

conservatoire
occitan
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET
DANSES TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 50 2^e SEMESTRE 2002 - 3,81€ (25 F)

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

La cadence c'est la danse

Christian Vieussens

Jòrdi Déjean



Photo de couverture :

Bal à Saint-Chartier

Photo D. Thélier

pastel

est édité par le

Conservatoire Occitan,

Centre des Musiques et Danses

Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées

BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directeur de publication : Pierre Corbefin

Graphisme : Michel Aparicio

(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)

Coordinatrice du numéro 50 : Bénédicte

Bonnemason

Secrétariat de rédaction et mise en page :

Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

CPPAP : 74661 — ISSN : 0996-4878

pastel n°50 — 2^e semestre 2002

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Éléonore Andrieu,

Dominique Barès,

Jacques Baudoin,

Cyrille Brotto,

Pascal Caumont,

Marc Castanet,

Pierre Corbefin,

Bernard Desblancs,

Éliane Gauzit,

Véronique Ginouvès,

Guillaume Lopez,

Jean-Christophe Maillard,

Damien Massot,

Philippe Sahuc.

Édito	3
“Construire un feu”	
<i>Pierre Corbefin</i>	
Croquis	4
“Jòrdi Déjean : le pas du danseur”	
<i>Éléonore Andrieu</i>	
Cant	16
“Quand lo boièr ven de laurar...”	
<i>Éliane Gauzit</i>	
Transfrontalières	30
“Chicotén V”	
<i>Pierre Corbefin</i>	
“Boltaña 2002”	
<i>Bernard Desblancs</i>	
Formation	32
<i>Pascal Caumont</i>	
Lo Saüc. Chronique bilingue	34
<i>Philippe Sahuc</i>	
Dossier	36
“La cadence c’est la danse”	
<i>Jacques Baudoin</i>	
Croquis	46
“Christian Vieussens”	
<i>Guillaume Lopez</i>	
Écouté, lu	54
Compte rendu	66
<i>Dominique Barès</i>	
La Rantèla	67
“Ondes & fuseaux”	
<i>Alem Alquier</i>	
Billet	68
“Aller et savoir”	
<i>Éléonore Andrieu</i>	

Construire un feu

Construire un feu (*To build a fire*) est le titre d'un bref récit de Jack London, publié chez Actes Sud en 2001. Dans le grand nord canadien, un homme s'aventure seul à travers la forêt pour rejoindre une équipe de bûcherons. Chaudement couvert, un solide casse-croûte en poche, il entreprend la traversée. Sûr de lui, de son endurance, de sa connaissance des lieux. Muni de l'indispensable, lui semble-t-il. Mais voilà ! Il fait ce jour-là un froid beaucoup plus intense que les jours précédents. Il ne tarde pas à s'en rendre compte à la difficulté qu'il éprouve à se servir de ses mains. Et puis il y a ces glaces fragiles, ces coulées d'eau sous la neige, à proximité du Yukon fortement gelé dont il suit le cours. Il a beau en connaître les dangers, il s'enfonça soudain dans l'une d'entre elles jusqu'aux genoux. Il faut allumer un feu. S'y sécher le plus vite possible. Il rassemble du bois mort, réussit à l'enflammer suffisamment pour y réchauffer ses pieds et ses vêtements. Mais la chaleur du foyer fait chuter une masse de neige de l'arbre sous lequel il s'est installé. Il tente de rallumer son feu éteint, mais ses doigts gelés lui refuseront tout service.

Alors il se souvient, trop tard, de deux ou trois conseils que lui avait prodigués un vieil homme de son voisinage, le "vieux de Sulphur Creek". Ne jamais partir seul quand le thermomètre descend au-dessous de moins cinquante. Ne jamais allumer un feu trop près d'un arbre... On peut se croire sûr de soi, muni de l'essentiel, et ne pas l'être. Il suffit d'un trou dans la mémoire.

La société traditionnelle, où nous allons chercher notre inspiration, est une société qui s'est construite autour d'une obsession : la non-interruption. Parce qu'il y est acquis que toute rupture de la mémoire peut être mortelle. Parce que de la mémoire et de son voyage dépendent la survie de tous. Et d'abord celle des plus démunis. Les très jeunes, les très fragiles. D'où les bourdons inlassables de la transmission. D'où une conception englobante du temps qui ne privilégie aucune époque particulière. Passé et présent s'enroulent et se fécondent, circulaires, pour construire les temps à venir.

Aujourd'hui, c'est à la fois la même chose et son opposé. La même chose parce que de nombreuses technologies sont apparues dont le but semble bien être, lui aussi, de porter la mémoire, et au-delà, de pérenniser des savoirs et du sens : les techniques d'enregistrement et de transmission du son, de l'image, de l'écriture, la photographie, le cinéma, l'informatique.

À l'opposé, il y a la férocité des marchands qui, parce qu'il faut jeter l'après-midi ce qu'on a apprécié le matin, imposent un modèle de société qui fonctionne sur la tyrannie de l'immédiat, de l'éphémère. Donc de l'interruption, de l'élimination. Ce qui charge hier de toutes les dévaluations possibles. Rompus du même coup le bourdon et le cercle. Brisée la fusion entre les trois moments du temps. Quand seul le présent a du prix, comment se projeter dans l'avenir ? Et comment empêcher le lien social de se défaire, lui qui vient de loin et ne se tisse qu'à la longue.

À un moment de leur histoire où nos sociétés semblent incapables de résoudre le problème de l'affaiblissement de la cohésion sociale et de ses conséquences, autrement que par la brutalité, peut-on continuer de porter sur le trad' un regard uniquement esthétique ? Et n'y voir qu'un loisir parmi d'autres ?

À notre avis, dans le contexte actuel, le trad' peut être porteur d'un projet social subversif. Parce qu'il détient ce formidable pouvoir de produire de l'équilibre entre souci de soi et souci de l'autre. D'ouvrir des territoires de communication réelle. De provoquer des rassemblements égaux, cosmopolites et sans arrière-pensée, des territoires de communication réelle. De construire des jours devant soi. Comme on construit un feu. Comme on plante un arbre. Avec le même soin. Avec la même absence d'impatience.

Pierre Corbefin

**Que la rosaça del temps enlusiisse los vòstres camins de l'annada 2003 !
Que la rosace du temps illumine pour vous les chemins de l'année 2003 !**

Jordi Déjean

Le pas

Jordi Déjean
Photo
Pierre Corbèfin

du danseur

Entretien réalisé par *Éléonore Andrieu*

Quelque part dans une vallée de l'Ariège, il y a des chemins qui courent et qui portent encore entre leurs bras de vieilles personnes, de vieux gestes, de vieilles paroles, de vieux regards brillants comme des pommes mûres. Pour les rencontrer entre les bras des chemins, il y faut le pas du danseur, pas léger et solide, nourri par le lait de la vieille langue, ennobli par la connaissance du sens et par la calme acceptation de sa disparition. Tel est le pas de Jòrdi Déjean, apprenti et danseur, chercheur d'hommes et passeur de gestes. Il sait qu'il y a le dos, les yeux, le pied, et qu'avec ça, on peut quitter sûrement l'entre-deux et le mi-chemin, le carrefour incertain pour regagner un vrai lieu et une place à soi : le cercle mouvant du branle qui marche tranquillement parmi les hommes a gardé en lui la chaleur des vieilles personnes, leur malice, leur misère aussi, la messe et le repas, la bagarre et la vantardise. C'est ainsi que le danseur apprend à rentrer dans la danse, en mettant son pas dans le pas du passeur d'histoires. C'est ainsi qu'il peut connaître parfois un peu des anciennes courbes des vieux chemins perdus pour les regards et que le pied seul, s'il veut bien épouser le sol et s'en nourrir, peut encore retrouver.

Éléonore Andrieu : Je voudrais savoir pour commencer quel est ton lieu d'origine, ton "vrai lieu", réel ou imaginaire ?

Jòrdi Déjean : Je pense que je viens de l'Ariège. J'y suis né à Foix exactement, mais ce n'est pas ce qui fait la force de mon attachement. Je viens de l'Ariège parce que j'y ai vécu, parce que c'est un département qui m'a énormément marqué : l'environnement en lui-même m'a marqué, puisque je suis né à la campagne, que j'aimerais y rester et que j'y reviendrai pour y vivre. Mais je suis plus particulièrement d'une petite place qui s'appelait *Le Casal*, et à Loubières, le village où j'habite, on dit : "je vais au Casal" ; on dit : "je vais au village". Et quand tu vas au village, tu ne vas pas au *Casal*, alors que c'est sur le même chemin, et que c'est tout proche.

Mon vrai lieu, c'est là où j'ai commencé à me faire, à être moi, à me dire que Jòrdi, ce n'était pas seulement un nom, mais aussi un personnage, quelqu'un. Et c'est au *Casal* que ça a commencé, dans une maison où il y avait encore mes arrière-grands-parents du côté de mon père. C'est ça, pour moi, le lieu où je suis né. J'y avais un certain environnement humain, des voisins qui ont l'âge de mes grands-parents et qui m'ont énormément marqué : je pense qu'ils ont fait que maintenant, il y a certaines choses que je peux comprendre, des choses qui viennent du monde paysan. Les vendanges, le cochon, le "pèle-porc", toutes ces occasions, j'étais là. J'étais là aussi pour tous les travaux quotidiens : aller nettoyer la litière, vider le fumier, puis au mois de juin, faire les foin, accompagner la voisine

pour aller donner aux poules – "apaturer", comme elle disait... C'est cet environnement-là qui est mon vrai lieu.

É. A. : Ce n'est pas seulement une famille par le sang...

J. D. : Pas seulement, en effet. Mais c'était cela aussi, un minimum, ou plutôt, ça l'est devenu : vers 12-13 ans, j'ai eu envie de savoir d'où je venais exactement. Alors, j'ai fait parler les gens autour de moi, comme ces voisins qui connaissaient très bien mes arrière-grands-parents, et puis mes grands-parents aussi. Il se construit un contexte dans lequel tu te retrouves parce qu'on te connaît, toi et tes racines, depuis très longtemps. Et vice-versa : toi aussi, tu connais ces gens depuis longtemps. Il faut dire que tout le reste de la famille, du côté de mon père et du père de mon père, se trou-

vait à Loubières et à Baulou, le village à côté. Et là, à quatre-cinq kilomètres de distance, il y a des cousins éloignés qu'on ne connaît pas. On sait qui c'est, des cousins au troisième degré, mais ça se trouve comme ça qu'on ne se connaît pas. Et puis, il y a la cousine germaine de mon grand-père, qui commence à être très âgée,

“J’ai côtoyé la vieillesse du village : ce mot désigne pour moi quelque chose de noble, d’assez fort, la communauté des “derniers” du village, qui s’en vont peu à peu.”

et qui se promène de temps en temps chez moi, devant la porte. On est donc toujours dans le milieu familial : il y a toujours la famille Déjean, à Loubières, de moins en moins bien sûr. Il y a moi, qui ne vais pas rester à Loubières. Mais peu importe : ce n'est pas le problème.

Donc, le lieu où je suis né, ce serait là. J'ai commencé là à m'épanouir, dans un environnement assez paysan, avec la jument, le chien, les vaches, et beaucoup d'humains... J'ai côtoyé la vieillesse du village : ce mot désigne pour moi quelque chose de noble, d'assez fort, la communauté des "derniers" du village, qui s'en vont peu à peu. C'est par eux que la langue, je la comprends sans problème, comme le français.

É. A. : L'occitan est ta langue maternelle?

J. D. : Non, parce que ma mère ne me l'a pas parlé. Les voisins me l'ont parlé quand j'étais petit : quand j'ai eu un certain âge, ils ont arrêté. Mais ils ne me l'ont jamais parlé comme si j'étais leur fils : je l'ai entendu, plutôt, quand ils parlaient entre eux. Ils me parlaient parfois directement en oc-

citan, bien sûr : ils n'en étaient plus à se dire qu'il ne fallait pas me parler cette langue, le patois, parce que ça allait compromettre mon avenir. Alors qu'avec mon père et leur propre fils, qui étaient amis d'enfance, c'était le cas : leur propre fils parle aujourd'hui couramment l'occitan, et pourtant à l'époque, il ne l'a pas parlé avec ses parents. Il l'a entendu parler par ses parents. Et moi, c'est pareil. Sauf que je n'ai plus l'occasion de le parler, aujourd'hui. On peut dire qu'il y a une certaine pudeur, dans cette histoire, qui vient soit des parents, soit de l'enfant, au niveau de la langue : une pudeur presque inexplicable. Pourquoi, aussi, n'ai-je jamais voulu faire de la musique avec mon père alors que c'est un bon accordéoniste, par exemple ? C'est inexplicable : je ne voulais pas jouer avec lui, comme retenu par cette sorte de pudeur. Faire de la musique, pour moi, c'est sortir quelque chose qui est intérieur, et j'avais l'impression que si je jouais avec lui, mon père allait voir ce qu'il y avait à l'intérieur de moi. Je n'ai compris que plus tard que ce que tu sors par l'intermédiaire de ton instrument, personne n'est censé le comprendre, mon père pas plus qu'un autre.

É. A. : Alors, si je résume, ton lieu d'origine comprend des personnes âgées, une langue, des activités quotidiennes et agricoles, une famille... Et la musique et la danse ?

J. D. : Sans cesse, mais parce que mes parents fréquentaient déjà le milieu associatif : le Cercle occitan de Foix. Et c'est là que j'ai tout découvert en musique et en danse. Pour la langue, au contraire, il y avait des cours où je n'ai rien appris que je ne connaissais déjà. Cela est venu très tôt dans ma vie : j'avais trois ans et demi. Mes premiers souvenirs sont aussi là : musique et gens qui dansent, mais dans un milieu associatif. C'est

du revivalisme alors, pas du tout la "pratique traditionnelle" que je ne côtoierai que plus tard, vers 13-14 ans. Enfin, au moins sous forme de "séquelles", parce que pour moi il y a à la fois de beaux vestiges et de très mauvaises séquelles de la société traditionnelle.

É. A. : Le lieu d'où tu viens, donc, pour toi, n'est pas une société "traditionnelle" ?

J. D. : Dans ma tête, il y a deux morceaux de lieu : il y a Loubières, une langue et des gens, et le Cercle occitan de Foix, où je vais danser des danses qui étaient sûrement dansées par ces mêmes personnes qui me parlent et que je vois tous les jours à Loubières. Mais ça, je ne le sais pas, à l'époque : je n'ai pas fait le lien, pas encore. Je pratique une activité, un loisir, c'est tout : je ne me dis pas du tout que c'est la danse de mes grands-parents, que je leur fait plaisir en la dansant.

É. A. : Et eux, ils dansaient devant toi ? Ils avaient cette pratique, pour eux, à Loubières ?

J. D. : Ce qui explique que je ne pouvais pas faire le lien, c'est qu'eux dansaient du musette et que les seules fois où je les ai vu danser, c'était la valse, le paso, le tango, à la fête du village. Il y a juste une chose : ils dansaient aussi la polka. Si je pouvais, je reviendrais filmer la polka, parce que cette danse pose certains problèmes. Et eux-mêmes te le disent : par exemple, la génération de leurs parents connaissait des chants, qu'ils ont dû entendre chanter deux-trois fois. Et eux, c'est fini : rien, ils ne connaissait plus rien. Pourtant, j'ai discuté avec eux, pour faire sortir des choses... On ne peut pas demander comme ça à quelqu'un qui pratique la danse traditionnelle de chanter ou de montrer une danse sans discuter d'abord longuement...

On retrouve à ce propos le problème du collectage : je vais prendre l'exemple d'Alain Servant, qui a fait un travail de collectage assez exhaustif sur l'Ariège. Un jour, il arrive chez quelqu'un, et pose une question : "Et la bourrée, ça se faisait ?". Et la personne de répondre : "Oui, avec la charrue...". La personne n'avait même pas entendu le mot "bourrée". Ce qui est sûr, c'est que ce n'est pas la première chose à laquelle elle avait pensé. On retrouve la même chose dans un collectage sur le Gers : "Qu'est-ce qui se dansait ?", et la réponse première : "Oh, eh bien la polka, la valse et la scottisch !"... C'est le premier souvenir, toujours, la première strate. Et le collecteur pose plusieurs fois la question, pour faire dire quelque chose. La personne en face ne répond rien, jusqu'à ce que le collecteur dise : "Et le rondeau ?". Alors, là, la personne répond : "Oh, oui, bien sûr !". C'est la deuxième strate qui vient, mais la personne ajoutera : "Oui, mais le rondeau, on évitait de le danser, parce que ça faisait péter des bagarres...". A ce moment-là, tu captes une danse qui fait vraiment partie de la société, une danse dans laquelle les gens se retrouvent, en tant qu'eux-mêmes : c'est la danse qui appartient le plus en propre à cette société que tu es en train de découvrir. Et quand ils dansent, ils sont vraiment eux, parce qu'ils se reconnaissent dans un groupe qu'ils connaissent, que tout le monde pratique cette danse, et que cette danse-là, on la pratique ici et pas ailleurs. C'est un langage, un accent. Et c'est là qu'ils doivent se retrouver le plus, vraiment, en face d'eux-mêmes. Et c'est pour ça aussi que les bagarres pètent.

É. A. : Et c'est aussi pour cette raison que tu n'arrives pas à faire de la musique avec ton père ? Aller à Foix, dans un

Cercle, est-ce que ça désamorce les choses ?

J. D. : Je crois que le revivalisme, avec tout ce qu'il veut dire maintenant, signifie qu'on désamorce, en effet. Les gens ne viennent pas à Foix pour se battre, alors que parfois, dans la société traditionnelle, les gens viennent pour se battre, se défouler. Par exemple, le quadrille, qui est pourtant sûrement une danse qui arrive après, qui vient s'ajouter au répertoire : à la fin, il y avait la pastourelle, et ils se filaient des coups de cul, à celui qui

déjà complètement désamorcé de la société traditionnelle ?

J. D. : Le lieu d'où je viens, il est à mi-chemin entre les deux. Les formes culturelles étaient parties hors de leur milieu d'origine, à Foix, à la ville. Donc, le village où j'ai grandi, comme de nombreux autres endroits en France dès avant 1914, n'était plus une société traditionnelle à cause de cette perte. De l'autre côté, à Foix, cela a été un éveil, mais pour un loisir, totalement désamorcé de son substrat. C'est le mouvement revivaliste



faisait le plus mal... Et des bagarres éclataient. C'est presque ce qui pourrait prouver l'appropriation d'une danse nouvelle par une société donnée. Aujourd'hui, personne ne se tape dessus après une mazurka : pourquoi ? Moi, je me l'explique comme ça : cette danse traditionnelle, c'est tellement toi, toi et ta société en même temps, que c'est là que tu peux régler tes comptes, sans avoir peur. Cette danse te renvoie à toi-même et au lieu qui est le tien...

É. A. : Donc, le milieu où tu es né, le lieu d'où tu viens, il était

par excellence, qui a concerné la génération de mes parents, dans les années soixante-dix.

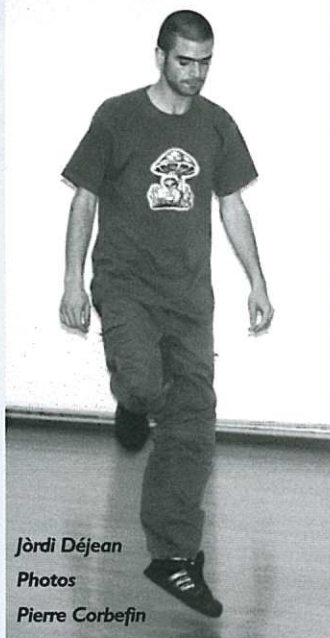
É. A. : Dans ce lieu urbain et revivaliste, tu as donc commencé à danser...

J. D. : J'avais quatre ans, et je dansais la polka avec une dame. Je la tenais, et mes bras n'en faisaient pas le tour : j'ai commencé comme ça. Toutes les danses étaient proposées, tout l'ensemble des "danses 1900" : scottishs, mazurkas, polkas, valeses... Il n'y avait pas de musette, en raison de cette volonté de pratiquer avant tout

Jòrdi Déjean

Photo

Marie Déjean



Jordi Déjean
Photos
Pierre Corbefein

des formes traditionnelles : on dansait les danses des vieux. C'était certes totalement désamorcé, mais je me rends compte maintenant quel effet cela a produit sur moi : mes voisins ne dansaient pas ces danses-là, donc pour moi, ils ne faisaient pas partie d'une "société traditionnelle" ancienne et, inversement, ces danses-là, je pouvais pas les imaginer comme appartenant à une société paysanne, la leur. Rien n'était lié : j'attrapais tout en vrac, la danse, la musique... La musique, par exemple, elle venait de mes parents, de leurs amis : il n'y avait quasiment que des accordéons diatoniques. On dansait là-dessus des rondeaux de Samatan, le rondeau en chaîne de la Grande Lande... et la personne qui nous les montrait n'avait pas de compétence spéciale : le rondeau ressemblait à un vague pas de polka. Et moi, je m'amusais avec les copains, avec les quelques jeunes qui venaient.

É. A. : À partir de là, est-ce que tu te souviens avoir décidé un jour que ça te plaisait ?

J. D. : Non, pas du tout, dans la mesure où encore aujourd'hui, je ne sais pas comment j'en suis venu là. Même si aujourd'hui, je sais avec évidence. Petit, je n'avais même pas pensé à jouer d'un instrument traditionnel. Je ne sais même plus quand est-ce que c'est venu.

É. A. : Mais il n'y a jamais eu d'arrêt, en tout cas, depuis ta petite enfance...

J. D. : Il n'y a jamais eu d'arrêts très longs. Il y a eu des moments de recul, je pense, mais qui étaient dus aux démarches de mes parents, qui eux-mêmes prenaient du recul, et je les suivais. C'étaient leurs choix. Jusqu'à mes six ans, on a eu une période où, tous les mardis soirs, on allait au Cercle occitan de Foix : on aimait ça. Moi j'aimais beaucoup : j'aimais y aller, j'aimais faire le fou... En même temps, je n'ai pas de souvenir sur la manière d'aimer, ni pourquoi j'aimais, ni comment. Mais je suivais mes parents. Après, mes parents ont arrêté de s'y rendre, pendant quatre ans, puis ont repris quand j'avais dix ans. Mais cette rupture de quatre années n'a pas été totale : on ne fréquentait plus les bals, parce qu'il n'y en avait pas en Ariège. Mais on allait au Cercle occitan de loin en loin : moi, pendant cette période, je ne peux pas te dire ce que j'ai fait. En tout cas, la danse n'y était pas. La musique, très peu.

É. A. : A l'âge de raison, pour toi, il n'y avait pas de danse...

J. D. : J'y suis revenu à 10 ans seulement. A ce moment-là, tout commençait à repartir. Entre-temps, les choses s'étaient un peu essoufflées. Il y avait eu des décès aussi, importants pour la vie du groupe parce qu'on a alors perdu des personnes très engagées. De nouvelles têtes sont apparues lors de ce redémarrage : mes parents faisaient partie des "anciens". Et il y res-

tait aussi ceux qui donnaient les cours de langue... Bref, il y avait du monde ; il y avait de la "meilleure" musique, du moins dans la mesure où j'avais l'âge alors de l'appréhender. Et tout a continué : on a fait les *Médiévales* de Foix, avec des costumes. Moi, j'adorais danser : je dansais pratiquement toutes les danses qu'ils pouvaient jouer. Je les dansais comme je les dansais, mais j'étais là. J'aimais tout, indistinctement : il y a eu toute une époque où j'allais au bal musette avec les voisins, où j'aimais beaucoup danser avec les personnes âgées. Je dansais la valse avec une dame qui me guidait avec poigne : c'est une expérience ! Je dansais, voilà tout.

C'était un jeu, encore, mais c'était aussi un moyen de sentir que je savais faire quelque chose de bien. Parce que depuis presque toujours, je me demandais si les choses que je faisais avaient de la valeur. Et là, je savais que c'était bien, parce que je me sentais à ma place : c'était *ma* place. Je me sentais chez moi : j'étais dans mon bal. En plus, j'étais un des plus jeunes : les gens me regardaient donc beaucoup. C'est très valorisant. Les mamies étaient contentes : elles voyaient le petit-fils. Comme si elles se projetaient là-dedans. Et je me sentais sûrement au centre : les regards me portaient. Les regards me portent encore un peu aujourd'hui, mais pas autant qu'avant. Le problème, c'est que j'ai rencontré entre-temps des regards qui me gênaient : quelqu'un qui me regarde, maintenant, ça peut me gêner.

É. A. : A quel moment se produit la rupture entre le regard qui gêne et le regard qui porte ?

J. D. : Je pense que tout a changé quand j'ai commencé à donner des cours, des stages... Je ne sais pas dire quel est le contenu du regard qui me gêne. Pas forcément le regard évaluateur.

É. A. : Est-ce que tu mets ça en rapport avec le lieu où tu dances ?

J. D. : Oui, bien sûr. Et dans les cours, je retrouve parfois ce regard. Mais c'est différent, par ailleurs, parce que je peux exiger une interaction : "Arrêtez de regarder, et levez-vous ! On danse !" Là, je peux obliger à l'action, mais encore une fois, j'aime aussi que les gens me regardent danser pour que je puisse leur montrer ce que je veux montrer. Mais très peu. Même pédagogiquement parlant, je ne suis pas sûr que montrer soit la meilleure des choses. Pourtant, c'est comme ça que les gens apprennent dans la tradition. Mais on n'y est plus, dans la tradition.

É. A. : Comment pourrais-tu raconter ton propre apprentissage de la danse ?

J. D. : Encore une fois, je crois que c'est à mi-chemin...

É. A. : Encore entre Foix et le Cazal ?

J. D. : Oui, encore une fois. Mais il est arrivé un moment où je n'ai plus eu envie d'être à mi-chemin : j'ai eu envie d'être davantage du côté de la transmission, et c'est là qu'intervient Laruns, et la vallée d'Ossau... Mais pendant longtemps, je me suis vu à mi-chemin. Par exemple, quand j'avais quatre ans, autant que je me souviens, ce n'est pas que j'avais spécialement envie d'imiter : c'est comme si je n'avais pas le choix. Je me rappelle avoir été dans des bras pour apprendre.

É. A. : Et les pas ? As-tu reçu des leçons de pas ?

J. D. : Non, jamais. Jamais on ne m'a compté les pas de la polka piquée, par exemple. Moi, je me vois dans des bras. Et je ne sais pas ce qui se passe : je peux dire peut-être que j'ai pu imiter, parce que j'ai vu. Mais

je comprends ces personnes âgées, en collectage, qui disent qu'elles n'ont pas appris, qui ne peuvent pas parler de leur danse elles-mêmes, qui ne peuvent pas décomposer. Je commence à les comprendre, maintenant. J'ai observé des gens, mais la gestuelle que j'ai vue n'est pas la gestuelle que je recherche maintenant : c'était celle de gens qui avaient réappris. C'est avec ça que j'ai appris. Et si je devais qualifier ce que j'ai appris, c'est surtout la manière d'appréhender une mélodie et un rythme, avec mon corps. Un rythme relativement simple, soit du binaire, soit du ternaire : rien entre les deux, alors que la tradition peut nous montrer autre chose.

Moi, justement, j'aurais pu rester là jusqu'à la fin, puisque je savais toutes les danses. Puis j'ai voulu faire de la musique, vers 13 ans, parce que je me suis vu jouer du hautbois du Couserans : c'est quand même mon premier instrument, et de loin celui que j'aime le plus. Le tambour à cordes et la flûte, c'est vrai, m'ont fait pleurer : le hautbois non, et pourtant... Eh bien, quand j'ai voulu commencer, j'ai eu du mal parce qu'il y avait déjà, dans mon groupe, une personne qui jouait du hautbois. Cette personne avait été plus ou moins guidée par Alain Servant, qui a fait un énorme travail sur les hautbois et sur les anches, en plus de l'énorme travail sur la musique et la danse. Lui jouait avec un type d'anches assez larges, et un modèle de hautbois fait par Bernard Desblancs... chose que mes parents ne pouvaient pas m'offrir au début, de toute façon. On m'a donc donné un hautbois fait sur les modèles de Charles Alexandre, avec une perce très fine, qui imposait une anche très fine, où je m'égosillais : je ne pouvais pas jouer. Mais on me répétait : "Vasy, c'est dur, tu verras, c'est normal". Après, on m'a dit de me procurer une flûte irlandaise, en fer, et j'ai attaqué avec ça : je n'y connaissais rien en

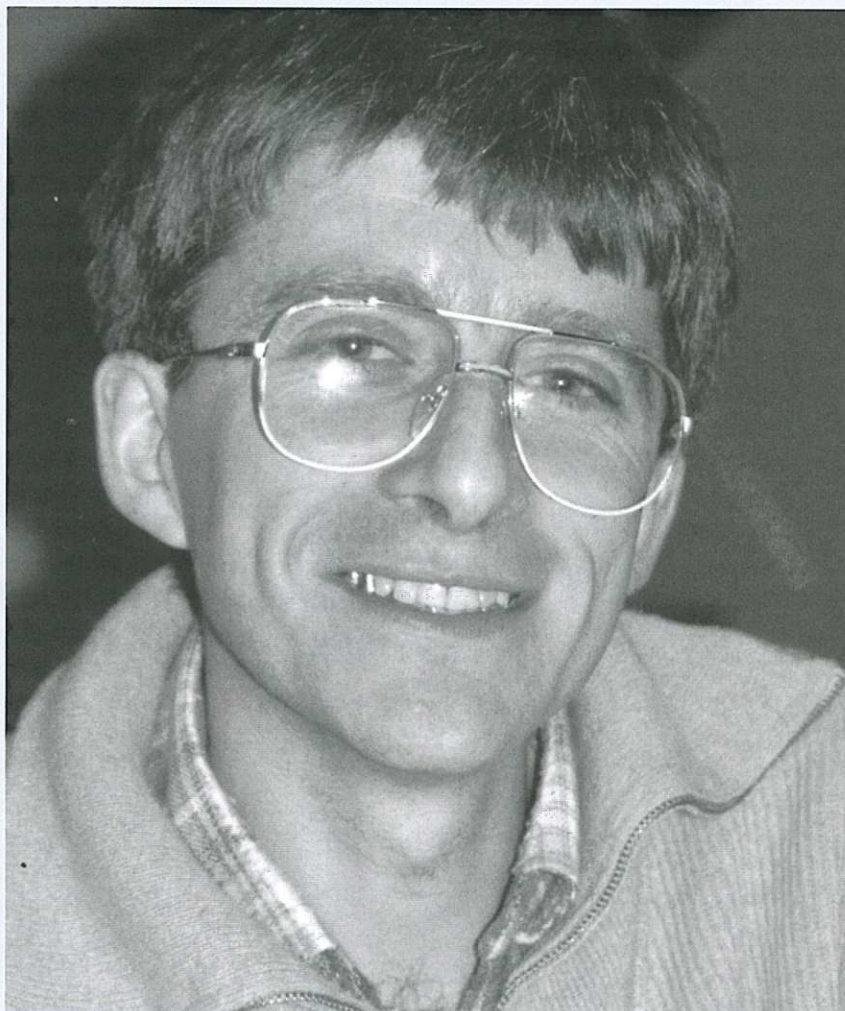
musique, mon père non plus puisqu'il jouait d'oreille, alors que pour jouer en tonalité avec les autres, il fallait que je me fasse expliquer quelle flûte convenait. Or, je n'ai jamais pu me le faire expliquer. Et un jour, j'ai rencontré Alain Servant : je suis allé chez lui. J'ai eu très vite une anche normale, et un hautbois à moi, et j'ai vraiment commencé à ce moment-là : au début, je jouais très faux... c'est le moment où à Foix, on a commencé à former

"Et si je devais qualifier ce que j'ai appris, c'est surtout la manière d'appréhender une mélodie et un rythme, avec mon corps."

un petit groupe d'enfants. Maintenant que j'y réfléchis, je vois ça comme un cirque : on n'a jamais mélangé ce groupe à celui des adultes et on nous exhibait, nous, les enfants qui jouions entre nous sans personne, qui nous gérons tout seuls, ce qui était complètement faux d'ailleurs.

É. A. : On peut comparer avec le regard qui gêne de Genettes ?

J. D. : Non. Ce regard posé sur notre groupe d'enfants m'a gêné, mais pour une autre raison. Je rappelle que ce milieu-là était entièrement amateur. Et très centralisateur. C'était un milieu à mon avis fragile, inquiet sur ses propres compétences, assez renfermé donc vis-à-vis de l'extérieur : des gens peu sûrs d'eux-mêmes, et de leur entreprise. Et ce moment-là, passé dans ce milieu, m'a certes permis de commencer la musique, mais par ailleurs, m'a fait beaucoup de mal : assez rapidement, et insensiblement, sans qu'on m'en donne jamais la raison, je me suis vu exclu de ce groupe d'enfants. À chaque répétition ou représentation, je m'entendais dire :



Alain Servant
Photo B. Gautier
février 92
Collection
Conservatoire
Occitan

"Tu joues faux !", alors je me suis fait une raison. J'avais certes du mal à me lier aux gens, mais je devais quand même pas mal me débrouiller même en jouant faux, aussi : c'était peut-être ça, le vrai problème. Et là se pose la question du revivalisme : si tu parles avec eux, ils n'ont pas la conscience de leur activité. Un loisir ? Je n'ai jamais senti la démarche de transmission, par exemple. On ne me répondait que si je posais des questions, et encore... Il y a aussi Alain Servant qui avait des compétences reconnues. Les gens s'en rendaient compte. Ce n'est certes pas non plus un professionnel, mais c'est une autre catégorie d' amateur : c'est un autre revivalisme. Il a passé vingt ans de sa vie à parcourir l'Ariège...

É. A. : Il y aurait donc un revivalisme effrayé par la réalité du collectage, ou du sérieux de l'apprentissage...

J. D. : Sûrement. Et c'est toujours une réalité. Ce milieu n'a pas une attitude claire par rapport à ce que moi j'appelle "la musique des vieux". Le plus important c'est de jouer juste donc, et d'"espantier" le monde avec la technique de jeu. Je n'ai plus de rapport avec lui : il ne signifie plus grand-chose pour moi. Même au niveau du traditionnel : tu vas en Béarn, par exemple, et tu trouves les Menestrèrs Gascons, qui font des tas de choses que tu pourrais dans un premier mouvement rapprocher de ce qu'accomplit ce genre de milieu... alors qu'il y a en Béarn un côté culturel un peu identitaire, qui est totalement absent du milieu revivaliste du type de celui de

Foix : quand par exemple on y donne une leçon de musique, je ne sens pas là une transmission, parce que ce qui est donné, c'est de la musique et c'est tout. Il est là, le problème : quand j'anime un stage de branle, je passe trois quarts d'heure à parler de la manière dont la grand-mère gérait sa maison. C'est comme ça qu'après on peut comprendre comment elle gérait sa danse. La différence, c'est que certains enseignants du milieu revivaliste n'ont pas fait la démarche d'aller chercher dans le fonds collecté, dans l'archive. On y arrive, au point important... même si moi-même, je ne suis pratiquement pas allé collecter. Le collectage de l'Ariège, je le reçois comme quelqu'un qui n'en a jamais fait. Mais j'ai été le voir, et le revoir et le revoir encore, grâce et avec les gens qui l'ont fait ; à l'âge qui est le mien, je vais devoir fonctionner avec des choses qui sont de seconde main, pas faites par moi, mais par quelqu'un qui veut bien m'aider, me léguer quelque chose. Aujourd'hui, la transmission se fait dans ce sens-là, avec la question : comment interpréter un film ? Il ne s'agit plus d'enseigner la danse à quelqu'un, mais d'abord de l'interpréter : comment l'interpréter, qu'est-ce qu'elle veut dire, quelle place elle prend dans la société dans laquelle elle existe, etc. Mes questions sont celles-là. Et je pense qu'en y répondant, on peut comprendre certains mouvements de la danse.

É. A. : Et toi, quel est ton métier, ton travail à toi, de ce point de vue ?

J. D. : Concrètement, aller "voir le collectage", c'est d'abord décomposer des mouvements qui se présentent à toi dans une unité et une globalité déconcertantes. Remarquer des positions, des variations. Déjà de l'analyse. Et après, je pose la question : quand tu as fait ce collectage, qu'est-ce qui s'est passé ? Comment les gens ont pu se

réunir, et comment tu as réussi à faire en sorte que tous les gens du village se réunissent ? Pourquoi ? Est-ce que les gens se connaissent ? Est-ce qu'ils ont grandi ensemble ? Tout ça délivre le sens : on dispose d'un film sur la *crotzada d'Esplas* où on a un chanteur et un danseur qui ont passé leur jeunesse ensemble. En plus de trouver l'osmose qui existe entre la danse et le chant traditionnels, osmose qui doit exister de toute façon, on retrouve cette complicité de jeunes qui ont fait les quatre cents coups ensemble. J'ai besoin de tout cela, qui est le contexte du collectage : il faut que je pose cette question-là, puisque je n'ai pas fait le collectage moi-même. Et avant d'intervenir dans une salle, je fais ce travail. Je ne condamne pas celui qui ne le fait pas avant, mais je remarque qu'il lui manque cette recherche sur les données et aussi la conscience que la musique et la danse traditionnelles, c'est tout un contexte. Si moi, j'ai fait cette démarche, c'est parce que j'ai lu les travaux d'Yves Guilcher, ceux de son père aussi. C'est ça aussi le travail : l'enquête de terrain, qui ne sera rien si tu ne la situes pas dans un contexte, et les lectures fondamentales. J'ai eu un guide pour cela : Alain Servant. Cet homme m'a énormément marqué dans ce que je suis maintenant. J'ai commencé à être ce que je suis à partir du moment où j'ai commencé à côtoyer Alain Servant, en 1993, d'abord par la musique : je me suis rendu compte à ses côtés que pour savoir bien jouer, il valait mieux que je sache chanter, et que pour bien chanter, il fallait que je sache danser... Les choses sont indissociables. Ce n'est pas ce que dit la tradition, certes, puisqu'on connaît des musiciens considérés comme très bons qui étaient de piètres danseurs. Mais moi, j'avais besoin de tout ça, et des films, et puis j'ai eu aussi besoin d'aller voir un petit peu partout, en vallée d'Ossau, comment ça se passait.

Pour la vallée d'Ossau, tout est allé très vite aussi : en 1994, j'ai vu un film tourné l'été précédent par Alain Servant d'un quinze août à Laruns. Et j'ai été bouleversé. Je n'ai pas compris ce qui arrivait... Je me suis dit : ça, ça existe encore ? Il y a encore ça ? J'ai senti une autre époque, et je me suis senti presque amer en voyant une voiture dehors, ce jour-là : c'était trop différent, l'ère de la voiture, la nôtre...

É. A. : Là, tu n'étais plus à mi-chemin ?

J. D. : Non, mais pas tout à fait encore. Et j'aurais d'ailleurs pu m'en rendre compte après : c'est bizarre. Là, tout d'un coup, j'ai vu ça, et j'ai compris que ce n'était pas un groupe folklorique. J'ai compris que c'était des gens de là, ou des gens qui revenaient exprès pour ce moment. Pour moi, déjà, c'était tout ça. Pour aller sur place, j'ai rencontré des gens de Laruns, qui habitaient en Ariège. J'avais déjà appris à danser le branle d'après la vidéo, et je les ai suivis là-bas : j'ai dansé avec les gens, et je me suis fait des amis de mon âge, que j'ai encore d'ailleurs. J'ai des amis immenses, là-bas.

Pourtant, qu'est-ce que j'avais vu sur la vidéo ? La sortie de la messe, à partir de midi, un quinze août. Le cortège jusqu'au taulet, la petite table, et le bal ossalois. Un truc tout simple. Et l'année d'après, j'y étais, parce que déjà, devant la vidéo, j'avais la peur au ventre : est-ce qu'ils allaient m'accueillir ? Et depuis, tous les quinze août, j'y vais : j'en ai besoin, de me retrouver avec ces gens, maintenant. Et là-bas, je suis à ma place, je suis attendu comme les autres.

É. A. : Et la danse ?

J. D. : C'était la première fois que je dansais vraiment un branle. Avec plein de monde, avec une cavalière, alors que je dansais souvent seul

devant mes vidéos... ; de la musique, cinq-six tambourins à cordes en même temps, qui jouent sur le même rythme : tu as un bourdon... c'est sonore ! Et la flûte : un air charmeur presque. J'étais ailleurs, complètement : les gens venaient, voulaient savoir d'où je venais. Ils m'ont

“C'était la première fois que je dansais vraiment un branle. Avec plein de monde, avec une cavalière.”

accueilli, tout de suite. La danse y est pour beaucoup. Et puis j'étais très intéressé, je restais à ma place, et je parlais très peu : il y a aussi une attitude à avoir. Et puis l'hiver aussi : ils m'ont vu venir... pas que pour leurs beaux costumes. Ils ont su que je ne venais pas les observer : j'étais toujours à l'intérieur, j'étais dedans, vraiment dedans, pas autour. Le *faranla*, le branle en chaîne avec les questions-réponses : pendant trois ans, j'y ai participé.

J'ai ressenti certaines choses qui étaient presque de l'ordre de l'irréel, entre la fête et la commémoration... Quand je me retrouve dans une chaîne, j'ai d'abord la chair de poule, puis ensuite, je me sens d'une légèreté... Je me sens léger, et en même temps très fort, puissant. C'est là que je me sens le plus à ma place, c'est là que je parle le plus facilement... Quand je danse, je peux parler aux gens autour de moi de manière spontanée. Je sais bien que la danse n'est pas tout, que tout ne devient pas facile pour autant. Mais il faudrait que je puisse être en train de danser sans arrêt : je pense que je serais plus moi-même. Je suis moi-même, bien sûr, mais il y a ce que t'impose la société : la politesse, les principes... Je m'y sens moi. Et pourtant, qu'est-ce que ça

veut dire en même temps ? Je me sens comme dans une société traditionnelle. Mais je me rends pas bien compte de ce que ce serait, être un homme dans la société traditionnelle, parce que j'en suis encore à le vivre

“Je crois vraiment que je suis en quête de signification.”

pleinement, et que ça me plonge dans l'extase. Mais je pense que ce n'est qu'une étape dans ma perception des choses. Qui est une étape significative de mon origine, de ce que je suis : je ne me rends pas compte de ce que c'est un homme dans la société traditionnelle, et c'est peut-être pour ça d'ailleurs que je le vis aussi bien. Parce que ça ne devait pas être marquant non plus. Si la femme, elle a une attitude qu'on attend d'elle, l'homme aussi inévitablement : si l'homme se tait, si de temps en temps, il ne gueule pas, s'il ne va pas boire un coup, on se pose des questions...

Ce qui me plonge dans l'extase aujourd'hui, c'est le son, ce sont des images aussi, les choses que tu vois : les gens qui attendent que le branle commence. Ce n'est pas retrouver ma société, mon village, mes grands-parents, même si ça commence maintenant à être le cas. Mais c'est plutôt un rapport à l'idéal, à un rêve, à l'incarnation de ma passion, qui serait de danser dans un milieu traditionnel.

É. A. : La danse, elle revêt un sens, à ce moment-là ? C'est cela, le rêve ?

J. D. : Je crois vraiment que je suis en quête de signification. La danse comme je la pratiquais, elle ne signifiait plus grand-chose. C'est pour ça que je me suis mis à chercher d'où

elle venait... Là, ça devient compliqué, en même temps, si on compare Laruns à Gennetines : Yves Guilcher dira que la danse, à partir du moment où on la refait maintenant, n'est plus la même, et qu'elle n'a plus de signification du tout, à la limite. Moi, je dis que non : elle a la signification qu'on lui donne aujourd'hui. C'est toujours une signification. Y. Guilcher dit dans *La danse traditionnelle en France* que les paysans ne seraient jamais allés danser exprès pour se regarder et aller faire une danse qui ne signifie rien : pourquoi serions-nous forcément condamnés à faire ça de manière insignifiante ? On n'est pas plus ou moins stupides ou insignifiants que les paysans d'autrefois. La danse n'a pas plus ou moins de signification : elle signifie. Je l'aime, et c'est mon plaisir : c'est un sens, au moins. Ou alors, dans un atelier, quand tu montres la danse : la danse est portée par le désir d'apprendre, par la pédagogie. Elle n'a pas du tout la même signification que dans la société traditionnelle, et d'ailleurs, on ne la retrouvera jamais, cette signification-là.

É. A. : Est-ce que c'est une perte ? Je peux citer, à l'appui de tes propos, cette phrase de J.-M. Guilcher rapportée par son fils dans *La danse traditionnelle en France*, page 40 : “la danse du danseur traditionnel [...] est moins une façon de faire qu'une manière d'être”. Qu'est-ce qui est transmissible, finalement, et de quoi faut-il faire son deuil ? Dans un cours de danse, aujourd'hui, est-ce que tu as le sentiment de perdre quelque chose, que quelque chose restera à jamais inaccessible ? C'est en pure perte qu'on enseigne les danses traditionnelles ?

J. D. : Le problème justement est que c'est dans cet esprit-là qu'on le fait :

quelque chose s'est perdu, donc on essaie de le retrouver. Il n'y a aucune attitude condamnable, sauf quand le discours n'est pas en accord avec l'acte. Le problème que je vois, et qui peut-être se pose aussi à Y. Guilcher, c'est que la manière d'être, elle dépend de l'appropriation que l'apprenti danseur, quel qu'il soit, se fera. Si c'est pour s'amuser, c'est sûr, ce ne sera pas pour les raisons qu'avait la danse dans la société d'avant. Mais pourquoi ce serait moins noble, moins signifiant ? La manière dont elle signifiait dans cette société traditionnelle, c'était peut-être très beau. Que la mémé, elle danse parce que ça fait vraiment partie d'elle. Qu'on finisse de dépiquer et qu'on danse la gavotte ou le rondeau. Qu'on danse le branle sur les haricots pour les écosser. C'est magnifique, c'est sûr. Mais on ne le fait plus maintenant, parce que les gens ne meurent plus de faim, par ailleurs. Quelque chose s'est perdu, oui, mais il faut faire son deuil, et ne pas essayer de le retrouver quand on enseigne la danse. Sinon, on ne se donne peut-être pas les moyens de trouver autre chose, et c'est pour ça que j'ai envie de la réenseigner. Quand je danse, je me sens moi : la danse peut faire autant partie de moi que la danse de la mémé. Quel que soit l'endroit : je suis très timide, dans la vie. Là, non : j'ai la parole qu'il faut, l'attitude qu'il faut. Dès qu'il s'agit de danse... : est-ce que ça, il ne faudrait pas aller le chercher ? Il s'agit pas de monter des cours de danses traditionnelles à des fins thérapeutiques, mais c'est presque ça, en fait. Et il y a autre chose : il faut que les cours permettent aux gens de savoir qu'ils peuvent se tromper sans problème, qu'il n'y a pas de pied gauche qui tienne en danse traditionnelle. Il n'y a plus cette rigueur qui vient de l'école, par exemple : la seule chose qu'on te demande, c'est d'interpréter le rythme, à ta guise, à contre-temps

si tu veux. Ce que tu fais avec les pieds importe peu : tu peux partir du pied que tu veux et tu danseras quand même.

É. A. : C'est naturel, la danse ?

J. D. : Oui, pour moi, et la passion que j'ai, c'est d'essayer de l'intellectualiser, de l'expliquer.

É. A. : Est-ce qu'on peut dire que tu enseignes des pas ?

J. D. : Non, bien sûr que non. Mais il y a le problème de l'attente du public de mes cours, qui sont payants. De sorte que si les gens repartent en ne sachant que sauter d'un pied sur l'autre, ça leur fera bizarre. D'autre part, pour moi, si on n'a travaillé que ça, c'est qu'il doit y avoir quelque chose d'important dans le fait de savoir sauter d'un pied sur l'autre. Peut-être que la danse traditionnelle n'est pas un pas, mais plutôt un mouvement qui est global au départ. Tu fais ce que tu veux : à Laruns par exemple, les gens ne regardent pas tes pieds mais discutent, ou regardent en l'air... Ils se côtoient, c'est l'essentiel. Le problème, il n'est pas là : tu rentres dans quelque chose de global.

É. A. : D'où vient cette attente du public revivaliste, cette envie de connaître les pas, cette croyance que la danse ce sont des pas ?

J. D. : Je crois que c'est plus large que ça, même : n'importe quelle danse, maintenant, on en attend "les pas". Si tu dis aux gens qu'ils vont recevoir un stage de tango, ils s'attendent à un apprentissage précis de certains pas. Moi, j'attends d'un stage de tango qu'on m'y apprenne à marcher. Il y a une personne, après Alain Servant, qui m'a beaucoup marqué aussi, c'est Paulette Faucon, grâce à sa conception de la danse : j'aime sa façon de voir. Elle m'a fait me rendre compte de beaucoup de choses, en

particulier pour les danses en couple, en ce qui concerne le rapport au sol : elle m'a appris ainsi qu'aucune danse traditionnelle ne se passe sur la pointe des pieds, que tout est dans le sol. C'est aérien parce que le mouvement puise dans le sol, parce qu'on se sert du sol et qu'on est vertical. C'est tout : le mouvement du branle est vertical.

É. A. : Le branle serait donc un mouvement vertical, non un pas ?

J. D. : Même historiquement, l'appellation "branle" n'explique pas un pas. Elle signifie un mouvement, elle veut dire "en mouvement". C'est comme la bourrée : étymologiquement, on ne sait pas ce que ça veut dire. Mais pour moi, c'est proche : à l'époque où le branle signifiait quelque chose en vallée d'Ossau, la bourrée signifiait autre chose ou la même chose en Auvergne. Le danseur de bourrée, c'est comme le danseur de branle : le pas, il aura du mal à te l'enseigner de manière rigoureuse. Il te donnera le rythme, et le mouvement : le reste, il fait ce qu'il veut. Et personne ne t'expliquera ces variantes : c'est trop affectif et il suffit que le contexte change et les pas changent avec. Par exemple, tu n'auras peut-être pas envie de sauter plus haut à ce moment-là, ou de faire des pas très compliqués, tout ça parce que les bals maintenant n'offrent pas d'alcool. On peut difficilement expliquer des pas, en faire le tour. Alors j'enseigne un mouvement. Remarque, qui je suis, moi, pour dire que je vais enseigner un mouvement ?

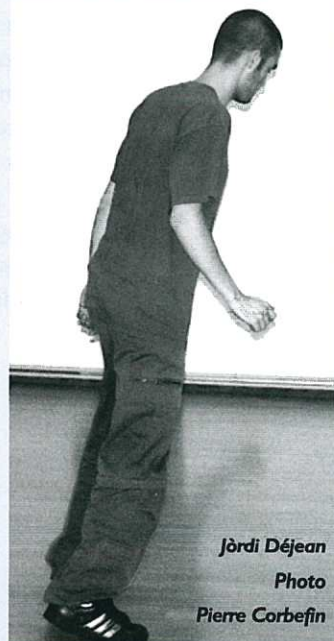
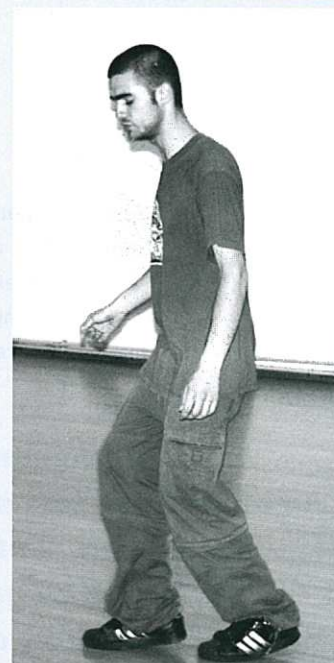
É. A. : Tu te sens à ta place : ça ne suffit pas ?

J. D. : Oui, c'est un signe qui ne trompe pas...

É. A. : Mais comment reconstitues-tu ton discours par rapport à un public soucieux d'ap-

prendre des pas ? Comment l'accueilles-tu ?

J. D. : Mon public, je le force à marcher. On marche, au rythme du tambourin s'il y a un musicien : de la première à la dernière minute de l'atelier, le rythme du branle, il y est. Il faut que ça soit sans arrêt là, que les gens s'en imprègnent, l'aient sans arrêt dans les oreilles, quitte à en faire une overdose. Maintenant, j'ai par ailleurs un discours trop technique : je compte les pas. C'est aussi cela, l'intellectualisation de la danse, ce qui me permet entre autres choses de la faire passer. De la faire comprendre, et de la comprendre soi-même : intellectualiser, c'est mettre des mots sur des choses. Je pense qu'il ne faut pas aller trop loin non plus, pour ne pas alourdir et rendre pénible. Il ne faut pas de temps d'arrêt, dans un cours. Moi, je cours partout, pendant deux heures, autour des gens. Et il faut que les gens bougent : ils restent debout, toujours ; et on marche sans cesse. Pourtant, marcher, c'est aux antipodes de la verticalité : c'est l'horizontalité par excellence. Et la question que je me pose



Jòrdi Déjean
Photo
Pierre Corbefin

depuis toujours, et que je suis encore loin d'avoir résolue, c'est comment faire le lien entre une technique purement horizontale, qui se développe sur l'espace, et puis le mouvement du

“...il y a une continuité entre le moment où je suis dans la rue et le moment où j'entre en danse. Et c'est pour ça que j'ai du mal à intellectualiser, à faire passer le mouvement de la danse, bien que ce soit ma passion.”

branle, que je ne peux pas dire, hormis avec des onomatopées... Faire le lien entre le vertical et l'horizontal : ma pédagogie est entièrement à revoir à ce niveau, parce que je trouve qu'il y a trop de clivage entre ce qui fait l'essence du branle, la verticalité, et la marche. Quand on travaille le branle, on saute à pieds joints. La marche, elle, me sert pour le pas, sur une base de huit temps...

É. A. : Est-ce que les gens qui arrivent pour danser savent marcher ?

J. D. : Les gens sont conditionnés, et on le voit quand tu leur demandes de simplement *marcher* dans la salle au rythme du tambourin : immédiatement, au lieu de marcher, les gens se contraignent et marquent trop leurs pas. Ils exagèrent, ils maniérissent, parce que pour eux, il s'agit quand même de faire de la danse, ou de

reproduire l'image qu'ils ont de la danse, plutôt. Et ça se voit. Le corps est mal à l'aise, pataud. La personne se donne un genre, cherche à comprendre ce qu'est la marche que tu lui demandes. Elle déguise la marche pour que ça paraisse de la marche.

É. A. : Quelle est l'idée de la danse qui revient là ?

J. D. : Ce sont les pas : l'idée que la danse, ce sont des pas, forcément. Même si je m'efforce de passer par la marche, ça revient quand même. Quand j'apprends aux gens à marcher, je leur dis de surtout marcher en rythme, de ne pas danser. Puis, peu à peu, ce qui se passe, c'est que des gens voient, se rendent compte, en me regardant marcher à côté d'eux, que moi je me tiens droit. En même temps, ils voient que ce n'est pas comme dans la rue... alors que je leur ai dit qu'on devait marcher *naturellement*. Mais moi-même, alors, je ne suis pas tout à fait *naturel* : ce mot est très difficile à faire passer, parce qu'il contient des valeurs très relatives. Ce que je sais, c'est que je vais me conditionner à la danse, pour la manière dont je conçois la danse : si je fais marcher, c'est pour apprendre par exemple à poser le pied du talon jusqu'à la pointe dans le sol. Une position au sol, que Paulette Faucon enseigne par exemple (sûrement grâce au tango argentin) : c'est elle qui m'a fait m'en rendre compte. Le dos aussi : je n'avais jamais vu avant. Maintenant, un pépé qui danse le branle, je lui regarde le dos, en tant que surface, en temps que force que cela peut représenter.

Or, pour passer ensuite à la verticalité, il y a un problème : en cours, je fais violence aux gens. Je leur dis d'arrêter de marcher, et de se mettre à sauter pieds joints, en se servant du sol pour remonter. Je leur chante le pas, pour qu'ils ne s'écrasent pas au sol : uniquement vers le haut. Et là, ce

qui revient de l'apprentissage de la marche, c'est la manière de poser le pied, la tenue. Mais je fais trop peu le lien entre les deux, qui finalement ne se rejoignent qu'au moment final, dans le mouvement global. Les deux mouvements sont séparés. Pourtant, les deux mouvements sont chacun très nécessaires ; la violence même est nécessaire pour bouger les corps. Pour qu'il se passe quelque chose : les gens ont beaucoup de mal quand ils essaient d'imiter ma propre façon de bouger, d'ailleurs. Ils se font mal, ils sont fatigués. Ils sont encore dans une imitation qui décompose, par exemple la descente du corps, puis la remontée. Mais là, on en revient au naturel du mouvement, quand on sait danser : le mouvement qui fait descendre, il sert en fait à rejoindre le mouvement qui fait monter. C'est un élan, un appui que mon corps a le temps de digérer en deux petits temps. Au début, c'est brutal.

É. A. : Par exemple, comment passe-t-on de la rue à la danse ?

J. D. : Moi, je ne l'ai jamais su. Mes copains me disent que quand je marche, dans la rue, je répète le mouvement du branle. C'est ce mouvement qui m'est naturel à moi : il y a une continuité entre le moment où je suis dans la rue et le moment où j'entre en danse. Et c'est pour ça que j'ai du mal à intellectualiser, à faire passer le mouvement de la danse, bien que ce soit ma passion. Et pourtant, il arrive que dans mes cours, un corps qui vient de la rue passe soudain d'une position à l'autre, à la position de la danse : des gens qui viennent d'ailleurs que de la danse parviennent à apprendre le branle de la vallée d'Ossau, et ils y prennent du plaisir !

É. A. : J'ai entendu des amis qui n'avaient jamais vu danser

le branle - je pense tout particulièrement au branle en chaîne - me dire qu'ils n'arrivaient pas à s'expliquer d'où venait cette puissance de la danse alors même qu'eux, de l'extérieur, trouvaient que les pas étaient si simples, si proches de la marche... Tout se rejoint, finalement... Justement, pour terminer, je voulais savoir ce que tu avais envie de dire sur toi, maintenant : comment parlerais-tu de toi ?

J. D. : En premier lieu, je suis un apprenti ; je pense que retransmettre la danse, c'est avant tout continuer à l'apprendre en même temps. C'est tellement vaste : chaque fois que j'enseigne, je comprends un truc nouveau. Bien sûr, je peux donner plus que je ne reçois au niveau de la danse traditionnelle en tant que telle, celle que j'ai étudiée dans les collectages. Mais au niveau du corps, c'est mon public qui m'informe : un cours, c'est un laboratoire, où tu vois comment ça marche, en fait. Tu vois comment les gens fonctionnent, chacun. Les similitudes, les différences.

J'ai pensé à la chorégraphie, oui, mais ce qui m'intéressait alors, c'est quelle place elle prenait dans la tradition. Mais il y a aussi le sens de "mise en scène", avec ce mot : pour moi cependant, l'aboutissement de ma recherche n'est pas d'arriver à construire un musée devant lequel on s'assoit, spectateurs passifs de reliques rangées. Faire de la scène, et y voir un aboutissement, chercher pour produire au final quelque chose qui sera toujours pareil... Même pour montrer, pour faire passer des messages sur la signification sociale de la danse traditionnelle, sur la société qui la dansait, sur la danse elle-même, ce sera toujours pareil, le message lui-même sera toujours pareil, et là, à ce moment-là, on perd la signification, pour moi. De ce point de vue, la chorégraphie ne

m'intéresse pas. La mise en scène oui. Mais pourquoi ? La mise en scène, ça laisse entendre plus que la chorégraphie, autre chose. J'ai laissé tomber l'idée de mettre les choses en scène, parce qu'il faudrait faire à chaque fois un truc nouveau.

É. A. : Imaginer de mettre en scène hors de la scène et de son invariance ?

J. D. : Il n'y a qu'à regarder le collectage : qu'est-ce qu'un collectage ? C'est quelqu'un qui danse pour toi. Bien sûr, peut-être que pour lui la danse signifie encore quelque chose. Mais s'il danse pour toi dans son jardin, est-ce que ce n'est pas une mise en scène ? Il n'y a plus la spontanéité, là. Peut-être que par la danse traditionnelle, on pourrait révolutionner la mise en scène. Regarde la danse contemporaine : elle a quelque chose à voir, pour moi, avec la danse traditionnelle, dans cette "contemporanéité" des gens qui dansent et de leur danse. C'est toujours vivant, jamais figé. On invente toujours. On a le branle en couple, maintenant, à Laruns : c'est contemporain. En Ariège aussi, on a des bourrées à deux, comme la polka, où les gens se tiennent. Si je mettais en scène, j'irais vers cet esprit-là. Même si je ne m'autorise pas vraiment à en parler, parce que je ne connais pas assez... Là aussi, je suis un apprenti.

Je vois ma vie comme une longue recherche : je voudrais faire ça toute ma vie, apprendre sur la danse. Revoir sans cesse ce que j'ai appris, me remettre en cause. Et comme en plus la recherche de la danse va avec la recherche de soi-même et des autres... Et peut-être qu'alors je ne retransmettrai plus, parce que plus tu affines ta recherche, plus tu deviens objectif, plus tu es prudent, plus tu as de craintes. J'aurais peur, peut-être.

É. A. : Tu irais risquer de ne plus être à ta place ?

J. D. : Non, quand même : il y aura toujours la signification de la danse traditionnelle, celle qui m'envahit quand je commence à danser, le plaisir.

É. A. : Et tu voudrais ne plus le transmettre ?

J. D. : Je ne sais pas si je le transmets, ce plaisir. Je pense plutôt que je donne des ingrédients, pour que ça puisse être possible, si les gens le demandent. D'ailleurs ma recherche ne sera certainement pas que sur la danse elle-même, mais aussi sur sa transmission et sa pédagogie. Pour moi, la transmission, la pédagogie, ce

"...je suis un apprenti ; je pense que retransmettre la danse, c'est avant tout continuer à l'apprendre en même temps."

serait presque le meilleur domaine pour appréhender les gens, pour connaître quelqu'un. Tu vois tellement comment les gens fonctionnent : j'ai parlé de la violence que je leur faisais tout à l'heure. Ils en deviennent transparents. Je sais parfois ce qu'ils croient, ce que mes paroles produisent. Parfois, juste parce que je leur ai appris un rondeau, juste parce que je leur ai fait faire quelque chose.



Quand lo boièr

P arler d'une chanson si connue et dont on a dit tant de choses peut paraître une sorte de gageure ou une banalité. La *Cançon del boièr*, très chantée dans les milieux occitanistes, était diffusée par l'Institut d'Estudis Occitans, il y a près de cinquante ans, par un petit livre destiné aux écoles primaires, *Per jòia recomençar* (1951). En fin de page une note explicative renvoyait à une interprétation qui m'a toujours intriguée : "La femme veut par la vertu de l'eau mystique naître à une vie spirituelle qu'elle appelle dans la mort". Par les diverses analyses que je vais tenter dans cet essai, j'espère montrer les raisons qui ont abouti à une telle assertion et leurs origines.

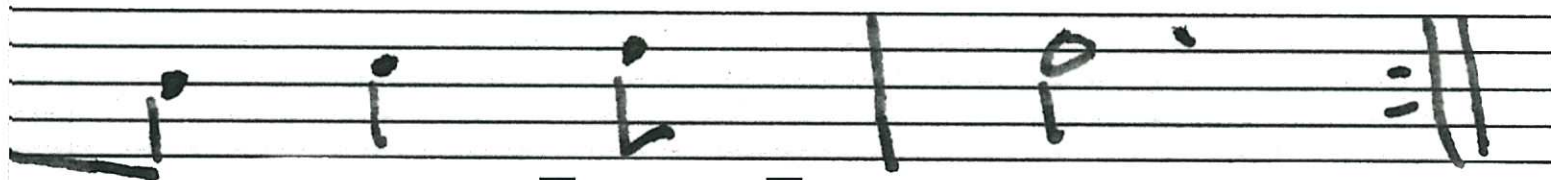
Tout d'abord, cette grande popularité de la chanson, déjà observée dans le mouvement occitan, est également signalée par de nombreux folkloristes comme par exemple Lambert (35 : 117-118)², ou encore Bladé (19 : 254) qui affirme que depuis l'enfance il l'a toujours entendue chanter à Lectoure. Dans les milieux scolaires, les enseignants se servaient du manuel de Pradère, Girou et Mélet, *Le chant languedocien et pyrénéen à l'École*³ et l'un des auteurs, professeur de musique à l'École Normale de Toulouse, enseignait *Lo*

boièr à de nombreuses générations d'instituteurs qui, à leur tour, la chantaient à des générations d'élèves. La musique du *Boièr* était jouée par des fanfares municipales dans les kiosques à musique à Cahors (Soulié 55 : 22) ou à Carcassonne ; à Béziers en 1907, lors des répressions à la suite des manifestations viticoles, on a entonné la chanson en signe de deuil et après la guerre, elle servait d'indicateur pour les émissions radiophoniques occitanes (Cassan, Gambau 30 : 17). Des chanteurs également la diffusaient, tels Gandilhon Gens-d'Arme, co-signataire avec Joseph Canteloube, Louis Bonnet, etc. du recueil édité par La Bourrée (34), cette fameuse société parisienne, filiale de la Ligue Auvergnate⁴.

Pour tous ces exemples, la version (paroles + mus.) se présente quasiment de la même façon, avec bien sûr quelques variantes, qu'elle soit diffusée oralement ou par écrit : c'est ce que j'appelle "la version classique". Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit consignée dans de nombreux recueils. Elle est semblable à celle que nous chantons dans les assemblées occitanes ; j'en cite de mémoire la musique et le déroulement (exemple 1).

J'ai été confrontée à une profusion d'occurrences et pour établir mon corpus, il m'a fallu faire un choix : je suis partie du principe que la version imprimée ou orale qui reproduit exactement les paroles et éventuellement la musique d'une version antérieure risque d'être une simple copie, car elle ne correspond pas aux critères d'oralité propres à la chanson traditionnelle. Et pour cela, je renvoie aux travaux de Patrice Coirault, en particulier à son ouvrage *Notre chanson folklorique*⁵. Pour le corpus des versions imprimées⁶, j'ai essayé de faire une liste la plus complète possible. Quant aux documents sonores utilisés⁷, j'en ai introduit quelques-uns en ayant conscience que, d'une part, je n'ai pas fait de recherches systématiques à leur sujet et que, d'autre part, certains sont le résultat d'une néo-folklorisation indéniable. Cependant j'aborderai plus loin l'analyse de ces versions retenues par la mémoire actuelle, analyse qui s'avère des plus intéressantes.

La *Cançon del boièr*, qui est le thème de l'homme qui rentre chez lui et trouve sa femme malade/saoule, se présente toujours, sauf exception et en faisant abstraction du (ou des) refrain(s), selon la même coupe rythmique, c'est-à-dire



ven de laurar...¹

par Éliane Gauzit

exemple 1

Quand lo bo - ièr ven de lau - rar, (bis)
 Plan.ta son a - gu - lha - da, a e i ò u,
 plan.ta son a - gu - lha - da.

1 Quand lo boièr ven de laurar (2 còps)

planta aquí l'agulhada

a e i ò u

planta aquí l'agulhada.

2 Tròba sa femna al pe del fuòc trista desconsolada

3 Se siàs malauta, digas-o te farem un potatge

4 Amb una raba e un caulet una lauseta magra.

5 Quand serai mòrta, enterratz-me al pus fons de la cava / cauna.

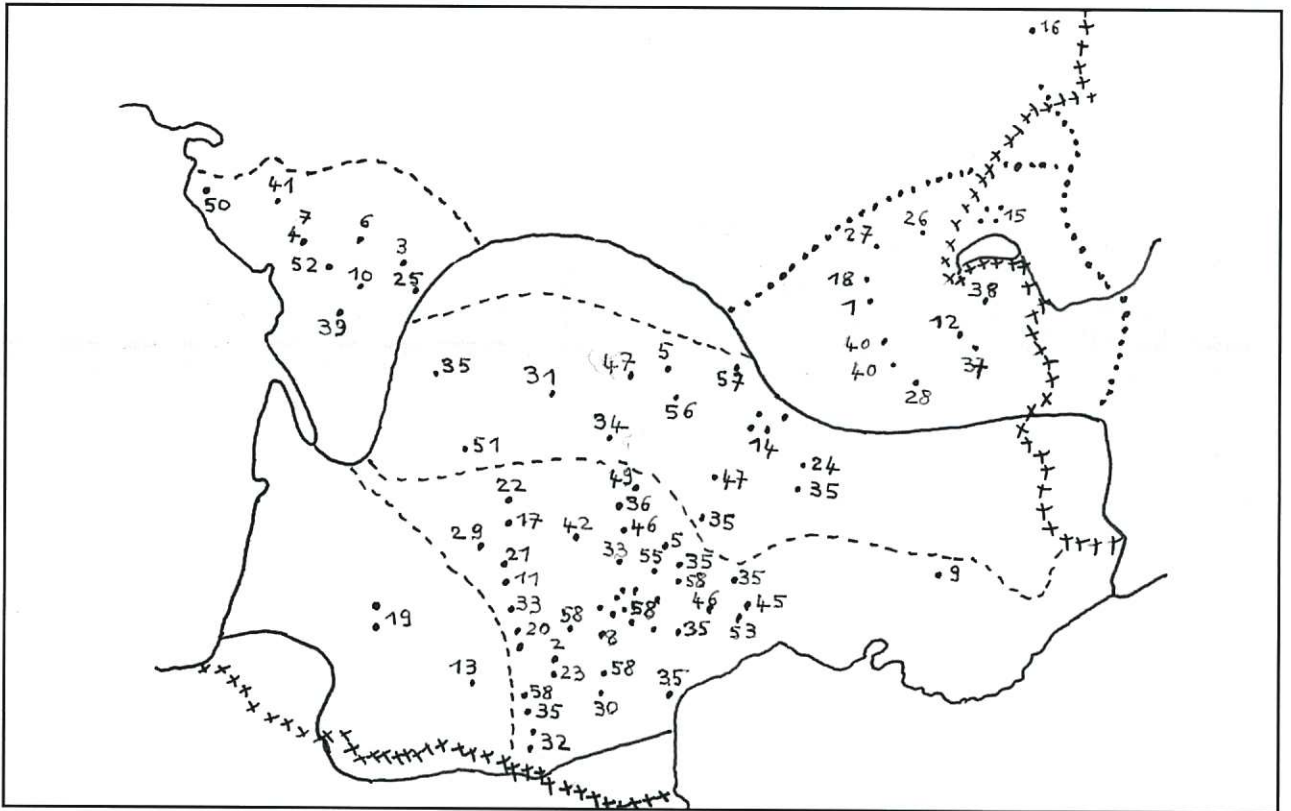
6 Los pès virats a la paret lo cap jos la canela

7 Los pelegrins que passaràn prendràn d'aiga senhada

8 E diràn : quala es mòrta aici aquò's la paura Jana

9 Que n'és anada al Paradis al cel ambe sas crabas

[fuòc : feu - caule : chou - lauseta magra : alouette maigre et aussi "boulette de farine entourée d'une feuille de chou que l'on faisait cuire dans la soupe" (58) - cauna : grotte - canela : robinet en bois, conduit fait d'une tige de roseau - aiga senhada : eau bénite]



un premier hémistiche de 8 syllabes à terminaison masculine et un deuxième de 6 syllabes à terminaison féminine. Ce que l'on pourrait noter par 2 (MF) 8 6⁸. D'autre part la chanson est en forme de laisse : il y a une assonance qui est toujours la même en fin de chaque vers : un **a tonique** est suivi d'un **a atone**⁹. Nous avons donc : *agulhada, malagonhada, desconsolada, tisana, aiga, magra, cauna, prada, senhada, Bernada, Jana*, etc. Bien sûr des irrégularités se présentent et dans la coupe rythmique et dans l'assonance de la laisse. C'est ce type de chansons que j'ai retenu et, en regardant la carte, on peut voir qu'il n'a pas été recueilli, à ma connaissance, en France du Nord.

Les motifs littéraires de "notre" chanson interfèrent avec les motifs d'une autre chanson que je n'ai pas retenue et avec laquelle on l'a confondue. Son thème est : "la femme est malade, il lui faut le médecin"¹⁰. Voici la version

empruntée par Déodat de Séverac¹¹ qui en a fait un accompagnement pour piano destiné à la chanteuse Yvette Guibert (forme 2 'FM' 7' 7, ass. **in**) :

1 Catherine s'est coiffée de six bouteilles de vin,
Elle est au lit malade il lui faut le médecin,
tin tin tin relin tintin.

2 Elle est au lit malade il lui faut le médecin.

Le médecin la visite lui a défendu le vin...

3 Oh ! va-t'en à tous les diables vilain de médecin.

4 Si je meurs que l'on m'enterre dans la cave où est le vin

5 Les pieds contre la muraille la tête sous le robin.

6 On dira que Catherine a fait une bonne fin !

La plupart des versions de ce type - que je n'ai donc pas retenues - ont été recueillies en français. Cependant on en trouve quelques-unes en occitan, comme chez Lambert (35 : 119) ou Arnaudin¹² : l'assonance est en **i** et la forme 2 (FM) 6' 6. J'en cite quelques couplets empruntés à Lambert :

3 I ditz si'n vòl potatge o si ne'n vòl morir

6 Vòli esser enterrada que dins un chai de vin

7 Les pès darrer la pòrta e lo cap jol dozil

8 Totas las gens que passan diràn : qui es mòrt aici ?

9 Aquò's la paura Jana qu'aimava le bon vin.

Si je donne quelques exemples d'un type de chansons que je n'ai pas retenu, c'est que plusieurs de ses thèmes se retrouvent dans la forme de la chanson étudiée ici (que je rappelle 2 (MF) 8 6⁸ assonance en **a-a**). Je me réfère encore à Lambert (35) qui par ses 13 versions ou variantes nous offre une sorte d'éventail de toutes les occurrences de 1749 à 1995 :

4 Anarem querre un medecin lo medecin daus ases

5 Lo medecin comandarà de beure pas que d'aiga

6 Se morisses l'enterrarem al fin fons de la cava

7 Los pès crònta la paret e la testa jol l'enca.

[ase : âne - paret : mur - enca : robinet]

exemple 2 (1)

allegro

Quan lo ben hom' vini du beu (bis),
trovi sa fenna ivra, oua
trovi sa fenna ivra.

1 Quan lo ben hom' vini du beu, (bis)

trovi sa fenna ivra,

oua

trovi sa fenna ivra.

2 Ma peuvra fenna qu'a-te don ? z'ai on gran mau de tita.

3 Y don bin venu prontaman fau bàyre na tisana.

4 L'homo, ze n'ai po tro gran say l'aigue me fa malàda.

5 I fau queri lo midecin, lo melieu de la vela.

6 Quan lo midecin fu venu, cogniu la maladia.

7 I li fau far' on bon bulion on bulion de borache.

8 L'homo, se ze veni' à mori entaro-m' à la còva.

9 Lou dou piè contre le paray la tita so la guille.

10 Tote le gotte que chéron m'arousaron la lingua.

11 Feillo qu'allo sovan u vin ne torzi po la guille.

[Voir plus loin, exemple 7, la comparaison musicale de cet air avec d'autres, comparaison qui fait apparaître entre eux une analogie évidente]

ou encore :

7 Se morisses t'enterrarem au fin fons de la cava

8 Ton ventre sota lo tinau e la testa jot l'enca

9 Cade degot que tombarà tombarà dins ta gòrja.

[tinau : grande cuve]

Le thème de l'enterrement à la cave se retrouve dans des airs bachiques souvent cités, comme par exemple dans la chanson de Maître Adam *Aussitôt que la lumière*¹³ ou dans les fameux *Chevaliers de la Table Ronde*¹⁴. Même formule dans le dernier couplet de la chanson occitane *L'aure de la camba tòrta* (l'arbre à la jambe torte = la vigne)¹⁵ :
Ma maire, quand ieu serai mòrt

M'enterraretz dins una cava,
Los pès virats vèrs la paret
Lo cap dejós lo robinet.

Tous ces exemples montrent combien, sur le plan textuel, de nombreuses pièces chantées de tradition orale s'empruntent l'une à l'autre¹⁶. On pourrait encore poursuivre l'analyse : je n'ai retenu que les clichés les plus représentatifs de la chanson. Ce même polymorphisme s'observe dans les 95 occurrences¹⁷ qui forment le corpus retenu : toutes différentes par des détails plus ou moins importants, soit dans les paroles, soit dans la mélodie. Et pourtant sur le plan structurel c'est toujours, d'une part un récit semblable et, d'autre part une ligne mélodique qui se

déroule selon deux incises répétées, intercalées éventuellement par un refrain (a a b refr. b). Comme le dit Coirault "la multiplicité sous l'aspect de la variété, de l'instabilité, de la malléabilité, ou de la multiformité surgit de partout... Une en son fond ainsi que chacun en son moi, la chanson folklorique se déroule comme chaque moi, en diorama indéfini de versions".

Sur la carte (page 18), j'ai noté ces différentes occurrences - sauf 4 versions canadiennes - en mettant un numéro par auteur de recueil et par date : ainsi le 35 correspond aux 13 versions ou variantes données par Lambert. L'examen de cette carte fait apparaître une forte concentration dans la sphère de

l'occitan central : peu de points en gascon, un en provençal, un en vosgien et de nombreux en poitevin et en franco-provençal.

C'est justement dans le domaine francoprovençal que figure la première attestation, d'après un manuscrit de 1749 (1, cf. commentaires dans le corpus) (exemple 2, page 19).

L'écrivain occitan Auguste Fourès donne le deuxième témoignage dans la *Revue méridionale* de 1890 : "Dans les sociétés républicaines de mon Lauragais, pendant la Révolution de 1789, les orateurs parlaient languedo-

cien pour faire appel au patriotisme des jeunes gens. Et, c'est en redisant les chansons : *les esclòps, le bouiè* que les volontaires couraient aux frontières". Témoignage des plus intéressants, puisqu'il atteste que ces deux chansons, prises comme chants identitaires, devaient être connues d'un grand nombre.

La troisième attestation, parue dans une revue en 1817, apparaît en Poitou où la chanson est encore connue de nos jours sous le titre de *La soupe au vin* et est toujours présentée comme un chant à mener les bœufs. Voici par exemple cette occurrence, recueillie à La Châtaigneraie en Vendée (41)

autour de 1910, où les *Oh ! Oh !* sont variables à l'infini (exemple 3)¹⁸.

Les premières conclusions de l'analyse de ces 95 occurrences font apparaître les remarques suivantes :

- 1) langue employée :
- occitan 67 (lang. 47 - nord-oc. 16 - gascon 3 - prov. 1)
 - francoprovençal 12
 - poitevin 9
 - canadien 4¹⁹
 - français 2 (en Suisse)
 - vosgien 1

2) assonance (voyelle tonique + voyelle atone) :

a-a en occitan

exemple 3 (41)

Quand Jean se rend de la-bou-ra,
 Quand Jean se rend de la-bou-ra,
 La lan-gue é-ra-bi-né-e, oh! oh! Hé! oh!
 La lan-gue é-ra-bi-né-e, oh! oh! Hé! oh! Las!

1 Quand Jean se rend de laboura (bis)

La langue érabinée, (= la longue journée)

Oh ! Oh ! Hé ! Oh !

La langue érabinée,

Oh ! Oh ! Hé ! Oh !

Las !

2 Le trouvit sa femm' dans nin coin,

Qu'est toute ébouriffaye.

3 Le demanda : "Femme, qu'as-tu ?

As-tu maux à la tête ,

4 Veux-tu qu' t'fasse in' soupe aux choux ,

ou ben à la poraye ?

5 J'aim'rais ben in' soupe au vin,

Et ben assimentaye.

etc.

exemple 4 (54)

à l'8ve inf. ♩ = 32 env.

1 Quand lo boièr ven de laurar (2 còps)

se'n va laurar
 planta son agulhada,
 e rollalà lalalà lalalalà,
 planta son agulhada.

2 Tròba Margòt al prèp del fòc trista, malagonhada.

3 Se siàs malauta diga-bò te farem de potatge.

4 Damb una raba e un caulet una lausetà magra.

5 E se mòres t'enterrarem al pus fons de la prada.

**6 Los pelegrins que passaràn
 recitaràn un pater e un ave per la paura Bernada.**

(Chanté par Paul Gouge, cultivateur, 68 ans, à Saint-Nicolas-de-la-Grave, Tarn-et-Garonne, le 01-04-1972. Collecte Michel Valière).

a-e / e-a / é-e / ia / ie / u-a pour les autres

3) **refrain(s)** présents dans 75 cas que l'on pourrait grouper en 3 catégories :

- 36 appels aux bœufs (sans équivoque), dont 19 bien marqués, parlés ou chantés (*ha mulet, arrè Mascaret-brsch*) et 18 plus ou moins marqués selon l'interprétation (*ouaye - oué - ho ho hé ho - gué ba gué...*)

- 25 a e i ò u (dont les variantes a i i ò a / a ò i ò u / e a e i ò u / a e ò / e i i ò u...)²⁰

- 10 la la la la / lon la tra lala / tralala lari / ...

ces 2 dernières catégories uniquement dans des versions occitanes (restent 14 refrains indéfinissables)

4) **1^{er} hémistiche (8M)** :

- poitevin : *En m'y rendant de labourar (52) / Quand le bouer revint daus champs (4)*

Quand Martin se rend dau guaret (7) / Al étét in p'tit marjolét (3)

- francoprovençal : *Can le boun omo ven du bu (15) / Le gros Djan revint du boué (12)*

Quand lou Liandou s'en vint du béu (40)

- vosgien : *Quand Colin ervint do bo (16)*

- canadien : *Quand le bonhom' revient du bois (48)*

- français : *Petit homme revenant du bois (15)*

- occitan : *Quand lo boièr ven de laurar / se'n va laurar / laborar - 50 occurrences*

Quand lo boièr vene daus champs (35)

Quand le p'tit Jan ven de la(u)rar (14)

Quand lo paure òme ven dal camp (8, 35) / del bòsc (14, 35)

On remarquera que, en dehors de "l'expression stéréotype" (selon la formule de Coirault), représentée par les 50 occurrences *Quand lo boièr ven de laurar*, les autres incipit occitans proviennent, en général, de zones situées aux frontières linguistiques.

5) **2^{ème} hémistiche (6'F)**. On peut faire les mêmes remarques :

- poitevin : *trainant son aiguilharde (25) / daus champs ou de la raye (4)*

trouve sa femme malade (52) / la langue érabinée (41)

- francoprovençal : *trove sa féna où prè doù fu (28) / trouv' sa féna bien malade (12)*

- canadien : *trouva sa femm' malade (48)*

- français : *trouve sa femme ivre (15)*

- occitan : *planta aquí / ne planta son / l'agulhada / pausa / portava son agulhada (50 cas)*

ambe son agulhada

tròba la terra dura (24) / tròba sa femna mòrta (35) / embriaga (35)

La conjonction des deux stéréotypes, *Quand lo boièr ven de laurar + planta aquí l'agulhada*, est majoritaire avec 47 cas. Pour les autres on ne retrouve qu'un seul stéréotype : par exemple : *Quand lo boièr va laborar + tròba la terra dura* chez Vincent d'Indy (24), ou *Quand lo paure òme ven del camp +*

pausa son agulhada chez Combes (8). D'autre part, cette formule avec l'adjonction du refrain le plus courant (*Quand lo boièr ven de laurar (bis) + planta aquí l'agulhada + a e i o u + planta aquí l'agulhada*) ne se présente que dans 20 cas²¹ et correspond à la version que j'appelle "classique" chantée dans les milieux occitans et qui est donnée en début d'article.

J'arrête ici cette analyse littéraire assez pointue, mais en plaçant la *Cançon del boièr* dans l'ensemble de ses diverses représentations, en comparant ses éléments, en comptabilisant ses occurrences semblables, on peut dégager une image qui, me semble-t-il, fait entrevoir une désacralisation certaine d'une vision enracinée chez beaucoup d'Occitans.

L'analyse musicale me permet d'arriver aux mêmes conclusions. Je n'aborderai pas une étude technique détaillée mais

je parlerai seulement des deux grands groupes musicaux dans lesquels on peut classer un grand nombre de mélodies occitanes²².

Le premier groupe musical, avec ses nombreuses variantes, est la version "classique" connue de tous et déjà mentionnée. En mode de ré²³ et d'allure lente, elle est attestée par 14 occurrences (11, 20, 21, 33, 35 ...). Si les paroles sont les couplets "classiques", il n'en est pas de même pour les refrains : 8 ont les "classiques" voyelles, 3 sont sans refrain et 3 autres sont des appels aux bœufs (21, 33, 35).

Il est curieux de constater que cette version musicale "classique", enseignée dans les écoles et largement diffusée par le disque, se retrouve plus rarement, sauf exceptions (55, 58...), dans les documents sonores recueillis ces dernières années dans le milieu campagnard (Cf. 53 à 58) : rejet chez les enquêteurs d'une version néo-folklorisée ? Si les paroles sont presque immuablement les mêmes, avec un couplet en plus ou en moins et quelques variantes en général burlesques, par contre il y a une diversité remarquable dans les airs²⁴ et je pense en particulier à l'extraordinaire collection de Daniel Loddo et son équipe (58). À partir de ces exemples vivants, j'ai pu dégager un deuxième groupe musical (54, 58...) auquel on peut rattacher des transcriptions écrites antérieures (32, 35, 45) : voir en fin d'article quelques analogies musicales (exemple 7). Là aussi le refrain varie : voyelles, onomatopées rapides sur *la la la...*, appels aux bœufs. L'air, le plus souvent en majeur, est noté *lento* chez Lambert (35), "largement" chez Tiersot (45), alors que pour toutes les autres occurrences qui proviennent d'enregistrements sur le terrain, c'est un rythme accentué de chant de marche,²⁵ ce qui nous ramène au témoignage d'Auguste Fourès, cité plus haut²⁶. Pour

illustrer ce deuxième groupe musical, voir l'exemple 4, transcription d'un document sonore recueilli près de Moissac (exemple 4, page 21) (54).

Ce document sonore (54) a fait l'objet en 1973 de la publication d'un petit disque 45 T (cf. illustration) qui, à sa diffusion, a soulevé des protestations. En effet, nous sommes en plein dans la nouvelle chanson occitane avec Marti, Mans de Breish, Patric, Marie Rouanet... Pour eux et pour de nombreux auditeurs occitans, ce document sonore brut demeurerait/demeure inaudible : il faudrait l'arranger, le re-chanter avec un accompagnement de guitare, voire même avec une autre musique. À cette époque, le principal objectif était non seulement d'exprimer par le chant la révolte identitaire occitane, mais surtout de prouver que l'on pouvait chanter en occitan une **chanson moderne**, semblable à la française et à l'américaine. "Je me fous des vieilles dentelles et des toiles d'araignée", m'a dit l'un d'eux. Si une attitude de ce genre s'avérait nécessaire en réaction contre certaines manifestations folkloriques vieillottes et artificielles, actuellement on voit paraître de nombreux disques, *Les plus beaux chants d'Occitanie, D'ici et d'ailleurs*, etc. qui tous ont inclus dans leur répertoire *Lo boièr*, version "classique" bien sûr.

La diffusion de ce même document brut a provoqué également une forte réaction chez des militants de longue date, qui étaient surpris et choqués d'entendre *Lo boièr* chanté sur un rythme de marche et avec des joyeux *e rou la la la...* Nous avons reçu des lettres, comme celle-ci datée du 12-04-74 : "Dins la noticia auriaz ben sai poscut tocar dos mòts de la transformacion dau *Cant dau Boièr* amé leis A.E.I.Ò.U. magics" !

Ces remarques me font de nouveau poser la question : pourquoi ce chant a-t-il eu, et a encore pour les Occitans

une telle auréole ? J'ai essayé d'analyser, dans la mesure du possible, la fonction éventuelle de la chanson en portant deux regards différents : dans le premier, je note si le collecteur lui-même ou le chanteur lui attribue un rôle. Dans un deuxième temps, je consigne mes propres remarques découlant de la lecture ou de l'écoute des paroles.

La première prospection s'avéra décevante ; 36 réponses seulement sur 95 versions. Lambert, avec d'autres, classe la chanson parmi les chants de métier, ce qui ne prouve rien : ce n'est pas parce qu'une chanson cite un métier, que cette chanson a un caractère fonctionnel (Le Floc'h 7 : 44-46). Cependant on peut penser que la chanson a servi à mener les bœufs lors des labours, lorsque le refrain est un appel aux bêtes, comme *Ha, Mulet, arrè Mascaret, tira't d'aquí dab lo Mulet*²⁷. Cénac-Moncaut (13) qui donne ce refrain parlé, déclare que c'est une chanson satirique qui tourne les bouviers en ridicule et "qu'elle fait ressortir la préférence que les jeunes filles eurent de tous temps pour les artisans qui jouissent d'un bien-être supérieur à celui des laboureurs". Pour Vincent d'Indy (24), c'est une chanson anecdotique et satirique. D'autres la classent comme air à boire (23, 30, 50, etc.). Un chanteur (55) qui fait des commentaires après sa performance déclare qu'elle est "drôle". De son côté, Jourdanne (30), comme Fourès, signale son utilisation par les soldats comme chant identitaire : "On entendit la chanson du Bouvier aux engagements de Laval et du Mans [1870], auxquels prirent part les mobiles de l'Aude". Dans 3 versions (6, 8, 14), on souligne son emploi comme chanson à danser : 1 branle et 2 rondes. Pour René Nelli²⁸, elle traduirait la misère paysanne et serait, entre autres, une chanson de malmarié ; plus loin il ajoute : "c'est, aujourd'hui encore, l'une des rares chansons populaires occitanes que l'on

puisse entendre chanter parfois à la campagne (en quoi il se trompe : il y en a d'autres !) ou dans les trains qui, le samedi soir, ramènent au pays les permissionnaires". Le recueil récent *Lou Bournat* (51) donne une version, air "classique", chantée par le groupe folklorique Lou Chalelh et déclare que les paroles reflètent "les échos de l'histoire" ; or ces paroles portent la marque d'un lettré :

4 Qu'avetz femna, qu'avetz, anet ? quò es pas l'ora de plànger !

5 Gardatz femna, gardatz per Diu gardatz vòstras grumilhas !

6 Lo Sarrasin ne tornarà que l'am botat defòra.

7 Pas mai l'Anglés ne tornarà qu'a passat la granda aiga.

8 Lo pelegrin quand passarà vos farà 'na preguiera.

9 E femna auretz enfin de io auretz 'na potonada

10 E lo solelh ne'n rairà au prigond de vòstra ama.

J'ai cependant gardé cette occurrence dans mon corpus, parce que Jacques Boisgontier m'avait fourni un enregistrement effectué en 1972 au cours de ses enquêtes, où le chanteur reproduit peu ou prou cette version ; moi-même j'avais longtemps hésité en l'écoutant. Il est tout à fait significatif que l'auteur de cette version ait pris *La cançon del boièr*, déjà si nimbée de mysticisme, pour la rendre encore plus "visionnaire".

Un deuxième examen, en partant cette fois-ci de l'analyse directe des paroles ou de la musique, m'a permis de faire le classement suivant²⁹ :

1) dans un premier temps j'élimine 13 occurrences qui ne sont que des variantes ou ne présentent qu'un ou quelques couplets

2) 47 versions sont franchement

bachiques, sans aucune équivoque, et de ce fait burlesques. Voici quelques exemples pris dans les témoignages les plus anciens³⁰ : (8) *Las gotetas que tombaràn seràn d'aiga rosela* - (9) *la tèsta sotz la bota* (= tonneau) - (14) *Quand la serventa anirà au vin ne'n tombarà una gota*. Toutes les occurrences non occitanes sont bachiques³¹.

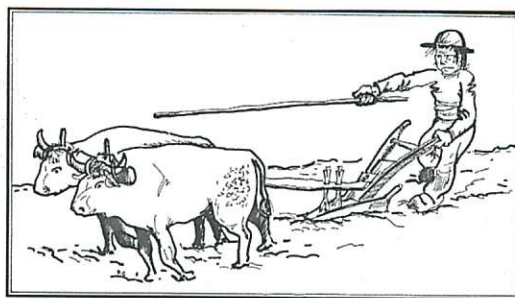
3) 9 sont burlesques, sans être bachiques. Ex. (53) [tisana amb] *trezze*

n'est ni un chant bachique, ni une chanson destinée à faire rire (il y a d'autres cas de récit de ce genre dans le folklore musical). Ce sont ces versions-là qui, copiées sur les premiers collecteurs, jamais de première main, vont être fondues dans un texte littéraire et musical unique, que l'on dira d'origine cathare³².

Je ne vais pas développer le prétendu "mysticisme" de la *Cançon del boièr*, car à lui tout seul il ferait l'objet d'un autre article. Simplement, je livre ici un échantillon d'un écrit qui va dans ce sens : "La chanson du Boièr, lue au premier degré, montre une beuverie **post mortem** [souligné par l'auteur]. Mais au second degré, que lisons-nous ? Une paysanne cathare, au début du XIV^e siècle, meurt en **endura**, refusant la soupe que son mari, sortant de la division traditionnelle du travail entre sexes, lui prépare. Puis elle demande du vin dans sa tombe pour... recevoir le **consolament** de la main d'un de ces bons hommes itinérants déguisés en artisans, désigné comme pèlerin"³³.

Pochette du 45 T
Cants populars
occitans

CANTS POPULARS OCCITANS



semals d'aiga - (35) [la sopa] *Li metrem per l'avigossar la coeta d'una chabra* - (32) [lo Paradís] *Ont totis òmes son cornuts las saumas descoetadas* ou encore (58) *Amen, amen, respond Bernat seràs pas mal plaçada*. Rarement le burlesque frise l'obscène : ex. (35) *Si n'es pas contenta de ieu que l'ase te fota*, expression courante qui équivaut à : "Va te faire foutre !" et que Mistral traduit dans son *Trésor* par : "La peste soit de toi !" D'autre part, que signifient les petits points ou le trait horizontal séparant 2 couplets imprimés dans les livres d'A. Combes (8) et d'A. Michelet (11) ? des lacunes certainement grossières, que la pudibonderie interdit d'imprimer ?

4) 26 versions "classiques" qui peuvent donner lieu à d'autres interprétations à ce récit curieux et énigmatique, s'il

voit le **consolament** de la main d'un de ces bons hommes itinérants déguisés en artisans, désigné comme pèlerin"³³.

J'ai essayé de remonter dans la chronologie de cette question tant débattue et qui soulève encore tellement de passion : je puis affirmer que c'est Napoléon Peyrat, dans son *Histoire des Albigeois*³⁴, qui le premier a forgé ce fantasme séduisant³⁵. Il avait entendu chanter *Lo boièr* par des Rouergats et avait été impressionné par leur interprétation. Cela lui inspira un discours enflammé dont voici quelques passages : "Le drame commence au retour du bouvier... Il est... poignant par le désaccord profond des paroles et de la mélodie... C'est évidemment un **chant clus** [souligné par l'auteur], un chant symbolique... Il faut donc creuser au-

exemple 5 (53)

Quand lo bo-ièr ven de l'aurar
Plan-ta a-quí la gu-lha-da a e i ò u
Plan-ta a-quí la gu-lha-da ò -

variante
couplet 5

Quand se-rai mòr-ta en-ter-ra-me

- 1 Quand lo boièr ven de l'aurar (2 còps)
planta aquí l'aglhada
a e i ò u
Planta aquí l'aglhada, ò.
- 2 Trapa sa femna al pè del fòc trista desconsolada.
- 3 Se siàs malauta, digas-o te farem de tisana.
- 4 Amb una fuelha de caulet e tretze semals d'aiga.
- 5 Quand serai mòrta, enterra-me al pus fons de la cava.
- 6 Met-me los pès a la paret lo cap jos la canela.
- 7 Tots los romieus que passaràn prendràn d'aiga senhada.
- 8 E diràn : quala es mòrta aici aquò's la paura Jana.
- 9 Que n'es anada al Paradís al cèl ambe sas cabras.

(Chanté par Jean Peyre, 72 ans natif de Lodève, d'après un souvenir d'enfance : la chanson était chantée par son voisin Barral, roulier. Enregistré à Lodève en 1970. Collecte Éliane Gauzit).

dessous, chercher sous ce rire superficiel un sens grave dont la douleur répond à la cantilène lamentable... Joana, c'est la **femme de Toulouse**, la patrie romane, l'Église cathare... elle se meurt, qu'on l'inhume au plus profond de la grotte, près de la fontaine, symbole de pureté, et les pèlerins de l'amour divin, les faidits, qui boiront à la source sainte, diront en soupirant : ici repose la pauvre Joana, l'Église de la **Grâce de Dieu**".

C'est Mme Michelet (11), la femme de l'historien, qui fournira à Peyrat les paroles du *Boièr*³⁶ ; j'ai déjà signalé le trait horizontal qui séparent 2 couplets, indiquant certainement un non-dit

gênant. Peyrat s'inspirera aussi, pour décrire le labour du bouvier, du texte d'Anaïs Michelet, texte fort beau, teinté de romantisme : "Dans les longues journées de labour, l'attelage par moments s'attarde. Il pèse sur le sillon, et semble y traîner son ennui. Alors il ne faut pas le maltraiter, ce serait le rendre fou, il emporterait la charrue. Il vaut mieux le soutenir, l'éveiller. Rien n'y fait plus qu'une longue plainte, ou l'une de nos graves mélodies... Ce sont ces chants que nos générations agricoles ont répété d'âge en âge. Ils n'ont pas varié. Le paysan les a faits de lui-même. Ils sont nés de son aspiration souffrante, d'une même émotion, d'une même image qui le suit au tra-

vail. On voit bien que ce n'est pas pour lui tout seul qu'il chante. Jetée et soutenue, la voix se prolonge de lui à ses bœufs. Il veut être entendu de tous. C'est pour les deux d'en avant (souvent jeunes), qu'il appuie son chant, le pousse au loin sur la plaine. Il le tremble au tremblement de la charrue. Il le traîne au pas lent de ses bœufs... L'harmonie de ce chant est saisissante. Dans le silence de la campagne, on s'arrête, on écoute. Sans respirer, on reste suspendu à cette voix qui lance la note, la soutient à perdre haleine, et remplit l'air d'un frémissant écho". Si Peyrat a vu dans cet écrit une description de la chanson du *Boièr*, je pense que ce passage dépeint plutôt cette

exemple 6 (56)

lent

The image shows a musical score for three staves. The tempo is marked 'lent'. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'quand lo bo-ièr ven de l'au-rar'. The second staff contains 'plan-ta son a-gu-lha-da a e i o u'. The third staff contains 'plan-ta son a-gu-lha-da a -'. The notes are in a simple, melodic style with some slurs and accents.

1 Quand lo boièr ven de laurar

planta son agulhada

a e i o u

planta son agulhada, a.

2 Tròba sa femna al pè del fuòc tota desconsolada.

3 Se sès malauta digas-o te farem un potatge.

4 Amb una raba e un caulet e una lausa magra.

5 Quans serai mòrta enterratz-me al pus fons de la cava.

6 Los pès virats a la paret lo cap jos la canela.

7 "Les pèlerins" que passaràun prendràun d'aiga sinhada.

8 Diràun un patèr ambe avé per la paura Bernada.

9 Que n'es anada al Paradís al "ciel" ambe sas cabras.

(Chanté par C. Cazals à Ladinhac, Cantal en 1980. Collecte Perrier-Wright).

fameuse mélodie de labour, décrite antérieurement par George Sand dans *La mare au diable* (A. Michelet connaissait-elle ce texte ?) : "briolage" en Berry, "dariolage" ou "raudage" en Poitou, *granda* en Cantal, *lò-lò* ou *branle-boièr* en Haut-Agenais³⁷.

Le discours de Peyrat fut repris avec enthousiasme par Louis-Xavier de Ricard et Auguste Fourès. Ce dernier avait un "désir brûlant d'activité en faveur d'un nouveau félibre qui verrait le triomphe d'une Patrie romane ressuscitée : cette Patrie romane serait l'héritière des troubadours, des Albigeois, des **faidits**, vivant et resplendissant avec sa langue, son histoire, sa civilisation, dans une Société Fédéraliste où pourraient s'épanouir les plus complètes libertés"³⁸. Et c'est sur l'air, *Quand lo boièr ven de laurar* que Fou-

rès composera en 1876 ce poème visionnaire d'un lyrisme éblouissant, *Le grand laurair* où, dans un paysage immense un laboureur géant dit sa chanson qui peu à peu s'enflera et résonnera "De Besièrs a Tolosa". *Lo boièr* véhicule le symbole et le rêve d'une patrie occitane, idée forte reprise par Prosper Estieu, Antonin Perbosc, divers auteurs et les occitanistes d'aujourd'hui.

Pour en conclure avec *Lo boièr*, je dirai que, avec Peyrat et après lui, on y voit : une chanson cathare, un chant secret de reconnaissance³⁹, un chant contre les Sarrasins et contre les Anglais, une plainte des habitants de Béziers lors du massacre du 22 juillet 1209⁴⁰, des voyelles chères aux troubadours⁴¹, un chant sur les malheurs du pays ravagé par les guerres de reli-

gion, etc., etc. Cependant, on peut dire que Napoléon Peyrat⁴², dont le nom ne figure même pas dans les dictionnaires Larousse ou Robert et dont le souffle littéraire nous paraît aujourd'hui si démodé, n'en fait pas moins figure au XIX^e siècle d'éveilleur national des pays d'oc. Curieuse influence que celle de Peyrat : par lui, le symbolisme identitaire occitan s'est déplacé au cours du temps de Maillane à Montségur et de la *Copa Santa* à la *Cançon del boièr* !

Je dirai donc : la *Cançon del boièr*, une chanson identitaire occitane ? **oui** ! comme *Aqeras montanhas* ou *Lo Turlututu*. Une chanson d'origine cathare ? **non** !

Pour terminer voici deux versions inédites recueillies, l'une à Lodève dans l'Hérault (53) (exemple 5, page 24) et l'autre à Ladinhac dans le Cantal (56) (exemple 6, page 25) mélodées inhabituelles et fort belles.

Nous avons ici une sorte de déclamation chantée qui suit l'accentuation de la langue : la pulsation irrégulière varie entre le binaire et le ternaire. D'autre part, la hauteur des sons n'est pas la même dans les notes de passage ; cependant la trame musicale de "l'air classique" est conservée. Nous n'avons pas noté les variantes d'un couplet à l'autre, sauf le début du couplet 5 : la voix du chanteur devient plus assurée au fur à mesure du déroulement de la chanson et c'est sur la base de l'air du couplet 4 que nous donnons la notation ci-dessus.

Éliane Gauzit



CORPUS

Ce corpus est un résumé de l'original : on peut le compléter en se rapportant à celui-ci (cf. note 1) ou en consultant la bibliographie de Van Gennep ou celle de Georges Delarue dans : COIRAULT, P. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. T. 1 et 2. Paris : BnF, 1996 et 2000.

Abréviations :

d.s. = document sonore

franç. = français

frprov. = francoprovençal

mus. = musique

mus.1 = musique 1^{re} hémistiche

mus.2 = musique 2^{me} hémistiche

oc.gasc. = occitan gascon

oc.lang. = occitan languedocien

oc.nord = nord-occitan

oc.prov. = occitan provençal

poit. = poitevin

(1) LE DUC, Ph. *Chansons et lettres patoises bressanes...* 1881, p. 21-22. Le Duc donne peu d'explications : il semblerait que les paroles proviennent d'un ms. de 1749 et que la mus. soit le n°12 des *Airs bressans pour le cor*. Frprov., mus.

(2) FOURÈS, A. 1789. Cité par Jourdanne (30), p. 105. Sans paroles, ni mus. Oc.lang.

(3) DUPIN (Baron). *Mémoires sur le patois poitevin... Mémoires Soc. Antiquaires France*, 1817, t. 1. Repr. par TRÉBUCQ, S. *La chanson pop. et la vie rurale des Pyrénées à la Vendée*. 1912, t. 2, p. 265-266 ; et par DUGUET, J. *Anthologie Poitou-Aunis-Saintonge...* 1984, p. 165-166. Poit.

(4) DUGAST-MATIFEUX, Ch. 1850 env., ms. Rec. dans la région de Fontenay-le-Comte (Vendée).

Cf. GUÉRAUD (7), t. 1, p. 60-61 et t. 2, p. 358. Poit., mus.

(5) BOUILLET, J.-B. *Album auvergnat*. 1848-1853, p. 72. Oc.nord., mus.

(6) BEAUCHET-FILLEAU, H. *Poésies pop. de la France*. 1854, ms. 4, p. 292. Paris : BnF. Manuscrits, N.a.fr 3341 (Réponse à l'enquête Fortoul/Ampère). Poit.

(7) GUÉRAUD, A. 1856-1861, ms. Éd. critique de LE FLOCH, J. *En Bretagne et Poitou, chants populaires... rec. entre 1856 et 1861 par...* 1995, t. 2, p. 357. Envoi de Bujeaud ; rec. à Sainte-Hermine (Vendée). Bujeaud le met dans son recueil : *Chants et chansons pop. des provinces de l'Ouest...* 1864, t. 2, p. 300-302. Poit., mus.

(8) COMBES, A. *Chants pop. du pays castrais*. 1862, p.

35. Oc.lang.

(9) ARBAUD, D. *Chants pop. de la Provence*. 1862-1864, t. 2, p. 171-173. Arbaud a recueilli la plus grande partie de ses chansons dans la région de Manosque. Oc.prov., mus.

(10) LARUE, H. *Les chansons pop. et hist. du Canada*. 1863, p. 361. Québec. Cité par Laforte (48). Canadien.

(11) MICHELET, A. *Mémoires d'une enfant*. 1867, p. 269-275. A-t-elle appris *Lo boièr* à Montauban, sa ville natale, ou bien dans le Rouergue où, mise en nourrice, elle parlait occitan ? La transcription des paroles en graphie presque normalisée est due à un érudit montalbanais Jean-Ursule Devals (renseignement de J. Passerat). Oc.lang., mus.

(12) DESPINE, A. *Recherches sur les poésies en dialecte savoyard*. 1867, p. 114. Repr. par TIERSOT, J. *Chansons pop. rec. dans les Alpes françaises*. 1903, p. 191. Frprov.

(13) CÉNAC-MONCAUT, J. *Littérature pop. de la Gascogne*. 1868, p. 310-312. Chez lui et Bladé (19), la fin de la chanson est différente des autres occurrences : la femme réclame le pain blanc de la boulangère qui possède aussi du bon vin rouge et des poulets et elle termine en proclamant que le boulanger lui plaît avec sa tournée fraîche et que lui (le bouvier) aura du pain moisi. Oc.gasc.

(14) SMITH, V. 1870-71-72. [Collecte ms. de chansons effectuée en Velay et en Forez]. Paris : Arsenal. Quatre occurrences recueillies dans la Loire et en Haute-Loire. Oc.nord.

(15) CORNU, J. *Chants et contes pop. de la Gruyère. Romania*, 1875, vol. 4, p. 214-215. Rec. en Suisse. Quatre occurrences : deux en frprov. et deux en franç.

(16) JOUVE, L. *Chansons en patois vosgien*. 1876, p. 93. Vosgien, mus.

(17) DAYMARD, J. *Collection de vieilles chansons*. 1878, p. 24-25. Oc.lang.

(18) LE DUC, Ph. 1881, p. 25. Cf. (1). Var. de la version 1. Frprov.

(19) BLADÉ, J.-F. *Poésies pop. de la Gascogne*. 1882, t. 2, p. 250-257. Deux occurrences. Cf. (13). Oc.gasc.

(20) ALMA-ROUCH. *Revue des Traditions pop.*, 1886, t. 1, p. 373-374. Rec. en Haute-Garonne. Oc.lang., mus.

(21) SOLEVILLE, E. *Chants pop. du Bas-Quercy...* 1889, p. 3-7, mus. 1. Oc.lang., mus.

(22) DAYMARD, J. *Vieux chants pop. rec. en Quercy...* 1889, p. 94. Rec. à Castelnau-Montriat (Lot). Le refr. varie à chaque couplet : *larà / leré / leri / lerú*. Donne quelques var. Oc.lang.

(23) FAGOT (Laroche, P.). *Folklore du Lauragais*. 1892,

- p. 218-219. Donne quelques var. Oc.lang.
- [24] INDY, V. d'. *Chants pop. du Vivarais*. 1892, p. 20-21. Op. 101. Rec. par les petites-filles de d'Indy, cf. p. 10. Oc.nord, mus.
- [25] PINEAU, L. *Le folklore du Poitou*. 1892, p. 447-448. Poit.
- [26] BEAUQUIER, Ch. *Chansons pop. rec. en Franche-Comté*. 1894, p. 317. Frprov.
- [27] VINGTRINIER, A. ; TIERSOT, J. *Revue des Traditions Pop.*, 1894, 9, p. 391 et 506-507. Frprov.
- [28] RIVIÈRE, M. *Revue des Langues Romanes*, 1895, p. 282-283. Frprov.
- [29] PERBOSC, A. [*Chansons pop. rec. en Tarn-et-Garonne*]. 1897, ms., p. 94-101. Paris : Musée ATP. Rec. à Comberouger. "Une des chansons les plus populaires en Languedoc et en Gascogne". Oc.lang.
- [30] JOURDANNE, G. *Contribution au folk-lore de l'Aude*. 1899, p. 97-98. Donne deux couplets d'une var. imprimée par Fourès (2). Repr. en version "modifiée" par A. Boussac dans CASSAN, L. ; GAMBAU, V. *Vieilles chansons de la Terre d'Aude*. 1948. Oc.lang.
- [31] CÉLOR, F. *Chansons pop. et bourrées rec. en Limousin [Corrèze]*. 1902, suppl. p. 652. Un couplet. Mus. 1 semblable à mus. 1 de Jouve (16) ; mus. 2 semblable à mus. 2 de Soleville (21). Oc.nord, mus.
- [32] *Almanac patoues de l'Ariejo*, 1905, p. 12-13. Deux airs : l'un *Aire toulousen*, l'autre *Aire gascou* (les paroles ne sont pas gasconnes mais en parler de Foix, partie languedocienne de l'Ariège). Oc.lang., mus.
- [32 bis]⁴³ CASSE, E. ; CHAMIÑADE, E. Vieilles chansons patoises du Périgord. *Revue philologie franç...* 1905, vol. 19, p. 58-59. Oc.nord, mus.
- [33] POUËIGH, J. *Les chansons de France*. 1907, t. 1, p. 10. Deux versions (très vague Languedoc et Quercy). Pas de version pyrénéenne dans son recueil de 1926 : *Chansons pop. des Pyrénées franç...* Oc.lang., mus.
- [34] *Recueil de chants et de danses pop. édité par "La Bourrée"...* 1904, p. 41. [1935]. 5e éd. Noté par J. Canteloube à la Ribeyrette, près Riom-es-Montagne (Cantal). Oc.lang., mus.
- [35] LAMBERT, L. Chants de travail, chants de métiers... *Revue des Langues Romanes*, 1907-1908, 51, p. 113-114. Lambert classe les treize versions ou var. données en cinq catégories : la 1^{re} [classée de 1 à 8] correspond à l'occurrence "classique". Rec. successivement en Haute-Garonne, Ardèche, Ariège, Aude, Hérault, Aveyron, Lozère, Gard, Dordogne. Par ses treize versions, Lambert nous donne une sorte d'éventail de toutes les occurrences de 1749 à 1995. Oc.lang. et oc.nord, mus.
- [36] [AYRIGNAC, Dr ; VALAT, Ch.]. *Chants pop...* 1908, p. 5 et errata. [1921]. Rec. à Espalion. Oc.lang., mus.
- [37] SERVETTAZ, C. *Vieilles chansons savoyardes...* 1910, p. 236-237. Frprov., mus.
- [38] RITZ, J. *Les chansons pop. de la Hte-Savoie*. 1910, p. 42-43. Repr. les paroles données par Le Duc (1) en changeant un mot et la graphie. Frprov., mus.
- [39] LA CHESNAYEN, J. *Le vieux bocage qui s'en va*. 1911, p. 92-93. Poit., mus.
- [40] GROSPIERRE, H. *Les chansons de France*. 1911, t. 5, p. 443-444. Deux occurrences. Frprov., mus.
- [41] POITEVIN, E. et Mme. *Les chansons de France*. 1912, t. 6, p. 22. Chansonniers régionalistes. D.s, même version dans le disque : Phonothèque nationale, Pathé Part 5614. Poit., mus.
- [42] LACOSTE, F. [*Vieux chants quercynois*]. 1945, ms., t. 1, p. 38. Cahors : B.M. Oc.lang., mus.
- [43] MASSICOTTE, É. 1917. D.s. Musée nat. Canada, n° 760. Deux couplets repr. par Laforte (48). Canadien, mus.
- [44] BARBEAU, M. ; TURCOT, M.-R. 1920 env. ms. n° 1700. Deux couplets repr. par Laforte (48). Canadien.
- [45] TIERSOT, J. *Mémoires pop. des provinces de France*. 1928, t. 10, p. 52. Deux versions. Oc.lang., mus.
- [46] FROMENT, L. *Chansons du Rouergue*. 1930, t. 1, p. 1-2. "granda". Oc.lang., mus.
- [47] DEBRONS, L. *Chants folk. de Hte-Auvergne*. 1935, p. 16-17. Oc.lang., mus.
- [48] LACOURCIÈRE, L. 1960. D.s. Archives Folk. univ. Laval, n° 3940. Transcription dans LAFORTE, C. *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*. 1997, t. 1, p. 378. Canadien, mus.
- [49] MARCEL-DUBOIS, Cl. ; PICHONNET-ANDRAL, M.-M. Mus. et phénomènes paramusicaux. In *L'Aubrac*. 1964-1965, t. 5, p. 273. Mus. avec var. Curieusement il manque les trois premières syllabes de l'incipit ! Transcription étrange du refrain-voyelles. Oc.lang., mus.
- [50] Le Subiet. Suppl. Bull SEFCO, 1968, 15, p. 273. Poit.
- [51] *Chants et danses du Périgord*. 1968, p. 17. Version presque identique recueillie par Jacques Boisgontier en 1972 auprès de Roger Maginel, tailleur à Daglan (Dordogne). T. oc.nord, mus.
- [52] LES PIBOLOUS ; PACHER, A. 1969 env. D.s. Poit., mus.
- [53] GAUZIT, É. 1970. D.s. B. 1. Chanté par Jean Peyre, 72 ans, professeur, natif de Lodève (Hérault). Enregistré à Lodève en août 1970 (cf. ex. 5). Oc.lang., mus.
- [54] VALIÈRE, M. 1972. D.s. Chanté par Paul Gouge, cultivateur, 68 ans, à Saint-Nicolas-de-la-Grave (Tarn-et-Garonne), le 01-04-1972 (cf. ex. 4). Oc.lang., mus.
- [55] GRIMAULT, A. (demeurant à Figeac). 1973 env. D.s. Peu de renseignements sur ces trois enregistrements (j'ai perdu la trace d'A. Grimault) ; je suppose qu'ils ont été effectués dans le Lot. Dans la première version on assiste à tout un développement sur la femme arrivant au paradis : Saint-Pierre la mettra auprès de Notre-Seigneur et elle pourra alors prier pour que le bouvier la rejoigne... Je pense que P. Soulié fait allusion à cette occurrence recueillie, dit-il, à Lunegarde, dans son article : Lo cant del Boièr. *Bull. Société Études lit., sci. artist. Lot*, 1975, vol. 96, fasc. 1. Oc.lang., mus.
- [56] PERRIER, C. ; WRIGHT, J. 1980. D.s. Chanté par Claudette Cazals à Ladinac (Cantal) (cf. ex. 6). Oc.lang., mus.
- [57] *Revue Parlem*. 1980-1981, p. 11-12. Transcription d'un d.s. recueilli à Ambert (Puy-de-Dôme). Oc.nord., mus.
- [58] GEMP/LA TALVERA. 1988-1995. D.s. Collection "Mémoires sonores" dirigée par le GEMP/La Talvera, Cordes (Tarn). Enquêtes, sauf autre information, de Daniel Loddo. Le plus souvent elles ont donné lieu à la publication d'un petit livret ou d'un livre. Treize occurrences, successivement : 01 Montage Noire ; 03 Lauragais ; 04 Espalion (transcrit dans le recueil : LODDO, D. ; RICARD, C. ; ROUGIER, T. *Se canta que canta*. 1994) ; 06 Saint-André-de-Najac (Aveyron) ; 13 La Sauzière-Saint-Jean (Tarn) ; 18 Rignac (Aveyron) ; 23 Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne) ; 29 Campagnac (Aveyron) ; 32 Conques (Aveyron) ; 39 Estaing (Aveyron) ; 44 Entraygues (Aveyron) ; 45 Villeneuve (Aveyron) ; 47 Pont-de-Salars (Aveyron) (exemple 7, page 29)

Nous remercions l'Association internationale d'études occitanes (AIEO) de nous avoir autorisés à publier cet article.

NOTES :

1 Cet article reprend avec des modifications un travail antérieur : GAUZIT, É. Lo boièr : chanson identitaire occitane ? In *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*. Actes du 6^{ème} Congrès International de l'AIEO. Wien : Éditions Praesens, 2001, p. 763-781.

2 Le 1^{er} chiffre correspond au livre numéroté dans le corpus et au(x) point(s) noté(s) sur la carte, le/les 2^{ème(s)} chiffre(s) signale(nt) la/les page(s).

3 GIROU, M. ; MÉLET, L. ; PRADÈRE, R., dir. *Le chant languedocien et pyrénéen : recueil de chants populaires*. Toulouse : Privat, 1935.

4 À ce propos, cf. le disque compact édité par le Conservatoire Occitan en 2001 dans la collection *Musicaadis, Les musiciens aveyronnais à Paris : 1926-1977*.

5 COIRAULT, P. *Notre chanson folklorique*. Paris : A. Picard, 1971.

6 Je remercie Joseph Le Floc'h qui m'a fourni des renseignements et a copié pour moi la fiche de cette chanson dans le catalogue de Coirault.

7 Tous mes remerciements aux diverses personnes qui m'ont fourni ces documents sonores : Michel Valière, Alain Grimault, Catherine Perrier avec une pensée plus particulière pour Jacques Boisgontier qui m'a toujours aidée dans mon travail. Une grande partie de ces documents sonores proviennent de la grande et belle collecte effectuée par Daniel Loddò et son association CORDAE/La Talvera à qui je témoigne toute ma reconnaissance. Je n'ai pu incorporer dans cette étude les documents fournis par Didier Perre - que je remercie - en particulier une version "classique" recueillie en 1999 dans le Velay : *Quand lo boièr tornèt delh prat*.

8 LAFORTE, C. *Le catalogue de la chanson folklorique française*. T. 1 : Chansons en laisse. Québec : Presses de l'Université Laval, 1977 : F-10 *La maladie de la femme qui boit*. Cette chanson se trouvera dans le tome III du *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* de Patrice Coirault, par Delarue, Fédéroff et Wallon, actuellement sous presse, au n° 110 *Beuveries, ripailles de femmes et filles*.

9 Dans beaucoup de régions ce **a atone** est prononcé /o/.

10 LAFORTE, op. cit., n° P-35.

11 *Les vieilles chansons de France...* Paris : Rouart, 1905.

12 ARNAUDIN, F. *Chants populaires de la Grande Lande*. T. 1. Paris : Champion ; Bordeaux : Féret et fils, Lambert, 1912, p. 443.

13 Billaut, Adam, dit Maître Adam (Nevers, 1602-1662) exerçait le métier de menuisier. On lui doit plusieurs chan-

sons bachiques. *Aussitôt que la lumière* demeura la plus célèbre et elle a servi de timbre à de nombreuses chansons et à des cantiques.

14 Patrice Coirault dans *Formation de nos chansons folkloriques*. (Paris : Scarabée, 1953-1963, p. 209, note 1) nous apprend que *Chevaliers de la Table Ronde* est le 2^{ème} vers d'une chanson à boire de Rosiers-Beaulieu commençant par "Enfans de l'Amour et du vin". Et il signale que Le Roux dans le *Dictionnaire Comique* dit : "On appelle chevaliers de la table ronde ceux qui aiment à être long-temps à table".

15 Enquêtes P. Bec, É. Gauzit à Saint-Laurent-d'Olt et Espalion (Aveyron) en 1964. Cf. aussi BRUEL, A. ; HUGUET, D. ; ROCHER, J.-Cl. *Chansons d'Auvergne : cançons de la vida*. Orliac : Ostal del libre, 1996, p. 136-137 et les cassettes GEMP/La Talvera 21, 26, etc.

16 Sylvain Trébuch (3 : II, 258-259) indique des couplets, malheureusement sans musique, chantés par les jeunes filles de la Bigorre à l'approche de femmes litubantes : *Comaira e vòs potatge... o vòs morir ?... / Si lo cas ei que'm mori... m'annerat ensevelir / Non pas en terra senta... mès en beth chai de vin / Los pès entà la pòrta... lo cap entà lo vin / ...* On y retrouve les mêmes thèmes.

17 Ces 95 occurrences proviennent en réalité de 56 transpositeurs/enquêteurs, certains ayant donné plusieurs versions ou variantes.

18 Je remercie Pierre Bec et Marie Gallais pour leurs aides apportées, l'un pour la transcription des paroles, l'autre pour celle de la musique. Bien sûr, cette dernière n'est qu'un simple schéma, aide nécessaire au déroulement du travail : on sait quel abîme sépare une notation musicale de la performance d'un chanteur. L'idéal serait de fournir un enregistrement au lecteur...

19 Je n'ai analysé que ces 4 versions sur les 13 mentionnées par Laforte dans son *Catalogue*.

20 L'emploi des voyelles comme éléments structurels d'une chanson n'est pas rare. Ex. une compline catalane citée par Joan Amades (*Cançoners*. Barcelona : Selecta, 1951, n°302) qui débute par *AEIOU* et en plus inclut les onomatopées *leru leru leru let / leru leru leru las*, qui sous une forme presque semblable sert de refrain dans certaines occurrences du *Boièr* (22).

21 Il serait intéressant de poursuivre l'étude de certains mots-clés, sur lesquels les partisans de l'origine cathare de la chanson s'appuient pour forger leur argumentation (cf. en particulier VIGUIER DE MAURETA, M.-Cl. La chanson (sic) del boièr, *Heresis*, 1991, n°16, p. 55-88, qui reprend les assertions de Napoléon Peyrat). Exemple : 1) *femna / Jana / Margòt / Antonieta...* 2) *malada / apenada / desolada / desconsolada / descordelada /*

despampolhada / despandrolhada / desovirada / desconcertada / embriaiga / ventrolhada ... 3) *tisana / potatge / porrada / garbura / alhada / golada / ...* 4) *cauna / cava / cala / prada / cràta / capèra...*

22 Bien sûr, il y a d'autres familles d'airs et comme pour les paroles des ressemblances par exemple entre des énoncés musicaux d'un hémistiche en occitan et dans une autre langue. J'en signale quelques-unes dans le corpus ; mais mon propos n'est pas de faire une monographie sur cette chanson.

23 Intonation très courante, banale du mode de ré, intonation que l'on retrouve dans beaucoup de chants traditionnels et de noëls. Cette remarque, qui n'est pas un jugement de valeur, n'enlève rien à la beauté de la mélodie (renseignement fourni par Marie Gallais). On ne peut conclure à l'ancienneté de la chanson en se basant sur la modalité de l'air : il ne faut pas oublier que l'usage du plain-chant perdura jusqu'au Concile de Vatican II (1962-1965) et que la population catholique, plus particulièrement des campagnes, était baignée de musique modale.

24 Que peut-on en conclure ? Que la mémoire pour les paroles possède des référents qui n'ont pas des supports semblables pour les airs ? Que le récit aurait tendance à se banaliser ? Que le chanteur, en général âgé, retrouve plus difficilement la ligne mélodique (ex. 55) ou hésite entre divers airs restés dans sa mémoire ou encore chante, peut-être inconsciemment, deux chansons différentes sur le même air (ex. 58, 58) ?

25 D'autres versions du *Boièr* sont également des chants de marche, mais ne font pas partie de cette famille mélodique.

26 *L'Almanac patoues de l'Ariejo* (32) de 1905 signale l'existence de ces 2 airs pour "notre" chanson en disant que "l'air toulousain", c'est-à-dire la version "classique" se chante à Foix et que "l'air gascon" se chante à Saint-Gaudens. Tiersot fournit aussi les 2 mélodies en disant qu'en Languedoc on chante "en labourant" l'une ou l'autre (sans plus de précision).

27 Voir dans MONTEL, A ; LAMBERT, L. *Chants populaires du Languedoc*. Paris, Maisonneuve, 1880, p. 272-277 un chapitre consacré aux cris et appels adressés aux animaux et en particulier les 5 voyelles. Cf. aussi la note p. 253 chez Bladé (19).

28 Cf. *Folklore*, 1958, n°91, p. 4-7 et *Le Languedoc et le Comté de Foix...* Paris : Gallimard, 1958, p. 240.

29 J'ai tout à fait conscience du caractère réducteur de ces divers classements ; mais je pense qu'une analyse objective de l'interprétation de la chanson doit se baser sur des éléments positifs.

30 Le fait que des versions anciennes aient un caractère

bachique contredit l'assertion de Nelli : "C'est un chant de métier, mais des retranchements et additions multiples ont altéré sa physionomie primitive". Remarque qui indique qu'il n'avait guère de notions sur la mouvance du répertoire traditionnel et sur sa transmission.

31 En particulier Conrad Laforte m'a affirmé par écrit que les 13 occurrences canadiennes citées dans son *Catalogue* sont bachiques.

32 Par exemple dans les 95 occurrences retenues, on ne parle jamais d'enterrement à la *cauna*. C'est Napoléon Peyrat le premier qui dit "qu'on l'inhume au plus profond de la grotte". Or, ainsi qu'il le mentionne lui-même, il a emprunté son texte à Anaïs Michelet qui, elle, parle de cava. Le mot *cauna* apparaît dans les textes à interprétation mystique (ex. : CLARDELUNO. *Cansounier de Lengadoc*. Mount-Peliè : Mantenencia de Lengadoc, 1942). De toutes façons les deux mots ont la même étymologie latine (*cava*, creux, cavité, cave ; cf. *Dictionnaire d'Honorat*). Chez Arbaud (9) on a le terme de *cròta* (du latin *crypta*, voûte en général, cave, grotte) et chez Lacoste (42) celui de *cala*, abri contre le vent.

33 VIGUIER, M.-Cl. *Lo boïèr e lo botelhier. Revelh d'Oc*, 1976, n°22, p. 19

34 PEYRAT, N. *Histoire des Albigeois*. Paris : Verboeckhoven, 1870-1872, t. 3, p. 384-392 et p. 484-485.

35 Je renvoie à mon article : Un pays imaginaire où l'un y perd et l'autre y gagne. In *Toulouse à la croisée des cultures*. Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes. Pau : AIEO, 1998, t. 2, p. 351-385 où j'étudie une autre chanson désignée comme cathare par Peyrat.

36 Je remercie Jòrdi Passerat, Directeur du Collegia d'Occitania, pour les divers renseignements qu'il m'a fournis.

37 Voir à ce sujet Casse et Chaminade, un *lò-lò* recueilli dans le Bergeracois (32-bis, 49), le disque *Cantaires del Naut-Agenés*. [Belin-Beliet : Association Culturelle Aquitaine pour les Musiques Populaires, [sans date]] ; le livre *Quò's pas fenit : culture traditionnelle occitane en Haut-Agenais*. [[Sans lieu] : Ass. des quatre cantons du Haut-Agenais, 1980, p. 19] ; et pour les *grandas* celles donnés par Canteloube (reproduites dans *Chansons d'Auvergne : cançons de la vida*, op. cit. note 15) et Delzangles (*Folklore cantalien...* Aurillac, 1910). Pour ce qui est du "raudage" poitevin, cf. l'étude originale de Michel de Lannoy et celle de Willy Soulette dans *L'homme, l'animal et la musique* (Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Éditions, 1994). Quant à Yvon Guilcher, c'est aller un peu vite et manquer d'information que d'affirmer : "Tout un monde sépare les *raudes*, *briolages* ou

dariolajhes chantés aux bêtes par les toucheurs de bœufs, et la 'Chanson du Bouvier' arrangée par J. Canteloube et interprétée sur une scène par tel artiste lyrique en vue" (Les collecteurs du XIX^e siècle ont-ils inventé la chanson folklorique ? In *Collecter la mémoire de l'autre*. [Sans date] : Geste Éditions, 1991, p. 30).

38 SALVAT, J. *Le poète Auguste Fourès*. Toulouse : Collège d'Occitania, 1974.

39 La volonté de signification donnée au chant va influencer son exécution : cf. le disque Vega, F 35 A S 3023, où *Lo boïèr* interprété par un chœur d'hommes de Cazedarnes (Hérault), fief de Clardeluno (note 23), sonne comme un chant d'église d'une lenteur immuable - interprétation par ailleurs émouvante. Cette lenteur ne se retrouve dans aucun des documents sonores et, en dehors de ceux qui ont un rythme de marche, les airs se déroulent comme des "chansons à raconter" ; d'autre part, les voyelles du fameux refrain sont soit émises rapidement d'un seul élan, soit rythmées (longue + brève).

40 Exemple dans *Midi Libre*, éd. de Béziers du 18-09-1979 : "Sous les voûtes plusieurs fois séculaires retentissaient la Coupo Santo et la très belle "Cansoun del Bouvier" que nos ancêtres chantaient en montant au supplice lors du massacre de Béziers, le 22 juillet 1209, ainsi que le raconte Dom Vaissette dans son histoire de la Croisade". Quelle imagination ! Don Vaissette dans son *Histoire Générale du Languedoc* (Toulouse : Privat. 1879, t. 6, chap. 57 : Siège, prise et sac de Béziers) ne parle pas du tout de la chanson.

41 in POUËIGH, J. *Le folklore des pays d'oc*. Paris : Payot, 1976, p. 96-97. "A moins qu'il ne faille voir en celles-ci [les voyelles] une survivance des très lointaines formules magiques que les peuples de l'antiquité employaient comme symbole des planètes... les anciens prêtaient une influence, magique aussi, aux chants des laboureurs ; les récoltes poussant mieux et donnant davantage... Revêtu de sa bure séculaire, *Lou Bouiè* a creusé droit devant lui, au plus profond de la glèbe maternelle, un sillon si ferme avec tant de grandeur, que la cendre des générations amoncelées n'a pu encore en effacer l'auguste trace". Signalons également une autre explication des fameuses voyelles : *Austriae est imperare universo* = L'Occitania (pays de l'Ouest) dominera l'univers III (cf. les écrits exaltés de SÈDE, G. de. *Le trésor cathare*. Paris : Julliard, 1966).

42 Je dois les remarques de ce dernier passage à la lecture du livre : CABANEL, P. ; ROBERT, Ph. de, eds. *Cathare et Camisards. L'œuvre de Napoléon Peyrat (1809-1881)*. Montpellier : Les Presses du Languedoc, 1998.

43 Le « bis » note un oubli : cette occurrence n'est pas comptabilisée dans ma recherche.

1) version musicale "classique"

exemple 7

mus. 1

mus. 2

2) 2^{ème} groupe musical

mus. 1

mus. 2

P our la présentation, absolument exemplaire au plan esthétique, il s'agit d'un livre (ou d'un gros livret) de 107 pages, au format habituel d'un coffret de disque compact, accompagné d'un disque encarté dans la troisième de couverture. Luxueusement relié, l'ouvrage offre en couverture une photo-montage explicitant clairement le propos : Joan-Francés Tisnèr à gauche, Rafel Sánchez à droite, l'un et l'autre jouant sur un accordéon à deux "mains droites" (cf. photographie).

Nous n'entrerons pas ici dans la critique exhaustive de cette très belle réalisation. Nous nous en tiendrons à un bref résumé de son contenu, tant livresque que sonore. Le titre d'abord, *Chicotén*, qui à lui seul résume le propos, puisqu'il s'agit en l'occurrence du nom aragonais du tympanon à cordes, ailleurs en Pyrénées nommé *ton-ton* en Béarn (prononcer *toun-toun*), *ttun-ttun* en Soule, voire *tambornet*, *tamboret*, *tamborin*, en Gascogne ; les uns et les autres désignant un instrument de même facture, une

fait ici, de devenir un des "antihymnes" (comme le qualifie en l'occurrence J. L. Bajén) dont la communauté humaine a un urgentissime besoin.

Souhaitons qu'une critique complète de la partie musicale de cet ouvrage soit faite prochainement, et dans ces colonnes, et ailleurs. Elle mérite qu'on s'y penche dans le détail. Voici, en attendant, le nom des protagonistes de cette aventure musicale : outre J. L. Bajén, Jesús Acero, Alejandro Bolshakov, Fernando Gabarrus, Constancio

Une publication transfrontalière



Détail de la couverture du disque

Chicotén V, pirineos perinés pireneus pyrénées músicas de Aragon y Occitania

En deux de couverture, outre l'énoncé des morceaux contenus dans le disque, un bref texte résume l'ambition de cette publication "transfrontalière" : *El pirineista José Luís Acín, cinco músicos occitanos y cinco aragoneses nos muestran que, más allá de las fronteras físicas existe una cultura común pirenaica. Le pyrénéiste José Luís Acín Fanlo, cinq musiciens occitans et cinq aragonais nous démontrent que, au-delà des frontières physiques (on pourrait ajouter "et politiques" ndlr), il existe une culture pyrénéenne commune.*

Superbement illustré de photographies dont la majorité est en quadrichromie, le livre comporte trois parties : une introduction de Ramón Tejedor (Président de la Commission Aragonaise pour l'Année internationale des Montagnes), un texte de José Luís Acín Fanlo intitulé *El Pirineo : un mundo sin frontera* (Les Pyrénées : un monde sans frontière), et un *Guía para un viaje musical* (Guide pour un voyage musical) de Luís Miguel Bajén, qui a été le directeur musical de la publication, accompagné dans cette tâche par les musiciens du groupe aragonais Biella Nuei.

caisse verticale en bois évidé sur laquelle sont tendues des cordes frappées par un bâton, instrument joué d'une seule main, l'autre main servant à jouer d'une flûte à trois trous.

Le texte de J. L. Acín Fanlo se veut une description à la fois géographique, ethnographique, économique et sociale des Pays de la chaîne pyrénéenne, texte illustré de photographies à la fois belles et parfaitement adaptées au propos. Quant à la troisième partie, elle permet à L. M. Bajén de présenter les *catorce canciones en la frontera* - texte introductif, traduction en espagnol des chants en occitan, détail des interprètes et des instruments utilisés -, lesquelles soit empruntent aux répertoires aragonais et occitans, soit offrent des compositions, les unes et les autres arrangées musicalement par J. L. Bajén et le groupe Biella Nuei.

Le disque ne dépare en rien la beauté générale de la publication. Elle l'exalte, au contraire. Témoin, parmi d'autres, cet *Aqeras montanas* (connu aussi sous le titre *Se canto*), chanté ici en occitan et en aragonais par Joan-Francés Tisnèr, et qui mériterait, dans le choix du bilinguisme qui est

Pradas, Rafel Sánchez pour l'Aragon ; Equidad Barès, Christian Josué, Christian Lanau et Joan-Francés Tisnèr pour l'Occitania.

Précisons que *Chicotén V* a été soutenu par le Gobierno de Aragón, la Diputación de Huesca, l'Institución Fernando El Católico et Prames S.A.

Pastel présente à tous l'expression de ses sincères remerciements et de sa vive gratitude. Cette initiative, dont le mérite revient d'abord au groupe aragonais Biella Nuei, est à saluer, au-delà de sa beauté formelle, dans toute sa profondeur humaine.

Pierre Corbèfin

Cette publication est disponible chez Domenja Lekuona : Maison Pistà 64110 St-Faust domenja.lekuona@wanadoo.fr au prix de 20 € (port compris).

* *músicas de Aragón y Occitania Zaragoza : Aragón-LCD Prames, 2002*

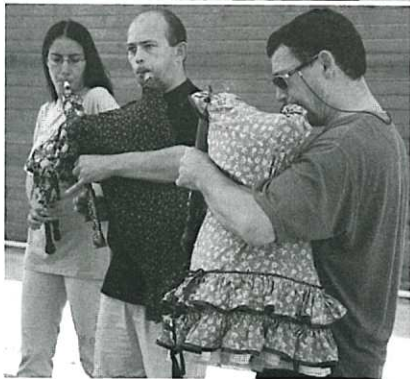
www.prames.com
publicaciones@prames.com

Boltaña

19-20-21 juillet 2002

3^e foire pyrénéenne de fabricants d'instruments de musique

Une petite semaine après les Rencontres de Saint-Chartier, s'est déroulé à Boltaña (Aragon) un moment fort de musique traditionnelle. Les organisateurs de Conspiremus, précis dans leur organisation, n'ont rien laissé au hasard dans leur volonté d'ouverture et de partage. Ils savent que du dynamisme de la lutherie et de son développement commercial, dépende en grande partie la vie de la musique tradition-



nelle et donc celle de tout ce dont cette musique peut être vecteur de diffusion. La référence pyrénéenne gomme toute idée de frontière étatique. Les cultures sont sœurs, les instruments cousins, certains sont jumeaux (flûtes à trois trous et tambourins à cordes) ou portent le même nom (clarin). Entre innovation et respect de la tradition, métissage et sauvegarde de l'identité, beaucoup de passerelles sont possibles. Elles sont plus faciles à poser en mettant en commun le savoir-faire du plus grand nombre. Ce sont là bien sûr des sujets et des soucis communs. La

réflexion et l'élaboration de solutions nécessitent de tels moments qui ne coupent pas l'artisan du contact avec le public mais qui lui ménagent des conditions confortables (et joyeuses !) pour des échanges plus professionnels. Dans la ville haute de ce petit village aragonais, quarante-sept maisons ont ouvert leur porte pour accueillir, dans un patio ou une cave voûtée, tout autant d'artisans. De la musique, il y en a partout dans les ruelles entre les murs de pierre. Mais ces lieux d'exposition demi-clos permettent des échanges plus faciles entre luthiers ou avec le public des nombreux passionnés. Le but est bien la rencontre, l'échange, voire les projets communs, la continuité dans les contacts qui existent depuis plus de vingt ans¹. Les besoins de collaboration sont importants de chaque côté de la ligne de crête. Les réseaux d'information, de diffusion, d'enseignement que nous tentons de mettre patiemment sur pied les intéressent. Le bouillonnement créatif de leur vie artistique et le sérieux de leur travail continuent de nous bousculer. Ce furent trois jours vraiment trop vite passés.

Bernard Desblancs
*Atelier de facture instrumentale du
Conservatoire Occitan*

Contact : Conspiremus Ayuntamiento de Boltaña Plaza mayor, 5 22340 Boltaña (Huesca) España 00 34 974 50 20 02

Pour en savoir un peu plus :

Il serait long et difficile de citer tous les groupes musicaux de qualité. On s'adressera à l'association Gaiteros de Aragon qui édite une très intéressante revue :
Asociación de **Gaiteros de Aragon** (AGA)
C/ Juan Cabrero
20, local Izda
50007 Zaragoza
tel et fax 97 627 94 88
e-mail : gaiters@wanadoo.es

Et quelques références bibliographiques :

- VERGARA MIRAVETE, Ángel. *Instrumentos y tañedores : música de tradición popular en Aragón*. Zaragoza : Edizions de l'Astral, 1994. 193 p.
- BLECUA VITALES, Martín ; MIR TIERZ, Pedro. *La gaita de Boto aragonesa*. Zaragoza : Edizions de l'Astral, 1998. 297 p.

NOTE :

1. Rappelons le travail énorme de Marcel Gastellu sur l'instrumentarium pyrénéen et la participation de l'atelier de facture instrumentale du Conservatoire Occitan à la reconstruction du hautbois de Graus, ceci en relation avec Pedro Mir, Mariano Pascual Mur, Enrique Perez, Alvaro de la Torre, et j'en oublie...

Boltaña 200

Photo

Bernard Desblancs

Les 7 et 8 septembre derniers les participants à la formation se sont réunis autour d'Eddy Schepens, professeur de pédagogie au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon (CNSM) et au CEFEDM Rhône-Alpes. Le sujet des quatre demi-journées portait sur *Pédagogie fondamentale, pédagogie de l'oralité*.

Eddy Schepens travaille depuis de nombreuses années avec des musiciens de tous horizons, et il intervient régulièrement dans des formations au Diplôme d'Etat et au Certificat d'Aptitude.

Une nouvelle approche pédagogique s'est dessinée pour les futurs candidats au fil des exposés. Tout d'abord autour de la notion "d'école", Eddy Schepens rappelle que dans l'Antiquité la *skolê* est le "lieu où il est loisible de", le cadre qui offre un moment de "loisir", de "vacances" au sens où l'on peut "vaquer" à des activités différentes, de découverte intellectuelle par exemple. La notion de "travail" comporte un sens autre, *tripalium* signifiant instrument de torture à trois pieux. Nombre de pédiatres et de pédagogues ont insisté sur la notion de "jeu", notamment Winicott qui montre que c'est par le jeu que l'enfant se construit ; pour l'enfant le jeu donne du sens. De son côté John

Dewey a démontré qu'une activité qui n'a pas de sens ici et maintenant, n'en a pas pour une activité ultérieure ; ainsi la pédagogie musicale classique du "travaille ton instrument, tu feras de la musique plus tard" prouve ses failles idéologiques. Pour apprendre la musique il faut en

élaborée en créant des "matières" au lendemain de la Révolution, et en rompant avec les "Manières" propres à la pédagogie antérieure. On crée des "matières élémentaires", des éléments, ce qui signifie que l'on segmente la globalité de l'expérience artistique, que l'on décide d'un parcours

didactique basé sur des choix idéologiques non neutres.

Par exemple on crée alors le fameux cours de solfège, car la France a, à ce moment, besoin de lecteurs, de déchiffreurs ; ce qui fait qu'aujourd'hui encore la France est reconnue comme étant le pays où les musiciens d'orchestre déchiffrent le plus vite, mais aussi où ils renâclent le plus à approfondir, à travailler la musicalité en profondeur. La situation par exemple en Allemagne est très différente. Il est visible que le fait de diviser l'enseignement en "matières" rend service davantage à l'enseignant

qu'à l'élève. Eddy Schepens est en train de démontrer que le "modèle" de l'enseignement à la "façon Jules Ferry" qui a envahi toute la nation était déjà en préfiguration dans l'enseignement musical à la fin du XIX^e siècle.

jouer, il faut jouer avec elle dès le départ, et non pas apprendre à placer ses doigts, à conduire son souffle pendant des années sans prendre de plaisir artistique. Par ailleurs on peut observer que cette pédagogie classique s'est

Formation ^{au} Diplôme d'État

**professeur de musique :
instruments traditionnels**

Rapport intermédiaire

Concernant la notion d'oralité, et tout en se basant sur les travaux de Bourdieu et de Lahire, on fait apparaître qu'il y a bien, aujourd'hui, un rapport "scripturo-scolaire" à la connaissance ; ce qui veut dire que la scolarisation, la pédagogisation et la scripturalisation déterminent actuellement la différence sociale. L'opposition entre les formes sociales scripturales et les formes sociales orales repose sur le degré d'objectivation de la culture des uns et des autres, avec souvent une dévalorisation des cultures orales. Néanmoins, dans les milieux actuels de la pédagogie des musiques traditionnelles, de plus en plus de personnes revalorisent la transmission orale.

Mais il faut considérer qu'il y a plus de chances d'obtenir le Diplôme d'Etat de musiques traditionnelles si l'on est capable d'objectiver sa culture orale, sa forme

sociale orale. Ceci rejoint ce que Françoise Etay avait démontré lors du colloque sur *Les pédagogies de l'oralité, l'exemple des musiques traditionnelles* à l'Ecole de musique de Villeurbanne en décembre 2001 ; se basant sur les épreuves des CA, DE et DEM, elle avait mis en évidence que la perception analytique moderne devait se retrouver aux côtés de la perception globale des anciens. Dans ce même ordre d'idée Jack Goody a montré qu'il fallait parfois en finir avec la "fiction du grand partage" entre l'oral et l'écrit, puisqu'il y a tuitage partout, que l'oral est une forme d'écriture, que l'écrit comporte une très grande part d'oralité. La pédagogie des musiciens de tradition orale doit se saisir de tous ces matériaux pour avancer en pleine conscience de ses spécificités tout en se confrontant aux autres formes de l'enseignement.

Le stage suivant, les 12 et 13 octobre, a porté sur des interventions de Pascal Caumont sur le thème de la culture musicale et de l'analyse dans les musiques traditionnelles. Une large part a été consacrée aux simulations d'épreuves.

Pascal Caumont
responsable pédagogique de l'École
des musiques, chants et
danses traditionnelles du
Conservatoire Occitan-CMDT

Lo Saüc

La femna que parlava lo T

Al temps que las bestias

podían contar e que caliá bolegar la lenga sèt còps dins la boca sens far lo tomba-sens amb l'arna¹ que minja lo papèl e las nòtas, i aviá una femna al punt de totas las linhas.

Davant eth sieu corredor se recampava la fola, cada ser, cada còp, cada còp que aviá, cada divendre de vèspre, jorn de la divessa que nasquèt d'una conca coma la lenga d'una boca. Una fola concanta ?

Non, contanta e contenta de far, la fola dels contairas e contaires, condaires e condairas, devisairas e devisaires.

Toti damb caps plens de collèctas, de cercas, d'espròvas, d'adversaris e d'auxiliars, de potzes, de balmas, de bòscs



e de montanhas d'aur. Per retèner tot aquò, aquestes, aquestas pejavan nosèls d'espròvas, d'adversaris e d'auxiliars a los pels del cap, a las franjas de la vèsta o las franjas de la saqueta. Per poder n'estacar mai, n'aviá que carrejan tostemps una arpa, una guitarra, un genre de pianò, rics de còrdas...

Amb cadun, amb caduna la hemna mestressa escambiava una veradièra carga de mots, de personatges, d'accions per un sol T amb tres chifras.

Aquela femna parlava la lenga qu'aleuja, la lenga que fa véncer las istòrias tenesas coma lo tè fa al beveires de gaspa.

En cada escasença, que paralava lo T.

1. Thompson e Arne an classificat los contes : T313, T613, T706...

Barthes, Bartas e ceus que sabetz

Auvaris de la lum

congrean pas de pega-sosca en aquel país... çò diguèt un dels bartàs. M'espanta pas tròp...

Avètz vist, ausit, pel-sentit, nas-sentit aquel estiu del país d'entre-mars ? Cèu quem eth cap de poèta madur, doas hiestras blavas e entre d'elas una franja grisa. Les avètz pèl-saborats aqueles bartassons de nivòls que podon pas amagar la plena blava e que liuçan de sucre coma l'aquò que nada⁴ ? Les avètz pel-saboradas aque-

las bartassadas de nivòls o des castelàs que s'acompanhan de vent ?

... "Tustan pas l'amna, pas que lo còs" escrivet lo de las Bartas⁵. "Era lum bèra deth país d'entre-mars... jamai color de bar, jamai nivèl de bar (lo solelh pòt se dispensar de lugrejar !), aquò's ua lum espaci"... Alavetz que podèm jugar a barta belisa e los arbres se pòdon dispensar de conflar camba e cavilha...

Ara la tampa de cuèr va benlèu ennivolar paginas d'aprèp la tardor. Per ieu demorara lo cant gris e blau d'un bartairòl d'estiu amagat jos la tampa quan jorn e nueit se decidisson d'esperels.

4. cf. Josiane Bru, especialista de contes facecioces e de recèptas maravilhosas.

5. cf. note 3, ci-contre.

Autan carreja quicom del fruch

Esperi qu'aurem una polida

tardor tota coflada de vent d'autan. Aitant bufarà lo vent aitant s'amontetarà lo destelh.

Sabètz, lo destelh... per compòstas, confiments e tanben per pstar d'arbres avenidors o d'aucèls panaires e tanben per cantar a fimple de cap.

Solide que lo vent d'autan desmembra mès emplena lo cap a l'encoòp !

Jo sabi u condaire⁶ ... u còp i aviá u condaire esportiu que decidissiá s'aperar Destel⁷. Aqueth èra acostu-



mat d'aquelos prats que cadon castanhas del mes d'escut de tardor al mes des targa d'estiu. Sabetz, aqueles prats banuts als dus fronts, per desfisar l'autan !

Jo sabi un escrivan tanben que destarís pas, un escrivan d'iscla que lo vent menador de nivòls a coneguda abans un autre escriveire... u cop i aviá un escrivan que decidissiá nomenar lo sieu libre *Autan d'enfance*⁸.

Alavetz, voletz una moralitat ? Lo vent pòt desmembrar mès l'Autan amassa la membrança e lo que pòt cerca lo fin destelh...

6. Resembla a la dintrada deras velhadas gasconas "Jo sabi u conde..."

7. Louis-Henry Destel... se tocas "Couserans" l'internet t'en dira mès...

8. Libre de Patrick Chamoiseau

La femme qui parlait le T

Au temps où les bêtes pouvaient conter et où il fallait tourner la langue sept fois dans la bouche sans faire du renverse-sens avec la mite qui mange le papier et les notes, il y avait une femme à la ponctuation de toutes les lignes.

Devant son couloir se rassemblait une foule tous les soirs, à chaque fois, à chaque fois qu'il était, chaque vendredi soir, jour de la déesse née d'une conque comme une langue naît d'une bouche. Une foule conquante ?

Non, plutôt contante et contente de le faire, la foule des conteuses et conteurs, en Languedoc comme en Gascogne, diseurs et diseuses de bonnes blagues. Toutes et tous avec des têtes remplies de collectages, de recherches, d'épreuves, d'ennemis, d'auxiliaires,

de puits, de grottes, de forêts et de montagnes d'or. Pour tout retenir, ceux-là et celles-là accrochaient des nœuds d'épreuves, d'ennemis et d'auxiliaires à leurs cheveux, aux franges de leur veste ou de leur sac. Pour pouvoir en accrocher davantage, il en était qui

transportaient en permanence une lyre, une guitare, un genre de piano, tous riches en cordes... A chacune, à chacun, la maîtresse femme échangeait un véritable chargement de mots, de personnages, d'actions contre un seul T suivi de trois chiffres².

Cette femme parlait la langue qui allège, la langue qui fait mincir les histoires comme le thé fait mincir les buveurs de petit-lait. En toute circonstance, elle parlait le T.



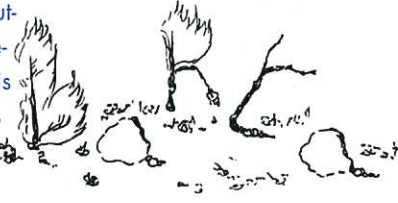
2. Arne et Thompson ont établi une classification des contes avec par exemple : T313, T613, T706...

Barthes, hallier et cieux que vous savez

"Les accidents de la lumière n'engendrent aucun spleen" dans ce pays... Ainsi dit un des Halliers³. Ca ne m'étonne pas beaucoup.

Avez-vous vu, entendu, senti du poil, de la narine cet été du pays d'entre-mers ? Un ciel comme la tête d'un poète d'âge mûr, deux fenêtres bleues et entre elles une frange grise. Les avez-vous savourées de la peau ces buissons de nuages qui n'arrivent pas à cacher la plaine bleue et qui brillent de sucre comme une île flottante ? Les avez-vous savourés du poil ces fourrés de nues ou même de cumulonimbus qui s'accompagnent de vent ?

... "Ils n'affectent pas l'âme, mais seulement le corps" écrit celui des Halliers⁵ "La grande lumière" de ce pays d'entre-mers "jamais grise, jamais basse (même lorsque le soleil ne luit pas) c'est une lumière espace"... Alors peut-on jouer à cache-cache et les arbres n'ont pas besoin de s'enfler le tronc ou même la cheville... Désormais la couverture de cuir va peut-être recouvrir les pages d'après l'arrière-saison. Pour moi demeurera le chant gris et bleu de la fauvette d'été cachée sous la couverture quand jour et nuit se décident d'eux-mêmes.



3. Cf Roland Barthes, *la lumière du sud-ouest*, Communications, 1982, 36, in Martin de la Soudière, *Au bonheur des saisons-voyage au pays de la météo*, Grasset, 1999. En occitan *La barta* correspond au hallier...

L'autan transporte quelque chose du fruit

J'espère que nous aurons une belle arrière-saison bien gonflée de vent d'autan. Autant soufflera le vent, autant s'amasseront les fruits tombés.

Vous savez, les fruits tombés... pour la compote, la confiture et aussi pour semer les arbres du futur ou les oiseaux voleurs et aussi pour chanter à tue-tête. Sûr que le vent d'autan coupe bras et jambes mais il remplit la tête du même coup !

Je sais un conteur⁹... il était une fois un conteur sportif qui décida de s'appeler Destel¹⁰. Celui-là était un habitué de ces prés où pleuvent les châtaignes depuis le mois du

bouclier d'automne jusqu'au mois du bouclier final. Vous savez, ces prés cornus sur les deux fronts, pour défier le vent d'autan

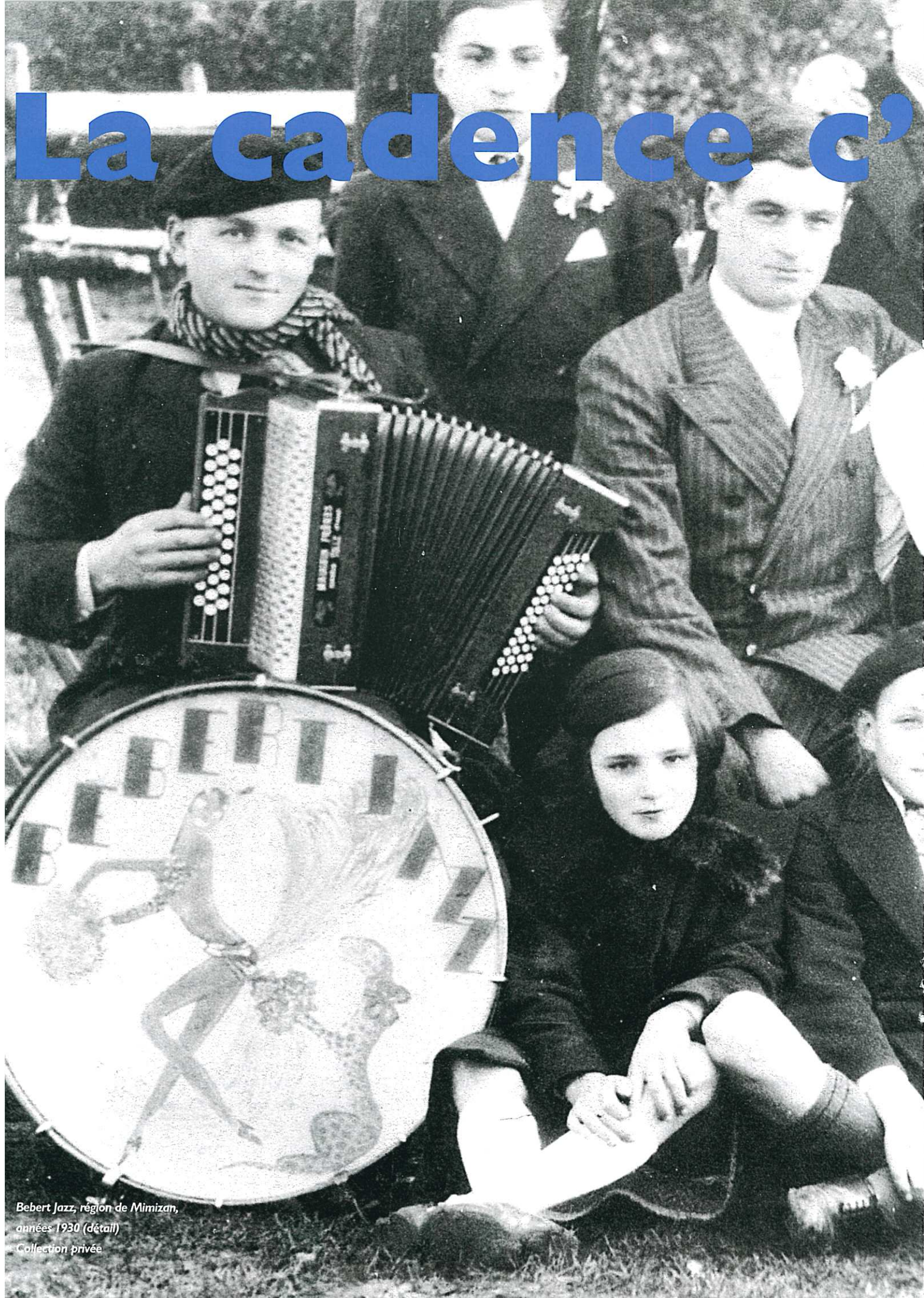
Je sais aussi un écrivain qui ne tarit pas, un écrivain d'une de ces îles que le vent meneur de nuages a connue avant tout autre écrivain... il était une fois un écrivain qui nomma son livre *Autan d'enfance*¹¹...

Alors, il vous faut une moralité ? Le vent peut couper bras et jambes mais l'Autan rassemble la mémoire et qui peut chercher la fin fruit affalé...



9. Ressemble à la formule de début de veillée gasconne "je sais un conte..."
 10. Louis-Henry Destel... en cherchant à "Couserans" on peut en savoir plus sur internet...
 11. Livre de Patrick Chamoiseau

La cadence c'



Bebert Jazz, région de Mimizan,
années 1930 (détail)
Collection privée

est la danse¹

par Jacques Baudoin

La figure du musicien de bal a-t-elle changé depuis les témoignages laissés par Félix Arnaudin ? À partir de l'exemple des Landes, Jacques Baudoin passe en revue diverses époques pour en arriver à nos jours. Tout en dressant ce panorama musical, il raconte comment il perçoit la notion de cadence ainsi que le rôle du musicien de bal.

Musique et danse, danse et musique ! Curieusement on finit par perdre de vue que c'est d'un musicien que provient la musique. En des temps dominés par la musique en boîte cet oubli peut se comprendre et si l'emploi des cassettes, disques compact et autres DVD peut être excusé en cas d'urgence et extrême nécessité, la seule musique réellement propice à la danse est celle faite par un musicien à proximité des danseurs.

Penser qu'il peut être remplacé par un magnétophone reviendrait à dire que le musicien n'influe sur le déroulement d'un bal que par le choix des morceaux et la qualité de leur exécution. Ce point de vue n'est pas seulement réducteur, il est faux car le musicien traditionnel occupe une place trop particulière pour prétendre à la neutralité. Dans une communauté où chacun connaît sa place, le bal rassemble des individus unis par des liens complexes et les transforme en "danseurs". Cette mutation temporaire et simplificatrice remet en cause les hiérarchies sociales et crée de nouveaux liens ; le musicien en est le grand ordonnateur.

Serviteur des danseurs et maître du bal ! Enviable situation ! Mais est-il si aisé d'être bon musicien ?

Le bal du musicien traditionnel

Dans les Landes, et de façon générale jusqu'à l'arrivée du bal "moderne" dans les années 1930-1950, le musicien traditionnel² joue seul. Les raisons sont pragmatiquement financières : il n'a pas à partager son cachet ! Bien sûr, pour assurer seul le bal le musicien doit être excellent et beaucoup pourraient penser que sa compétence vient d'une exceptionnelle capacité à exécuter en virtuose des morceaux dont la variété et la difficulté feraient la valeur !

Cruelle déception ! Dans la musique traditionnelle landaise, dont la meilleure part sert à faire danser, le seul vrai critère de qualité est "**la cadence**". Le témoignage de tous les anciens musiciens traditionnels est formel, c'était le mot magique, avoir ou pas la "cadence" c'est ça la vertu du bon musicien.

Comme c'est "*la cadence qui fait la danse*" le répertoire devient presque secondaire et nos enquêtes montrent que celui-ci était globalement assez restreint. La raison est assez simple à comprendre. Dans un environnement bruyant (conversations, bruits des danseurs...) la virtuosité d'un musicien qui joue sans sonorisation apparaît vite accessoire car, au-delà du cercle immédiat des danseurs, le seul son résiduel audible est l'enveloppe rythmique du

morceau. Les pieds du musicien, parfois aidés de grelots, scandent la cadence sur le sol et participent largement à cette enveloppe. Un joueur d'accordéon de la région de Sarbazan était connu pour le formidable battement de ses sabots sur le parquet qui s'entendait à l'autre bout du village. Personne n'avait jamais trop entendu ce qu'il jouait mais tous disaient admiratifs : "Il était terrible pour faire danser !".

Lorsque cette enveloppe rythmique était audible et pertinente par rapport à la danse, le musicien **avait la cadence**. Et s'il développait une virtuosité formelle sans y associer cette capacité à faire danser, il n'était pas engagé, c'est tout ! Ainsi, du côté de Roquefort, un violoneux landais a fait une belle carrière en jouant simplement "la polka", "la mazurka", "l'escottiche"... Il n'avait pratiquement à sa disposition qu'un seul morceau pour chaque danse et les jouait autant de fois que nécessaire au cours du bal (son répertoire de rondeaux était tout de même plus fourni !).

Le bal landais est un lieu bruyant, joyeux et animé, les gens ne viennent surtout pas écouter de la belle musique, ils veulent s'amuser "en société". Ce qui compte ce sont les relations de convivialité qui s'instaurent, le contact public des corps, interdit par la morale religieuse et sociale, et que la danse non seulement permet mais suscite et rend nécessaire³.

Musicien et mouvement

Le musicien gascon inter-réagit avec les danseurs dont il utilise les mouvements pour caler le tempo et le rythme des morceaux. Il a à sa disposition deux critères simples et efficaces : la vue d'ensemble et le son des pas. Ainsi, et de ce point de vue, il n'existe que deux types de danses :

Les danses en couple

Lorsque le musicien joue des valse, scottisches ou autres mazurkas, le bal est constitué de couples qui évoluent chacun à son rythme, sans mouvement collectif concerté. L'illusion de cohérence parfois donnée par l'ensemble est simplement dictée par la convenance immédiate et le désir de ne pas se gêner. Ce

serait presque un bon exemple de mouvement brownien où chaque contact génère une nouvelle direction de façon quasi aléatoire. Chaque couple s'enferme dans une bulle où il vit sa propre histoire, les yeux dans les yeux ; à l'esprit collectif se substitue la notion de partenaire privilégié. Le musicien repère alors quelques couples de très bons danseurs et "**les fait danser eux**" en calant sa cadence sur le mouvement des pieds et du corps des danseurs.

Ce calage est individuel (par couple) et le mouvement d'ensemble des couples n'intervient pas sur sa pratique musicale.

Les danses collectives

Exit le partenaire privilégié, c'est le mouvement d'ensemble des danseurs qui prime et si d'aucun n'est pas convaincu, c'est une évidence pour le musicien. Souvent surélevé par rapport aux danseurs, il ne voit plus les mouvements individuels des danseurs ni leurs pieds, mais la vague des chaînes qui avancent en même temps d'un même geste et d'une même longueur, les têtes et les épaules qui montent et descendent comme portées par un seul corps. On peut comparer cet effet à celui donné par les vols d'étourneaux ou les bancs de poissons qui virevoltent dans un mouvement d'ensemble où le groupe réagit comme une seule entité. C'est vrai aussi pour le cercle ou les danses collectives en couples (rondeaux ou branles béarnais). Si une chaîne forme un groupe, d'autant plus soudé et cohérent qu'elle est courte (environ dix personnes), l'ensemble des chaînes constitue aussi un groupe, tout comme un cercle de sauts, de rondeaux ou de branles en couple. Cette sensation d'unité, du point de vue du musicien, se généralise sans difficulté à un ensemble plus vaste du moment que celui-ci génère cet indicible sentiment de cohérence et de plénitude si rare et si immédiatement reconnaissable⁴.

Le musicien est le moteur et le régulateur d'un macro-organisme qui évolue à sa convenance !

Musicien-danseur

Le musicien n'est pas absent de la danse. De très nombreux témoins disent même qu'il y participait volontiers en prenant la tête de la première chaîne des rondeaux ! Ainsi tous les joueurs d'accordéon ou de violon de quelque renommée avaient la réputation d'être d'excellents danseurs. Ces musiciens savaient amuser "la société" par leurs facéties



et leur propension malicieuse à danser le rondeau tout en jouant ! Ainsi dans les années 1930, lorsque l'ambiance du mariage était bien lancée, Henri Dauba de Saint-Perdon prenait la tête de la chaîne en jouant du violon et faisait passer les danseurs endimanchés, avec leurs beaux souliers vernis, sur le tas de fumier de la ferme où se faisait la noce. Plus de cinquante ans après il en pleurait encore de rire en montrant ses chaussures !

Le temps du bal, le musicien est le catalyseur d'une alchimie subtile qui dissout le tissu social et le réorganise, identique à lui-même et pourtant différent. Seul au milieu de rondes qui se succèdent, centre du cercle et moteur de la fête, le musicien est un point singulier dans un ensemble homogène. Alors même qu'il appartient à cette société, cette singularité l'exclut et, lorsque la charge devient trop lourde, il se transforme en musicien-danseur, le temps de réaffirmer son appartenance au cercle. Tout passe par la blague, par des plaisanteries, mais personne n'est dupe du musicien qui prend la tête de la première chaîne. Personne ne lui dispute cette légitimité alors qu'il s'agit bien d'une "réappropriation". Maître de la musique et de la danse il fait passer la noce où bon lui semble, y compris sur le tas de fumier.

Fier d'une place qu'il ne céderait à personne et modeste dans sa façon de la revendiquer.

Fier et modeste dans le même instant, voilà bien des subtilités de gascon !

Danseur-musicien, la musique des pas

Dans *Un jour sur la grand'lande*,⁵ Félix Arnaud raconte cette scène qui se passe dans une chapelle abandonnée :

"Et voici sur-le-champ une ronde formée, rythmée au sabot, n'ayant pour instrument que la voix, la Niniou en tête. Mais il manquait un son. Que faire ? Alors, sans rien dire, ce petit bout de femme espiègle se met à agiter la cloche abandonnée, din, dan (...)"

Lorsqu'on a affaire à un ensemble homogène de très bons danseurs, le choc individuel des pas sur le sol s'organise. Un son, tout à fait caractéristique et spécifique du type de danse, apparaît qui ne reprend pas la rythmique du morceau instrumental. Ce n'est pas un son volontaire où le danseur chercherait à reproduire le rythme de la mélodie, ou son complètement rythmique, un peu comme dans les claquettes ou le clocking irlandais. C'est le rythme de la danse où le costume participe au son d'ensemble par le choc des chaussures (souliers ferrés, sabots...) mais aussi par le frottement des habits, des robes sur le sol... Pour des danses comme les branles béarnais ou les

*Mariage dans la
région de Retjons,
Auguste Bernet
(Vielleux), vers 1920
Collection privée*

rondeaux, en chaîne ou en couple, ce son est tellement caractéristique que le type de danse est reconnaissable au seul bruit fait par les danseurs.

Pour l'entendre aujourd'hui il faudrait que les bals traditionnels comprennent une majorité de bons danseurs, ce qui est hélas rarement le cas, mais il faudrait aussi qu'ils portent des costumes semblables à ceux d'autrefois et c'est une toute autre histoire !

Ne voyez dans ces propos aucune nostalgie au goût passéiste, c'est un fait, c'est tout.

Le son de la danse est un son oublié.

Danse et cadence

La bonne "cadence" n'est surtout pas une question de vitesse. Cette notion privilégie presque exclusivement le respect des impulsions internes, celles qui donnent ou non "envie de danser"⁶ simplement parce que le balancement du corps du danseur s'inscrit naturellement dans le rythme du jeu du musicien. La vitesse intervient dans une seconde phase puisque le danseur doit avoir le temps d'inscrire correctement son corps dans l'espace. Imaginons qu'une danse exige un saut vertical. Si le morceau est trop rapide le danseur n'a pas fini de retomber qu'il lui faudrait déjà commencer un autre pas ; par contre si le tempo est trop lent le danseur retombe au sol avant la fin de la séquence mélodique et il doit attendre l'arrivée de la suivante pour repartir ! Alors, lui faut-il sauter moins haut pour gagner du temps ou plus haut pour en perdre⁷ ? Ces quelques centièmes de seconde d'écart⁸ semblent peu de chose mais interdisent toute fluidité, toute expressivité, toute qualité à la danse, quand elles ne la rendent pas impossible.

C'est sans doute l'une des limites à la création actuelle de rondeaux, de bourrées..., lorsque leur mélodie ne respecte que des règles rythmiques "extérieures" à la danse et par là même illusoires.



Dans le pire des cas le groupe joue consciencieusement ce que son musicien-compositeur a noté : la mélodie est mélodieuse, les harmonies harmonieuses, le morceau "swingue à mort" mais personne ne danse, faute de savoir **quoi** danser. Un peu décontenancé, mais plein d'entrain, le leader du groupe finit par lancer à la foule indécise "Rondeau", évitant de justesse d'ajouter le "bande de nuls" qui lui brûle les lèvres, et obtient en réponse une vague farandole. Où sont passées ces micro-impulsions qui font toute la différence ? Ils ne les jouent pas parce qu'ils n'ont malheureusement pas conscience de leur existence⁹. Ce n'est pas le 2/4 ou le 6/8 qui fait le rondeau !



"je mène la chaîne parce que je suis le Maire du village !" ou "je conduis le rondeau parce que je suis le meilleur danseur du quartier !". Comme c'est une évidence pour la communauté il le fait, c'est tout ! Par contre s'il surestime sa légitimité, la sanction sociale est sans pitié. Un jeune présomptueux se fera carrément "sortir" de la place et un "notable" mal inspiré sera l'objet de quolibets d'autant plus douloureux qu'ils seront indirects. Dans le pire des cas l'un et l'autre y gagneront un surnom qui les suivra longtemps (parfois toute leur vie !) comme une clochette au tintement insistant et moqueur.

Le musicien traditionnel a "tété" sa culture en naissant, tout est intériorisé. Lorsqu'un jeune garçon¹⁰ veut devenir musicien son seul obstacle est d'acquérir la technique instrumentale. Le répertoire est imprimé dans sa mémoire et le rythme de la danse imprègne les mouvements de son corps.

En terme de pratique significative les "vrais" musiciens traditionnels landais ont disparu dans les années cinquante.

Mariage dans la région du Marsan,

Henri Dauba,

violoneux vers 1925

Collection privée

Musiciens des villes

Musicien traditionnel, folk, "trad",... "néo-folk" ?

Musiciens des champs

Le musicien traditionnel fait partie de la société dont il joue la musique, il en connaît la langue et les conventions. Or dans tous les domaines l'essentiel passe par ce qui ne se voit pas et ne se dit jamais. En aucun cas quelqu'un prendra la tête d'une chaîne en disant

L'intérêt pour les vieilles danses landaises ressurgit curieusement en milieu urbain dans les années soixante-dix avec la vague folk. Peu après 1968, de jeunes musiciens, qui avaient souvent fait leurs premières armes dans le rock, ouvrent une boîte de Pandore musicale. Ces post soixante-huitards, rebelles à des valeurs bourgeoises dont le solfège est un symbole fort, découvrent des sons exotiques et une culture où la musique s'apprend "d'oreille" sur des instruments étranges et passionnants.

Mais le mode d'emploi n'est pas dans la boîte et les jeunes "musiciens des villes" comprennent vite qu'il faut aller chercher la bonne parole chez les vieux "musiciens des champs" ! La mode est au collectage

et ce qui est retrouvé est immédiatement réinjecté dans les **"bals folk"** (instruments, techniques de jeu, répertoire...). L'enthousiasme tenant lieu de compétence, l'heure n'est pas au chipotage : andros, rondeaux, sauts et branles de toutes natures se confondent en d'immenses et joyeuses "farandoles"¹¹. Réunissant de mauvais musiciens et de mauvais danseurs, le **"bal folk"** avec ses "sonos" improbables et son amateurisme militant a prouvé que le bonheur collectif n'a que faire de la virtuosité. Le bal traditionnel renaît d'une convivialité retrouvée.

Musicien "trad"

La pratique améliore la compétence et des réflexes se forment. Le niveau des musiciens et des danseurs augmente lentement, sans parler de la qualité des instruments ! Le "folkeux", cet "étranger intérieur", franchit tous les obstacles mis à la "réappropriation" de sa propre culture, y compris celui de la langue. La recherche de ses racines lui sert souvent de moteur. La fréquentation des vieux musiciens permet de retrouver des instruments et des techniques oubliées, un vaste répertoire, mais surtout cette si subtile et si indispensable "cadence"¹² ! Les danseurs suivent une évolution identique et apprennent à différencier les formes de rondeaux, les variantes des pas... La trans-

mission de toutes ces merveilles passe beaucoup par des stages de musique et danse traditionnelles. C'est la naissance du **"bal gascon"** où la pratique des musiciens nourrit celle des danseurs et réciproquement. L'enthousiasme y perd ce que la compétence y gagne et la "farandole" disparaît au profit du rondeau¹³. Tout naturellement le bal se structure et ce sont les meilleurs danseurs qui prennent à nouveau la tête de la chaîne. Grâce au collectage le musicien "trad" a jeté un pont vers la tradition. Sa compétence n'est pas innée, elle s'est lentement construite, mais elle est réelle.

Danse, cadence et décadence !

Du "trad" au "néo-folk" ?

Le temps passant, arrive une "deuxième génération" de musiciens pour qui l'exotisme de la redécouverte est depuis longtemps consommé. L'acquisition de bons instruments et leur pratique au meilleur niveau étant choses banales, ils trouvent fades, sinon désuètes les

Bebert Jazz, région de Mimizan, années 1930
Collection privée



productions de leurs aînés. Ces musiciens tirent leur supériorité d'une excellente maîtrise instrumentale mais méconnaissent souvent la danse, la culture et la société qui les sous-tend.

Cette surcapacité technique étant sous-employée par la "tradition", que faire de toutes ces notes ? Depuis quelques années beaucoup entonnent le désormais classique couplet sur la "nécessaire" évolution de la pratique musicale et le renouvellement d'un répertoire qui n'est jamais assez brillant à leur goût. La recherche de nouveaux sons et d'espaces de virtuosité les entraîne aujourd'hui vers les délices de mélanges transcontinentaux. Curieuse ironie de l'Histoire où les descendants des musiciens folk délaissent leur culture retrouvée au profit de la *world music* faisant ainsi, mais en sens inverse, le même chemin que leurs prédécesseurs ! Hélas la volonté d'innovation de ces "néo-folkeux" cache souvent leur incapacité à comprendre ce qui rend leur propre culture précieuse et unique. Ils s'engagent ainsi dans un processus de rupture et participent de "bonne" foi à la mort de ce qu'ils voudraient sans doute sauver.

Pourtant, sous une apparente simplicité, les techniques traditionnelles exigent beaucoup de finesse. À ceux qui sont assez modestes pour comprendre que la virtuosité instrumentale peut trouver de nombreuses voies où s'employer, nous conseillons d'écouter les anciens musiciens, de regarder les bons danseurs et d'essayer de suivre avec leur instrument les impulsions et les mouvements des corps¹⁴ et, pourquoi pas, d'en profiter pour apprendre à bien danser !

Le musicien ne peut faire danser que s'il est capable de projeter sa musique dans le corps en mouvement du danseur.

Mais comment éviter l'appel puissant de ce Pays mythique où "*l'herbe est plus verte et le ciel plus bleu*" ? Voici revenu le temps des farandoles ?

Un jour le cercle est tombé malade

Maintenant il est carré

L'évolution du bal au cours du temps modifie la relation spatiale qui lie musicien et danseur, pourtant le son se propage toujours dans l'air en cercle tout autour de sa source.

Dans le bal *au son de votz*¹⁵, le chanteur-danseur se déplace avec la chaîne qui répond et participe au

rythme. Monotonie de la musique, répétitivité des paroles, relances rituelles, tout concourt à la transe, à un sentiment de communion qu'avive la longueur des chants¹⁶. Dans l'intimité du clan familial ou du voisinage naît alors une relation inégalable et envoûtante. Plongez-vous dans la scène de la chapelle abandonnée que relate Arnaud¹⁷ ou imaginez une métairie le soir, perdue dans la forêt, et invitez-vous à la veillée pour danser le rondeau à la lumière ténue du feu de bois et des torches de résine ! Les Landais étaient tous un peu sorciers, qui s'en étonnerait ?

Au moment de la noce ou de la fête, il s'agit de montrer son hospitalité. Le gascon sait recevoir, il en va de son honneur et de sa place dans la société. Bien qu'il soit d'autant plus cher qu'il est renommé, l'indispensable musicien se place naturellement au centre de la danse. Au-delà de symboles tous biens réels, il est certain que d'un point de vue acoustique c'est l'emplacement idéal, il est vu et entendu de tous.

À l'arrivée des danses en couple "modernes" le musicien quitte le centre du cercle pour sa périphérie. La position est bien moins pertinente sur le plan acoustique mais la circulation des danseurs n'étant plus organisée il serait très gênant pour leurs déplacements. Pour être mieux vu il monte sur des estrades de moins en moins improvisées et change d'instrument pour gagner en puissance sonore. C'en est bien fini des bals au *guitarre*¹⁸ (guimbarde), et l'accordéon diatonique impose son hégémonie bientôt aidé d'un *jazz*¹⁹, pour mieux marquer le rythme. La scène et la "sono" ne seraient plus très loin si les années cinquante ne venaient sonner le glas de la tradition. Le musicien traditionnel ne connaîtra pas cette "consécration". Ici finit aussi l'histoire du cercle, de son centre et de sa périphérie, le temps où musiciens et danseurs se parlaient, plaisaient.

Au temps de la redécouverte, le musicien monte sur scène avec sa sonorisation et instaure un face à face avec les danseurs qui n'est pas prêt de s'achever. Technicien incertain jouant sur de médiocres instruments, le gentil "folkeux" se satisferait souvent d'une place moins exposée aux critiques. Heureusement pour lui le danseur n'est guère mieux loti et ils communient dans le même plaisir. Le temps passe, de part et d'autre de la scène le niveau monte, mais le face à face conserve une part de complicité, musiciens et danseurs peuvent encore échanger un geste, un regard, instants de connivence.

Le changement de millénaire consacre une technique instrumentale sans failles servie par des sonorisations de qualité, la scène s'illumine du feu des projecteurs. La puissance de la "sono" étouffe le son de la danse, la

salle s'éteint et les mouvements des danseurs s'engloutissent dans un noir profond. Le fil ténu qui reliait danseurs et musiciens finit de se briser. Le symbiote a tué son indispensable partenaire.

Seul maître enfin de la place, le musicien a remporté la bataille et perdu la guerre.

Le carré de la scène a remplacé le cercle de la danse.

La fin des bals ?

Pour achever cette modeste rétrospective, évoquons un instant la fin des bals et des musiciens de bal. Les bals "populaires" sont devenus "bals disco" et les musiciens ont été remplacés par de pseudo-chanteurs-animateurs qui passent des disques secondés par des batteries d'appareils électroniques et des hauts parleurs qui hurlent au maximum de leur puissance. Les musiciens sont absents, mais les danseurs aussi ! Ces "bals" n'attirent plus grand monde ; accoudés à la buvette face à la piste vide, les organisateurs cherchent désespérément au fond de leurs verres de soda-coca : "pourquoi ça ne marche pas ?".

Le bal populaire est mort avec ses musiciens !

Quant au bal traditionnel, il lui faut se méfier, il sert de plus en plus souvent d'alibi à des bal-concerts de *world music*. Ce séduisant chemin flatte le musicien, mais la "musique du monde" n'est pas la "musique de tout le monde" ; dans tous les cas elle est rarement celle des bons danseurs ! électronique, boîtes à rythme et décibels écrasent sans vergogne cette "cadence" indispensable à l'expression de la danse. La rupture entre le musicien et le danseur est alors consommée.

Il ne s'agit pas ici de traîner le passé comme un pesant boulet. Mais avant de tout changer il faudrait être certain d'avoir tout compris et, entre autres, que le bal est fait pour les danseurs, pour les rencontres, pour exprimer ou transcender des liens sociaux ou pour en créer de nouveaux. Dès lors que le danseur n'est plus Roi au centre de la fête, le bal meurt car il est sans objet.

Ce n'est pas pour rien que le musicien jouait souvent au centre de la danse. Ces deux cercles autrefois concentriques sont maintenant séparés, la bordure de scène leur

sert de tangente. De ce frêle contact que restera-t-il bientôt ? Dans quelques années, quand ces modes seront passées, où seront les danseurs ?

C'est le collectage et la fréquentation des vieux danseurs-musiciens qui a sauvé la tradition dans les années 1970. Qu'en sera-t-il demain ? Qui guidera nos fils en quête de racines ?

Bien que l'Histoire soit renommée pour ses bégaiements, il n'est pas certain que son vent souffle deux fois dans la même direction !

Pourtant la Gascogne, Dame pudique et sauvage, ne se livre qu'avec lenteur et elle a encore tellement à donner !

Jacques Baudoin
Musicien et collecteur
Pau, mai 2002

NOTES

1. Ce texte est également inclus dans la partie cédérom du disque sur les chants et la musique des Landes du groupe Ad'arron : *Ací qu'ém reis, Mossur !* La parution est prévue pour la fin de l'année 2002.

2. Le "musicien traditionnel" est celui dont toute la vie, depuis l'enfance, est majoritairement baignée par la culture de sa seule région, sans apports extérieurs écrasants et artificiels, comme la radio, la télévision... Mais bien d'autres définitions sont possibles !

3. Lire à ce sujet le texte *S'il te plaît, dessine-moi un rondou* ! dans la partie cédérom du disque compact du groupe Ad'arron : *Ací qu'ém reis, Mossur ! : musicas de las lanas*. ADN 002. (à paraître)

4. Cet effet est également très marqué dans certaines danses bretonnes compactes et "linéaires", très intériorisées, ou avec des ronds chantés de Vendée expressifs et "aériens" ou... Le cercle n'est donc pas une structure privilégiée, pas plus que la proximité physique. Chaque danse a ses propres critères où tout le corps intervient, y compris les expressions du visage. La danse ne serait donc pas qu'une affaire de pied ?

5. ARNAUDIN, Félix. *Un jour, sur la grand'lande*. Bordeaux : L'Horizon chimérique, 1988. 91 p. Collection "de mémoire".

6. Pour parler des bons musiciens nos témoins disaient souvent : "Celui-là, oh-ou ! C'était quelqu'un ! Quand il commençait à jouer, tu pouvais pas rester assis, tu te levais et t'allais danser !".

7. Cette année, à l'occasion du Grand bal de l'Europe 2002 à Gennetines, des musiciens et danseurs béarnais et basques ont comparé leurs façons de jouer et danser les sauts. Alors que les mélodies sont souvent proches, sinon identiques, les airs diffèrent profondément car les intentions musicales sont distinctes. Ainsi dans le *peyrotton* un musicien souletin allonge légèrement les pas-

sages où le danseur saute pour qu'il puisse finir les ornements qu'il fait avec ses pieds et retombe au bon moment pour repartir avec la mélodie. Le même air joué "à la Béarnaise" devient absolument "indansable" par un souletin alors qu'il est parfait pour un danseur béarnais !

8. Sur un morceau de trois minutes, un écart total de quelques secondes est parfaitement perceptible et destructeur pour la danse.

9. Chacun comprendra aisément que la solution d'évidence à des problèmes rythmiques passe par l'introduction d'une batterie, et, si ça ne suffit pas, une petite boîte à rythme ou une bonne basse électrique s'imposent ! Ainsi, non seulement les impulsions de la danse sont pulvérisées, mais les temps musicaux sont lourdement soulignés. Bonne chance aux danseurs !

10. La tradition landaise ne laisse aucune place à des "musiciennes". La musique étant considérée comme un amusement, "les filles n'ont pas que ça à faire !" est la réponse invariable et personne n'ajoute l'évidence, la place des filles est à la maison, surtout le soir !

11. Le mot de "farandole" prend ici le sens de "danse en chaîne où chacun fait de son mieux en sautillant d'un air convaincu, parfois comprimé, parfois écartelé, l'ensemble serpentant vivement au milieu d'une foule de préférence compacte". Que les Provençaux me pardonnent, la "vraie" farandole est sans doute plus élaborée. Restons amis ?

12. J'ai longtemps joué à mon grand-père, Gaston Tastet, les rondeaux qu'il m'avait appris sans qu'il daigne les reconnaître. Il me disait : "c'est pas un rondeau ça !" ou "je n'ai jamais entendu cet air !". Le pire c'est qu'il était de bonne foi ! Un matin, alors que je jouais sans illusions un rondeau qu'il ne connaissait pas, il est passé devant moi et s'est arrêté pour me dire, affirmatif : "C'est un rondeau !". Après quatre ou cinq ans de pratique, j'avais enfin trouvé la "cadence", et c'est peu de dire que j'étais fier ! Je le suis d'ailleurs encore un peu.

13. Le rondeau des bals folk, pesant, peu élégant, semblait n'avoir été inventé que pour muscler nos mollets de citadins (surtout le droit !). C'est dire sa mauvaise réputation ! Le passage au bal gascon s'est fait, pour moi, à la fin des années 1970, du côté de Sabres lorsque j'ai vu une chaîne de danseurs arriver vers la scène ; mouvements fluides des corps glissant sur le parquet avec ce son inimitable, hommes et femmes désincarnés, portés par la musique. Pour la première fois, je voyais "Le Rondeau", celui qu'on danse une nuit entière sans fatigue, celui qui soude une communauté. Cette scène, toujours présente dans mes souvenirs, induit encore ce sentiment magique d'harmonie et de certitude.

14. Au cours d'une émission de télévision, des percussionnistes égyptiens racontaient que pendant la "danse du ventre" le corps de la danseuse ondulait suivant les impulsions de leurs instruments. L'un "commandait" les mouvements rythmiques de la poitrine, l'autre les oscillations des hanches... Ce niveau de complicité ne semble pas invraisemblable.

15. *Au son de votz* : le bal se déroule sans instruments, a capella accompagné de percussions naturelles. On dit aussi *au truc de l'esclòp* : au choc du sabot.

16. Certaines chansons de neuf comprennent une demi-douzaine de couplets par séquence. Avec un temps moyen de dix-sept à vingt secondes par couplet on constate qu'un seul rondeau chanté peut durer plus de quinze minutes !

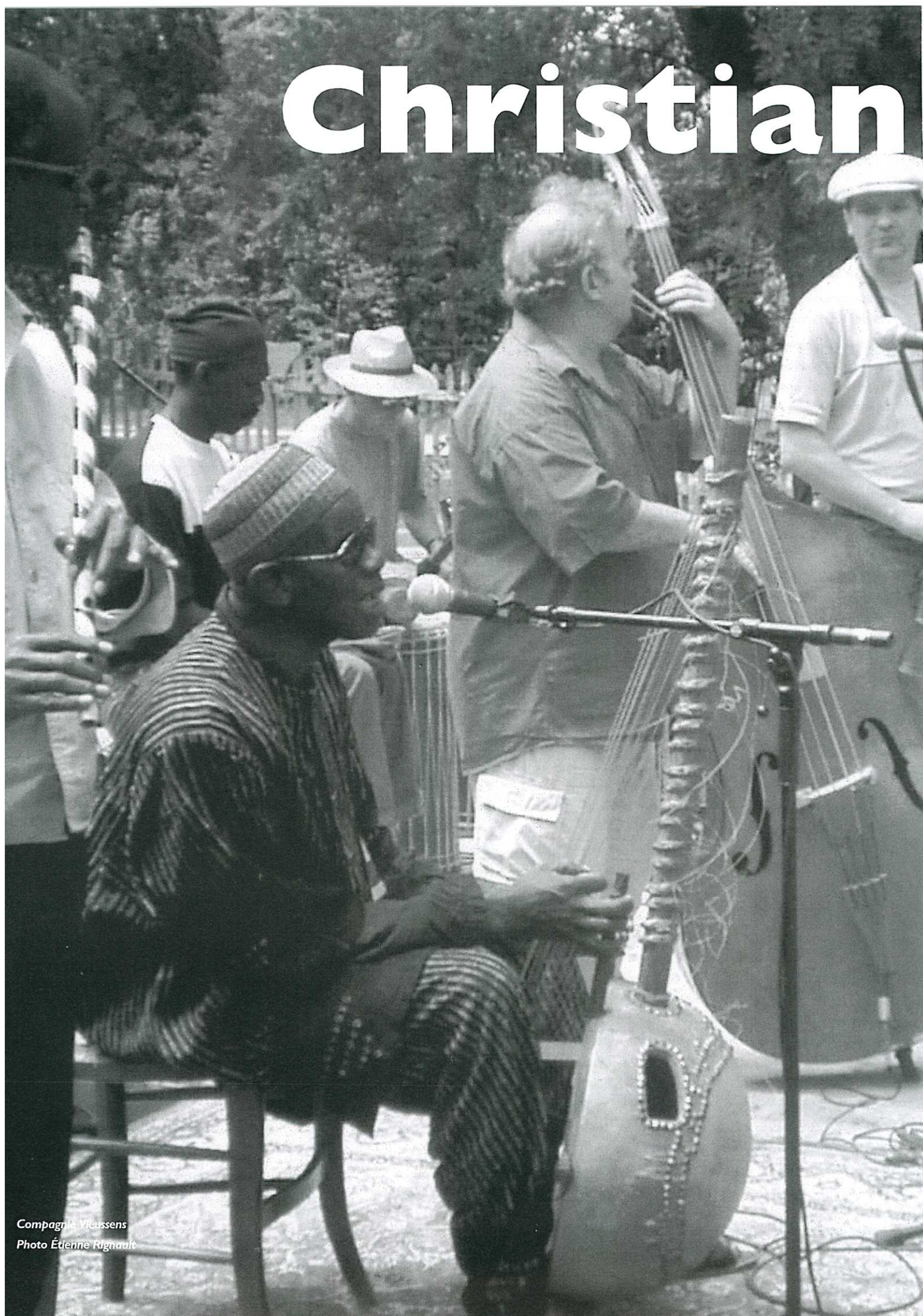
17. ARNAUDIN, Félix. *Un jour... Op. cit.*

18. Le *guitarre* est le nom landais de la guimbarde. Pas chère et facile à transporter, comme en témoigne F. Arnaudin, elle était très utilisée pour danser en petit comité, dans les métairies... Elle avait un statut d'instrument de musique, même si sa pratique n'entraînait aucune notoriété (le "musicien" n'étant pas rétribué !). Notre collectage montre qu'elle était usinée par des forgerons/maréchaux-ferrants. La fabrication de bonnes guimbardes prouvait leur compétence et leur maîtrise professionnelle.

19. A partir des années 1930, le répertoire et les modèles urbains se répandent dans la campagne. Pour être à la mode (déjà !!!) le musicien joue de l'accordéon diatonique, puis très vite chromatique, pour pouvoir aborder le répertoire de plus en plus complexe des "java, tango, paso doble, charleston..." et cale le rythme en tapant du pied sur une grosse caisse. C'est la grande époque du jazz largement relayé par les radios et, à l'imitation de ce qu'ils entendent, les musiciens se regroupent par deux, la grosse caisse s'enrichit d'une cymbale et d'une caisse claire ! Pour faire "moderne" ces groupes prennent donc tous un nom qui finit invariablement par jazz ! Ce nom est écrit en gros sur la grosse caisse que tout le monde appelle alors le jazz.

Comment ne pas remarquer qu'à une époque plus récente (quoique !) les folkeux des années 1970-1990 donnaient à leur groupe un nom finissant invariablement par folk. Il était alors de bon ton de ne pas se prendre trop au sérieux - *Mai 1968 oblige !* - d'où des noms assez insolites cachant souvent des jeux de mots, des contrepèteries... mais finissant par folk ! Ainsi, dans les années 1975, j'ai formé un groupe de bal qui portait fièrement le nom de *Canicule folk, le groupe qui vous fera suer !*, en relation avec notre enthousiasme et notre médiocre qualité musicale. Le nom s'est vite simplifié en *Canicule folk*, offrant à des fans zélés l'opportunité d'une douloureuse et faussement admirative contrepèterie, "Aaahhh ! Ces Canicules m'emballent !". Le groupe a fini sous le nom de *Canicula, "gasconnitude"* et reconquête de la langue obligent !

Christian



Vieussens

entretien réalisé par Guillaume Lopez

I avait huit ans quand son père, musicien, lui a offert son premier fifre, un cadeau qui l'a marqué. En 1961, il entre au Conservatoire de Bordeaux en classe de flûte traversière, puis plus tard découvre le jazz, la musique improvisée, la variété et réalise un travail de fond sur les musiques traditionnelles et plus particulièrement, l'histoire du fifre dans sa Gascogne natale. On doit à son action le renouveau de la pratique du fifre en Gironde et au-delà.

On comprendra mieux sa démarche de musicien, compositeur en comprenant la diversité de ses rencontres et de ses expériences

Guillaume Lopez : Avant que tu nous parles de ton parcours, peux-tu nous résumer comment tu as débuté la musique ?

Christian Vieussens : Je suis né à Arcachon, au bord de l'océan, d'un père musicien qui m'a vite initié au fifre et à la flûte. Je suis rentré au Conservatoire de Bordeaux en 1961 avec un professeur qui s'appelait Maurice Pruvost qui avait été d'ailleurs professeur de mon père, dans les années 1930. C'était un excellent musicien.

J'arrivais avec mon pupitre, ma méthode, ma flûte, je jouais, je me trompais, il m'interrompait en prenant sa flûte, me jouait les deux pages dans un tempo d'enfer, avec un son fabuleux, et me disait : "Faudra me jouer ça comme ça pour la prochaine fois". Et ça a duré cinq ans.

En gros il me disait, si tu ne fais pas cinq ou six heures de flûte par jour, tu ne seras jamais flûtiste. Avec lui, comme avec les autres d'ailleurs, j'ai appris par imprégnation, j'apprenais à regarder et à écouter. Après une pause de quatre ans, j'ai repris la musique dans les années 1970. J'avais besoin de gagner ma vie, et un ami m'a fait rentrer dans un groupe de baloche de Bordeaux, j'étais flûtiste et saxophoniste. Parallèlement à

ça, j'ai repris des cours au conservatoire en classe d'écriture, de pédagogie, et d'analyse, avec Janine Vaubourgoin.

G. L. : On dirait que tu as toujours travaillé grâce à des rencontres que tu as faites sur le terrain ?

Ch. V. : Oui, j'ai toujours cru davantage aux relations humaines, plus qu'à un apprentissage "pédagogique". Le fait d'avoir besoin de gagner ma vie en jouant m'a conduit à rencontrer les gens "du métier". Je vis de la musique depuis l'âge de 20 ans.

G. L. : Comment es-tu rentré dans le milieu de la musique "occitane" ?

Ch. V. : Après la baloche, j'ai eu l'occasion d'accompagner Pierre-André Delbeau, chanteur "gascon", et j'ai pu rencontrer tout le milieu occitaniste. De par mon parcours précédent dans la musique écrite, je n'ai jamais pu, su, ni voulu m'intégrer au milieu folkeux, je ne pouvais pas approcher cette musique de la même manière que quelqu'un qui découvrait les danses traditionnelles et commençait le violon. J'avais un autre itinéraire, mais grâce au cadeau de mon père, mon premier fifre, j'avais un pied dans les musiques traditionnelles sans m'en rendre compte. Quand j'ai voulu

rentrer dans cette vague de retour aux sources, de recherche sur les musiques de ma région, j'avais déjà l'instrument. J'ai donc abordé les musiques traditionnelles par le fifre dans la lande girondine, en Médoc, et dans la basse vallée de la Garonne.

G. L. : Quand tu dis que tu as abordé les musiques traditionnelles, tu parles du collectage ?

Ch. V. : J'ai fait des recherches sur le fifre, les flûtes à trois trous et autres instruments du domaine gascon, mais ce qu'il me reste aujourd'hui c'est le fifre.

Le fifre est un instrument particulier, avec ses propres spécificités : c'est un instrument de rue, d'origine en mi bémol, et ce n'est pas nécessairement un instrument de bal. Bien sûr que les joueurs de fifre des années 1930 jouaient un peu dans les bals, mais ce n'était pas leur but premier. Ils étaient là pour les passe-rues mais ça leur arrivait de venir avec leurs copains tambours mettre la pagaille en fin de bal ! (rires). Pour parler de nous, on a vite repris le rôle social que tenait le fifre dans le monde rural, dans la région de Saint-Macaire notamment.

G. L. : Et toi, quand on te demande si tu es musicien traditionnel ?

Ch. V. : Je réponds que je suis joueur de fifre à l'occasion, et qu'on veuille bien m'expliquer ce qu'est la musique "traditionnelle".

G. L. : Au niveau de ta musique actuelle, peux-tu nous donner d'autres exemples sur tes expériences ?

Ch. V. : Beaucoup d'expériences avec des gens souvent très différents. J'ai joué quatre ans avec la Compagnie Lubat, et j'ai participé à l'expérience d'Urria aux côtés d'Achiary, puis je suis revenu vers la musique classique pendant un an où j'ai été soliste à l'Orchestre de Chambre de la Gironde. Ça m'a fait énormément de bien de jouer des musiques pour flûte de Mozart et de Bach et ça m'a aussi permis de tourner une page. Je ne dis pas que je ne jouerai plus de musique classique mais pour l'instant je suis tourné vers les musiques improvisées et l'écriture. J'ai aussi travaillé avec des chanteurs de variétés, j'ai fait des musiques pour le théâtre, pour des spectacles de danses contemporaines, j'ai également travaillé avec des musiciens d'Inde. J'ai aussi été étudiant au Conservatoire de Gans en Belgique et piccolo dans un "symphonique"...

G. L. : Est-ce que ça a été une volonté de ta part de connaître autant de styles différents ?

Ch. V. : Oui, j'ai toujours eu envie et besoin de rencontres et cela fait partie de mon environnement ; quoi qu'on en dise on n'entendait pas que des ronds en Gascogne.

G. L. : Concrètement, as-tu eu un déclin à un moment donné en faveur des musiques traditionnelles ?

Ch. V. : Il y a eu plusieurs moments importants, mais par exemple, la première fois que j'ai entendu de la vielle à roue, elle était jouée par Coco Le Meur.



J'ai été plongé dans le côté obsessionnel et rythmique de cette musique. Une mélodie non harmonisée prend une vraie valeur, juste portée par des bourdons, et ça m'a séduit. Curieusement j'ai vite fait le lien avec John Coltrane, que j'écoutais beaucoup, qui avait lui aussi poussé très loin la réflexion sur les musiques modales. J'ai compris aussitôt qu'il y avait matière à développer un travail dans ce domaine. Après j'ai vraiment abordé la musique traditionnelle comme j'ai abordé les autres, mis à part

un côté affectif et identitaire particulier. Je découvrais la langue en même temps. Je me sentais concerné par la Gascogne et par cette musique sans traces écrites où tout était à redécouvrir. Pour moi, c'était important de récupérer ce qui était encore temps de l'être. C'est pour ça que j'ai consacré énormément de temps au collectage. C'est vrai que je me suis tourné plus facilement vers les joueurs de fifre, parce que c'était un instrument que je connaissais bien et j'avais matière pour poser des ques-



tions. Mais dans mes recherches actuelles, j'ai changé de méthode, je collecte des mémoires, je laisse parler les gens, j'ai arrêté de faire dire aux informateurs ce que j'avais envie d'entendre, on n'invente pas l'histoire, on la recueille.

G. L. : Après ce travail sur le fifre tu as publié *Pifraire en Gironde* ?

Ch. V. : Oui en septembre 1985, il fallait que je fasse un mémoire de DUT, j'étais parti pour publier l'histoire du

joueur de fifre dans le Bazadais et finalement j'ai étudié l'arrivée du fifre en Europe occidentale, en France et plus particulièrement en Gironde. Je parle d'organologie, de l'histoire, du répertoire, du portrait de joueur de fifre, des circonstances de jeu, etc.

Ce travail sur le fifre a également donné naissance à un disque *Fifres et tambours de Gascogne*, il fallait que je sorte du fifre tout ce que j'étais capable d'en sortir. Je suis parti de la tradition de la Ripataoulère, fifre-tambour, et j'ai essayé

avec ma culture propre, mes oreilles, d'harmoniser des airs et d'en composer d'autres. Il faut se rendre compte qu'au début du siècle, les joueurs de fifre avaient dans les oreilles les vieux répertoires de rondeaux, les mélodies de musiques militaires, des pas redoublés, des musiques de kiosque 1900, les marches du Bazadais du XVIII^e siècle et cela s'entendait quand ils jouaient. Sur ce disque, j'ai écrit la musique que j'entendais en moi, qu'elle soit du domaine public ou de mon propre imaginaire, en harmonisant les morceaux avec une basse et des contre-chants, en faisant en sorte que cette musique soit jouable dans la rue, un prolongement du répertoire. Certaines de ces mélodies suivent leur chemin, vivent leur vie maintenant...

G. L. : Peux-tu nous parler de ta pratique dans l'enseignement du fifre ?

Ch. V. : En fait j'ai enseigné très vite. À l'âge de 24 ans, à l'époque où je "balochais", j'enseignais la flûte. Quand j'ai repris le fifre, je me suis fait une "pédagogie" liée à l'instrument tout en enseignant. En 1978, avec une bande de copains on a créé l'École de musique de Saint-Macaire, où j'ai initié beaucoup de gens au fifre. J'ai d'ailleurs écrit une méthode de fifre qui est encore dans les cartons, que je n'ai jamais sortie. J'ai participé comme animateur à de nombreux ateliers, stages et j'ai fondé en 1974 le Département en musique traditionnelle de l'ADAM 33, rayonnant dans tout le département, ce qui a conduit plus tard à l'implantation du Centre Régional des Musiques traditionnelles en Aquitaine.

G. L. : Suite à ces années d'enseignement, tu as eu le Certificat d'Aptitudes de Musiques Traditionnelles.

Ch. V. : Je me suis dit qu'avec toutes les recherches et les années d'enseignement que j'avais pu faire sur le fifre, si moi je n'avais pas le CA, il fallait que je sache pourquoi. C'était participer à la recon-

Compagnie
Vieussens
Photo Y. Verbiese

naissance de ces musiques par l'institution, je ne suis pas sûr aujourd'hui de l'opportunité de la démarche. La plupart des structures d'enseignement "contrôlées" sont trop marquées par un type d'enseignement hérité du XIX^e siècle, pour un répertoire bien particulier et dont le mode d'évaluation n'est pas adapté aux musiques de tradition orale. Ceci dit, les conservatoires font souvent un excellent travail dans leur domaine et offrent des conditions d'apprentissage privilégiées surtout pour la formation d'interprètes et dans le répertoire dit "classique" (au sens large).

Pour revenir aux musiques dites vivantes et à leur transmission, ce qui manque surtout, ce sont les lieux et les occasions de la pratique. C'est un fait de société et c'est là qu'il faudrait porter les efforts ; les musiques vivantes se transmettent sur le terrain et en situation.

Malgré quelques efforts louables de quelques écoles départementales, on est loin du compte ; c'est justement l'incontrôlé et l'incontrôlable qui ont engendré et porté les musiques de tradition orale.

"...un des buts de la Compagnie c'est aussi d'inviter des artistes extérieurs..."

On ouvre des classes dans les conservatoires, c'est d'ailleurs aussi vrai pour le jazz, et en même temps, on limite et on ferme des lieux de diffusion, et le playback règne à la télé. J'ai entendu dire qu'on voulait aussi mettre la main sur le rock. Quelle époque ! Pour se consoler, on aura droit à des médailles et des diplômes.

Le métier de musicien est bien mal en point et beaucoup d'entre eux enseignent au lieu de jouer pour "gagner leur croûte". L'enseignement est un métier et si certains l'ont choisi et y prennent réellement du plaisir, d'autres et beaucoup, hélas, le font contraints et forcés et ne

sont pas toujours heureux - à les entendre -, et souvent frustrés. La musique n'est pas faite pour être enfermée, elle n'existe que lorsqu'elle est reçue, entendue, partagée, confrontée.

Dans les années 1960 à Bordeaux, on pouvait encore vivre de la musique, à condition de "faire l'affaire". Aujourd'hui il ne reste aux jeunes musiciens (souvent excellents) que quelques bars pour s'exprimer et peu de chances de se faire entendre, et je peux vous dire pour l'avoir constaté maintes fois que cela fait beaucoup de dégâts.

G. L. : Après toutes ces expériences, tu as eu envie de créer ta propre histoire, c'est ce qui est devenu la Compagnie Vieussens ?

Ch. V. : En fait, j'ai commencé à écrire de la musique pour le disque *Pifraire en Gironde*, mais là j'étais seul à les jouer. Plus tard, j'ai eu besoin de musiciens pour jouer ce que j'avais envie d'écrire. J'ai donc regroupé des gens autour de moi, des musiciens professionnels, ouverts à des expériences multiples et qui se sentent concernés par la problématique de l'identité, de la musique vivante, assez aventuriers, imaginatifs et rigoureux en même temps, ayant une réflexion sur leur démarche, capable d'échanger, de se remettre en question, et surtout pas "scotchés" à un "identitarisme" stérile. L'équipe s'est donc formée petit à petit, plus ou moins facilement, en multipliant les rencontres. On a donc constitué un noyau dur où chacun a ses spécificités : Marc Castanet, c'est la mémoire, le spécialiste du répertoire traditionnel gascon. Guy Roques, clarinetiste a un passé dans la musique classique et la chanson française, il est aussi neveu d'un joueur de fifre, il est donc concerné par les mêmes problématiques que moi. Christian Paboeuf, a un fort parcours dans la musique baroque, en flûte à bec et hautbois, c'est aussi un musicien de jazz, improvisateur, compositeur et vibraphoniste. Pierre Thibaut, joueur de tambour de rue, de cirque,

batteur de jazz, innove dans les sons de percussions. Jean-Denis Rivaleau, c'est le batteur de jazz, le "groove". Franck Cavey est concerné par les percussions frappées à mains nues, d'influences afro-cubaines et africaines. La cerise sur le gâteau c'est Michel Etchecopar, peintre de flûte basque, il participe à quelques concerts et enregistrements comme *Noche en Vela*, et se bat pour la création en Soule. Il transmet, invente et invite sans relâche.

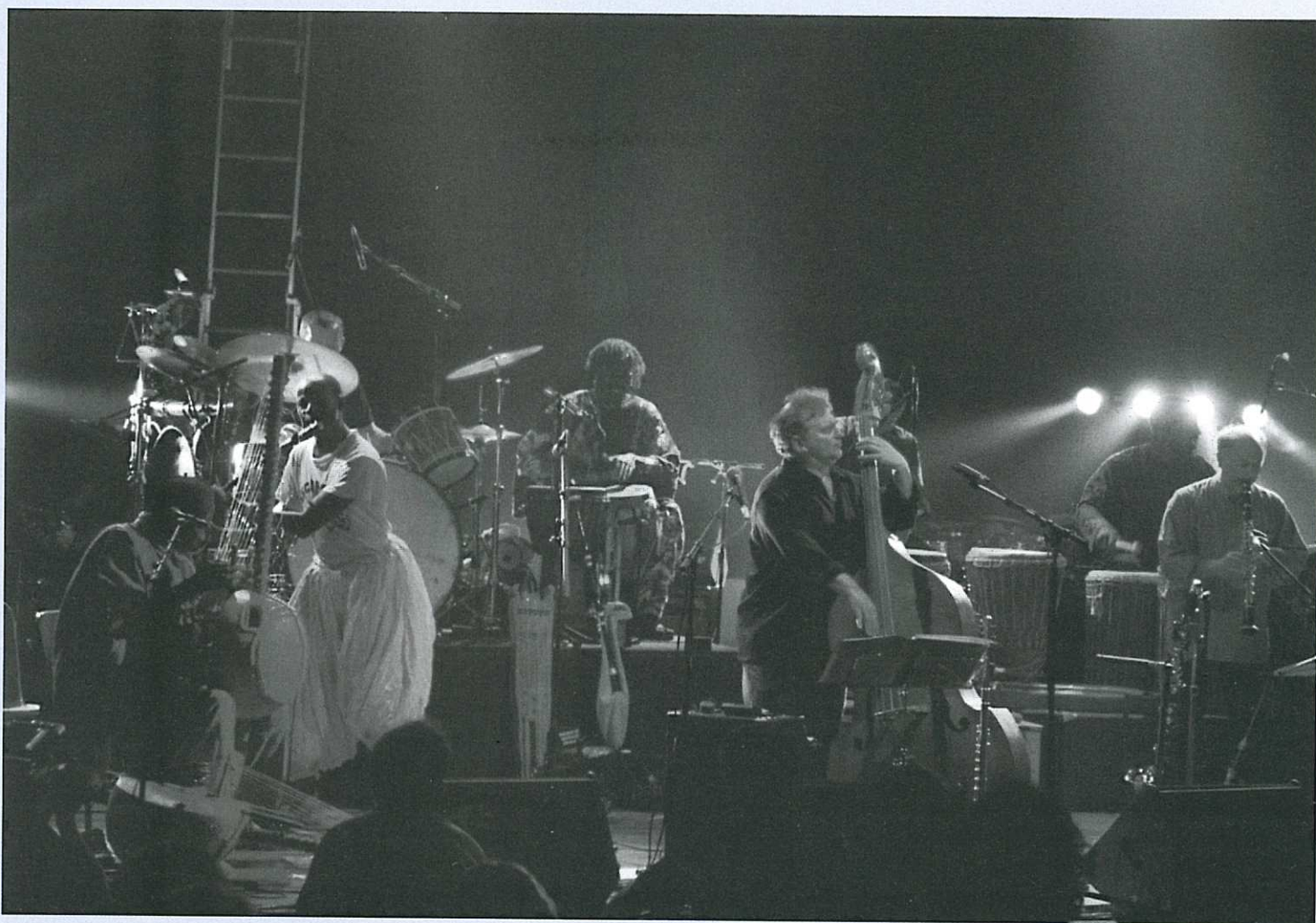
G. L. : À cette équipe se sont rajoutés trois Africains pour le spectacle *Esprits Nomades*.

Ch. V. : Oui, un des buts de la Compagnie c'est aussi d'inviter des artistes extérieurs et là j'avais fait un travail sur la polyrythmie et les musiques de traditions populaires de l'Afrique de l'Ouest.

La Compagnie est un espace ouvert et on a pu intégrer le temps de plusieurs tournées et d'un disque, trois musiciens venus d'une autre tradition : Lamine Konté : griot et joueur de kora, Abou Dialo : percussionniste, et Issa Diaio : flûtiste Peul.

On est parti pendant huit jours au Sénégal, on a échangé des sons, discuté, on s'est vraiment rencontrés sur l'improvisation modale.

Au Sénégal, la pratique de l'improvisation est indissociable de la musique de tradition populaire, tout se passe dans l'interprétation et dans l'ornementation. J'ai enregistré une dizaine de cassettes DAT et en rentrant en France j'ai analysé et fixé sur le papier les rythmiques et les modes qu'ils utilisent. Lamine Konté a pour sa part apporté aussi quelques-unes de ses compositions et des "boucles" appartenant à sa tradition. À partir de ça, j'ai écrit les morceaux pour le spectacle. Puis on a réussi avec beaucoup d'efforts, à organiser deux tournées : une qui a eu lieu fin 1999 et la deuxième qui s'est faite en deux temps : juin-juillet 2002 et octobre-novembre 2002. Pendant la tournée juin-juillet, on a enregistré des concerts et fait du tra-



vail en studio, le disque du spectacle sortira pour la tournée d'octobre (label Nord Sud, Distribution Nocturne).

G. L. : Comment s'est passée la rencontre sur le plan humain avec les Sénégalais ?

Ch. V. : Bien, sans préjugés, avec une écoute attentive. Quand ils sont arrivés en France, on les a accueillis chez nous, pour qu'on puisse vraiment se rencontrer dans le quotidien. Bien sûr que les différences entre nos cultures ont posé des problèmes, mais je voulais à tout prix qu'on se connaisse, qu'on se rapproche. Je ne pouvais pas leur dire : "vous venez répéter et vous partez à l'hôtel", il fallait provoquer une complicité entre hommes pour que la musique ait des chances d'exister.

Même sur le plan musical ça n'a pas été simple, ils sont loin de nous, on est loin

d'eux, la musique est un bon moyen de communication mais ce n'est pas un langage universel.

Nos musiques même si elles se rapprochent, ont des points totalement différents, de part leurs pratiques. Par exemple chez eux, ils jouent tout le temps dehors, ils ne connaissent pas les nuances, quand je leur demandais de jouer piano, ils refusaient, pour eux c'est pas dans l'usage. Il a fallu en peu de temps comprendre et intégrer des codes d'expression. La situation de "concert" n'est pas fréquente en Afrique.

G. L. : La plupart des morceaux joués par la Compagnie Vieussens sont tes compositions. En tant que créateur, compositeur, que penses-tu du débat actuel entre Tradition et Création ?

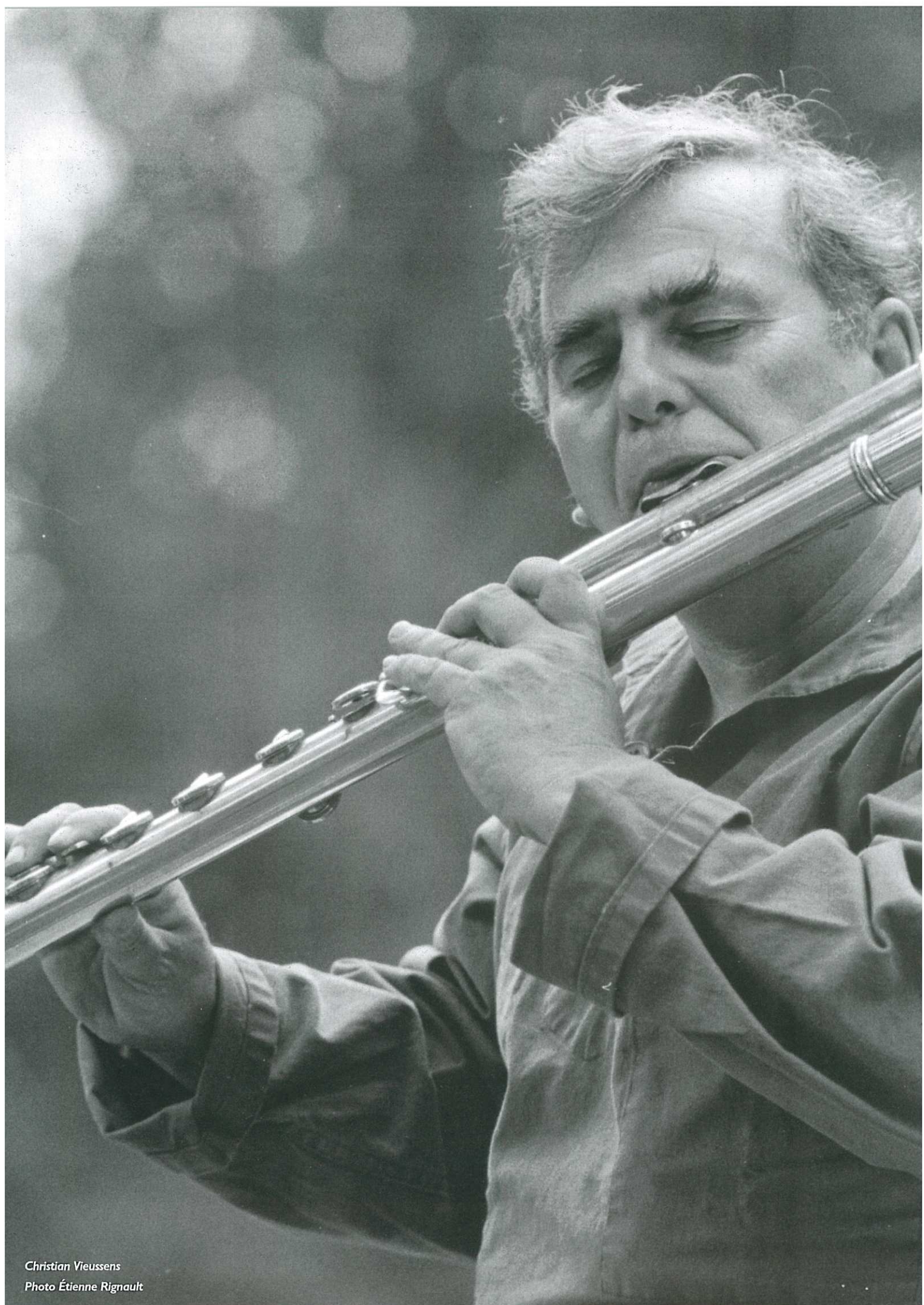
Ch. V. : Ah ! Pour moi le gros piège c'est de faire ce que tu fais, c'est-à-dire implicitement opposer ces deux concepts.

Je prends un exemple, au niveau de mes enquêtes sur les joueurs de fifre en Gascogne, j'ai deux tiroirs plein d'enregistrements, des heures et des heures de mémoires et pourtant j'ai laissé mourir plus d'une vingtaine d'informateurs qui m'auraient appris d'autres airs venant de je-ne-sais-où, parce qu'en Gascogne il y avait et il y a toujours une forte tradition de création, de rencontres, de mélanges. J'ai été surpris par la richesse du patrimoine.

À mon avis, il faut se méfier de ce genre de débat, il faut bien comprendre que le rondeau en Gascogne n'est pas né tout seul, que les mélodies dites "traditionnelles" ne sont pas venues du ciel, que derrière chaque air, il y a un inventeur,

Compagnie Vieussens

Photo Étienne Rignault



Christian Vieussens
Photo Étienne Rignault

"un qui a eu l'idée", comme disait le vieux Bernadet, joueur de fifre que j'ai collecté.

Cette tentation de sacralisation de la musique est très dangereuse, il ne faut pas nier l'existence d'un auteur même s'il est inconnu. Ces mélodies ont été transmises oralement d'une génération à l'autre, bien sûr, elles viennent de loin, elles ont été transformées, variées, mais elles ont été créées un jour par quelqu'un. C'est sûr aussi qu'on n'est pas dans la même position que le joueur de fifre d'il y a cent ans. Nous, on a de la chance, avec la radio on entend des musiques de partout, de tous styles et je ne vais pas refuser d'écouter un air sous prétexte qu'il n'est pas gascon, ce qui ne voudrait rien dire à mon sens. Alors je suis une éponge, j'aspire tout ce que je vois, tout ce que j'entends. Je digère ou pas, j'assimile ou pas, je refuse ou j'accepte, bref, tout ceci participe à mon langage, à mon identité, à mon histoire et se retrouve dans la musique que je fais aujourd'hui, et j'espère qu'elle donnera envie à d'autres de s'en servir pour rêver plus loin ou ailleurs. On porte tous en nous des choses originales, sa propre identité on se la construit de jour en jour. Mon langage c'est la musique et ce que je dis à ce moment-là c'est ce que je suis avec mon passé, mes diverses influences, les collectages que j'ai faits, les années de conservatoire, le jazz, etc. C'est de la musique identitaire oui, mais sans drapeau. C'est un cheminement, il n'y a pas de but précis, il n'y a rien à prouver. Il y a assez de travail à se découvrir soi-même modestement et à rester perméable aux autres.

G. L. : Alors justement, au niveau de ton univers musical, quels sont tes projets ?

Ch. V. : Bernard Manciet a voulu un jour mêler sa parole à ma musique, on y travaille.

Ensuite, je voudrais trouver le temps de me remettre sérieusement au fifre, sur un nouveau projet. Ça s'appellera *Fifre et*

caetera. Sur ce disque je voudrais mêler le côté répétitif de la musique traditionnelle à ce qu'on entend aujourd'hui, avec par exemple une forte présence de la basse, un style un peu funk. J'ai pas mal travaillé ces derniers temps sur les polyrythmies, pourquoi ne pas faire un travail similaire sur le rondeau ?

Je vais ensuite inclure dans ce projet un style musical faisant à mon avis partie de la tradition musicale de Gascogne, la Banda. Je pense qu'il y a énormément à creuser dans cette relation fifres de rue et bandas, on verra, la musique est en partie écrite, reste à trouver le temps et les financements.

Puis des projets c'est pas ça qui manque !

G. L. : Quel est l'avenir du spectacle *Esprits Nomades* ?

Ch. V. : On va essayer de relancer des projets de tournées non limitées au grand Sud-ouest, on voudrait organiser une série de concerts en Afrique de l'Ouest et une autre en Europe.

Mais tout ça c'est pas simple. Et puis la Compagnie Vieussens a aussi une vie en dehors d'*Esprits Nomades*, nous voudrions nous exporter un peu, qu'on se le dise...

G. L. : La Compagnie a donc pour but de faire tourner les spectacles ?

Ch. V. : Les axes de travail de la Compagnie restent la création, le travail sur la mémoire et la transmission à la fois d'un patrimoine et des pratiques liées à la musique vivante. Autrement dit un groupe d'artistes qui ne font que leur travail, qui jouent leur rôle et qui essaient d'en vivre, comme des artisans (apprentissage, transmission, réalisations). Il est bien entendu que tout ce chantier n'est pas fait pour rester dans des tiroirs, nous avons besoin de vivre de notre travail et la volonté de nous faire connaître au plus grand nombre. Pour cela il faut bien aussi "faire tourner nos spectacles", ce n'est pas le plus facile. Il faut bien

l'avouer, organiser une tournée de vingt-cinq spectacles avec des musiciens africains, aujourd'hui en France, relève de l'utopie, et que nous n'avons pas les moyens de médiatisation et de fonctionnement suffisants pour le faire dans les meilleures conditions. Nous ne sommes pas les seuls dans ce cas et travaillons trop souvent avec "les moyens du bord", mais c'était ça ou rien.

Guillaume Lopez
musicien (entre autres de fifre)
et formateur

Bibliographie :

VIEUSSENS, Christian. *Pifraire en Gironde : le fifre, instrument de musique populaire, son histoire et celle de ses utilisateurs (...)*. [S.l.] : CIRMA, 1988. 208 p.

VIEUSSENS, Christian. *Pifraire en Gironde. Flûtes du monde*. 1991, n° spécial, p. 95-101

VIEUSSENS, Christian. *Du bœuf gras au bœuf de carnaval à Bazas. Flûtes du monde*. 1991, n° spécial, p. 102-104.

VIEUSSENS, Christian. *Pifraire en Gironde. Marsyas : revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Sept. 1990, n° 15, p. 63-69.

Discographie :

VIEUSSENS, Christian. *Fifres et tambours de Gascogne*. Saint-Macaire : CIRMA, [s.d.]. 1 disque compact. 198622.

Compagnie Christian Vieussens. *Noche en Vela*. Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 1999. 1 disque compact. MPJ 111010.

Compagnie Vieussens. *Esprits Nomades*. [S.l.] : Nord Sud ; Saint-Macaire : CIRMA, 2002. 1 disque compact. NSCO 1114.

Frères de sac

Bal folk...

De magnifiques thèmes (entre autres *Après l'turbin*), de bons arrangements ; une bonne interprétation pour cet album des Frères de sac : Christophe et Jean-Loup Sacchetti. Un duo flûte et accordéon diatonique pourrait sembler ennuyeux à l'écoute mais c'est sans compter sur une grande diversité d'arrangements et d'instrumentations (flûte, accordéon, cornemuse, marimba) et la présence d'invités tels que Jean Banwarth (bouzouki), Jean-Luc Peilhon (harmonica), Norbert Pignol (accordéon diatonique).

Frères de sac nous offre avec cet album une musique traditionnelle bien vivante et au service de la danse. L'intervention des danseurs sur la bourrée (page n°4) apporte une certaine originalité et un certain dynamisme à l'enregistrement.



Nous pouvons regretter cependant l'absence de chant dans cet album et le choix d'un répertoire trop vaste géographiquement. Cela aurait peut-être donné à ce disque un ancrage culturel plus fort.

Cyrille Brotto

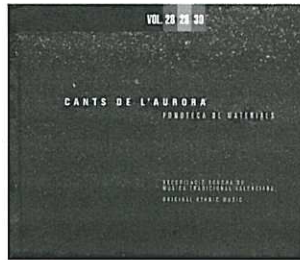
Grenoble : FdS et Mustradem, 2002

**Distribué par : L'Autre Distribution
www.mustradem.com**

Institut valencien de la música

Cants de l'Aurora

Tout d'abord on prend l'objet matériel, qui vous pèse dans les mains : un livret de 230 pages et trois disques y sont inclus, la pochette invite au mystère ;



puis on commence à découvrir les photos de chanteurs et de musiciens accompagnateurs : des gens comme vous ou moi, chantant dans des contextes de tous les jours ou presque, et jamais endimanchés à la façon "musique classique" ou costumés façon "folklore de nos joyeux ancêtres" : chantant dans la rue, devant un café, en procession, à l'église...

Depuis le début l'envie vous gagne, on se demande si on a vraiment affaire à cette chose inespérée, à savoir découvrir des pratiques polyphoniques proches, si proches de celles qui sont pratiquées en Occitanie gasconne depuis des lustres.

La première écoute vous file la chair de poule. Oui c'était bien cela, et pour une fois l'emballage ne vous a pas vendu brillamment un produit en deçà de son contenu. La musique est tout simplement géniale, riche, émouvante, stimulante. C'est la musique des gens, leur musique faite par eux, pour eux et pour les leurs, à 2 ou 3 voix, certaines à 4 voix, avec des dissonances douces et des consonances fortes.

Comme le résume le livret trilingue valencien-castillan-anglais, "es tracta de cants col.lectius generalmente polifònics de major o menor complexitat harmònica. Algunes característiques musicals d'aquest repertori, en un aspect general, són comunes a altres manifestacions de cant polivocal que es troven en diversos indrets de l'àrea mediterrània" (Il s'agit de chants collectifs généralement polyphoniques de plus ou moins grande complexité harmonique. Certaines caractéristiques musicales de ce répertoire sont, d'un point de vue général, communes à d'autres manifestations de chant polyvocal qui se trouvent dans

divers endroits de l'aire méditerranéenne). *Cants de l'Aurora* contient 120 pièces musicales provenant de 38 villages de la Communauté valencienne ; le répertoire est celui de polyphonies de type religieux populaire.

Voici un disque tout simplement sublime !

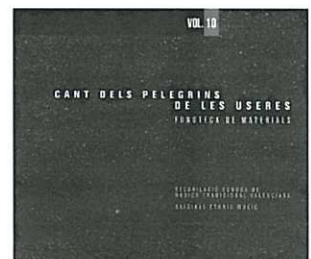
Pascal Caumont

**Fonoteca de materials, vol. 28-29-30
3 disques compact + 1 livre de 231 p.
Generalitat valenciana. Conselleria
de cultura i educació, 2001**

Institut valencien de la música

Cant dels pelegrins de Les Useres

Comme nous l'apprend le livret (toujours trilingue valencien-espagnol-anglais), "le dernier vendredi d'Avril de chaque année (...) le village de Les Useres remémore une vieille tradition qui nous transporte de plain-pied au Moyen-Age, treize hommes - le guide et douze pèlerins - accompagnés du prêtre, trois chantres, le représentant de la Municipalité, tout un groupe de voisins avec dix-neuf montures, accompli-



ront la vieille promesse d'aller jusqu'au sanctuaire de Sant-Joan de Penyagolosa. (...) La célébration n'est ni une réunion ni une procession. C'est un pèlerinage de patience, un rite initiatique d'un genre communautaire, une véritable relique d'un passé et de gens desquels l'histoire ne nous dit rien".

Encore une fois ce disque de la Fonoteca de Materials de la Communauté valencienne est un bijou. L'enregistrement a été effectué en situation, les chants se retrouvent dans leur entourage "naturel" : bruits de pas, de

Disques

cloches, de bâtons, d'herbe froissée sous la marche, etc. L'émission sonore et la couleur des voix sont émouvantes, la conduite mélodique, ornementale est très riche. Ce disque rappelle beaucoup certaines pratiques polyphoniques de Sardaigne, et même si la singularité des chants est moins impressionnante, ce disque âpre, authentique, austère révèle en même temps une des grandes beautés du peuple valencien !

P. Ca.

Fonoteca de materials, vol. 10

1 disque compact + 1 livret de 46 p.

Generalitat valenciana. Conselleria de cultura i educació, 2001

El Pont d'Arcalís

De lluna vella : Tonades i cançons del Pirineus

Créé en 1991, l'ensemble produit ici son troisième disque, basé sur les airs et les chants des Pyrénées. Depuis le début le postulat central se pose ainsi : "Hi a una militància pirinenca a Catalunya, Aragó, el País Basc i Occitània, començant per la Val d'Aran. Nosaltres ens identifiquem amb aquesta militància i tenim la vocació que el nostre repertori sigui representatiu de la música tradicional del Pirineu" (Il y a une revendication pyrénéenne en Catalogne, Aragon, Pays Basque et Occitanie en commençant par le Val d'Aran. Nous nous identifions avec ce sentiment et nous nous donnons comme objectif que notre répertoire soit représentatif de la musique traditionnelle des Pyrénées).

Les chants proviennent pour l'essentiel des régions du nord de la Province de Lleida (Lérida) : Alt Urgell, Berguedà, Ripollès, La Garrotxa, Pallars Sobirà. Artur Blasco, chanteur et accordéoniste du groupe, fait depuis longtemps un travail de collectage dans ces régions ; il a déjà publié plusieurs volumes de chants, malheureusement sans le support sonore, ce qui est très dommage. Il est évident que la musique des Pyrénées

doit être connue et reconnue, et il est visible que les membres du groupe s'y emploient avec passion ; si on veut que le répertoire vive on peut rendre hommage au travail de Blasco et aux arrangements de Jordi Fàbregas qui mettent ce répertoire au goût du jour. Mais il ne faut bien sûr pas prendre pour argent comptant les airs présentés ici, car il est évident qu'il y a une très large part d'appropriation et d'adaptation ; la musique folk donne ici toute sa pâte : mélange des instruments tels que vielle à roue, accordéon diatonique, hautbois traditionnels, guitare, percussions, batterie, flûte traversière. La batterie manque parfois d'originalité et alourdit un peu le propos ; les voix sont légèrement "folklorisées" comme il est courant dans le folk catalan. À quand en Catalogne un travail approfondi sur le chant traditionnel des anciens, ses techniques d'émission, ses ornements, ses fonctions ?



Ceci dit l'impression d'ensemble est globalement agréable, les ambiances variées, assez bien amenées. Pont d'Arcalís est un bon groupe folk, sans doute plus intéressant que ne l'était Primera Nota.

P. Ca.

Barcelona : Discmedi (DM686-02), 2002

e-mail : discmedi@discmedi.com

www.discmedi.com

Parpalhon

Que ganharam !

Petits repères pour celles et ceux qui n'ont jamais écouté Parpalhon en concert. Parpalhon est un groupe de

neuf musiciens de Bigorre. La formation fait entendre la base "rock classique", à savoir basse, guitare, batterie, qui se marie aux cornemuses, accordéon diatonique, flûte à trois trous et toun-toun, flûte traversière, voix. Pour situer Parpalhon par rapport à d'autres groupes d'esthétique proche, nous pourrions évoquer Traucatèrme, DJÒc et Nadau



pour le domaine occitan. Le rapprochement avec la musique traditionnelle fait aussi souvent penser aux groupes folk d'Espagne, notamment ceux de Castille ou de La Rioja (Ruavieja, Cantoblanco).

On peut constater que le son et l'énergie sur le disque sont en deçà de Traucatèrme ; que les arrangements sont sans doute plus sûrs que ceux de DJÒc, mais aussi moins risqués ; que la dimension "militante" est très tangible, comme chez Nadau. Sur le plan technique, quelques petits problèmes de justesse sont à regretter. Les textes sont globalement engagés, peut-être de façon un peu trop univoque dans la revendication identitaire. Mais reconnaissons que la langue gasconne est ici très présente et de belle façon.

Ce disque fait apparaître un groupe intéressant, qu'il est à mon avis recommandé de découvrir d'abord en public pour l'aspect plus communicatif.

P. Ca.

Autoproduction (PA2002), 2002
Contact : Michel Bertrex, tél. 05 62 33 12 96

Sauts biarnés de l'arribèra

Voici la réédition modifiée d'un disque très important sur le plan de la transmission, celui des sauts béarnais de la plaine. Le travail fut initié en 1984, les premiers enregistrements eurent lieu en 1990, puis les derniers en 2001. Comme le dit le livret, ce disque contient dix-huit sauts parmi lesquels "les plus connus comme *mochico ou dus* et les oubliés comme *monein ou*

Sauts biarnés
de l'arribèra



labourg, tous accompagnés des partitions et des mandes.(...) La plupart des danses sont en version instrumentale ou chantées en "tranlai"(...)." C'est donc un outil indispensable aux "afogats" des sauts que sont les musiciens et les danseurs.

La partie vocale est très intéressante, assez énergique, très dansante. Elle est assurée par plusieurs interprètes qui se succèdent, parmi lesquels Christiane Mousquès, Martine Petriat, Jean-François Tisner, Los Pagalhós.

La partie instrumentale est malheureusement moins convaincante ; les arrangements sont bons pour ce qui est du rythme et du tempo, donc bons pour le mouvement, mais l'orchestration est souvent vieillote. C'est dommage, on aurait pu gagner à faire aussi bien, voire mieux que les Basques !

Malgré cela le disque reste du fait d'un livret très fonctionnel et des parties vocales un outil indispensable aux musiciens et formateurs. Saluons sa

réédition au moment où l'un des pédagogues les plus en vue concernant ce thème, Lionel Dubertrand, vient d'obtenir un DEA sur *La féminisation des sauts en Béarn*.

Pascal Caumont

Menestrers gascons (MG001), 2002

1 livret (31 p.), rééd. de la publication de 1984

menestrers@fr.st

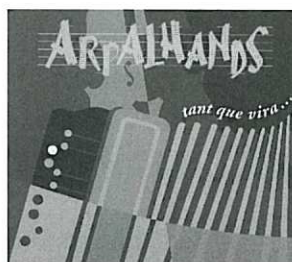
www.menestrers.fr.st

Arpalhands

Tant que vira...

Voici le nouveau disque d'Arpalhands, consacré principalement comme les disques précédents à la musique à danser. On retrouve ici polka, bourrées à 2 et 3 temps, scottish, valse, rondeau, mazurka, fandango, branle béarnais, plus le passe-rue traditionnel de Verfeil (Haute-Garonne) sans doute enregistré pour la première fois en disque compact, et une suite de trois morceaux irlandais.

Il y a beaucoup de morceaux nouveaux, des compositions signées souvent par les musiciens du groupe. Certaines ne poussent pas tellement à la danse, d'autres font mieux passer les rythmiques des pieds. L'instrumentation est sobre, mais on peut regretter une exploitation très basique des claviers. L'aspect



vocal serait à préciser (plusieurs petits problèmes de justesse, manque d'énergie). Les parties instrumentales sont les plus réussies techniquement.

On peut féliciter le groupe pour avoir fait un travail de recherche sur le patrimoine musical de Verfeil et avoir pro-

posé la version du passe-rue sur "*Verfeuil, pichòta vila, gran bordel, una puta a cada pòrta, lo macarèl al portanèl !*" (Verfeil, petite ville, grand bordel, une pute à chaque porte, le maquereau au portillon !).

P. Ca.

Autoproduction (ARP 02), 2002

Contact : 230, chemin du Jouliou 31600 Eaunes, tél. 05 61 08 71 53 / 05 61 06 52 05

e-mail : arpalhands@liberty-surf.fr

Calabrun

Fisança : musiques d'une Garonne imaginaire

Fisança (confiance) est le nom de baptême du nouveau disque de Calabrun. Le sous-titre est *musiques d'une Garonne imaginaire*. Rappelons tout d'abord que Calabrun compte actuelle-



ment en son sein les violonistes Luc Charles-Dominique et Serge Navarra, le guitariste Pierre-Marie Blaja et la contrebassiste Muriel Pelca. Le livret présente la musique de Calabrun comme étant : "tour à tour fluide, elle s'enrichit de nombreux affluents traditionnels, ou plus modernes ; reflet d'une création contemporaine, confluent de plusieurs horizons musicaux et culturels". Le choix a été fait d'enregistrer sur ce nouveau disque uniquement des compositions, qui sont signées Pierre-Marie Blaja, et qui sont aussi des danses : scottish, congo (dit "mystérieux"), valse, rondeau, mazurka, fandango et *arin-arin*. L'ensemble est porté de façon très assurée, mais on pourra parfois le trouver sans

doute un peu trop "écrit" si on est un fervent de la transmission orale et de la notion de variation chère aux musiciens de la société traditionnelle.

Sur le plan de la technique, on se doit de reconnaître que ce "quatuor à cordes d'un nouveau genre" possède une bonne maîtrise instrumentale, même si on a trouvé plus dansant et énergique le disque solo de Luc Charles-Dominique, même si on regrette parfois de ne pas entendre Pierre-Marie Blaïa à l'accordéon diatonique.

Calabrun nous propose ici un disque très travaillé, très arrangé, même si certains y trouveront un certain manque de feu.

P. Ca.

Autoproduction (ABP 002), 2002

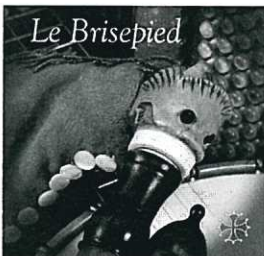
Contacts : Calabrun, 44 rue du 10 avril 31500 Toulouse, tél. 05 61 48 23 33 / Luc Charles-Dominique, 1 rue Sainte-Monique 34070 Montpellier, tél. 04 67 69 33 89 fax 04 67 66 90 80

e-mail lcharles-dominique@wanadoo.fr

Le Brise-pied

Danses Occitanes (volume 3)

Le nouveau disque du trio Le Brise-Pied, comme son titre l'indique, est uniquement consacré aux danses occitanes.



L'instrumentation du groupe est toujours centrée sur la cabrette, l'accordéon chromatique et le banjo ou la guitare. On reconnaîtra que ce trio est vraiment un groupe de bal, habitué à faire danser régulièrement les foules du Haut-Languedoc ; sont présentés ici mazurkas, bourrées, polkas, congo, scot-

tishes, valse, rondeau (orthographié à la façon de la musique classique) ; les tempi, rythmiques et phrasés sont efficaces et vous poussent à la danse.

Les arrangements sont simples et bien amenés. Le livret, même s'il est peut-être un peu trop sobre, détaille bien les danses, leur origine, voire leur chorégraphie. L'esthétique musicale n'est certes pas révolutionnaire ni originale, mais il faut reconnaître que le projet du Brisa-Pè, celui de proposer un bon "tièira de danças tradicionals" pour le plus grand plaisir des danseurs, a été réussi.

P. Ca.

Autoproduction, 2002

Contact : 05 61 39 13 25

Bijan Chemirani avec Ross Daly Jardin des roses (Gulistan)

À 22 ans, Bijan Chemirani signe la direction artistique de ce *Jardin de roses (Gulistan)* plein de merveilles et de mystères où, tour à tour soliste ou accompagnateur, il conserve, imperturbable, la pulsation qui régit l'ensemble de l'opus. Pour le réaliser, il a fait appel à des musiciens virtuoses. Les percussions sont jouées par sa famille bien sûr (son père Djamchid Chemirani qui l'a initié au *zarb* et son frère Keyvan). Dialoguant avec leurs rythmes boiteux aux infinies variations, le *kemençé* de Socrates Sinopoulos, la *lyra* de Ross Daly et le luth, sous toutes ses formes (oud, cetera, saz, cistre). Le souffle humain émerge à travers le *duduk* de Tigran Sarkissian et dans les voix de Manu Théron et Bijan Chemirani, qui semblent rivaliser avec le son triste et nostalgique du *kamatché*. Le disque s'ouvre et se ferme sur deux créations de Bijan Chemirani (la première en collaboration avec Henri Agnel), les autres pièces sont des compositions des musiciens qui l'accompagnent, des airs traditionnels ou des improvisations. Pour essayer de vous décrire l'univers musical que *Gulistan*

nous propose d'explorer, imaginez le jardin du palais de Simbad le Marin qui nous est présenté lors de la deux cent quatre-vingt-dixième nuit de contes de Shéhérazade. Outre les voix d'oiseaux chanteurs, les fleurs de toutes sortes, les parfums de toutes espèces,



les confitures sèches de toutes qualités, les pâtes d'amandes, les fruits merveilleux... on y entend aussi de multiples instruments dont les musiques à l'image des voyages de Simbad et de Bijan vont de la Méditerranée orientale à l'Iran en passant par l'Asie Mineure, l'Azerbaïdjan et l'Inde.

Véronique Ginouvès

L'empreinte digitale (ED13127), 2002

www.lempreintedigitale.com

Dédale

Face Cachée

Les albums *Face A* (1997) et *Face B* (1998) étaient censés rassembler sur deux disques *live* l'historique du groupe depuis dix ans. Dédale promettait dans ses interviews que le suivant serait radicalement différent. *Face*



cachée, entièrement enregistré en studio, indique sans doute un passage intermédiaire avant de tourner la page : on reconnaît la facture Dédale

les yeux fermés (et les oreilles ouvertes bien sûr) dès les premières notes, même si les découvertes, à l'écoute, sont étonnantes. Après quatre ans sans nouveau disque le groupe avait beaucoup de choses à nous dire et il part en zig-zag sur plus d'une heure pour nous entraîner à la recherche du fil d'Ariane : *Les Moutons d'Arte* (création de Norbert Pignol) révèlent un jeu sifflé singulier et nostalgique, le son du bouzouki de Jean Banwarth vient transformer le groupe en sextuor et la couleur de la voix d'Isabelle Pignol se mêle à sa vielle. Elle y interprète trois chants dont un a été écrit pour l'occasion par le musicien galicien Antonio Placer. Quelques solos au ton un peu sombre et les passages hypnotiques de musique répétitive, sont illuminés par quatre moments collectifs de pur bonheur "dédalien" dont l'intensité vient éveiller en nous une énergie insoupçonnée.

Véronique Ginouvès

Grenoble : Mustradem (MTD225), 2002

www.mustradem.com

Bnet Marrakech

Chama'a : Chants de femmes du Maroc

Chama'a c'est la bougie placée sur le plateau de thé que l'on pose sur la tête... et la flamme tourne au gré de la danse. Cette image de lumière dansante illustre bien la sensation que l'on éprouve à l'écoute du disque des Bnet Marrakech (Filles de Marrakech). Ces cinq femmes vivent à Marrakech et elles en revendiquent l'appartenance même si leurs parents, d'origine berbère, habitaient le sud de l'Atlas. Dans cette ville, elles ont ouvert leurs oreilles à toutes les musiques du *chââbi*, aux transes *gnaouas*, en passant par le rai. Leur musique est toujours liée aux pratiques : elles se produisent pour les mariages, les naissances, les circoncisions, les fêtes des saints de l'Islam.



Certains chants sont dédiés au henné, d'autres se pratiquent simplement lors des veillées. À la voix de soliste de Malika Mahjoubi, répond un chœur lancinant où l'on perçoit la diversité et la personnalité de chacune des chanteuses qui mêlent leurs timbres et leurs registres dans une hétérophonie incroyablement entraînante rehaussée par les sifflets, les claquements de mains et les percussions métalliques ou à peau. Le pivot instrumental du groupe est Aziza Ait Zouin, chanteuse mais aussi joueuse de *oud* (solo page 6), de *kamatché*, percussionniste des *naqqous* pour le répertoire berbère et du *guembri* pour le répertoire *gnaoua*. Le principal regret que suscite l'écoute du disque c'est la quasi-absence des Bnet Marrakech en concert sur le sol français (seulement deux apparitions en 2002), la plupart se sont déroulés en Hollande ou en Amérique du Nord.

V. G.

L'empreinte digitale (ED13144), 2002

www.lempreintedigitale.com

Gustavo Gancedo / Tango septeto *Tango para Ustedes*

Encore un disque de tango ! Oui mais... celui-là est "*para ustedes*", il est pour vous. Il vient éveiller vos lieux communs sur le tango et leur accumulation, au bout du compte, provoquera une intensité émotive que vous ne soupçonnez même pas. Si, si... essayez d'écouter le *Cafetin de Buenos-Aires* (page 6) avec en tête la phrase du cinéaste Simón Feldman "*Le tango est une sorte de bruit de la vie de Buenos-Aires, une distillation de la ville*" ou encore imaginez les larmes du départ

dans *Se fué sin decirme adios* ("Il est parti sans me dire au revoir", page 4), composition d'Astor Piazzolla. Au cœur de cette nostalgie, Gustavo Gancedo, guitariste, compositeur, arrangeur, nous propose de sortir des sentiers re-battus du tango. D'abord en choisissant le septeto à cordes avec bandonéon. Cette étrange formule lui permet de renouer avec le style des *orquestras típicas* du début du siècle tout en mettant au centre la guitare comme instrument soliste. Mais aussi par le choix de son répertoire. Excepté l'indispensable Carlos Gardel (*Soledad*, page 8 – on en redemande !), il a choisi des compositeurs peu connus ou des tangos peu



joués qui abordent différents styles et différentes époques. On y entend d'ailleurs deux de ses créations, *Despertar en Marlo* (page 5) et *Salganico tango* (page 10) qui n'ont rien à envier à la remontée mélancolique vers les origines que l'on pressent à l'écoute des grands standards.

V. G.

L'empreinte digitale (ED13141), 2002

www.lempreintedigitale.com

Tradition vivante de Bretagne n°14 St-Nazaire en Chansons

Voici trois ans, Dastum proposait avec *Nantes en chansons* une formule originale, regroupant un répertoire extrêmement hétérogène dont l'idée conductrice consistait à raconter l'histoire de la ville telle que la mémoire collective pouvait la conserver. Reprenant l'expérience avec Saint-Nazaire, l'ampleur

du défi ne se voyait guère minimisée : *St-Nazaire en Chansons* est bien sûr un "numéro deux" dans ce type d'anthologie, mais le cas de la cité portuaire est bien différent de celui de son illustre voisine, ancienne capitale des Ducs de Bretagne et métropole chargée d'une longue histoire. Lorsque les "caf' conc'" de la Belle Époque résonnent sous la rengaine *Ousqu'est Saint-Nazaire*, c'est tout simplement parce que, lors de la création d'une garnison dans la ville en 1886, personne ne parvenait encore à localiser sur une carte celle qui, en trente ans, était passée de 3000 à 30 000 habitants. Ville récente, son histoire n'en est pas moins intense : son implantation dans cette Bretagne gauloise méridionale, riche d'une empreinte traditionnelle toujours très forte, son importante vie portuaire, le grouillement quotidien de ses gamins, de ses petits métiers, les tragiques faits divers, la vie associative, l'épisode terrible des années 1942-1945, avec la quasi-destruction de la ville par les bombardements puis la résistance allemande de la "poche" de Saint-Nazaire, et bien sûr l'épopée des chantiers navals, assortie d'une longue série de luttes sociales et de grandes grèves... comment était-il possible de concentrer en un seul album un panorama aussi vaste ? L'opération a été menée avec la méthode et l'exigence que l'on connaît chez Dastum depuis maintenant trente ans (et à qui nous souhaitons d'ailleurs un bon anniversaire... c'est en ce moment). Une douzaine de personnes a collaboré pour les recherches, avec en tête Roland Brou, Baladine Claus et les autres membres de Dastum 44, mais une véritable chaîne de solidarité s'est formée grâce aux associations, groupes folkloriques, musées, éditions, et enfin pouvoirs publics dont l'aide financière a permis cette remarquable parution. On trouvera donc dans ce disque, un peu dans le désordre : des airs à danser et chansons diverses issus du répertoire

"traditionnel" dans le sens pour nous habituel du terme (ronds paludiers, chansons issues du fonds purement rural, en gallo ou en français) ; des comptines enfantines prises sur le vif dans les cours de récréation (mais que l'on peut sans doute entendre ailleurs !) ; des cris de la rue ; des chan-



sons "Belle Époque" ; des adaptations satiriques de refrains connus, pièces éphémères créées sur le tas lors de manifestations ou de grèves ; des chansons de marins... soit, au total, dix-neuf "formations" allant du chanteur soliste à l'atelier choral d'une maison de quartier, en passant par le bagad de Saint-Nazaire, un groupe de syndicalistes, divers musiciens professionnels ou semi-professionnels, des écoliers... Ils interprètent vingt-huit chansons, dont il est difficile de brosser une vue d'ensemble sinon en soulignant leur incroyable diversité. C'est une excursion amusante, émouvante, insolite, parfois même insipide pour un esprit fort, mais en tout cas l'ensemble forme un produit qu'il me paraît difficile de lancer sur son lecteur laser dans l'espoir d'obtenir une petite musique d'ambiance : le perpétuel changement de genre, de climat, d'époque et d'effectif est une visite guidée auprès des Nazairiens, chaque titre nous invitant à partager les peines, les joies, les appréhensions ou les rires de ceux qui ont créé cette histoire. Une passionnante aventure.

Jean-Christophe Maillard

Rennes : Dastum (DAS 141), 2002

Livret (107 pages)

e-mail : dastum@wanadoo.fr

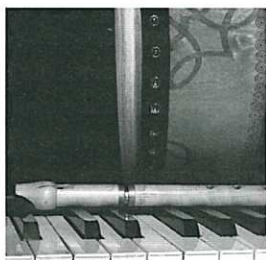
www.dastum.com

Trio Gan Ainm (Jacob Fournel, tin & low whistles ; Vincent Jockin, piano ; Josselin Fournel, Bodhrán)

Natural progression

Trois jeunes Toulousains se lançant dans un disque de musique irlandaise : voilà qui paraissait encore totalement impensable voici quelques années. Ce fut aux Bretons de commencer dans les années 70. Voici quelques numéros de *Pastel*, on commentait le disque un peu "bourrin" mais ô combien entraînant du groupe Blackwater, localisé dans le Centre-France, bien que versé dans un répertoire de Pub et de *Ceili Band*. Qui-conque s'intéresse à l'Irlande et sa musique en France connaît les Patrick Molard, Christian Vesvre ou autre Marc Pollier. Enfin, nombre de Toulousains noctambules savent qu'il est désormais possible d'entendre de la bonne musique irlandaise dans au moins deux ou trois irish pubs de l'agglomération... Est-ce à dire que Jacob, bien connu dans le milieu folk occitan et membre fidèle de Gadalzen, a subitement senti le vent venir, et a rameuté en vitesse son petit frère et un ancien copain de fac pour concocter hâtivement un produit "dans le coup" ? Non, bien sûr : Jacob Fournel et son équipe ne sont pas concernés par le "syndrome Renaud" ou "Jean-Jacques Goldman" en sortant brusquement un album à couleur celtique. Les frères Fournel fréquentent depuis plusieurs années les hauts lieux musicaux de la Verte Erin. Vincent Jockin est venu offrir ses compétences harmoniques et rythmiques en s'adaptant à un esprit bien particulier, mélange d'une certaine tradition et d'une couleur particulière, produisant une sorte de musique de chambre qui n'est ni vraiment du folk, ni du trad. En tout cas, sûrement pas du "rentre-dedans" comme on peut en entendre parfois dans ce répertoire, mais plutôt une gracieuse dentelle, terriblement swinguante au demeurant, héritière dans l'esprit des arrangements

aériens de groupes comme Planxty dans les années 70. Nous avons présenté ce disque comme étant celui de Jacob : il est certain qu'il ravit la vedette à ses deux autres coéquipiers, sans pourtant nuire à l'homogénéité du groupe. Le piano assure comme il est courant dans ce répertoire une partie peut-être ingrate mais indispensable :



quelques accords joués en "pompes" sur les degrés élémentaires de la tonalité. C'est du moins le principe de base. On s'en affranchit vite : si cette formule se fait entendre dans le disque, on a droit également à des accords très "space" ou jazzy (comme dans *Chicago reel*, soutenant parfois des improvisations comme dans *Hardiman the Fiddler*), à des contre-chants dans *Were you at the fair*, voire à des couleurs quasi brésiliennes dans *Natural Progression*, ou enfin au solo de *A child is coming*. Vincent reste malgré tout, en glissant une pâte harmonique personnalisée, un élément discret. Josselin au *bodhrán* (le tambour sur cadre et à baguette bien connu du répertoire irlandais) offre lui aussi une contribution d'apparence effacée. Mais qui-conque tend l'oreille s'aperçoit immédiatement que ce support rythmique est créé en fonction de chaque note de la mélodie, et que les effets varient à

chaque instant : tension de la main gauche sur la peau, effets de percussion sur le cadre... et voici notre tambour qui devient non plus un support rythmique uniforme, mais un personnage susceptible de dialoguer avec le leader, voire d'assurer quelques solos sur fond de piano : c'est d'ailleurs de cette manière que débute l'album. Il reste enfin celui qui devrait attirer toute l'attention. Jacob est effectivement un remarquable joueur de *tin* et de *low whistle*, dont l'agilité, la précision, la volubilité et la finesse n'ont rien à envier aux Irlandais. C'est donc sous le charme de ses mélodies et sous le beau timbre de ses flûtes en bois (les *tin* et *low whistles* sont habituellement en métal, bien que le bois semble revenir en force aujourd'hui) que l'on tombe en premier lieu. Pourtant, le travail en profondeur de ses deux coéquipiers fait que c'est bien un son d'ensemble que l'on entend, fruit d'une collaboration mûrie, et non musique de "bœuf" plaisante et festive mais montée au pied levé. Le Trio Gan Ainn mérite d'être entendu en concert, et l'on souhaite que cette musique raffinée, légère mais aussi efficace continue à éclairer sous un jour particulier ce beau répertoire d'outre-Manche.

Jean-Christophe Maillard

Autoproduction, 2002

Contact : Jacob Fournel, 6 rue Saint-Antoine 31320 Castanet-Tolosan

e-mail : vincent-jockin@wanadoo.fr

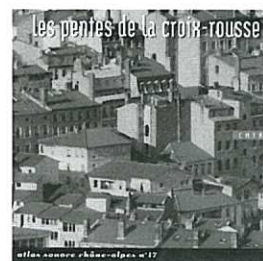
Les pentes de la Croix Rousse

Atlas sonore Rhône-Alpes n°17

Voici un paysage sonore d'un des quartiers les plus connus de l'ancienne capitale des Gaules. La variété des styles musicaux que l'on entend peut surprendre, mais il faut savoir que la Croix Rousse a été, et est habitée par de purs Lyonnais comme par des personnes venus des quatre coins du monde. Cha-

acun chante et joue sa musique le plus naturellement, offrant ainsi un voyage dans l'espace et le temps.

Elles sont touchantes ces deux Lyonnaises, couturières et anciennes canuses, qui nous interprètent, a cappella, des chansons de la mémoire lyonnaise, mettant tout leur cœur dans *La marche des canuts* ou *La chanson de la soie*. Avec leur bel accent et leurs voix fluettes elles tiennent très bien la route face à Suleyman Dumlu, chanteur turc et joueur de *saz*, qui évoque ici "l'instabilité des enfants de migrants". Le groupe Spercada, avec son violon agile et son soubassophone solide nous entraîne autour des traditions musicales yiddish et roumaine tandis que Marco, rémouleur originaire de Leon en



Espagne, chante son métier accompagné par sa meule qui tourne. Pour ne rien oublier à ce paysage, on nous fait même entendre le "bistanclac-pan", bruit bien rythmé du métier à tisser.

Notons que ce disque réunissant un grand nombre d'interprètes est accompagné d'une brochure illustrée et très complète.

Damien Massot

Lyon : CMTRA, 2001

**e-mail : cmtra@cmtra.org
www.cmtra.org**

Arco Alpino

Violons traditionnels des Alpes

De nombreux genres sont abordés dans ce disque, dont l'"archet alpin" déborde généreusement de part et d'autre de la chaîne montagneuse : des chants lombards aux sérénades provençales en passant par les correntas et les rigaudons... Il n'y a qu'à

écouter *Bosolù*, air de carnaval lombard, pour être tout de suite transporté par ce génie populaire, fait à la fois de simplicité et d'énergie, rappelant parfois les chansons napolitaines de la Nuova Compagnia di Canto Popolare. Des monuments de ce disque resteront, comme *Lei Penitents*, air de pénitents de la Chartreuse, repris jusqu'au début du XX^e siècle par diverses confréries, et dont les paroles ont été détournées... et superbement servies par l'interprétation de Manu Théron (chant) ; ou comme *Lo Bacubert*, danse d'épée rituelle de la région de Briançon : l'étonnante mélodie de ce morceau a été magnifiée notamment grâce à l'apport oriental de Bijan Chemirani (percussions iraniennes), présent également le long de l'album.

Des compositions très "vaillantiennes" (*Carraira*, *Rigaudon testard*) rappellent l'esthétique du Melonious Quartet, dont une des références demeure Darius Milhaud.

Patrick Vaillant (mandoline et autres plectres) est d'ailleurs le maître d'œuvre de l'album.

Mais le ciment perpétuel de l'édifice "Arco Alpino" est tout de même le vio-



lon, joué par les maîtres actuels du rigaudon, à savoir Isabelle Barthelemy, Michel Favre, Patrick Mazellier, Olivier Richaume, Sergio Caputo, Gabriele Ferrero et Giulio Venier.

Un album émouvant et abouti.

Alem Alquier

Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002

Modal Plein Jeu (MPJ 111023)

Tiquetantolha

Dançam dab Tiquetantolha

Vaqui la musica de Gasconha que s'en torna sus la galeta. Le groupe Tiquetantolha, nom évocateur issu des collectages du fameux gascon Félix Arnaudin, est un ensemble qui depuis vingt



ans écume la Rivière-Basse et le Bas-Armagnac, autrement dit la région qui borde l'Adour aux confluent du Gers, des Hautes-Pyrénées, des Pyrénées-Atlantiques et des Landes. C'est un groupe de musiciens amateurs ; ici le mot "amateur" prend tout son sens premier, puisque une énergie communicative, *un vam terrible* se saisissent de vous à l'écoute du disque. Fraîcheur et énergie qui vous donnent tout de suite envie de danser. Il serait bon que certains professionnels de la musique occitane se rendent compte de l'importance de ces éléments avant d'assurer un bal.

Suite de rondeaux, scottish, congo, mazurkas, valse, pas de quatre de Luxey, courante, bourrée, *tot aquò se mescla aqui* de façon réussie. Tempo, phrasé, rythmique, tout ceci à la fois dans la tradition et dans l'énergie de l'instant. L'instrumentation est simple mais efficace, et c'est ce que les danseurs demandent après tout : accordéons diatoniques, vielles à roue, boha, guitare, flûte, percussions.

Le chant manque à l'écoute de l'ensemble du disque. On aimerait bien que le groupe intègre cet élément, même de façon ponctuelle, ou même de façon collective, peu importe ; mais simplement que la langue soit là aussi de temps en temps avec sa musicalité propre et ses voix porteuses.

Après le disque de la Saucissa Musicala de Sent-Miquèu, qui malheureusement n'avait pas été chroniqué dans notre revue lors de sa sortie en 1998, rendons hommage aux groupes qui chaque samedi de l'année font danser 150 ou 200 personnes dans une obscure salle des fêtes au fin fond de l'Astarc ou de l'Armagnac pour le plus grand plaisir de ces amoureux de la *dança*. *Òsca a Tiquetantolha per aqueste CD.*

P. Caumont

Le Piboul (12) : La Nauze, 2002
www.lanauze.com

Trencavèl

Al cafè...

Avant de parler d'*Al cafè*, il n'est pas inutile de rappeler que deux des trois musiciens de Trencavèl - Alain Floutard et Robert Matta - étaient membres de Freta Monilh, un des groupes fondateurs du courant folk occitan des années 1970. Avec Pierre-Marie Blaja, Gérard Martin et Jacò Martrès. Belle rencontre de musiciens, tous restés fidèles à leur passion initiale, la musique occitane de tradition orale. Il suffisait à Alain et Robert de s'adjoindre Jacques Tanis, musicien de la deuxième génération, pour que la rencontre devienne lignée. Trois, donc, quelquefois quatre avec Didier Chmlewsky, pour s'imposer depuis quelques années comme un des meilleurs groupes de "bal concertant", comme dirait Michel Macias, du paysage toulousain et bien au-delà.

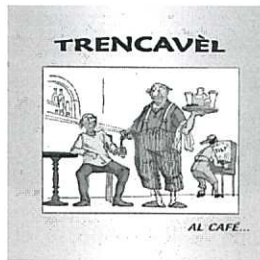
Et puis Trencavèl, titre du groupe, évoque un autre attachement, celui qui beaucoup ici portent à la résistance opposée, en vain, à la conquête des terres d'oc par le pouvoir central de l'époque, sous couvert de répression religieuse. Trencavèl, vicomte de Carcassonne, XIII^e siècle, "héros insoumis de la résistance occitane au cours de la croisade contre les Albigeois, véritable légende de la mémoire collective

du Midi de la France". Ainsi s'ouvre le texte qui inaugure le livret du disque compact, lequel nous renvoie du même coup aux croisades que l'histoire répète, inlassable. On pourrait imaginer qu'il s'agit d'une ouverture bien grave pour un recueil de musique à danser. Ou penser le contraire : que le bal est lui aussi, et à sa façon, le siège d'une résistance à une croisade du même type, mais plus insidieuse encore et menée avec d'autres armes. La conquête des parts du marché musical ayant remplacé celle des terres. Mais il s'agit toujours d'annexion. Bref...

Al Café ! Titre et première scottish de l'album, l'un et l'autre sont clairs sur l'objectif. Il va s'agir de musiques et de danses sociables, prêtant à la détente, à la rencontre, à la conversation ludique et à bâtons rompus, comme autour d'un verre (tel que le raconte avec talent et humour le dessin de couverture d'Hélène Fuggetta). C'est d'ailleurs le climat qui va présider à l'œuvre, avec, en contrepoint, et c'est également bienvenu, quelques plages plus sensibles, où l'émotion prend le pas sur le plaisir. Plaisir que l'on devine déjà à la lecture des titres. Sur les quinze proposés, trois sont des airs traditionnels. Les douze autres sont, comme à tour de rôle, l'œuvre des trois musiciens du groupe (plus Stéphane Delicq, qui signe la musique de *La Maneta*).

Et puis il y a la langue. D'oc, bien sûr. Présente chaque fois qu'Alain Floutard s'est voulu aussi parolier. Et quel parolier ! Passant d'un registre à l'autre avec amour, amour *del bèl parlar*, amour de la vie elle-même, qui court

toujours du gris au bleu, du bleu au gris. L'une des réussites de ce disque se situe là. Dans ce que les mots apportent en plus. Ce qu'ils disent, et qui n'est pas anodin, et ce qu'ils dansent à eux tout seuls. Les danseurs savent bien à quel point le plaisir de danser redouble dès qu'apparaissent les mots et leur phrasé.



Ce qui n'ôte rien à la qualité de l'interprétation instrumentale, bien au contraire. Car autour du récit chanté, le violon (Jacques Tanis), l'accordéon (Alain Floutard, Stéphane Delicq sur deux morceaux), les cordes, les cornemuses (Robert Matta) et la basse (Didier Chmielewsky) s'enroulent autour du chant et le portent, avec grâce et virtuosité mais sans jamais que celle-ci prenne le pas sur le caractère du morceau : l'humour, la gaieté, la poésie. Et quand la voix n'est pas présente, les orchestrations savent trouver l'équilibre entre le respect de la couleur propre à la danse choisie - scottish, valse, rondeaux, mazurkas, polkas, bourrées -, et la liberté de la composition.

A propos de couleur, cet album illustre aussi la difficulté qu'il y a à composer des airs relevant du fond le plus ancien, ici celui des rondeaux et des bourrées. Autant il est - relativement - aisé de s'installer dans le chatolement d'une scottish, la houle d'une valse ou le "blues" d'une mazurka (comme dit Patrick Cadeïllan), autant évoquer en quelques notes la couleur d'un rondeau est plus difficile. Jacques Tanis, Alain Floutard et Stéphane Delicq s'y essaient ici (s'agissant de Stéphane, sur un air déjà publié), mais si on les écoute à la suite de *Cinc de Gasconha*,

une suite de rondeaux collectés auprès de musiciens aujourd'hui disparus, c'est la composition d'Alain qui "sonne" rondeau le plus immédiatement. Quant aux deux bourrées, elles nous paraissent rendre fort bien le caractère à la fois rythmique et mélodique de cette prestigieuse famille de danse. Et puisqu'il est question de rondeaux, qu'il nous soit permis de redire ici que le débat en cours sur ce sujet chez les danseurs aboutit à la conclusion qu'en la matière, la fourchette-tempo se situe entre 100 et 110 (avec, pour ce qui nous concerne plus personnellement, une préférence marquée pour la moitié inférieure de ladite fourchette). Or, cette suite de cinq rondeaux, justement, nous paraît jouée à un tempo bien rapide. Il en est de même de celle qui suit *Lo Torin*, où là nous sommes bien proches du tempo de la polka.

Cette réserve faite, nous n'allons pas nous priver de dire le très vif plaisir que nous avons éprouvé, tant à danser, en bal, sur ces mélodies qu'à les écouter. Enchaînées comme sur un parquet de danse, elles proposent chacune sa forte personnalité. Tantôt gouailleuses et très swing - *Al café, Aquí Carnaval* -, tantôt tendres et un brin musette - *Pichòta Manon, Valsa del Barri* -, tantôt nostalgiques et chargées d'émotion - *Un jorn/Una nuèit, La mazurka del sovenir bordurada de romanin* (ourlée de romarin) -, tantôt impertinentes et invitant à la liesse - *Aquí Carnaval*, à nouveau, *La Cuga* -, chacune d'entre elles offre tout ce qu'un air à danser peut proposer de meilleur : l'invitation immédiate à la danse, bien sûr, - la "dansabilité" -, (ou à la rêverie : *Lo Torin*, une des plus belles mélodies traditionnelles du chansonnier d'oc), mais aussi cet équilibre toujours difficile à trouver entre d'un côté la beauté de la mélodie, la qualité de l'interprétation et des orchestrations, et de l'autre ce qu'un air à danser peut comporter d'émotion et qui atteint la sensibilité

Livres

des danseurs, bien au-delà du plaisir déjà appréciable qu'il peut y avoir à se couler dans une gestuelle quelle qu'elle soit.

Et puis, amitié oblige, il allait de soi que Robert Matta et ses complices aient à cœur d'inviter La Couble des Hautbois, dont Robert fait également partie¹. Le morceau qui les réunit - *Le Thoré et La Cuga* - airs de fête, l'un du Tarn, l'autre emprunté aux célèbres *fecas* du Carnaval de Limoux - pose sur l'album une touche sonore où l'éclat des hautbois explose soudain, au risque de rompre, ne fusse qu'un instant, avec la tonalité générale de l'album.

Qu'à cela ne tienne, ce deuxième disque compact de Trencavèl est une réussite exemplaire en ceci qu'il tire le meilleur parti possible du matériau dont il s'inspire : l'excellente connaissance des danses de bal en usage sous nos latitudes, l'emploi de la langue et la création poétique qu'elle permet, les instruments parfaitement maîtrisés, pour une suite de compositions où s'affirme, immédiatement reconnaissable, la "marque" Trencavèl.

Pierre Corbefin

Autoproduction, 2002, TR 02

**Contact : Al Vilatge 31320 Aureville - tél : 05 61 76 94 89
e-mail : Trencavel@fr.st**

1. Fondée par Luc Charles-Dominique au sein du Conservatoire Occitan au début des années 1990, la Couble des Hautbois est aujourd'hui une association autonome, constituée de Bernard Desblancs (graille), Daniel Frouvelle (bombe), Bertrand Gautier (graille), Robert Naudy (casse claire) et Robert Matta (graille).

Recueils pour accordéon diatonique

Vol. 2 et 3 : Chants de mers et de marins

Vol. 5 : Chansons populaires - spécial enfant

Les éditions Caruhel font paraître depuis deux ans des recueils de chansons thématiques accompagnés de partitions et de tablatures pour accordéon diatonique : une dizaine de volumes ont déjà été ainsi édités. La transcription qualifiée de "système international poussé-tiré" par l'éditeur est claire. Le répertoire est toujours classé par degrés de difficulté (1 à 3 oursons pour les chants pour enfants, 1 à 3 barres de navigation ou petits voiliers pour les chants de marins). Chaque morceau est interprété à l'accordéon sol/do dans un cédé enregistré d'abord normalement puis avec un jeu plus lent. On nous répète en introduction que ce disque n'est qu'une invitation à aller plus loin, au gré de nos



désirs et de nos besoins : il ne faut pas craindre d'en avoir car les tablatures ne sortent guère de la ligne mélodique. Le Spécial enfant (n° 5 des chansons populaires) présente presque soixante-dix titres du *Bon roi Dagobert* à Henri Dés (*Les ours du Scorff c'est pour quand ?*). Florent Montauban qui l'a rédigé propose avant tout d'aider des animateurs de la maternelle au primaire puisque c'est là le répertoire qu'il a l'habitude de faire chanter à son public. *Les Chants de mers et de marins* proposent des interprétations un peu plus originales de vingt titres pour chaque volume avec en prime une recette "sur le pont" des *Moules au lard*



ou des *Noix-St-Jacques à l'indienne*. Le volume 2 a été réalisé par Michel Beauzet et Patrick Raymond, duo guitare accordéon. Le répertoire est éclectique, illustré de quelques anecdotes maritimes : on passe de *Santiano*, au *Mariage secret de la mer et du vent* ou à Renaud ("C'est pas l'homme qui prend la mer..." évidemment). Le volume 3 a été réalisé par Samuel le Hénaff qui s'est fait accompagner sur le cédé par une vielle à roue (Gurwan Kerboeuf), un biniou et une veuze (Didier Durassier). Ici, le répertoire présenté est riche et original comme cette complainte en breton sur le travail des femmes ramassant le goémon sur les îles de Trielen et de Molène (*Gwerz ar vezhinerien*). L'interprétation musicale permet enfin d'écouter le cédé non seulement pour travailler l'accordéon mais aussi, tout simplement, pour le plaisir d'entendre ces chants qui font rêver de grands voyages.

V. G.

Guillac (56) : Editions Caruhel, 2001-2002

Site Internet : www.caruhel.asso.fr

e-mail : caruhel.editions@wanadoo.fr

A cadun la siéu mar : représentations de la mer et des rivages

Vous regrettez les bains de mer de cet été ? Alors n'hésitez pas, et précipitez-vous sur ce petit livret *A cadun la siéu mar*. Sous ce drôle de titre se cache un ouvrage érudit sur les représentations de la mer et du rivage du pays nissart qui laisse une large place à la parole et à la mémoire. Choissant tour à tour un angle historique, ethnologique, poétique, Michèle Ducerisier, ethnologue, est partie à la recherche de ceux qui

vivent comme une nécessité vitale le contact quotidien avec la mer. Elle a donc rencontré des "fous de mer" adeptes des bains hivernaux mais aussi des pêcheurs de tous bords : du rivage, de l'entre-deux et du large. Ce livret accompagnait une exposition (Nice, février 2002) que l'on peut ima-



giner à partir des superbes photographies sépia, noir et blanc et couleur qui l'illustrent. Une bibliographie complète l'ensemble. Constamment, la transcription d'entretiens vient éclairer le propos. En effet, une enquête de terrain a été réalisée en collaboration avec le Laboratoire d'ethnologie de l'Université de Nice-Sophia-Antipolis entre 1999 et 2001 (on aimerait juste savoir si on peut consulter dans un lieu ressource ces entretiens). Une sélection thématique a permis l'édition d'un cédé qui ajoute une couleur toute particulière au texte : paysage sonore du marché aux poissons de la Place Saint-François à Nice, description de la pêche au requin ou cantique du *Chant des mariners...* Attention, si les paysages sonores vous transportent : ce n'est pas sur votre platine cédé mais bien au fond de votre bateau qu'il convient de jeter une poignée de sel pour éviter la *masca* ou le *marpau*.

Véronique Ginouvès

Cahiers de la mémoire, n° 2, décembre 2001, 40 p. + 1 disque compact

Contact : Mission du Patrimoine, Palais Lascaris 15 rue droite 06300 Nice, tél. 04 93 62 72 42

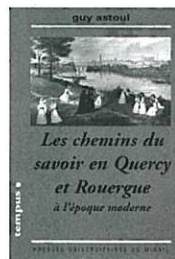
Les chemins du savoir en Quercy et en Rouergue à l'époque moderne

Guy Astoul

L'auteur Guy Astoul est professeur agrégé à l'IUFM de Toulouse et chargé de cours à l'université de Toulouse-Le-Mirail.

Au terme d'une enquête minutieuse, ayant visité les archives des écoles et des collèges, les fonds religieux et administratifs, les minutiers de notaires, il nous informe sur l'importance de l'écrit dans les populations quercy-noises et rouergates dès le XVII^e siècle. Un enseignement populaire se développe dans le Midi sous l'impulsion des protestants avec l'objectif de rendre la lecture de la Bible possible par le plus grand nombre. Cette démarche favorise la création de collèges dans les villes et de nombreuses petites écoles dans les campagnes.

L'Église Catholique reprend l'entreprise à son compte, profitant de la répression à l'encontre des huguenots et de la révocation de l'Édit de Nantes en 1685.



Au-delà de la démonstration du poids de l'école dans l'évolution des mentalités, notamment en milieu rural, cet ouvrage est particulièrement intéressant dans le fait de la prise en compte du processus d'acculturation d'une société traditionnelle, par essence de transmission orale, dans une langue autre que le français.

Les progrès de l'alphabétisation sont tangibles à partir du XVIII^e siècle et l'écrit va servir également à véhiculer les idées de la Révolution, laquelle achèvera au plan hexagonal d'une

manière uniforme la grande entreprise d'éducation. A la veille de la Révolution, la moitié des laboureurs sont déjà capables de signer les minutiers chez le notaire.

L'instruction s'inscrit dans les mentalités comme gage d'ascension sociale. Dès le XVIII^e siècle, le débat s'instaure sur les moyens, le choix entre le pensionnat, le maintien des enfants dans le milieu familial, le précepteur souvent ecclésiastique à demeure bien que défendu par l'épiscopat.

Au-delà de cette introspection méticuleuse de la société quercinoise et sa dissolution historique dans la société française, la voie est ouverte pour une investigation symétrique de cette qualité sur la capacité de résistance de cette même société au processus d'acculturation, dont la traduction par le fait a été la coexistence d'une culture populaire orale en langue d'Oc jusqu'au XX^e siècle, à côté du passage obligé de la culture française par la scolarisation.

Dominique Barès

Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999.

Nous avons également reçu...

LIVRES

L'eretatge del paire

Daniel Loddo pour le texte et Claude Ribouillault pour les illustrations. *L'eretatge del paire*. 24 p. + 1 disque compact
Cordes : Cordae/La talvera, 2002
talvera@talvera.org

Revista d'etnologia de Catalunya

Numéro 20, avril 2002
Barcelona : Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya. Centre de promoció de la cultura popular i tradicional catalana

DISQUES

Alfred Mouret : Saint-Donat

Réalisé par Olivier Durif
1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002
Collection Modal Portraits
Distr. : L'Autre distribution

Au café breton

Kof a kof (Roland Becker, Régis Huiban)
1 disque compact + 1 livret (36 p.)
Youn Musik, 2002
oyoun@wanadoo.fr
www.kofakof.com

Le catalogue des manufactures verbales : voix du quotidien et de l'unique

Les Manufactures verbales
1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002
Collection Modal Pleinjeu
Distr. : L'Autre distribution

Avedivare

Adolfo Osta
1 disque compact
Barcelona : Ventilador Music, 2002
info@ventilador-music.com
www.ventilador-music.com

Le bal

Xavier Vidal et ses invités. *Le bal*. 1 disque compact
Le Piboul : Dralhe production, 2002
Distr. : L'Autre distribution

Condes

Menestrères gascons. *Condes. Ua, miduna, mitrèna, vol. 4*. 1 disque compact + 1 livret (32 p.)
Sant-Haust : Menestrères gascons, 2002
menestrers@fr.st

De la source à Argentat : la Haute-Dordogne

Agence des musiques traditionnelles en Auvergne et Centre régional des musiques traditionnelles en Limousin. *De la source à Argentat : la Haute-Dordogne*. 1 disque compact + 1 livret (27 p.)
Collection Atlas sonore, n° 25
AMTA / CRMTL, 2002

De travers

Pain d'épices. *De travers*. 1 disque compact
2002
Distr. : L'Autre distribution

Musique de Haute-Auvergne

Trio DCA. *Musique de Haute-Auvergne*. 1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002
Distr. : L'Autre distribution

Un piano dans le pré

André Ricros et Gérard Douvizy. *Un piano dans le pré*. 1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002
Distr. : L'Autre distribution

Vingt ans de musiques maritime et bretonne

Le Chasse-Marée/ArMen. *Vingt ans de musiques maritime et bretonne*. 1 disque compact (accompagne le n° 153 de la revue *Chasse-marée*. Le numéro des 20 ans)
Douarnenez : Le Chasse-Marée/ArMen, 2002
Distr. : L'Autre distribution

Noël qui vient, Noël qui va

Atelier de Seilhac ; Olivier Durif
1 disque compact + 1 livret (24 p.)
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002
Collection Modal Pouce
Distr. : L'Autre distribution

Tourmenté d'amour : voix de Haute-Bretagne

Mathieu Hamon ; Christophe Caron ; Ronan Robert
1 disque compact
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2002
Collection Modal Pleinjeu
Dist. : L'Autre distribution

Les Violons du Rigodon : fanfare ménétrière

La Compagnie du rigodon
1 disque compact
2002
Contact : Magali Poss 04 92 58 71 96

La Pacha del Fantasti

Conte Théâtral et musical Texte et mise en scène de Jean-Louis Blénet

La Rampe - T.I.O., 42, rue Adam de Craponne, 34000 Montpellier

Lo Fantasti, personnage de la tradition occitane, plus particulièrement des Cévennes, de la Lozère et de l'Aveyron, plus connu comme étant le diable du conte Le forgeron de misère. *Un còp es vengut lo fantasti e faguèt la pacha ambe lo faure, lo marechal.*

C'est ce conte qui a construit la structure dramaturgique du spectacle, structure à la fois très régulière avec ses répétitions de situations et également une ouverture à des possibilités de jeu inhérente à la personnalité du Fantasti.

Ce conte a été produit dans le cadre d'une animation départementale en milieu scolaire à Saint-

Girons le 30 mai. Une préparation pour l'accès au Languedocien par les enfants a été entreprise au préalable par les enseignants. La difficulté était double par le fait que la compréhension du texte est entièrement en languedocien d'une part et le contact que les enfants peuvent avoir avec l'occitan parlé à la maison est le gascon.

La force du spectacle, de part son interprétation, le jeu des acteurs Jean-Louis Blénet et Yves Durant, la dynamique du récit, ont emporté une adhésion enthousiaste du public enfantin comme de celui des adultes sans avoir à aucun moment l'impression de l'attention qui retombe. Les tentations de ricanelements de ces futurs jeunes adultes se sont vite estompées dès le début du conte pour laisser place à une expression captivée par le déroulement de l'histoire. Ils étaient fiers, avec le regard pétillant, de pouvoir

saluer et toucher la main des acteurs à la fin de la séance, *adiu lo Fantasti !*

La perception des enfants de l'occitan dans ce contexte de qualité est particulièrement encourageante et démontre bien qu'avec des moyens et du talent associé à une réelle volonté politique, la transmission de la langue d'Oc est possible, encore faudrait-il que ce type d'intervention durant la scolarité ne soit pas qu'anecdotique, loin derrière la place de "sous-matières" que sont la musique et le dessin dans l'école de la République.

Dominique Barès

Ondes & fuseaux

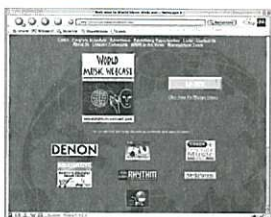
Puisqu'à cette date (fin 2002) le web sémantique n'en est qu'à son stade expérimental¹, je vous fournis encore une fois une sélection empirique provenant de liens sur liens...

Les RADIOS sur Internet devraient a priori être aussi intéressantes que leurs homologues écrits, mais nous nous trouvons là devant deux problèmes. Le premier est d'ordre sensoriel : peut-on consulter une radio sur sa machine au bureau, à l'école, à la maison, etc. aussi facilement qu'une page d'informations écrites ou illustrées d'images ? Il y a bien sûr le recours à l'enregistrement d'une émission pour une consultation ultérieure, mais il n'est pas toujours possible aujourd'hui d'enregistrer en prise directe ; il y a aussi le casque écouteur... Le second concerne tout simplement la surpopulation de ces radios... Les deux posent plus généralement la question de la toute nouvelle culture Internet, celle-là même qui change peu à peu nos pratiques sociales...

La mondialisation n'ayant pas encore réussi à fusionner les fuseaux horaires à l'heure unique de Washington, il vous sera nécessaire d'utiliser un site très précieux (en anglais) qui convertit à la seconde près l'heure de toutes les grandes villes du monde, et ce afin d'écouter les radios en heure locale :

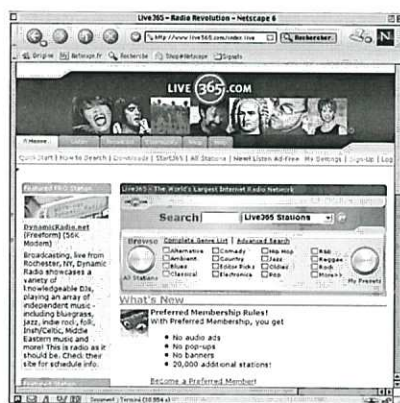
<http://www.timeanddate.com>.

<http://www.worldmusicwebcast.com/listen.htm> (24h sur 24, en anglais)



Cette radio de San Diego (Californie) est accessible uniquement sur PC, avec le lecteur Windows Media Player (gratuit) et propose des programmes "multiculturels". Beaucoup de choses, ethniques et contemporaines, mais aussi beaucoup de rediffusions.

<http://www.live365.com> est un portail généraliste (en anglais - consultable sur PC)², filiale de l'ASCAP — la SACEM des États-Unis — qui prend en charge d'innombrables radios de tous genres (mais d'inégale



qualité)³. Il suffira de sélectionner le genre voulu (par exemple world), puis de télécharger un lecteur spécifique (gratuit) avant d'écouter en direct : (pêle-mêle) Radiorama Online (Liban), Radio Arménie (radio française), Thenisai (Sri Lanka), Renradio (Irlande), Farniaish (Punjab), Ogun radio (Nigéria)... et bien d'autres, très intéressantes pour beaucoup, mis à part les publicités de démarrage, qui sont l'équivalent des "bannières" graphiques, aussi insupportables en anglais qu'en français.

<http://www.cirvfm.com>

(site en anglais, espagnol & portugais, radio 24h sur 24 en huit autres langues)

Curiosité : nous pouvons écouter ici (en format Real Audio) une réplique exacte sur Internet de ce qu'écou-



tent onze nationalités à Toronto (Ontario) sur la FM. Il est piquant de savoir qu'un des plus importants médias du Canada voit son nombre d'auditeurs anglophones n'arriver qu'en dixième position !

<http://www.radiotunis.com>

(24 h sur 24, site en anglais & en arabe, radio en arabe & en français)

La radio tunisienne officielle. Le site est très clair et bien construit ; il y a beaucoup (trop !)

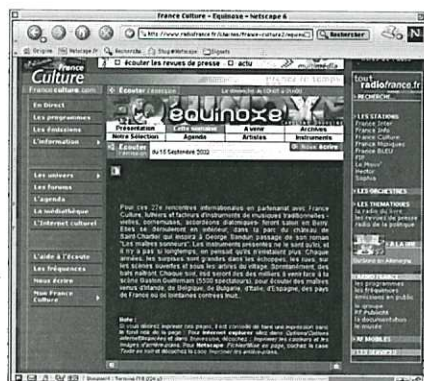


de discours présidentiels, mais heureusement aussi une

grande variété de musique tunisienne, et même une rubrique "archives" pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de cette musique.

<http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/equinoxe/>

De retour en Hexagone, voir aussi cette page du site de France Culture qui correspond à



l'excellente émission de Caroline Bourguin *Équinoxe* diffusée sur les ondes le dimanche de 0h05 à 1h : il est possible de télécharger la dernière diffusion en Real Player et de l'écouter en "multidiffusion" sur son ordinateur tranquillement à l'heure et à la date désirées durant au moins une semaine.

N.B. : L'abus de consommation de fuseaux horaires peut être dangereux pour l'horloge biologique interne...

Alem Alquier

1. Voir à ce sujet le dossier dans le Courrier International n° 616 (22-26 août 2002) "Internet, les prochaines révolutions" : Tim Berners-Lee, l'inventeur de la Toile, propose un nouveau système de recherche "intelligent" qui fonctionnerait non plus sur les simples mots-clés mais sur le sens. Mais il y a encore beaucoup de chemin à parcourir !
2. Pour les inconditionnels du Mac, il suffit de parcourir la (longue) liste des radios proposées par live365 : les liens sur leurs propres sites amènent parfois à une possibilité d'écoute en Real Player.
3. Il est possible également de créer sur live365.com sa propre radio, suivant le processus de la création d'un site quelconque !

Bulletin d'abonnement

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

Je désire m'abonner à
Escambis seul (6 numéros) pour
une durée d'un an
= 9,15 € (60 F)

Escambis : calendrier des événements
de musiques & danses traditionnelles
en Midi-Pyrénées et alentours.

Je désire m'abonner à
Pastel + Escambis pour une
durée d'un an = 15,24 €
(100 F)

Nom :

Prénom :

Adresse :

Tél. / Fax / E-mail :

Règlement joint par :

- Chèque bancaire ou postal
 Mandat-lettre
 Mandat international

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

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

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

ALLER ET SAVOIR

Des enfants, des enfants petits et emmitouflés, sortent frileusement de la maison chaude et éclairée pour rejoindre la nuit : ils s'engagent sur le chemin qui mène à l'école. Ce chemin, cet engagement sur le chemin rougit leurs joues et les laisse silencieux, dans la brutalité du départ matinal : il fait si froid, quand on sort de la maison, quand on s'apprête à savoir on ne sait quoi, mais autre chose... Une longue route sinueuse que regardent les enfants rendus muets : premières images d'*Être et avoir*, le dernier film de Nicolas Philibert.

On retrouve ces routes innombrables, ce réseau ramifié de routes et de voies ferrées éventrant les campagnes closes sur elles-mêmes et sur leur temps particulier dans la longue histoire des sociétés traditionnelles soudain devenues "monde rural". Sur les routes viennent les choses et les gens d'ailleurs ; viennent les bouleversements et les mues violentes ; viennent aussi les désirs irrépressibles d'aller voir et de partir vers on ne sait quoi, mais autre chose...

Pour savoir, de toute façon, il faut emprunter cette route inévitable, quitter les formes prévisibles et chaudes encore du contact déjà ancien avec les corps qui s'en arrachent. Le savoir exige ce tribut payé par le corps, ce passage de gué : il y a du déplacement dans l'acte de grandir. Du déplacement physique sur une route. Il y a du passeur dans celui qui fait profession de connaissance. Dans l'histoire de la langue, on trouve un curieux phénomène de sens : le pédagogue, avant de devenir un spécialiste des questions d'éducation, n'était autre que l'esclave chargé de conduire les enfants sur la route menant à l'école. C'est sur cette route qu'on prend place, qu'on se rend disponible pour savoir on ne sait quoi, mais autre chose...

Pour savoir, il faut quitter et voir mourir, derrière soi, sur l'horizon, les silhouettes familières de la maison natale. Il faut pleurer vraiment une petite mort de soi-même, ne pas oublier cette petite mort, la célébrer un peu en silence comme le font les enfants qui ont peur, le matin, si tôt. Le conte de fées ne raconte pas autre chose, ce conte de fées, inventé par notre culture judéo-chrétienne occidentale qui envoie ces enfants sur la route de l'école, si tôt le matin : il s'organise autour du

chemin qu'emprunte un jour le héros pour quitter son village si pauvre, ou son père si terrible, ou sa marâtre si jalouse. Le héros quitte lui aussi ses silhouettes familières : bien sûr, elles sont mauvaises, ces silhouettes, car sinon, comment pourrait-on supporter l'idée de les voir disparaître à l'horizon, derrière soi ? Comment pourrait-on imaginer l'idée de savoir autre chose ? Au nom de quoi ? Qu'il est poignant le destin de celui qui grandit en aimant toujours sa petitesse, sans pouvoir s'en défaire ! Le héros du conte, lui, n'a pas le choix : cette petitesse connue, cette vie d'avant comptent si peu ! Il part donc apprendre sa valeur, et gagne et devient grand, grand personnage : il subit les épreuves du passage sur la route où il s'engage. En chemin. Dans le conte de fées, le héros est toujours en chemin. Et rien n'est plus jamais comme au début, dans l'infinie tranquillité plate du "il était une fois" : c'est un chemin sans retour possible. C'est ce que l'on appelle triompher.

Ce que le conte de fées ne dit pas, c'est l'inquiétude qu'il y a à triompher. C'est l'incertitude qui reste à l'orée du chemin que l'on doit prendre. C'est le refus de pleurer la petite mort de soi-même, et le désir de fermer les yeux pour se garder au chaud dans l'enfance. Cela, on l'entend en écoutant le poète : "J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas, la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu...". Cela, les enfants le savent aussi, si tôt, le matin, quand ils partent pour savoir on ne sait quoi, mais autre chose. Comme aussi tous ceux à qui il est donné d'entendre et de voir encore les vieilles silhouettes de la maison natale, celles qui chantaient et dansaient et jouaient une musique ancienne, ces silhouettes de paysans courbés sur l'absence de routes. Comme tous ceux qui donnent cela à savoir.

Éléonore Andrieu

1. GUILCHER, Yves. *La danse traditionnelle en France*. Parthenay : FAMDT Modal ; Paris : Librairie de la danse : ADP, 1998.

2. BONNEFOY, Yves. *L'arrière-pays*. Paris : Gallimard, 1992, p. 12.

Une pub dans Pastel

Page entière : 305 € (2000 F TTC)

Demie-page : 168 € (1100 F TTC)

Quart de page : 91 € (600 F TTC)

Huitième de page : 61 € (400 F TTC)



MAIRIE DE TOULOUSE



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



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