la cançon amb lo biais per totas aurellas : "...sera descorat per la societat" ... o lo

Anar a pinça-guèrle



biais de fin de brespalhon, aprèp un brave flaçon : "... sera descorat d'una merda de gat" ... E l'entre-dus ? Amb lo temps m'es vengut un biais de far lo camin del pescofi... "pescar la sofia e les barbeus, lo que n'aura mai atrapat..."

Un biais vertadièr ? Pas segur... " mai atrapat..." benlèu me prusís parlar d'aquela malha que lo peis trop pichon s'en tornava al riu. Que semblava falorda, aquela malha al mainatge que sabia plan qu'al nom de civilitat se cal totjorn prene lo bocin lo mai pichon...

Alavètz la malha me demorèt. La memòria, benlèu, pòt far de carn amb peis !

Il ne plume pas les figues !

Elle me l'avait bien dit, Josiane qui collectionne les paroles : "d'un qui ne fait rien ou peut-être d'un qui ne sait rien faire, on dit qu'il ne plume pas les figues..."

C'était la saison où il faut se colleter avec tous ceux qui ont des plumes pour pouvoir manger quelques figues. Je me souviens que toujours le Pépé essayait de chasser les merles au piège. Moi qui pensais choisir la vocation du petit François pauvre, je désamorçais chaque piège avant d'avoir pu goûter à la viande parfumée à la figue. En ce temps je me dissuadais de plumer les figues...

Le temps est passé et lors de cet été généreux en



de sècheresse, je me suis dit : avant que les fourmis mangent toutes, je m'en vais mettre des figues à l'abri pour une autre saison : j'ai ramassé, me suis colleté comme il faut avec les guêpes, j'ai sucré, remué... tant de figues et si peu de pots !

Il fallait mettre à l'abri, et attendre que le goût des figues d'été se soit perdu... Vint le goûter qui tombait bien pour y goûter. Mais, peut-être que le couvercle n'était pas bon... il y avait quelque chose de blanc et de léger sur les figues confites... et moi qui avais travaillé comme au temps jadis, avec science et vaillance, il me fallut... plumer les figues avant de les manger!

Sason d'armièra, sason de saba

Perque la saba del saüc

se cargariá pas d'amarum un còp per autres còps que se fa peta-bodenfla ? Savètz, quem al tornament d'aquels moments que s'es cargat lo ventre e que l'uèlh se cal cargar de la vista banhada amb totis aquels ventres pas cargats o amb aquelas esquinas cargadas de tot çò que la vida sap trobar de pesuc per s'acabar...

Eth saüc, vesin de l'artemisa ath huec de Sent-Joan que vou qu'hèr eth armièr... qu'as trop escotath la beluga del país blanc, que coneish força istorias d'armièras e d'armièrs !

S'èri nascut per dus de novembre, benlèu podriái far l'entre-dus mondes e vos podriái contar çò que pensan

eveniments bolegan-vida....

Que hèrei quem aquela, plan coneguda de Dòmenica l'armièra, qu'ausiá bolegaments de mòrts enas relòtges de paret.

Mès savètz que tots los arbres son nascuts per Senta-Catarina, quand s'es emberto-cat un còp de maí, lo trauc d'entre-dus mondes.

Pr'auquò soi pas un armièr. E a despart un còp o dus per an, quand vòli escriure un branc de saüquet, fai l'agacha-prima...

las esquinas copadas per



Aller à Pince-gueule de travers

L'entame de la chanson n'a jamais

quitté l'enfant cherche balle, qui s'est fait cherche rêve, qui s'est fait cherche boulot, qui s'est fait cherche truc pour le saüc.

Pardi, l'entame parlait d'une mise en route : "Nous irons tous à Pinsaguel !"

Mais qu'est-ce qu'on allait chercher à Pinsaguel ?

Quand j'étais enfant on y voyait déjà plus de faces joughues que de bouches béantes.

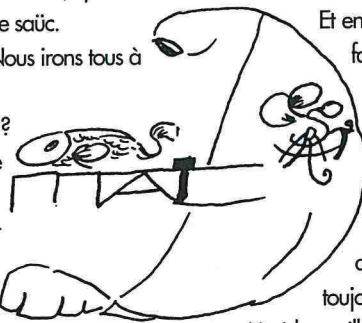
Alors au bruit de la voiture familiale claquant

ses portières je comprenais bien : "Nous irons

tous à Pinsaguel !" Et j'allais directement à la

fin de la chanson avec sa version pour toutes

oreilles : "... sera décoré par la société" ou la version de fin de repas,

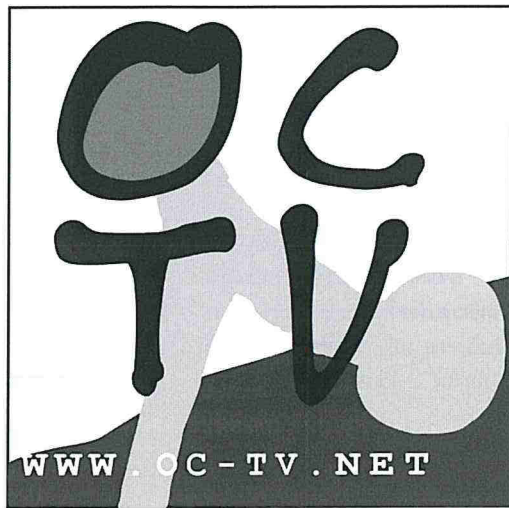


après une bonne bouteille : "... sera décoré d'une merde de greffier".

Et entre les deux ? Avec le temps m'est venue une façon de faire le chemin du pêcheur : "... pêcher la sophie et les barbeaux. Celui qui en aura pris le plus (maí) ..."

Une vraie version ? Pas sûr... "en attraper le plus (maí)..." Peut-être qu'il me démange trop de parler de cette maille qui renvoyait au ruisseau le poisson trop petit. Qu'elle semblait excentrique cette maille à l'enfant qui savait bien que pour des raisons de politesse on doit toujours ne prendre que le plus petit morceau...

Ainsi la maille m'est restée. La mémoire sait peut-être transformer le lard en poisson !



Web TV

PLATE-FORME EN HAUT DEBIT SUR INTERNET

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

ZOOM TV

www.zoom-tv.com

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

RENCONTRES CONCERTS



Panti Will - Fabulous Trobadors e Clica - Ez3kiel - Fawzy Al-Aiedy - Silverio Pessoa
 Roberto de Brasov - Gianmaria Testa - Miqueu Montanaro - TTC - Nilo MC - Idir - Chloé
 Mr Orange - Jeffrey Lewis
 Carlos Nunez - Jaga Jazzist
 Cor de la Plan - Akop - Dj Vadim
 l'ensemble Pythagore - Eric fraj
 Japanese League - High Tone
 L'Ham de Foc - Alberte Forestier
 Laurent Cavalie - Noir Desir - Eiffel
 Alif Sound System - Mesclamis
 Massilia Sound System - Zebda
 Mad Professor - Amon Tobin
 Michel Macias - André Ricros
 Omar Sosa - Jan Dau Melhau
 Jan-Mari 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

Eths Lumbrets

à Chein-Dessus le 27 novembre 2004

À Chein-Dessus, un petit village du canton d'Aspet en Comminges, un événement est organisé par l'incontournable Joseph Raufast dit Penjalum, à la fois organisateur et cuisinier, raconteur d'histoires et occasionnellement chanteur, mais aussi cantonnier, maçon, mécanicien, charpentier, ferronnier, couvreur, éleveur, jardinier, un paysan du Comminges en quelque sorte ! Penjalum n'a jamais aimé l'école et, de cette résistance, il a trouvé le ressort pour *viure au país*, avec une humanité et une malice bien gasconnes. Pour sa compagne Marie-Claude et ses amis qui l'aident, ou de façon plus *soft* l'association Penjalum, c'est une soirée importante à Chein-Dessus. Comme pour beaucoup de villages du Piémont Pyrénéen, ces soirées sont un peu du bonheur sous perfusion. Les gens du pays sont réunis autour du repas avec les amis et d'aucuns chantent entre les plats, alternés avec quelques interventions d'Eths Lumbrets. Quelques inconditionnels des bals trad's rejoignent la soirée, plantés à l'entrée et dissimulant leur impatience, peu concernés par le repas qui s'éternise comme il se doit quand on

est bien ensemble. Et le bal est ouvert avec les voix de Marivonne Magnan et d'Isabelle Barrat, le



violon, la mandoline de Patrice Charles, l'accordéon d'André Pons, la guitare de Christophe Barrat. Dès le premier morceau jusqu'à la fin, c'est un régal, perceptible dans le regard de l'assistance. Le son de ce groupe est plein de rondeurs et donne l'impression de quelque chose de "bien huilé". C'est bon à entendre, même pour ceux qui ne dansent pas. De toutes ces années de tentatives de reconquête d'un nouvel espace pour la musique traditionnelle, Lumbrets à mon sens est une formation aboutie, en pleine maturité. L'absence d'artifices, de sur-lignage pour afficher une éventuelle modernité, renforce l'impression de naturel de leur

musique au féminin et au masculin. Les polyphonies, placées sur les airs à danser, s'inscrivaient

bien dans le contexte de cette soirée gasconne. Les arrangements sont pertinents. La guitare assure une bonne base rythmique, mais le jeu en accord fait un peu doublon avec l'accordéon. Les accords altèrent le sentiment des pièces modales comme les rondeaux, les branles ou les bourrées par exemple. Le jeu d'André Pons a gagné en sobriété et les parties

de basse mériteraient encore un *shinhau* de discrétion. Cela renforcerait l'expression agréablement enlevée de la main droite. Ce groupe possède une assurance sympathique, et l'on ne perçoit pas de labeur dans leur pratique musicale. Lumbrets pourrait à lui seul justifier d'un label de qualité pour les musiques non diplômées encore bien vivantes. Eths Lumbrets pratique une musique qui ne prend pas de rides et qu'on aimerait réentendre, à condition qu'il y ait un CD à pouvoir mettre sur les étagères.

Dominique Barès

Eths Lumbrets
Collection
André Pons

Fouad Didi

Entretien réalisé par Alem Alquier

Fouad Didi vient de Tlemcen (Algérie). Il vit à Marseille depuis 1995 et est titulaire du Diplôme d'État de musique traditionnelle. Il vient périodiquement à Toulouse pour des concerts et surtout pour animer des stages d'initiation à la Noubâ (forme principale de la musique arabo-andalouse, créée par le légendaire Ziryab au IX^e siècle), sur l'invitation du Conservatoire Occitan. Ses concerts sont aussi émaillés de Hawzi, qui est un répertoire intermédiaire entre la musique arabo-andalouse et la musique populaire. Musicien multi-instrumentiste, il brille aussi bien au violon qu'au oud, et se révèle un excellent pédagogue.

Alem Alquier : Quels sont ton parcours et ta formation ? Quelles rencontres ont été décisives pour ta carrière ?

Fouad Didi : Je suis né en 1964 à Tlemcen, ville d'art et d'histoire où la musique tient une place importante dans la vie et parmi les activités qui existent dans la société.

J'ai commencé en 1976 à Gharnata, une association culturelle sous la direction du Cheikh Bouhcina, en apprenant tout d'abord le chant, la percussion et ensuite j'ai entamé l'apprentissage de la mandoline. La pratique de la mandoline m'a permis d'accéder au monde du violon qui m'a complètement séduit. Et depuis je n'arrive plus à m'en séparer, je suis en perpétuelle découverte de cet univers.

Par la suite j'ai fréquenté d'autres associations culturelles musicales comme Ryad El-Andalus, sous la direction de Ahmed Malti, et une

autre association, Mustapha Belkhdja, sous la direction de Salah Boukli-Hacene.

Les rencontres qui ont été décisives pour ma carrière ont été celles occasionnées par les invitations à assurer différents types de représentations, en tant que meneur et chef de groupe¹ : festivals, mariages, concerts...

A. A. : Peux-tu décrire les différentes dimensions du travail artistique que tu entreprends ? les sources qui ont nourri ton travail et ton inspiration ?

F. D. : Mon travail artistique a commencé à prendre différentes dimensions dès lors que j'ai décidé de travailler d'autres styles, à savoir le répertoire d'autres écoles, comme l'École de Fès et l'École d'Alger, qui sont tout de même très différentes de l'École de Tlemcen. Mes sources, c'est l'écoute du répertoire arabo-andalou dans tous ses aspects, c'est-

à-dire également celui des différentes écoles qui existent dans le Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie). Les sources musicales qui ont nourri mon travail au niveau de l'École de Tlemcen ont été Cheikh Larbi Ben Sari, Cheikh Redouane Sari, Cheikh Abdelkrim Dali, Cheikh Salah, Cheikh Boukli-Hacene Salah et Maître Yahia El-Ghoul.

A. A. : Peux-tu me parler de ta rencontre avec le public français, et plus largement, européen ? Comment se comportent ces publics par rapport à la musique arabo-andalouse ?

F. D. : La rencontre avec le public occidental s'est très bien passée car c'est un public qui aime découvrir et qui est curieux de connaître d'autres musiques et les instruments traditionnels caractéristiques de celles-ci. La plupart du public, quand il vient

pour la première fois, ne connaît pas assez ou pas du tout cette musique dite "arabo-andalouse", en se disant "Est-ce du flamenco ?", et finalement à l'écoute ils se disent que c'est autre chose. Par contre, il y a des liens.

A. A. : Comment as-tu rencontré tes collaborateurs ? Comment travaillez-vous ensemble ?

J'imagine que les rencontres ne sont pas rares à Marseille avec des gens comme Manu Théron ou d'autres musiciens occitans... Penses-tu que vous créez de véritables carrefours méditerranéens lorsque vous vous rencontrez musicalement ?

F. D. : Mes collègues sont des personnes que j'ai rencontrées sur le terrain, lors de festivals ou d'autres événements culturels.

À partir du moment où les projets sont clairs, alors les carrefours et les chemins se croisent pour former une seule "voie" avec plusieurs "voix".

Les rencontres avec d'autres artistes qui font d'autres musiques sont toujours enrichissantes, c'est vraiment un plus dans tous les sens du terme.

Dans certains styles de musique, le croisement musical se fait de manière spontanée et on commence à travailler et à développer². Il faut qu'il y ait un déclic, il faut aimer sinon ça ne passe pas !

Effectivement Marseille est une ville cosmopolite qui permet aux différents artistes de se rencontrer et de partager des moments, voire des projets ensemble.

NOTES

1. Notamment l'orchestre Tarab, qui a été créé à Marseille en 1996 à l'initiative de Fouad Didi qui en assume la direction. Composé de musiciens marseillais qui représentent les écoles de



Photo Mélanie Gribinski

Tlemcen et d'Alger, cet orchestre s'est spécialisé dans l'exécution du répertoire classique dans le respect de la tradition de l'Andalousie ancestrale transmise oralement par la "Silsilet Echouyoukh", chaîne des maîtres qui a pour référence contemporaine le grand Cheikh Larbi Ben Sari.

2. Fouad Didi vient d'intégrer en 2005 Ta Limania Xena, groupe de musique traditionnelle grecque et de *rébétiko* à Toulouse. La musique grecque vient de la musique byzantine, dans laquelle l'interaction modale avec les musiques arabes n'est plus à démontrer. De plus, une partie du répertoire de Ta Limania Xena, la musique dite "laïque" en Grèce, est tempérée, tout comme la musique arabo-andalouse.

DISCOGRAPHIE

Musique arabo-andalouse. Vol. 1, 1997
De l'Andalou au Hawzi. Vol. 2, 2001
 Dist. : Digital Illusion



Cantigas de Santa Maria, Séville
Cliché Patrimonio Nacional

LA MUSIQUE À L'ÉCOUTE DE LA MUSIQUE : HISTOIRES DE CONFLUENCES

par Jean-Christophe Maillard

Lorsqu'il s'agit d'expliquer ou de classer les musiques, le praticien et l'auditeur se sentent souvent sécurisés par les normalisations et les repères. Les exemples peuvent abonder, dans tous les domaines :

- Sécurité du musicien qui se croit protégé par le groupe humain auquel il appartient : musique "sérieuse", dit Pierre Boulez pour parler de ce que d'autres qualifient de "savante" ou de "classique". Le musicien de rock refuse d'être confondu avec la "variété" qu'il estime fade et commerciale. Le musicien basque, corse, voire jamaïcain ou sud-africain ne se mêle aux autres qu'avec la plus grande prudence car il estime que le message qu'il délivre en fait l'étendard de son peuple. Le musicien de la chambre de Louis XIV n'éprouve que mépris pour son contemporain qui joue pour les noces de village. Le musicien d'église de cette même période peut imaginer que ses homologues de l'Académie Royale servent une musique dangereuse, esclave de la luxure et des fables mensongères¹.

- Sécurité de l'historien : selon lui, chaque période, chaque pays correspond à une série de données précises, qu'il ne faut pas confondre avec les autres. L'histoire de la musique n'est qu'une série d'événements bien distincts les uns des autres. Il y a donc des "genres", des "styles", des "écoles", des "périodes" qui font parfois "évoluer" la Musique (avec un grand M) pour lui permettre, dans un angle positiviste, d'approcher de la perfection, sachant souvent que cette perfection correspond au lieu et à l'époque où l'historien opère. Précisons que pour ce même historien, il ne s'agira bien sûr que de musique savante européenne. Pérotin fait "balbutier" la polyphonie, Machault, Josquin ou Palestrina la font un peu "avancer", Monteverdi "invente" la tonalité, l'aboutissement se situant avec Gounod, Saint-Saëns, Franck, Wagner... avec les sublimes passages de Bach, Mozart et Beethoven, appartenant pourtant à une période révolue. On aura pu reconnaître ici le discours type de l'historien du début du XX^e siècle, avec tout le côté caricatural qu'on a voulu y trouver, par la suite. Ces propos, aujourd'hui outrés et démodés, ne sont

pourtant pas, dans leur mécanisme de pensée du moins, oubliés. Si une nouvelle pensée, axée sur le relativisme et la modestie intellectuelle (fût-elle fausse !) semble être devenue le fondement du post-modernisme, on s'aperçoit de la toute puissance de l'ethnocentrisme, de "l'ethnocentrisme de classe" de Grignon et Passeron², et du "chronocentrisme" (n'ayons pas peur des néologismes...) de tous ceux qui vivent la plus belle époque qui n'ait jamais existé.

Si nous étudions la musique comme je l'ai proposé⁹, nous devrions pouvoir apprendre quelque chose sur les structures des échanges humains en général par le biais des structures impliquées dans la création de la musique, et ainsi en apprendre davantage sur la nature profonde de l'esprit de l'homme¹⁰.

- Sécurité de l'usager : contentons-nous de considérer l'époque actuelle. Le marché de la musique ne peut fonctionner que par catégorisations. On écoute de la musique ancienne, du baroque, du romantique, du moderne, du contemporain. Le musicien populaire (dans le sens de musicien "des médias") peut faire de la chanson, de la variété, du rock, du métal, du reggae, du ska... les options sont presque infinies... en tout cas, plusieurs dizaines de catégories sont très en vigueur chez les disquaires, les gens de radio, et les producteurs. Quiconque est rapidement étiqueté, de manière à être plus facilement repérable dans un système dont le carcan peut présenter les avantages d'un univers ordonné, où tout un chacun peut rapidement être situé : sommes-nous si loin de nos historiens raillés ci-dessus ?

Normalisation et repère ne sont, en fait, que des éléments de facilité. J'évoquais les avantages sécurisants qu'ils proposaient. Affranchissons-nous pourtant de ces garde-fous, comme peut le faire, en fin de compte, celui qui les a assimilés. Celui qui a découvert sur une carte routière le chemin, par l'autoroute, de Paris à Rome, apprend à l'usage que tous les chemins peuvent y mener. De nombreux chemins peuvent mener d'une musique à une autre : il nous appartient d'en mettre ici quelques-uns en évidence. Il est fallacieux de s'imaginer, comme certains le font encore, qu'une expression culturelle ne fonctionne que sur ses propres ressources. On aura à l'esprit les réactions idéalistes mais infiniment primaires

de ceux qui prônent le génie intrinsèque de tel ou tel groupe ethnique, social, spirituel, voire professionnel ou sportif !... Voici quelques décennies, on a vu d'éminentes personnalités de l'ethnologie se faire attaquer par certains car ils osaient évoquer la réciprocité des influences entre des cultures "minoritaires" (Bretons, Basques entre autres) et leurs "dominants" de la culture française³. De la même manière, certains dirigeants d'associations culturelles bretonnes (l'exemple s'est sans doute rencontré ailleurs) opéraient voici peu une censure farouche face à ce qu'ils jugeaient "impur" au regard de l'idéal qu'ils s'étaient forgé : cette censure pouvait rejaillir sur les fruits des collectages (on ne révélait au public qu'une infime partie de ce qui avait été recensé), et une sorte de "néo-style" expurgé ressortait de ce tamis souvent discutable. Si l'on s'affranchit de tout jugement sur le contexte politique ou idéologique -sans s'abstenir de l'évoquer- les barrières tombent, et souvent telle ou telle expression culturelle risque bien d'en ressortir grandie, éclairée d'une lumière différente qui pourtant ne discrédite pas sa spécificité : le génie de l'adaptabilité et de la réinvention est une composante essentielle des cultures. L'adepte de tel ou tel idéal doit éviter de tomber dans une attitude partisane : l'objectivité de son travail et le choix éclectique de ses exemples ne rendent que plus crédibles ses recherches, et finissent par susciter l'adhésion de bon nombre de personnes.

Pour mieux comprendre le phénomène des styles en musique, et la dynamique qui les fait palpiter, vivre... ou tout simplement évoluer⁴, il importe donc de jeter certains préjugés qui ne cessent d'entraver nos réflexions. Rejoignons donc l'une des plus grandes figures de l'ethnomusicologie de la fin du XX^e siècle, l'Anglais John Blacking, lui qui affirme :

Je suis persuadé qu'une approche anthropologique de l'étude de tous les systèmes musicaux permet mieux de les comprendre que l'analyse des structures sonores prises comme chose en soi. (...) Il faut nous souvenir que dans la plupart des conservatoires on n'enseigne qu'une espèce particulière de musique ethnique, et que la musicologie est en réalité une musique ethnique⁵. (...) Je ne comprends plus l'histoire et les structures de la musique "classique" européenne aussi clairement qu'auparavant ; et je ne vois pas la nécessité de distinguer les termes "musique populaire" et "musique classique⁶", si ce n'est comme étiquettes commerciales⁷.

L'intérêt réside dans une vision sans a priori des différents genres. En effet, ces genres existent bel et bien, mais c'est par le principe des échanges qu'ils parviennent à se régénérer. L'échange est d'ailleurs l'un des principes fondateurs de toute société. Blacking déjà cité insiste, en concluant son essai, sur son rôle fondamental dans toute société :

Si nous étudions la musique comme je l'ai proposé⁸, nous devrions pouvoir apprendre quelque chose sur les structures des échanges humains en général par le biais des structures impliquées dans la création de la musique, et ainsi en apprendre davantage sur la nature profonde de l'esprit de l'homme¹⁰.

On s'apercevra d'autant plus de l'imperfection de ces classifications genre par genre, lorsque l'on aura à l'esprit le côté universel du don et de l'échange. Certes, les interférences entre les divers styles musicaux n'en sont qu'une illustration, rarement évoquée par les ethnologues généralistes. Néanmoins, on pourra se replonger dans l'un des textes fondateurs de l'ethnologie moderne pour saisir l'ampleur de ce phénomène, propre au comportement humain saisi dans sa globalité.

Les sociétés ont progressé dans la mesure où elles-mêmes, leurs sous-groupes et enfin leurs individus, ont su stabiliser leurs rapports, donner, recevoir, et enfin, rendre. Pour commercer, il fallut d'abord savoir poser les lances. C'est alors qu'on a réussi à échanger les biens et les personnes, non plus seulement de clans à clans, mais de tribus à tribus et de nations à nations et -surtout- d'individus à individus. C'est seulement ensuite que les gens ont su se créer, se satisfaire mutuellement des intérêts, et enfin, les défendre sans avoir à recourir aux armes. C'est ainsi que le clan, la tribu, les peuples ont su -et c'est ainsi que demain, dans notre monde dit civilisé, les classes et les nations et aussi les individus, doivent savoir- s'opposer sans se massacrer et se donner sans se sacrifier les uns aux autres. C'est là un des secrets permanents de leur sagesse et de leur solidarité¹¹.

Nous pourrions poursuivre dans nos références : Claude Lévi-Strauss est l'un de ceux qui développent abondamment ce principe de circulation entre les peuples, par exemple dans son essai *La voie des masques*¹² qui, de surcroît, appuie son argumentation sur des exemples empruntés au domaine artistique. Nous avons évoqué plus haut, en espérant ne pas avoir cédé à un lyrisme outrancier, une idée de "palpitation" et tout simplement de vie lorsque le phénomène musical est sollicité. Comment ne pas associer à ces deux concepts celui du "mouvement" ? Voici pourquoi l'observation d'une musique, même si on l'enferme dans sa spécificité de style, d'époque ou de contexte général, donne malgré tout une impression d'inachèvement, ou tout au plus d'arrêt sur image. S'imaginer qu'une fugue de Bach, une symphonie de Beethoven ou un opéra de Wagner sont des monolithes incontournables, monuments fixes et éternels du génie humain ne tient pas compte du fait que ce type d'œuvres, abstraction faite du formidable impact qu'elles font sur certains d'entre nous, ne sont précisément que de superbes instantanés, issus d'une époque et d'une pensée données. Comme dans l'univers savant occidental, on peut concevoir le même phénomène dans des musiques aussi fugaces que le jazz (dont l'histoire ne serait presque rien sans l'existence des enregistrements) ou aussi pérennes d'apparence que la tradition indienne du *râga*, le répertoire écossais de *pibroch* ou le *nô* japonais. L'écoute des diverses

interprétations, grâce aux enregistrements remontant maintenant à de nombreuses décennies, relativise cette notion d'"éternité" illusoire.

Qu'y a-t-il dans le monde qui ne soit sujet au changement ? Peut-on attendre de la musique qu'elle ait sur toute chose le privilège d'être immuable, elle qui dépend à ce point de l'imagination et du sentiment ? (...) Bref, comme on ne peut point arrêter le monde dans sa marche, il faut aller de l'avant, car celui qui reste en arrière perd un temps qu'il ne pourra recouvrer qu'à grand-peine¹³.

Charles Burney, honnête compositeur mais surtout grand voyageur et esprit cosmopolite, avait posé la question de manière directe et exemplaire dans sa simplicité. L'Europe musicale que visitait le Britannique, en cette fin du XVIII^e siècle, offrait au moins autant qu'aujourd'hui l'image d'un kaléidoscope mêlant toutes les influences disponibles. Notre voyageur n'en négligeait aucune, se rendant dans les églises, les temples, les synagogues, les théâtres, les salles de concert, mais aussi en écoutant les musiciens des rues ou en interrogeant les paysans dans les campagnes. Burney était

Les sociétés ont progressé dans la mesure où elles-mêmes, leurs sous-groupes et enfin leurs individus, ont su stabiliser leurs rapports, donner, recevoir, et enfin, rendre.

un brillant produit de la philosophie des Lumières, lui qui imaginait une vision globale du phénomène musical, sans a priori d'échelle sociale, d'époque ou de pays. Sans doute avait-il été sensible à ces inévitables et innombrables échanges qui composent le ferment de l'art et de la culture. Car cette époque, comme presque toutes, était déjà celle des brassages et des confluences.

C'est cette "confluence" qui va désormais nous guider, et elle constitue l'un des aspects majeurs de la vaste dynamique que nous venons d'évoquer. Imaginons-en quelques aspects. La "confluence" s'effectue de bien nombreuses manières : un petit ruisseau peut se noyer presque incognito dans un vaste fleuve, mais deux grandes rivières peuvent aussi former un vaste estuaire...

Confluences internationales et interculturelles. Le métissage : actualité et rétrospection.

Depuis peut-être une ou deux décennies, un terme brusquement élevé au pinacle a semblé réunir l'ensemble des qualités des "nouvelles musiques", celles nées des rencontres fortuites ou calculées, fruits des hasards des mouvements migratoires, des voyages de l'un ou de l'autre, ou plus douillettement des découvertes de tel ou tel musicien, au détour de l'actualité discographique ou des concerts : le fameux "métissage". De nos jours, les musiques dites vivantes sont dans de si nombreux cas accompagnées de ce label que ces infinis mixages peuvent engendrer le vertige. Une musique métissée risque-t-elle de se "métisser" à nouveau avec une autre, elle aussi résultante d'interférences éclectiques ? Nous dirigeons-nous vers un inévitable *mainstream* que l'on entrevoit déjà dans une certaine musique populaire

médiatisée à l'échelon international ? Notre ambition n'est pas ici de tenter de rebâtir le monde, ainsi que l'a déjà fait maint rêveur. Ce premier questionnement, qui semble venir à l'esprit de quiconque considère le foisonnement musical actuel, pourrait nous conduire à regarder un peu en arrière. Imaginons-nous, par exemple, il y a un peu plus de deux siècles et demi.

...à mon égard, J'ay toujours estimé les choses qui le méritoient ; sans acception d'auteurs,

ny de Nation ; et les premières Sonades Italiénes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragèrent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ny aux ouvrages de Monsieur de Lully, ni à ceux de mes ancêtres ; qui

seront toujours plus admirables, qu'imitables. Ainsi par un droit que me donne ma neutralité, Je vogue toujours sous les heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent¹⁴.

François Couperin ignore que la musique pourra plus tard se métisser : il préfère évoquer la fameuse *réunion des goûts* lui offrant une *neutralité* bénéfique. Le claveciniste et organiste n'était certes pas le seul à se préoccuper de ce rapprochement des deux grandes écoles. Tout en doutant fortement des premières tentatives françaises, le flûtiste prussien Johann Joachim Quantz semblait s'engouffrer dans une voie déjà tracée lorsqu'il affirmait 28 ans plus tard :

Quand on sait choisir avec le discernement requis, ce qu'il y a de meilleur dans le gout de la musique de plusieurs nations : il en provient un gout mêlé¹⁵.

Que Quantz "mêle" les goûts ou que Couperin les "réunisse", nous avons bien là deux attestations que les musiciens du XVIII^e siècle (enfin, deux au moins, à coup sûr) avaient des préoccupations analogues. N'insistons pas sur les deux termes : celui de Couperin est plus nuancé, plus poli, plus "galant" que celui de Quantz, plus autoritaire et moins gracieux sans doute. Nous n'irons pas jusqu'à insinuer que Couperin "métisse" à la française, et Quantz à la prussienne : la citation du flûtiste provient d'un texte rédigé initialement en allemand, puis traduit par une tierce personne. Le fait est que malgré des préoccupations analogues, chacun fut en mesure d'illustrer ses propos par des musiques bien différentes les unes des autres. "Mêler" ou "réunir" les goûts ne parvenait certes pas, en 1724 ou en 1752, à produire les fruits d'un *mainstream* baroque.

L'avènement d'un baroque franco-italien est une image qui vient facilement à l'esprit, pour l'historien ou pour le mélomane, et de tels exemples peuvent se multiplier dans l'histoire de la musique occidentale : l'exemple des Troubadours repris par les Trouvères ou les Minnesänger, le langage romantique mis au service des mélodies nationales des musiciens d'Europe centrale au XIX^e siècle, le jazz et la musique symphonique flirtant sous la houlette de Gershwin, Ravel ou Stravinski... L'énumération deviendrait vite fastidieuse, alors que l'on a déjà compris que la musique semble bien se régénérer par ses rencontres avec les musiques des autres. Nous ne considérons d'ailleurs ici qu'un vaste domaine de la musique, celui des auteurs savants européens : l'historien de la musique que je suis (entre autres) n'avait aucun mérite à débiter avec lui, un terrain familier offrant les multiples avantages que l'on peut imaginer. Le mot a pourtant été lancé : la musique se régénère. C'est sa raison d'être. Pour cela, la sphère des influences et échanges s'élargit. C'est à notre tour d'élargir les investigations. Musique savante, période baroque, domaine européen, échanges entre nations : la "réunion" des goûts peut se retrouver bien ailleurs, comme notre évocation du "métissage" contemporain l'avait laissé sous-entendre.

12

*Apollon, persuade Lully, et Corelli,
Que la réunion des Goûts François et Italien
doit faire la perfection de la Musique.*

Essai
en forme d'Ouverture

Lully
et les Muses
Françoises

Corelli
et les Muses
Italiénes

Doc. I

Confluences sociales : le débat du savant et du populaire.

Lorsque l'Allemand du XVIII^e siècle se délecte des concertos ou des opéras italiens, lorsque le "folkeux" français du troisième millénaire demande à son collègue marocain d'unir la *derbouka* à la vielle, chacun se rapproche d'une culture voisine, mais autre. L'exotisme, l'évasion (fictive ou non) vers d'autres climats guide tout un chacun. Pourtant, l'exotisme n'est pas forcément géographique. Si l'Étranger représente l'image de l'Autre, cette altérité peut aussi se manifester dans la proximité immédiate. Le gentilhomme assis dans sa chaise à porteur, lorsqu'il traverse le Pont Neuf à Paris en 1680, est encerclé d'autres, moins bien vêtus que lui et se déplaçant à pied. Il en est de même de nos jours, en recadrant le contexte. La confluence peut s'opérer à partir de deux éléments issus de la même civilisation, du même pays, sans perdre à l'idée que confluence implique au départ l'altérité.

Les sociologues actuels se sont abondamment penchés sur la question. Il nous importe peu qu'ils ne soient guère techniciens de la musique (même s'ils l'abordent souvent avec bonheur, car leur vision est moins étroite et sclérosée que peut l'être parfois la nôtre, lorsque nous nous réfugions derrière les paravents sécurisants du spécialiste), ils énoncent aussi des idées générales, presque intemporelles, qu'il importe d'avoir à l'esprit.

La notion d'altérité guide les relations d'un groupe social -ou ethnique- envers un autre. Regarder le voisin, c'est l'appréhender au travers du prisme déformant de son propre jugement.

*L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles : morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions*¹⁶.

Dans notre cas d'une élite confrontée au commun, viendra se greffer le phénomène d'une société dominante profitant d'une autre dominée. La classe dominante réagira, selon les réactions que suscite cette observation de l'autre, de manière "ethnocentriste", et plus précisément avec un "ethnocentrisme de classe" : tout jugement sur l'autre société se fait selon les critères qui lui sont propres, sans chercher à expliquer le pourquoi et le comment de certaines manières d'être et de réagir. Nous pouvons avoir l'occasion d'observer les réactions ethnocentristes de certains, face à d'autres civilisations ; l'ethnocentrisme de classe juge un groupe social de même provenance géographique, de même race, et régi par les mêmes grandes valeurs morales et religieuses.

L'altérité réside dans le niveau social, à la lueur de tous les usages qui en découlent. S'il faut avoir à l'esprit les raisons de ce prisme déformant, comment alors juger la culture populaire ? Quelle part donner à sa possible dépendance par rapport à celle de la classe dominante ?

*Faut-il alors, pour comprendre une culture populaire dans sa cohérence symbolique, la traiter comme un univers significatif autonome, en oubliant tout ce qui est en dehors d'elle et au-dessus d'elle, et d'abord les effets symboliques de la domination que subissent ceux qui la pratiquent, quitte à y revenir après coup ? Ou faut-il au contraire partir de la domination sociale qui la constitue comme culture dominée pour interpréter d'emblée par rapport à ce principe d'hétéronomie toutes ses démarches et ses productions symboliques*¹⁷ ?



Dès lors, les règles risquent d'être claires : lorsque la science et la culture issues de l'élite s'emparent des valeurs du peuple pour les réinjecter dans leur univers, ce sera au travers d'un miroir imparfait, ou d'un filtre ne retenant que les éléments qu'elles voudront bien conserver.

*C'est bien au cœur d'une langue codifiée, écrite, que prend sens une politique qui consiste à parler d'une langue populaire dans une autre qui dit ne pas l'être, et à laquelle on se réfère forcément pour parler droit, écrire bien et suivre le bon chemin*¹⁸.

Le "populaire" est alors récupéré et analysé selon ce que l'on veut lui faire dire.

*Une infinité de discours se font en son nom. Chacun se sert d'une parole que le peuple aurait émise pour confirmer ou valider la sienne propre*¹⁹.

De même, certaines observations actuelles, prenant exemple sur des faits récents, pourront aisément se transposer à une époque antérieure. Bien sûr, certaines données sont bouleversées (régimes politiques axés sur la démocratie, sensible amélioration du niveau de vie), mais le fossé entre les deux univers est toujours présent.



Le véritable principe des différences qui s'observent dans le domaine de la consommation et bien au-delà, est l'opposition entre les goûts de luxe (ou de liberté) et



les goûts de nécessité : les premiers sont le propre des individus qui sont le produit de conditions matérielles d'existence définies par la distance à la nécessité, par les libertés ou, comme on dit parfois, les facilités qu'assure la possession d'un capital ; les seconds expriment dans leur ajustement même, les nécessités dont ils sont le produit. (...) Le goût est amor fati, choix du destin, mais un choix forcé, produit par des conditions d'existence qui, en excluant comme pure rêverie tout autre possible, ne laissent d'autre choix que le goût du nécessaire²⁰.

On peut imaginer à juste titre que cette rencontre entre deux univers, si voisins et si proches à la fois, s'opérera avec difficulté. L'emprunt à une civilisation voisine ne prête pas à conséquence, puisque cet emprunt concerne une culture relativement éloignée, souvent mal connue du contexte environnant. Ici, savant et populaire sont les composantes d'une seule et même civilisation, fractionnée par les classes sociales. La musique de l'une peut paraître rebutante et trop complexe aux autres, alors que la musique de cette dernière peut inspirer le dédain aux autres, par son côté vulgaire ou simpliste. Si ces comportements se vérifient en tout lieu et en tout temps, on sait bien que les interférences sont incessantes... Les exemples montrant comment un compositeur va puiser son inspiration dans le monde de la culture orale, pay-

sanne ou même citadine, sont légion. Au XIII^e siècle, Adam de La Halle met en scène Robin et Marion, de simples vilains, et tous leurs amis dont la truculence ne semble guère s'accorder avec la cour princière pour laquelle le trouvère écrit, lui qui est protégé par Charles d'Anjou, frère de Louis IX et roi de Naples. Lorsque Johann Sebastian Bach met en scène les deux personnages de la *Bauernkantate* (cantate des Paysans) BWV 212, le jeune couple mêle adroitement les discussions à caractère sérieux (la politique d'un dirigeant local) et les bouffonneries truculentes. De même, le très digne organiste et *cantor* fait alterner continuellement les genres musicaux : aux récitatifs et arias les plus conventionnels s'opposent des pièces fraîches et spontanées, telles que l'on pouvait sans doute les entendre par les orchestres ambulants qui circulaient à Leipzig lorsque Bach y exerçait ses fonctions. Je n'insisterai pas sur les célèbres exemples de Franz Liszt et de la musique des tziganes de Hongrie (qui inspira aussi Brahms, par exemple), sur les nombreuses écoles nationales de Russie, Bohême, Pologne, Finlande... au nom desquelles les compositeurs puisent si fréquemment dans les patrimoines nationaux. Il y a ici sujet à de nombreuses études, et certains ne se sont pas privés pour le faire. Les confluences entre peuple et élite ne se sont certes pas ralenties au XX^e siècle : les exemples de Bela Bartók et Manuel de Falla sont une preuve éclatante que les langages savants modernes s'associent eux aussi à ce prodigieux gisement de la tradition. Plus récemment, Luciano Berio en a donné des preuves étonnantes, tout comme les postmodernes (Alfred Schnittke, Phil Glass, Steve Reich ou Lukas Foss entre autres).

Plus complexe est l'influence de l'univers savant dans le monde populaire, mais elle n'en est pas moins omniprésente. Plus rarement traitée (car les exégètes parlent plus facilement de l'univers auxquels ils appartiennent, celui de l'élite), nous aurions ici tendance à l'observer avec d'autant plus d'intérêt et d'acuité. On remarquera que ces apports mettent presque toujours du temps à agir, une découverte du monde savant apparaissant beaucoup plus tard dans l'univers du peuple. On songera aux innovations organologiques, lentement assimilées puis réinterprétées : les exemples de la vielle et de la cornemuse au XIX^e siècle, réinventées à la lueur des factures savantes des instruments de la mode champêtre au XVIII^e siècle, en sont une illustration éloquentes. L'accordéon, au départ instrument de salon de l'époque romantique, connaît par la suite l'essor que l'on sait dans le monde des villes et des campagnes. Le domaine du langage musical est, lui aussi, favorable à ces apports. Qui aurait en effet pensé que Gustav Mahler, Claude Debussy, puis Arnold Schoenberg et Edgar Varèse auraient pu devenir des sources d'inspiration pour des musiciens s'adressant à un très grand public ? Il suffira d'entendre de nombreuses musiques de films pour se prouver le contraire. De même, nombre de chanteurs de variétés vont puiser, à un moment ou à un autre, divers éléments de style directement empruntés aux langages de Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Francis Poulenc, voire Olivier Messiaen.

Confluences diachroniques : musique et stratification.

L'acteur musical est très souvent conscient des interférences qui peuvent survenir entre les répertoires de cultures ou de milieux sociaux différents. Plus délicate à percevoir est la confluence entre passé et présent, acquis et innovation. La vision la plus évidente s'effectue dans la musique savante écrite. Ainsi évoquera-t-on d'une manière parfois manichéenne la "tradition" et la "modernité" chez tel ou tel auteur, telle ou telle école, opposant chez Stravinski le *Sacre du Printemps* à la *Symphonie de Psaumes*, ou dans l'*Orfeo* de Monteverdi les chœurs des bergers du premier acte au récit de la Messagère de l'acte II. Ici encore, c'est le domaine de la musique savante qui viendra rapidement à l'esprit car les écrits sur la question abondent. Si l'on se réfère, en revanche, aux autres modes d'expression musicale, les éléments risquent de se compliquer car une limite est souvent faite entre la musique dite de "variétés", boudée des scientifiques car considérée comme pervertie et commerciale, et l'univers traditionnel et de transmission orale, jugé souvent comme référence stable, survivance du passé, ou témoignage intemporel du génie d'un peuple. Est-il encore nécessaire de souligner que ces idées préconçues méritent d'être considérées avec prudence ? Les musiques "de variété", mi-écrites, mi-orales, sont un exemple éloquent de syncrétisme, que les contingences commerciales expliquent grandement. Malgré l'américanisme ambiant (dont les retombées se font effectivement sentir sur l'ensemble du globe), on remarque qu'il existe partout des "variétés" locales : musiques populaires africaines actuelles, mélodies véhiculées par les médias chinois, vietnamiens, indonésiens, autant que par les moyens de communication turcs, égyptiens, grecs. De la même manière, il existe des "variétés" françaises, espagnoles, italiennes et allemandes, et il est souvent facile de discerner d'importantes spécificités de l'une à l'autre, abstraction faite bien sûr de la langue employée. La raison en est simple : face à un besoin de vivre superficiellement dans son époque (par exemple en employant des éléments musicaux d'une violente actualité, tels les instruments électroniques, les apports peu dissimulés d'un rock ou d'un *beat* anglo-américain, ou tout simplement des idiomes purement occidentaux dans le cas des musiques d'Afrique et d'Asie), la touche consciente ou non d'une spécificité réapparaît presque toujours. C'est peut-être la forme la plus évidemment démontrable de produits musicaux redevables simultanément du passé et du présent : "présent" des influences et des moyens techniques, "passé" de la langue employée, des inflexions vocales, des modes, des genres musicaux revisités, parfois même des instruments utilisés. Pourquoi alors distinguer "passé" et "présent" ? Les éléments que l'on pourrait croire surannés dans cette énumération prouvent souvent, et même dans le cas de ces produits "louches", que ces mélanges ont garanti leur pérennité. Car les confluences diachroniques ne cherchent pas à

établir une hiérarchie dans leurs composantes, mais à proposer un produit adapté aux besoins. La variété, tributaire d'impératifs commerciaux, va donc exacerber les données et proposer un produit que le spécialiste pourra qualifier de "décadent" car exagéré et superficiel. Toutes proportions gardées, il peut en être de même avec une œuvre "rococo" qui transforme l'esthétique baroque en "kitsch".

L'exemple de la musique de variétés est donc facile à saisir par ses éléments à la fois contradictoires et outrés. L'univers de la musique savante occidentale est, de son côté, friand de ces paradoxes que les compositeurs ont parfois même plaisir à commenter abondamment, lorsqu'ils s'expriment sur leurs propres œuvres. Nous irons donc chercher quelques exemples dans le monde de ces traditions sur lequel Laurent Aubert s'interroge, et notamment sur ses acteurs :

*Chaque artiste s'approprie l'héritage reçu, qu'il fait fructifier et qu'il valorise selon son style personnel et celui d'une époque. Il n'est donc pas un simple imitateur, mais l'incarnation vivante de la tradition, en même temps que son dépositaire et son garant*²¹.

Nous avons surtout démontré la double présence de nouveauté et d'acquis, incluant une idée de mouvement que le terme de "confluence" induisait. Or, c'est bien un phénomène de stratification qui va intervenir à présent. Quoi d'étonnant à cela ? Il est en effet logique de considérer que l'acquis n'est lui-même que le fruit de confluences multiples. Il est parfois complexe, voire illusoire (et souvent abusif) de dresser un tableau des différents apports chronologiques d'une musique. Nous nous sommes pourtant risqués à cet exercice de style, au travers de cette chanson enseignée par un vieil homme amical (*vieil ami* me paraît incongru et usurpateur : Pierre Boixel était le grand-père de mon ami Jacques Beauchamp, illustre



Pierre Boixel
chantant lors
d'une noce.
(Coll. J.-C.
Maillard)

biniaouer et membre du groupe Sonerien Du). Il ne sera pas étonnant de constater que notre informateur était de Josselin, dans le Morbihan...

1 On dit par-tout qu'à Jos- se- lin, youp'lon la ma-lu-ra.

4 c'est un jo- li p'tit pat' lin. youp'lon la. ma-lu- ra.

6 les ha- bi- tants sont très gais youp'lon la, ma-lu-rett' ô gué, je

8 me suis dit : cré-nom de d'là! il faut que j'aill' voir ça!

tétracorde ascendant

tétracorde descendant

L'élément de modernité réside bien sûr dans les paroles : évoquer un *bien joli p'tit patelin* où l'on se rend (comme l'apprend la suite des paroles) depuis Quimper en chemin de fer, et où l'on voit des pêcheurs *chatouiller le gougeon*, trahit une chanson de composition récente. Enfin, l'allusion à la construction du clocher de Notre-Dame du Roncier, dans l'un des couplets, date précisément cette chanson des années 1930-40. La mélodie, construite sur un mode plagal, n'excède pas l'étendue d'une septième. Cette même mélodie peut s'articuler sur trois périodes : première (lignes 1-2) et troisième (ligne 4) exploitant principalement le tétracorde descendant (plus 1 degré au-dessus de la tonique), période centrale (ligne 3) exploitant le tétracorde supérieur (plus 2 degrés en dessous de la tonique), constituant le "point culminant" de l'air. Ce type de structure mélodique est au moins attesté depuis le tout début du XIX^e siècle en Bretagne, et se retrouve dans une infinité de pièces de tout style, par exemple les "tons doubles" des gavottes chantées en centre-Bretagne. Le style ornemental, enfin, constitue une variante extrêmement vivante de celui qui a été codifié et expliqué dans les traités de chant français, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il serait simpliste d'affirmer que cette chanson utilise des éléments successifs des XVII^e au XX^e siècles : on sait simplement que ces éléments ont été attestés à ces

diverses périodes. Mais certains étaient peut-être utilisés bien avant, ce qui rend notre opération de "carottage" passionnante mais analysable avec un minimum de circonspection²².

Ce type de chanson, très ancrée dans une époque bien qu'utilisant des procédés beaucoup plus anciens, se retrouve extrêmement souvent. Mais il faut savoir que de nombreux folkloristes, dérangés dans leurs clichés sur le côté intemporel de la tradition, ont préféré censurer, exclure, rejeter un tel répertoire car considéré comme hybride, monstrueux. Certes, la valeur littéraire de cette chanson pourra être jugée avec prudence, mais elle est indéniablement ancrée dans une tradition vivante, palpitante, et peu soucieuse des catégorisations que nous évoquions au début de cet article. N'ayons pas peur, et surtout si nous sommes enclins au désordre, à les employer pour archiver nos documents. Mais surtout, utilisons-les avec une infinie prudence lorsqu'on les observe pour leurs seules qualités musicales, et surtout, oublions-les dès qu'il s'agira de faire de la musique !

La musique écoute la musique. Cette écoute de soi-même, tout symbolique qu'elle puisse l'être dans la formulation de notre titre, semble bien révéler une vérité universelle : le musicien, l'auditeur, tout acteur participant à sa célébration cherche à entrer dans un univers qui soit en adéquation avec ses aspirations, quitte à secouer les vieilles habitudes. Les philosophes ont d'ailleurs dépeint les vertus du passager et profitable malaise que ces secousses peuvent provoquer. Ecouter la musique de l'autre est l'une des leçons les plus profitables pour faire fructifier la sienne. Elle n'est pas non plus la seule : les confluences doivent s'assimiler, les acquis peuvent devenir s'ils sont repensés de nouvelles spécificités... De même, il existera des phénomènes de rejet, ou de renouvellement. Face à l'immensité des enjeux, ne réfléchissons plus et continuons à jouer, à danser, ou à écouter : ce sera sans doute la meilleure manière de trouver nos réponses.

NOTES

1. Il s'agit des musiciens d'opéra, violemment attaqués par une grande partie du clergé, Bossuet en tête.
2. GRIGNON, Claude ; PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire*. Paris : Gallimard ; Le Seuil, 1989, p. 30. Collection Hautes études. Cf. également infra, note 17.
3. Nous pensons notamment aux travaux de Jean-Michel Guilcher sur l'ethnochoréologie.
4. Nous ne souhaitons pas placer ce terme rebattu en première position, d'autant plus que nous ne l'employons pas dans une optique positiviste : *évolution* ne rime pas forcément avec *amélioration*, mais inclut une idée de *transformation* graduelle, indispensable à la survie.
5. BLACKING, John. *Le sens musical*. Traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9 (titre original : *How musical is man ?* University of Washington Press, 1973).
6. Ibid., p. 11.
7. Les traducteurs spécifient et commentent les termes employés en anglais par Blacking, citons-les donc : *folk music (musique du peuple, folklorique, jouée par des non-professionnels)* et *art music (littéralement, musique d'art)*.
8. Ibid., p. 8.
9. C'est-à-dire en étudiant à pied d'égalité les musiques européennes et extra européennes, tout en mettant en évidence un sens musical universel plus ou moins développé selon les contextes sociaux.
10. Ibid., p. 128.
11. MAUSS, Marcel. Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. In *L'Année sociologique*. Seconde série. 1923-24, rééd. Chicoutimi : Cégep (édition électronique), 2002. p. 121-122.
12. LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Voie des Masques*. Paris : Plon ; Presses Pocket, Collection Agora, 1979.
13. BURNEY, Charles. L'état présent de la Musique, en France et en Italie, ou Journal du Voyage entrepris dans ces pays (...) (1770). In *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*. Traduit, présenté et annoté par Michel Noiray. Paris : Flammarion, 1992. p. 73. Collection Harmoniques.
14. COUPERIN, François. *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts (...)*. Paris : Auteur, Boivin, 1724. Préface.
15. QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière (...)*. Berlin : Voss, 1752, p. 334.
16. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris : Gonthier, 1982, p. 19.
17. GRIGNON, Claude ; PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire*. op. cit., p. 19.
18. BOLLEME, Geneviève. *Le peuple par écrit*. Paris : Seuil, 1986, p. 211.
19. Ibid., p. 167.
20. BOURDIEU, Pierre. *La Distinction, critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 1979, p. 198.
21. AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre : Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Chêne-Bourg ; Genève : Georg Editeur ; Ateliers d'ethnomusicologie, 2001, p. 40.
22. Précisons aussi qu'il ne s'agit pas de paroles modernes collées sur une mélodie ancienne : l'air est inconnu ailleurs et cette pratique est très rare dans ce répertoire.

LÉGENDES DES DOCUMENTS

1. Concert instrumental sous le titre d'Apothéose Composé à la mémoire immortelle de Monsieur de Lully par Monsieur Couperin (...) Paris, Auteur, Boivin, 1725. Cherchant à symboliser par ses compositions les bienfaits d'une musique franco-italienne, Couperin imagine d'une manière fantaisiste les ombres de Lully (champion de la musique française) et Corelli (promoteur de la sonate et du concerto en Italie, virtuose du violon) rassemblées par Apollon pour unir leurs talents.
2. Moins loin que Shanghai, le groupe Montanha Negra qui mêle *graile*, *bodega*, tambour, clarinette et tuba.
3. Un orchestre d'opéra traditionnel à Shanghai, novembre 2004. Au milieu des instruments chinois, un violoncelle qui renforce à l'octave grave les vièles *Erhu*.
4. L'échoppe d'un marchand de musique à Shanghai : si le propriétaire des lieux joue honorablement de l'orgue à bouche *sheng* et propose un important éventail de vièles, luths et clarinettes traditionnels, il vend également des violons, des violoncelles, et même un synthétiseur d'occasion. Ce mélange d'instruments "nationaux" et occidentaux se retrouve presque partout dans les magasins de musique des villes d'Asie et d'Afrique.

Disques

... "Tornarem dançar" Musique du Limousin et d'Auvergne

Duo Ancelin Rouzier

Un CD autoproduit par deux Limousins : "Un son monodique fait de degrés mobiles, d'échelles non tempérées, qui repose sur une technique rigoureuse au service de la danse." Certes, c'est un peu austère à la lecture, cette phrase du petit texte d'introduction, mais l'écoute de ce disque ne l'est guère. On aurait pu



croire qu'Ancelin et Rouzier tentaient de reproduire consciencieusement ce qu'ils avaient recueilli auprès des Anciens, voire des "moins Anciens" comme Olivier Durif et Françoise Etay. Ils sont simplement en osmose avec tous ces musiciens, parties organiques d'une tradition : on a entendu diverses chabrettes et violons du Limousin, on les reconnaît ici, on apprécie pourtant un son spécifique. Le pari est gagné : être conforme aux usages, mais avec sa personnalité. Le couple de compères se complète avec bonheur : leur musique échappe à la règle de la propreté aseptisée que certains revivalistes avaient instaurée : on ne justifie pas les degrés non calibrés de la chabrette par un accompagnement de synthétiseur

qui cherche à excuser ces prétendues imperfections, on propose un jeu foisonnant d'ornements et de grattements, le violon (ou l'alto) peut "râcler le boyau", mais à bon escient et dans le seul but de l'efficacité. Tout sonne merveilleusement naturel, dans des conditions qui paraîtraient celle du bal, ne serait-ce ce silence environnant qui témoigne d'une prise de son en studio qui n'a guère paralysé notre duo. Petite spécificité de Philippe Ancelin : aux côtés de l'habituel violon, il propose quelques airs à l'alto, que l'on entend plus facilement au sein d'un quatuor à cordes ou d'un orchestre symphonique. Voici donc de l'"alto populaire" qui évoquerait un peu certaines sonorités de rebec médiéval, sorties tout naturellement des doigts d'un violoneux rompu à un jeu et un style éprouvés : écoutons par exemple *Marchand, petit marchand* pour nous en convaincre. Les pièces solo, en d'autres endroits, soulignent les qualités ornementales et le sens de la liberté musicale de chacun, comme par exemple *Là-bas dans la prairie* au violon, ou *Au fond de mon village* à la chabrette. Les danses, souvent sous forme d'airs enchaînés avec goût, sont d'une efficacité irréprochable, que le violoniste propose un jeu à l'unisson de la chabrette ou qu'il s'en démarque par des "pompes" diverses. Ancelin et Rouzier se défendent de faire de la *Musique fonctionnelle* : et si le bonheur musical et le partage des émotions étaient des fonctions naturelles ?

Jean-Christophe Maillard

Autoproduction, 2004.

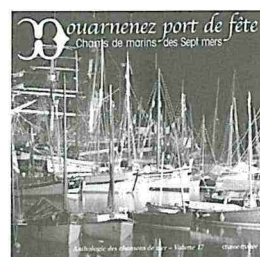
Philippe Ancelin, 6/8 rue

Denis Dussoub, 87350 Panazol, tél. 05 55 30 17 25

Nicolas Rouzier, Goupilloux, 87280 Beaune les Mines, tél. 06 86 81 00 90

Douarnenez port de fête – Chant de marins des Sept mers

Cette production est une compilation d'enregistrements publics réalisés lors des fêtes maritimes. Le CD est accompagné d'un livret de vingt pages dans lequel figure une présentation détaillée des manifestations de Douarnenez, des intervenants et du contexte historique du répertoire. Tous les deux ans, le "port de fête" de Douarnenez est l'occasion pour les marins passionnés de voile traditionnelle de se retrouver. Durant ces deux dernières décennies, un gros effort a été accompli pour la mise en valeur de la culture orale et sa transmission. Les ouvrières des conserveries ont expliqué l'importance des chants dans le travail répétitif et monotone, en particulier la nuit où veiller en chantant est moins pénible. Tous les marins qui ont connu cette époque ont dit la dureté de leur vie et la place importante du chant. C'est cette relation du chant au travail de la mer qui est au cœur de la manifestation "La Chasse-Marée" créée en 1986. Musiques de travail quand il faut hisser les voiles, musiques de cérémonie pour le lancement des bateaux, musiques de fête pour la danse, musique de l'in-



timité quand s'élève une complainte à l'occasion d'un naufrage. Les chants sont en breton, en français, en italien, en galicien, etc., entonnés au moment des repas de marins. Cette production devrait faire l'unanimité tant par la qualité

du son que celle des intervenants choisis pour illustrer le monde de la mer, malgré quelques petits accidents plutôt incongrus dans quelques arrangements avec l'apparition du synthé ou du son piano. C'est aussi un beau disque pour la promotion de cette grande fête de Douarnenez.

Dominique Barès

Douarnenez : Chasse-marée, 2002. Anthologie de la mer, Volume 17.

Dist. : L'Autre Distribution

Partigiani !

Zuf de Sur

Connaissez-vous cette chanson de protestation contre la première guerre mondiale "O' Gorizia" ? Emotion, musicalité, âpreté des paroles... le



disque *Partigiani !* est conçu à l'image de ce chant contestataire. Gorizia est une ville du Frioul d'où est originaire le groupe Zuf de Sur. Cette ville au cours des siècles a appartenu à différents pays, et elle présente une mosaïque de traits culturels allemands, italiens et slovènes mais aussi juifs et tziganes. C'est ce qu'explique en introduction du disque Alessandro Portelli, historien de l'oral : Gorizia est une ville frontière, polyglotte, au cœur de l'Europe, aux confins de toutes les guerres. Voilà pourquoi vous trouverez dans ce disque les chants des partisans en italien, en frioulan, en français, en slovène, en yiddish... Tous ont la même violence dans l'émotivité et ont la force de vous convaincre : aujourd'hui être partisan est encore possible. *Vivere di*

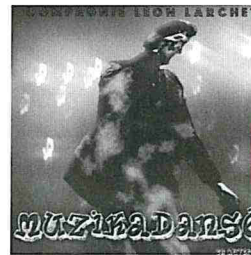
memoria non serve : Vivre uniquement dans la mémoire est inutile. Zuf de Sur revisite le chant des partisans : chants traditionnels ou créations, reprises de textes littéraires ou de lettres d'enfants incarcérés... la lutte pour la liberté est chantée sur tous les modes, dominés par les accords tziganes de l'accordéon de Maurizio Veraldi et du violon d'Adriano Coco, accompagnés de la guitare de Mauro Punteri, de la clarinette de Michel Bregant, de la contrebasse de Pierluigi Bumbaca et des percussions de Stefano Andreutti. Des voix puissantes traversent le disque et marquent notre esprit : *Madonuta* (page 11), interprété par Giovanna Marini, Patrizia Bovi, Francesca Breschi, Patrizia Nasini à partir d'un texte en frioulan de Paolo Pasolini, fige un instant d'éternité ; la voix rocailleuse de Gabriella Gabrielli réveille les chants classiques des partisans, comme Zebda avait su le faire, sur des arrangements ou des créations de Mauro Punteri ; Moni Ovadia interprète en yiddish un texte composé par un jeune poète partisan de Vilna qui commence ainsi "Non dire mai che hai percorso l'ultimo cammino : ne dis jamais que tu as parcouru le dernier chemin". Ces voix et la musique nous emportent, leurs énergies nous permettent de supporter l'indicible, comme cet enfant qui réussit à écrire à ses parents en lançant son ultime courrier par-dessus les fils barbelés du camp d'extermination de Pustkow : "Cher parents, si le ciel était de papier et toutes les mers noires d'encre, je ne réussirais pas à vous décrire la tristesse que j'ai au fond de mon cœur, les larmes et la douleur autour de moi" (page 4). Le disque est diffusé par un petit label, Finisterre : n'hésitez pas à les contacter si vous avez des difficultés pour l'obtenir. **Partigiani !, 2004. FTCD 26**
www.finisterre.it

Véronique Ginouvès

Musikadansé

Compagnie Léon Larché

La compagnie Léon Larché nous offre seize compositions autour d'un duo accordéon diatonique - violon, bien rodées, cadencées par le rythme des percussions de Kali Chaouli et de la contrebasse de Philippe Bonnet qui viennent remplacer ici les pieds des danseurs. Ces com-



positions dédiées à la danse sont toutes l'œuvre de Virginie Basset (le violon) et de Jac Lavergne (l'accordéon). Elles s'inspirent des grandes références du genre, des bourrées aux scottish, en passant par les jivas, les valse et les cercles circasiens : une affaire qui tourne !

V. G.

Clermont-Ferrand : Compagnie Léon Larché, 2004.

compagnieleonlarche@libertysurf.fr

Chants de mers et de marins

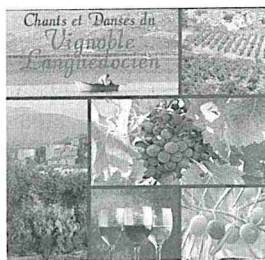
Voilà le quatrième volume des *Chants de mers et de marins* qui paraît aux éditions Caruhel. Comme pour les autres publications, les titres -ici au nombre de vingt- sont accompagnés de partitions et de tablatures pour accordéon. Les tablatures, qualifiées de "système



international poussé-tiré" par l'éditeur, sont simples et claires, elles vous offriront, ce n'est pas toujours la coutume, des jeux de basse et de mélodies intéressants. Le répertoire est classé par degrés de difficulté, cette fois-ci ce sont des dessins de phares qui vous signalent l'information suivant qu'ils soient un, deux ou trois. Petits dessins, petites anecdotes, recettes de cuisine, photographies et proverbes parsèment comme toujours l'ouvrage : "Celui qui a inventé le bateau a aussi inventé le naufrage" nous rappelle Lao Tseu... Chaque morceau est interprété à l'accordéon sol/do enregistré d'abord avec une interprétation artistique puis avec un jeu plus lent et sans état d'âme. S'il suit les procédures habituelles, ce livret est sans aucun doute le plus original et le plus abouti des quatre volumes de Caruhel. Le répertoire, qui navigue entre les chants traditionnels et les créations, est particulièrement bien choisi. Les voix de Yann Dour et Michel Beauget s'accordent, parfois de façon individuelle, d'autres fois en polyphonies, pour nous rendre une atmosphère nostalgique et marine. La clôture du livret sur *La barque à trente matelot* est particulièrement émouvante.

Caruhel, 2004.

Chant de la vigne du Languedoc



Difficile de parler d'un disque de musique traditionnelle dont le livret se limite à une série de photographies touristiques et commerciales

(un paysage de vigne qui pourrait être partout ailleurs, trois verres de vins...). Toutes mes recherches pour bénéficier d'un peu d'information ont été vaines : le téléphone de la "Phonothèque méditerranéenne" ne m'a pas répondu, la messagerie des éditions Tintamarre n'a pas donné suite et mes recherches sur Internet sont restées vaines... Les interprètes n'y sont certainement pour rien, mais de toutes façon, exceptés quelques voix et quelques hautbois, il est quasiment impossible de les reconnaître. Pourtant, j'aurais bien aimé savoir quel est le violon qui joue l'air du *Chevalet* (page 4) : malgré la mauvaise qualité générale de la prise de son du disque, son interprétation ressort avec vivacité. La plupart des chants sont interprétés de façon énergique et sympathique, mais la bonne volonté et l'enthousiasme ne suppléent pas la qualité éditoriale. Beaucoup de question sans réponses donc à l'écoute de ce disque...

V. G.

Répertoire, Polyphonies, monodies, polymonodies – chansons de tradition populaire en français.

Evelyne Girardon

Cette nouvelle parution d'Evelyne Girardon est des plus intéressantes pour qui fréquente ou souhaite découvrir le répertoire des chants de tradition orale des Pays d'Oïl. Interprète remarquable, la chanteuse est entourée de très belles voix féminines (les voix masculines ont ici un rôle accessoire). Les arrangements sont souvent originaux, avec une touche moderniste – impressionniste assez étonnante, révélant un haut degré de maturité vocale des interprètes. Il faut bien situer cette production dans le cadre des pratiques vocales actuelles issues de la tradi-



tion, en Centre France et Rhône-Alpes ; la vocalité n'y est pas la même qu'en Pays d'Oc, l'ornementation est beaucoup plus sobre, le timbre plus "poli" et propre. Alors que dans les régions méditerranéennes et pyrénéennes, l'on s'attache davantage à la palette ornementale, à l'intensité vibratoire, au timbre parfois rugueux ou rappelant l'origine organique du son. Il est bon que les interprètes sachent perpétuer les particularités de style des différentes aires culturelles. Avec ses trente-cinq chants pour un double-CD, cette parution permet de savourer une large thématique souvent ludique, portée par de très belles voix féminines.

Pascal Caumont

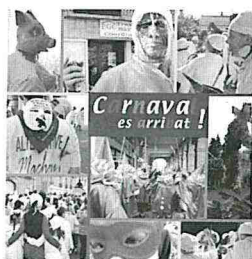
V. G.

*L'Autre distribution, 2004.
Compagnie Béline. CB35810*

Carnaval es arribat !

Ce disque est le témoin des pratiques musicales vivantes autour du Carnaval du Bas-Languedoc. Le producteur Rémi Castan est depuis plus de dix ans dans la recherche et l'observation des phénomènes musicaux en Occitanie. Après plusieurs CD remarquables (citons en vrac le *Chant des Terres Occitanes*, les *Concours de Flamenco à Nîmes*, la *Missa Flamenca de Pépé Linarès*, des cassettes de *Catinou et Jacouti*, de *Padena*), la "Phono" se recentre actuellement sur les fêtes populaires du Bas-Languedoc. Ce CD sur le carnaval est intéressant à plus d'un titre : d'abord pour faire entendre plusieurs airs de cette fête cathartique sur un même CD ; ensuite pour

mettre en parallèles les principaux carnivals de l'Hérault et de l'Aude ; enfin de faire entendre des musiciens populaires "dans leur jus", dans l'ambiance même de la fête. Peut-être que certains auditeurs de salon s'offusqueront de quelques décalages rythmiques ou du manque d'accord des instruments ; il faudra leur rappeler les notions ethnomusicologiques de système musical et de fonctionnalité, qui sont à



mettre au premier plan dans ce genre de document sonore. On peut regretter un livret un peu trop mince et des photos un peu pâles. Au final il en sort un disque très festif, très vivant aussi puisque la plupart des morceaux ont été enregistrés en 2003.

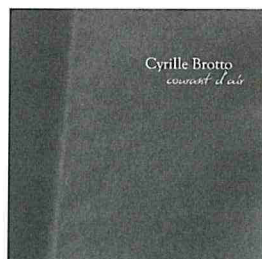
P. C.

Éditions Tintamarre, 2005.
Phonothèque Méditerranéenne. CST 06

Courant d'air **Cyrille Brotto**

Lorsqu'un jeune musicien de la région publie son premier album solo, on ne peut que se réjouir. Cyrille a débuté à l'accordéon diatonique une brillante carrière de musicien "trad", et se montre ici en tant que tel, après diverses expériences à la basse électrique et au sein du groupe Gadalzen... Il s'est entouré de partenaires des plus recommandables : Guillaume Lopez (flûtes et chant), son coéquipier le plus fréquent, l'excellent Guillaume Roussilhe (qui fait un court passage

au saxo soprano et à la bombe), le "tonton" Xavier Vidal -oncle honoraire ou parrain, mais oncle réel de Guillaume Lopez- (violon et chant), Frank Assemat (saxo baryton) et Serge Barran (*nyckelarpa*). La couleur générale reste classique, si tant est que le style folk tel qu'il remonte aux années 80 peut porter un tel vocable. Notre accordéoniste a été formé à bonne école, et se comporte en véritable musicien traditionnel, puisqu'il est imprégné d'une musique en grande partie orale : celle des musiciens qui, comme Xavier Vidal et d'autres de sa génération, ont fait entendre la musique d'Occitanie à leurs contemporains. On peut donc penser que la grosse rupture des années 1930-60, qui avait laissé presque exsangue le patrimoine populaire de nombreux coins d'Europe, est désormais enrayée : ce que les musiciens des années 70-80 ont pu sauvegarder ou réinventer appartient désormais à une tradition vivante. Mais si les couleurs générales, la rythmique de Cyrille, la voix de Guillaume Lopez, le répertoire dans sa globalité ne semblent pas apporter les mêmes bouleversements qu'un groupe comme Gadalzen par exemple, on



est d'emblée séduit par le jeu à la fois sensible et efficace de l'accordéon. Cyrille Brotto est un remarquable musicien, tout comme ceux qui l'entourent, et cela suffit pour faire de ce disque une réussite. De plus, Cyrille possède une personnalité qui transpire dans chacun des arrangements, qu'il joue seul ou en

groupe. C'est ainsi que les petites harmonies inhabituelles, les jolies improvisations aux effluves jazzy venant se glisser au creux d'une mélodie ancienne donnent à l'album un parfum discret mais tenace.

J.-C. M.

Dralhe Production, 2004.
040524DRA
Contact Cyrille Brotto, tél. 06 82 39 89 03 Mél :
cyrille.brotto@orange.fr

12 recèptas de J.A. Lespatluc **Joan Francés Tisnèr**

Joan Francés Tisnèr a rassemblé les ingrédients d'un disque à la fois original et basé sur les valeurs sûres : son coéquipier Jakes Aymonino (l'âme des Manufactures verbales), Alan Cadelhan (inutile de le présenter, même si certains le connaissent sous le nom de *Cachtoun*, voire d'Alain Cadeillan...), Mixel Etxecopar (grand spécialiste de la *txirula*, flûte à une main de la Soule). Il met en musique les beaux poèmes de Max Rouquette et Roger Lapassade, revisite les textes des chansons traditionnelles ou les écrit lui-même. Enfin, chaque titre est basé sur une recette de cuisine gasconne, soutenue dans le livret par des photos parfois alléchantes, parfois purement artistiques, ou enfin...gluantes (comme pour ces *ùstrias* -huîtres-illustrées par un texte bien glauque, *la Moquirà*). Les plages du CD se succèdent comme autant d'amalgames sonores, à la fois savants et fortuits d'apparence : on fait appel à un arsenal de bruitages, naturels ou synthétiques, on exploite le matériau sonore brut du porc qu'on égorge, de la pendule qui sonne, de l'eau bouillante qui coule. Les voix chantent, chuchotent, clament, parlent. Foisonnement baroque, armoire aux trésors que cet album flamboyant et parfois abscons... On

a cru saisir ici un côté "inventaire" à la Prévert, que l'on trouve souvent aussi, précisément, en lisant la liste des ingrédients d'une recette culinaire. Tisnèr y rajoute l'humour, le plaisir du son -quelle que soit sa nature-, et un certain délire. Aux côtés de l'équipe de base, tout un foisonnement de personnes de tous âges, d'animaux, d'images poétiques ou triviales, de chansons traditionnelles, et de saveurs gustatives évoquées par le texte et par les images du livret. On aurait pourtant tort de s'imaginer que l'on baigne, du début à la fin, dans le foie gras et l'armagnac : on trouve ici "12 morceaux choisis arrangés dans les cuisines du studio Carlamusa, pour un repas complet léger et équilibré qui vous fait sortir de table esprit plein et jambes légères", nous apprend le site web des Menestrès. Ce n'est



d'ailleurs pas tout à fait exact : on dénombre neuf plats de résistance (viande ou poisson), deux desserts et une boisson (le thé, il est vrai). Si les évocations gustatives ne sont pas toujours celles d'une cuisine légère et équilibrée, on pourra dire aussi qu'à côté de trouvailles sonores savoureuses, de collages onctueux, de rafraîchissantes couleurs instrumentales, l'écoute intégrale de l'album pourra paraître un peu indigeste à certains. Les trouvailles incessantes, les confrontations cocasses, bizarres, incongrues, ont un peu tendance à lasser à la longue. Joan Francés a pourtant songé à ceux qui auraient à prendre la route en rentrant : pas de vin, pas d'alcool, juste un peu de thé.

Voilà une lourdeur que nous aurions bien pardonnée pourtant, comme presque toutes les autres.

J.-C. M.

Menestrès gascons, 2004.

MG020

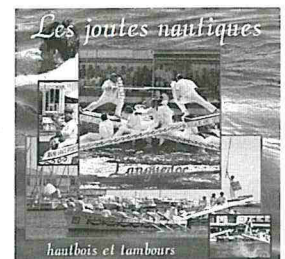
Contact : 05 59 83 13 44

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

Les joutes nautiques Languedoc, hautbois et tambours

Trois ensembles se font entendre : Pierre Fonda, Jean-Michel Lhubac et Martine Marc aux hautbois accompagnés de Maria José Fages Lhubac au tambour ; Serge Boyer et Pierre Garrau aux hautbois, en compagnie de Sébastien Bruno au tambour ; enfin Gérard et Mathieu Franco en duo hautbois-tambour. On reconnaît aisément les différentes formations, même si l'on n'a pas jugé nécessaire de les signaler morceau par morceau dans la notice. S'il existe une musique festive, c'est bien celle des joutes nautiques de Sète : voici un disque qui ne peut que mettre de bonne humeur ! D'ailleurs, il met doublement de bonne humeur car on constate que l'ancienne pratique d'animer ces compétitions attirant un public de masse a retrouvé une actualité et une raison d'être : point ici de tradition injectée à coup de ballon d'oxygène, donc pas de "folklore" vieillot ni de passéisme nostalgique et intellectuel. Car la musique des hautbois du Bas-Languedoc, toute joyeuse qu'elle est, ne cherche aucunement la "prise de tête". Le répertoire et là pour en attester : aux côtés de pièces pratiquées dans ce contexte des joutes nautiques, depuis un siècle peut-être, voici des thèmes plus récents bien que fleurant bon le terroir, transposés sans complexes sur les hautbois : le fameux *Méditerranée* de Vincent Scotto ou le non moins illustre *Aragon et Castille* d'un

grand Languedocien, notre cher Bobby Lapointe ! Ajoutons-y des succès d'un autre type, *Coupo Santo* ou *La Marseillaise*, sans même pouvoir citer enfin le titre du dernier morceau, car il n'est même pas mentionné, ce curieux *dixieland* de la plage 32, visiblement une facétie de la bande des Lhubac... On aurait pu



penser à un *remake* plus ou moins fidèle des enregistrements de ceux qui furent une importante référence pour ce répertoire, les derniers hautboïstes à avoir joué "traditionnellement" aux joutes : les frères Brianchon. Mais voilà : eux-mêmes étaient-ils vraiment "traditionnels" ? Leurs airs étaient tout imprégnés du répertoire 1900 des fanfares et des kiosques, même s'ils avaient la même saveur sétoise et ineffable. Les hautboïstes du XXI^e siècle l'ont conservée, cette saveur : ils semblent renouer avec un jeu plus libre et instinctif avec les trois airs accompagnant les étapes de la joute (*Salut des Joueurs, Air des Joutes, Les Joueurs tombent à l'eau*). Ils ne négligent pas leurs aïeux proches en jouant des pièces rappelant celles des illustres frères qui se sont tus dans les années 1960. Enfin, ils apportent leur touche nouvelle avec ces mélodies plus récentes, et avec divers essais polyphoniques, non systématiques d'ailleurs. Ce très court CD (vingt-deux minutes seulement), entrecoupé de brefs paysages sonores (quelques secondes de bruits typiques enregistrés sur le vif, tels de gros "plouff" évocateurs, ou cette grand-mère retenant le minot qui

Cédéroms

s'approche trop du bord) nous plonge non pas dans le bassin du port de Sète, mais dans un bain de foule, de fête et de gaieté. Continuez les amis !

J.-C. M.

Éditions Tintamarre, 2005.
Phonothèque Méditerranéenne. CST 04

Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)

d'après le livre de Julien Tiersot

Voici un type de document qui se généralise dans le monde des musiques traditionnelles : l'illustration musicale d'un recueil de musique publié ou manuscrit, fruit du travail d'un collecteur, stimulé par le fameux décret Fortoul ou enquêteur indépendant, comme cela s'est beaucoup vu à la jonction des XIX^e et XX^e siècles.



Ici, c'est le fameux Julien Tiersot qui est à l'honneur, musicologue et éditeur de plusieurs recueils de chansons, dont celui qui sert ici de base et qui fut publié en 1903. Alors que nous avons salué dans cette même chronique divers albums se faisant le reflet d'une musique vivante, nous nous trouvons ici face à un travail de reconstitution qui semblerait se rapprocher de la muséographie et des préoccupations des spécialistes de la musique ancienne. Divers groupes se succèdent, et l'on y retrouve les noms bien connus d'Évelyne Girardon,

Thierry Nouat (Viellistic Orchestra, entre autres), Robert Amyot, Michel Favre (Rigodon Sauvage) ou même René Zosso. Le patchwork était inévitable : c'est d'ailleurs ce qui a été probablement souhaité par Jean Blanchard et Évelyne Girardon, responsables des directions artistique et musicale. Un bel ensemble de cor des Alpes (Cor'Alpes), un quatuor vocal se mutant partiellement en fanfare (*Ceux d'en haut*), divers groupes à sensibilité folk (Les trouveurs Valdôtains, Concept du Loup [sic ! et non "concert"], Drailles), et divers musiciens optant pour des formations restreintes -chant a capella ou soutenu par la vielle, l'accordéon, la cornemuse ou le clavecin- se succèdent de plage en plage. Préoccupation muséographique certes, mais avec les outils d'une muséographie moderne puisque l'on cherche à mettre en valeur la beauté d'un texte ou d'une mélodie, mais avec des écrans personnalisés et contemporains. Même l'emploi des instruments anciens est ici repensé. Si ce n'est plus le reflet d'une tradition vivante, ces chansons sont pourtant interprétées par des musiciens rompus à l'univers des musiques transmises oralement, et au lieu de se livrer à une scrupuleuse reconstitution de ce qui pouvait encore se faire voici quelques décennies, on opte pour une lecture libérée de presque toute contrainte. Les collecteurs d'il y a une centaine d'années avaient visé juste : leurs travaux ont permis cette opération de sauvetage qui constitue aujourd'hui une base à la (re)création. Post scriptum : *Beline, Dieu d'amour, que je souffre de peines*, c'est très joli avec un clavecin, mais "ça le ferait" aussi avec une musette baroque !

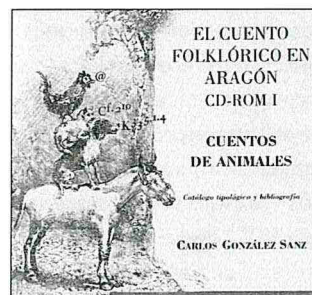
J.-C. M.

CMTRA, 2004.
Atlas sonore Rhône-Alpes n°18. CMT018

El cuento folklórico en Aragón : cuentos de animales. Catálogo tipológico y bibliografía

Carlos González Sanz

Ce cédérom est le premier volume de la réédition corrigée et amendée du *Catálogo tipológico del cuento folklórico en Aragón* publié en 1996 par l'Instituto Aragonés de Antropología. Voilà un véritable outil original sur la littérature orale qui vous propose 373 versions de 67 contes-types sur les animaux recueillis en



Aragón soit par des enquêtes de folkloristes publiées depuis le XIX^e siècle, soit à partir d'enquêtes orales. Chaque conte est transcrit, localisé et relié à une bibliographie critique. Pour chacun d'entre eux, le titre et le numéro dans la classification Aarnt et Thompson est indiqué ainsi que le titre du conte en espagnol et ses différents numéros dans les catalogues où il a pu être repéré. Ces différents titres sont suivis d'un résumé, de la liste des motifs et des versions de traditions orale et littéraires en aragonais, en castillan et en catalan. Le corpus présenté est extrêmement riche. Vous y trouverez 26 types et 123 versions des contes-types 1 à 99 de la classification Aarnt et Thompson (Animaux sauvages), 13 types et 102 versions des contes-types de 100 à 149 (Animaux sauvages et animaux domestiques), 9 types et 2 versions des contes-types 150 à 199 (L'homme et les animaux sauvages), 1 type et 2 versions des contes-types 200 à 219

Livres

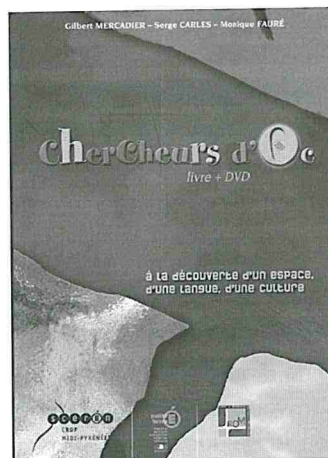
(L'homme et les animaux domestiques), 10 types et 39 versions des contes-types 220 à 249 (Oiseaux), 10 types et 39 versions des contes-types 275 à 299 (Autres animaux et objets), 8 types et 81 versions. La mer est peut-être trop lointaine : aucun "conte de Poissons" (numéros 250 à 274) n'a été recensé. Une bibliographie critique très riche renvoie vers des ouvrages généraux sur les catalogues de contes et sur les sources du conte en Aragon (tous types confondus). La publication est en hypertexte : chaque fois que cela est possible les termes surlignés renvoient à une référence dans la bibliographie et les numéros de Aarnt et Thompson à la transcription du conte. Enfin, la rubrique "Documentos" renvoie vers le texte intégral (format PDF) de la thèse de Carlos González Sanz soutenue en 2002 dans le Departamento de Lingüística General e Hispánica de l'Université de Saragosse. À cette thèse s'ajoute un article de Carlos González Sanz sur le patrimoine immatériel, extrait d'une table ronde sur l'état actuel de la recherche sur le patrimoine ethnologique en Aragon. Sans doute manque-t-il un moteur de recherche sur ce cédérom ou un simple plan récapitulatif des différentes rubriques pour retrouver les informations. Par exemple, il faut aller dans la rubrique "Contact" pour trouver le catalogue des fonds sonores utilisés (67 enregistrements sont décrits) et consultables à l'Archivo pirenaico de patrimonio oral. Quoi qu'il en soit, pour les amateurs des contes d'animaux et plus largement pour tous ceux qui s'intéressent

à la littérature orale, ce cédérom est un outil pratique remarquable. Réalisé en langage HTML, il se lit avec un système de navigation du web aussi bien sur PC que sur Macintosh. Pour la lecture de certaines applications, il faudra que vous ayez sur votre machine les logiciels Quick-Time et Acrobat Reader. Pour obtenir ce cédérom, vous pouvez envoyer un courriel à l'Archivo pirenaico apposabi@hotmail.com ou directement à Carlos González Sanz cgos0004@fresno.pntic.mec.es

V. G.

Carlos González Sanz, 2004.
Archivo pirenaico de patrimonio oral - Tome 1 : Cuentos de animales
<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/seminario/portada>

Chercheurs d'Oc
G. Mercadier, S. Carles, M. Fauré



Après l'époque des valeureux trouvères (Troubadours), voici enfin venir les *Chercheurs d'Oc*, publication chaudement attendue depuis plusieurs années. Ce gros chantier nous livre une publication de 200 pages et un DVD contenant pas moins de trente-deux courts-métrages sur des sujets aussi divers que les jeux col-

lectifs, la gastronomie, la poésie de Max Rouquette, la Carnaval de Limoux, la danse (avec Jordi Déjean et Hélène Marty, enseignants au Conservatoire Occitan), le théâtre, le canal du Midi, Frédéric Mistral, les musiques actuelles amplifiées, etc.... Dans la préface, la rectrice de l'Académie de Toulouse (ou plutôt l'exrectrice puisqu'elle a démissionné par manque de moyens !) rappelle la circulaire ministérielle précisant que l'Education Nationale se doit de faire vivre le patrimoine national de diversité linguistique, et qu'"oublier cette responsabilité ne serait pas un signe de modernité. Ce serait au contraire une perte de substance de l'héritage national".

Remarquablement documentée, cette publication porte à considérer qu'"en trouvant l'occitan, on découvre la vie". Et, en effet, sous le foisonnement des thèmes on sent poindre le battement du cœur de l'Occitanie à travers sa diversité, on sent vibrer cette culture qui ne veut pas passer par des frontières étatiques, cette culture qui semble souvent, quand on la pénètre, toujours jeune après mille ans... Cette publication s'attache à combattre les préjugés glorieux sur la culture d'Oc, on ne peut qu'en féliciter les auteurs. Notre seul regret concerne le film sur le chant, lequel ne valorise pas la pratique comme il aurait dû ; les polyphonies de tradition orale des Pyrénées gasconnes et de la Provence nissarde, avec leur harmonie, leur technique vocale et leur fonction de lien social si particulières, n'ont en effet pas été traitées. Malgré tout, cela reste une publication à recommander chaudement.

P. C.

Scérén CRDP Midi-Pyrénées, 2004.
Livre + DVD

Chansons à boire Chanter les vins de Loire

Voilà un petit livret qui au niveau éditorial est plein de bonnes idées. Le format est plutôt agréable et très maniable et la proposition d'un livret documenté et illustré accom-



pagné d'un disque est sans aucun doute un bon moyen de diffuser aujourd'hui les collectes de musique traditionnelle. Le disque lui-même recèle un fichier de documents complémentaires qui peut être lu sur un ordinateur et qui fournit les partitions et des bibliographies, éventuellement des discographies et le titre uniforme dans les catalogues Laforte et Coirault des chants interprétés. L'édition est soutenue par les Vins du Val de Loire et une carte vinicole décline tous les AOC des lieux de collectes. Enfin... certains lieux, car le disque malgré son titre étend son territoire à deux chansons du Québec et ne nous fait rien entendre du Muscadet... mais la géographie, nous le savons bien depuis qu'Yves Lacoste nous l'a expliqué, sert aussi à faire de la politique. Mais je m'égarer. La raison de cet égarement pourrait être le long article de Robert Bouthillier qui vient de paraître dans le dernier *Musique Bretonne* sur ce petit opuscule. Je vous le laisse découvrir car ces cinq pages sont passionnantes et difficiles à résumer,

disons que j'y ai trouvé beaucoup de choses que j'avais du mal à formaliser à propos de ces vins de Loire : quelques confusions dans les textes à caractère ethno-historiques, des références floues et disparates et des illustrations d'un goût douteux. Parlons alors de la musique, mais là encore, à l'écoute des interprétations l'impression est inégale. Peut-être parce que le disque nous propose des paysages musicaux extrêmement variés, qui passent brutalement d'un univers à un autre. Les fanfares chantées (pages 2 et 19) donnent une dynamique bien en phase avec la thématique du vin, certains chants à répondre également (pages 3, 8 et 13). Dans un tout autre genre, les interprétations de *La Chavannée*, *Gaule de Bois*, *Ellébore*, *Gérard Pierron* (pages 1, 4, 7 et 12) sont mélancoliques et sensibles, même si elles rendent le vin un peu triste. L'interprétation du *Gouapeur* (page 11) de Mic Baudimant, chanteur du Berry, est peut-être la chanson qui donne le plus une certaine idée de l'interprétation âpre et pénétrante d'une chanson à boire.

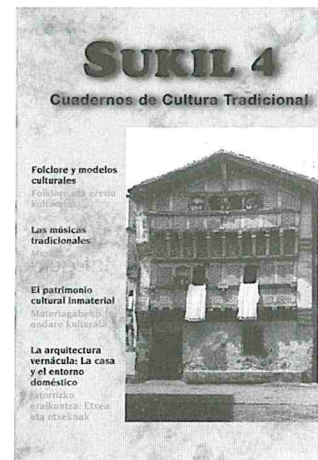
V. G.

**Chasse-marée, 2004.
Livret + CD**

Sukil 4 Cuadernos de Cultura Tradicional

La revue *Sukil* se porte bien : la voilà qui publie son quatrième numéro, toujours chez l'éditeur Ortazar, toujours en espagnol et en basque. Ce numéro spécial se découpe en quatre chapitres : "Folklore et modèles culturels", "Les musiques traditionnelles", "Le patrimoine culturel immatériel" et une dernière partie sur "L'architecture des sociétés traditionnelles : la maison et son environnement

domestique". Ces thèmes correspondent à autant de journées d'étude organisées entre 2000 et 2003 sous le titre "*Jornadas de folklore y cultura tradicional / Folklore eta kultura traidzionalri buruzko jardunaldiak*". Beaucoup de thèmes qui intéressent les cultures traditionnelles traversent les vingt-deux articles. Les conférences sur la musique et le folklore s'orientent vers un sujet très tendance : la globalisation... Tout un programme où se croisent les nouvelles technologies et Internet, la postmodernité, l'histoire du *txalaparte* et des instruments de musique traditionnels, Platon et Manu Chao... La conférence sur le patrimoine immatériel propose de



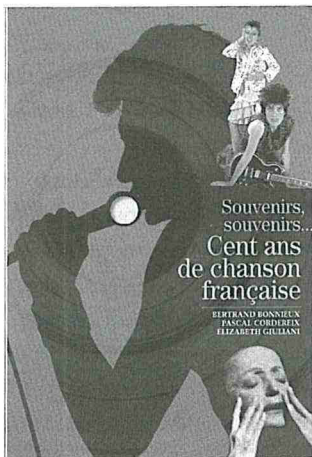
nombreuses définitions et une réflexion sur les problèmes méthodologiques de l'organisation des données mais aussi sur la notion de transmission orale et de tradition. Enfin, la dernière conférence sur l'architecture est l'occasion de développer des études techniques, très bien illustrées, sur la maison basque mais aussi de proposer un "Manifeste pour la défense de l'architecture vernaculaire". Chaque article, souvent illustré de photographies en noir et blanc, offre une bibliographie, et parfois une sitographie, très complète. Dom-

mage que le site de l'éditeur (<http://www.ortzadar.org/>) ne suive pas les auteurs dans leurs propositions de cyberdiffusion de la culture basque et n'offre rien d'autre qu'un sommaire des revues car les articles, de grande qualité, mériteraient une meilleure communication.

V. G.

Ortizadar Euskal Kolklore Taldea, 2004.
438 p.

Souvenirs, souvenirs... Cent ans de chansons française
Bertrand Bonnioux
Pascal Cordereix
Elizabeth Giuliani



Ce petit objet coloré de 159 pages et 150 photographies va vous prouver que l'on peut entendre en regardant : tout simplement, en le feuilletant rapidement, soudain s'égrènent des refrains, des notes, que vous croyiez oubliés au fond de vos mémoires. Il y a assez de souvenirs pour tout le monde. Avec une virtuosité éclatante, vous passez de Gaston Couté à la musique électronique, du caf'con' à la fête de la musique, du phonographe à l'ipod, en entendant bien évidemment Piaf puis Barbara, Brel, Brassens et tous les immortels, les éternels oubliés

comme François Béranger, ceux qui ont tout traversé comme Henri Salvador qui clôt d'ailleurs le texte par une magnifique image, les électrons libres comme Gainsbourg ou Nino Ferrer, les improbables comme Patrick Juvet, les "idoles" comme Johnny et Clo-Clo, jusqu'à MC Solaar, Benjamin Biolay et Thomas Fersen... Bien sûr, on peut regretter que l'exposition qui s'est tenue à la Bibliothèque nationale de France en 2004 n'ait pu donner lieu à l'édition d'un véritable catalogue d'exposition mais ce petit ouvrage de poche a la qualité d'être à l'image de la chanson, comme un refrain que l'on connaît bien. Il y manquera peut-être des tas de choses, mais vous prendrez conscience à sa lecture de la force avec laquelle la chanson accompagne votre vie quotidienne mais aussi votre histoire : les deux guerres du 20^e siècle, les trente Glorieuses, les mouvements étudiants de mai 68, l'affirmation des populations issues de l'immigration... ces moments sont présents au fil des pages. Les objets aussi sont là, car vous croyiez avoir oublié les robes de Karen Cheryll, la pochette du premier disque de Maxime Le Forestier ou le "mange disque" ? Vous les retrouvez au coin de votre mémoire, à travers une iconographie très riche qui vous propose des photographies de partitions, de pochettes de disques ou d'objets culte, des affiches, des photos de scène... Une série de témoignages et de documents, une bibliographie et un index closent l'ouvrage qui se termine par la citation d'un extrait d'interview de Manu Chao "Quand on joue *Mon amour de Saint-Jean* dans une communauté indigène en Equateur, les *mamas* trouvent des pas pour danser la valse". Voilà donc un livre où chacun peut partir à la recherche de ses propres souvenirs et apprendre beaucoup de

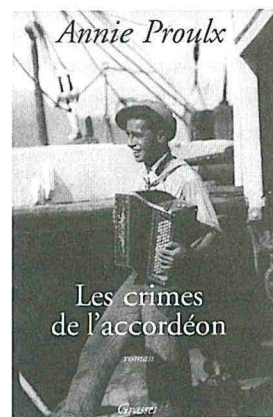
choses sur ce monde éphémère, immatériel et pourtant bien vivant qu'est la chanson.

V. G.

Découvertes Gallimard, Bibliothèque nationale de France, 2004.

Les crimes de l'accordéon
Annie Proulx

Le rêve du musicien traditionnel : un livre dont l'accordéon diatonique est le héros ! Et en plus, il joue le rôle du méchant : il réalise sur un siècle dix crimes parfaits par les moyens les plus cruels et infâmes... Il en profite aussi pour nous faire connaître tout son répertoire musical, un vrai régal ! Cet accordéon vert est né en Sicile en 1890, sous les mains d'un ancien ouvrier de Castelfidardo décidé à faire fortune et à partir pour "La Mérique". Après avoir joué quelques tarentelles et surtout déchargé des bananes sur le port de la Nouvelle-Orléans, il sera lynché au cours d'une descente raciste. Et c'est une longue série de propriétaires qui vont être l'occasion d'évoquer les populations pauvres émigrées de l'Amérique du Nord au cours du siècle et de dresser l'inven-



taire des humiliations qu'ils ont subi et leurs façons de réagir à cette violence symbolique -et souvent physique- terrifiante. Sous les doigts de ses propriétaires les musiques de

tous les pays des migrants seront jouées. Car l'accordéon vert, aux couleurs de l'espoir, passe entre les mains d'Allemands installés dans le Middle West, d'immigrés Français, de Mexicains du Texas, de Cajuns de Louisiane, de Polonais de Chicago, d'un musicien de Black-Zydeco, de descendants d'Irlandais, de basques, de Norvégiens, ... Annie Proulx a longuement écouté le diatonique et son frère chromatique. Elle réussit, à travers les jeux de l'accordéon, à décrire avec finesse les différents styles et les répertoires, et à les adapter à chacun des récits de vie : "À distance la voix de l'instrument semblait enrouée, pleine de larmes, elle rappelait aux auditeurs les sauvageries de l'amour, les faims de toute sorte. Les notes tombaient, mordantes, tranchantes. On avait l'impression que vous mordait une dent creusée par la souffrance".

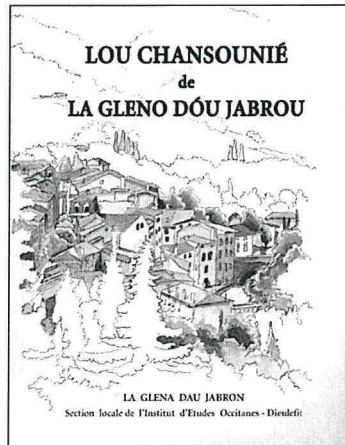
V. G.

Grasset, 2004.
522 p.

Lou chansounié de La Gleno dóu Jabrou

La chorale de La Gleno dóu Jabrou a souhaité partager son répertoire chanté : pour cela elle a édité un fort joli livre, illustré d'aquarelles colorées de Jean Grégoire. Vous y trouverez presque 80 chansons, pour leur plus grande part en langue occitane. La volonté patrimoniale de l'association a poussé ses membres à rechercher pour chacune d'entre elles toutes les informations qu'ils pouvaient retrouver auprès des centres documentaires spécialisés ou des musicologues de leur région. Pour la transcription de ces chants occitans, le choix s'est porté sur la graphie mistralienne. L'association, adhérente à la section locale de l'Institut d'Études Occitanes de Dieulefit, s'en justifie longuement en

introduction en reprenant les grandes figures du Félibre dauphinois : Ernest Chalamel, bien sûr, mais aussi Gatien Almorice, Maurice Viel ou Louis Moutier.



Toute à la transmission, l'association s'inscrit dans une démarche très ouverte : au-delà de la région de Dieulefit, elle a voulu s'ouvrir à l'ensemble de l'Occitanie et à côté des chants choraux classiques, plusieurs chants inédits ont été recueillis par des collectes. Ces collectages sont mis en valeur dans la première partie de l'ouvrage et sont organisés par thèmes. La seconde partie présente les *Chants des voisins*, qu'ils soient proches ou éloignés, de l'Auvergne et du Vivarais à la Provence et au Languedoc. La troisième partie porte sur les *Airs de fête* de toute l'Occitanie et la dernière, sorte d'enchevêtrement de ce qui n'a pu être classé, signale les chants de création, ceux sans partition ou les airs enfantins. Malgré l'absence d'un index des titres ou d'un lien avec une classification comme celle de Coirault, tous les outils didactiques sont réunis : chaque chant est présenté avec une partition, une transcription et une traduction si nécessaire. Un disque compact accompagne l'ouvrage où une trentaine de chants sont interprétés. On peut ici regretter que l'attention portée à la qualité de l'édition

papier ne se soit pas attardée sur l'édition sonore car l'enregistrement est souvent de très mauvaise qualité. Quoiqu'il en soit, ce travail de recherche et de collecte, si bien documenté, méritait une édition : gageons que le répertoire drômois va se diffuser bientôt dans certaines chorales du midi et d'ailleurs.

V. G.

Dieulefit, La Gleno dóu Jabrou - Section locale de l'Institut d'Études Occitanes, 2005.
204 p.

Les instruments de musique d'origine arabe, sens et histoire de leurs désignations **Pierre BEC**

Voici déjà neuf années, Luc Charles-Dominique et le Conservatoire Occitan publiaient pour les cahiers *Istatis* le second volet d'une vaste étude de Pierre Bec sur la terminologie des instruments médiévaux. Les deux grands ouvrages de philologie organologique du fameux linguiste, poète et homme de lettres, consacrés aux vièles et aux cornemuses, inauguraient une discipline nouvelle, axée sur la lexicographie des instruments de musique. Tout un aspect de l'histoire des vièles et des cornemuses nous étaient apparu par cet angle nouveau, éclairant d'une lumière inhabituelle l'univers des instruments. Voici le troisième volume de cette recherche. Si l'ouvrage est de proportions légèrement plus modestes (85 pages), c'est à douze instruments d'être passés en revue, contrairement à la thématique unique des deux premiers travaux. Pierre Bec, brillant occitaniste et spécialiste des langues romanes, s'est donc trouvé ici face à un nouveau défi : aborder une terminologie apparemment étrangère à son champ d'investigation. C'est donc

avec l'aide d'un spécialiste de la langue arabe, Philippe Sénac, que les termes originels sont évoqués. On s'aperçoit ensuite que les noms sont rapidement assimilés : *Bûq* se transforme en *Albogue* chez les Castillans, ou en *Alboka* chez les Basques ; *Naqqâra* devient *Nacaire* en français ; le *Bendir* se nomme *Pandeiro* chez les Portugais ; enfin les cas du *'Ud* et de la *Gaita*, peut-être les plus connus puisque le *Luth* et la *Gaita* (cornemuse qui connaît diverses déclinaisons en Galice, Asturies, Sanabrie et région portugaise des Tras-Os-Montes, quand ce n'est pas dans les Balkans, ou encore lorsque ce n'est pas un haut-bois joué en Navarre) en sont les



équivalents européens. Tout est-il si simple ? La rigueur scientifique de Pierre Bec reste la même qu'avec les vièles et les cornemuses. Il s'agit alors de chercher toutes les variantes recensées de ces mêmes mots, cer-

tains rapprochements séduisants ne suffisant pas toujours à prouver les filiations. Parfois, des questions insolubles apparaissent : *Qânûn* et *Gaita* sont-ils des termes d'origine arabe ou non ? Employés sous diverses formes dans les mondes arabe et européen, il est délicat de trancher sur leurs véritables origines, notamment en se penchant sur les sources littéraires. On appréciera immensément aussi cet inventaire des occurrences (citations où interviennent les termes), replaçant nos

instruments dans un contexte qui dépasse souvent la simple démonstration lexicale. Comme le professeur Bec nous y a habitués, nous voici non seulement en présence d'un magistral ouvrage philologique, mais aussi face à un puits de documentation littéraire. L'excellent luthier Christian Rault apporte alors sa contribution pour la touche finale : faire de cette plaquette d'une densité décidément impressionnante un agréable ouvrage d'organologie, grâce aux illustrations placées au milieu du livre, puisant aussi bien dans l'iconographie médiévale que dans les photographies de musiciens et d'instruments actuels. Le texte introductif, enfin, nous rappelle ce qu'était la civilisation arabe du Moyen Âge, ouverte sur les autres civilisations méditerranéennes comme celle de la Grèce antique, et vivant dans une relative harmonie avec sa voisine chrétienne, leur histoire n'ayant pas toujours été la suite de guerres féroces que l'on pourrait imaginer. La leçon est bonne à prendre, et nombre d'entre nous renouent aujourd'hui avec la fréquente pratique médiévale des échanges culturels avec cette civilisation voisine mais autre... le "métissage" est une bien vieille pratique !

J.-C. M.

Toulouse : Conservatoire Occitan ; Montpellier, CLRMDT, 2005. Isatis, cahiers d'ethnomusicologie régionale. Illustrations réunies et commentées par Christian Rault

Saint CHARTIER
14>17 juillet 2005

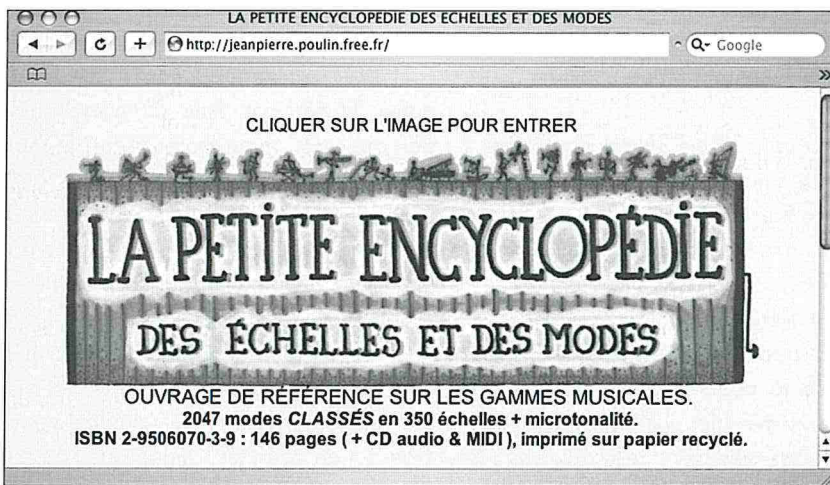
30^e rencontres internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs
Tél. 02 54 06 09 96 — www.saintchartier.org

Le village modal - 1

Si les langues du monde ont droit de cité sur le net, les différents systèmes de penser la musique existent tout autant, et le nombre de sites traitant du sujet est proche de l'infini (j'exagère à peine). J'ai choisi de parler d'un site francophone - auquel beaucoup d'autres sont liés - très complet sur la question ; il s'agit du site de Jean-Pierre Poulin, "la petite encyclopédie des échelles et des modes".

http://home.tiscali.be/johan.broekaert3/Tuning_French.html (en néerlandais, anglais & français)
Ce site belge didactique initie l'internaute aux différents tempéraments et aux modes qui en découlent. On n'y apprendra pas que Pythagore était le gourou d'une secte mais on y trouvera des éclaircissements sur son tempérament...

les plantes... une alternative bienvenue à l'utilisation de traitements chimiques et aux plantes transgéniques. Il n'y a malheureusement pas d'extrait à écouter...

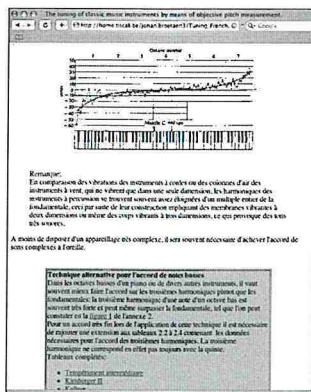


<http://www.armodue.com> (en italien)
Mais si vous voulez voyager au pays des microtons, je vous recommande l'écoute, dans le site *Armodue*, d'une guitare et d'un synthé à l'octave hexadécaphonique (divisée en 16 parties égales). C'est surprenant au début, puis peu à peu on se prend au jeu. Mais le problème reste toujours de faire coïncider plusieurs notes avec ce genre de tempérament. Une nouvelle oreille est nécessaire car ces facteurs d'instruments nous offrent de nouvelles expériences ; ils sont peut-être en avance sur leur temps, mais le fait de s'obstiner sur une division égale d'octave, qu'elle soit de 12 ou de 16, limite tout de même à un type de répertoire (ici, assez "new age", il faut dire).

<http://jeanpierre.poulin.free.fr>
Très documenté, parfois indigeste (il faut vraiment s'initier à l'unité de mesure "Bohlen-Pierce"), c'est en fait la vitrine d'un livre-CD publié à compte d'auteur, une manière d'entrer dans le monde des modes. Outre le tempérament égal flanqué de ses deux éternels modes majeur et mineur que nous connaissons bien, il y est fait mention d'autres "manières de voir" le spectre sonore (voir les liens) :

<http://etiop.free.fr/music.htm> :
Ceci est la "rubrique musicale de Laurent Gautier", autre site intéressant, qui reprend la théorie à zéro : "le tempérament égal n'aurait pas pu voir le jour si le mathématicien Neper n'avait inventé le logarithme en 1614" (...) l'informatique non plus, d'ailleurs...
Jean-Pierre Poulin renvoie à de nombreux liens, même les plus improbables :

<http://web.mit.edu/randy/www/Music/comets.html> (en anglais)
Cependant quand on s'amuse à partager l'octave successivement en 16, 7, 8, 10, 15 ou 22 tons égaux sur cette page du *Massachusetts Institute of Technology*, il faut s'attendre à des résultats quelque peu extra-terrestres. De plus ces démos sont "salies" par des effets de phaser pour "embrouiller" notre oreille avec des harmoniques... Mais quel instrument mieux que le synthétiseur, avec une banque de sons quasiment illimitée, peut-il répondre de manière adéquate à ces nouvelles dimensions du spectre ?



<http://bekkoame.ne.jp/~dr.fuk/> (en japonais, anglais & français)
...ou comment on traduit de la musique en protéines, soit pour inhiber, soit pour exciter

Alem Alquier

Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à *Pastel* seul (2 numéros) pour une durée d'un an = 11,80 €

Je désire m'abonner à *Escambis* seul (6 numéros) pour une durée d'un an = 11,30 €

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 = 16,80 €

Nom :

Prénom :

Adresse :

Tél. / Fax / E-mail :

Règlement joint par :

- Chèque bancaire ou postal
 Mandat-lettre
 Mandat international

CONSERVATOIRE OCCITAN
Centre des Musiques
et Danses Traditionnelles
Toulouse Midi-Pyrénées
BP 3011
31024 Toulouse cedex 3

Tél. 05 34 51 28 38
Fax 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org
www.conservatoire-occitan.org

Une pub dans *Pastel*

Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

SILENCIEUX ET NOURRIS

"**N**ous sommes aujourd'hui habitants de pays aux mensonges déconcertants et, comme les dissidents d'alors (...), nous nous sentons tristes et impuissants. Notre instrument, le langage, est pris dans des filets invisibles, les mots ne répondent plus". Ainsi parle Geneviève Brisac pour dire la défaite accrue des mots et le besoin du silence, du murmure, de la parole douce et modeste, loin de la tentation du mot fort et pourtant vain, vide comme une cymbale qui tinte, dont on nous abreuve aujourd'hui : plein les oreilles, plein la vue, toujours, partout, pénétrant dans le secret des livres, entamant la rigueur de l'information, polluant l'ascèse qu'impose la vraie réflexion avec les avis tonitruants de monsieur-tout-le-monde, choisi comme témoin vitupérant de l'opinion...

Plus loin, sous la même plume, nous lisons : "Cette vérité simple, que le génie fleurit où il veut, et que l'art le plus pur ne se trouve pas forcément dans la clameur, l'exagération, le cri, il semble qu'on l'ait un peu oubliée". Parlons du silence qui nourrit. Et parlons du bruit qui assourdit tout autour de nous. Comme de la poudre lancée aux yeux et qui les rend aveugles. Le bruit est partout. La rumeur des médias et celle des rues ; la furie de l'eau, et la terre qui pleure de n'être pas entendue ; le bruit des voix qui sermonnent et de celles qui nous tuent, des voix que l'on voudrait faire taire, des voix qui grondent, des voix qui nous disent qui nous sommes et ce que nous devons faire ; les mots, toujours les mêmes, de gens familiers mais inconnus, qui nous parlent d'un monde qu'ils pensent être le nôtre ; le bourdonnement qui envahit nos têtes. On se dit parfois que tout est trop grand autour de nous. Que tout est trop fort. Que tout va trop vite. Mais certains continuent d'avancer, tout droit ou de travers. Certains continuent d'aller vite, de parler fort. Les mots fusent et jaillissent de leur bouche comme torrents, même si leur sens leur échappe. Peu importe le sens pourvu qu'il y ait la quantité. Les mots jaillissent et piquent. Brillent. Cherchent la faille de l'autre pour le toucher au vif. Ils sont pro-

vocateurs. Ils sont obscènes. Feignent de toucher juste mais tombent tout à côté. On parle devant l'autre à défaut de parler à l'autre. Parler. À tout prix. Fort et vite, en claquant la porte s'il le faut.

En face, il y a ceux qui se taisent et qui sont silencieux. Leur silence fait peur. Le silence fait peur. Le silence ressemble à une défaite. Une faiblesse. C'est si facile d'entendre la parole qui bruit. Mais si difficile d'écouter le silence. Celui de l'autre. Celui des rues. Celui d'une image. Et même le nôtre.

Mais arrêtons-nous. Et écoutons l'image, le tableau, la peinture. Écoutons les mots, muets et couchés sur le papier. Les mots d'un livre, de ceux qui nous laissent "silencieux et nourris". Puis écoutons le silence de l'autre au lieu de lui parler, ou de le faire parler. Et écrivons. Pour reprendre possession des mots, retrouver leur sens. Et retrouver l'autre. Le chemin qui mène à lui. Réécouter la voix de l'autre, et la sienne propre. N'avoir pas peur de soi, et de notre silence. Et écoutons une fois de plus la parole de l'écrivain :

"Ne pas comprendre la haine, s'identifier à chacun, n'avoir pour soi que sa voix, avant tout être vivante, ce qui signifie ne pas craindre de changer l'image que l'on a de soi-même. Cassandre refusa de se donner à Apollon pour le remercier de son don, et fut punie. Le dieu lui cracha dans la bouche. Ainsi fut consacrée cette parole libre et maudite. Je répète ces mots : ne pas comprendre la haine, s'identifier à chacun, n'avoir pour soi que sa voix, avant tout être vivante, ce qui signifie ne pas craindre de changer l'image que l'on a de soi-même. N'est-ce pas la morale même de l'écriture ? Cassandre, la mère de tous les écrivains". Puisse-t-elle être aussi la nôtre. La seule que nous désirions, au fond, entendre.

Éléonore Andrieu

1. *La Marche du cavalier*. Ed. de l'Olivier, 2002.

2. Geneviève Brisac, *ibid.*



Liberté - Égalité - Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MAIRIE DE TOULOUSE



Ministère de la Culture
Communication



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



HAUTE-GARONNE
CONSEIL GÉNÉRAL