

# PASTEL

MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRENEES

## CO. INFOS

Les Commissions régionales,  
le programme des Journées  
de la danse 94.

3

## PARCOURS

Jean-Pierre Bénard.  
Par Luc Charles-Dominique.

8

## COURRIER DES LECTEURS

Le courrier des lecteurs.

12

## POINT DE VUE

La chronique des livres et  
des disques.

15

## AGENDA

Le calendrier régional des  
bals, des concerts et des  
stages, les groupes en  
tournée en Midi-Pyrénées,  
et le point des  
manifestations en France.

16

## DOSSIERS

Les sortilèges de la  
cornemuse.  
Par Annie Paradis.

24

"Les modifications  
structurelles radicales des  
instruments à cordes au  
XVI<sup>e</sup> siècle".  
Par Christian Rault.

30

N° 21  
JUILLET-AOUT-  
SEPTEMBRE 1994.

PRIX : 15 F

ISSN : 0996-4878

CPPAP : 74661.

## DOSSIER

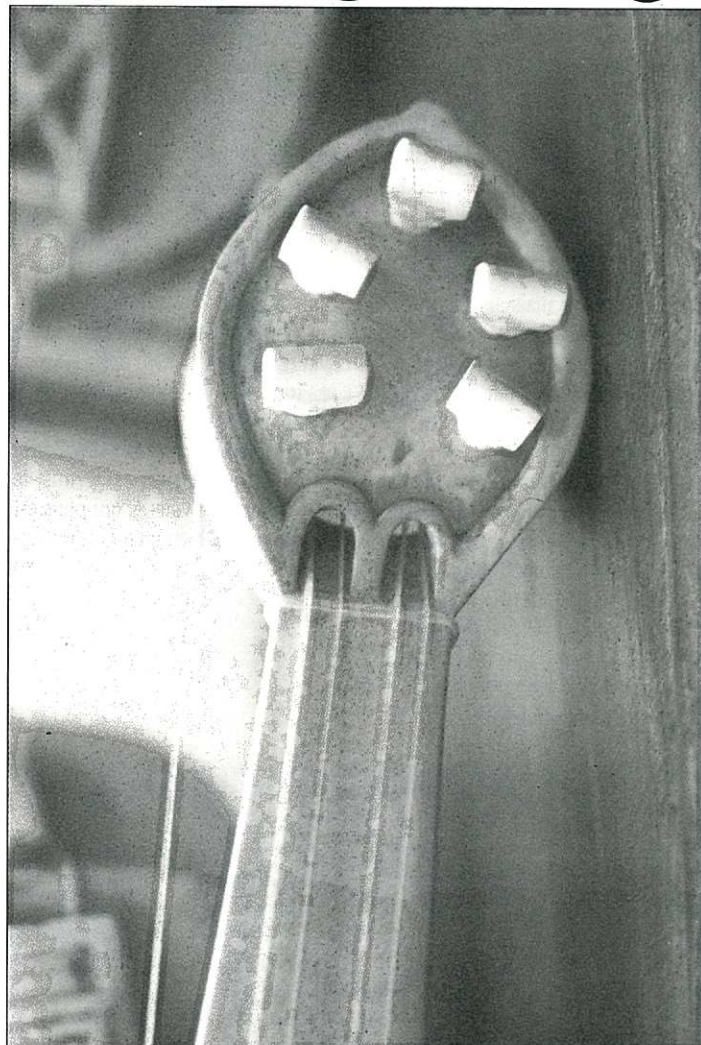
l'évolution de la

# lutherie

*des  
instruments à  
archet au  
Moyen-Age*

**Du Moyen-Age à la  
Renaissance, quelle  
est l'évolution de la  
conception des  
instruments à  
archet ?  
par Christian Rault  
(p. 30).**

Vièle à archet, détail. Arrangement  
des cordes par choeurs.



# Édito

## AVEC QUELS MEDIAS ?

Juillet, août, septembre 1994. L'agenda ci-après est formel. Les *estivadas* du trad seront prolifiques. Festivals, rencontres, stages n'ont jamais connu pareille abondance. Qui s'en plaindrait ? Pas le public, assuré *a priori* de trouver ici ou là chaussure à son pied. Pas les artistes, non plus, qui ont, comme vous et moi, besoin de se nourrir. Les organisateurs, peut-être. Soucieux de médiatiser au mieux leurs programmes, comment arrivent-ils à se faire entendre dans un contexte aussi riche ?

La lecture des grands médias ne porte guère à l'optimisme. Peu ou pas d'échos, si ce n'est quelques papiers, toujours pertinents et bien-venus d'ailleurs, dans une presse nationale qui bien qu'à grand tirage, n'atteint pas pour autant le degré d'audience des chaînes de télévision, par exemple. Ces dernières, quant à elles, font preuve sur le sujet d'une discrétion exemplaire. Restent nos propres médias, qui émettent à pleins poumons, mais dont le rayonnement reste modeste. Reste la bouche à oreille, qui prolonge, amplifie, et fait au bout du compte un travail complémentaire extrêmement précieux.

Sommes-nous finalement si mal lotis ? Ne pas s'être ouvert les portes des grands organes d'information nous est certainement préjudiciable. Ne serait-ce qu'en terme d'audience, donc de recettes. On ne dira jamais assez à quel point nous avons besoin de générer des ressources qui puissent venir en complément, voire en

palliatif des aides publiques. En revanche n'avons-nous pas beaucoup à risquer à devenir des vedettes de l'info-spectacle ? On sait à l'avance ce qui nous y pend au nez : voir notre identité soumise aux exigences d'une oligarchie qui nous vendra le temps qu'elle voudra nous vendre, puis nous abandonnera, rompus, sur le bas-côté.

Notre sort actuel, avec ses aléas, n'est-il pas aussi honorable ? Nous chantons ce que nous avons envie de chanter, n'en déplaise aux envieux. Nos affiches, nous en faisons la réclame nous-mêmes, et y compris *via* des modes de transmission où l'oralité — c'est notre mot à dire — continue de jouer un rôle majeur. Médiatiquement parlant, nous sommes en passe de dessiner une carte de réseaux d'information parallèles où, somme toute, l'air est aussi respirable qu'ailleurs. Et puis il y a d'autres réseaux, dans d'autres pays comme dans d'autres secteurs de la musique et de la danse, avec lesquels nous pouvons consolider des liens qui se tissent déjà. Dans ce champ de synergies potentielles, nous n'avons pas tout exploré, loin s'en faut. Alors sans pour autant céder aux charmes du misérabilisme et de la singularité à tout crin, n'est-il pas permis de croire que cette voie-là, qui nous est propre, mérite bien qu'on la développe ?

P.C.

## L'ETRE ET LE PARAITRE...

Voilà déjà quelques années que le virus de la création s'est emparé de la musique traditionnelle. Ne se contentant plus de reproduire, la plupart des musiciens aujourd'hui s'enhardissent, osent, arrangent, composent. Un rapide coup d'oeil au dos des pochettes de disques, et vous verrez qu'un morceau sur deux ou trois est de composition récente. La tradition ne s'est jamais figée, s'est toujours renouvelée, nous dit-on. Bon. On vient de regrouper le Centre d'Information des Musiques Traditionnelles au sein du centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles. C'est bien la preuve que la musique trad est actuelle, non ? D'ailleurs son actualité est attestée par la prolifération des manifestations. D'accord. Quoique, selon cette définition, je ne vois pas en quoi la musique médiévale n'est pas une musique actuelle. J'attends la définition du caractère actuel de la musique ou, au contraire, de son aspect passé.

Donc, de plus en plus de musiciens trad créent, parfois en "métissant". Le public est à l'affût de nouveautés ; les groupes n'ont de cesse de "moderniser" leur image : si ce n'était la cornemuse ou la vielle négligemment tenues ou entreposées, on prendrait volontiers certains musiciens pour des jazziers ou des rockers ! Quelle que soit notre façon de goûter cette évolution, on se dit : "Bon. Voilà un courant musical qui, au terme de vingt ans de recherche et de tâtonnements, est en train de mûrir et de s'affirmer. Que le temps est loin où l'on ne chantait que des niaiseries nostalgico-pastorales. Enfin une création littéraire, un message dignes de la création contemporaine !".

Mais là, surprise ! On s'aperçoit que l'univers de la création trad est un univers imaginaire où le chômage, la maladie, la mort, la guerre, la pauvreté n'ont pas cours. Idyllique, alors ? Même pas... L'amour, le désir, le jeu, l'amitié n'y figurent pas davantage. 70% de la population française vit aujourd'hui en ville ? Qu'à cela ne tienne... L'univers des villes et des banlieues est occulté. D'ailleurs, si

on a la malchance d'y vivre, on se hâte de s'en échapper dès lors que l'on veut écouter ou danser trad, dès lors que l'on organise concert, bal ou stage... — "Oh, ce cadre ! Ces immeubles, ces ronds-points... ça ne donne pas envie de danser !" (propos entendus il y a trois ans à Colomiers, aux *Journées de la Danse*). Vous imaginez St Chartier à Sarcelles ? La Fête du Rondeau au milieu des immeubles toulousains du Mirail ? "Grotesque, nous dirait-on... Mais où sont donc la place, l'église et le clocher, les poules, les pintades, les cochons, le petit vin blanc et le repas gargantuesque ? On a beau innover, troquer le béret, les sabots, le pantalon noir rayé de blanc contre un jean, un blouson de cuir et des lunettes foncées, s'accompagner à grand renfort de synthés, guitares, basses et saxos, il ne faut quand même pas exagérer... On ne va pas commencer à s'encombrer des problèmes actuels dans les textes de nos chansons, dans les présentations de nos concerts. Laissons tout ça au rap, puisqu'il est fait pour ça..." Oui. Mais qu'est-ce alors que la modernité ? A mon sens, ce n'est ni l'apparence, ni le recours à la technologie. Faire preuve de modernité, je crois, c'est produire quelque chose qui soit en phase avec la vie, avec sa vie et avec celle des autres. La musique traditionnelle ne se régénérera constamment que si elle est capable d'exprimer une identité culturelle et communautaire et de refléter les préoccupations actuelles. Imaginons, dans les villes, un rôle public, dynamique et incontournable pour la musique trad. Un rôle emblématique, pourquoi pas ? Chantons autre chose que la ruralité. En quoi nous concernent aujourd'hui, les sempiternelles histoires de bergers, de bergères et de moutons ? Prenons garde de ne pas faire du genre trad un genre sclérosé, car alimenté par une production artificielle hors du réel, du monde, de la vie. Prenons-garde de ne pas en faire une musique élitiste, hors du siècle...

Luc CHARLES-DOMINIQUE

### ABONNEMENT DE SOUTIEN

Nom.....Prénom.....

Adresse.....

désire soutenir la parution de Pastel.

100 F

Plus

Envoyez votre chèque à :

Conservatoire Occitan, BP 3011, 31024 Toulouse Cedex.

## COMMISSION REGIONALE DE DIFFUSION

La Commission Régionale de Diffusion s'est réunie deux fois ce trimestre, le jeudi 24 mars et le jeudi 19 mai.

A l'ordre du jour de la réunion du 24 mars, figuraient la préparation des tournées missionnées, de la Table Ronde de Pavie, de la Journée Particulière 94, le projet de création d'un catalogue des auto-productions de Midi-Pyrénées, le nécessaire élargissement de la Commission.

Information est faite d'un dépôt de demande de missionnement musical auprès de la DRAC pour le groupe catalan PRIMERA NOTA. La prospection a commencé pour cette tournée avec un envoi important de dossiers aussi bien à destination du "terrain" que des diffuseurs culturels de la région et hors région.

La question est posée de l'organisation de tournées missionnées en été. La Commission devra se prononcer sur cette proposition.

Nous avons à organiser la Table Ronde qui s'est tenue à Pavie (Gers) le samedi 2 avril, table ronde qui devait réunir les groupes de musique traditionnelle de Midi-Pyrénées (voir ci-dessous). Nous avons alors rappelé les motivations de cette table ronde, les enjeux qui s'offrent de façon de plus en plus importante aux groupes de musique traditionnelle de la région.

Avec l'assentiment des membres de la Commission Diffusion, une demande de subventions va être prochainement déposée début 1995 auprès de la DRAC et du Conseil Régional, en vue de la réalisation d'un catalogue des productions régionales de musique et danse traditionnelles.

Ce catalogue, proposerait de façon très complète (après enquête minutieuse) l'ensemble des productions de musique et danse traditionnelle (cassettes, disques, livres et livrets, vidéo-cassettes...) réalisées soit directement par les artistes, groupes de musique traditionnelle, groupes folkloriques et associations diverses (autoproductions), soit en relation avec des éditions à caractère commercial.

Ce catalogue présenterait ces publications en renvoyant l'éventuel acquéreur directement aux différents producteurs de ces publications. Il

sera réalisé en concertation avec la FAMDT qui a réalisé un catalogue des auto-productions à l'échelon national.

La question de la sous-représentation de certaines zones ou de l'absence totale de représentation de certaines autres au sein de la Commission de Diffusion a été soulevée.

Il a donc été décidé que plusieurs associations d'Ariège et des Hautes Pyrénées, ayant des activités de diffusion, seraient sollicitées au nom de la Commission.

Comme l'an dernier, la Commission de Diffusion va proposer un groupe de musique traditionnelle de Midi-Pyrénées aux organisateurs de la Journée Particulière (Fédération départementale des MJC de Haute-Garonne), manifestation promotionnelle des groupes auprès d'un public régional de diffuseurs.

Un appel à candidature est lancé auprès de tous les groupes de la région mentionnés dans le guide Plural.

Lors de la réunion du 19 mai, la Commission a continué de travailler à la préparation de la tournée de Primera Nota (voir *Les Infos de la Diffusion* dans l'Agenda Régional), d'autant que le missionnement musical de la DRAC est acquis.

D'autre part, les membres de la Commission ont sélectionné un groupe pour la Journée Particulière de 1994 (voir ci-dessous).

Enfin, un compte-rendu de la Table Ronde de Pavie et de la réunion des organisateurs de fêtes du 12 avril dernier est fait aux membres de la Commission, notamment les décisions concernant des actions de formation. Une première journée de formation sera organisée en novembre (voir Pastel n°22), pour tous les musiciens et organisateurs de fêtes, sur le thème des droits des musiciens, des problèmes fiscaux et juridiques, et de l'organisation des fêtes (Sacem...).

La Commission s'est élargie à deux nouveaux membres ce jour-là : l'OCVOC (Ariège) et la FOL de Tarbes. Bienvenue !

## TABLE RONDE DES GROUPES DE MUSIQUE TRAD., PAVIE 2 AVRIL

Depuis deux ans qu'elle existe, la Commission de Diffusion est devenue un interlocuteur incontournable

pour les organisateurs de festivals, de grands concerts, pour les programmateurs culturels, en région comme hors de la région. Elle est continuellement sollicitée et on lui demande très souvent de fournir des noms de groupes pour des interventions de plus en plus importantes.

Il y a d'abord les manifestations régionales promotionnelles comme la "Journée Particulière", la "Région en scène". Puis divers réseaux régionaux de "petites salles". A l'échelon national, certains concerts-vitrines se mettent en place comme la semaine Musiques d'en France, organisée à Paris à la fin du mois de juin 1994 à la Maison des Cultures du Monde, en partenariat avec la FAMDT. Certains réseaux commencent à apparaître, comme celui de la FAMDT. Enfin, la Commission Régionale de Diffusion tente, à travers l'organisation de tournées régionales, de susciter l'échange et la réciprocité. A l'échelon international, des échanges sont en train de s'instaurer, notamment avec l'Espagne et plus particulièrement avec la Catalogne dans le cadre de l'Eurorégion (Catalogne, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées). Cependant, quels que soient les cadres, la promotion des groupes ne peut se faire que sur la base de concerts de qualité.

En Midi-Pyrénées, les groupes sont majoritairement amateurs et peu rodés au concert. C'est pourquoi, les responsables des groupes présents à cette table ronde se sont montrés demandeurs d'une aide technique que la Commission de Diffusion pourrait apporter par l'organisation de sessions de formation.

De septembre 94 au printemps 95, plusieurs moments de formation aux questions de communication (comment crée-t-on un dossier de presse ?), aux problèmes fiscaux et juridiques des musiciens seront organisés (voir Pastel n°22). Puis, dans un second temps, en 1995, si la Commission de Diffusion obtient des crédits spécifiques, sera organisée une formation adaptée aux groupes qui en feront la demande, formation personnalisée aux techniques de scène (tenue de scène, maîtrise du son et de la lumière, élaboration d'une fiche technique, mise en scène élémentaire d'un spectacle). Des professionnels totalement extérieurs à la région et donc neutres interviendront dans un cadre adapté.

## COMMISSION DES ORGANISATEURS DE FÊTES (LE 12 AVRIL)

L'an dernier, à la fin janvier, une réunion avait regroupé au Conservatoire Occitan environ une trentaine d'organisateur régionaux de fêtes et festivals. L'enjeu était de trouver un système qui améliore la coordination entre les organisateurs, et évite ainsi des déconvenues dans les dates de programmation et dans les contenus.

Une nouvelle réunion a été organisée le 12 avril dernier qui a permis de prendre plusieurs décisions concrètes.

Tout d'abord, la création d'un service télématique d'envergure régionale est actuellement à l'étude. Elle pourrait avoir lieu en partenariat avec l'ADDA 82 qui possède déjà un service minitel.

En attendant, il est décidé la création du bulletin Escambis (voir ci-dessous).

D'autre part, en liaison avec les groupes de musique traditionnelle, et puisque les problèmes se recoupent évidemment, il est décidé l'organisation de journées de formation technique et juridique (voir Pastel n°22).

Cette Commission se réunira désormais une fois par an.

## LA "JOURNEE PARTICULIERE"

Cette année, la Commission de Diffusion a reçu quatre candidatures pour La Journée Particulière : Lo Drac, Accord Duo Swing, Trioc et Ephémère (création musique et danse). Une fois encore, le choix a été extrêmement difficile. Au bout du compte, c'est Lo Drac qui a été sélectionné. Mais que les autres groupes ne se découragent pas !

## "ESCAMBIS"

La Commission des organisateurs de fêtes et festivals a décidé la création d'un bulletin de liaison. C'est chose faite avec Escambis (*Echanges*), dont le numéro zéro a été réalisé en avril. Ce bulletin est strictement adressé aux organisateurs de fêtes et festivals. Dates, infos, conseils, annonces. Il est bimestriel. Escambis, BP 3011, 31024 Toulouse cedex.

# 1 journées de la danse

*Jornadas de la dança tradicionala*

28 octobre  
au  
2 novembre  
1994

ORGANISÉES PAR LE  
CONSERVATOIRE OCCITAN  
ET LE CENTRE CULTUREL  
DE COLOMIERS

**I**l s'agit de traiter le problème dans sa globalité. La danse traditionnelle, déjà. Ce geste du corps qui témoigne d'un lieu, d'un groupe et de leur histoire. D'une culture en un mot. Mais qui rend compte en même temps des lois générales du mouvement. Mettre cette dualité en évidence semble une démarche souhaitable au moment de parler d'apprentissage.

Mais la danse ne va pas seule. Musique à danser et danse doivent se rejoindre jusqu'à l'osmose : musicien et danseur n'ignorant rien du geste

de l'autre. Ne pas céder par ailleurs à la tentation de la quantité. Choisir une danse significative et proposer un apprentissage qui prenne en compte le langage corporel et musical dans toute son étendue. Comprendre ce qui en fonde l'originalité comme ce qui le relie à l'universel.

Au plan pratique, le stage 94, en s'appuyant sur deux danses spécifiques, la bourrée et le rondeau, va proposer une formation destinée tant aux danseurs qu'aux musiciens, lesquels auront à choisir entre l'une ou

l'autre des deux danses. Les danseurs travailleront avec des formateurs spécialisés dans telle ou telle forme de la danse choisie, ainsi qu'avec un technicien du corps et du mouvement. Des rencontres quotidiennes avec les ateliers correspondants de musique à danser seront aménagées. Les danseurs seront en outre confrontés à la musique à danser grâce à l'atelier de chant qui réunira tous les stagiaires en fin d'après-midi.

Les musiciens, quant à eux, seront pris en charge par des formateurs qui

mettront l'accent, via un instrument particulier (violon, accordéon, cornemuse) sur la spécificité des mélodies de bourrées et de rondeaux, ainsi que sur le lien qui les unit à la danse. Ces mêmes formateurs, parce qu'ils en ont la compétence, proposeront par ailleurs à leurs stagiaires une initiation directe à la danse choisie. Lesquels, comme il est précisé plus haut, rencontreront les stagiaires des ateliers de danse tant en cours de journée, aux moments prévus à cet effet, qu'en fin d'après-midi avec l'atelier de chant à danser.

## LE STAGE

### GRILLES HORAIRES

DANSE		MUSIQUE A DANSER	
9	Bourrée ou Rondeau	9	Bourrée ou Rondeau
11	Rencontres avec les musiciens	11	Rencontres avec les danseurs
12		12	
14	Bourrée	14	Bourrée ou Rondeau (avec initiation à la danse)
	Mouvement		
15h30			
	Mouvement		
	Rondeau		
17		17	
17h30	Chant à danser		
18h30			

## LE STAGE

VENDREDI 28 OCTOBRE - MERCREDI 2 NOVEMBRE,  
CREPS DE LESPINET,  
1, AVENUE EDOUARD BELIN. TOULOUSE

**Thématique : la bourrée, le rondeau**

### DANSE

Bourrée : Didier et Eric Champion  
Rondeau : Pierre Corbefin et Henri Marliangeas  
Mouvement : Yves Bernet

### CHANT A DANSER

Henri Marliangeas

### MUSIQUE A DANSER

Bourrée, Violon : Françoise Etay  
Bourrée, Accordéon : Jean-Jacques Le Creurer  
Rondeau, Accordéon : Marc Castanet  
Rondeau, Cornemuse gasconne : Bernard Desblancs  
Rondeau, Violon : Didier Oliver, Luc Charles-Dominique.

### CONDITIONS :

1950 F (internat), 1650 F (demi-pension), 1150 F (externat)

# LES SOIREEES

**VENDREDI 28 OCTOBRE**

21H, HALL COMMINGES, COLOMIERS

## PRIMERA NOTA MUSIQUE DE CATALOGNE

### "LE VOLEUR DE FILLES" par le BALLET POITEVIN (CREATION)



Le Ballet Poitevin dans le spectacle "Voleur de Filles".

# LES SOIREEES

**SAMEDI 29 OCTOBRE**

21H, HALL COMMINGES, COLOMIERS

## NUIT DE LA DANSE

### FRETA-MONILH

GASCOGNE

### LES BRAYAUDS

AUVERGNE

### QUARTET EN L'AIR

POITOU

A 19H, apéritif-repas musical animé par

### ARPALHANDS

### LA COUPLE DES HAUTOIS

Le Quartet en l'Air (Poitou).



**DIMANCHE 30 OCTOBRE**

21H, CREPS DE LESPINET (AMPHITHEATRE) TOULOUSE

## 2 CONFERENCES

Françoise ETAY, Luc CHARLES-DOMINIQUE

**LUNDI 31 OCTOBRE**

21H, CREPS DE LESPINET (SALLE DE SPORT) TOULOUSE

## BAL A LA VOIX

Père BOISSIERE

TRIO CAUSSE-GALENE-MAFFRAND

AIMI : Daniel FROUVILLE, Mireille CORBIERES,  
Françoise DE FANTI, Sylvie SOMPEYRAC.

Nom.....  
Prénom.....  
Adresse et téléphone.....

*SOUHAITE RECEVOIR*

...exemplaire (s) du programme des Journées de la Danse 1994

**A retourner à : CONSERVATOIRE OCCITAN**

CENTRE DES MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRENEES  
BP 3011, 31024 TOULOUSE CEDEX

# des nouvelles de la mission danse du Conservatoire Occitan

## RAPPEL

Depuis l'automne 92, missionné par la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), et soutenu par le Ministère de la Culture et de la Francophonie (Direction de la Musique et de la Danse), le Conservatoire Occitan a entrepris, à l'échelle nationale, une action de recherche intitulée "Recensement des chercheurs et collecteurs, inventaire des sources et constitution d'un fonds documentaire spécialisé en danse traditionnelle".

## LES ACTIONS MENÉES EN 1993

Fin 93, le recensement des chercheurs et des collecteurs en danse traditionnelle était achevé pour ce qui concerne 20 des 22 régions de l'hexagone. Seules la Franche-Comté et Champagne-Ardenne, ainsi que certaines aires culturelles plus locales, restaient à enquêter. Pour ces 20 régions, environ 200 questionnaires ont été retournés complétés aux chargés de mission du Conservatoire Occitan, lesquels ont entrepris leur traitement en vue de l'édition du "Répertoire de Recensement" qui viendra concrétiser ce travail.

Des questionnaires adaptés ont également été adressés aux CRDP, musées régionaux, laboratoires du CNRS, DRAC (Centre de documentation du patrimoine), services d'archives départementales, sociétés savantes, associations de type "camé-

ra-club", etc. En retour, une centaine de questionnaires supplémentaires ont été collectés. Par ailleurs les chargés de mission ont commencé l'inventaire des sources conservées par les fonds de conservation institutionnels ou privés. Ainsi des : Musée National des Arts et Traditions Populaires, INA, Centre National de la Cinématographie (Archives du Film de Bois d'Arcy), Institut des Frères Lumière, Vidéothèque de Paris, Cinéma-thèque de la Danse, bibliothèques du Musée de l'Homme, de l'Opéra Garnier, Espace "Kahn", Phonothèque Nationale, Agence du Court-Métrage, etc. Ces investigations ont permis d'élaborer une première identification des institutions conservant des documents relatifs à la danse traditionnelle, institutions vers lesquelles une recherche systématique sera entreprise en 1994.

En 1993, la Commission Danse de la FAMDT s'est réunie le 25 septembre à Roquefort (près d'Agen), le 28 octobre à Toulouse (en présence de Jean-Pierre Estival, Inspecteur Principal pour les musiques et danses traditionnelles au Ministère de la Culture), et les 18 et 19 décembre à Parthenay. La Commission Danse, rappelons-le, a mission de mener de pair un travail de réflexion global et d'assurer, en tant que responsable du Projet de Développement de la Danse Traditionnelle (dont l'enquête en cours représente le premier axe), la préparation, le suivi et le soutien des travaux des chargés de mission. En 1993, la commission a mené un débat conceptuel sur ce qu'il

convient d'entendre lorsque l'on parle de danse traditionnelle et de pratique de la danse traditionnelle. Ce débat a débouché sur l'élaboration et l'adoption d'une motion d'orientation, texte devant servir de référence aux travaux de la commission et des chargés de mission. Par ailleurs la commission a travaillé à l'élaboration d'une problématique d'ensemble concernant la mise en place du futur fonds documentaire spécialisé : les "choréothèques".

En septembre, les chargés de mission ont réalisé et déposé auprès de la Direction de la Musique et de la Danse un "rapport intermédiaire" qui dresse un bilan exhaustif et raisonné de la recherche entreprise depuis septembre 1992.

## PROJET D'ACTIVITÉS 1994

En 1994, l'activité des chargés de mission va concerner les points suivants :

— achèvement du recensement des chercheurs et collecteurs.

— publication du "répertoire de recensement", ouvrage qui dresse un état des lieux de la recherche et de la collecte en danse traditionnelle en France, ainsi qu'un premier inventaire des institutions publiques et privées conservant des documents sur la danse traditionnelle.

— recherche approfondie au sein des institutions conservant des documents sur la danse (Musée des ATP, Archives du Film, INA, Archives Pathé-Gaumont, cinémathèques régionales, etc.).

— réalisation de copies de sauvegarde des documents confiés par les chercheurs et collecteurs, et les institutions de conservation.

— poursuite des démarches à mener en vue de la mise en place des "choréothèques"

— mise en oeuvre des actions concernant le second axe du Projet de Développement de la Danse Traditionnelle, celui qui concerne la pratique actuelle.

A ce jour — fin mai 94 — les chargés de mission ont quasiment achevé le recensement des chercheurs et collecteurs. L'édition du "répertoire de recensement" initialement prévue fera très probablement l'objet d'une publication plus large dans le cadre de la collection éditoriale que la Direction de la Musique et de la Danse dirige en partenariat avec le

CNRS. Une rencontre avec les responsables concernés de la DMD est prévue courant juin pour préciser le cahier des charges de ce futur ouvrage, dont la livraison pourrait intervenir au printemps 1995.

S'agissant des institutions de conservation, les chargés de mission ont fait en priorité porter leurs efforts sur le Musée des Arts et Traditions Populaires et les Archives du Film. Si le premier conserve peu de films et de documents vidéo sur la danse, ses collections sont par ailleurs d'une richesse considérable sur le sujet (documents photographiques et iconographiques, enregistrements de musiques à danser, etc.). Quant au second il conserve la mémoire du cinéma français, laquelle abonde, pour la période 1895-1920, en documentaires filmés dans les régions et dont certains devraient livrer des témoignages d'un grand intérêt. La difficulté, concernant ces deux lieux (il y en a d'autres, tels l'INA et les archives Gaumont et Pathé), réside dans le volume considérable du fonds à explorer. A telle enseigne que, s'agissant de ces institutions, les chargés de mission envisagent de "limiter" leur tâche à l'élaboration d'un premier inventaire-mode d'emploi, lequel servira d'outil préparatoire à des chercheurs dont la mission consistera à effectuer une enquête exhaustive auprès de chacun des fonds concernés.

La phase de sauvegarde, quant à elle, prévue sur les documents recensés auprès des chercheurs et collecteurs fait en ce moment l'objet d'une négociation auprès de l'atelier audiovisuel de la Maison des Cultures de Pays de Parthenay. Si cette négociation aboutit, le traitement des films et documents audio-visuels sera confié à cette structure.

Par ailleurs, et eu égard au nombre considérable de documents à prendre en compte, la DMD a souhaité, lors d'un contact avec les chargés de mission et Jany Rouger, coordinateur de la FAMDT que ceux-ci, pour 1994, s'attachent prioritairement à sauvegarder et exploiter les documents recensés dans trois régions estimées très représentatives. Les trois régions concernées pourraient être Bretagne, Poitou-Charentes et Midi-Pyrénées, si toutefois la Commission Danse, qui se réunira à Pau les 7 et 8 juillet prochains, donne son aval. Le choix des chargés de mission a, en l'occurrence, été guidé tant par des consi-

dérations d'ordre pratique (la proximité, la connexion avec les structures locales) que par la richesse en documents constatée dans certaines régions.

Mais toutes les pistes d'enquête n'ont pas été suivies, loin s'en faut. A cet égard, ceux d'entre vous qui connaissent l'existence d'un témoignage sur la danse traditionnelle quel qu'il soit, ou d'un lieu susceptible de posséder un fonds documentaire digne d'être exploré, ne doivent pas hésiter à en faire part, via la FAMDT (Jany Rouger, La Falourdière. 79380 St Jouin de Milly. Tél: 49 80 82 52. Fax : 49 80 89 14), ou directement par le Conservatoire Occitan, aux chargés de mission soussignés.

Bénédicte BONNEMASON  
et Pierre CORBEFIN,  
chargés de mission.

## RECHERCHONS OBJECTEUR DESEPEREMENT...

Le Conservatoire Occitan recherche un objecteur, incorporable dès juillet 94, pour travailler principalement sur le poste d'accueil (accueil du public, accueil téléphonique), mais aussi sur diverses tâches d'organisation et de documentation.

Sérieux et motivation exigés.

Envoyer candidatures à :

Pierre CORBEFIN,  
BP 3011, 31024 Toulouse cedex.

## UN POSTE DE CES EST A POURVOIR...

Dès fin juillet ou début septembre, un poste de CES est à pourvoir au Conservatoire Occitan.

Profil : accueil, standard, gestion du point de vente des publications, connaissance même sommaire de la langue et de la culture occitanes.

Sérieux et motivation exigés.

Envoyer candidatures à :

Pierre CORBEFIN,  
BP 3011, 31024 Toulouse cedex.

# 1995, ANNADA OCCITANA

*Avec Occitania 1995, le nouvel agenda des éditions Albert Henry,  
l'édition occitane franchit un pas nouveau...*

**V**ous vous apprêtez à consulter votre emploi du temps, à rechercher les coordonnées de l'un de vos correspondants... Vous tournez machinalement les pages de votre agenda et voilà que, soudain, vous vous mettez à voyager... Malgré vous... Un voyage insolite dans le temps, dans l'espace, au coeur de l'Occitanie, chez ceux qui peuplent et qui ont façonné cette terre forte de quelques trente-trois départements, de sept grandes provinces linguistiques...

Réunir en un même ouvrage des caractéristiques aussi différentes que l'utilité, l'information, la découverte, l'esthétisme, l'art, c'est le pari que lancent les éditions toulousaines Albert Henry, en publiant pour la première fois sur le thème de l'Occitanie, un agenda artistique et didactique, « Occitania 1995 ».

« Tout en privilégiant l'aspect pratique et esthétique, nous voulons faire de Occitania 1995 un produit qui éveille la curiosité du lecteur, qui l'invite à poursuivre cette exploration historique, culturelle et artistique, confie Catherine Kauffmann-Saint-Martin, la conceptrice du projet. L'aspect pratique, c'est d'abord une organisation claire et immédiatement perceptible de l'agenda, ensuite un grand format qui, tout en étant parfaitement maniable, permet une bonne lisibilité et une présentation aérée. Pour le reste, de nombreuses notices historiques, géographiques, touristiques, économiques, toutes magnifiquement illustrées de photographies, cartes et plans, de tableaux et autres oeuvres d'art apporteront au lecteur une information de qualité, synthétisée, certes, mais d'une grande rigueur et d'une grande précision. Occitania 1995 sera à la fois un outil, un guide, dont la vocation est d'informer et de faire le point sur les connaissances bien sûr, mais aussi sur l'effort mené en faveur de la défense et de la promotion de la langue. Pour guider le lecteur dans

cette approche originale de l'Occitanie, nous avons sollicité la participation de spécialistes, chercheurs, écrivains, responsables culturels : Pierre Corbefin, Alem Surre-Garcia, Etienne Hammel, Gilbert Mercadier, l'équipe des Calendretas, Claude Sicre, Maria Rouanet, Félix Castan, Michel Roquebert, Claude Achard, Gérard Guoiran, David Grosclaude, Françoise Dague, Jacques Gourc, Joan Claret, Manuela Ane, Martine Camiade, Jean Salles-Loustau, Jean-Louis Blenet, Luc Charles-Dominique... Occitania 1995 est un ouvrage profondément ancré dans la vie culturelle et économique de nos régions méridionales. Cette préoccupation se retrouve d'ailleurs chez les annonceurs qui ont choisi de figurer dans l'agenda ».

Au fil des pages d'Occitania 1995, vous découvrirez tout ce qui fait la spécificité du pays d'Oc, sa géographie, sa langue et ses dialectes, son passé prestigieux et parfois douloureux, son actualité créatrice. Vous vous familiariserez avec tous ceux qui oeuvrent au recensement et à la sauvegarde de l'immense patrimoine de tradition orale de musique et de danse, au maintien et à la promotion de la culture d'Oc, à la défense de la langue occitane, à son enseignement dès l'école maternelle et dans les cycles primaires et secondaires de l'enseignement. Vous constaterez l'étonnante vitalité créatrice dans des domaines aussi variés que la musique, le théâtre, la littérature et la poésie, la mode, les arts plastiques... La gastronomie ne sera pas oubliée non plus... Outre ce vaste tour d'horizon historique et culturel, cet agenda fera le point sur l'édition occitane, les médias, les adresses et informations essentielles, les prénoms occitans. Il sera complété par une bibliographie générale... Les jours de la semaine, les mois seront bilingues (occitan-français). Enfin, toutes les semaines, une fête, un événement marquant, un lieu ou

une personnalité seront présentés dans de brèves notices.

Occitania 1995, présente donc un intérêt documentaire indéniable, en même temps qu'il est un livre d'art. Sa qualité de fabrication, l'agrément de sa présentation, sa maniabilité, la pertinence de son sommaire, et son prix public (110 francs TTC seulement), en font à la fois un ouvrage de référence et de sensibilisation, c'est-à-dire un produit destiné aussi bien aux spécialistes qu'au grand public. Un ouvrage que l'on conservera soigneusement une fois l'année écoulée, et que l'on redécouvrira avec autant de plaisir que la première fois.

Avec Occitania 1995, les éditions Albert Henry comblent définitivement une carence importante de l'édition occitane. L'Occitanie avait ses calendriers, ses almanachs... Désormais, elle aura son agenda. Qui plus est, un agenda de luxe !

Gageons que cet ouvrage va rapidement devenir indispensable...

L. C.-D.

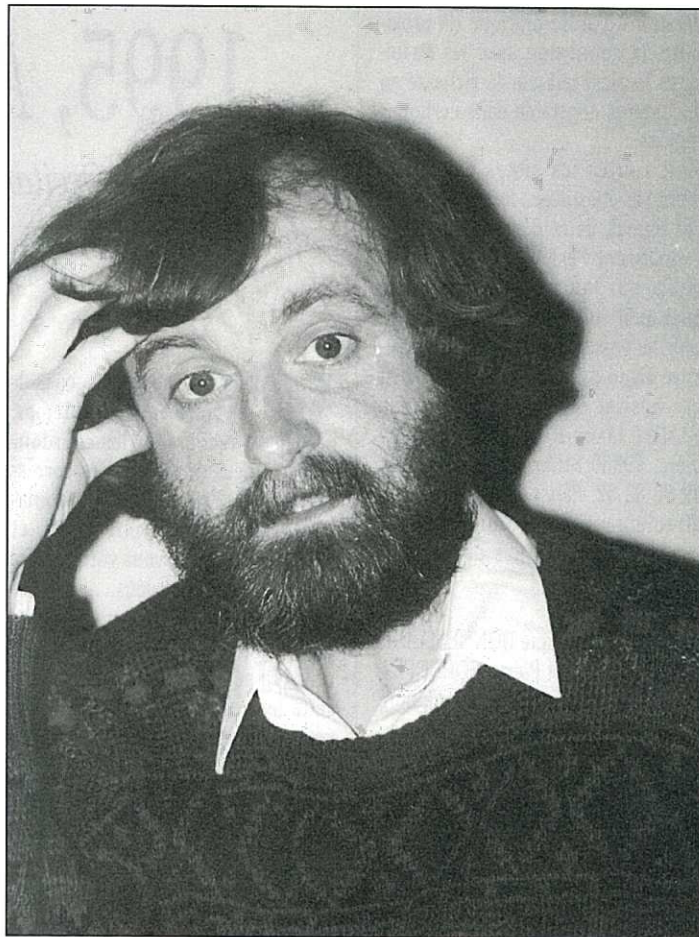
*« Occitania 1995 » est édité par les éditions Albert Henry (44 rue Bayard, 31000 Toulouse) en partenariat avec le Conservatoire Occitan et le Conseil Régional de Midi-Pyrénées. Sa sortie est prévue pour novembre 1994. Pour tous renseignements, insertions publicitaires ou commandes : Catherine Kauffmann-Saint-Martin. Tél : 61 62 48 72 ; Fax : 61 62 92 21.*

Jean-Pierre Bénard, musicien traditionnel, formateur, ethnologue, est aussi auteur-réalisateur de documents audio-visuels ethnographiques et ethnomusicologiques.

Son souci est non seulement la préservation de patrimoines menacés, mais aussi leur promotion à travers une large diffusion ainsi que l'élaboration de documents interrogateurs sur les questions essentielles de l'identité et de l'interculturalité.

Par Luc Charles-Dominique.

jean-pierre



# bénard

*l'audio-visuel au service de l'ethnographie*

## ETHNOGRAPHIE ET VIDEO

**Jean-Pierre Bénard, vous êtes réalisateur de documents audio-visuels ethnographiques. Par quelle approche, quel cheminement êtes-vous parvenu à exercer cette activité ?**

À l'origine, et bien avant que je ne découvre l'audio-visuel, je m'intéressais fortement à la culture populaire, notamment à la musique traditionnelle que je pratique d'ailleurs. Nous

étions alors au début des années 1970, à l'époque de l'émergence du mouvement folk, c'est-à-dire à un moment passionnant où, tout en puisant dans le modèle américain et sans rien renier de notre urbanité, il fallait inventer, créer un courant musical plus identitaire qui puise dans nos racines. Il se trouve qu'à cette époque j'étais à la fois comédien et formateur en communication, en techniques d'expression dans un Institut national de formation pour adultes. Par goût person-



nel, mais aussi par souci professionnel, je me suis mis à suivre un certain nombre de stages de musique traditionnelle et à en concevoir l'organisation au sein de ma structure de formation. J'étais alors Parisien et j'ai eu la chance de pouvoir rencontrer les musiciens de groupes importants comme Mélusine. En ce qui me concerne, le contact avec Yvon Guilcher a été déterminant. Je me souviens de discussions passionnées et fort longues, au cours desquelles il démystifiait un certain nombre de musiciens folk, ceux qui croyaient être les continuateurs d'une tradition ancestrale. En démontrant à quel point le déclin de la culture rurale traditionnelle était prononcé, et ce depuis la mi-XIX<sup>e</sup> siècle, Yvon Guilcher m'a, je pense, complètement prémuni contre une certaine forme "d'intégrisme". Je lui en suis très reconnaissant. La découverte de la vidéo est intervenue un peu plus tard. J'ai commencé à intégrer la vidéo dans la formation aux techniques d'expression et à l'utiliser comme outil d'analyse des attitudes, des comportements. C'est alors que j'ai commencé à m'intéresser vraiment aux techniques audio-visuelles, au point de développer parallèlement à mon travail de formateur, une activité d'auteur-réalisateur.

**Comment s'est opérée la jonction entre votre attrait pour l'audio-visuel et votre intérêt pour la culture populaire ?**

Après m'être installé en Quercy en 1976, j'ai travaillé pour le service de formation continue de l'Education Nationale de Toulouse, pendant quatre ans, sur un projet de développement social, culturel et économique en milieu rural financé sur des fonds européens et impliquant les régions Aquitaine, Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon ainsi que l'Education Nationale. Il s'agissait de réaliser des documents vidéo de sensibilisation, et de les projeter ensuite au cours de veillées-débats réunissant les habitants d'une région bien précise, afin de discuter avec les gens concernés de possibles projets de développement. J'étais donc passé de la phase de simple utilisateur d'un appareil enregistreur à des fins pédagogiques, à celle de réalisateur d'un document fini. Je dois dire que l'expérience a été passionnante. Elle m'a appris qu'on ne s'improvise pas réalisateur de film, simplement

parce que l'acquisition et l'utilisation des matériels audio-visuels sont de plus en plus facilitées. Il y a un langage des images et des sons, il y a des concepts-clés, des points de grammaire qu'il faut connaître et qu'il faut savoir manier pour rendre votre discours intelligible. Lorsque l'on a l'ambition de diffuser un produit fini, on ne peut pas faire l'économie d'une formation aux techniques de cadrage, de repérage, de montage, d'écriture de scénario... Cette expérience a donc été très formatrice et m'a sensibilisé encore davantage à la culture traditionnelle. A partir de là, j'ai commencé à réaliser des documents ethnographiques et ethnomusicologiques.

**DOCUMENTAIRES ET FICTIONS**

**Quelles ont été vos premières réalisations ?**

J'ai réalisé en 1982, pour le Musée du Rouergue, deux films de dix et quarante minutes chacun sur deux métiers de village : le sabotier et le charron. Pour la préparation de chacun de ces documents, il a fallu, avec la collaboration scientifique de Jean Delmas, conservateur au Musée du Rouergue, pour la partie linguistique, et Thierry Maliet, animateur au GRETA de Rodez, pour les repérages sur le terrain, effectuer un certain nombre d'entretiens pré-

lables avec les artisans, pour mieux me familiariser avec leurs techniques, avec les processus et les étapes de la fabrication, les compétences et les savoir-faire mis en oeuvre, le contexte social et culturel dans lequel ces techniques, ces métiers prenaient place. Tout ce travail de préparation est très important. C'est lui qui détermine la façon dont je vais faire les images et les sons, dont je vais m'y prendre pour mettre ce savoir-faire en mémoire.

**La réalisation de tels documents, outre une préparation minutieuse doit exiger une méthodologie scientifique ?**

Tout d'abord, le réalisateur se doit d'avoir une bonne culture cinématographique des divers documents ethnographiques généraux et régionaux. Il faut avoir vu aussi bien les films de Jean Rouch et de René Lajoux que ceux de Georges Rouquier. D'une façon générale, le réalisateur ne doit cesser d'acquérir des notions d'histoire, d'ethnologie, d'ethnomusicologie. Cependant, il est nécessaire de s'adjoindre la collaboration de spécialistes reconnus. Des ethnologues ou ethnomusicologues bien sûr, mais aussi des linguistes. Qu'il s'agisse du charron, du sabotier ou du presseur de noix, il y a une quantité de termes techniques qui n'ont pas d'équivalent en français. Lorsque vous avez constitué votre équipe de conseillers scien-

tifiques, il faut se lancer. Il y a plusieurs étapes dans la réalisation d'un tel document. Un premier travail consiste à repérer les informations essentielles, les gens qui ont une mémoire sur le savoir-faire, sur le mode d'expression auquel on s'intéresse. Ensuite, on procède à un travail de mise en relation qui consiste à prendre contact avec les gens, à leur expliquer le projet, leur faire comprendre ce que l'on attend d'eux, en tant qu'informateurs, porteurs d'une culture, d'une mémoire, puis à faire preuve de suffisamment d'ouverture, de disponibilité pour vaincre les obstacles qui sont liés à la légitime méfiance que peuvent avoir les gens qui vous voient débarquer chez eux, parce qu'ils ne vous connaissent pas, parce que vous êtes malgré tout étranger à leur culture. Jusqu'à un certain point, ce travail de prise de contact n'est pas spécifique aux enquêtes ethnographiques et se retrouve dans toutes les enquêtes, dans tous les reportages. Le réalisateur doit être plus que disponible : il doit être en empathie avec son interlocuteur, être capable de voyager dans son imaginaire. Il ne doit pas hésiter à revenir plusieurs fois, à revoir les gens parce que la relation peut connaître une évolution intéressante, parce qu'entre temps la personne a pu avoir le temps de fouiller dans sa mémoire, de retrouver des documents, des lettres, des anecdotes... Il

**L'accordéoniste québécois Josépha Archambault.  
(Cliché : Jean-Pierre Bénard).**





Extrait du document "Une saveur retrouvée : l'huile de noix".  
(Cliché : Jean-Pierre Bénard).

faut instaurer une réelle relation de confiance entre votre interlocuteur et vous. Je n'apprendrai rien aux ethnomusicologues, mais je voudrais insister sur l'aspect lourd et contraignant d'un reportage vidéo. Parce que si l'on veut travailler de façon professionnelle, il faut mettre la caméra sur pied, éclairer, travailler le cadrage, s'entourer d'un preneur de son, d'un cadreur, quelquefois d'un spécialiste de la langue et d'un ethnologue ou ethnomusicologue. Pour un tel travail, on est au moins trois personnes, mais parfois cinq. Alors, si vous ne voulez pas que, à cause de ce dispositif technique, votre interlocuteur ne vous prenne en grippe, il faut que la relation que vous avez instaurée soit solide.

### **Vous parliez tout à l'heure de pres-seurs de noix ?**

J'ai réalisé en 1983-1984 un film sur la fabrication artisanale de l'huile de noix, toujours dans le cadre des actions et projets de développement en milieu rural. Ici, la noix et la châtaigne représentent un potentiel non négligeable en matière de complément de revenus pour les agriculteurs. Pourquoi alors ne pas s'intéresser à ces deux productions arboricoles, et en particulier à la noix ? En discutant avec nos voisins et tous ceux, ici, qui connaissaient nos projets, nous avons eu connaissance d'un couple de personnes âgées, Monsieur et Madame Bladoux, qui se sont révélés être de fantastiques informateurs sur tout ce qui touchait à la fabrication de l'huile de noix, et plus particulièrement du contexte social et culturel dans lequel se passaient les veillées de

dénoisillage. On a alors organisé plusieurs veillées de dénoisillage. Puis, grâce aux souvenirs de Monsieur Antonin Calmejane, qui pressait localement de l'huile de noix, nous avons retrouvé tous les savoir-faire et les étapes de la fabrication de l'huile de noix. Enfin, avec l'aide des habitants du village, nous avons remis en état un moulin qui était à l'abandon depuis plus de vingt ans et on a fait une fête autour de ça. J'ai tout filmé et j'ai réalisé un document d'une trentaine de minutes en langue occitane, sous-titré en français. Ce film, qui a pu être réalisé grâce à la Mission du Patrimoine Ethnologique au Ministère de la Culture, a connu une assez large diffusion car il a été acheté et diffusé par FR3 Limoges-Poitou-Charente, en même temps qu'il a été diffusé par la Direction du Livre au Ministère de la Culture dans toutes les bibliothèques centrales de prêt du sud de la France, qu'il a été pris en diffusion par la cinémathèque du Ministère de la Culture et la cinémathèque du CNRS et qu'il a été diffusé dans un certain nombre de rencontres vidéos de pays, festivals sur le documentaire, fêtes locales, etc.

### **Comment se pose, dans votre cas, la question de l'archivage des documents audio-visuels que vous réalisez ?**

L'auteur-réalisateur n'est pas propriétaire de ses images. C'est le producteur qui a la propriété intégrale du film et bien sûr de son exploitation commerciale et de sa diffusion. Le réalisateur reçoit des droits sur la diffusion de ses œuvres

mais n'a aucune garantie sur la conservation des films dont il est l'auteur. Théoriquement, le producteur doit faire le dépôt légal. Dans la pratique, ce dépôt n'est que très rarement fait. De toute façon, seules les copies sont déposées. On est donc obligé de faire entière confiance au producteur. Mais, dans ce domaine, il y a de quoi nourrir de légitimes inquiétudes. Par exemple, j'ai appris récemment que l'institution commanditaire des films que j'ai réalisés sur le charron et le sabotier avait tout simplement perdu les originaux ! Vous imaginez mon émotion ! Le charron, Monsieur Boissonnade, est décédé entre temps et plus personne, dans sa région, ne se souvient des techniques de fabrication d'une roue de charette. Non seulement mon film est détruit, mais en plus c'est un pan de la mémoire collective qui a disparu. On ne peut que dénoncer l'irresponsabilité d'un certain nombre d'institutions, de décideurs qui ne perçoivent pas l'importance qu'il y a à conserver les archives dans de bonnes conditions...

### **Avez-vous été tenté par la réalisation d'une fiction ?**

En 1984-1985, j'ai travaillé avec Dominique Noël, ma compagne, qui possède une maîtrise de sociologie rurale, à l'écriture d'un scénario de fiction racontant l'histoire d'une famille de meuniers sur trois générations, pour montrer la période de mutation économique et industrielle qu'a connu ce secteur au sortir de la seconde guerre. Ce film devait s'appeler *Vira, vira pas*, c'est-à-dire en français *Ça tourne, ça tourne pas*. Sa préparation a nécessité un gros travail d'enquête auprès des meuniers des vallées du Lot et du Célé. C'est un projet qui avait reçu l'agrément de la Mission du Patrimoine Ethnologique. Ce film devait être en occitan, sous-titré en français, et tourné en 16 mm. Pour cela nous nous étions attaché la collaboration de Claude Pelat, animateur du Centre d'Animation Occitane en Quercy. Malheureusement, bien que le scénario ait été écrit, bien qu'une partie du financement ait pu être réunie, il y a eu des défaillances de dernier moment dans la production. Le film n'a donc pas été réalisé, mais j'ai conservé le projet et il n'est pas impossible, un jour, que je puisse le mener à terme.

## LA PRODUCTION ETHNOMUSICOLOGIQUE

### **Vous avez également travaillé à la réalisation de documents ethnomusicologiques ?**

Je fais partie des gens qui ont créé l'Association pour les Musiques de Tradition Populaire en Quercy, l'AMTP Quercy. En 1986, en collaboration avec cette association, j'ai travaillé à l'organisation d'une tournée régionale pour un groupe de musiciens québécois que j'ai connu en 1980 au Québec, le Rêve du Diable. Nous avons alors organisé dans le Lot, à Cardaillac, une "veillée québécoise", c'est-à-dire une veillée interculturelle au cours de laquelle les gens d'ici ont découvert de manière active un pan de la culture québécoise. Avant le concert, nous avons en effet projeté *Crac*, film d'animation de Frédéric Back, dont le Rêve du Diable a écrit la musique et qui a obtenu un oscar à Hollywood. Après le spectacle, le public a été convié à s'initier aux danses du Québec, grâce à l'animation d'une "câlèuse", Francine Reeves. Cette soirée a été particulièrement réussie. Depuis, il y a eu d'autres veillées mais celle-ci est restée très présente dans la mémoire des gens d'ici, mémoire musicale aussi bien qu'affective. Bien entendu, j'ai entièrement filmé cette soirée et j'en ai réalisé un document vidéo commercialisé que le dernier numéro de Pastel a présenté dans sa "Boutique". Cependant, la trace de cet événement est encore si forte, huit ans après, que cela m'a donné l'idée de proposer un projet de recherche qui se traduirait par la réalisation d'un film reprenant à la fois des images que j'avais tournées au cours de cette soirée, des entretiens que j'ai réalisés depuis avec les musiciens du Rêve du Diable, et des entretiens que je réaliserai avec les gens d'ici, pour voir quelle mémoire ils ont conservé de cette soirée, essayer de cerner un peu quels sont les mythes, les représentations qu'ont les Lotois de la culture francophone du Québec. L'idée générale serait de trouver une connexion entre les situations particulières de la culture occitane et de la culture québécoise, la première étant prise dans une problématique un peu duelle avec la culture française, la culture francophone d'Etat qui s'est instituée au XIX<sup>e</sup> siècle, la seconde ayant une problématique légèrement

différente car triangulaire entre culture francophone, anglo-saxonne et indienne. Il me semble intéressant de voir comment la culture occitane peut trouver une nouvelle place aujourd'hui dans ce dispositif francophone, une identité qui ne soit pas passéiste, repliée sur elle-même, mais contemporaine, en reconstruction, avec la nécessaire ouverture sur le monde et non plus centrée sur le seul monde rural, certes important pour nous, hommes du XX<sup>e</sup> et bientôt du XXI<sup>e</sup> siècle, mais tout de même en voie de disparition. Je souhaiterais montrer que le métissage des cultures ne signifie pas forcément la mort de la culture qui est concernée par le métissage, que cela peut être un point de départ nouveau, un ressourcement, une reconstruction. Cela supposerait un large travail d'investigation, à la fois sur la question des Français qui émigrent au Québec, et sur les Québécois qui viennent s'installer ici. Il serait intéressant de provoquer des rencontres interculturelles, un peu comme le fait Robert Bouthillier, de l'association bretonne Dastum, qui a récemment invité des chanteurs québécois en Bretagne. Les Bretons ont alors découvert avec étonnement d'importantes similitudes dans les façons de chanter, les répertoires, les provenances, les thèmes des chansons... J'ai parlé de ce projet à plusieurs personnes qui m'ont fourni un certain nombre de pistes de recherche. Je pensais réaliser ce projet dans le cadre de l'Université de Rennes, où je fais une spécialisation dans la réalisation de documents audio-visuels pédagogiques interculturels, mais depuis j'ai proposé un autre projet de recherche sur la pertinence de l'utilisation de l'outil vidéo en formation. Je suis actuellement à la recherche d'un producteur qui sera assez intéressé par ce projet pour le proposer en co-production à une chaîne de télévision.

#### Quels sont vos projets dans le cadre de l'AMTP Quercy ?

J'ai participé à l'élaboration du diaporama qui accompagne l'exposition sur les musiques de tradition orale en Quercy. D'autre part, lors de la première fête de l'accordéon, j'ai réalisé des images qui sont pour l'instant inexploitées. J'ai donc proposé à l'association de les utiliser dans un document plus large qui aura pour thème les musiques d'ac-

cordéon, les musiques de rues et de carnaval en pays de Figeac. Plus généralement, nous avons envisagé avec Xavier Vidal de réaliser des documents audio-visuels de bonne qualité sur les derniers musiciens de tradition du Lot. Il faut absolument éviter que toute cette mémoire ne disparaisse.

#### Comment concevez-vous l'avenir des publications audio-visuelles d'ethnographie ou d'ethnomusicologie ?

Je trouve que d'une façon générale les associations qui travaillent dans le domaine de la recherche ethnographique, de la mise en mémoire de certains aspects de la culture du monde rural ou des cultures minoritaires ne font pas suffisamment l'effort de bâtir leurs projets en recherchant les garanties d'une diffusion large. Il suffit parfois de faire la démarche pour voir des portes s'ouvrir dans le domaine de l'édition et de la diffusion. Pour ce qui est de la production d'outils audio-visuels, nous bénéficions depuis quelques années de la diminution constante du coût des matériels. Aujourd'hui, une association qui fait une demande spécifique d'équipement audio-visuel de qualité peut acquérir assez facilement le matériel nécessaire au tournage et au montage. Cependant, je pense que nous sommes dans une période de transition au plan technique. Pour l'instant, la qualité sonore de la bande vidéo est assez réduite, en tout cas très inférieure à celle de l'enregistrement numérique. Lorsque nous aurons franchi le pas et que nous aurons à notre disposition du matériel vidéo numérique, nous pourrions proposer au public des enregistrements de concerts ou de collectage d'une qualité équivalente au disque-compact. Ce jour-là, probablement, nous atteindrons une diffusion grand-public qui nous fait défaut aujourd'hui.

*Propos recueillis  
à Prendeignes (Lot)  
le 26 mai 1994.*

**Jean-Pierre BENARD**  
46270 Predeignes.  
Tél : 65 34 39 06.

## FILMOGRAPHIE

UNE SAVEUR RETROUVÉE : L'HUILE DE NOIX.

Produit avec la Mission du Patrimoine Ethnologique du Ministère de la Culture, la DRAC de Midi-Pyrénées et le Conseil Général du Lot.  
Umatic, durée : 30 minutes.

GITES D'ENFANTS.

Produit pour la Fédération Nationale des Gîtes de France.  
Umatic, durée : 23 minutes.

FAIRE FEU DE TOUT BOIS.

Produit pour l'Agence Française de la Maîtrise d'Energie.  
Umatic, durée : 12 minutes.

### VIDEOGRAMMES REALISES DANS LE CADRE D'ACTIONS DE DEVELOPPEMENT ET DE FORMATION EN MILIEU RURAL

1979 à 1989 :

CHANGER LA VILLE POUR CHANGER LA VIE. Umatic, 3:4, N et B, 20 minutes.

UN SÉCHOIR À FOIN SOLAIRE. Umatic 3/4 Coul. 20 minutes.

L'AMÉNAGEMENT DU FONCIER. Umatic, Coul. 23 minutes.

VIVRE AU PAYS GARONNAIS. Umatic, Coul. 23 minutes.

CAMPUAC. (Un village de l'Aveyron). Umatic, Coul. 23 minutes.

LA VIEILLESSE EN COLLECTIVITÉ. Umatic.

MON VOISIN M'A DIT : "TU NE CHANGERAS PAS LE PAYS."

CARNAVAL EST ARRIVÉ. (Carnaval à Figeac). Umatic, 20 minutes.

LE SABOTIER.

LE CHARRON. (1982, 50 minutes au total).

LE REVE DU DIABLE. (Concert du Réve du Diable). 45 minutes.

En cours :

MUSIQUES D'ACCORDEON, DE RUES ET DE CARNAVAL EN PAYS DE FIGEAC.

LA FABRICATION DE L'HUILE DE NOIX.

Jean-Pierre Bénard filme l'accordéoniste lotois Gilbert Garrigoux, chez lui, à Saint-Cirgues. (Cliché : Luc Charles-Dominique).



Nous publions ici l'essentiel du courrier très abondant et très volumineux que nous avons reçu suite à l'article de Jacques Baudoin sur la cornemuse pyrénéenne.

Pedro Mir publiera prochainement dans Pastel un article sur ses recherches concernant la cornemuse aragonaise. A cette occasion, nous publierons les cartes et photos jointes à cette lettre, que nous n'avons pu passer ici faute de place.

« Après avoir reçu, à Noël, le travail de Jacques Baudoin et à la suite de sa parution dans le numéro 19 de Pastel, j'ai beaucoup réfléchi pour savoir si je devais ou non écrire ces quelques lignes d'éclaircissement. Je me suis enfin décidé à le faire pour différents motifs : mon nom est cité dans la "réfutation aragonaise" ; de plus, il me semblait que l'attitude des Aragonais pouvait être interprétée comme fermée et ne correspondant pas à la réalité. Je pense qu'il convient, pour la bonne information des lecteurs, de préciser un certain nombre de données objectives.

« Cette cornemuse, objet du débat, je l'ai connue toute ma vie puisqu'elle a continué de vivre dans mon village, excepté dans la période 1975-1980 pendant laquelle mon oncle a pris sa retraite de cornemuseux. L'instrument réapparait en 1980 et connaît actuellement une grande vitalité. Les villages de la région ont conservé leurs mélodies presque intactes et l'effort n'a pas été bien important pour réimplanter la cornemuse, remplacée dans beaucoup de villages par la cornemuse gallicienne.

« En 1976, j'ai récupéré la cornemuse de mon oncle. Nous connaissions alors trois vieux exemplaires dans les villages environnants et, par ignorance, nous l'avons appelée Gaita Monegrina (Le Monegros est une zone de la province de Huesca et de Saragosse). En 1978, j'ai appris l'existence d'une cornemuse semblable à la nôtre à Bestué (Huesca), cédée à des Basques de St Sébastien pour une durée de deux ans afin de l'apporter en France et d'en faire des copies pour l'exposer au Musée de San Telmo de la ville basque.

« A Saragosse, en 1979, nous avons eu la visite de deux membres du Conservatoire Occitan de Toulouse, que j'ai accompagnés dans mon village (Sarinena) où ils ont pu voir une copie de la cornemuse de mon

oncle Jean Mir. Eux avaient des copies de certains fragments de la gaita de Bestué, mais je n'ai pu savoir quel en était le nom du fabricant. En 1980, par l'intermédiaire du groupe Los de Nadau, nous avons pu obtenir l'adresse de Marcel Gastellu-Etchegorry et en août de cette année-là, je suis allé à Tarbes faire sa connaissance.

« A cette époque, notre situation était désespérée. En plusieurs années, nous n'avions pu avoir qu'une seule copie faite à la main par un berger. Marcel Gastellu nous a apporté la solution immédiate à nos problèmes. En deux ans, il nous a fourni quatre exemplaires de la cornemuse de Bestué, en même temps qu'il nous a donné toutes les indications nécessaires à la poursuite de la recherche. Son expérience, sa bibliographie, sa générosité sans limites font que la dette contractée par les Aragonais envers lui sera éternelle.

« Par la suite, nous avons repris possession de la vieille cornemuse de Bestué, que J. A. Urbeltz, dans ses articles postérieurs, appelle "cornemuse du Haut Aragon", ce qui est exact puisque le Haut Aragon n'est pas seulement la zone pyrénéenne, mais toute la province de Huesca.

« J'ai eu connaissance du travail de Charles Alexandre par Marcel Gastellu et Pierre Loubère. Cet article, repris dans le livret du disque Vol. 1, Les Cornemuses (du Conservatoire Occitan) a été une mauvaise nouvelle pour nous. Nous en avons alors discuté de façon amicale avec Claude Roméro et Luc Charles-Dominique.

« Depuis, l'existence de vieilles cornemuses dans la province de Saragosse nous a obligés, pour être précis, à l'appeler "Gaita de boto aragonaise" (boto = sac).

**Opinion sur le travail de Charles Alexandre :**

« Le travail de Jacques Baudoin m'a paru très bien et très bien fait, mais je crois qu'il a besoin d'une base réelle pour être définitif. Dans cet article, cependant, il fait mention de l'erreur de Charles Alexandre.

« Je ne connais pas M. Alexandre, mais en tant que chercheur, je me demande pourquoi, au lieu de reproduire la photo de Juan Cazcarra, il a préféré publier un dessin modifiant sensiblement l'original ? Pourquoi, lorsqu'il décrit la cornemuse de Bestué, ne mentionne-t-il pas la toile fleurie qui recouvre le sac ou le

détail surprenant des pieds et bourdons recouverts de peau de serpent (comme toutes les cornemuses aragonaises) ? Pourquoi le Conservatoire Occitan a-t-il reproduit ces erreurs ? Je considère tout cela comme une grande injustice.

**Mon opinion personnelle :**

« Cependant, chers lecteurs, je crois que Charles Alexandre a fait preuve d'un raisonnement juste, même si des procédés curieux de recherche l'ont amené à modifier les données. Il met en effet en relation évidente la distribution des tubes sonores de la gaita avec celle des cornemuses occitanes de type cabrette et autres du centre de la France, et ce pont commun serait nécessairement celle de Béarn-Bigorre. Pour corroborer ceci, il est plus que jamais nécessaire de retrouver des restes de cornemuses en Béarn et Bigorre, et les idées de Jacques Baudoin seraient vérifiées au passage. Jamais nous ne nous opposerons à l'utilisation de nos cornemuses par nos voisins, à condition que leur origine soit reconnue.

**Situation actuelle en Aragon :**

« Nous avons localisé 7 vieilles cornemuses complètes, 5 très loin des Pyrénées. Au total, nous avons 15 pieds dont 4 dans l'aire pyrénéenne. Nous ne pouvons pas admettre avec ces preuves que la "gaita" soit exclusivement pyrénéenne. Lorsque l'on ne met pas en doute des appellations comme "biniou breton", "chabrette limousine", "gaita gallega", "gaita catalane" etc., pourquoi les Aragonais, entité culturelle et historique depuis plus de mille ans, ne pourraient-ils pas appeler leurs gaitas, "gaitas aragonaises" ? »

Pedro MIR.

(traduction : Jacqueline CENAC).

« C'est avec beaucoup d'intérêt que j'ai lu ton article sur la samponha. J'avoue que j'ai été séduit par tes déductions et effectivement tout semble concorder pour que la samponha sonne sur deux clarins.

« Je souhaite de tout cœur que tes travaux se concrétisent par la reconnaissance et la diffusion de la cornemuse des Pyrénées centrales occitanes.

« Peut-être d'ici là aurais-je le plaisir d'entendre la samponha que tu as reconstituée. »

Yan COZIAN.

« Vous vous appuyez, entre autres documents, sur le décor de l'obélisque d'Accous en partant du principe que, puisque certains instruments sont représentés de façon très réaliste (ce qui est entièrement vrai), tous le sont aussi. L'expérience m'a montré que les choses ne sont pas toujours aussi simples et qu'on peut très bien, dans une représentation peinte ou sculptée, avoir un mélange de réalité et de fiction. Il suffit que le commanditaire de ce monument ait exigé d'y voir symbolisée la musique pastorale, champêtre ou rustique, comme on disait à l'époque, pour que le sculpteur ou le dessinateur du modèle utilisé par le sculpteur s'inspire d'instruments faciles à trouver dans les parages (et qu'il peut donc représenter de façon très réaliste) mais qu'il n'ait pas sous la main un instrument jugé représentatif de ce type de musique — comme la cornemuse — pour qu'il s'inspire d'une gravure quelconque, d'un souvenir ou d'une description orale très confuse pour fabriquer un objet qui aura l'apparence d'une cornemuse (un sac et des tuyaux) sans trop se soucier de la cohérence organologique de cette représentation. La représentation de la cornemuse d'Accous ne peut — à mon avis — être considérée comme fiable à 100%.

« A partir de là, vous tentez une reconstitution (p. 28). J'avoue ne pas toujours avoir compris. La sculpture d'Accous montre indubitablement deux chalumeaux munis chacun de trois trous. Il est impossible (du moins sur la photo) de savoir s'il y a un trou pour chaque auriculaire et encore moins s'il y en a un pour chaque pouce. Votre dessin représente le chalumeau de droite muni d'un tel trou, vous n'en indiquez pas pour l'auriculaire et vous parlez d'une gamme allant de Do à Sol jouée sur ce chalumeau, ce qui fait cinq notes (sauf erreur de ma part) et non six comme vous l'indiquez dans le texte (étant bien entendu qu'avec un doigté fourché, il est possible de produire certaines altérations).

« Quant au chalumeau de gauche (qui sur la représentation d'Accous n'a que trois trous devant, ce qui est très net), vous le représentez avec quatre trous devant, plus un pour le pouce. J'avoue ne pas comprendre d'où sort ce quatrième trou (à moins qu'il ne s'agisse d'un trou d'auricu-

laire, mais alors pourquoi ne pas en doter l'autre chalumeau ?). Là encore, vous dites dans le texte qu'il peut produire six notes (sans doigté fourché, c'est évident d'après le contexte), ce qui correspond à la notation que vous donnez ; mais la sculpture d'Accous ne correspond pas (d'après ce que j'ai pu déduire de vos documents) à ce modèle.

« De plus la représentation d'Accous montre deux chalumeaux de même longueur, avec des orifices exactement placés face à face, ce qui ne correspond pas à votre dessin ni à la représentation du cornemuseux du terrier d'Esparros.

« Qu'en est-il d'éventuels trous d'évents (ou de clarté) ? »

Pierre BOULANGER.

« Très prudent vis-à-vis de telles interprétations de l'iconographie, j'ai lu ton article de manière critique en cherchant les failles du raisonnement.

« J'avoue que je n'avais pas encore réalisé que toutes ces représentations (Esparros, St Lary, M. A. Alophe) présentaient des cornemuses à deux chalumeaux.

« Partant du principe que ce type de cornemuse n'est attesté pour l'instant qu'en Italie, je regarde avec beaucoup de circonspection de telles représentations, d'autant que l'iconographie abonde de cornemuses schématisées de la sorte, en particulier en France où les cornemuses à bourdon parallèle au hautbois sont fréquemment représentées ainsi. Les musettes baroques sont fréquemment ainsi déformées sur les trophées d'instruments et il me semble que même Watteau, dans ses premiers tableaux, a commis cette erreur... Voilà qui explique mon scepticisme premier.

« Ensuite les quatre cornemuses ne sont pas du même type puisque, par exemple, la cornemuse d'Esparros a une position des mains toute différente et bien énigmatique. Passons sur l'hypothèse toujours plausible d'une erreur d'interprétation de la part du dessinateur quoique dans ce cas il subsiste deux possibilités : cornemuse à bourdon parallèle (seul le dessin de l'une des deux mains serait alors fausse) ; cornemuse à deux chalumeaux mais erreur de position des mains. Si la représentation est juste : soit la cornemuse a deux chalumeaux et chaque main

joue sur les trous des chalumeaux opposés, ce qui n'est pas le plus simple, mais pourquoi pas ? et cette pratique a pu être modifiée entre 1772 et 1842 ; soit certains doigts bouchent un trou sur chacun des chalumeaux comme sur les cornemuses d'Afrique du Nord, Turquie, etc. ; soit ?

« Revenons-en aux doigts. On a du mal à croire à ta démonstration et à ne pas penser que ton cheminement réel n'a pas été inverse, c'est-à-dire partir des harmonies du chant pyrénéen pour trouver une combinaison d'accord des deux chalumeaux qui permette ces harmonies...

« Dans les possibilités de jeu mélodique, tu omets le système existant dans certains pays qui consiste à jouer avec un bourdon de Do lorsque le pied droit est mélodique et en bourdon de Sol lorsque c'est le pied gauche qui est mélodique. Il est intéressant d'étudier les systèmes harmoniques des diples yougoslaves ou des tulm turcs. Dans le cas du diple, il y a de multiples combinaisons de trous sur des instruments de même type général et utilisés dans une même région.

« Sur la relation entre la sourdeline (décidément cette cornemuse énigmatique est à la mode et tu n'es pas le seul à vouloir la placer dans la parenté d'autres cornemuses), n'oublions pas que Langlois en jouait à Bordeaux en 1626 (cf. Trichet) ce qui, au moins vu depuis Metz, n'est pas très loin des Pyrénées. S. Palay associe le terme sampougne à celui de sourdeline, d'où tu conclus fort logiquement que la sampougne est polyphonique. Il est toutefois nécessaire d'envisager aussi l'hypothèse que le terme sourdeline lui ait été inspiré consciemment ou non par la similitude des termes zampogna-sampougne (je ne remet pas en cause l'existence de cette appellation dans les Pyrénées) et par l'association zampogna-sourdeline dont il a pu avoir connaissance soit dans les ouvrages citant les cornemuses italiennes actuelles (le nom de sourdeline s'applique à la zampogna des Albanais de Calabre) soit dans l'ouvrage de Marin Mersenne : "De la sourdeline, à laquelle je reviens, on l'appelle organine & sampogne". Ce n'est qu'une hypothèse, il en est d'autres qui iraient plus dans le sens de ton propos.

En conclusion, et c'est un peu ma philosophie en matière d'iconographie, il n'est généralement possible

de effectuer des créations et non des reconstitutions à partir de l'iconographie, tant les inconnues sont nombreuses. Si l'étude de documents iconographiques t'a permis de créer un instrument adapté au chant pyrénéen, alors que les autres types de cornemuses ne l'étaient pas, cela prouve que l'iconographie sert bien à quelque chose, outre la simple connaissance historique. Par contre, restons prudents quant à affirmer que la cornemuse pyrénéenne était vraiment cela, d'autant que les documents sur lesquels se fonde ton étude sont peu nombreux, pas entièrement cohérents entre eux et souvent difficiles à lire ».

J. L. MATTE

## LA REPOSE DE JACQUES BAUDOIN

« Apparemment si le dossier "La Samponha, la cornemuse polyphonique des Pyrénées" a surpris, il a suscité beaucoup de réactions presque toutes très positives. Parmi elles, il faut noter l'existence de quelques sceptiques qui cherchent à comprendre ou à approfondir ce qu'ils ont lu. Leurs remarques, le plus souvent justifiées, touchent des aspects ponctuels de l'article, mais aucune ne remet réellement en cause la cohérence d'ensemble du dossier. Dans tous les cas, personne n'a apporté de faits nouveaux permettant de revenir sur la proposition de Charles Alexandre. Je les remercie tous car leurs critiques ont fait progresser l'analyse des documents et la réflexion !

Ce dossier m'a également permis de prendre contact avec de nombreuses personnes qui ont envoyé divers articles passionnants et de très nombreuses représentations de cornemuses polyphoniques. Qu'ils soient tous mille fois remerciés (et qu'ils continuent !).

### 1) Y'a pas de truc !

Leur réaction touchant un problème de fond, il me faut aussi évoquer le cas de ceux qui ont du mal à accepter une autre vision de ce qu'ils pensaient connu et établi. L'ensemble du dossier paraissant trop beau pour être honnête, leur réaction prend la forme : "S'il voulait inventer une cornemuse pyrénéenne, il n'avait qu'à le faire sans chercher à la justifier, car si

une cornemuse polyphonique avait existé, ça se saurait, donc...". CQFD.

La construction de l'article respecte la chronologie des "découvertes" et la mise en place des éléments du puzzle s'est faite avec une telle fluidité que j'en ai moi-même été souvent gêné. Le passage des capacités théoriques du modèle instrumental, à deux tubes mélodiques égaux de type "Esparros", aux évidences tirées des fondements du chant béarnais fut si simple que je me souviens avoir pensé : "Ça marche trop bien, tout le monde va croire que c'est truqué !". Deux exemples parmi beaucoup d'autres : — Dès les hypothèses posées, j'ai monté des anches simples sur deux tubes en aluminium percés suivant le schéma proposé dans l'article. Gros choc : quasi immédiatement, j'ai pu jouer des mélodies anciennes, sur cette "turlutte béarnaise", avec une polyphonie respectant les règles du chant béarnais !

— Au départ, l'article était intitulé "La cornemuse des Pyrénées occitanes : une Zampogna ?". Huit jours avant l'envoi de l'article, Jaquès Roth trouve "par hasard" le mot de sampougne dans le dictionnaire de S. Palay ! Enorme choc, car nous avions toujours cru que la cornemuse béarnaise était la "gayta" ou la "musette". Ça paraissait trop beau pour être vrai. Le titre a changé bien sûr.

Si j'avais voulu inventer "ma cornemuse pyrénéenne", je l'aurais fait et dit très simplement. Après tout les luthiers s'arrogent, en toute légitimité, le droit de transformer les instruments, pourquoi pas les musiciens ? Et dans cent ans, les joueurs de cornemuse des Pyrénées souffleraient dans leur "Gayte Polyphonique Baudoin de 28 pouces en Fa Bémol", comme on joue de la musette "Béchet" ou de la vielle "Pimpard". Quelle erreur alors d'avoir dévoilé les noms trouvés dans le dictionnaire de S. Palay et qui m'empêche à jamais d'accéder à cette gloire ! "Sampougne" elle était, "Samponha" elle restera ! Pour le reste, je dis plus sérieusement : vous qui doutez, étudiez toutes les références contenues dans le dossier, cherchez-en de nouvelles, forgez-vous une opinion et écrivez vos conclusions (dans Pastel !).

### 2) Coquilles et erratum...

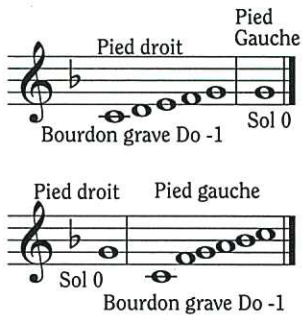
Dans "Quelques pas vers une cornemuse pyrénéenne", p. 28, deux

coquilles se sont glissées.

— **Correction 1 :** Description de ce type de cornemuse. Par la suite d'une correction incomplète, le texte mélange deux hypothèses, dont l'une avait été mise de côté. Le schéma des pieds mélodiques est correct.

**Lire :** Un pied joue les graves et peut faire cinq notes en partant de la fondamentale.

— **Correction 2 :** Mélodie plus bourdons à la quinte. Le schéma avec bourdon à gauche a été copié deux fois ! Remplacez par les schémas ci-dessous :



### 3) Le point sur l'évolution des thèses :

**Avant Charles Alexandre**, le modèle "Ossalois" avec flûte / tambourin et accordéon diatonique, avec un zeste de chanteurs montagnards, convient à tout le monde ; pourquoi perdre du temps sur la musique pyrénéenne ? Pas de cornemuse dans les Pyrénées.

**1976.** Au moment où l'Aragon redécouvre sa propre cornemuse, Charles Alexandre consacre toute son énergie à démontrer que les Pyrénées occitanes ont eu aussi une cornemuse, soeur jumelle de l'aragonaise (curieusement, bien qu'elle soit acceptée, cette hypothèse n'a pas fait un "tabac" puisqu'en 17 ans, aucun groupe des Pays d'Oc n'a utilisé musicalement cette cornemuse). Si je conteste la conclusion, l'essentiel de sa démonstration est probante. Charles Alexandre : les Pyrénées avaient une cornemuse.

**1993.** En reprenant et complétant la documentation originelle, je constate que la cohérence d'ensemble du dossier n'a qu'une issue : cette cornemuse était polyphonique et l'ossature de ma démonstration peut se résumer ainsi : la cornemuse des Pyrénées était polyphonique, avec une grosse poche, un grand bourdon et deux pieds mélodiques de même taille sans souche commune.

### 4) Des cornemuses dans les Pyrénées !

L'hypothèse proposée allait telle-

ment à l'encontre des faits établis que l'article devait être simplificateur : publier l'essence des résultats pour poser le principe de la polyphonie. La parution du dossier a créé un espace de liberté qui permet d'exploiter des hypothèses plus "hardies", dont l'une ouvre vers l'existence de plusieurs instruments polyphoniques dans la chaîne pyrénéenne (esquissés dans Pastel, n°19, fin de p. 27).

Actuellement, en partie largement poussé par les éléments de réflexion liés aux critiques de l'article, je penche vers un type unique de cornemuse polyphonique à grosse poche, grand bourdon implanté à gauche et deux pieds mélodiques de même taille, par contre elles pourraient différer par le nombre et l'emplacement des trous de jeu. Cette possibilité est cohérente avec l'analyse fine de détails iconographiques et avec ce que l'on peut observer dans d'autres cultures où l'existence de régions partiellement isolées (vallées... ) autorise des micro-variations, comme la tonalité de jeu, la tenue de l'instrument, l'accord... Je l'avais laissée de côté, pensant que ce type d'analyse semblerait destiné à "m'arranger" de façon assez arbitraire. Or, c'est l'inverse qui s'est produit, beaucoup m'ont proposé ce modèle comme étant le plus logique ! Alors !

**Esparros :** Pas d'erreur d'interprétation de la réalité, car le dessinateur est local. Il dessine ce qu'il connaît parfaitement. Pas d'erreur dans la technique de dessin, ce serait le seul personnage comportant une erreur de ce type ( sur près de 50 ou plus !). Le "truc" qui pend est un pompon (cf. p. 27 au-dessus du tableau 1). Le musicien joue avec les mains surperposées et utilise tous ses doigts. Remarquons que cette prise en mains est quasi identique à une technique utilisée dans l'Antiquité pour jouer des flûtes doubles (aulos... ) !

**Accous :** Les instruments du monument sont partiellement idéalisés mais réalistes. Rien ne permettant de mettre en doute ce que l'on voit, cette description ouvre la possibilité d'une cornemuse à deux pieds mélodiques identiques, chacun ayant 4 trous (le trou arrière étant très vraisemblable). Ayant une capacité mélodique très faible, elle reste viable comme instrument d'accompagnement dans les styles du chant pyrénéen !

### 5) Proposition de "création", "reconstruction" ?

Si on accepte une réalité plus complexe où plusieurs types de cornemuses pouvaient coexister, ces deux représentations apparaissent comme des points limites. **Modèle Accous :** cornemuse à 4 ou 5 notes quasi limitées à un accompagnement polyphonique ; **modèle Esparros :** volonté affirmée du musicien d'avoir un instrument mélodique, d'où une prise en mains et un nombre de trous permettant de jouer sur près d'une octave. Le modèle qui en découle est le plus riche de possibilités mélodiques et polyphoniques. Etant musicien, c'est la base de reconstitution la plus tentante (excusez-moi d'y avoir cédé).

Faute d'avoir des données plus précises, chacun peut donc créer sa cornemuse pyrénéenne, sous réserve qu'elle respecte l'aspect indiqué par ces représentations iconographiques et la gamme en usage dans les Pyrénées. Pour ce qui est des mots "création" et "reconstitution", qu'importe le mot choisi car je suis tout à fait en phase avec les réserves contenues dans la lettre de C. et J. L. Matte. **Nuance par contre :** ce n'est pas moi qui "crée" arbitrairement un instrument adapté au chant pyrénéen, seule l'existence de deux pieds mélodiques égaux (évidents dans toutes les représentations iconographiques) entraîne la jonction des deux systèmes polyphoniques : chant et cornemuse (relire le paragraphe "Y'a pas de truc !").

### 6) Le nom de samponha :

Pour éviter toute erreur d'interprétation, voici le texte du "Dictionnaire du Béarn et du Gascon modernes" de Simin Palay.

**Sampougne.** Sourdeline, espèce de musette. Au fig. personne obèse. **Sampoulhe** (Aspe), **sampoyne**, **samsoyne**, **sansoyne** : voir Sampougne.

**Gayte.** Musette, cornemuse.

S. Palay ne cite nulle part le mot de zampogna, il n'y a donc pas eu de "pollution" linguistique italienne, c'est nous qui aujourd'hui pouvons faire la corrélation **sampougne-zampogna**. Par contre, il fait une nuance nette entre **sampougne** et **gayte**, puisque l'une est une "musette", alors que l'autre n'est qu'une "espèce de musette" ; l'une est une "cornemuse" et l'autre une "sourdeline". Pour un non spécialiste, le mot "cornemuse" identifie une

famille d'instruments à mélodie et bourdons. Par contre, S. Palay a dû puiser dans les illustrations de sa bibliothèque pour trouver un instrument et un nom qui décrivent au mieux cette autre "espèce" de musette. Pourquoi pas la reproduction de la gravure de C. David, consacrée au joueur de sourdeline F. Langlois (1588-1647) montrant nettement deux tuyaux mélodiques de même taille, comme sur le dessin du cornemuseux de St Lary ? Ou toute autre gravure, mais une connaissance livresque est des plus vraisemblable. Pour confirmer l'ancienneté d'implantation du mot, remarquons qu'il donne 4 autres variantes dialectales bien distinctes, l'une étant localisée en vallée d'Aspe avec une autre signification. Cette analyse se voit aujourd'hui justifiée grâce à M. Pedro Mir qui prouve l'existence très ancienne de ce mot sur le sommet des Pyrénées, dans un village aragonais très proche de la frontière : "... Cantabas y tocabas la zampoña" (" tu chantais et tu jouais de la zampoña", texte du XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle, que m'a envoyé récemment Pedro Mir). Enfin, il apparaît que l'origine du mot, et de l'instrument, pyrénéen est ancienne et sans doute, d'une façon ou d'une autre, liée à la zampogna italienne.

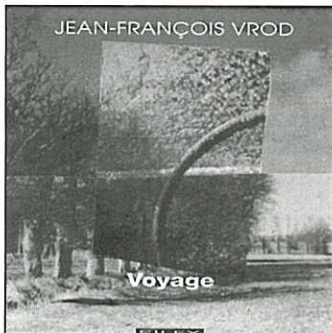
### 7) Conclusion :

Pour finir, le problème pyrénéen semble assez simple : une cornemuse a joué jusqu'à la fin du siècle dernier dans les Pyrénées occitanes ; raisonnablement, cette cornemuse n'a pu avoir que deux formes possibles : une organologie proche de celle de la cornemuse aragonaise, ou bien, celle que je propose, qui en fait un instrument polyphonique très différent de l'aragonaise.

Comme rien ne justifie pour le moment la coexistence de deux types de cornemuses dans les Pyrénées occitanes à une époque récente, mon choix est clair : seule la polyphonique sonnait sur nos versants pyrénéens. J'ai commencé cette recherche sans idées préconçues, seuls des faits précis m'ont amené à penser à une cornemuse polyphonique, seuls des faits précis m'y feront renoncer !

Dans tous les cas, les recherches continuent et j'espère toujours retrouver un vieil instrument caché dans une malle au fond d'une vallée.

Jacques BAUDOIN.



**Voyage.**  
Jean-François Vrod, violon.  
CD. Silex-Auvidis.

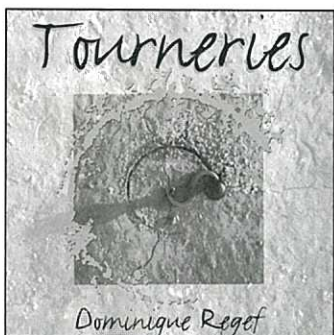
Voyageur, Jean-François Vrod l'est bien. C'est sûrement son parcours itinérant qui lui a permis de construire sa musique. A partir de sa rencontre avec la musique traditionnelle de l'Auvergne et du Limousin, en passant par sa participation à des groupes divers (Café Charbons, Compagnie Chez Bousca...), à partir de ses rencontres violonistiques (Pifarely, Molard, Durif, Champeval), à partir de sa rencontre avec le cinéma et les musiques de film, Jean-François Vrod a construit sa personnalité de musicien d'expérience.

Dans *Voyage*, il nous livre sa palette musicale. Le disque est construit. Depuis *C'est les vacances* où il nous installe dans une musique plus dépouillée, en passant par *Piou Blanc* où il cultive un son "massif-centralien", vers ses arrangements plus métissés comme dans *L'enfant et le caïman* (musique de film de Mustapha Dao), Jean-François Vrod nous promène dans un univers où les climats sont variés. Tambours d'eau et percussions diverses africaines ou autres servent de trames rythmiques à des jeux de violon aux sonorités, aux tessitures et aux modalités variées. Ces musiques enregistrées s'écoulent dans un fauteuil quand on rentre tard le soir de son travail. En cela, elles peuvent se différencier des musiques fonctionnelles des violoneux auvergnats, mais le son et le jeu sont proches et comparables. Jean-François Vrod nous donne une preuve supplémentaire qu'il est possible, tout en conservant un style traditionnel, de créer une musique d'aujourd'hui. Même si les chemins sont multiples, en ce qui le concerne, les choix artistiques qui lui permettent de jongler avec l'innovation et la tradition sont pertinents.

Xavier VIDAL.



**Tripote à Mascanha.**  
Cassette. (Autoproduction).  
A commander à : 53 67 18 93.



**Tourneries.**  
Dominique Regef, vielle à roue.  
CD.  
Production : Centre Culturel André Malraux de Vandoeuvre-les-Nancy.

Claire Aurelien, Didier Aurelien, François Ducasse, Patou Pagaoga, Michel Molina et Jean-Marc Ogier font partie des nouveaux musiciens gascons.

Leurs influences, ce sont les chants traditionnels gascons qui, dans d'autres temps, ont été interprétés par les précurseurs (Perlinpinpin Folc, Lambrusc...), les chansons des Nadau, les chants des troubadours (Peire Cardenal entre autres) et quelques mazurkas "corrésiennes" (vues de la Gascogne). D'ailleurs, la source du répertoire ne semble pas préoccuper le groupe ("sources obscures et mescladis"). Tripote à Mascanha, avant tout, joue sa musique aux inspirations multiples avec énergie et avec honnêteté. Le résultat est authentique. Les musiques présentées sont variées et l'auditeur ne se lasse pas en passant d'un chant *a cappella* à une interprétation plus *folk song* ou à une autre plus *country* ou plus rock. En continuant à "mascagner", ces musiciens-là parviennent à nous tripoter

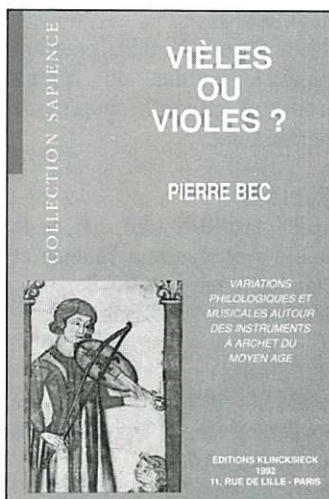
une musique avant tout vivante.

Xavier VIDAL.

Dominique Regef, qui nous a habitués à de multiples aventures musicales, nous propose un disque dans lequel il nous livre sa musique avec une admirable authenticité. *Tourneries* est composé de six titres improvisés.

Dominique Regef appartient à un courant musical, lié aux musiques traditionnelles, qui cultive l'improvisation libre. Le monde sonore de ce joueur de vielle à roue est typé et se démarque largement de ce que l'on a l'habitude d'entendre jouer avec cet instrument. Le jeu de Dominique Regef est précis. Cette musique qui semble difficile d'écouter au premier abord, prend tout son sens quand l'auditeur fait l'effort de pénétrer dans ce nouveau monde. A l'écoute de ce disque, on saisit l'implication du musicien et son choix déterminé pour la vielle à roue. Dominique Regef a eu la bonne idée de joindre à son travail Dominique Repecaud à la guitare électrique et surtout Michel Doneda au saxophone soprano, autres musiciens improvisateurs qui créent une musique qui ne veut pas plaire à tout prix, mais qui est avant tout un mode d'expression personnel.

Xavier VIDAL.



**Vièles ou violes ?**  
Pierre Bec.  
Livres, 450 pages.  
Editions Klincksieck, Paris.

Ce livre de Pierre Bec n'est pas à proprement parler une nouveauté puisqu'il est paru en avril 1992. Cependant, je ne suis pas sûr qu'il a eu tout l'écho qu'il mérite. Aussi, me permettrai-je ici d'en dire quelques

mots, quelques impressions de lecture, quelques réflexions aussi, mais surtout pas une critique dont je ne me sens pas la compétence.

Le sous-titre du livre éclaire parfaitement le propos de l'ouvrage : *Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen-Age*. Il s'agit donc d'un ouvrage de musicologie médiévale, plus exactement de lexico-organologie.

Et c'est bien l'intérêt capital de ce livre, absolument unique : pour une fois, la musicologie n'est pas abordée sous le seul angle de l'histoire, de la littérature et de l'iconographie, mais aussi sous celui de l'étude comparée, à travers les langues romanes et germaniques de l'Europe occidentale médiévale, des désignations des instruments de musique et de leurs bases étymologiques... Passionnant... L'étude linguistique et littéraire très approfondie à laquelle nous convie Pierre Bec tente de répondre aux questions essentielles de l'origine des instruments de musique, de leur filiation éventuelle, de leur histoire et de la constitution progressive de l'*instrumentarium* médiéval. De même que, grâce à l'étude complémentaire de l'iconographie, les questions centrales de la typologie et de l'organologie des instruments sont abordées.

La démonstration est magistrale, rien n'est laissé au hasard qu'il s'agisse des certitudes, des hypothèses, des diverses interprétations, des erreurs... Au passage, Pierre Bec évoque la fonction des instruments de musique au Moyen-Age. Pour cela, il s'appuie sur un grand nombre de documents littéraires dont il nous livre une analyse pertinente, entre autres celles des *séries instrumentales*...

Tous les musicologues, tous les musiciens, tous les luthiers, tous ceux que la vièle à archet, la vielle à roue, le rebec et autres gîgues, rotes, violes intéressent, se doivent de lire cet ouvrage, très accessible quant au contenu.

Ils seront tout à la fois convaincus de la nécessité d'une pluridisciplinarité totale dans le domaine de la recherche musicologique, et émerveillés devant les explications limpides que nous fournit ce grand spécialiste de philologie romane comparée et de littérature médiévale des troubadours.

Luc CHARLES-DOMINIQUE.

# P midi- Pyrénées

## CONCERTS ET BALS

### JUILLET

**VENDREDI 01 :**  
TOULOUSE (31), Lac de Reynerie, dans le cadre du Festival Racines, Tayfa, Ralph Hartmann & Band, Gérard Jacquet. (Rens : 61 44 83 05).

**SAMEDI 02 :**  
TOULOUSE (31), Lac de Reynerie, Tonyara, Justin Vali Trio, Black Umfolosi, Boukman Eksperyans. (Rens : 61 44 83 05).

**SAMEDI 09 :**  
CUGNAUX (31), bal avec Lo Jaç.

**DIMANCHE 10 :**  
CAMPAN (65), Fête des Marioles, bal animé par Eths Autes.  
AURIGNAC (09), bal avec Lo Jaç.

**LUNDI 11 :**  
CONQUES (12), concert avec Tre Fontane.

**MARDI 12- LUNDI 18 :**  
SAINT-GIRONS (09), Rencontres Internationales Traditions et Ethnies (voir Brèves). Rens : 61 66 14 11.

**MERCREDI 13 :**  
TOULOUSE (31), place de l'Estrapade, bal avec Lo Jaç.

**JEUDI 14 :**  
TOULOUSE (31), place de l'Estrapade, bal avec Lo Jaç.

**DIMANCHE 17 :**  
MONCLAR DE QUERCY (82), 9ème Fête occitane. Animations, artisanat, brocante, expositions, stands d'associations, foire aux livres, disques ; 11h30 : animation folklorique. 13h : Repas. 16h30 : conférence de Jacme Taupiac. 17h et 21h, bal occitan avec Barcatraille. Rens : 63 64 57 27.

### JUILLET (suite)

**SAMEDI 23 :**  
FAU-MONTAGNE (81), bal avec Lo Jaç.

**LUNDI 25 :**  
GERM LOURON (65), dans le cadre du 2ème Festival de Germ Louron, concert avec Beñat Achiary, Ravi Prasad, Edmond et Arnaud Duplan. (Animations en journée).

**MARDI 26 :**  
GERM LOURON (65), concert avec Christian Vieussens, Equidad Bares, Bernard Manciet, Pedro Soler, Jean-Marc Clamens, Txomin et Paxkal.  
CATUS (46), Concert-bal avec Accord-Duo-Swing.

**MERCREDI 27 :**  
GERM LOURON (65), création mondiale autour du "grand orchestre philanthropique" de Bernard Lubat.

**JEUDI 28 :**  
GERM LOURON (65), bal de la Vallée, avec Monsieur Palomar et Claude Roméro, Marc Perrone, Bernard Lubat, Duo Espinasse.

**VENDREDI 29 :**  
GERM LOURON (65), concert avec Bouilleur de sons et "6 saxophonistes sur les remparts". Rens : 62 99 65 27.  
FOIX (09), bal avec Lo Jaç.

**SAMEDI 30 :**  
SALLES SUR CEROU (81), bal avec Lo Jaç.

**DIMANCHE 31 :**  
MARGOUE-MEYMES (32), fête gasconne, bal avec Lo Drac.  
SALLES SUR CEROU (81), bal avec Lo Jaç.

## CONCERTS ET BALS

### AOUT

**LUNDI 01- DIMANCHE 07 :**  
ASSIER (46), 9ème festival d'Assier "Jardin dans tous ses états". De nombreux concerts avec Pharoah, Yves Robert Quartet, Arminius, Passagio, Quintet de Clarinettes, Cochonnet musical, Jardin nomade, Jardin acoustique, Duels complices, L'Orgue à feu, Jardin de la parole, L'Echappée belle, Jardin des papiers... Rens : 65 50 00 51.

**SAMEDI 06 :**  
SARLABOUS (65), au Moulin, Fête du Bon Pain, animations, bal gascon avec Milharis.

**DIMANCHE 07 :**  
MARGOUE-MEYMES (32), fête gasconne, repas, jeux traditionnels, bal avec Lo Drac. Rens : 62 09 20 17.  
SARLABOUS (65), au Moulin, Fête du Bon Pain, animations, bal gascon avec Milharis.

**MERCREDI 17- SAMEDI 20 :**  
GAILLAC (81), VALENCE D'AGEN (82), Festival International de Folklore des Pays Tarnais. (Voir Brèves Région). Rens : 63 57 32 71.

**VENDREDI 19- SAMEDI 20 :**  
SARRANT (32), dans le cadre des Médiévales 94, animation musicale pendant les deux jours et bal le 20 avec la Confrérie des Souffleurs.

**SAMEDI 20 :**  
NAJAC (12), bal avec Lo Jaç.

**SAMEDI 27 :**  
ARRIEN EN BETHMALE (09), bal avec Lo Jaç.

### SEPTEMBRE

**SAMEDI 03 :**  
FONS (46), dans le cadre de la Fête de l'Accordéon, participation de Lo Drac.

**SAMEDI 17 :**  
THOUS (32), animations, jeux et bal avec Lo Drac.

## LES STAGES

### JUILLET

**DIMANCHE 10- DIMANCHE 17 :**  
CASTRES (81), stage d'été de la Compagnie Maître Guillaume. Danse, musique, histoire de l'art de la Renaissance française. Avec Sophie Rousseau, Carles Mas, Roland Lemêtre, Frédéric Martin, Anne Subert.  
Rens : Sophie Rousseau, 112 rue Pasteur, 94120 Fontenay sous Bois.

**DIMANCHE 24- SAMEDI 30 :**  
BONNECOMBE (12), 21ème session internationale de danses d'Israël avec Benny Assouline.  
Renseignements : 48 32 19 09.

### AOUT

**MARDI 02- VENDREDI 05 :**  
LE CARLA-BAYLE (09), Stage de formation vocale avec Jean-Laurent Imianitoff. Rens : 61 69 80 28.

**DIMANCHE 21- SAMEDI 27 :**  
BONNECOMBE (12), 22ème session internationale de danses d'Israël avec Benny Assouline.  
Renseignements : 48 32 19 09.

Ce calendrier a été établi en collaboration avec la revue Infoc.

# INFOC



Pastel est un trimestriel. Pour une actualité mensuelle, le lecteur voudra bien consulter la revue Infoc, en vente au Conservatoire Occitan, et en de nombreux autres lieux, ainsi que par abonnements.

Pour insertion dans Pastel, organisateurs de bals, de concerts, groupes de musiciens, envoyez au plus tôt vos informations au Conservatoire Occitan ou à Infoc, AVANT LE 7 du dernier mois du trimestre. Pour parution dans Infoc, AVANT LE 15 de chaque mois.



## EQUIDAD BARES MISSIONNEE...

Les concerts d'Equidad Bares sont missionnés en 1994. Si vous choisissez de l'inviter, il vous en coûtera donc moins cher... En attendant, voici le planning de ses tournées 1994-1995 dans le cadre des "Passages JMF".

10 au 25 octobre : Limousin,  
14 au 23 novembre, 28 nov. au 2 décembre : Aquitaine,  
8 au 13 décembre : Est,  
17 au 31 janvier : Poitou, Bretagne, Ile-de-France,  
16 au 31 mars : Auvergne,  
3 au 14 avril, 18 au 21 avril : Limousin,  
15 au 19 mai : Alpes, Côte d'Azur.  
Pour tous renseignements complémentaires :  
Equidad Bares : 61 09 20 25.

## RENCONTRES INTERNATIONALES TRADITIONS ET ETHNIES

Du 12 au 18 juillet, le groupe folklorique couserannais Les Bethmalais organise RITE 1994, soit Rencontres Internationales Traditions et Ethnies. Découvrez les cultures du monde pendant 7 jours de rencontres et d'échanges.

12 spectacles (Sibérie, Malaisie, Italie, Afrique, Hongrie, Géorgie, Landes, Couserans), ateliers de musique et chants, exposition permanente sur les instruments de musique d'Afrique, un colloque sur le thème : "Avenir des langues minoritaires", défilés et animations folkloriques, bal.

Renseignements : Office de Tourisme de St Giron, 61 66 14 11.

## FESTIVAL INTERNATIONAL DE FOLKLORE DU PAYS TARNAIS

Chaque année, au mois d'août, le Festival International de Folklore des Pays Tarnais propose à Gaillac (Tarn) et à Valence d'Agen (Tarn-et-Garonne), des formations de danseurs et de musiciens venus des quatre coins de l'hexagone, mais aussi de l'étranger.

Cette année, le festival a lieu du 17 au 20 août. Les deux temps forts auront lieu à Gaillac (19 août) et Valence d'Agen (20 août), avec les Ballets Polonia (Pologne), les Pierrots de la

Vallée (Normandie), les Pitchouns de Luzenac (Ariège), les Enfants du Seronais (Ariège), les Troubadours du Tarn-et-Garonne et, bien entendu, les Cacarotiers de Gaillac.  
Renseignements : 63 57 32 71.

## UN NOUVEAU RECUEIL DE CHANTS OCCITANS

Le GEMP / La Talvera vient de publier un nouveau recueil de chants occitans, *Se Canta Que Cante*, rassemblant quelques 133 chansons inédites, recueillies par le GEMP / La Talvera dans les départements du Tarn, de l'Aveyron, du Tarn-et-Garonne, du Lot, de la Haute-Garonne, de l'Aude, de l'Hérault et du Cantal. Chaque chanson est accompagnée d'une traduction et d'une partition musicale reproduisant le plus fidèlement possible les interprétations enregistrées.

Livre 156 pages, prix : 70 francs.  
A commander à :  
GEMP / La Talvera, 63 57 48 55.

## JOGL'ART CATALOGUE

Découvrez le catalogue de Jogl'Art pour la saison 1994-95. Jogl'Art, association pour la diffusion de la culture occitane en Midi-Pyrénées, propose essentiellement des spectacles de théâtre occitan soit pour adultes, soit pour jeune public.  
Jogl'Art : 61 73 39 31.

## UN SALON DE LA MUSIQUE A TOULOUSE

Les 7, 8, 9, 10 octobre 1994, au Parc des Expositions de Toulouse, se tiendra le 1er Salon toulousain de la Musique. Stands, exposants, animations, concerts, etc. Public attendu : entre 35000 et 45000 visiteurs.  
Renseignements : Société Française d'Exploitation Commerciale,  
Tél : 62 26 76 92 ; Fax : 62 26 76 93.

## TRANSHUMANCE-MAGAZINE...

... Pour découvrir la montagne sous un autre jour, son environnement, les randonnées, mais aussi l'économie et l'ethnologie pyrénéennes.  
*Transhumance Magazine*,  
Tél : 61 02 14 19. Fax : 61 02 89 60.

## ADDA 82, NOUVELLES PUBLICATIONS

— LIVE !

Annuaire départemental des artistes (variétés, rock, jazz, traditionnel, chanson) (18 pages).

— *MUSIQUE ET DANSE EN TARN ET GARONNE*, 1994.

Annuaire général de la musique dans ce département (59 pages).

A commander à :  
ADDA 82, Hôtel du Département,  
82013 Montauban Cedex.  
Tél : 63 63 97 97.

## CARTE DES PAYS D'OC ET DICTIONNAIRE DES MILLE MOTS...

Vous pouvez passer commande de :

— la carte des terres occitanes (29,5 x 42 cm), 1 exemplaire : 3 F (+ 7,35 F de port).

— la carte des pays occitans (67 x 85 cm), couleur : 54 F (+ 15,20 F de port).

— "Dictionnaire des 1000 mots", relié, 496 pages, 99 F (+ 22 F de port).

Auprès de Jacme Taupiac,  
La Piboleta, Sant Marçal,  
82000 Montauban.

## UN NOUVEL AGENDA

L'association Gueule de Bois-Rockcitanie réalise un agenda sur les deux régions Aquitaine et Midi-Pyrénées. 4 pages de format A5 pour annoncer, toutes les quinze semaines, vos manifestations gratuitement.  
Abonnement (frais de port) : 100F par an.

Contact : L'Ostau Biarnés, 46 Bld Alsace Lorraine, 64000 Pau.  
Fax : 59 02 23 39.

## LE COIN DES REVUES D'ICI ET D'AILLEURS...

*DANSONS MAGAZINE*, n°15. Thème : Les danses swing. Abonnement : 120F/an. Daisons Magazine : BP 35, 31914 Toulouse Cedex.

*QUERCY RECHERCHE*, n°75. Revue bimestrielle d'ethnologie quercynoise éditée par le Comité de diffusion de la recherche quercynoise. Numéro 20ème anniversaire. Au sommaire : architecture rurale, Robert Doisneau.  
Abonnement : 120F / an.  
BP 123, 46005 Cahors.

*LA NOTE DE L'ADDA 82*.

Bulletin mensuel de la Délégation Départementale de la Musique du Tarn-et-Garonne. n°38, 39, 40. Informations sur la vie musicale de ce département.

A commander gratuitement à :  
ADDA 82, 63 63 97 97.

*FOLKLORE MAGAZINE*.

Juillet 1993.  
Bulletin trimestriel de liaison de l'Union des Groupes Folkloriques du Tarn et du Tarn-et-Garonne.

A commander gratuitement à :  
Philippe Levasseur, 17 rue Saint-Roch, 81600 Gaillac. 63 57 32 71.

*LE LIAN*, n°73., revue mensuelle d'information de Bertaeyn Galeiz.  
Abonnement : 45F/an.  
Tél : 99 79 59 78.

*MUSIQUE BRETONNE*, n°128, revue bimestrielle éditée par l'association Dastum. A noter un dossier sur Luzel, correspondant de Fortoul.  
Abonnement : 130F/an.  
Tél : 99 78 12 93.

*MUSIQUES TRADITIONNELLES EN RHÔNE-ALPES*, n°13, la lettre d'information du CMTRA.

A commander à : CMTRA,  
Tél : 78 70 81 75.

*TRAD'MAGAZINE*, n°34.  
Abonnement : 150F / an.  
Tél : 21 02 52 52.

*NOUVELLO DE PROUVENCO*, n°34. Revue bimestrielle d'action culturelle de l'Association Parlaren. Informations culturelles, littéraires, musicales et artistiques provençales.  
Abonnement : 130 F / an.  
42 bld Sixte-Isnard, 84000 Avignon.

*LA LETTRE*.

Bulletin de la FAMDT. n°2, 3, 4.  
A commander à : 49 80 82 52.

*QUAL TUSTA AICI*, n°3.

Calendrier édité par l'AMTP Quercy.  
A commander à : J. L. Marty,  
Les Ramonets, 46000 Cahors.

*PAIS GASCONS*, n°161.

Bulletin bimestriel de l'IEO de Béarn.  
Abonnement : 59 67 07 11.

*ANUARIO DA GAITA* 1993.

Revue annuelle de l'Escola Provincial de Gaitas. Deputacion de Ourense.  
A commander à : (988) 227300.

# les infos de la diffusion

## GROUPES EN TOURNEE

### PRIMERA NOTA

La tournée du groupe catalan Primera Nota, organisée et proposée par la Commission Régionale de Diffusion, a obtenu l'agrément de la DRAC de Midi-Pyrénées au titre des missionnements musicaux.

Il nous est donc possible de poursuivre l'organisation de cette tournée au tarif prévu :

7000 francs, cachets, charges, sono, déplacements, publicité compris.

A charge de l'organisateur de nourrir et d'héberger ces 7 musiciens.

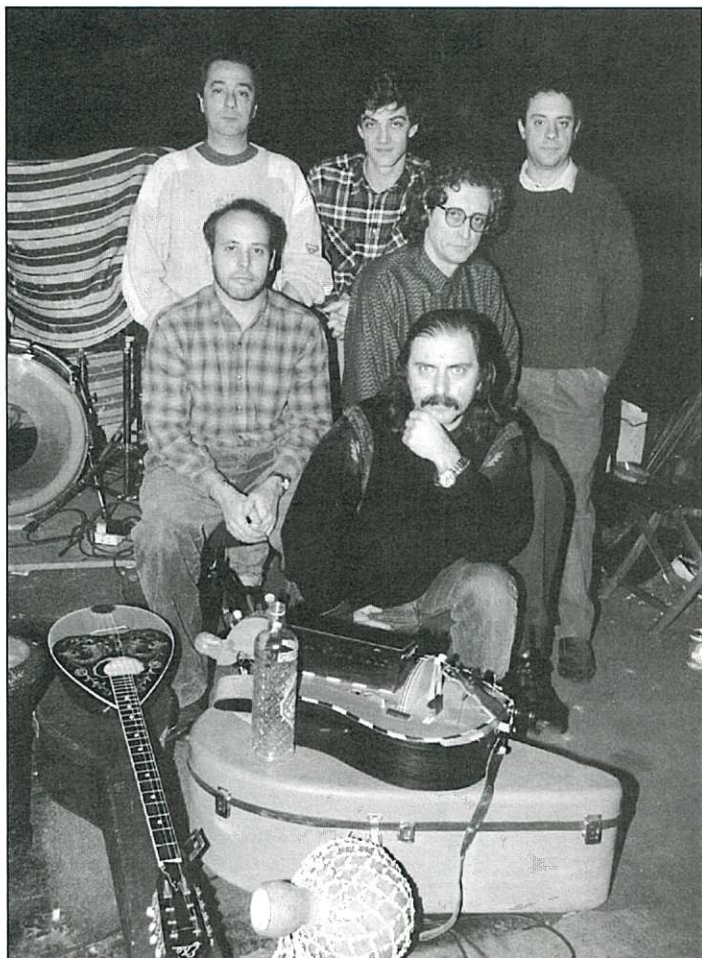
D'ores et déjà sont retenues les dates suivantes :

- samedi 22 octobre : Figeac,
- dimanche 23 octobre : Aurillac (sous réserves),
- mardi 25 octobre : Auch,
- vendredi 28 octobre : Colomiers,
- samedi 29 : Aveyron, à préciser.

Dans cette fourchette vendredi 21-dimanche 30 octobre, certaines dates sont encore libres. Je rappelle que ce groupe est programmable également hors-région.

*Renseignements* : Luc Charles-Dominique, 61 42 75 79.

(Un dossier de presse et un enregistrement sont à votre disposition).



## INFOS GROUPES

### MUSIQUES PROFANES ET SACREES DE BRETAGNE

Ce spectacle est réalisé par un fameux trio : Michel Ghesquiere (orgue), Anne Auffret (harpe et chant), Jean Baron (bombarde et ocarina). On peut y entendre marches, mélodies et danses, cantiques... *Contact* : 98 96 04 42.

### TIBOR KOBLICEK

Tibor Koblicek est un luthier et musicien slovaque très polyvalent (violons, vieilles, violes, cornemuses, flûtes). *Contact* : 65 34 73 10.

### HONT HADETA

On ne présente plus ici ce groupe gascon. Mais sachez que lors de la 9ème édition du Festival International de la chanson francophone de Tarbes-Pyrénées, le groupe a obtenu la 10ème place lors du gala de clôture du 16 avril qui voyait retenus les 20 meilleurs groupes ou solistes sur 273 au départ. On les retrouvera très bientôt avec un nouveau concert, en vue de la préparation du prochain enregistrement. *Contact* : 62 63 40 95, 62 05 40 02.

### LA FETE DES FOUS

C'est un spectacle réalisé par La Compagnie de l'Envers. Les musiques, les textes et les danses évoluent dans la spiritualité médiévale, avec des interprétations et des réalités du XX<sup>e</sup> siècle, tout en puisant largement dans le répertoire des musiques et des danses traditionnelles. 4 musiciens, 2 comédiens, 1 danseuse, 3 techniciens.

*Contact* : Armelle et Jean Audigane, 4 rue Nationale, 83190 Ollioules.

### ESTUAIRE

Musiciens issus de cultures diverses, ils se retrouvent au gré des marées et des situations autour d'un répertoire composé de musique traditionnelle, musette et typique.

Sylvain Roux, Alain Bruel, Christine Thibault, Eric Duboscq, Jérôme Martin. *Contact* : 53 24 20 63.

### LUZERP

En occitan, ça signifie "lézard qui s'adapte à tous terrains". La musique de Luzerp, tout en conservant l'essence et l'esprit des musiques traditionnelles, tente d'exister comme une forme d'expression actuelle avec ses aventures rythmiques et harmo-

A gauche, le groupe catalan Primera Nota (Photo : S. Esparver).  
Ci-dessous : Luzerp (Photo : Nelly Blaya).



# INFOS GROUPES

niques. Luzerp, c'est Xavier Vidal, Sylvain Roux, Michel Le Meur, Jean-Pierre Cazade.

Contact : 65 40 13 01, 53 24 20 63.

## REMENILHE

Réménilhe est un groupe de musique à danser traditionnelle occitane. Nicole Audouy (voix, percussions), Daniel Audouy (voix, percussions), Henri Laval (vielle à roue, guitare, flûtes), Odile Schill (flûtes, tambourin à cordes), Bruno Wiedemann (clarinette, hautbois du Couserans), Patrick Camellini (accordéon diatonique, boha, flûtes, basse). Le groupe, de plus, a ses propres animateurs de danses pour initier le public.

Contact : 61 81 94 15.

## LE CHAT QUI VA NU-PIEDS

Groupe de musique cajun. Nombreuses possibilités de prestations, notamment une formule trio et une formule plus complète à six musiciens. Contact : 99 31 94 62.

## LE TRIO ETIENNE GRANDJEAN

"Le trio qui dépoussière l'humour musical...".

Spectacle musical burlesque réalisé par le Trio Etienne Grandjean (créé en 1990), mêlant diverses sensibilités musicales, et unanimement salué par la critique au cours de leurs nombreuses tournées en France et à l'Etranger. Contact : 99 32 06 93.

## MACALET

Rencontre de la musique traditionnelle et de la musique d'orphéon, Macalet Pitchoune Fanfare s'ouvre de plus à la création. On y retrouve de nombreux musiciens bien connus dans la région : Sylvain Roux, Christine Thibault, Alain Bruel, Philippe Arnaudet, Franck Mouxinoux, Jérôme Martin, Michel Le Meur. Contact : 53 24 20 63.

# N O U S Y E T I O N S

## DE TOULOUSE A SAULIEU, CHRONIQUE A PLEINS SOUFFLES...

Les Bohaires de Gasconha<sup>1</sup> avaient décidé de répondre à l'invitation des organisateurs du Printemps de la Cornemuse.

Au terme de douze heures de voyage, et d'une nuit assez brève, nous nous apprêtons, le matin, à effectuer notre première prestation officielle au cours de l'apéritif-concert. Nous mesurons alors l'importance de la manifestation et la qualité de l'organisation : gaitas, cornemuses du Centre, cornemuse hongroise, bohas, percussions s'expriment tour à tour, puis ensemble. Les verres disposés de telle sorte qu'ils inscrivent "91 cornemuses d'Europe" (nom de l'association organisatrice) se remplissent soudain. Les vapeurs de l'alcool montent : l'esprit festif du lieu semble bien enraciné<sup>2</sup>. L'heure du concert approche. Derniers réglages pendant que les fameux Hongrois "Kati Szvorak et Bekecs" effectuent leur prestation.

Nous grimpons les marches de la scène. Certains d'entre nous exercent leurs talents de concertistes pour la première fois ! Instant curieux où le trac le dispute à l'envie de jouer. La foule, immobile, attend. Surprise : le son jailli des *bohas* paraît normal. Tonnerre d'applaudissements : on avait pourtant l'impression d'être mauvais. L'atmosphère se détend au fil du concert. Final bien enlevé. Ouf ! Tout redevient normal. La suite du spectacle est un feu d'artifice où le "quintette de cornemuses" et les groupes espagnols La Bazanca, Abas Verdes et Cempés font jaillir des gerbes d'étincelles musicales. Grands moments<sup>3</sup>.

Conclusion logique de cette journée, le bal au cours duquel nous intervenons deux fois. Les couples bougent, s'animent. Le trac nous a quittés.

Nous quittons à regret Raphaël Thiéry et son équipe. Le trajet retour se déroule dans la bonne humeur malgré la fatigue facile à lire sur les visages. Une discussion très sérieuse s'instaure : un coup de chapeau est donné à tous ceux qui ont œuvré pour que nous puissions aujourd'hui faire évoluer la boha, instrument de soliste, vers une formule plus

moderne et plus ouverte de groupe. Souhaitons que nous puissions participer à d'autres fêtes de ce style et, qui sait, en organiser également à notre tour.

Daniel GAUBERT.

1. *Bohaires de Gasconha : association des mordus de la boha. 3 place de l'Estandit, 33610 Canejan.*

Tél : 56 75 55 74.

2. *Une autre fête organisée dans le même secteur vaut, paraît-il, le déplacement : la 17ème Fête de la Vielle en Morvan, qui se déroulera à Anost les 19, 20, 21 août 1994.*

Rens. : 85 82 73 26.

3. *Un CD est en préparation. Ne réfléchissez pas trop longtemps pour l'acheter et le diffuser.*

## TRAD'ENVIE, PAVIE (32), 2, 3, 4 AVRIL 1994

Trad'Envie ! La double signification du titre nous a paru très justifiée. L'envie d'abord, au sens de désir, d'attirance, est ici manifeste. Elle est déjà perceptible chez les organisateurs. Elle est visible de la même façon sur le visage des invités, artistes et publics confondus, les uns assouvissant de bonne grâce l'envie des autres, lesquels, en retour, ne boudent ni leur plaisir ni leur gratitude. Le tout allant son train tranquille, dans le confort de ce village gascon bâti aux portes d'Auch. Tranquille parce qu'organisé avec toute la précision nécessaire par une équipe qui sait bien que plaisir et convivialité ne sont jamais aussi forts que lorsqu'on leur a, dès le départ, donné toutes leurs chances. Trad'Envie, à cet égard, apporte la preuve, mais était-elle encore à faire, que rigueur et convivialité ne sont pas contradictoires.

Tradition en vie, par ailleurs, puisque c'est le deuxième sens de l'intitulé. Mais tradition pris au sens universel du mot, car ce qui est inventé ici — les trad'apéros, les repas collectifs, les bals d'après-spectacles — c'est cette propension des hommes d'où qu'ils soient à se rassembler sous une halle, sur une place, pour éprouver le bonheur d'être à la fois vivants et solidaires. Et prêts à s'étreindre...

Que les artistes invités nous le

pardonnent, mais, n'ayant pu assister à toute la fête, nous n'entrerons pas dans le détail des concerts proposés. Nous dirons simplement, nous faisant l'écho de ce que nous avons vu directement et de ce qui nous a été rapporté, qu'ils ont dans l'ensemble répondu aux espérances des organisateurs. Et puis, pourquoi de temps à autre, ne pas mettre prioritairement l'accent sur ce qui se passe en coulisse avant et pendant la fête ? C'est quand même là que se prennent les options propres à placer public et artistes dans les meilleures conditions possibles. A Pavie, on sent très vite qu'objectifs et moyens ont fait, à tous les stades, l'objet d'une réflexion rigoureuse et de soins minutieux.

Pierre CORBEFIN.

## MUSIQUE D'AVANT-GARDE DANS LE LOT

"La musique, art du partage" : c'est sous ce titre qu'avait lieu le 4 juin à St Céré le spectacle créé par Antoine Hervé<sup>1</sup>, les frères Moutin et les professeurs de musique du Lot, sous l'impulsion de l'ADDA 46.

En première partie d'un concert animé par Antoine Hervé et son trio, l'ensemble des professeurs de musique du Lot et les chœurs des enfants ont donné un spectacle d'une qualité et d'une fraîcheur rares. Classique et traditionnel mélangés harmonieusement au jazz ont permis de prouver que tous les genres ont leur place dès lors que le niveau des interprètes est valable.

Xavier Vidal et Jacques Martres ont largement contribué aux choix arrangés par Antoine Hervé sur quatre thèmes traditionnels. Bodega, graile, chabrette, violon, voix et percussions étranges métissées avec les instruments classiques et jazziques ont ouvert une voie porteuse d'avenir. Rythmes traditionnels et jazz flirtent et se marient pour le bonheur de tous.

Domage que ce spectacle d'un haut niveau ne soit pas programmé ailleurs : l'exemple est à suivre !

Daniel GAUBERT.

1. *Ancien Directeur de l'Orchestre National de Jazz.*

# éfrance étranger

## CONCERTS ET BALS

### JUILLET

**VENDREDI 01 :**  
BAYONNE (64), bal avec Milharis.

**VENDREDI 01- DIMANCHE 03 :**  
LE CREUSOT (71), Festival national de blues. *Rens.* : 85 55 68 99.

**SAMEDI 02 :**  
VENCE (06), dans le cadre de la fête du Cepon, concert avec Lo Drac.  
NOVES (13), feu de la St Jean, bal avec La Fonfonha.  
FRONSAC (33), bal traditionnel avec La Garluche.  
POLIGNAC (43), bal avec le duo Rocher-Bruel.  
ST BONNET PRES RIOM, fête annuelle des Brayauds, avec la Cie du Boeuf Noir et le Quatuor Bertrand-Jurié-Lafitte-Montbel.

**MERCREDI 13- DIMANCHE 17 :**  
BRAY DUNES (59), festival des Folklores du Monde.  
*Renseignements* : 28 26 61 09.  
PLOVEZET (29), Festival Mondial de Folklore. *Rens.* : 98 91 44 33.

**JEUDI 14- DIMANCHE 17 :**  
SAINT-CHARTIER (36), Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs.  
*Rens.* : 54 06 09 96 ou 54 48 05 64.

**JEUDI 14- DIMANCHE 24 :**  
GENNETINES (03), Grand bal de l'Europe. (Bals, nombreux groupes).  
*Rens.* : 70 42 13 33.

**VENDREDI 15 :**  
DINAN (22), dans le cadre des 11èmes Rencontres Internationales de Harpe Celtique, 14 h : conférence, 17h30 : concert, 21h : harpes et chants de Bretagne.  
*Renseignements* : 96 86 84 94.  
MEZE (34), bal avec Lo Jaç.

### JUILLET (suite)

**SAMEDI 16 :**  
DINAN (22), 10h et 14h : concours de harpes, 21h : concert (harpe contemporaine-jazz).  
*Renseignements* : 96 86 84 94.  
LLUÇANES (CATALUNYA, ESPAÑA), dans le cadre du "2n cicle de Musica i Tradicio al Lluçanès", spectacle de "diables" et de musiques de rues. 23h30 : bal avec Band Gog.

**DIMANCHE 17 :**  
DINAN (22), 10h : Rencontre-atelier, 15h : concert (harpes du Monde), 17h : concert de clôture.  
*Renseignements* : 96 86 84 94.  
LLUÇANES (CATALUNYA, ESPAÑA), 13h, animation avec Crescendo.

**LUNDI 18- MERCREDI 27 :**  
MANOSQUE (04), jazz et Musiques du Monde. Khaled, Native, Fatal Mambo, La Gua Gua, etc.  
*Renseignements* : 92 70 34 09.

**JEUDI 21 :**  
BEAUCAIRE (30) concert avec le Viellistic Orchestra.

**JEUDI 21- LUNDI 01 AOUT :**  
GANNAT (03), Festival de folklore.  
*Renseignements* : 70 90 12 67.

**SAMEDI 23 :**  
LLUÇANES (CATALUNYA, ESPAÑA), concert de musique médiévale avec Els Trobadors. 23h30 : bal avec Orquestina Cafetera Exprés.

**DIMANCHE 24 :**  
LLUÇANES (CATALUNYA, ESPAÑA), concert avec Acordionistes del Pirineu, bal avec Desbandada.  
NYONS (26), dans le cadre des 4èmes Rencontres Méditerranéennes, concert avec Donnissulana.

## CONCERTS ET BALS

### JUILLET (suite)

**LUNDI 25 :**  
NYONS (26), concert de Tangos et Pasos.

**MARDI 26 :**  
NYONS (26), concert avec René Jurié, Marc Loopuyt.

**MERCREDI 27 :**  
NYONS (26), concert avec l'Ensemble Méditerranéen de Pedro Aledo.

**MERCREDI 27- MERCREDI 03 AOUT :**  
MARTIGUES (13), Festival de Folklore. *Rens.* : 42 42 12 01.

**JEUDI 28 :**  
ARLEUF (58), concert avec le groupe Mytha (cor des Alpes), l'Ecole Nationale de Musique de Nevers (vielle à roue). Bal de clôture.  
*Renseignements* : 86 60 68 60.  
NYONS (26), concert avec René Jurié, Alla (luth oriental), Houria Aïchi.

**VENDREDI 29 :**  
NYONS (26), concert avec Lo Rastel, grand bal.

**VENDREDI 29- DIMANCHE 07 AOUT :**  
OLORON STE MARIE (64), Festival des Pyrénées. *Rens.* : 59 39 37 36.

**SAMEDI 30 :**  
BARCELONETTE (04), dans le cadre des Barcelonaias 94, passe-rue avec Banda-Sagana.  
LLUÇANES (CATALUNYA, ESPAÑA), concert avec Clau de Lluna, Jaume Arnella i Cosins del Sac, bal avec Cosins del Sac, Clau de Lluna.  
BOUSSAC (23), bal avec les élèves de l'E. N. M. de la Creuse.

**SAMEDI 30- DIMANCHE 31 :**  
EMBRAUD (03), Fête des Chavans, avec La Chavannée et Balise en Galarne. Bals. *Rens.* : 70 66 43 27.

**DIMANCHE 31 :**  
LAGNES (84), bal avec La Fonfonha.  
LLUÇANES (CATALUNYA, ESPAÑA), concert avec Primera Nota, concert-bal avec Urbàlia-Rurana.

### AOUT

**LUNDI 01 :**  
BARCELONETTE (04), dans le cadre des Barcelonaias 94, Bal avec Rigodon Sauvage.

**JEUDI 04 :**  
BARCELONETTE (04), concert de musiques des Vallées occitanes d'Italie avec Lo Dalfin.

**VENDREDI 05 :**  
BARCELONETTE (04), concert de polyphonies occitanes avec Guy Bertrand, René Jurié et Eric Montbel.

**VENDREDI 05- DIMANCHE 14 :**  
LORIENT (56), Festival Interceltique. *Rens.* : 97 21 24 09.

**MARDI 09 :**  
EYBURIE (19), dans le cadre du 2ème Trad'Estival, concert-bal avec Sébastien Farge.

**JEUDI 11 :**  
EYBURIE (19), concert-bal avec le groupe D. C. A.  
CONFOLENS (16), dans le cadre du Festival, concert avec Vent d'Est.

**VENDREDI 12 :**  
EYBURIE (19), concert-bal avec la Cie du Boeuf Noir.

**SAMEDI 13 :**  
EYBURIE (19), bal avec tous les musiciens présents et le trio Bouffard-Bona-Capel.

**JEUDI 18 :**  
ST MARC LA LANDE (79), dans le cadre du festival "De Bouche à Oreille", spectacle de contes avec Michèle Bouhet, concert avec les Bergers et paysans musiciens du Sud-Ouest de la Turquie.  
*Rens.* : 49 94 90 70.

**VENDREDI 19 :**  
VERRUYES (79), dans le cadre du festival "De Bouche à Oreille", concert avec Le Quartet en l'Air, et les Chanteurs et musiciens albanais de Permet.  
*Rens.* : 49 94 90 70.

**VENDREDI 19- SAMEDI 20- DIMANCHE 21 :**  
ANOST (71), 17ème Fête de la Vielle.  
*Renseignements* : 85 82 73 26.

# CONCERTS ET BALS

## AOUT (suite)

SAMEDI 20 :

LA CHAPELLE ST LAURENT (79), dans le cadre du festival "De Bouche à Oreille", concert avec Rigodon Sauvage, Perlinpinpin Folc.  
*Rens.* : 49 94 90 70.

DIMANCHE 21 :

LA GUYONNIERE (85), dans le cadre du festival "De Bouche à Oreille", concert avec le Trio de Veuzes et Archetype.  
*Rens.* : 49 94 90 70.

MERCREDI 24 :

PARTHENAY (79), concert avec Buff'Grol et Grou Drigall.

*Rens.* : 49 94 90 70.

DIVES (14), dans le cadre du 10ème stage international d'été, concert "Chants de marins", bal avec La Chavannée.

JEUDI 25 :

PARTHENAY (79), concert avec Jean-Pierre Champeval, Frédéric Lambierge, Voix de femmes bretonnes, Jacques Pellen.

*Rens.* : 49 94 90 70.

DIVES (14), concert du Trio Sautivet (cornemuses du Centre).

VENDREDI 26 :

PARTHENAY (79), concert avec Michel Etchecopar et les Chanteurs de la Soule, Bergers et paysans musiciens du Sud-Ouest de la Turquie, les Chanteurs et musiciens albanais de Permet, Denecheau Jase Musette et Daniel Colin.

*Rens.* : 49 94 90 70.

SAMEDI 27 :

PARTHENAY (79), concert avec Dominique Bourdin, Duo Vesvre-Desaunay, Louis Slaviv (solo), Jean-Paul Wabotai. Bal de clôture.

*Rens.* : 49 94 90 70.

SAMEDI 27- DIMANCHE 28 :

ORCIÈRES (05), à l'occasion de la sortie du disque "Les violons du Rigodon" (P. Mazelier / Silix / CMTRA / CDMD 05), grande fête avec exposition, vidéo, musiques et bals. *Rens.* : 92 52 52 50.

# LES STAGES

## JUILLET

DIMANCHE 10- MERCREDI 13 :

VITRE (79), stage de violon (David Cousineau), accordéon chromatique (Gérard Baraton), accordéon diatonique (Jean-Marie Jagueneau, Willem Shot, Benoît Guerbigny), danse du Poitou (Corinne Pacher, Cécile Magnien, Myriam Desbancs, Lysiane Clément, Pierre Morin, Valérie Imbert, Fanie Braud, Olivier Gautier). *Rens.* : 49 79 82 82.

DIMANCHE 10- SAMEDI 16 :

PERPIGNAN (66), Centre des Cultures Méditerranéennes, stage de danse flamenco (Carmen Albeniz), danse orientale (Amina Alaoui), guitare flamenco (José Luis Postigo), musiques médiévales européennes (Henri Agnel), zarb, percussions (Djamchid Chemirani).

*Rens.* : Estivales, 68 35 43 86.

JEUDI 14- DIMANCHE 24 :

GENNETINES (03), Grand bal de l'Europe. *Rens.* : 70 42 13 33.

SAMEDI 16- DIMANCHE 24 :

AMATRICE (ITALIE, RI), Danses de la Sabine et de l'Ombrie ; histoire de la danse ; accordéon diatonique ; zampogna ; cours théoriques.

*Rens.* : c/c postale n° 26456509. Choreola, via degli Alfani, 51. 50121 Firenze (Italia).

DIMANCHE 17- MERCREDI 20 :

TOCANE-SAINT-APRE (24), 4ème Rencontre Musicale Irlandaise. Stage de Uilleann-pipes et flûte (Ronan Browne), accordéon (Charlie Harris), banjo (Mary Shannon), guitare, piano (Garry O'Briain), chant (Len Graham), danse (Jimmy Mc Carthy), violon (Martin Hayes, Johnny Mc Carthy).

*Rens.* : 53 90 44 40 ; 53 90 74 69.

DIMANCHE 17- MERCREDI 27 :

TSEPELOVO (GRECE, Epire), stage de danses grecques, d'Epire et d'autres régions.

*Rens.* : 91 98 31 19 ; 91 47 82 69.

LUNDI 18- VENDREDI 22 :

SAINT-FLOUR (15), stage de cabrette, vielle, accordéon chromatique, animé par La Sanfloraine Saint-Flour et Cabrettes-Cabretaires.

*Renseignements* : La Sanfloraine, Av. de Besserette, 15100 Saint-Flour.

## JUILLET (suite)

SAMEDI 23- VENDREDI 29 :

LURE (04), Rescòntres Occitans en Provença. Stage de langue, architecture traditionnelle, accordéon diatonique (Jacques Mandon), botanique, collectage (Eliane Tourtet), danses de Provence et des Vallées Occitanes d'Italie (Choa Braxmeyer), galoubet (Jean-Pierre Reynaud), vidéo, écriture... *Rens.* : CREO, 42 06 32 08.

SAMEDI 23- SAMEDI 30 :

NYONS (26), dans le cadre des 4èmes Rencontres Méditerranéennes, stage de musique orientale (Marc Loopuyt), musique d'ensemble (Michel Montanaro), violon roumain (Jean-Patrick Héland), vielle à roue (Isabelle Pignol), accordéon diatonique (Norbert Pignol), cornemuse (Jean Blanchard), chants de la Méditerranée (Pedre Aledo), guitare flamenca (Eric Perez), danses de Catalogne (Carles Mas i Garcia), danses du Maghreb (Laïd Rafed), danses de Grèce (Yannis Konstantinou). *Rens.* : 75 42 00 07.

LUNDI 25- SAMEDI 30 :

BOLOGNE (ITALIE), stage de danses de l'Appenin Bolognais, de Gascogne (Marilyn Simon), d'accordéon diatonique (Pierre-Marie Blaja, Alain Floutard), cornemuse (Robert Matta). *Rens.* : 19 (39) 51 79 66 43.

SAMEDI 30- SAMEDI 6 AOUT :

BARCELONNETTE (04), dans le cadre des *Barcilonaïas 94*, stage de violon (Patrice Gabet), accordéon diatonique, danses de Provence et des Alpes (Marie-Joelle Simon), découverte de la vie traditionnelle et de la langue, polyphonie occitane (Guy Bertrand, René Jurié), cornemuse (Eric Montbel). *Rens.* : 92 53 98 40.

## AOUT

LUNDI 01- VENDREDI 05 :

PLOEMEUR (56), Centre Culturel Amzer Nevez, stage international de musique et danse bretonnes et celtiques. Yann-Fanch Perroches (accordéon diatonique), Bernard Le Gal (cornemuse écossaise), Jean-Michel Veillon (flûte traversière en bois), Soïg Siberil et Gilles Le Bigot (guitare), Janet Harbison (harpe celtique), Pierrick Lemou (violon), Jean Baron, Alan Pierre, Raymond

# LES STAGES

## AOUT (suite)

Le Lann (dances).

*Renseignements* : 97 86 32 08.

JEUDI 04- DIMANCHE 07 :

LE PUY EN VELAY (43), cycle de musiques et danse traditionnelles (accordéon diatonique, vielle à roue, violon, cabrette, danse).

*Renseignements* : 71 02 92 53.

LUNDI 08- SAMEDI 13 :

EYBURIE (19), dans le cadre du 2ème Trad'Estival, stage d'accordéon chromatique (Sébastien Farge), accordéon diatonique (Yves Becouze, Didier Baudequin), cabrette (Dominique Paris), Danses (Nadine et Claude Thiant), flûte à bec (Claudine Pfaff), vielle (Anne-Lise Foy), violon (Jean-Marc Delaunay).

*Renseignements* : (1) 64 10 88 16.

DIMANCHE 14- DIMANCHE 21 :

VOIRON (38), stage de danse ancienne, danse traditionnelle et musique, organisé par l'ADP. Danse (Michèle Champseix, Elisabeth et Georges Craen, Christian Cuesta, Mône Dufour, Nathy Falgueyrac, Sylvie Granger, Hélène et Naïk Raviart, Josiane Rostagni, Catherine Surnom), musiciens d'ateliers (Benoît Chantran, Nadine Cuesta, Ronan Guilcher, Jean-Patrick Héland, Bernard Lefebvre, Marc Rapilliard), accordéon diatonique (Gilles Poutoux), Tin-whistle (Michel Sikiotakis), violon (Jean-Claude Philippe).

*Renseignements* : (1) 48 98 94 77.

MERCREDI 17- DIMANCHE 21 :

MANTALLOT (22), stage de danses traditionnelles bretonnes et irlandaises. Animé par Timmy Mc Carthy, Jean Baron, Françoise Kervellec, Gaëlle Le Bourdonnec, Robert Bastard.

*Renseignements* : 96 35 93 41.

SAMEDI 20- DIMANCHE 28 :

ROCCASPINALVETI (ITALIA, CH), stage de danses populaires des Abruzzes ; histoire de la danse ; cours théoriques.

*Rens.* : c/c postale n° 26456509. Choreola, via degli Alfani, 51. 50121 Firenze (Italia).

SAMEDI 20- DIMANCHE 28 :

JAZENEUIL (86), stage de danses et

## LES STAGES

### AOUT (suite)

musiques traditionnelles (Marie-Odile Chantran, Marc Perrone, Isabelle Pichot, Véronique Valéry).  
*Renseignements* : (1) 43 79 64 43.

**DIMANCHE 21- SAMEDI 27 :**  
**DIVES-SUR-MER (14)**, 10ème stage international d'été, organisé par la Compagnie du Beau Temps. Voix et chant (Evelyne Girardon), cornemuse (Jean Blanchard), vielle (Didier Champion), accordéon diatonique (Bruno Le Tron), percussions (Marc Malempré), danse du Centre (Françoise Etay), Renaissance et contredanse de Wallonie et d'Angleterre (Marc Malempré), violon (Françoise Etay).  
*Rens.* : 31 95 61 15.

**MARDI 23- DIMANCHE 28 :**  
**PARTHENAY (79)**, dans le cadre du festival "De Bouche à Oreille", stage de violon (David Cousineau, Patrice Gabet, Jean-Pierre Champeval), accordéon diatonique (Serge Desauay, Patrick Cadeillan), clarinette (Willy Soulette), chant (Alix Quoniam), veuze (Thierry Bertrand, Thierry Lahais), danses du Poitou (Jean-François Miniot), danses de Gascogne (Edith Nicolas, Christian Lanau), danse des Alpes (Véronique Elouard, Michel Favre, Bruno Sabalat).  
*Rens.* : Méville, 49 94 90 70.

**MERCREDI 24- DIMANCHE 28 :**  
**ST LEGER SOUS BEUVRAY (71)**, 11ème Université Rurale du Morvan, organisée par l'Association Renouveau des Danses d'Expression Populaire et Laï Pouëlée. Danses du Berry (Brigitte de Bernard et Dominique Lespiac), du Morvan (Mike et Michel Pignol), accordéon (Jean-Michel Corgeron, François Heim), cornemuse (Gilles Desserprit), vielle (Eric Raillart), guitare (Jean-Michel Bruhat), musique ancienne (Mick-André Rochard). Nombreux ateliers de culture populaire.  
*Renseignements* : Laï Pouëlée, BP 51, 58120 Château-Chinon.

### L'ETE POITEVIN...

Comme tous les ans, l'Union Régionale des Foyers Ruraux et l'UPCP organisent le Festival d'Animation Rurale, qui commence au printemps pour s'achever aux premiers jours de l'automne. 6 mois d'animations ininterrompues et très diverses, de musiques, de chants, de danses, de contes, de jeux, mais aussi d'initiations au "parlanghe", le parler poitevin, à l'environnement...

Quelques grands temps forts de ce festival sont une série de manifestations organisées par le Quadrille Vendéen (du 3 juillet au 7 août, en Vendée), un festival de folklore pour enfants (organisé par Les Ajhassons, en Charente-Maritime, du 8 au 17 juillet), le "Bocage en fête" (organisé par l'ARCUP, en Deux-Sèvres, du 3 au 16 juillet), les représentations du nouveau spectacle des Ballets Poitevins, "Voleur de Filles" (entre le 8 et le 16 juillet en Deux-Sèvres), les animations "De vins en musiques", "Sur les chemins de St Jacques", "Sur les chemins du Festival", "De bouche à oreille", organisés par Méville.

*Vous souhaitez recevoir le programme complet ?*

Méville : 49 94 90 70.

### DE VINS EN MUSIQUES...

L'une des animations originales de ce Festival d'Animation Rurale, est organisée par Méville, du 5 au 7 août. Il s'agit des promenades touristiques en pays Thouarsais, "De vins en musiques". Pendant 3 jours, laissez vous conduire dans les plus beaux sites et monuments du pays, mais aussi dans les meilleures caves, dégustez les meilleurs crus en découvrant le soir musiciens, chanteurs, conteurs du pays...  
*Renseignements* : 49 94 90 70.

### BALADES EN GATINE...

**SUR LES CHEMINS DE SAINT-JACQUES, 11 AU 15 AOUT 94.**  
Randonnée pédestre musicale et contée sur les chemins de St Jacques de Compostelle. Balade conviviale accompagnée de musiciens et conteurs qui rythment les découvertes de chaque journée. Spectacle ou veillée le soir.

**SUR LES CHEMINS DU FESTIVAL, 17 AU 21 AOUT 94.**

Randonnée à pied ou en cyclo à la découverte de la Gâtine autour des sites animés le soir par les spectacles du Festival "De bouche à oreille" (festival des musiques traditionnelles et métissées).  
*Rens.* : Méville : 49 94 90 70.

### FESTIVAL INTERNATIONAL DE AINSA (ARAGON)

Du 23 juillet au 21 août 1994 se tiendra le Festival International de Musiques et Danses Traditionnelles de Ainsa, en Aragon.  
23 juillet : concert avec Toure Kunda.  
30 juillet : Compagnie de danse flamenco de Carmen Cortes.  
6 août : Boys of the Lough.  
13 août : Papa Wemba.  
17 août : La Ciapa Rusa (Italie), Habas Verdes (Castille-Leon).  
18 août : Hato de Foces, El Bosque (Aragon).  
19 août : La Musgña (Madrid-Castille), Verd e Blu (Gascogne).  
20 août : Toquinho (Brésil).  
21 août : Los Titiriteros de Binefar.

Du 17 au 21 août, stage de dulzaina, gaita, flauta, danses de Zamora, danses du Haut-Aragon, cornemuse gasconne, accordéon diatonique, danses de Catalogne, danses du Béarn. Conférences, animations.

*Rens.* : Departamento de Educaci6n y Cultura de Aragón.  
Tél : (976) 71 49 21.  
Fax : (976) 71 49 87.

### MISSION DU PATRIMOINE, STAGES DE FORMATION

**PATRIMOINE ETHNOLOGIQUE ET PROJETS CULTURELS : CONNAISSANCE DES PROCEDURES ADMINISTRATIVES ET FINANCIERES DES COLLECTIVITES LOCALES ET DES PROGRAMMES EUROPEENS.**

Période envisagée : septembre 94, Lyon.

*Contact* :

— Pascale CHALIER, ARSEC, 8 rue du Griffon, 69001 Lyon. Tél : 78 39 01 05.

— Michel RAUTENBERG, DRAC de Rhône-Alpes, 6 quai St Vincent, 69283 Lyon cedex 01. Tél : 72 00 44 24.

**PATRIMOINE ORAL : LA COLLECTE DES RECITS DE VIE.**  
Période envisagée : du 26 au 29

septembre 94, Angoulême.

*Contact* :

— Marylise ORTIZ  
Responsable du Service Patrimoine  
Hôtel-de-Ville BP 1370,  
13016 Angoulême. Tél : 45 38 70 79.

— Michel VALIERE

Ethnologue Régional,  
DRAC de Poitou-Charentes,  
102 Grand Rue, 86000 Poitiers.  
Tél : 49 36 30 39.

### 2EME RENCONTRE DE DANSES ET MUSIQUES TRAD. DANS LA NIEVRE

Les vendredi 5, samedi 6 et dimanche 7 août 1994, se tiendra à Saint-Honoré-les-Bains (58), la 2ème Rencontre de Danses et Musiques Traditionnelles. Ateliers de danses morvandelles et bourbonnaises, bals, spectacles, expositions d'instruments, conférences, débat sur l'évolution de la danse, circuits découverte de la région.  
*Rens.* : ADDIM 58, 86 60 68 60.

### L'ASSOCIATION "MUSIQUES A VIOLONS"

L'association "Musiques à Violons" vient de naître à Parthenay (79). Ses objectifs sont de faire vivre les violons de la région, de susciter les rencontres des différentes cultures autour de cet instrument... Que vous soyez néophytes, musiciens confirmés, luthiers, collectionneurs, violoneux ou violonistes de toutes musiques et de toutes origines, vous serez les bienvenus dans ce groupement de passionnés.

Association "Musiques à Violons",  
Maison des Cultures de Pays,  
1 rue de la Vau St Jacques,  
BP 03, 79201 Parthenay.

### F'ESTIVADES 07

Pour tout savoir des manifestations musicales en Ardèche, contactez l'Association F'Estivades 07, coordinatrice d'un réseau de diffusion des musiques vivantes. En 1993, F'Estivades a proposé 70 concerts en 15 lieux différents ; en 1994, il y aura encore plus de dates et de sites ! F'Estivades 07,  
34 rue du Bourg,  
07800 La Voulté.  
Tél : 75 62 44 50.

## CONFOLENS 94

Le 37<sup>ème</sup> Festival de Confolens se tiendra du 6 au 15 août. Il est inutile de présenter ce festival, devenu un modèle du genre. Cette année seront présentes des troupes du Burundi, du Canada, de Chine, d'Espagne, de Guatemala, d'Indonésie, du Mexique, d'Ossétie du Sud, de Roumanie, de Russie, de Slovaquie, de Turquie, du Venezuela, de Serbie, de Bretagne. A noter, une "Journée de la Musique" qui s'ouvre aux musiques traditionnelles d'aujourd'hui. Cette année, cette journée aura lieu le 11 août et sera animée par un concert du groupe Vent d'Est.  
Rens. : 45 84 00 77.

## JEAN-MARIE CARLOTTI, PRIX CHARLES CROS

Le disque *Pachiqueli Ven de Nuech*, coproduit par l'Association Mont-Joia et la Ville d'Aix-en-Provence, et réalisé par Jean-Marie Carloti, vient de se voir décerner le Prix de l'Académie Charles Cros.  
Félicitations !

## ECOLE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES ET POPULAIRES DE GANS (33)

Situé au coeur de la Gascogne, à la limite de la Haute Lande et du vignoble, le petit village de Gans perpétue la tradition ancestrale des "ripataoulères", ces formations musicales composées de fifres et tambours. En 1989, les jeunes du village ont manifesté leur désir d'apprendre auprès des "anciens" la pratique traditionnelle du fifre et du tambour. Cela conduisit à la création de l'Ecole des Musiques Traditionnelles et Populaires de Gans, école associative. Aujourd'hui, après 5 ans d'activités, l'Ecole a décidé de fixer son travail en éditant une cassette des airs du répertoire traditionnel gascon et d'autres répertoires découverts au cours des nombreuses rencontres musicales.

Prix : 70F + 10 F de port.

A commander à :  
Ecole des Musiques de Gans,  
Hubert Guicheney, "Courtebotte",  
33430 Gans. 56 25 28 76.

## NOUVELLES PRODUCTIONS SONORES

**BUFF'GROL Compagnie...**  
Trio vocal et instrumental, musiques du Poitou.  
Cassette.  
A commander à :  
Sylvie Mouroux, Beau Soleil, 6 rue des Violettes, 79200 Adilly.  
Tél : 49 94 02 61.

**SONNEURS DE COUPLE BINIOU-BOMBARDE. LES ENREGISTREMENTS HISTORIQUES.**  
ArMen poursuit son Anthologie des chants et musiques de Bretagne en publiant, pour ce volume 6, les enregistrements historiques du couple biniou-bombarde. Un véritable disque-événement où vous pourrez découvrir des enregistrements écheonnés de 1900 à 1977. Tous les musiciens de ce disque ont sonné de tradition avant 1940... En prime, un livret dense de 28 pages. Superbe et indispensable.  
CD : 120F, cassette : 90F.  
A commander à :  
Chasse-Marée / ArMen, BP 159, 29171 Douarnenez Cedex.

**CHANTS, CONTES ET MUSIQUES DU CANTON DE MONCOUTANT.**  
Cassette et livret de "canton", illustrant la tradition de chant, musiques et contes du canton de Moncoutant, situé dans le Nord-Ouest des Deux-Sèvres, à la charnière du Bocage et de la Gâtine.  
Réalisation : Métiève.  
Prix : 100F. A commander à :  
Métiève, 49 94 90 70.

**LO PRIORAT LA BALLA 1.**  
Musiques pour écouter et danser. Une production de la Clavellinera (Catalogne).  
CD (1700 pts) et cassette (950 pts).  
A commander à :  
La Clavellinera, Apartat de correus n°30, 43730 Falset (Tarragona, Catalunya).

**CD MANDOLINES.**  
L'ADAM des Vosges et Promifi, avec le concours de Radio-France Nancy-Lorraine, préparent un CD entièrement consacré à la mandoline.  
Prix de lancement :  
80F + 11,50F de port.  
Renseignements : 29 33 89 08.

**BALLADES ET SHANTIES DES MATELOTS ANGLAIS.**  
Poursuivant la publication de la

nouvelle série de son Anthologie des Chansons de Mer, le Chasse-Marée réédite aujourd'hui sur disque-compact le double 33 tours consacré au riche répertoire des marins anglais et paru en 1985.  
CD : 120F, cassette : 90F.  
A commander à :  
Chasse-Marée / ArMen, BP 159, 29171 Douarnenez Cedex.

**AU GRE DES VENTS. EN ATTENDANT...**  
Musique à danser.  
(Gabriel Monaton : guitare bouzouki ; Danyèle Besserer : accordéon diatonique ; Gilles Péguignot : épinette des Vosges, cornemuse, violon, hautbois, mandoline, flûte).  
A commander à :  
Carnet de Bal, 4 rue des Brasseries, 68000 Colmar.

**CHANTS DES MARINS DE FLANDRE, Vol 2.**  
Réalisation : Bloonland.  
A commander à :  
Editions Pluriel, BP 21, 61350 Passais-la-Conception.  
Tél : 33 38 77 23. Fax : 33 38 81 66.

## NOUVEAUX LIVRES...

**LE GALOUBET-TAMBOURIN, INSTRUMENT TRADITIONNEL DE PROVENCE.**  
Auteurs : Maurice Guis, Thierry Lefrançois, Rémi Venture.  
Prix : 350F + 20F de port.  
A commander à :  
Académie du Tambourin,  
4 chemin du Belvédère,  
13100 Aix-en-Provence.

**EL BALL DE L'OSSA D'ENCAMP A ANDORRA. Anàlisi d'un ritual de pas pirenaic.**  
(La danse de l'Ours).  
Auteur : Francesc Perramon i Zapatero.  
118 pages, textes et illustrations.  
Une production :  
Institut d'Estudis Andorrans, Centre de Barcelona.

**MON AMI PIERRE. Roman historique.**  
Auteur : Georges Boué.  
Roman historique et ethnographique contenant une trentaine de chansons gasconnes pour la plupart inédites.  
266 pages, textes et musiques.  
A commander à :  
Georges Boué, 6 rue Joliot Curie, 82000 Montauban. Tél : 63 63 70 94.  
(Voir la cassette d'accompagnement en boutique).

## 17EME UZESTE MUSICAL

Du 15 au 21 août 1994 se tiendra le 17<sup>ème</sup> Uzeste Musical, organisé par la Compagnie Lubat. Moment de fête, de musique, de danse, de poésie, de convivialité. Concerts, bals, apéros-swing, joutes oratoires...  
Pour obtenir le programme complet de la fête :  
Uzeste Musical, Le Bourg,  
33730 Uzeste. Tél : 56 25 38 46.

## CATALOGUE FAMDT, REEDITION 1994...

Le 2<sup>ème</sup> Catalogue des disques, cassettes, vidéo-cassettes et livres de musiques traditionnelles est en cours de préparation. Imprimé à 20000 exemplaires, et s'appuyant sur un solide réseau de vente par correspondance, il permettra de valoriser l'ensemble des auto-productions, sans discrimination aucune, du collectage à l'oeuvre de création, éditées récemment ou déjà anciennes.  
Rens. : FAMDT, 49 80 82 52.

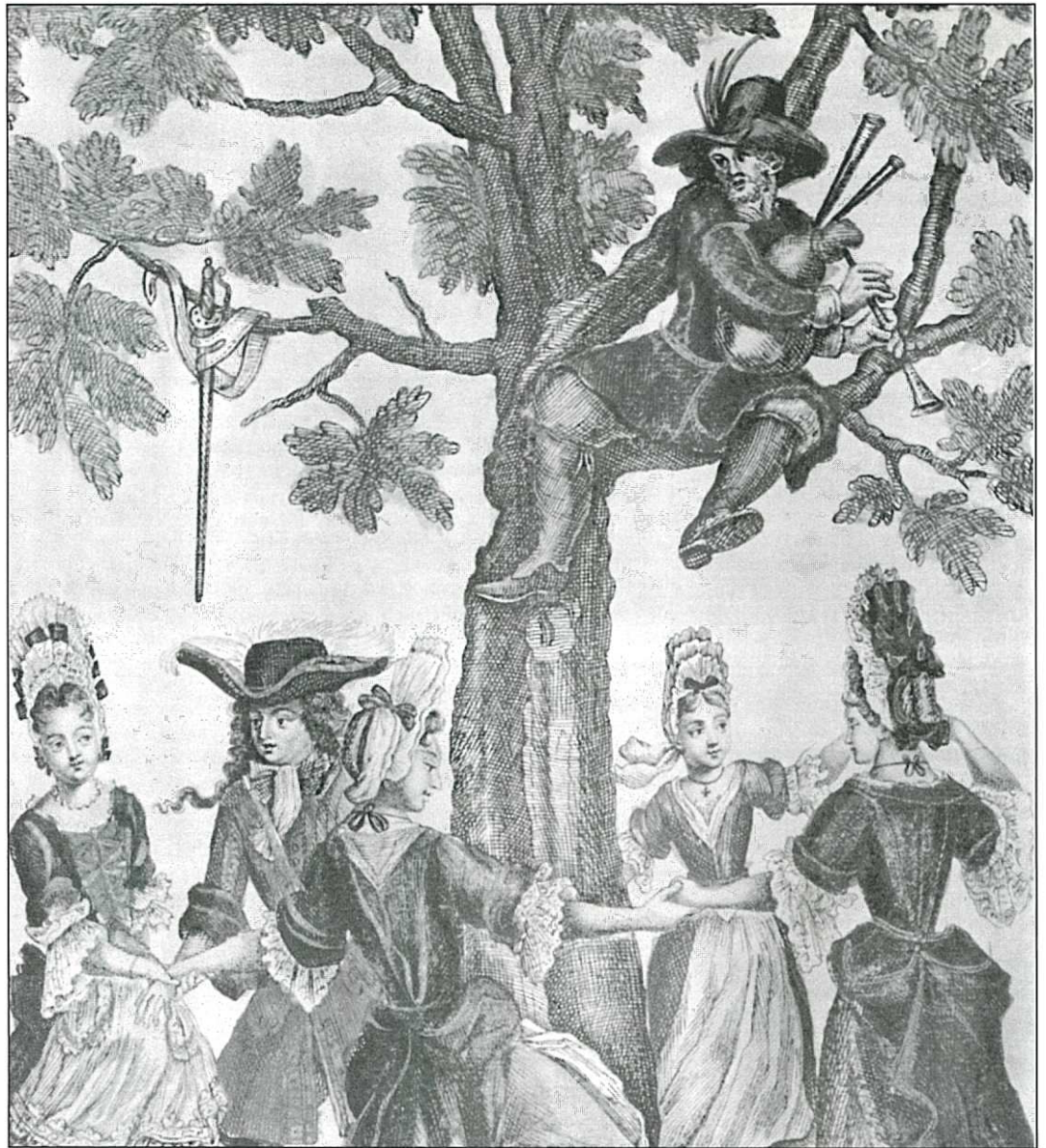
## "L'INSTRUMENTARIUM MEDIEVAL A CORDES" COLLOQUE ROYAUMONT 8-10 JUILLET 1994

Les 8, 9, 10 juillet 1994 se tiendra à L'Abbaye de Royaumont (près Paris) un Colloque sur l'Instrument Médiéval à Cordes, colloque préparé par Christian Rault, luthier, spécialiste d'organologie médiévale. Intervientront Paul Benoît (Université Paris I), Christian Rault, Pierre Bec (Professeur honoraire à la faculté de Poitiers), Luc Charles-Dominique, Francisco Luengo (Directeur de la Capela Compostelana), Rachid Sellemi (Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes de Tunis), Myriam Serck-Dewaide (Institut Royal du Patrimoine Artistique en Belgique), Yves Arcizas (facteur de harpes), John Wright, Walter Salmen, Bernard Ravenel (Université de Nancy II, Musicologie), Christopher Page, Juan José Rey, Roberto Leydi (Université de Bologne).  
Le dimanche 10 juillet à 17h, John Wright et son groupe, Sail d'Escola, donneront un concert de musiques de troubadours, de trouvères et de cantigas.  
Rens. : (1) 30 35 39 45.

A partir de l'analyse d'une oeuvre de jeunesse de Mozart, une pastorale, Annie Paradis propose une lecture anthropologique du personnage du berger-musicien et de son instrument, la cornemuse.

Par Annie Paradis,  
Doctorante,  
Laboratoire  
d'Anthropologie,  
EHESS, Toulouse.

*Autour de  
"Bastien und  
Bastienne"  
de Mozart,*



# les Sortilèges de la Cornemuse

## 1767, OLMÜTZ, MORAVIE

Un enfant de onze ans lutte contre la mort. Depuis huit jours, il délire de fièvre ; il n'y voit plus ; son visage, son corps sont rouges, gonflés, déformés par la maladie — variole —. A son chevet, le père, la mère, la soeur attendent et prient.

Et le miracle a lieu ; l'enfant fragile s'accroche, résiste victorieusement à la maladie ; bientôt la fièvre s'apaise, les yeux s'ouvrent à nouveau sur le monde, Wolfgang Mozart est sauvé. Seconde naissance dont Léopold son père prend acte : *car ici commence en quelque sorte une nouvelle ère de sa vie* <sup>1</sup>...

L'enfant entre en convalescence, retrouve sa vivacité et sa joie de vivre ; la maladie n'a pas tout à fait abandonné la place, mais elle est maintenant matière à plaisanterie : *il était très enflé de visage et avait un nez énorme ; quand il se fut vu dans la glace, il dit : maintenant je ressemble tout à fait à Mayr.* Après



une seconde alerte — cette fois c'est Nannerl, la sœur, qui tombe malade, mais de façon bénigne — la vie reprend son cours au Château du Comte Podstatsky où réside la famille Mozart. Retour à Vienne en décembre, puisqu'il semble que l'épidémie de variole qui ravageait la capitale autrichienne, ait abandonné le terrain. Le 27 janvier, Wolfgang fête ses douze ans et met la dernière main à la *Finta Semplice*, opéra qui doit faire reconnaître le garçonnet comme compositeur à part entière. Intrigues, démêlés avec les musiciens et la Cour, l'oeuvre ne sera jamais représentée à Vienne. L'éché est cuisant pour le père et le fils. Dans toute cette grisaille, un rayon de soleil : le docteur Anton Messmer — celui-là même qui deviendra célèbre pour sa théorie du magnétisme — commande à W. Mozart la musique d'un petit opéra dont le livret est largement inspiré du *Devin de Village* de Jean-Jacques Rousseau. La représentation de *Bastien und Bastienne* a lieu en octobre 1768, dans le théâtre de verdure du Dr. Messmer. Nul doute que le jeune Wolfgang ait pris beaucoup de plaisir à composer la musique de ce *singspiel* ; après l'épreuve de la maladie puis l'effort fourni pour la *Finta Semplice* — 500 pages de partition ! — *Bastien et Bastienne* prend des allures d'école buissonnière. Dans une nature plus vraie... que nature où s'ébattent agneaux et pasteurs à la mesure de l'enfance, un berger joue de la cornemuse et fait des tours de magie.

## OUVERTURE

Petit prélude... hautbois, cordes et cors s'envolent, allegro, pour une "intrada" dansante, légère. L'air est doux, printanier, les agneaux dans la prairie broutent gentiment l'herbe tendre ; au loin, le clocher du village veille sur ses maisons. Tout est en ordre, paisible, gai ; sol majeur, le ciel est tout bleu au-dessus des toits et des champs. Brusque changement de tonalité ; les violons, en mineur, apportent l'orage ; le ciel s'obscurcit, l'espace d'un instant tout devient sombre, angoissant. Un instant seulement ; bien vite la lumière revient, les nuages s'éloignent ; les cordes, piano, reprennent le petit air allégre qui ouvrait l'opéra ; la mélodie tourne, rebondit d'un instrument à l'autre, cascade comme l'eau vive sur les rochers ; point d'orgue...

## LE RIDEAU SE LEVE...

Décor champêtre, toiles peintes, couleurs fraîches et naïves, verdure, village. Plantée, seule, à l'orée du pré, une pastourelle éplorée se lamente. Chagrin d'amour, chagrin d'enfant... Ne nous y trompons pas : la peine n'est pas légère. *Si grandes sont mon affliction et ma douleur que mon coeur se fige* <sup>2</sup> ... chante Bastienne. La chanson s'arrête sur le mot *Tod*, Mort. La tonalité de ré mineur introduite à ce moment dans l'*aria* par le jeune Mozart rappelle avec insistance qu'il faut prendre au sérieux le désespoir de la petite <sup>3</sup> et que ce paysage riant, si tranquille n'est qu'un décor en trompe-l'oeil. Dans le monde des bergers et des bergères, en effet, rien ne va plus ; le désordre est à son comble. Le fauteur de troubles, c'est Bastien, le pastoureau frivole. Tournant le dos au village et à sa fiancée, il mène la vie de château auprès de la Dame qui trouve le garçon plaisant et offre de riches cadeaux. La promesse sanglote ; le village jase en sourdine car Bastien a manqué à la loi commune ; non seulement il oublie son engagement envers Bastienne, scellé par le don qu'elle lui a fait de son troupeau et de sa métairie, mais encore il est traître à son groupe social. Du clocher au château, la distance qui se compte en lieues de chemin prend aussi la mesure de l'écart social. Le manquement d'un seul compromet l'équilibre de tous. Situation bloquée. Le pastoureau fait le joli-coeur auprès de la châtelaine, la pastourelle délaissée n'ose plus se montrer au village et se meurt doucement de chagrin et de solitude. Soudain, la montagne s'anime, devient sonore. Un homme au loin s'avance ; les accents de sa cornemuse le précèdent, rythment sa marche. La musique, brillante, décidée, emplit l'air, résonne, rompt par son éclat la morne méditation de la jeune fille, brise déjà par sa seule présence l'enchantement funeste. Le son puissant de l'instrument porte loin ; au village, là-bas, on sait aussi que Colas, l'homme sage, le magicien, est de retour parmi les siens. Arrêtons-nous un instant sur cette entrée en fanfare de Colas dans l'action dramatique, car Mozart lui accorde une importance particulière. Le personnage est d'abord caractérisé musicalement par son instrument, la cornemuse (*dudelsack*) <sup>4</sup>. Sur la partition, cette entrée est

notée par le compositeur comme "prélude" et constituée à elle seule un air séparé <sup>5</sup>. La tonalité de ré majeur évoque par son éclat l'allégresse d'une danse villageoise rythmée gaiement en 6/8 et rompt totalement avec l'ambiance mélancolique des morceaux précédents. Cette musique d'allure populaire, cliché de la Pastorale, Mozart, déjà, l'utilise à sa manière, en fait un instrument dramaturgique à part entière. D'emblée, la cornemuse fonctionne comme un emblème sonore ; elle désigne à la fois le personnage, sa place de premier plan dans l'intrigue, mais aussi sa fonction sociale car Colas le magicien est un berger <sup>6</sup>. Entre l'instrument et le musicien, l'étroite association suggérée par Mozart n'a pas seulement valeur d'anecdote, de couleur locale ; elle met en place un autre registre d'interprétation qui, au-delà du cliché pastoral, de la représentation, dévoile, *sotto voce*, le rôle symbolique dévolu par la tradition au berger et à sa musique.

## LES SORTILEGES DE LA CORNEMUSE

Depuis le Moyen-Age, la cornemuse, uniformément répandue en Europe, est considérée comme l'instrument pastoral par excellence, l'attribut du berger <sup>7</sup> :

*Des instrumens doit avoir le bergier, avec des fliaux, pour soi ebatte en mélodie. C'est assavoir fretel, estyue, doncaine, musette d'Allemagne, ou aultre musette que l'on nomme chevrette, chacun selon son engin et sa subtilité. Et pui que le bergier est ainsi armé de toutes les pièces dessusdictes, afferans à son mestier il peult champoyer seurément la houlette en la main, en gardant ses brebis* <sup>8</sup>.

Compagne de solitude, la cornemuse fait retentir la montagne, utilisant toutes les ressources de l'écho naturel. Sous la pression de l'air, le sac de l'instrument se gonfle lentement, les anches vibrent, les doigts courent sur le chalumeau, l'*ostinato* têtue du bourdon soutient la mélodie. De la bouche et du souffle, le musicien solitaire anime ainsi la nature. La musique forte, lancinante, remplit l'espace, s'efforce de combler le vide extérieur et intérieur, lutte contre la peur, brise le silence et l'isolement, s'efforce d'éloigner le malheur qui rôde autour de l'homme et de

son troupeau. Charmeuse d'angoisse, la musique porte au loin la plainte de l'exilé volontaire ; alors l'instrument prend en charge la déploration, chante interminablement sur son souffle inépuisable la tristesse des jours et des nuits sans amour, sans foyer, la nostalgie aiguë des terres habitées. Instrument de la mélancolie, de l'ombre, du versant sombre de la vie de berger, la cornemuse se fait l'écho du tourment intérieur, clame à tous les vents la détresse du solitaire <sup>9</sup>. En Catalogne, le nom de l'instrument *sac a gemecs* — sac à gémissements — évoque parfaitement, non seulement le son pleurant de l'instrument, mais aussi sa fonction de déploration.

Dans l'opéra de Mozart, le "côté sombre" de la cornemuse n'est pas de mise ; les lamentations, le désespoir sont, pour l'heure, réservés à la petite Bastienne et si le ciel se fait pesant, c'est sur le village tout entier. Colas, le magicien, descend de la colline, dit la didascalie du livret ; le berger revient parmi les siens. Alors la musique éclate, joyeuse, entraînée ; de l'ombre au soleil elle chante le chemin qui va vers les hommes, dissipe les nuages, entraîne irrésistiblement à la danse, à l'amour. Ré majeur, les violons se déchainent, la cornemuse sauvage se civilise, prend des allures de musette <sup>10</sup>, retrouve la fonction festive qui est la sienne traditionnellement au sein de la communauté. Instrument de l'exil solitaire elle devient agent à part entière de la vie sociale.

Autour du berger et de sa cornemuse, le village se retrouve et danse ; figure centrale de la fête, le musicien préside au bal. L'instrument rythme la danse, détermine les figures qui rapprochent et éloignent tour à tour garçons et filles ; les yeux brillent, les corps se frôlent... Appeau extravagant, la cornemuse chante longtemps l'appel amoureux, irrésistiblement entraîne au vertige. Dans l'entrelacement des pas, le balancement des corps, les mains se cherchent, se prennent et se déprennent ; les idylles s'esquissent ou se confirment ; l'instrument suscite et suggère l'ivresse du transport amoureux, en mesure les premiers élans, chante les promesses ébauchées. Celui qui joue, assis — comme les Anciens qui observent et commentent <sup>11</sup> — regarde... Rien n'échappe à son oeil acéré, c'est lui qui mène la danse, règle la cadence ; le musicien, à ce

moment-là est investi d'un étrange pouvoir, d'une singulière clairvoyance ; il est le maître des cœurs et des sens, prend en charge l'exaltation amoureuse, l'encouragement. Le souffle continu, sans rupture de l'instrument ne permet aucune pause aux danseurs ; la musique semblant se dilater à l'infini<sup>12</sup> invite à la transgression des limites, à la licence, agit comme une boisson enivrante, fait tourner les têtes, chavirer les cœurs et les corps. Dans le beau livre de Carlo Levi, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, une page met en scène un couple de fiancés entraînés dans la danse par un berger de passage : la cornemuse entonne une tarentelle sauvage, au son nasal et sanglotant comme un bêlement... le rythme s'accélère, les fiancés, d'approches en esquives se trouvèrent enfin l'un en face de l'autre, dansant en se tenant par la taille, comme si la pantomime de l'escrime amoureuse et des refus simulés était finie et qu'une danse d'amour dût maintenant commencer. Mais à ce moment tout le monde se mit à applaudir, la cornemuse se tut et les danseurs, la respiration oppressée, le visage rouge et les yeux brillants, s'assirent avec le reste de la compagnie<sup>13</sup>... Tout est dit dans ces quelques lignes ; le jeu mimé du courtoisement, la danse qui suggère le rapprochement des corps dans l'acte sexuel ne doit pas aller au-delà des limites permises ; le vacarme des applaudissements signale le seuil à ne pas franchir ; ce charivari de mains impose silence à la musique sauvage, arrête net le mouvement.

La cornemuse apparaît, au terme de cette brève analyse, comme un instrument emblématique de l'amour dans toutes ses manifestations ; pleurant en longs sanglots ses chagrins et ses épines, évoquant par sa fonction sociale la vie sexuelle à ses prémices, elle en consacre aussi l'accomplissement ; le joueur de cornemuse est présent lors des fiançailles et du mariage ; la musique entérine alors l'accord officiel, prend acte de l'engagement, accompagne le passage. Le tableau de Watteau, *L'Accordée de Village*<sup>14</sup>, illustre, je crois, parfaitement ce propos. Dans une deuxième toile intitulée *Les Bergers*<sup>15</sup>, le peintre met en scène le même joueur de cornemuse ; au centre un jeune couple s'apprête à la danse, regards confondus, gestes suspendus ; un berger serre de près sa compagne, un adolescent

contemple les danseurs ; en arrière-plan, dans la trouée de feuillage, une escarpolette balance une jeune fille. Variations sur l'érotisme ; la cornemuse, de la campagne à la Cour<sup>16</sup> se fait musette et mène toujours la danse. Elle reparaitra souvent dans d'autres tableaux de Watteau, associée à la nature et aux jeux de l'amour, *instrument privilégié des amateurs de Fêtes champêtres & des amusemens de la campagne, (car elle) rappelle les temps fortunés où les Pasteurs pour plaire à leurs belles & pour les engager, unissoient à la voix à des sons doux et flatteurs. La musette semble faite pour la solitude des Bois & pour exprimer les soupirs d'un Amant*<sup>17</sup>... On le constate, l'instrument s'est policé, adouci ; le sac est habillé de velours afin de dissimuler son aspect trop rustique ; cette couverture elle-même est enrichie de galons ou de broderie, car l'ornement et la parure conviennent fort à cet instrument<sup>18</sup>. L'alimentation en air se fait désormais par un soufflet, évitant les grimaces disgracieuses et l'essoufflement. Mais cornemuse ou musette, l'instrument reste rattaché au berger, blason sonore de celui qui détient les secrets de la nature, de l'expérience amoureuse, qui en rythme le parcours depuis ses prémices jusqu'à son accomplissement.

## UN INSTRUMENT SINGULIER POUR UN SINGULIER PERSONNAGE

Chez le Watteau des *Bergers*, le joueur de cornemuse commande le début de l'action ; les jeunes danseurs attendent, figés, la musique qui, en donnant le signal de la danse, ritualisera la joute amoureuse. Mozart, notant comme "Prélude" l'entrée de Colas dans l'opéra, procède de la même façon. La cornemuse fonctionne comme un repère dans l'ordre symbolique de l'opéra, indique que l'action commence véritablement et qu'elle est placée sous les auspices de l'amour. Dans ce *singspiel* à trois personnages — Bastien, Bastienne, Colas<sup>19</sup> — le berger a la meilleure part ; intervenant à propos dans le drame qui couve non seulement entre les amoureux mais entre les amoureux et le village, il remet par ses conseils avisés et sa magie, les

cœurs à l'endroit et l'ordre dans la communauté. Médiateur et initiateur, le berger impose à Bastien l'épreuve qui lui permettra de faire le choix affectif et social, tout en lui apprenant — en homme d'expérience — les bonnes manières du courtoisement ; quelques phrases cabalistiques employées au bon moment, parachèveront son oeuvre. Arguant de ses dons de voyance — qu'il affirme immédiatement dans sa première aria<sup>20</sup> — il rassure Bastienne sur la fidélité de son promis, la conseille, tout en essayant de lui voler quelques baisers en échange de ce savoir. Bastienne, adroitement manipulée par Colas — pour son bien — sera l'instrument de la punition du pastoureau volage et par la même occasion apprendra à ouvrir les yeux sur la réalité du monde. Au terme de l'apprentissage amoureux, les pastoureaux s'épousent dans l'allégresse générale en chantant les louanges de leur bienfaiteur.

Ce berger musicien, héros du genre qui porte d'ailleurs son nom — la Pastorale — rejoint, par-delà le cliché, la figure réelle qui est à l'origine de sa représentation dans la peinture, la littérature, et ici, sur la scène d'opéra. Une fois encore, la cornemuse qui définit le personnage semble utile pour réfléchir sur le va-et-vient entre la pratique réelle des bergers dans la société pastorale et leur image mise en scène par la société aristocratique du XVII<sup>e</sup>, puis du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les rapports entre musique savante et musique populaire ne sont pas placés sous le signe de l'ignorance mutuelle ou de l'affrontement, mais plutôt sous celui d'un échange dynamique fait d'un va-et-vient constant et d'emprunts réciproques ; l'exemple de la musette illustre parfaitement ce propos. Mais il est un autre terrain où les deux mondes se rejoignent, se rencontrent autour du berger, c'est celui de l'écriture. Daniel Fabre a montré cet aspect passionnant et méconnu de la lettre de berger<sup>21</sup> qui met en ordre le troupeau, la nature elle-même dans sa totalité et transcrit également un savoir particulier. Double efficacité de cette écriture, les mots qui indexent la nature, lient et délient les forces vitales<sup>22</sup>. Cette pratique professionnelle de l'écrit, ces signes mystérieux gravés sur le bois qui appartiennent en propre au berger le désignent alors comme le maître comme le magicien capable de

sonder les corps et les âmes, d'en guérir les maux. A la marge de la collectivité, le berger fait le lien entre l'espace sauvage et l'espace des hommes ; la solitude subie pendant de longs mois le sépare de ses semblables et lui octroie cependant une place de choix dans la communauté. L'écriture liée à la pratique pastorale et à l'expérience de la solitude fonde le pouvoir du berger sur son groupe social, lui accorde un rôle central dans les moments importants de la vie collective et individuelle<sup>23</sup>, fêtes religieuses, foires, accordailles, mariage.

Le personnage du berger musicien depuis le Moyen-Âge est inséparable du berger de l'écriture ; le *Mystère de la Passion* d'Arnould Greban qui date du XV<sup>e</sup> siècle met en scène la Nativité du Christ ; parmi les quatre bergers qui s'acheminent vers la crèche, l'un porte un flageolet, un autre un calendrier de bois écrit en "lettre de berger", cadeaux destinés à l'enfant divin. Le joueur de cornemuse est aussi très présent dans ces Mystères médiévaux et la tradition pastorale de jouer de la cornemuse dans les églises, la nuit de Noël, a perduré jusqu'à nos jours dans certains pays d'Europe occidentale<sup>24</sup>. Sur l'instrument, comme sur son troupeau, son calendrier et son bâton, le berger impose sa marque, trace les signes de son emprise sur la nature ; les instruments ne sont pas signés, pourtant ils sont couverts de signes<sup>25</sup>. La plupart du temps, ces signes, tracés au poinçon ou au couteau<sup>26</sup>, sont localisés sur l'empeigne de l'instrument. Sur la cornemuse landaise, utilisée jusqu'en 1940 par les bergers, les motifs ornent le *pihet*, sorte de boîtier qui renferme les tuyaux de jeu<sup>27</sup>. Un inventaire succinct établi au travers des ouvrages que j'ai pu consulter fait apparaître en même temps qu'une grande variété de décors une communauté des signes qui va bien au-delà des particularismes régionaux ; motifs géométriques, cercles, triangles, carrés, rectangles, croix, "dents de scie", rosaces ; motifs figuratifs, animaux pour la plupart ou floraux. Parfois, la marque devient lisible ; apparaît alors un patronyme, un toponyme. Cette écriture "artistique" du berger musicien semble ainsi le prolongement naturel de son écriture professionnelle, se rattache à l'univers des marques qui fait corps avec la condition pastorale. Marque non seulement d'une identi-

té individuelle mais aussi collective<sup>28</sup>. Les musiciens d'aujourd'hui, ceux qui fabriquent leur instrument, continuent la tradition ; un long et passionnant entretien avec l'un d'entre eux<sup>29</sup> m'a permis de préciser certains points de ce travail et d'admirer justement sur la cornemuse landaise de mon informateur les motifs qui la décorent : frises en cercles brisés, cercles. Ces dessins ont été imaginés à partir de pièces de monnaie puis gravés à "l'opinel" ; le résultat est tout à fait remarquable. Au verso du *pilhet*, Alain Corbier a gravé son prénom.

Cette écriture des marques qui perdure depuis les temps les plus anciens définit donc sous sa forme professionnelle et artistique une condition et un savoir.

Signes secrets, talismaniques... En gravant sa marque, en traçant les signes de son savoir sur l'instrument, l'homme fait de sa musique l'émanation sonore du pouvoir inquiétant et mystérieux qui est le sien, mais désigne aussi la musique pour ce qu'elle est, dangereuse, sorcière. En 1636, le Père Mersenne évoque dans son ouvrage, *L'harmonie universelle*, la chalemie ou cornemuse des bergers et note à côté de l'instrument dessiné par ses soins l'ambitus de cette chalemie. Autre langage crypté ; les notes sur la partition peuvent sembler au non initié aussi mystérieuses que la "lettre de berger" gravée dans le bois. Substitution d'écriture ; le savant écrit à la place de "l'illettré" :

*Mais puisque les Bergers ne manquent pas de raison n'y d'esprit et qu'il s'en rencontre d'assez capables pour comprendre les raisons des intervalles dont ils jouent en sonnant de leur cornemuse, de leur flageolet et des autres instruments qui leur sont familiers, je mets icy la Table harmonique de cette étendue, afin de les soulager, car ils méritent que l'on travaille pour eux, puisqu'ils ont eu l'honneur d'être les premiers advertis de la Nativité du fils de Dieu par la Musique des Anges.*

D'une écriture à l'autre, de celle du berger sur son instrument à celle du religieux sur la page, la distance fait sens. Faisant corps avec sa musique, le berger en exalte le pouvoir ; le savant, au contraire, creuse l'écart ; en couchant la musique sur le papier, entre les lignes rectilignes de la portée, il la mesure, la régule soigneusement, impose son ordre à

la musique diabolique qu'il convient de conjurer. En deçà de la lecture symbolique que j'avance ici, le texte de Mersenne prend également toute sa signification dans le va-et-vient entre musique populaire et musique savante évoqué plus haut dans ce travail ; d'autant qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la figure du Berger à travers la Pastorale commence à être à la mode ; c'est précisément à ce moment que la musette de Cour fait son apparition.

Il n'en demeure pas moins, et ce depuis l'Antiquité, que la musique est sous haute surveillance. S'adressant d'abord à la sensibilité, elle exprime le bruissement interne des passions, alanguit dangereusement l'âme. Elle fait aussi vibrer le corps, déchaîne la danse et parfois les états de transe qui l'accompagnent. D'où la nécessité absolue de la contrôler, de la régler, de la noter. La cornemuse et son berger, dans ce contexte, apparaissent alors, me semble-t-il, bons à penser l'irruption du sauvage, de l'incontrôlé dans la société. La cornemuse est inquiétante à plus d'un titre ; portant les marques du savoir perçu comme magique de son propriétaire, elle apparaît comme un instrument sans mesure ; la cornemuse "ne respire pas" ; son souffle inépuisable transgresse les lois de la physiologie ; distillant la durée, la basse continue du bourdon dilate le temps à l'infini. Blason sonore du berger, cet homme sauvage, l'instrument est bien apte alors à prendre en charge les débordements de l'amour, sa démesure. La violence, la déraison qui caractérisent le sentiment amoureux sont aussi celles de la fête et de ses rites ; les danses de l'homme sauvage, en Europe, accordent une place privilégiée à cet instrument. Au Moyen-Age, l'imaginaire collectif associe souvent la cornemuse non seulement au berger mais aussi à l'animal, à l'infirme, au fou : *Celui qui choisit la cornemuse et se moque de la harpe et du luth sera promené dans la charette des fous*, écrit Sébastien Brandt<sup>30</sup>. La cornemuse a, traditionnellement, une réputation diabolique dont je n'ai pu, nulle part, trouver clairement l'origine. Posons l'hypothèse que cette réputation — qui est aussi celle du berger musicien — est fondée, pour une part, sur la nature même de l'instrument qui relève de la catégorie du mélange. Jean-Michel Renard<sup>31</sup> dresse une manière d'inventaire à la Prévert des

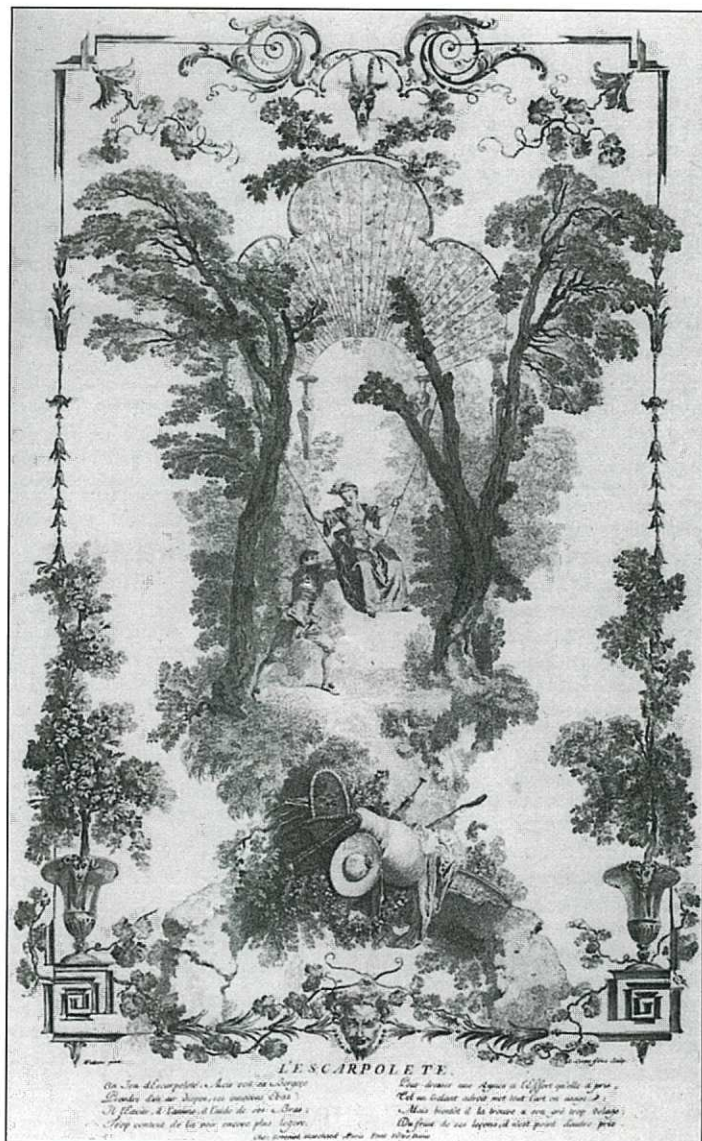
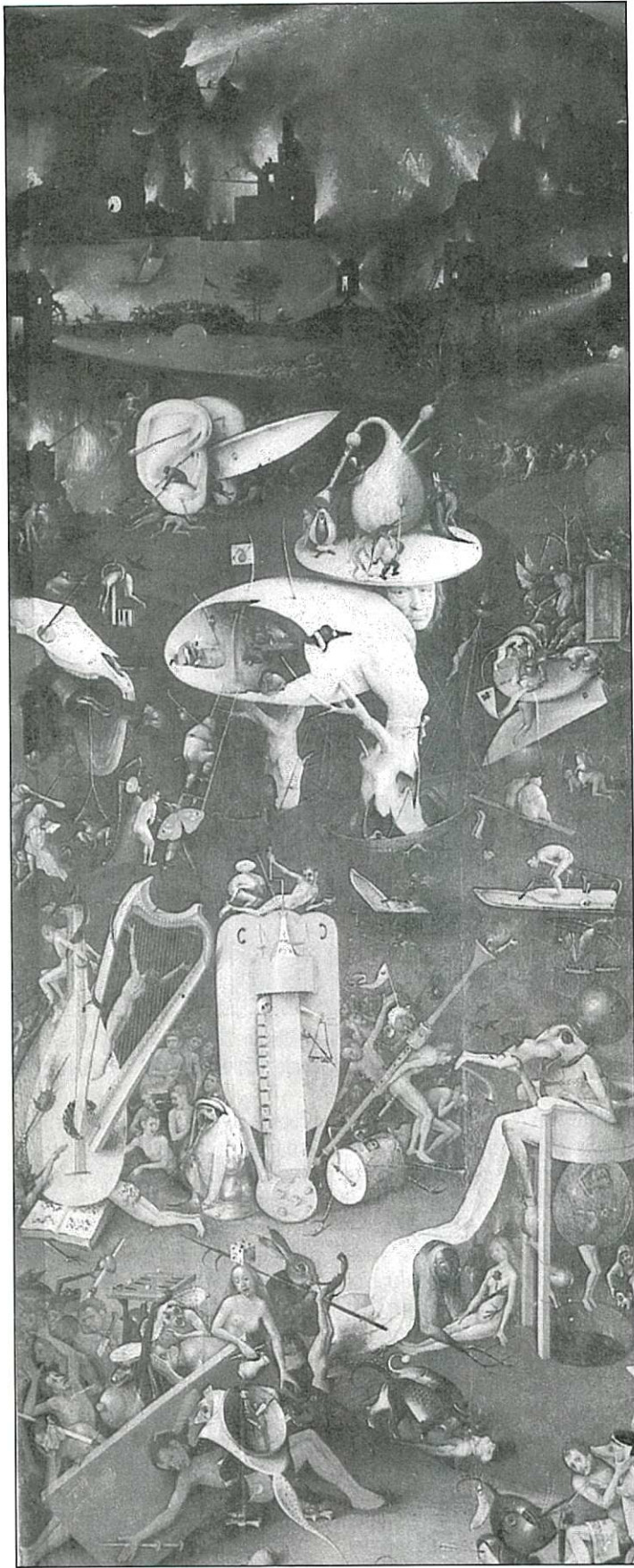


Illustration p. 24 : gravure du XVII<sup>e</sup> siècle. Ci-dessus : L. Crépy, gravure d'après Watteau, L'escarpolette.

constituantes de l'instrument : ... buis, prunier, étain, miroir, cuir, chanvre, corne de chèvre, os de mouton, laitne des clefs et des chaînes (...) roseau et sureau des anches, tissu des enveloppes, acide des teintures (...) On trouve dans les poches des mélanges de miel, de saindoux, de jaune d'oeuf, de graisses, de colles, de vin, d'alcool (...) Ces graisses ont un rôle physique, celui d'obstruer les pores du cuir lorsque la poche est gonflée. Assemblage hétéroclite d'animal, de végétal, de minéral, la cornemuse est un objet étrange, un peu monstrueux d'apparence. Sa forme vaguement évocatrice de l'appareil génital masculin exhibe symboliquement une sexualité débridée attribuée au diable et à ses succubes. Dans le triptyque de Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, les instruments de musique trônent dans l'Enfer ; au

centre du panneau s'épanouit une énorme cornemuse autour de laquelle, deux à deux, évoluent des couples. Sous l'instrument rouge et turgescent un oeuf brisé dévoile l'intérieur d'une maison de passe ou s'affairent clients et prostituées. Une enseigne à l'effigie de la cornemuse surplombe le tripot. Figurée ou réelle, vision d'enfer et grand carnaval, la cornemuse porte la marque de la Fête des Fous et celle du magicien ; le sac de l'instrument est constitué d'une peau de chèvre ou de mouton retournée ; endroit / envers, le jeu de l'inversion évoque à la fois la licence des fêtes carnavalesques et la sorcellerie.

Mais cette relation au diabolique passe aussi par la figure mythique du bélier comme incarnation de Satan. Dans maintes représentations<sup>32</sup>, Belzébuth, sous les traits du bélier, mène le sabbat des sorcières et des



Jérôme Bosch, Le Jardin des Délices.

sorciers. Cet animal, dans la tradition pastorale, a une importance particulière. Un bélier, dressé à cet effet par le berger, marche immédia-

tement derrière l'homme, guide le troupeau ; le son grave de l'énorme sonnaile suspendue à son cou rythme sa marche, sert de repère sonore.

Plus proche du berger que n'importe quel autre animal de son troupeau, le bélier tient de l'homme cette masse tintinabulante qui le distingue des autres bêtes, le transforme en appeau trotinant. Au faite des églises, la cloche la plus grosse, au son le plus grave est appelée bourdon, tout comme celui de la cornemuse. Dévidons le fil... Le joueur de cornemuse est aussi appelé sonneur... Tirons toujours... La sonnaile du bélier s'apparente fort au bourdon<sup>33</sup> ; le bélier aussi fait figure de sonneur ; retour à la cornemuse et au berger, la boucle est bouclée. En tête de troupeau, l'homme et l'animal partagent dans l'ordre symbolique la même fonction, la même musique. Trouble assimilation entre le berger et son bélier ; sur l'empeigne d'une cornemuse wallonne datant du XIX<sup>e</sup> siècle, un berger a sculpté, de face et de profil, une tête de bélier<sup>34</sup> ; sur une autre face, il s'est représenté lui-même avec ses moutons.

Le berger souffle longuement dans son instrument, insuffle un peu de sa vie à la matière inanimée ; le sac, pressé étroitement contre lui, s'enfle, se dilate, la cornemuse exhale son interminable plainte nasillard et grave ; bêlement puissant de l'homme qui domine la masse laiteuse et tintante du troupeau. Revient alors à ma mémoire une autre page du livre de Carlo Levi. Un berger vient au village, tuer quelques chèvres pour leurs propriétaires ; afin de décoller la peau de l'animal abattu, le berger fait une entaille dans une des pattes arrières, porte la bouche à la blessure et longuement souffle... La peau se dilate lentement au rythme du souffle ; collé à l'animal mort, l'homme ne fait plus qu'un avec lui, lui insuffle un peu de sa vie. Le son ne viendra que plus tard... lorsque le berger, adaptant à ce geste technique sa pratique de la musique, imaginera d'unir le souffle de son hautbois à celui d'une réserve inépuisable d'air. La cornemuse chantera alors la mort rituelle de l'animal, les peines et les amours des hommes, rappelant les temps anciens et mythiques où humains et animaux n'étaient point encore séparés. A l'orée de ces temps, surgit alors la figure tutélaire du dieu Pan, protecteur du berger et de son troupeau, joueur de syrinx... Mais c'est une autre histoire où, là encore, nous retrouverons Mozart et ses opéras<sup>35</sup>.

## FINALE

Cette brève étude suffit, je crois, à mettre en évidence la richesse de cette "oeuvre" mozartienne. La pastorale, au-delà de la convention théâtrale, permet toute une réflexion sur les rapports entre la réalité et sa représentation ; les figures convenues du berger, des pastoureaux évoquent le mode de fonctionnement réel de la société pastorale et le rôle particulier dévolu au sein de cette communauté au berger-musicien. En même temps, la pastorale réactive le lien très ancien qui existe entre univers pastoral, musique et poésie<sup>36</sup> et renvoie, pour finir, aux origines même de l'opéra. Dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, en 1607 avec *l'Orfeo* de Monteverdi, naît véritablement l'opéra ; la fable antique s'humanise, le cadre pastoral devient le lieu d'un drame humain à part entière ; l'action est centrée sur le personnage d'Orphée, l'amoureux, le passionné, dont le chant magique — lyrique — apprivoise les animaux sauvages et le dieu des Enfers. Sous l'emblème d'Orphée, au confluent du profane et du sacré, l'opéra naissant, genre hybride, amalgame de matérialisme — tout comme la cornemuse ou la lyre — est déjà prédestiné à porter, par ce mélange qui le caractérise, le titre de "monstre hybride", de forme "contre-nature", voire de *genre artistique le plus impur* que lui attribue René Leibowitz<sup>37</sup>. Le berger, à la charnière de l'Ancien et du Nouveau, berger païen de l'Antiquité, christianisé en quelque sorte par l'annonce de la Nativité, marque par sa présence dans la crèche un commencement, celui de l'ère chrétienne. Mais le berger de Dieu réaffirme en même temps son appartenance au Diable par sa musique et ses instruments ; cornemuse, flûte de pan, lyre. Etre hybride, à la charnière du temps, à la frontière des hommes, porteur d'écriture, de chant, d'amour, le berger-musicien, humble roi de Pastorale s'avère alors peut-être, à travers Orphée, le personnage fondateur de l'Opéra<sup>38</sup>.

Wolfgang Mozart, un peu plus tard, compose *Asciando in Alba*, encore une pastorale, puis, un peu plus tard à Salzbourg, une autre pastorale, *Il Re Pastor*. Figures centrales de ces deux oeuvres, des bergers. Thème central, l'amour en ses prémices — heurs et malheurs — et son chemin vers l'accomplissement. Commence-

ment ; peut-être est-ce le mot qui relie tout ensemble la Pastorale, Orphée, l'opéra et Mozart lui-même. Le berger-musicien établit la médiation entre tous les termes de l'équation. Dans la première partie de ce travail, nous avons vu comment, dans le tableau de Watteau, *Les Bergers*, le joueur de cornemuse donnait le signal du commencement de la danse, du jeu ritualisé de l'amour. Le voici dans la Pastorale vivant ou orchestrant les amours adolescentes ; puis dans la Pastorale religieuse à l'écoute des anges et de leur musique, à la charnière de l'Ancien et du Nouveau. Le voici encore jouant avec le chant d'Orphée dans le premier des opéras le passage accompli où toute parole devient musique et amour. Le voici enfin dans les pastorales mozartiennes où un adolescent génial éprouve dans son art à la fois la fin et le commencement d'un âge, où le petit berger des notes se métamorphose en roi de musique.

## NOTES

1. Mozart, *Correspondance*, lettre de Léopold Mozart.
2. *Bastien und Bastienne*, scène 1.
3. Le "ré mineur" est un ton d'exception dans l'oeuvre mozartienne ; il signifie toujours danger pressant physique ou moral. Cf. *Don Giovanni*.
4. Mozart utilise pour rendre les sons de l'instrument, non pas une musette comme cela se faisait à l'époque, mais les violons. Petit clin d'oeil du jeune compositeur : les violons qui imitent vont avec le décor pastoral, trompe-l'oeil et trompe-oreille ; il faut noter que les cornemuses font leur réapparition sous la forme de musette au XVIII<sup>e</sup> siècle en Suisse, Allemagne et Autriche ; la lutherie profane jusqu'alors était frappée d'exclusion sous l'influence de la Réforme.
5. N°3, scène 2.
6. Nulle part, dans l'opéra, le personnage est explicitement désigné comme berger ; les objets qui lui sont attachés, la cornemuse, la besace, la magie, et bien sûr le contexte général de l'oeuvre analysée sous l'angle anthropologique permettent d'affirmer cette identité de berger.
7. A cette même époque prend naissance la figure du "sonneur professionnel", musicien ambulant qui fait pendant au sonneur de vielle. Cf. R Hollinger, *Les musiques à bourdon*.
8. *Grant Calendrier et Compost des Bergiers avecq leur Astrologie*.
9. On peut s'interroger sur l'expression "avoir le bourdon" dont je n'ai pu jusqu'ici trouver l'origine.
10. Synonyme poétique de cornemuse. Cf. Littré, *cornemuse de cour, instrument aristocratique fort en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle*.
11. Ce qui symboliquement, peut-être, apparente le berger musicien à cette classe d'âge et met en évidence la distance qui est la sienne par rapport à son groupe social, à la fois au coeur de la fête et à la marge de la communauté.
12. La cornemuse, au dire des musiciens, est un instrument très difficile à maîtriser ; l'alimentation continue en air ne permet pas de marquer la mesure ; il faut alors allonger les notes jouées sur le chalumeau pour donner le rythme à la danse.
13. Carlo Levi, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*. Folio, p. 225.
14. Voir aussi pour exemple le tableau de Breughel, *Le banquet des Noces* ou celui de Adrian van Ostade, *Cortège Nuptial*.
15. Watteau, Collection *Les Grands Peintres*.
16. J. Hotteterre rédige à l'intention du public aristocratique qui désire jouer au berger une *Méthode de la Musette* (Paris, 1738).
17. Daquin, 1745, cité dans *Watteau...*
18. J. Hotteterre, *Méthode de la Musette*.
19. Il conviendrait, je crois, de rajouter un quatrième personnage qui n'apparaît pas directement dans l'intrigue mais a son importance, le village.
20. *Qu'une tendre enfant vienne à me questionner sur son bonheur futur, je lui lis sur le champ son sort dans son regard enflammé...* (scène 2, n°4).
21. Séminaires de D. Fabre, EHESS, *La figure de l'Illettré-savant* (1991-1993).
22. D. Fabre, séminaire EHESS, 19.11.1992.
23. Voir Anne-Marie Brisbane, *Bergers des Cévennes, "Presque toujours célibataire, homme sans attaches, il servait d'entremetteur pour les mariages..."* p. 159.
24. Cf. Le roman de C. Levi, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* et dans ses *Mémoires*, Hector Berlioz raconte qu'à l'approche de Noël, en Italie, les *Pifferari* (musiciens hautbois, musettes) descendent de la montagne par groupes de quatre ou cinq et donnent de pieux concerts devant les images de la Madone...
25. Jean-Michel Renard, *La cornemuse, les belles incrustées in Souffles infinis, souffles continus*. Geste Edition, Lyon, 1990.
26. Une empeigne de cornemuse gasconne datant du XIX<sup>e</sup> siècle porte une marque imprimée au fer.
27. *La cornemuse landaise, hier et aujourd'hui*. Ecomusée de la Grande Lande, exposition, octobre 1980.
28. Lorsque les luthiers, plus tard, prennent la relève, ils ne manquent pas de graver sur l'empeigne de l'instrument fabriqué leur patronyme, leur "marque", accompagnée de motifs décoratifs ; continuité de l'écriture pastorale.
29. Entretien avec Alain Corbier, luthier et musicien, décembre 1992. Alain Corbier travaille dans l'administration. La cornemuse et la musique traditionnelle sont sa passion.
30. Sebastien Brandt, *La Nef des Fous*.
31. *Les belles incrustées, in Souffles infinis, souffles continus*. p. 55.
32. Je pense en particulier à certains tableaux de Goya.
33. Relation mise en évidence par Marie Mauron dans l'émission de France Culture *La Transhumance*, diffusée le 6 décembre 1992.
34. Hubert Boone, *La cornemuse*. Ed. la Renaissance du Livre, Bruxelles, 1983.
35. Le personnage de Papageno dans *La Flûte Enchantée*.
36. Séminaires de Daniel Fabre, EHESS, 1992-1993.
37. René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*. p. 16.
38. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle qui voit l'apogée du genre pastoral, les chefs d'orchestre rythment la musique à l'aide d'un long bâton de bois semblable au bâton de berger...

La pensée humaniste de la Renaissance, caractérisée par son esprit analytique et mécaniste, ouvre la voie aux instruments composés de pièces multiples, rompant ainsi avec une longue tradition médiévale de facture instrumentale, principalement monoxyle.

Est-il possible, cependant, de répondre à toutes les interrogations que soulève une telle révolution structurelle ?

Par Christian Rault,  
*luthier, spécialiste  
d'organologie médiévale.*

*les modifications  
structurelles  
● radicales des*



# Instrument à Cordes au XVI<sup>e</sup> siècle

A l'inverse de l'art roman ou du gothique qui furent baptisés tardivement ou par leurs propres adversaires, la Renaissance est le premier mouvement artistique à définir son opposition délibérée aux styles qui la précèdent<sup>1</sup>.  
Toute la richesse de cette époque

naît de ses tensions et de ses contradictions. Dans ce siècle de chaos, les valeurs du Moyen-Age qui avaient permis l'éclosion et le développement d'une société entière dans toute l'Europe se désagrègent : l'Eglise autrefois garante de l'ordre moral perd son pouvoir tandis que

rois et princes se disputent villes et provinces comme les chiens un morceau de viande. Dans cette atmosphère d'incertitude et de guerres permanentes, le paupérisme prend les dimensions d'une catastrophe générale. C'est dans ce climat que vont naître et se développer les pensées dont notre monde moderne est l'héritier. Cependant, les caractéristiques de l'esprit médiéval, global et analogique, vont persister longtemps et côtoyer les nouvelles idées humanistes et analytiques.

Cette superposition de deux visions différentes du monde s'observe dans toutes les productions de cette époque et tout naturellement, comme nous allons le voir, dans l'évolution de la conception et donc de la structure des instruments de musique à cordes.

Pour tous les musiciens et les luthiers contemporains, le XVI<sup>e</sup> siècle est synonyme de deux événements déterminants. Premièrement, le développement de la viole de gambe dont les instruments, toujours conservés, de Francesco Linarol, d'Antonio Siciliano et

d'Hainrich Ebert représentent le témoignage indiscutable et deuxièmement la naissance du violon matérialisée par le travail d'Andrea Amati et celui de l'école de Brescia. Notre situation d'homme contemporain se retournant vers le passé, traversant les siècles pour arriver au XVI<sup>e</sup> siècle et au-delà, nous donne une image qui semble claire de la réalité structurelle des instruments de musique à cordes frottées du passé. Luthiers et musiciens acceptent et utilisent des instruments aux caractéristiques communes bien précises : faits d'érable et d'épicéa coupés sur maille, ils sont d'une construction légère. Les éclisses sont pliées au fer, les voûtes taillées dans une masse sont de faible épaisseur, ils ont une barre d'harmonie et une âme et sont dotés d'un chevalet à la courbe marquée pour pouvoir jouer les cordes séparément les unes des autres. Ces caractéristiques sont reconnues d'une façon universelle comme valides, qu'il s'agisse des violes ou violons de l'époque baroque, des instruments de la Renaissance aussi bien que des

*vihuelas* ou des vièles médiévales.

Notre propos aujourd'hui est d'inverser le point de vue et, plutôt que de tenter de remonter le temps, il s'agit de profiter des nombreux travaux effectués ces dernières années<sup>2</sup> sur l'*instrumentarium* médiéval, pour suivre son évolution jusqu'à la période qui nous préoccupe ici.

Ces travaux, exécutés en pluridisciplinarité, nous ont permis de définir une zone d'adéquation entre des visions aussi différentes que celles de l'historien, du musicologue, de l'historien des sciences et des techniques, du paléographe, du luthier, de l'iconographe, du musicien, de l'archéologue et de l'historien d'art.

Observons les vièles, sculptées en 1188 sur le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle par Maître Matéo (Fig. 1). Les différentes positions des instruments nous permettent de relever tous les détails sous tous les angles :

— cordophone à manche de la famille des vièles ovales ; table voûtée ; deux ouïes en forme de B face à face ; fond voûté avec présence d'une

arête sur son axe ; canal sculpté tout le long des éclisses ; chevillier frontal creusé sur sa partie inférieure avec canal sculpté sur son épaisseur ; cinq chevilles ; cinq cordes ; quatre cordes pénètrent par deux orifices ménagés à la base du chevillier pour rejoindre à l'intérieur le fût des chevilles d'accord ; une corde (côté des basses) passant à l'extérieur de la touche pour rejoindre directement sa cheville d'accord ; un cordier sculpté fixé par une corde à une proéminence ménagée à la partie inférieure de la caisse ; un manche ; une touche rapportée passant sur la table créant un léger basculement ; un sillet du haut constitué d'une corde contournant le manche à son point de jonction avec le chevillier ; un chevalet de section triangulaire. De toute évidence, il s'agit ici d'un instrument très au point, résultant d'une longue expérience à servir une musique clairement définie. Non seulement aucun détail organologique ne manque, mais tous sont parfaitement en place, fonctionnels. Enfin le dessin est d'une grande rigueur et d'une parfaite pureté,

Page de gauche : Fig. 2. Chapiteau du musicien, Ste Foy de Conques, XII<sup>e</sup> siècle.  
Ci-dessous : Fig. 3. Vièle sculptée vers 1270 dans la cathédrale de Lincoln, Angleterre.  
Noter la position du pouce de la main gauche. (Clichés : Christian Rault).





Fig. 1. St Jacques de Compostelle, Porche de la Cathédrale, vièle ovale sculptée en 1188. (Cliché : Christian Rault).

répondant très exactement dans toutes ses courbes et proportions aux lois du nombre d'or.

S'il est une idée généralement répandue dans les ouvrages modernes d'organologie médiévale, c'est bien celle de l'incroyable diversité et fantaisie des représentations d'instruments de musique à cordes du Moyen-Age. L'anarchie des formes, des tailles et des cordages recensés rendant apparemment inclassable de façon satisfaisante les cordophones à manche avant le XVI<sup>e</sup> siècle.

Force est cependant de constater que l'instrument que nous venons de décrire se retrouve dans toute l'Europe d'une façon constante depuis les années 1150 jusqu'en plein milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Dès 1120, cet arrangement de cordes doubles avec un bourdon extérieur peut s'observer sur le porche de Moissac ou sur le chapiteau de Sainte-Foy de Conques sur les instruments piriformes (Fig. 2).

Dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, on en trouve un exemplaire de forme ovale sur un manuscrit de la bibliothèque municipale de Lunel<sup>3</sup>, d'origine anglaise, mais aussi sculpté en 1169 (sur le portail ouest du baptistère de Parme en Italie).

Au XIII<sup>e</sup> siècle, la taille de l'instrument augmente de façon notable mais celui-ci conserve ses caractéristiques. On le retrouve aussi bien dans les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Sage que sculpté dans la cathédrale de Lincoln en Angleterre<sup>4</sup> (Fig. 3), sur la maison de la musique à Reims, en France, sur une bible manuscrite parisienne de 1250 conservée à Vienne<sup>5</sup>, sur le manuscrit add. 28681 du British Museum<sup>6</sup>, sur les vitraux de la cathédrale de Burgos...

Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'instrument est toujours en vogue et largement utilisé. On peut l'observer sur de multiples témoignages dont le Bréviaire de Renaud le Bar (France) en 1304<sup>7</sup>, le psautier Robert de

Lisle<sup>8</sup>, sur une copie italienne du Boece<sup>9</sup>, sur un des vitraux exécutés en 1370 dans l'église de Niederhaslach en Alsace<sup>10</sup>, sur un triptyque reliquaire aragonais conservé dans l'Académie de l'histoire à Madrid...

Dès la fin du XIV<sup>e</sup> et durant tout le XV<sup>e</sup> siècle, les documents semblent se recentrer sur l'Italie et tout particulièrement autour de Sienne comme en témoignent la fresque de Taldeo Barioli du *Palazzo Comunale*<sup>11</sup>, ou la peinture de Sano di Pietro de la galerie des Beaux Arts de Sienne<sup>12</sup>, celle de Gregorio da Sienna<sup>13</sup>, ou la fresque anonyme à Tolentino dans la basilique de S. Niccolo, mais aussi à Florence comme en témoigne la peinture d'Andrea de Firenze, Giardino d'Amore dans le "Cappellone degli spagnoli"<sup>14</sup>...

## TECHNIQUES DE JEU

Référons-nous au *Tractatus de Musica* de Jérôme de Moravie<sup>15</sup>, pour constater que les trois types d'accord de vièle d'archet qui y sont décrits, le sont pour des instruments à cinq cordes. Les deux premiers correspondent à notre vièle ovale avec bourdon extérieur et deux couples de choeurs.

L'expérience montre que les deux cordes formant un choeur doivent être légèrement plus écartées que ce que nous avons l'habitude de pratiquer avec le luth ou la *vihuela*. Ces accords formant un *accordatura*, permettent au musicien de faire des coups d'archets sur les cordes les plus proches de celle qui produit la mélodie. Le bourdon peut être joué à vide avec l'archet ou avec le pouce de la main gauche (en *pizzicato*). "Ce genre de technique musicale permet facilement à la vièle, principal instrument de la musique profane, de devenir idéale pour s'accompagner : un développement nécessaire à une période où la plupart des musiciens jouaient tout seuls"<sup>16</sup>.

## TECHNIQUES DE CONSTRUCTION

Avant d'aller plus avant, il convient de rappeler quels étaient les procédés de construction des instruments à cordes au Moyen-Age.

Dans la description que nous avons donnée de l'instrument au début de cette étude, il est un détail qui, pour comprendre le procédé de construc-

tion utilisé est fondamental : les éclisses sont sculptées, un canal y est aménagé sur toute leur longueur, peu prononcé sur les instruments du Porche de la Gloire, il va s'approfondir progressivement au cours des siècles. Ceci prouve que les éclisses de ces instruments ne pouvaient être pliées au fer<sup>17</sup>, comme cela se pratique pour les violes et les violons. Comment ces instruments étaient-ils construits ?

Le procédé le plus simple pour faire un objet creux en bois consiste à éviter la pièce à laquelle on a préalablement donné la forme extérieure désirée. Ce procédé dit monoxyle est attesté depuis la nuit des temps et son application pour la construction des instruments de musique est universellement reconnue, les témoignages ethnologiques et archéologiques abondent dans le temps comme dans l'espace.

Ces instruments ont les caractéristiques communes suivantes :

— dessin très souple ; faible profondeur de l'instrument ; ou absence totale d'éclisses ; manche court et épais ; absence d'angle marqué à la jonction de la caisse et du manche.

Deux archétypes d'instruments correspondent à ce procédé (le seul utilisé jusqu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle) : l'instrument piriforme appelé généralement lyra, gigue, rebab, et l'instrument ovale dit également en forme de guitare qui commençait alors à s'imposer parmi les vièles à archet. Pour les construire, un seul type d'outil est nécessaire : l'herminette ou doloire.

Avec le XII<sup>e</sup> siècle et le formidable essor spirituel, économique et technologique qui l'accompagne, vont réapparaître des outils comme le rabot et la scie qui, bien qu'ayant été connus des Romains, avaient disparu avec la chute de l'Empire<sup>18</sup>.

Ce nouvel apport technologique associé à une meilleure maîtrise des colles<sup>19</sup> va faire évoluer considérablement les procédés de construction de cordophones.

Désormais, il devient possible, en partant d'une planche épaisse, de scier le pourtour de l'instrument, puis de dégager toujours à la scie l'intérieur de la caisse de résonance. La table et le fond, rabotés, pourront alors être collés de façon à constituer l'instrument.

Ce procédé nouveau donnera naissance à une forme nouvelle : la forme en huit dont les caractéristiques sont les suivantes :



— contours aux angles marqués ; table et fond rigoureusement plats ; éclisses hautes et perpendiculaires aux plans de table et de fond ; manche de section carrée.

Bien évidemment, et très rapidement, ces deux procédés, l'ancien "monoxyle" et le nouveau "chantourné", vont se mélanger et se confondre et, selon les outillages à disposition et les goûts du musicien et du facteur, toutes les combinaisons deviendront possibles indépendamment du choix de la forme de l'instrument. La forme en huit sera d'ailleurs abandonnée progressivement pendant le XIII<sup>e</sup> siècle, alors que le procédé de construction qui lui avait donné le jour va maintenir son hégémonie jusqu'aux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme on peut l'observer non seulement sur les nombreuses figurations de *lira da braccio* à la Renaissance, mais aussi sur les rares instruments authentiques qui nous sont parvenus.

Observons maintenant le tableau de Bartolomeo Montagna (Fig. 4) peint en 1500 et conservé à Milan, Brera, pour constater que structurellement rien n'a changé depuis quatre siècles. Les éclisses sont toujours profondément sculptées, les cordes plongent à l'extrémité de la touche pour rejoindre les chevilles d'accord fichées dans le chevillier frontal, les ouïes opposées deux à deux, le cordier est fixé à une proéminence ménagée à la base de l'instrument, etc. Les seuls changements concernent le nombre de cordes (de cinq à sept), l'accord qui, bien que gardant les mêmes principes, se développe dans l'aigu et la modification du dessin de la caisse avec l'apparition des pointes et de l'échancrure à la partie inférieure.

Deux instruments de cette période nous sont parvenus. Les deux sont conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le premier est la *lira da braccio* signée par Andrea da Verona en 1511. Le second est appelé *viola da braccio* et daterait de 1530. Les deux sont toujours construits selon la technique médiévale du chantournage et ne possèdent ni âme ni barre.

Or, quelques décennies plus tard, en 1564, Catherine de Médicis, reine de France, commandait pour son fils Charles IX un ensemble important de violons, altos, ténors et violoncelles<sup>20</sup> dont huit nous sont parvenus. Cet ensemble fut commandé à un artisan inconnu (Andrea Amati)

habitant une petite ville de province italienne (Cremona).

Comment le passage d'un instrument rustique taillé dans quelques pièces de bois à un instrument composé de plus de quatre-vingts pièces, des éclisses pliées au fer, assemblées avec tasseaux et contre-éclisses et possédant un système

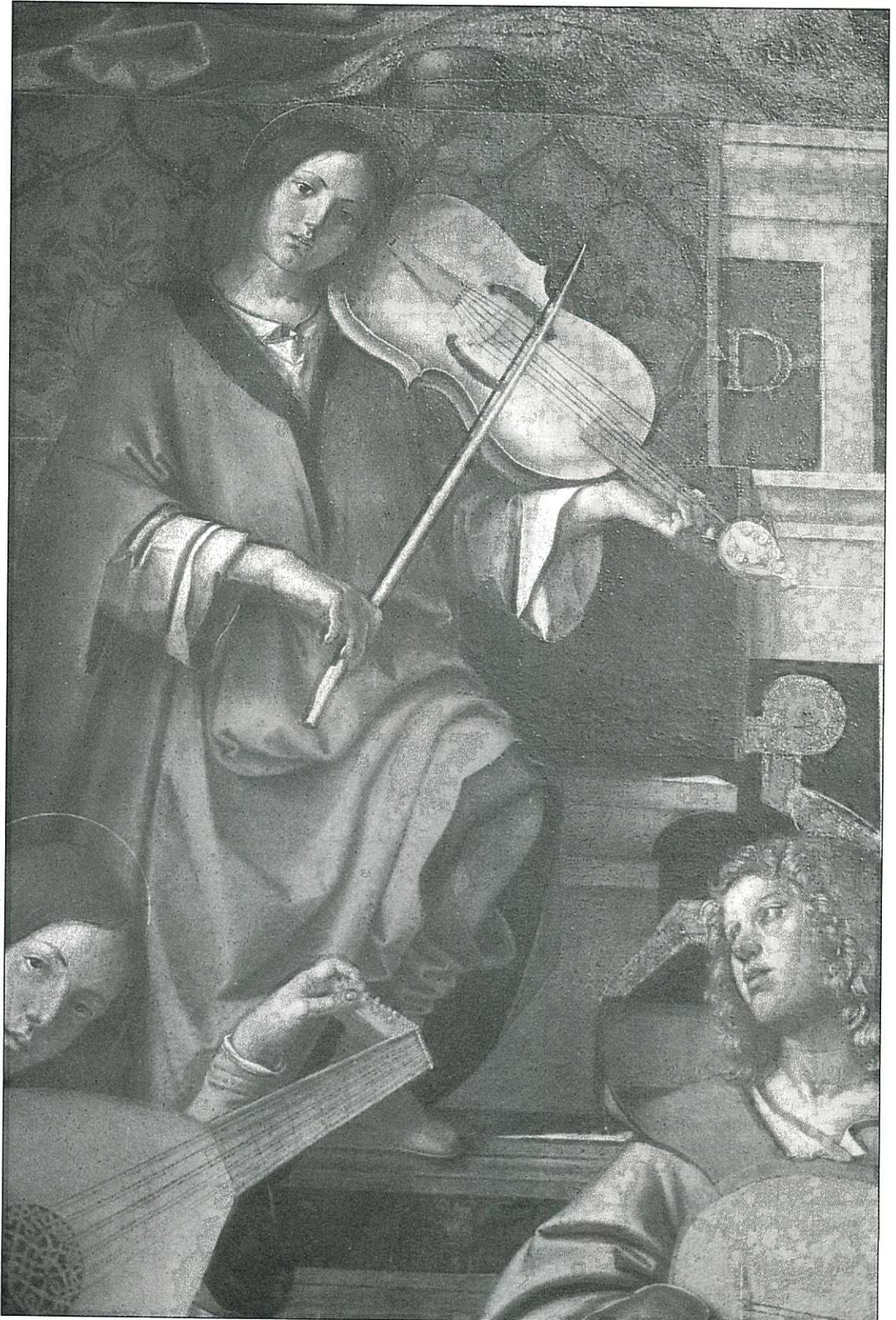
acoustique interne extrêmement sophistiqué a-t-il pu se faire aussi rapidement ? Et pour servir quelle musique ?

## L'APPORT IBERIQUE

Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, en Aragon, le vièle médiévale se transforme, le

manche s'allonge, le chevillier frontal disparaît et c'est celui du luth et du *rebab* basculé en arrière avec chevilles transversales qui le remplace. Mais surtout, deux échancrures profondes sont pratiquées dans le dessin de la caisse, l'instrument, la *vihuela*, prenant alors une allure très proche de celles des violes.

Fig. 4. La *lira da braccio* peinte par Bartolomeo Montagna en 1500. (Cliché : Christian Rault).



L'apparition des coins, comme on les appelle sur les violons, est d'une importance considérable. On peut situer cette modification dès les années 1430 et 1440 sur un certain nombre de peintures aragonaises<sup>22</sup> comme la "Madone et l'enfant" du Musée Maricel à Sitges ou celle de la collégiale de Jativa. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, cette forme est adoptée dans tout l'Aragon mais aussi à Valence, à Mallorque et en Sardaigne comme l'atteste l'iconographie.

C'est également dans un retable de l'école valencienne, le retable de Saint-Nicolas de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, qu'apparaît pour la première fois une barre d'harmonie transversale<sup>23</sup> clairement observable au niveau de l'ouïe de l'instrument. Le même détail se retrouve dans le célèbre polyptyque de Mathias Grünewald réalisé entre 1512 et 1516 pour l'église du cloître de l'ordre des Antonites d'Issenheim<sup>24</sup> et conservé au musée d'Unterlinden à Colmar en France.

De 1520 à 1530, on assiste à la disparition de la *vihuela* dans l'art valencien et, curieusement, l'instrument émigre vers l'est (l'Italie) plus rapidement que vers la Castille. Il est vrai que Alfonso Borgia, évêque de Valence dont la famille était très implantée au sud de la ville notamment à Jativa et Grandia, fut à ce moment élu pape sous le nom de Calixtus III puis en 1492, à son décès, ce fut son neveu Rodrigo qui prit sa succession sous le titre de Alexandre VI. Ces deux papes aragonais firent déplacer une grande quantité de compatriotes et l'influence ibérique dans l'Etat du Vatican fut extrêmement forte. C'est précisément à cette période que les *vihuelas* pénètrent pour la première fois à Rome mais aussi par le royaume de Naples, à Venise, Milan et Florence.

C'est ainsi que le chancelier de Ferrare, Bernardo Prospero, impressionné par un concert de musiciens espagnols de Rome écrivait le 6 mars 1493 à Isabelle d'Este qu'ils jouaient des violes presque aussi grandes que lui "*viola quasi grande come mi*", mais leur jeu était plutôt doux que de grand art "*piu presto dolce que de multa arte*"<sup>25</sup>. Cette indication est importante car elle souligne le fait que les instruments de grande taille n'étaient pas pratiqués à l'époque en Italie, et que le type de jeu et de sons définis sont bien ceux de la *vihuela* au chevalet plat et aux éclisses chan-

ournées. On assiste alors à une diffusion rapide du nouvel instrument espagnol autour de Rome. En 1500, Signorelli peint une *vihuela da mano* dans la cathédrale d'Orvieto dont le gouverneur n'est autre que César Borgia. Puis en 1502 c'est Timoteo Viti<sup>26</sup> (Fig. 5) qui représente à nouveau cet instrument dans une de ses dernières oeuvres commandée par la ville d'Urbino sous domination de César Borgia depuis seulement quelques mois.

Les nouveaux instruments espagnols arrivent également à Ferrare par l'intermédiaire d'Ercole d'Este, duc de Ferrare, qui avait étudié à Naples et s'était marié avec Eléonore d'Aragon. En 1499, Isabelle d'Este commandait cinq "*viola de aracho*" à des luthiers de Venise. Alfonso d'Este lui-même apprit à jouer de cet instrument, si bien qu'en 1502, lors du mariage de Sanuto et de Lucrece Borgia, il y fut joué "*una musica de sei viola fra quale vi era il signor don Alfonso*". A Mantua également, où Alfonso exerçait une grande influence parmi les intellectuels et les artistes de son temps l'on sait que la "*viola a la spagnola*" était très appréciée. C'est précisément dans ce milieu où se discutait et s'élaborait la nouvelle pensée humaniste qu'était pratiquée la *lira da braccio* (alors que le rebec et la violette<sup>27</sup> étaient utilisés dans des milieux plus populaires). Quoi qu'il en soit, la

découverte des instruments espagnols de grande taille, joués *da gamba* et d'un registre plus grave séduisit immédiatement les Italiens.

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, deux types de musique polyphonique profane existaient en Italie : la musique franco-flamande et les nouveaux genres inspirés des pratiques populaires dont la *Frottola*. Un instrument à cordes de registre grave arrivait à point pour permettre leur interprétation instrumentale à plusieurs voix. C'est pourquoi le succès des "*violone grande da arco*" y fut si rapide et que cet instrument fut considéré longtemps à travers l'Europe comme étant d'origine italienne.

Cependant un instrument à archet et à chevalet plat ne pouvait satisfaire pleinement les Italiens déjà habitués avec la *lira da braccio* aux possibilités plus versatiles données par un chevalet suffisamment courbe pour pouvoir jouer les cordes indépendamment.

Les études de Pritzer<sup>28</sup> sur la correspondance d'Isabelle d'Este montrent clairement que les commandes d'instruments de musique, y compris lorsqu'il s'agissait de "*viola alla spagnola*" étaient passées auprès de luthiers italiens (principalement de Venise et Brescia). Aussi, l'une des premières figurations de viole que l'on connaisse nous montre dès 1497 un instrument de

grande taille joué *da gamba*, avec le chevillier basculé en arrière se terminant par une volute, mais ayant conservé un dessin de caisse inspiré de celui de la *lira da braccio*, ainsi que le canal profond marqué sur les éclisses. Il s'agit de *La Vierge et l'enfant* du peintre ferrarais Costa, conservée à Bologne<sup>29</sup> (Fig. 6).

Si l'on peut aisément chantourner un instrument du registre de soprano ou de l'alto dans une planche de bois épaisse, la chose devient plus difficile pour un ténor, voire impossible pour une basse. Cependant, le célèbre tableau de Véronèse *Les Nocces de Cana*<sup>30</sup>, peint en 1563 pour le réfectoire des Bénédictins de San Giorgio Maggiore de Venise et conservé au Louvre, montre entre autres magnifiques instruments une grande basse de viole qui semble bien construite selon ce procédé. Quoi qu'il en soit, les problèmes techniques posés par ce genre de construction et la quantité de bois précieux nécessaires pour une telle entreprise rendit indispensable l'élaboration de nouvelles techniques.

L'on ne saura jamais qui eut l'idée de construire les côtés des instruments de musique avec des planchettes de bois pliées et assemblées, mais il semble certain que cette "révolution technique" se soit produite relativement tard. La première attestation de son utilisation remonte pour l'instant à 1514. En effet, *La Sainte-*

Fig. 5. Peinture de Timoteo Viti peinte entre 1501 et 1505, conservée à la Pinacothèque de Milan (Cliché : Christian Rault).



*Cécile*, peinte par Raphaël <sup>31</sup> à cette date et conservée à la pinacothèque de Bologne (Fig. 7), montre une viole cassée au sol. La nature des fractures sur les éclisses montre qu'elles ne peuvent être chantournées ce qui est confirmé de façon indiscutable par la présence de contre-éclisses extérieures.

D'autre part, si les rares instruments de musique médiévaux qui nous sont parvenus <sup>32</sup> montrent une nette préférence pour les bois tendres et homogènes (tilleul, saule, résineux) particulièrement adaptés à la conception monoxyle, on ne peut constater la différenciation du bois de la table d'harmonie de celle du reste de l'instrument qu'à partir de la moitié du XV<sup>e</sup> siècle. A cette période, le couple érable / épicéa (aujourd'hui hégémonique pour toutes les productions d'instruments de musique à cordes frottées) semble déjà reconnu pour ses qualités acoustiques, mécaniques et esthétiques puisque la *violetta* (voir note 27) de Santa-Catarina de Vigri et la *guiterne* de Hans Ott datant de 1450 conservée à Eisenach <sup>33</sup> ont été construites avec ces deux essences.

Ainsi sont réunies toutes les conditions techniques organologiques se retrouvant aujourd'hui dans les deux grandes familles d'instruments de musique à cordes frottées, violes et violons :

— la forme de la caisse avec ses quatre pointes vers 1430 ; le couple érable / épicéa vers 1450 ; les barres harmoniques vers 1480 ; les éclisses pliées au fer vers 1514.

Cependant, les évidences historiques, muséographiques et iconographiques indiquent clairement que la transition entre l'instrument chantourné, sans structure acoustique interne et le subtil équilibre entre la barre d'harmonie et l'âme sous la voûte d'épicéa radial du violon ou de la viole tels que nous les connaissons s'est opérée très lentement.

Dans les violons de la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles retrouvés dans le dôme de Freiburger, il n'y a pas de barre et les âmes de section rectangulaire n'ont pas trouvé leur emplacement définitif. La basse de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, étudiée par Friedmann Hellwig <sup>33</sup>, est munie d'une barre centrale réservée à l'intérieur dans l'axe de la table. Les violes de Francesco Linarol et de Hainrich Ebert respectivement aux musées de Vienne et de Bruxelles



Fig. 6. 1497, école de Ferrare, conservée à S. Giovanni in Monte, Bologne (Cliché : Christian Rault).

avaient des tables plates ou pliées (non taillées dans la masse) qui étaient soutenues par deux barres transversales. D'autre part, en Espagne, la première certitude que nous ayons au sujet de l'utilisation du fer à plier les éclisses n'apparaît qu'en 1575 dans l'inventaire de l'atelier du luthier Mathéo de Arratias à

Tolède, document étudié par M. François Raynaud.

D'autre part, l'esprit de conservation "en l'état" des oeuvres du passé est un phénomène très récent et les modifications, remises au goût du jour, voire les falsifications, ont été de tout temps une pratique courante qui s'est systématisée depuis le XIX<sup>e</sup>

siècle avec la création des mythes entourant les luthiers italiens et leur corrolaire : la spéculation.

Très peu d'instruments sont donc restés intacts ou proches de leur état d'origine et il est amusant de constater à quel point ces rares témoignages dérangent notre conception moderne de la "bonne lutherie". La

*vihuela de arco* du couvent de l'Incarnation à Avila est perçue comme une mauvaise viole sous prétexte que les épaisseurs de la table, conçue sans barre ni âme, sont trop fortes. La seule *vihuela de mano* conservée, du Musée Jacquemart André, avec ses éclisses savamment chantournées ne correspond en rien en l'idée de légèreté et de délicatesse qui caractérise toutes les *vihuelas* pratiquées dans les ensembles actuels de musique ancienne. La *lira da braccio* attribuée à Andrea da Verona est considérée comme un objet curieux qui ne semblait pas avoir été conçu pour faire de la musique jusqu'à ce qu'une copie en soit réalisée et démontre que c'était un excellent instrument. Enfin on ne sait même pas comment nommer l'étrange instrument répertorié au Musée de Vienne sous le nom générique de *viola da braccio*. Et pourtant, leur diffusion et leur usage sont largement corroborés par l'abondance de représentations de qualité de chacun de ces instruments, véritables fruits de leur époque, de leur culture et de leur musique.

Si la pensée globale et analogique médiévale s'est concrétisée en matière de facture instrumentale par les instruments monoxyles ou chantournés, la pensée humaniste de la Renaissance, caractérisée par son esprit analytique et mécaniste, a tout naturellement ouvert la voie aux instruments composés de pièces multiples à la recherche d'un système mécano-acoustique pouvant répondre aux nouvelles exigences d'interprétation musicale.

Mais une telle révolution structurelle a-t-elle pu vraiment se produire dès les années 1520-1530, date de la naissance officielle du violon ? Quelles sont les pratiques musicales qui ont pu amorcer avant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle de telles recherches ? Quel rôle réel a pu y jouer Andrea Amati ? De nombreuses questions fondamentales sont encore à éclaircir et il nous reste probablement beaucoup de chemin à faire avant de comprendre et d'accepter les musiques anciennes, leurs esthétiques et leurs techniques d'interprétation.

## NOTES

1. JESTAZ Bertrand, *L'art de la Renaissance*. Mazenot, Paris, 1984. (Avant-propos).

2. Reconstitution des instruments de Puivert, de la cathédrale de Santiago, d'Orense, du Palais Gelmirez à Santiago...

3. LEROQUAIS C. V., "Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France", Macon, 1940-1941, fig. 35, in BACHMANN W., *The origins of bowing*. O.U.P. London, 1969, pl. 69.

4. MONTAGU Jérémy, *The world of medieval and Renaissance musical instruments*. David et Charles Newton Abbot London, Vancouver. 1977, p. 27, fig. 13.

5. Oesterreiche National Bibliothek, Vienne, Cod 1179 BL 316 fol 86r., in BACHMANN W., *The origins of bowing*, Op. Cit. pl. 74.

6. PANUM Hostense, *Stringed instruments of the middle ages*. Jeffrey Pulver, William Reeves, London 1971. fig. 320, p. 377.

7. BEC Pierre, *Vièles ou violes ?* Klincksieck, Paris, 1992. Fig. 32.

8. *Psautier Robert de Lisle*, London, British Library, Arundel MS 83, fol. 134, in MONTAGU Jeremy, id., fig. 17. p. 31.

9. BUCHNER Alexandre, *Encyclopédie des instruments de musique*. Grund, Paris, 1982. Fig. 70. p. 68.

10. WENTZEL H., *Meisterwerke der glasmalerei*. Berlin, 1951. Pl. 147.

11. DISERTORI Benvenuto, *La musica nei quadri antichi*. Mantrini, Calliano, Trento. 1978. p. 96.

12. DISERTORI Benvenuto, id. p. 73.

13. DISERTORI Benvenuto, id. p. 78.

14. DISERTORI Benvenuto, id. p. 72.

15. Traité rédigé autour des années 1280 à Paris, par le moine dominicain Jérôme de Moravie, où celui-ci présente une synthèse des connaissances de son temps en matière musicale. Jérôme de Moravie, Actes du Colloque de Royaumont, 1989. Créaphis, Paris, 1992.

16. PAGE Christopher, in Actes du Colloque de Royaumont, 1989. Op. Cit. pp. 83-96.

17. Pour plus de détails, voir RAULT Christian, "L'évolution du dessin des cordophones du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, révélatrice de l'évolution de leurs procédés de construction", in *Musique Ancienne*, n°22, Cael, Bourg-la-Reine, 1987.

18. GOODMAN W. L., *The history of wood working tools*. Bell and Hyeman Ltd, London. pp. 54, 58, 112.

19. THEOPHILE, *Essais sur divers arts*. Fac-similé de 1873. J. Laget et Ph. Daviaud éd., Librairie des Arts et Métiers, Nogent le Roi, 1977, Caput LXXX. pp. 254-255.

20. MELKUS Eduard, *Le violon*. Van de Velde, Payot, Lausanne, 1983. p. 18.

21. WITTEN Laurence C., "The surviving instruments of Andrea Amati", in *Early Music*, oct. 1982. pp. 487-494.

22. WOODFIELD Ian, *The early history of the viol*. O. U. P., Cambridge, 1984, pp. 38 et suivantes.

23. WOODFIELD Ian, id., fig. 29. p. 49.

24. EMBER Ildiko, *La musique dans la peinture*. Corvina Kiadon, Budapest, 1984. pl. 22.

25. WOODFIELD Ian, id., p. 81.

26. WOODFIELD Ian, id., pl. 52. p. 86.

27. A l'intérieur de la chapelle Sainte-Catherine de Vigri de Bologne est conservé un magnifique exemplaire du

XV<sup>e</sup> siècle de cet instrument monoxyle à quatre cordes, sans frettes. Voir Marco TIELLA, "The violeta of S. Catarina de Vigri" in G. S. J. Vol. XXVIII, 1975.

28. PRIZE W. F., *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Master Instrument Maker*. EMH, 1982. Vol.2.

29. WOODFIELD Ian, id., pl. 53. p. 88.

30. *Les noces de Cana de Vernonese : une oeuvre et sa restauration*. Réunion des musées nationaux, Paris, 1993.

31. EMBER Ildiko, *La musique dans la peinture*. Corvina Kiadon, Budapest, 1984. pl. 21.

32. Deux rebecs respectivement du XII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles découverts à Novgorod en résineux (*Atlas of musical instruments of the people inhabiting the USSR*. State publishers music, Moscow, 1975, p. 13). Une vièle d'archet retrouvée dans l'épave du "Mary-Rose" datant de 1504 (F. PALMER, "Musical instruments of the Mary-Rose", *Early Music*, janv. 1983. pp. 53-55). La guiterne du château de Warwick (1300-1330) en saule conservée au British Museum. *La viola da braccio* du kunsthistorisches Museum de Vienne en tilleul...

33. VAN DER MEER H., *Musikinstrumente*. Munich, Prestel, 1983, p. 31. et HELLOWIG Friedmann, "Lute making in the late XV<sup>e</sup> century", in *Lute society Journal*, 1974, n°16. pp. 24-38.

34. HELLOWIG Friedmann, *Studia Organologica*. Tutzing, 1987, fig. 171. p. 365.

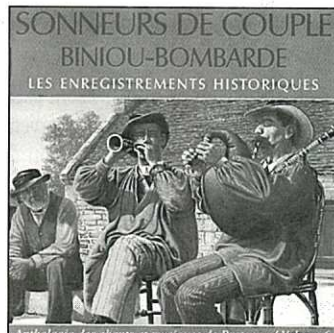


Fig. 7. Ste Cécile peinte par Raphaël, 1514. Pinacothèque de Milan. (Cliché : Christian Rault).

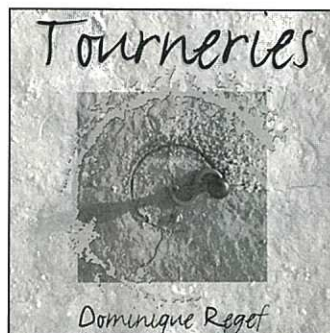
# publications d'ici et d'ailleurs



**VALHERMEIL.**  
Bruno Le Tron.  
Méthode et répertoire pour  
accordéon diatonique.  
Prix : 120F + port.

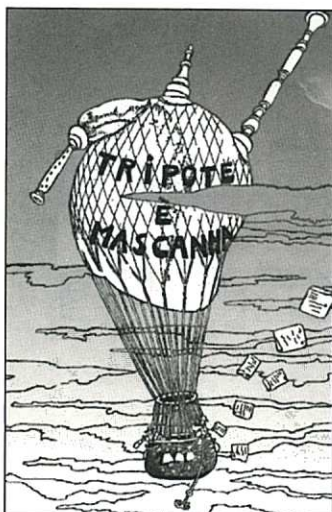


**SONNEURS DE COUPLE  
BINIOU-BOMBARDE.**  
Les enregistrements  
historiques.  
Anthologie des Chants et  
Musiques de Bretagne.  
Vol6. Chasse-Marée/ArMen.  
CD. Durée : 73' 20".  
Prix : 120F + port.

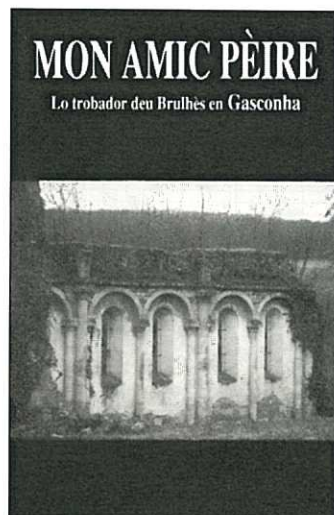


**TOURNERIES.**  
Dominique Regef.  
Musiques de création pour  
vielle à roue.  
CD. Durée : 50'56".  
Prix : 120F + port.

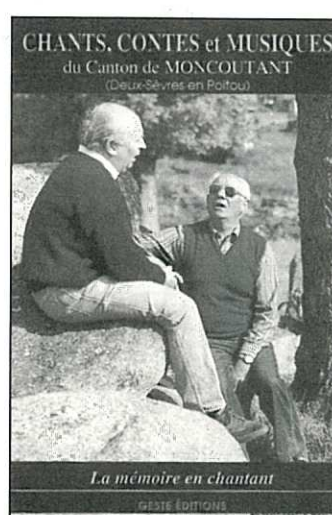
Le Conservatoire Occitan expose, dans cette rubrique, des publications de musique traditionnelle, françaises et parfois étrangères. Il tient régulièrement un catalogue informatisé de toutes les publications dont il se fait l'écho, et l'intermédiaire, entre les producteurs et les clients. Vous pouvez acquérir ce catalogue gratuitement sur simple demande à : Conservatoire Occitan, 1 rue Jacques Darré, BP 3011, 31024 Toulouse Cédex.



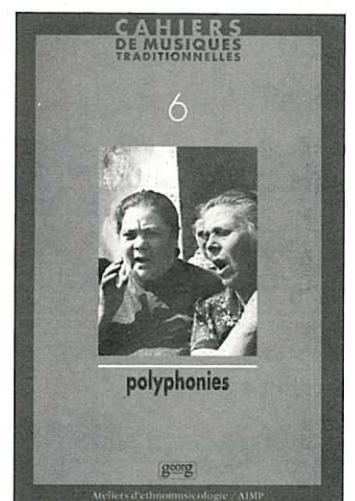
**TRIPOTE E MASCANHA.**  
Cassette. (Autoproduction).  
Musiques gasconnes trad et  
de composition.  
Prix : 60F + port.



**MON AMIC PEIRE.**  
(Enregistrement des  
chansons du livre Mon Ami  
Pierre). Jean-Luc Madier,  
Dany Dauba, Pascal  
Lefeuve, etc.  
Prix : 100F + port.



**CHANTS, CONTES ET  
MUSIQUES DU CANTON DE  
MONCOUTANT.**  
Musiques de canton en  
Poitou.  
Livret de 59 p., cassette.  
Prix : 100F + port.



**POLYPHONIES.**  
Cahiers de Musiques  
Traditionnelles, Vol. 6.  
Ateliers d'Ethnomusicologie  
/ AIMP.  
Nombreux articles.  
Livre de 288 pages.  
Prix : 186F + port.

# Carnet de bal pour violon

Les partitions de ce numéro sont extraites d'un carnet de bal de violoneux que Claude Ribouillaut nous a fait parvenir récemment. Ce document a été acquis à Saint-Maixent (79). La mention des "avant-deux" dans le quadrille laisse penser qu'il s'agit d'un violoneux du Poitou.

*Rubrique préparée par Luc Charles-Dominique et Claude Ribouillaut.*

Mazurka

The first Mazurka is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the main melody, and the second staff contains a second line of music, likely a continuation or a different part of the piece.

Mazurka

The second Mazurka is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the main melody, and the second staff contains a second line of music.

Scottisch

The first Scottisch is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the main melody, and the second staff contains a second line of music.

Scottisch

The second Scottisch is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the main melody, and the second staff contains a second line of music.

Quadrille "Les Pompiers de Nanterre". 1ère figure : "Le Pantalon".

Avant-Deux

The 'Avant-Deux' section is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a single staff of music.

Balancez

2ème figure : "Eté".

Balancez

En avant-deux

3ème figure : "Poule".

4ème figure : "Pastourelle".

5ème figure : "Galop".

Coda

# les Vétérans



La Flamme Impériale de Fréjus,  
Revue Flûtes du Monde, 1991.

Par Christian Lanau

Le 6 juin 1994, cinquante ans après une opération désormais inscrite dans l'Histoire et dans un but de commémoration, des vétérans parachutistes ont refait le grand saut et se sont posés sur un petit village de Normandie. N'en déplaît à certains cerbères, gardiens zélés du manie-ment ad-hoc de la langue française, le mot *vétéran* est bien d'origine latine (*vetus, veteris* : vieux). Dans l'Antiquité romaine, le vétérans était un soldat de métier ayant de nombreuses années de service.

Nous avons nous aussi dans le milieu des musiques traditionnelles, nos vétérans blanchis sous le harnais de nombreuses années de pratique professionnelle et détenteurs d'une solide expérience, sinon d'heures de vol. On pourrait se plaire à imaginer une commémoration spécifique aux musiques traditionnelles : en plein été, nos vétérans pourraient être largués avec instruments et parachutes au-dessus d'un village du Centre, accueillis au sol par un public nombreux et sensible à la performance. Le parachute obéissant aux lois, incontournables, de la gravitation, de la mécanique des fluides, de la portance et d'une certaine dose de trouille savamment dosée, diverses situations sont envisageables, certaines pouvant faire le bonheur de photographes.

Les vétérans les plus lourds, ou les plus denses, bénéficiant d'une vitesse de chute élevée, peuvent faire un concours de vitesse, pour savoir qui cabossera le premier la terre berri-chonne. Les plus légers, ou les plus sveltes, pris dans des ascendances, remontent vers l'azur et peuvent accuser un certain retard à l'arrivée sur le plancher des vaches. Les plus sensibles à la dessiccation de la langue ajustent leur trajectoire, et tentent un atterrissage de précision

au plus près d'une buvette. Les plus gourmands font de même, préférant ajuster un restaurant, les plus malchanceux se posant près de la cantine festivièrè. Les violoneux tiennent haut l'instrument et l'archet au-dessus de leur tête, semblant faire de grands saluts. Les accordéonistes tournent la tête, pour éviter l'incrustation du menton dans le soufflet à l'instant fatidique du contact avec le sol. Certains sonneurs, habitués à jouer en couple, décident le largage à deux avec un seul parachute, s'inscrivant d'office aux épreuves de vitesse et de précision. Les joueurs de Uilleann-pipe (pardon, de cornemuse irlandaise) sont pour le moins empêtrés dans leurs suspentes et leurs régulateurs, hésitant entre long-roll (re-pardon) et ouverture du ventral. Les joueurs de grosse caisse, agrippés à leur instrument, sont habités par le doute, et certains commencent à regretter. Les plus à l'aise sont peut-être les chanteurs, talons impeccablement joints, bouche ouverte, et s'amusant entre eux de l'effet dopler. Et pour couronner le tout, larguées les dernières, les danseuses folkloriques, avec leurs jupons superposés, constellent le ciel de leurs blanches corolles déployées et offertes, vision inoubliable de galbes enchanteurs et de courbes souriantes.

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



**CONSERVATOIRE  
OCCITAN**

**CENTRE DES MUSIQUES  
TRADITIONNELLES  
EN MIDI-PYRENEES**

1, rue Jacques Darré. BP 3011  
31024 Toulouse Cédex. 61.42.75.79.

Directeur de la publication :

Pierre Corbefin.

Rédacteur en chef :

Luc Charles-Dominique.

Comité de Rédaction :

Xavier Vidal.

Georges Labouysse (Rédacteur en  
Chef d'Infoc).

Daniel Loddo, (La Talvera,  
Groupement d'Ethnomusicologie en  
Midi-Pyrénées),

Jean-Jacques Tribu,

Pierre Marlhiac (Association pour la  
Sauvegarde du Site Archéologique  
de Sauveterre de Rouergue),

Christian Lanau,

Philippe Bucherer (Délégué  
départemental à la Musique en Tam-  
et-Garonne).

Reproduction des articles soumise à  
l'accord préalable de la direction de  
la revue.

Le Conservatoire Occitan est aidé  
par la Mairie de Toulouse, le  
Ministère de la Culture et de la  
Francophonie, la Direction  
Régionale des Affaires Culturelles,  
le Conseil Régional de Midi-  
Pyrénées, le Conseil Général de la  
Haute-Garonne. Il est membre de la  
F.A.M.D.T. Son président est  
Monsieur Dominique Baudis, Maire  
de Toulouse, représenté par  
Monsieur le Professeur Pierre Puel,  
Maire-Adjoint à la Culture.

Maquette: Nuances du Sud.  
Photocomposition: Conservatoire  
Occitan.

Impression: Imprimerie 34.  
6, chemin de Bagnolet,  
31. Toulouse. 61.40.42.01.