

conservatoire  
**occitan**  
conservatòri

N° 52 2° SEMESTRE 2003 - 3,81€

CENTRE DES MUSIQUES ET  
DANSES TRADITIONNELLES  
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

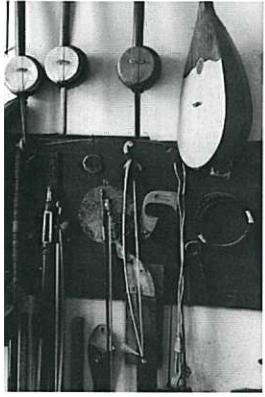
# pastel

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

***Osman Aktas***

***La bailèra de la chanson traditionnelle occitane***

***La cornemuse n'a pas de symbolique religieuse***



Atelier d'Hanefi Firgiz,  
Istanbul mai 2002

Photo de couverture :  
David Thélier

## pastel

est édité par le

**Conservatoire Occitan,**  
Centre des Musiques et Danses  
Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées  
BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Mailis Bonnecase

Collaboration : Bénédicte Bonnemason

Graphisme : Michel Aparicio

(COM'ANIMATION Mairie de Toulouse)

Secrétariat de rédaction et mise en page :

Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

CPPAP : 74661 — ISSN : 0996-4878

Pastel n°52 — 2<sup>e</sup> semestre 2003

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,  
Éléonore Andrieu,  
Dominique Barès,  
Pierre Bec,  
Mailis Bonnecase,  
Pascal Caumont,  
Luc Charles-Dominique,  
Jacob Fournel,  
Véronique Ginouvès,  
Richard Lanièpce,  
Jean-Christophe Maillard,  
Philippe Sahuc,  
David Thélier.

<b>Édito</b>	<b>3</b>
<i>Mailis Bonnecase</i>	
<b>Portrait</b>	<b>4</b>
“Osman Aktas, ‘l’essentiel étant de ne pas oublier le berger..’”	
<i>Richard Lanièpce</i>	
<b>Formation</b>	<b>8</b>
<i>Pascal Caumont</i>	
<b>Cant</b>	<b>10</b>
“La <i>bailèra</i> de la chanson traditionnelle occitane : appel de berger et/ou genre poético-musical ?”	
<i>Pierre Bec</i>	
<b>Création</b>	<b>26</b>
“Chœur de Toulouse Midi-Pyrénées”	
<i>Pascal Caumont</i>	
<b>Lo Saüc. Chronique bilingue</b>	<b>28</b>
<i>Philippe Sahuc</i>	
<b>Dossier</b>	<b>30</b>
“Les pièges de l’interprétation iconographique, symbolique et historique : La cornemuse n’a pas de symbolique religieuse”	
<i>Luc Charles-Dominique</i>	
<b>De luenh, d’aicí</b>	<b>40</b>
“Azadî, un Kurdistan en Midi-Pyrénées”	
“Ümit Ceyhan : ‘duygu’ et ‘fusion’”	
<i>Alem Alquier</i>	
<b>Écouté, lu</b>	<b>44</b>
<b>Compte-rendu</b>	<b>54</b>
“L’Ham de Foc”	
<i>Dominique Barès</i>	
<b>La Rantèla</b>	<b>55</b>
“The Réseau”	
<i>Alem Alquier</i>	
<b>Billet</b>	<b>56</b>
“Épopée moderne”	
<i>Éléonore Andrieu</i>	

Pour que l'année 2004 soit pour vous riche de rencontres, d'échanges et de création,  
recevez les vœux de l'équipe du Conservatoire Occitan.  
Per que l'annada 2004 siá per vos rica d'encontres, d'escambis e de creacion,  
recebètz los vòts de la còlha del Conservatòri Occitan.

## Mouvements

Il est des termes qui véhiculent en apparence autant de significations qu'il y a de personnes qui s'en saisissent. Un exemple au hasard : le mot identité, de la racine latine *idem*, "le même", qui porte en lui à égalité les germes du rassemblement et ceux de l'exclusion.

L'identité culturelle, puisque c'est elle qui nous intéresse, ne se limite pas à une seule appartenance et n'est pas immuable, comme le dit si bien Amin Maalouf dans son livre *Les identités meurtrières*, a fortiori dans le monde d'aujourd'hui. Elle implique une conscience, et c'est dans cette conscience même que réside le risque de basculer dans le rejet, l'instrumentalisation ou l'incompréhension.

Nous sommes tous, où que nous sommes, redevables d'un héritage complexe composé de traditions, de savoirs, de modes d'organisation, de représentations, etc. dont notre (ou nos) langue(s) et notre (ou nos) culture(s) sont les vecteurs et que nous-même nous transmettons plus ou moins consciemment par notre *habitus*. Lorsqu'une volonté prosélyte s'en mêle, il y a risque d'immobilisation, de fixation, de séparation, et, au bout du compte, le but atteint n'est pas celui que l'on espérait. La notion de collectivité ou de communauté, qui nourrit également chacun d'entre nous dès la naissance, ne doit pas masquer ou prendre le pas sur ce qu'il y a d'unique et de libre en chaque être. Notre première identité, c'est notre singularité, et notre première mission, le mouvement qui permet le dépassement de soi nécessaire à la création.

Cela s'applique me semble-t-il de manière particulière au champ qui est le nôtre :

*"Le propre d'une tradition - musicale en l'occurrence - n'est pas de conserver intact un patrimoine issu du passé, mais de l'enrichir selon les circonstances du présent pour en transmettre les fruits aux générations à venir. Comme une langue parlée, une musique est un idiome et, en tant que*

*tel, un organisme vivant en constante mutation. Une tradition musicale constitue donc à la fois un cadre normatif et une chaîne de transmission. La dimension créative y est toujours présente dans la mesure où, consciemment ou non, chacun y imprime la marque de sa subjectivité, y apporte la mesure de son talent. De même que le contexte agit sur l'individu, celui-ci en modifie le contenu, qu'il choisisse de respecter ou non les conventions et les règles en vigueur dans ce contexte."*<sup>1</sup>

Dans la relation entre cheminements individuels et appartenances, alors que l'on est en droit aujourd'hui de s'inquiéter fortement du sort d'un grand nombre d'artistes et de techniciens du spectacle vivant (entre autres), il est nécessaire de se donner le temps de réfléchir à la représentation et l'inscription de la culture artistique dans notre société, à travers l'éventail de tout ce qui la compose, la communique, la transmet : la création et la médiation, les gestes et les symboles, les filiations et les ruptures et bien d'autres choses encore qui font lien entre les êtres et forment le paradigme d'une certaine forme de présence au monde.

Toujours dans la perspective du mouvement et de l'enrichissement mutuel, ce numéro de *Pastel* inaugure la rubrique "*De luenh, d'aici*", consacrée à des artistes issus d'autres traditions, vivant et pratiquant à côté de nous, et qui nous emmènent pour peu qu'on le veuille sur les chemins de la rencontre, de l'échange et des croisements, de l'inconnu et du (re)connu.

Mailis Bonnecase

1. AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre - L'écoute partagée*. Chêne-Bourg/Genève : Georg Editeur, 2001



### Christian Lanau

Bientôt trois mois se sont écoulés depuis ce triste jour d'octobre où nous avons fait un dernier petit bout de chemin avec lui. Nous l'avions bien sûr annoncé dans *Escambis*, mais *Pastel* lui devait bien de rappeler à ses fidèles lecteurs ces moments attendus d'humour, de tendresse et de verve que représentaient ses "clin d'œil" dans les colonnes de notre journal ; des pages profondément et toujours humblement humanistes, pour se souvenir longtemps, en les relisant, qu'au niveau artistique autant qu'au niveau humain, il avait beaucoup de talent.

L'équipe du Conservatoire Occitan

Christian Lanau  
Collection  
Conservatoire  
Occitan

# Osman



# Aktas

"L'essentiel étant de ne pas oublier le berger..."

entretien réalisé par Richard Lanièpce

**L**e kaval est une flûte oblique, ou flûte à embouchure terminale à biseau externe, que l'on retrouve en Turquie, en Bulgarie, en Macédoine, en Grèce et en Albanie.

En Turquie, victime de ses origines pastorales, il vit dans l'ombre de son illustre représentant savant : le ney, instrument roi de la musique mevlevi (soufie) et par voie de conséquence, de la musique classique ottomane.

Depuis peu, un nouvel engouement pour cet instrument a vu jour. En effet, le kaval se trouve à présent enseigné dans les conservatoires, en bonne place dans les orchestres de la radio et de la télévision, en invité de marque sur de nombreux disques et partout où s'exprime la musique traditionnelle.

À l'origine de ce regain de popularité : Sinan Çelik, qui fut l'instigateur du renouveau, très vite suivi par Osman Aktas pour la consécration de l'instrument.

**Richard Lanièpce**

**Osman, peux-tu te présenter ?**

**Osman Aktas**

Je suis né à Erzurum dans l'est de la Turquie en 1967. J'ai étudié le *bağlama* (luth à long manche) au conservatoire de musique traditionnelle, à l'Université Technique d'Istanbul et c'est pendant mes études, à l'âge de vingt-trois ans, que j'ai commencé à travailler sur le *kaval*. Mes professeurs ont ensuite remarqué mon intérêt pour cet instrument et m'ont encouragé à m'y consacrer en insistant moins sur la pratique du *saz*.

**R. L.**

**Depuis que tu joues le *kaval*, as-tu cessé le *bağlama* ?**

**O. A.**

Non ! Pas du tout ! Ma rencontre avec le *bağlama* à l'âge de treize ans a été

déterminante. À l'époque je ne connaissais pas du tout le *kaval*, mais j'étais déjà fou de musique ! Du coup je travaillais beaucoup cet instrument. Je m'endormais avec et recommençais à jouer en me réveillant. J'aurais certainement pu faire un bon joueur de *bağlama* sans ma rencontre avec le *kaval*. Maintenant je le joue en amateur.

Pendant mes études au conservatoire, je m'enfermais dans la salle de bain avec le *kaval* car j'en appréciais l'acoustique, aussi fallait-il m'en faire sortir pour pouvoir l'utiliser ! De même l'invasion de mes *kavals* toucha toute la famille, au point que ma mère les utilisa comme tuteurs pour ses plantes vertes.

**R. L.**

**Comment expliques-tu ta pas-**

**sion pour la musique ? Est-ce une tradition familiale ?**

**O. A.**

Il n'y a pas de musicien dans ma famille, seulement des enseignants et des fonctionnaires. Mais je ne crois pas au hasard, c'est pour moi quelque chose de divin. À part souffler dans un *kaval*, je ne peux rien faire. Je suis même incapable de planter un clou dans un mur.

**R. L.**

**Parle-nous un peu du *kaval*.**

**O. A.**

C'est un instrument très ancien dans l'histoire de notre pays, mais son utilisation dans les orchestres est très récente. Sinan Çelik a été le premier à poser les fondements de son utilisation "moderne" car avant cela, son usage était l'exclusivité des bergers.



Osman Aktas  
Photo  
David Théliér

**R. L.**

**De quelle façon Sinan Çelik t'a-t-il influencé ?**

**O. A.**

Quand j'ai commencé le conservatoire, Sinan était en dernière année et il était la seule personne que l'on croisait dans les couloirs avec un *kaval* entre les mains. Il était donc la seule référence. Il n'y avait pas de méthode ni de théorie pour l'enseignement du *kaval* en Turquie. La recherche scientifique sur les instruments de musique populaire, et en particulier les instruments à vent, n'est pas très développée. Par contre, la tradition est encore bien vivante et l'enseignement en milieu rural passe toujours de maître à élève, de bouche à oreille. J'ai donc entamé un processus d'apprentissage où je créais mes propres exercices en m'inspirant à la fois de la tradition et des exercices pour flûte traversière que je demandais à mes amis du conservatoire de musique occidentale. J'ai aussi utilisé des méthodes pour clarinette. J'ai donc fait une synthèse de tout cela. Cette démarche très personnelle m'a aidé à créer mon propre style.

**R. L.**

**Quelle est ta définition du style ?**

**O. A.**

Un style identifiable c'est la synthèse des idées, du travail et des talents d'un musicien. Aujourd'hui, en Europe, quand on entend la guitare de Paco de Lucia, on se dit tout de suite : c'est Paco ! Pourquoi ? Parce qu'il a créé son propre style. C'est le résultat d'un travail énorme : donner son identité à son instrument. Un musicien doit pouvoir faire cela. Exprimer son identité dans son jeu. Quand on joue avec son propre style, peu importe le lieu, on est toujours reconnu. La base de la musique, c'est d'être soi : je suis ma référence. Quand on me demande pourquoi tel ornement plutôt qu'un autre, pourquoi telle variation sur un même thème, je peux répondre "parce que ça me plaît", et les choses qui me plaisent j'arrive à les faire accepter aux autres.

**R. L.**

**Mais tu travailles pour la télé et la radio d'État. Je suppose que les libertés de style ne sont pas toujours compatibles dans ces grands orchestres.**

**O. A.**

Nous parlons de choses très subtiles. Il va de soi que malgré l'orchestration qui n'est pas traditionnelle, les musiciens qui jouent dans ces ensembles respectent au maximum les répertoires. C'est aussi la difficulté du *kaval*, car il est présent partout en Anatolie et je dois jouer dans le style des différentes régions. D'autres instruments, par contre, ont une aire de jeu plus limitée. Nous cherchons à préserver l'authenticité de cette musique et, pour cela, il faut connaître les styles et les répertoires des sept régions de la Turquie. En résumé, il faut apprendre la technique de l'instrument, puis écouter les musiciens traditionnels sur le terrain et dans les archives de TRT (Radio Télévi-

sion Turque). Les collectages que tu y trouves ont entre trente et quarante ans et se poursuivent encore aujourd'hui. Presque tous les villages d'Anatolie sont représentés et un *uzun hava* (air long non mesuré et très expressif) enregistré à cette époque sera chanté avec le même style par un soliste de TRT.

**R. L.**

**Ces archives sont-elles ouvertes au public ?**

**O. A.**

Non, car le matériel enregistré est trop fragile pour être consulté par le plus grand nombre. Par contre, notre mission consiste à le diffuser sur les ondes, sous une forme plus travaillée. Les musiciens de cette maison ont les compétences pour le faire. Notre rôle est de préserver notre patrimoine musical et, malgré la forme actuelle que nous lui donnons, nous demeurons les garants de son authenticité.

**R. L.**

**En quoi la forme de la musique traditionnelle diffusée par les médias est-elle différente de ses origines ?**

**O. A.**

La musique traditionnelle turque est une musique plutôt soliste. Un berger qui chante sa chanson, une main sur l'oreille, et tu as l'essentiel. Ce n'est pas la peine d'insister pour l'orchestrer et la dénaturer. Cela ne veut pas dire non plus qu'il ne faut pas essayer des choses. On peut faire des variations mais, en le faisant, il faut toujours respecter l'original. Dans mes albums, on reproche parfois le manque d'accompagnement, surtout si l'on se réfère à ce qui se fait actuellement au niveau de la production musicale. C'est ma démarche que de revenir à des orchestrations plus simples. En Anatolie, ce sont les bergers qui jouent le *kaval*, et ils n'ont pas les soucis de l'adaptation à un ensemble musical. Leur façon de jouer

reflète l'environnement de chacun : la nature, son troupeau, son *kaval* et lui, rien d'autre. Cela forme une harmonie empreinte d'humanité ; je ne vais pas tout écraser avec une trentaine d'instruments.

**R. L.**

**Mais tu as quand même sacrifié à la "modernité" sur la moitié des morceaux de chaque album.**

**O. A.**

Aujourd'hui, en Turquie, entre les labels et les musiciens, il y a quelques problèmes. Finalement, en tant que musicien, j'ai mes soucis musicaux et eux, en tant que commerçants, ils ont leurs soucis commerciaux. C'est ce qui m'est arrivé. Je ne voulais surtout pas d'instrument électrique ou électronique, mais voilà...

Par ailleurs, je suis ouvert, je peux très bien jouer avec une guitare basse si le musicien connaît bien la musique traditionnelle turque.

Dans mes deux albums, j'ai joué une musique plutôt soliste : des ouvertures, des airs longs (*uzun hava*) et de nombreux thèmes et airs de danse. Toujours en réduisant l'orchestration à sa plus simple expression, j'ai essayé de garder à l'esprit mon environnement et de représenter ce que j'ai vécu.

L'essentiel étant d'être soi. Même si mon répertoire s'est enrichi de cinq mille morceaux pour les besoins de la radio, je joue aussi les chansons qui m'ont été chantées dans l'oreille quand j'étais petit.

**R. L.**

**Finalement, ton travail à TRT et ton travail sur tes disques sont assez complémentaires.**

**O. A.**

Bien sûr ! Le *kaval* a une grande capacité d'adaptation. À la fois un caractère qui lui permet une grande expressivité solo, comme dans la tradition, mais aussi, une grande flexibilité et

suffisamment d'étendue pour l'adjoindre à un orchestre symphonique. L'essentiel étant de ne pas oublier le berger.

**R. L.**

**L'exode rural ne menace-t-il pas ce patrimoine ?**

**O. A.**

Non, je ne pense pas. La tradition reste bien implantée dans les campagnes. Dans les villes, les nouveaux arrivants conservent généralement leurs coutumes. En Turquie, la place de la chanson traditionnelle est prépondérante. Tous les moments de la vie ont leurs chants et tu peux voir des centaines de personnes pleurer en même temps à l'écoute d'un *türkü* (chanson traditionnelle). Cette musique les accompagne dans leurs joies et leurs tristesses.

**R. L.**

**Quelle est la place de cette musique dans notre société mondialisée ?**

**O. A.**

La découverte de l'électricité a dynamité l'essentiel des sociétés traditionnelles. Nombre d'avancées technologiques ont pu participer au bien-être des individus, mais je ne suis pas sûr que cela fasse la différence au regard de la misère engendrée par nos sociétés

industrialisées. La musique traditionnelle est un média qui permet de communiquer de manière active. Exactement le contraire de la télévision. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer une famille regardant la télé dans un silence religieux. Le dialogue est rompu.

**R. L.**

**Comment expliques-tu ta curiosité pour les autres musiques du patrimoine mondial ?**

**O. A.**

On ne peut pas reconnaître la richesse de l'autre et s'y adapter sans découvrir notre propre richesse.

J'ai donc fait la moitié du chemin...

*Osman Aktas est un musicien extraordinaire, fou amoureux du kaval auquel il a consacré son énergie et son enthousiasme. En résulte un jeu d'une virtuosité et d'une expressivité époustouflante, un mélange détonant de styles anatoliens et balkaniques. Un grand musicien, d'une grande gentillesse que je remercie ici pour son enseignement.*

*Propos recueillis aux studios de TRT en mars 2003*

*Traduction : Asli Dogan*

*Mél d'Osman Aktas : osoaktas@it.net.net.tr*

**Concert en direct à**

**la radio TRT**

**Osman est le 4<sup>e</sup> en partant de la gauche**

**Photo**

**David Thélier**



# Le département de musiques traditionnelles du Conservatoire National de Région de Limoges, l'un des premiers ayant vu le jour en France.

Entretien avec Françoise Etay réalisé par Pascal Caumont

**Pascal Caumont :** Françoise, tu es chef de département de musiques traditionnelles au Conservatoire National de Musique (CNR) de Limoges. Avant de parler des spécificités de ce département, explique-nous ce qu'est un département de musiques traditionnelles en conservatoire et le rôle du chef de département.

**Françoise Etay :** Ça m'est bien difficile de donner une réponse globale. Tous les départements de musiques traditionnelles qui existent actuellement me semblent différents les uns des autres, et il en va donc de même pour le rôle des chefs de département...

En ce qui me concerne, les activités sont très variées. Pour le moment (juillet 2003), je gère réinscriptions et nouvelles inscriptions en essayant de satisfaire au mieux un maximum de demandes sans surcharger les classes. Je commence aussi à organiser les diverses manifestations qui vont ponctuer la prochaine année scolaire : bals, conférences, stages, auditions, partenariat avec les centres culturels de Limoges pour des "mini-abonnements" spéciaux, etc. Cette année, je m'occupe aussi, exceptionnellement, des souscriptions et envois concernant le disque *Couleur Chabrette* qui vient de sortir. Je travaille aussi particulièrement, depuis quelques étés, à la numérisation et l'indexation des collectes sonores de la région puisque, malheureusement, aucune autre structure régionale n'a pris en charge cette tâche vitale pour l'avenir.

Pendant l'année scolaire, j'élabore les plannings, comme ceux des multiples

ensembles, les programmes des auditions, je réponds aux associations ou structures qui demandent des animations, bals ou concerts...

Et, au sein du CNR, je participe aux conseils pédagogiques qui rassemblent régulièrement les différents responsables de tous les départements. Et puis je donne mes cours, bien sûr.

**P. C. :** Quelle est la configuration particulière à Limoges ?

**F. E. :** À Limoges il y a cinq enseignants principaux, Philippe Ancelin, Philippe Destrem, Sylvain Lacouchie, Florence Montaudon et moi-même, pour des cours d'accordéon diatonique, chabrette et cabrette, musette du centre, vielle à roue et violon. À ces enseignements plus ou moins individualisés s'ajoutent des cours collectifs : ensembles, danse, chant, et occitan assuré par Jean-François Vignaud, emploi-jeune à l'Institut d'Études Occitanes (IEO) du Limousin. Les étudiants préparant le Diplôme d'Études Musicales (DEM) suivent, en outre, des cours hebdomadaires de culture musicale. Depuis deux ou trois ans, l'effectif global va de cent soixante-dix à cent quatre-vingt inscrits, ce qui est le maximum de nos capacités d'accueil, sans compter une cinquantaine d'enfants qui suivent une formation musicale ("solfège") particulière, basée sur l'oralité et donnant une grande importance à la musique et la danse traditionnelles.

Mis à part les étudiants en DEM, les élèves ne passent pas d'examen. Nous avons toujours souhaité avoir des points d'appui d'une autre nature pour asseoir leur motivation, et aussi d'autres façons de réguler le remplissage des classes et le renouvellement des effectifs.

**P. C. :** Comment cela est-il né en 1987 ?

**F. E. :** Notre projet avait, en fait, été déposé dès 1983, mais le département ne s'est ouvert qu'en janvier 1987 après des reports et des déconvenues à répétition. Les réticences étaient alors très fortes, de la part de l'institution d'abord, plus que méfiante, et de la collectivité employeuse, la Mairie de Limoges, ensuite. Rappelons que les premiers CA (Certificats d'Aptitude) n'ont eu lieu qu'au printemps 1987 et les premiers DE (Diplômes d'État) en 1989. Avant l'instauration de ces examens, rien ne "prouvait" nos compétences. Mais, heureusement, nous avons à Limoges plusieurs excellents atouts dans notre jeu. Avant tout, évidemment, il s'agissait des collectes importantes qui avaient été réalisées en Limousin, particulièrement à la fin des années 70 et au début des années 80. Nous avons eu la chance, aussi, de pouvoir former tout de suite une équipe de quatre musiciens aux spécialités différentes, prêts à tenter simultanément l'aventure et à y mettre de l'énergie : Philippe Destrem, Jean-Jacques Le Creurer, Philippe Randonneix et moi-même. Le projet a été efficacement appuyé par le Conseiller pour la musique à la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) du Limousin, Michel Ayroles, puis, en 1986, par le Directeur du CNR lui-même, Daniel Blanc. Et il faut dire que nous avons eu, par ailleurs, le temps de rassembler une équipe d'élèves potentiels qui manifestaient régulièrement leur impatience de voir ce département s'ouvrir.

En 1987, nous avons démarré avec trente-deux heures d'enseignement et quarante-neuf élèves.



Depuis 1998, nous disposons de soixante-et-onze heures d'enseignement.

**P. C. : Quel est le rapport entre l'oralité et l'écriture ?**

**F. E. :** Chacun de nos enseignants organise ses cours comme il le souhaite. Certains donnent éventuellement des partitions ou tablatures aux élèves, d'autres non. Personnellement, je crois que tous les outils sont "naturellement bons" et même complémentaires, qu'il s'agisse d'une écriture sur papier ou d'un enregistrement sur cassette ou disque compact, à condition que le travail d'oreille et de mémoire reste prépondérant. J'ai été frappée de constater, par exemple, que les enfants dont j'ai parlé précédemment, ceux qui suivent les cours de formation musicale basés sur l'oralité, avaient acquis des capacités de mémorisation vraiment remarquables. Mais l'empathie qui est, à mon avis, nécessaire à toute bonne relation maître-élève, est sans doute le meilleur socle sur lequel puisse se construire, en particulier, la maîtrise du style musical et le caractère dansant du jeu d'un musicien.

**P. C. : Quelle est la relation avec les collègues des autres esthétiques musicales ?**

**F. E. :** Nous sommes dans un très gros établissement, rassemblant environ mille sept cent élèves et quatre-vingt enseignants. Nous n'avons jamais voulu forcer les portes et ce sont en général les collègues qui sont venus à nous. Il ne m'est pas vraiment possible d'établir la liste exhaustive des classes avec lesquelles nous avons monté des projets, ou simplement collaboré, le plus souvent ponctuellement. J'essaie quand même de me remémorer les principales : formation musicale, flûte à bec, harpe, chant, saxophone, violon, alto, violoncelle, contrebasse, art dramatique... J'en oublie certainement...

**P. C. : De quoi se compose votre public d'élèves ?**

**F. E. :** Au départ, notre public était composé essentiellement d'amis ou camarades qui avaient eu un parcours un peu parallèle au nôtre. À cette époque, nous ne souhaitons pas accueillir d'enfants, préférant réserver les places à des musiciens avançant le plus rapidement possible. Puis les choses ont changé. Depuis quelques années, la demande des jeunes est de plus en plus forte. Il faut dire que l'image de la musique traditionnelle a beaucoup évolué dans les mentalités. Elle semble maintenant plus souvent associée aux "musiques du monde" ou à la "musique celtique", qui ont bénéficié d'une certaine médiatisation, qu'aux représentations des spectacles folkloriques.

Et puis on peut aussi penser, en toute modestie, que le travail que nous avons fait localement a contribué à faire connaître sous un jour positif la musique traditionnelle à des tranches de population qui, sans notre action, ne se seraient pas intéressées à ce domaine.

**P. C. : Quelles sont les actions de diffusion à l'intérieur et à l'extérieur du conservatoire ?**

**F. E. :** Là encore, la réponse est difficile voire impossible à condenser puisque toute notre pédagogie est basée sur des projets : bals, animations, concerts de toutes sortes, spectacles, enregistrements. L'année 2002-2003 aura été marquée pour nous, par exemple, par plusieurs petits événements :

- le spectacle *Le Violon Enchanté* rassemblant une quinzaine de violoneux venus de tout le Limousin autour de Jan dau Melhau, disant en occitan et en français des contes traditionnels ayant le violon pour héros principal,
- l'enregistrement du disque compact *Couleur Chabrette*, déjà cité, lié à l'exposition des œuvres du peintre Jean-Joseph Sanfourche présentée à Limoges de février à septembre 2003,

- le spectacle *Le Serpent d'Étoiles*, d'après Giono, qui sera donné en Corrèze au mois d'août par la compagnie musico-théâtrale Barbaroque, qui a fait appel, pour la seconde année consécutive, à notre ensemble de vieilles et cornemuses.

**P. C. : Et les projets ?**

**F. E. :** Tout d'abord, puisque nous essayons de toujours améliorer notre fonctionnement et nous adapter au mieux à nos nouveaux publics, nous changerons encore quelques points, à la rentrée prochaine, dans l'organisation des cours. Je ne vais pas entrer dans les détails ici.

Ensuite, nous voudrions encore enrichir le pôle de documentation écrite, sonore et audiovisuelle, et l'ouvrir à un plus grand nombre d'élèves. Depuis sa création, en 1999, il est réservé aux étudiants en DEM et aux enseignants et chercheurs de la région, ou d'autres régions, d'ailleurs. Nous voudrions aussi publier un disque compact accompagnant le recueil de partitions *Ai vist lo lop*, qui a été édité en 2001 et réédité en 2002.

Mais la plupart des projets musicaux vont sans doute, comme d'habitude, se mettre en place un peu au dernier moment, en fonction des sollicitations et des idées des uns et des autres. Tout récemment, par exemple, le professeur de hautbois (classique) m'a dit qu'il aimerait bien qu'on organise ensemble quelque chose sur le thème des hautbois populaires. Il est probablement trop tard, maintenant, pour prévoir ça en 2003-2004, mais j'espère bien qu'on arrivera à mettre sur pied stages, concerts ou autres rencontres en 2004-2005.

Le plus simple, pour suivre nos diverses activités, est peut-être de consulter le site du département : <http://mutrad.fr.st>

# La bailèra

Très lent (♩ = environ 40)

PIANO

*f* à pleine voix

Pâ - tré par de - là l'eau tu as guè - re mauvais temps, dis, le bai - lé - ro lè - ro ;  
Pâs - tré de del - là l'a - iro, a gai - ro de maù tems, dio, lou bai - lé - ro lè - ro :

cédez

suivez

très estampé

\* 2.

\* 2.

\* 2.

# de la chanson traditionnelle occitane :

## appel de berger et/ou genre poético-musical ?\*

par Pierre Bec

**N**ous nous proposons dans cet article d'apporter quelques lumières (et de tenter quelques hypothèses) sur un terme vraisemblablement onomatopéique de la chanson populaire des pays d'oc, onomatopée qui s'est parallèlement lexicalisée, et ce dès le XVII<sup>e</sup> siècle, dans les textes littéraires occitans. Nous voulons parler de *bailèra*, véritable mot-clef du refrain dans certains dialogues chantés entre bergers, soit un type de chanson qu'on a un peu trop vite localisé, sans doute à la suite de Joseph Canteloube, dans la seule haute Auvergne, voire dans l'Auvergne tout entière (alors que ce genre de refrain est attesté ailleurs et ne l'est pas en basse Auvergne). Au surplus, on l'a généralement classé, un peu vite également, sous la rubrique "Appels de bergers, ranz des vaches" (Coirault, Répertoire II, 6402), ou "Berger, comment va le troupeau ? / Aulhèr, quin va l'aulhèra ?" (Laforte, Cat. III, B - 19), chanson qui appartient à notre sens à un tout autre type<sup>1</sup>. Notre approche, purement textuelle, du dialogue et de ses refrains, se doublera d'une analyse sémantique, puisqu'il s'agit de rendre compte, à partir de l'onomatopée, du sémantisme complexe du lexème : "cri, appel", "genre poético-musical" et enfin, en gascon et sans doute plus tardivement, "cris discordants, tintamarre, vacarme, musique désagréable"<sup>2</sup>.

Mais voyons d'abord les diverses occurrences.

### 1- Les occurrences anciennes et littéraires

Pey de Garros (1515/30-1582), Eglogues :

lo sabi plan ha dise la *voilàra*,

E de ma gorja e de ma calamèra. (VI, v. 103-104)

François de Cortète (1586-1667), *La Miramoundo* :

A canta la *bailèro* el s'es fort tourmentat... (II, 2, P. 23)

Toutjour a ma *bailèro* elo pourio respoundre... (II, 4, p. 26).

Lou tout es de s'entendre en cantant la *bailèro*

Jamai talo *bailèro*, al soun que li dounèri,

Elo, de me respoundre a fet tout soun degut... (II, 3, p. 30)

(*Miramoundo*, qu'enten la *bailèro* de sa crambo en foro)

Réponse de Robert : *Bailèu, bailèro, lèu !* (III, 4, p. 32)  
(*Canto la bailèro*) :

*Bailèu, bailèro lèu, bailèu, demoro un pauc,  
Bailèro lèu, bailèro ; adesaros i bauc* (III, 4, 5, p. 44).

*Laicho-me, vau souna moun aulhèro :*

*Bai lèu, bailèro lèu, bailèro lèu, bailèro* (II, 3, p. 32) :  
reprise exacte du vers cité plus haut.

Jean-Géraud Dastros (1594-1648) : citation de Cénac-Moncaut (Dict.) et de Mistral donnée en référence mais que je n'ai pu retrouver chez Dastros malgré plusieurs recherches :

Dejà l'aulhèro gaujouso

Canto sa *bouilèro* au segur.

Du côté béarnais, Jean-Henri de Fonderville (1633-1705) dans son *Calvinisme de Bearn divisat en seys eglogues*, semble donner au mot le sens de "vacarme, tintamarre, musique confuse et discordante". Il s'agit cette fois, non pas d'un dialogue entre

bergers, mais de la violente diatribe d'un catholique zélé (Fondeville, fils de pasteur, s'était converti au catholicisme) contre les assemblées de protestants qui chantaient des psaumes et des cantiques en béarnais :

Cependent eds [les protestants] n'aben james nada pratique  
De harpes, de tambours, ni de cors de musique,  
Ni hestes prumédie que nou hasen james,  
Com hasen lous Judius a cada cap de mes.  
Mais, a darre pseume, eds cantaben enquere,  
Et hasen, en cantant a mescle, gran *boylère*...  
(vv. 147-152)

(Cependant ils n'avaient pas la moindre pratique / De harpes, de tambours ni de cors de musique, / Et ne célébraient jamais de fêtes du premier jour / Comme font les Juifs à chaque début de mois. / Mais, au dernier psaume, ils chantaient encore, / Et faisaient en chantant pêle-mêle, un grand vacarme).

En voici une autre occurrence :

Car si n'ac creden pas, nou s'en deben vantaà,  
Ni james taux versets deus pseumes cantaa,  
Com hasen, sa diset, a mode de *boilère*,  
Car lour religiou pareche mensongère,  
Et si nous poden pas la musique senti,  
En cantant taux versets, nou hasen que menti. (vv. 165-70)

(Car s'ils ne croyaient pas, ils ne devaient pas s'en vanter, / Ni de chanter jamais de tels versets des Psaumes, / Comme ils faisaient, dites-vous, en manière de "boylère", / Car leur religion paraissait mensongère, / Et s'ils ne pouvaient pas sentir la musique, / En chantant ces versets-là, ils ne faisaient que mentir.)

On notera, toujours dans le même contexte, la reprise presque littérale du vers 152, avec inversion des composants du terme (*lèraboïs*), employé cette fois-ci au pluriel :

Aquets canteis hasen Mossus et Damiselles,  
Lauradous, artisaas, tan mascles que femelles,  
Toutz amasse mesclats, lous grans dab lous cicois,  
Hens lou preche, en cantant, hasen grans *leraboïs*,  
Et lous canteis aquets nomaben las pregaris. (vv. 129-33)

(Ces cantiques étaient chantés par les Messieurs et les Dames, / Les laboureurs, les artisans, autant

les hommes que les femmes, / Tous ensemble mêlés, les grands avec les petits ; / Pendant le prêche, en chantant, ils poussaient de grands cris, / Et ces cantiques-là, ils les appelaient prières).

On voit que le terme (si c'est bien le même) s'est ici nettement péjorativisé. À *leraboïs*, Palay glose (sans doute d'après Lespy) : "cris discordants et prolongés, hurlements". Ce qui laisserait entendre que le vocable est senti comme composé de deux éléments éventuellement réversibles (*boilère* ou *lèra-boi*) : ce qui serait confirmé par la présence d'un /o/ prétonique (contraire à la phonétique gasconne) au lieu d'un /u/.

## II- Les occurrences dans la chanson traditionnelle

### I. Les séquences onomatopéiques

Dans la grande majorité des cas, le terme de *bailèro* est intégré à la séquence des onomatopées du refrain interstrophique, refrain qui est donc généralement placé entre les répliques du dialogue : le type de séquence le plus fréquent étant *bailèro lèro*, *bailèro lèu*, séquence qui se trouve déjà attestée, à plusieurs reprises on l'a vu, chez François de Cortète, dont on peut penser qu'il est le plus près de la source populaire. Autrement dit, dans la chanson traditionnelle : 1/ Le terme est rarement intégré au dialogue proprement dit ; 2/ Il n'est jamais substantivé (sauf artificiellement dans les titres) ; 3/ Il fonctionne presque toujours comme onomatopée mais avec un sémantisme latent et contextuel.

Voici les occurrences des quelques chansons retenues, dont trois fournies par Canteloube (II, pp. 267-68) (je garde la graphie - combien chance-lante ! - de l'original)<sup>3</sup> :

1/ Dio lou bailèro lèro  
Lèro, lèro, lèro, lèro, bailèro, lô.

Notons au passage la séquence *Dio lou bailèro*, où *lou* a été interprété comme l'article défini masculin, ce qui a entraîné la masculinisation du terme (titre de

Canteloube : *Lou bailèro*). Je me demande s'il ne s'agit pas là d'une déformation récente de *lèu* (vite), terme qui apparaît toujours en écho onomatopéique avec *lèro*, et ce dès les attestations anciennes. Pour la "masculinisation" du terme, cf. infra.

2/ *Se lo voy lèro ! Lireto lo voy, lèro, lèro lèro !  
lèro, lèro,  
Lireto, lo voy lèro lô*

3/ *Lireto, lo voy, lèro lô ,  
Se lo voy lèro,lerô !*

La transcription et l'interprétation de Canteloube *Se lo voy lèro* et *lo voy lèro* (traduit "si tu le veux") me paraissent très douteuses : outre des difficultés morphologiques, que penser de cette intrusion d'un phonème /v/ (voy) dans des parlars qui ne connaissent que /b/ (*bas* "vas", *abal* "aval", *dabalaray* "davalaraï", *bendray* "vendrai" ? En réalité, je présume qu'il faut lire et comprendre *lo boilèro* "la bailèra" : ce qui nous fournit une occurrence de plus, et cette fois-ci féminine, de la mystérieuse onomatopée.

4/ Dans une chanson proposée avec harmonisation et sans localisation par Léon Froment, intitulée (on se demande pourquoi) *Lou grand bailèro*, et dont nous donnons plus loin le texte, l'onomatopée *bailèro* apparaît exceptionnellement seule (*bailèro* ; oh ! oh !) dans un bref refrain intercalé, dans le quatrain de réponse de la bergère, entre le deuxième et le troisième vers, puis après le quatrième, préparant la reprise de la voix du berger. Mais, je l'ai dit, je soupçonne cette chanson, dont je n'ai pas d'autres attestations, d'être semi-lettrée<sup>4</sup>.

Enfin, dans la version burlesque dont nous parlerons plus loin, le refrain est plus complexe. En fait, sémantiquement, il y en a deux : un premier, qui contient les habituelles onomatopées de la chanson traditionnelle, (*Bène, léou, bailère, Telère* ; *balèu* : graphie de l'original), et un second, parfaitement exogène (et c'est là qu'est le burlesque) composé de noms de cochons et de cris pour les appeler :

1. *Bène leu, bailère, Telère,*

2. *Oh ! oh ! oh ! Tigougna et Tigougnèt,  
Tché, tché ! Duberret, tché ! tché !  
Pitchourlet, tché ! tché ! Bailère...*<sup>5</sup>

Quand on examine l'ensemble de ces refrains onomatopéiques, on s'aperçoit qu'ils sont tous composés de séquences /b/ + /l/, qui peuvent renvoyer parfois, sciemment ou non, à des éléments signifiants comme *bène* (vène) "viens", *vai* "va", *lèu* "vite", *bèra* "belle". En revanche, le phonétisme et le sens de *Telere* (avec une majuscule dans le texte écrit) m'échappent<sup>6</sup>.

## 2. Dialogues et contextes

En fait, toutes les occurrences du terme, au moins celles qui nous ont été accessibles, renvoient, non pas seulement à des appels ou à des conversations à distance entre bergers montagnards, mais à de véritables dialogues amoureux, de loin ou de près, entre bergers, et ce, aussi bien dans les attestations littéraires anciennes que dans les chansons traditionnelles.

Dans les textes anciens, l'ambiance pastorale est partout présente. Chez Pey de Garros, le berger Sarransot vante ses diverses qualités pour se faire valoir auprès de Floreta. Entre autres choses, il sait bien faire chanter la *bailèra*, aussi bien de sa gorge que sur son chalumeau. Ce qui prouve au surplus que la *bailèra* est bien vue ici comme un type de chanson, qu'on peut également exécuter sur un instrument.

Dans la pastorale de François de Cortète, qui exploite d'une manière particulièrement large les données folkloriques, le terme est un véritable leitmotiv (le mot apparaît dix-sept fois dans le texte) qui ponctue les appels à la rencontre des deux amoureux. C'est une sorte de mot de passe, un signe de ralliement, au surplus proposé par la jeune fille, qu'ils ont convenu d'utiliser. Robert lance le matin un appel en chantant à pleine voix (*a pleno bouts*), parfois du milieu de la rue (*pel miei de la carrèro*), et Miramonde doit lui répondre (*Elo, de me respoundre, a fèt tout soun degut*), probablement de sa chambre. Cela devient donc entre eux comme un rite (*une coustumo*). Une non-réponse de sa part est un mauvais présage. Une fois, en effet, Miramonde ne peut chanter à son tour à cause de la brusque arrivée de sa mère. Et Robert réitère : *Bailèu, bailèro, lèu !...*

Dès l'acte II, le texte est très clair à ce sujet comme le montrent les passages suivants qu'il nous paraît pertinent de reprendre dans leur intégralité :

Elo me mercièt e me digout : "Roubert,  
 Tout so que nos i manco es deja descoubert.  
 Lou tout es de s'entendre en cantan la bailèro ;  
 Car passan pel mati pel miei de la carrèro,  
 El fal qu'a pleno bouts on se digo lou tout  
 E nou parti jàmai ses se dona lo mout."  
 Lou partit m'agradèt. Lou lendouma sounèri :  
 Jamai talo bailèro, al soun que li dounèri.  
 Elo de m'i respoundre i fèt tout lou diugut,  
 E toutjour desempèi la coustumo a tengut  
 Ses i peca jàmai que de tres jours en foro  
 Qu'elo nou me respoun ni dedins ni deforo. (II, 3, p. 30).

(Elle me remercia et me dit : "Robert, / Tout ce qui nous manque ici est déjà découvert ; / Le tout est de s'entendre en chantant la "baylère" ; / Car, passant le matin au milieu de la rue, / Il faut qu'à pleine voix on se dise tout / Et qu'on ne se sépare jamais sans se donner le mot." / Le parti me plut. Le lendemain je l'appelai : / Jamais [je ne chantai] une telle "baylère" : à l'appel que je lui lançai / Elle fit tout ce qu'il fallait pour me répondre / Et depuis lors l'habitude s'est toujours maintenue, / Sans y manquer jamais à l'exception de trois jours / Pendant lesquels elle ne me répondit pas ni de dedans ni de dehors.)

En effet, à l'appel de son berger *Bailèu, bailèro lèu, bailèro lèu, bailèro, l'aulhèro*, qui l'entend de sa chambre (*qu'enten la bailèro de sa crambo en foro*), elle ne répond pas, nous l'avons dit, à cause de la présence de sa mère. Et l'ami de Robert, Joan, lui conseille de réessayer :

### Roubert

Non respoun res

### Joan

Si fara be, belèu.

Per beire, tourno fa.



### Roubert

*Bailèu, bailèro lèu !* (II, 3, 4, p. 32)

(Elle ne répond rien. / Elle le fera bien sans doute.  
 Pour voir : recommence. / *Bailèu...* )

Dans la citation attribuée à Dastros (qui m'est demeurée introuvable), il est encore question d'une bergère (*auelhèro*), qui chante sa *bouilèro* pour exprimer sa joie (*gaujouso*).

Manifestement, il s'agit dans tous ces cas de l'utilisation consciente, dans un contexte de pastorale littéraire, d'un refrain de chanson populaire. Voyons donc ce qu'il en est dans ce type de chansons. Nous avons vu plus haut que le terme de *bailèro* n'apparaît que dans les séquences d'onomatopées des refrains. Voyons maintenant, dans les exemples suivants, dont trois empruntés à Canteloube, comment les dialogues, dépouillés de leurs refrains, sont eux-mêmes structurés (nous les transcrivons en graphie normalisée). Les pointillés indiquent la place des refrains, plus ou moins longs, plus ou moins riches en onomatopées, dans la structure du dialogue :

#### 1/ Canteloube, II, p. 267 :

- Mion, ont vas gardar ?

- Aval al prat sarrat.

On voit que le dialogue est réduit ici à sa plus simple expression. Le témoin a-t-il eu un trou de mémoire ?

#### 2/ Canteloube, II, pp. 130-131 :

- Pastre de delai l'aiga,  
 As gaire de bon temps.

- E n'ai pas gaire, e dia tu.

- Pastre, lo prat fai flor,  
 Li cal gardar ton tropèl.

- L'èrb' es pus fina al prat d'aicí

- Pastre cossí farai  
 En aval, i a lo bèl riu.

- Espèra-me, te vau cercar.

(Berger de l'autre côté de la rivière / Tu ne passes

guère de bon temps // Je n'en passe guère, et dis, toi. // Berger, le pré est en fleur, / Il te faut y garder ton troupeau. // L'herbe est plus fine au pré d'ici // Berger, comment ferai-je ? / Là-bas, il y a la grande rivière. // Attends-moi, j'irai te chercher.)

On retrouve donc ici le thème folklorique si répandu des amoureux séparés, soit par une montagne, soit, comme ici, par une rivière. Le berger est de l'autre côté de l'eau et il est contrarié (*n'ai pas gaire de bon temps*) ; mais il doit rester pour garder son troupeau. Et il invite indirectement la bergère à le rejoindre (l'herbe est plus fine de ce côté-ci) ; mais elle ne peut pas, à cause de la rivière qui est large (*bèl n'a pas ici un sens esthétique mais signifie "grand, large"*). Alors, c'est lui qui ira la chercher.

### 3/ Canteloube II, p. 268 :

- Ont anaràs gardar las fedas ;  
Deman matin,  
Mion, diga-me ?

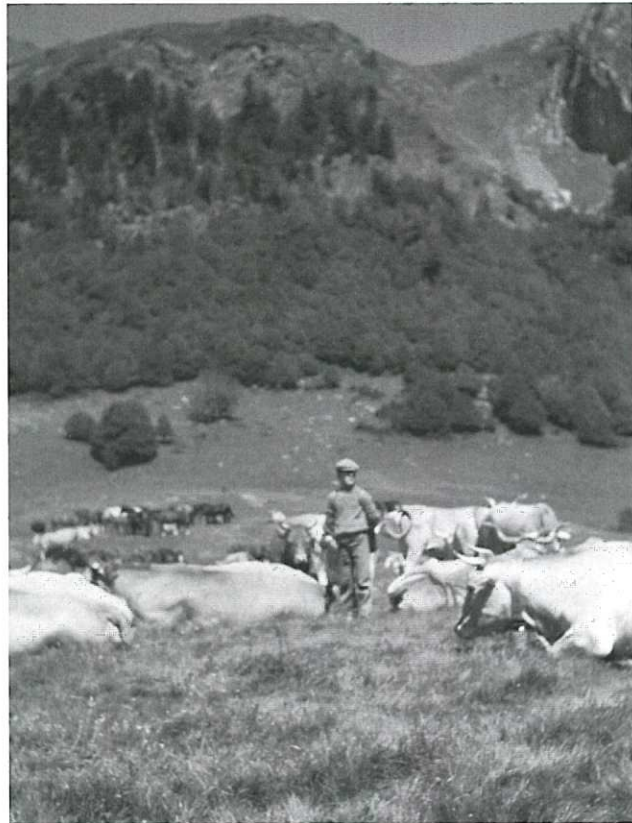
- A prim' albeta davalaraï  
E n'anarai  
Al prat sarrat l'èrb' es fina.

- Quand li seràs, espera-me,  
Que ieu vendrai,  
Parlarem e jogarem,  
Te'n contarai quauqu'una.

- Òc ben, òc ben, que li serai,  
T'esperarai  
E t'aimarai per la prada.

(Où iras-tu garder les brebis / Demain matin, Mariette ? dis-le moi // Au point du jour je descendrai / Et m'en irai / Au pré clos l'herbe y est plus fine. // Quand j'y serai, attends-moi, / Car je viendrai, / Nous parlerons et nous jouerons, / Je t'en conterai quelqu'une. // Oh oui, oh oui, j'y serai, / Je t'attendrai / Et t'aimerai dans la prairie).

Le contexte pastoral, ici encore, est évident (*gardar las fedas, l'èrba fina, al prat sarrat*). On remarquera en outre, la communauté de certains motifs entre les trois chansons (*gardar las fedas/ gardar lo tropèl, al prat sarrat/ al prat sarrat l'èrb'es pus fina al prat d'aici*), même prénom de femme (Mion). Mais le thème de la séparation par l'eau est ici absent : il s'agit simplement d'une demande de rendez-vous, au demeurant acceptée sans problèmes.



Photos de bergers

Collection :  
Conservatoire  
Occitan

Tout autre est le "dialogue de bergers", proposé avec harmonisation et sans localisation par Léon Froment, intitulé artificiellement *Lou grand bailèro*. Il s'agit en effet cette fois d'un dialogue tragique, qui fait intervenir un troisième personnage, à savoir un ami de la bergère : le *pastre* qui dialogue n'est donc pas ici l'amoureux lui-même, mais le confident des amours de la bergère. Et c'est lui qui lui annonce, après des considérations assez solennelles sur la fragilité des amours humaines (*Tot amor floris en flor*), que son Joan vient de mourir :

4/ - Pastora, pastora, pastora,  
As capèl,  
Saile e mantèl ?

- On mon bèl pastre,  
Quand lo ser tombarà,  
Bailèra, ò !  
L'amor me parlarà.  
Bailèra, ò !

- Pastora, pastora, pastora,  
As capèl,  
Saile e mantèl ?

- O mon bèl pastre  
Dins lo bòsc de Labrà,  
*Bailèra, ò !*  
O mon bèl pastre,  
Lo Joan m'esperarà.  
*Bailèra, ò !*

- Pastora, pastora, pastora,  
Tot amor  
Morìs en flor.

- O mon bèl pastre,  
Mas lo mieu florirà,  
*Bailèra, ò !*  
O mon bèl pastre,  
Jamai se passirà.  
*Bailèra, ò !*

- Pastora, pastora, pastora,  
O malcòr,  
Ton Joan es mòrt !

- Adieu, bèl pastre,  
Quand lo ser tombarà,  
*Bailèra, ò !*  
A Joan mon pastre,  
La mòrt me ligarà.  
*Bailèra, ò !*

(Pastoure, pastoure, pastoure, / As-tu un chapeau, / un châle et un manteau ? // Ô mon beau pâtre, / Quand le soir tombera... / L'amour me parlera... // Pastoure, pastoure, pastoure, / As-tu un chapeau, / Un châle et un manteau ? // Ô mon beau pâtre, / Dans le bois de Labro... / Ô mon beau pâtre, / Mon Jean m'attendra... // Pastoure, pastoure, pastoure, / Tout amour / Meurt dans sa fleur. // Ô mon beau pâtre, / Mais le mien fleurira... / Ô mon beau pâtre, / Jamais ne fanera... // Pastoure, pastoure, pastoure, / Ô douleur, / Ton Jean est mort ! // Adieu, beau pâtre, / Quand le soir tombera... / À Jean mon pâtre / La mort me liera...).

Nous avons dit plus haut que cette longue chanson au dénouement tragique, dont la structure dialogique est complètement différente des autres et le "refrain" réduit au seul mot de *bailèra* suivi d'une interjection (oh !), nous paraît être une pièce semi-lettrée.

On voit ainsi que ce type de chanson tend à figer ses traits spécifiques jusqu'à constituer un véritable "genre" poético-musical (avec un terme identificateur) qui peut générer des parodies, populaires ou non (burlesques par exemple), ou des imitations semi-lettrées plus ou moins récentes. En voici une occurrence, œuvre d'un poète local de l'Aurillacois, Antonin Daval (1913-1998), dont le texte (avec sa musique) m'a été aimablement communiqué par son fils Félix Daval. On notera que le poète a conservé les onomatopées du refrain qui "signent" le genre, et l'incipit de la tradition orale ; et il a bâti dans ce cadre un dialogue amoureux original entre un pâtre (qui garde ses vaches) et une bergère (qui garde ses brebis), dialogue qui s'achève apparemment par un dénouement heureux. On notera aussi que le dialogue à distance, conforme au genre traditionnel, a permis ici aux deux amoureux de se faire mutuellement une déclaration qu'ils n'auraient pas osé se faire de près. En revanche, la prosodie des vers-couplets est hétérométrique et rappelle davantage un discours parlé (*parlicada*) qu'une chanson : sorte de récitatif, mais ponctué par un refrain chanté où l'on retrouve une des lignes mélodiques traditionnelles. De plus, l'auteur-interprète marque bien la structure du dialogue en changeant de voix selon le personnage (pâtre ou bergère). Les astérisques marquent les francismes du texte :

- E di(g)a, pastorèla, n'as pas mau temps ?  
*Lo bailèra lèra,*  
*Bailèra lèra lèu,*  
*Bailèra lò.*

- E non pas bien, e di(g)a, e tu ?  
*Lo bailèra...*

- leu ai las vacas que romian al \*coen del boscalhon,  
*Lo bailèra*

- leu ai las fedas que cauman al pè d'un boisson,  
*Lo bailèra*

- E nautres languiem toses dos,  
*Lo bailèra*

La nuech quand raive, sèi amb tu,  
*Lo bailèra*

E quan me revelhe sèi solet,  
*Lo bailèra*



- Del matin al sera pense a tu,  
*Lo bailèra*

- T'ai amassat un boquet de gantas, vau davalalar  
te las portar,  
*Lo bailèra*

- E ieu vau venir t'esperar,  
*Lo bailèra*

Nos sem dich de lonh aquò qu'ausaviam pas  
nos dire en fàcia,  
*Lo bailèra*

- A partir d'auèi demandarai a la mamà se  
podem nos \*frecantar,  
*Lo bailèra...*

- Mon paire es content,  
*Lo bailèra lèra,*  
E la mamà o vòu,  
*Lo bailèra lèra...*

Que lo bon Dieu fasca que nòstre amor dure tojorn !  
*Lo bailèra*

(Et dis, pastoure, ne passes-tu pas du mauvais temps ? / Et non, pas bon et toi, dis / Moi, j'ai les vaches qui ruminent au coin du bosquet / Moi, j'ai les brebis qui se reposent au pied d'un buisson / Et nous, nous languissons tous les deux / La nuit, quand je rêve, je suis avec toi / Et quand je m'éveille je suis seul / Du matin au soir je pense à toi / Je t'ai cueilli un bouquet de narcisses, je vais descendre te les porter / Et moi, je vais venir t'attendre, / Nous nous sommes dit de loin ce que nous n'osions pas nous dire en face / À partir d'aujourd'hui je demanderai à ma mère si nous pouvons nous fréquenter / Mon père est content / Et ma mère le veut / Que le bon Dieu fasse que notre amour dure toujours)<sup>7</sup>.

Mais vraisemblablement de tradition orale et tout différent est le dialogue chanté suivant, avec ses connotations facétieuses :

**5/** - Pastre, n'as pas vista passar la lèbre  
Qu'anava mèdre,  
Lo vo(l)am entre las cambas de davant,  
Lo codièr entre las cambas (/aquelas) de darrièr  
(E la pompa fina sus l'esquina) ?  
- Ai vista passar una lebreta ;

Polda e descalceta :  
L'ai plan vista passar,  
Mès l'ai pas poguda atrapar.

- Pastre, se vòls pas respòndre,  
Vai pòndre !  
Se vòls pas respòndre, vai co(g)ar !  
Se vòls pas coar, vai cagar !  
Ieu, *lo bailèra, lèra, bailèra lèu !<sup>8</sup>*

(Berger, as-tu vu passer \*la lièvre / Qui s'en allait moissonner, / La faucille entre les pattes de devant / Le coffre entre les pattes (/celles) de derrière (Et la brioche fine sur le dos) ? // J'ai vu passer \*une petite lièvre, / Jolie et toute déchaussée, / Je l'ai bien vu passer, / Mais je n'ai pas pu l'attraper. // Berger, si tu ne veux pas répondre, / Va-t-en pondre ! / Si tu ne veux pas répondre, / Va-t-en couvrir / Si tu ne veux pas couvrir, va chier ! Moi, le "bailère", lère...).

La connotation érotique (et scatologique) du dialogue est ici patente : le lièvre (féminin en occitan), c'est évidemment la pastoure que le berger cherche à attraper mais, comme dans certaines pastourelles, il se fait rabrouer vertement, et le refrain onomatopéique (*bailèra lèra*) traduit bien la réponse évasive et moqueuse de la bergère. Au surplus, les deux objets placés entre les jambes de \*la lièvre pourraient bien être des symboles phalliques.

Mais franchement parodique et burlesque est à notre sens la chanson dont nous avons plus haut analysé le refrain, chanson qui présente toutefois l'intérêt d'être localisée ailleurs (La Réole) et dont la version proposée est de 1854<sup>9</sup>. Il s'agit d'une pièce dont le berger a été remplacé par un gardeur de cochons, mais qui n'en reste pas moins vraisemblablement un dialogue amoureux à refrain onomatopéique de type *bailèra*. Cette "déviation" parodique fait évidemment penser à celle de la *porquiera* médiévale, variante burlesque, volontiers scatologique, voire obscène, de la pastourelle courtoise. Outre l'animal gardé, le caractère burlesque de cette version est renforcé par les onomatopées intercalaires du refrain que nous avons analysées plus haut. Quant au dialogue, il est réduit à sa plus simple expression, sans réponse de la bergère (porchère ?) à la demande de rencontre (graphie normalisée) :



Carte postale  
 "Laboureurs aux  
 Champs"  
 Collection :  
 Conservatoire  
 Occitan

6/ Lo me'n sui hèit porquèir,  
 Porquèir dens la pradèra,  
 Bèra, lèra, bèra, lèra,  
 Per gardar mos porcèus

Arnauda, la mia amor,  
 Perqué vènes pas enquèra ?  
 T'atendi tot anueit.  
 Vène lèu, bailèra Telèra...

T'atendi tot anueit,  
 La-bas dens la pradèra,  
 Los ulhs levats au cèu...

(Je me suis fait porcher, / Porcher dans la prairie, / Pour garder mes pourceaux. // Arnaude, mon amour, / Pourquoi ne viens-tu pas encore ? / Je t'attends tout aujourd'hui. // Je t'attends tout aujourd'hui, / là-bas dans la prairie, / Les yeux levés vers le ciel).

### III- Le substantif *bailèra*

#### I. Genre grammatical et essai de localisation du terme identificateur

Dès ses premières attestations textuelles, le terme, on l'a vu, est un substantif du genre féminin, comme en témoigne au demeurant sa terminaison féminine, genre que reprennent ensuite tous les dictionnaires. La définition générale en est : "appel, cri, sorte de chanson de berger". Curieusement, comme nous l'avons dit plus haut, le terme s'est masculinisé dans la langue populaire

d'aujourd'hui, peut-être à cause d'une néo-folklorisation due à Canteloube, et *cantar lo bailèro* est devenu une sorte d'expression figée<sup>10</sup>.

Sémantiquement, le substantif renvoie d'une manière générique à une sorte de chanson pastorale qui exprime un appel, une requête, le plus souvent amoureuse, et suivie d'un dialogue entrecoupé d'onomatopées : requête, en outre, à laquelle le berger ou la bergère sollicités, pour une raison ou pour une autre, peut ne pas répondre (*A ma bailèro elo pourio respoundre* dira le Robert de *La Miramoundo* ; voir aussi plus haut certaines réactions scatologiques à cette absence de réponse). Il est notable que la plupart des dictionnaires actualisent le double sémantisme de "cri", voire de "hurlement" et de "chanson" : cf. Cenac-Moncaut : Chanson, cri des bergers par lequel ils s'appellent les uns les autres (nous rappelons qu'il s'agit là, non d'un témoignage direct, mais d'une réminiscence littéraire empruntée à Dastros) ; Mistral : même définition, vraisemblablement prise à Cénac-Moncaut (son *Dictionnaire* est de 1863, le *Trésor* mistralien de 1876-1886) ; Mistral localise simplement "en Gascogne" ; Palay : "Cri des pasteurs pour se tenir en contact sur les montagnes ; couplets sur un air lent ; musique discordante", et à *baylère*, -lèu : "cri d'appel. Même terme en Auvergne" ; Alibert : "Chanson de berger". Quant à Canteloube, il est plus loquace (peut-être trop) et nous propose une définition plus exhaustive : "Sorte de dialogue que d'un lieu à un autre (généralement un sommet) se renvoyaient pâtres et bergères en gardant leurs troupeaux. Le dialogue était souvent bouffon, contenant de folles plaisanteries [il parle même ailleurs de hâbleries et de chapelets d'injures]. D'autres fois c'était une longue conversation, à demi improvisée, autour des notes principales, immuables, de la mélodie ; parfois c'était un dialogue amoureux"<sup>11</sup>. En somme, ç'aurait été une sorte de genre poético-musical dialogué, à thématique variée et globalement défini par les onomatopées de son refrain : ce qui est parfaitement concevable. Mais, malheureusement, les seules attestations données par Canteloube et celles que j'ai pu rassembler ne sont strictement que des dialogues amoureux, y compris les imitations lettrées. Dans ses souvenirs d'enfance du Carladez, J. Durantou nous confie que c'est avec une jeune fille, Marie, la nièce de ses voisins, qu'il a le plus échangé de *bailèra lèra*, et que les derniers bergers qui ont chanté le *bailèra* dans son pays étaient bien un berger et une bergère : son cousin Pierre, "berger chez nous de 1920 à 1922" et sa voisine

Germaine, du Menut, "qui était de l'âge de Pierre". Et l'auteur ajoute : "Quelle belle et forte voix ils avaient !" (*op. cit.*, p. 87). On eût aimé évidemment d'autres types de textes, possibles dans l'absolu. Mais on peut se poser la question : existent-ils ? Ont-ils existé ? Pourquoi ne se sont-ils pas, à ce qu'il semble, folklorisés ? Fernand Delzangles fait remarquer que ce type de chanson n'a pas de paroles fixes : c'est un "refrain périodique" qui ponctue un dialogue "que les chanteurs composent... au gré de leurs sentiments et terminent chaque demande ou réponse par le refrain" (Delzangles 1910, p. 28). C'est vrai en gros, mais il ne faut toutefois pas négliger une certaine fixité des paroles due à l'emploi, dans l'improvisation éventuelle, de formules figées dont nous avons donné plus haut quelques exemples. Jean Poueigh de son côté assimile d'une part le *bailèra* (terme qu'il emploie au masculin) à l'*arrenilhet* béarnais et à l'*irrintzina* basque, c'est-à-dire une espèce de huchement vocal, de cri non sémantisé et, d'autre part, à une sorte de conversation chantée : "Par *boilèra* ou *bailèra*, l'on désigne, d'une façon générale, tous *cris* ou *chants* (c'est nous qui soulignons) de pasteurs, et plus particulièrement les petits couplets au moyen desquels ils s'interpellent et se renvoient de montagne à montagne les demandes et les réponses, en un dialogue le plus souvent improvisé <sup>12</sup>. Il reprend à peu près la même définition dans son *Folklore des Pays d'Oc* (pp. 153-4), toutefois avec plus de précisions quant à la thématique de la chanson. Mais il semble mettre sur le même pied, sous le terme générique de *bailèra*, des chansons pourtant assez différentes des Pyrénées, des Cévennes et du Massif Central, tout en reconnaissant que le "*bailèra* type" serait propre aux "pasteurs auvergnats". On retrouve donc ici cette extension abusive à l'Auvergne tout entière et, de plus, aucun des deux dialogues cités en exemples, et baptisés *boilères*, ne contient l'onomatopée traditionnelle. Le second toutefois, vaguement localisé en Gascogne, atteste une onomatopée voisine, semble-t-il (*aubèra-lère*), dont Poueigh reconnaît que c'est là une "formulette insignifiante dite et redite sur une traînante mélodie par les vachers gascons partant aux champs le matin ou ramenant les bêtes dans le soir". Mais on pourrait y voir aussi une formule onomatopéique significative, assez éloignée de la *bailèra* aurillacoise, puisqu'elle pourrait être en relation avec le gascon *aubèra* "aube, point du jour". De plus, il ne s'agit pas d'un dialogue à distance mais bien d'un véritable duo que les amoureux chantent après leur rencontre (graphie normalisée) :

Dempuish lo matin dinc au tantòst,  
T'atenderèi au cap deu bòsc ;  
Deu cap deu bòsc a la carrèra  
Que cantaram l'*aubèra-lèra*.

(Poueigh 1930, pp. 79-80)

(Depuis le matin jusqu'au tantôt, / Je t'attendrai à l'orée du bois ; / De l'orée du bois jusqu'au chemin / Nous chanterons l'"aubère-lère").

D'après M. Zéphyrin Bosc, qui a été lui-même berger en 1943 dans le Rouergue, le *bailèro* (au masculin) appelé aussi *cançon de pastre* ou *complancha* (complainte) était chanté pendant toute la durée du printemps et de l'automne. Le dialogue commençait par un échange de propos parlés, parfois d'un bord de rivière à l'autre. Ensuite, l'un d'eux (l'une d'elles) commençait :

Ou, pastre, cossí vas ?  
As tu bèl temps (/ mal temps) per gardar lo tropèl ?

Formule qui servait aussi de préambule au dialogue amoureux :

- Pastre de delai lo riu,  
As tu bèl temps per gardar ?

- leu, vaileta, n'ai pas tant !

- Di(g)a-me se vas claure lèu.

- *Bailèra lèra lèra !*

- Vai claure lèu ! *Bailèra lèu !*

(Pâtre de l'autre côté de la rivière, / As-tu du bon temps pour garder ? // Moi, petite fille de ferme, je n'en ai pas autant ! // Dis-moi si tu vas bientôt rentrer ton troupeau // *Bailèra lèra lèra* // Va vite le rentrer !/ *Bailèra lèra...*).

Une fois encore, la pastoure tergiverse et répond au berger par les onomatopées traditionnelles, ici apparemment moqueuses. Le berger insiste pour qu'elle rentre vite son troupeau, car il sait qu'elle ne sera disponible qu'à ce moment-là.

Quant à la localisation du terme, du moins à l'origine, elle n'est pas très claire. Disons en gros qu'en tant que substantif d'emploi littéraire, la forme

apparaît le plus anciennement dans des textes "garonnais" (agenais ou gascons), soit dans un petit espace entre Agen, Lectoure et Saint-Clar-de-Lomagne ; en revanche, en tant qu'onomatopée de refrain dans la chanson de tradition orale, la forme ne semble attestée aujourd'hui que dans des pièces du nord du domaine languedocien : Rouergue, Quercy, Aurillacois, haute Auvergne. Je rappelle en effet que l'Aurillacois et le Cantal (en partie), historiquement "auvergnats" ne parlent pas auvergnat mais languedocien. Enfin, il faut citer la version burlesque de La Réole, qui relocalise la chanson dans l'espace "garonnais". Cette localisation dispersée explique les contradictions des dictionnaires quant à l'origine du terme et du genre poético-musical qu'il actualise : pour le Provençal Frédéric Mistral c'est la Gascogne ; pour le Gascon Simin Palay c'est aussi ("de même") l'Auvergne...

## 2. Phonétique et origine du terme

Dans les textes littéraires anciens, le terme est transcrit : *voylèra* (Garros), *bailèro* (Cortète), *bouilèro* (Dastros), *boylère* (Fondeville) ; quant aux chansons traditionnelles, dont la notation graphique est généralement très approximative, voire plus ou moins incohérente, elles attestent : *bailèro* ou *baylèro*. Enfin, dans les divers dictionnaires, on trouve : *bouilèro* (Cénac-Moncaut qui renvoie à Dastros), Mistral, *Trésor* (qui renvoie aux formes anciennes) : *bailèro*, *bouilèro* ; Palay : *boylère*, *baylère*, *bouylère* (qu'il localise curieusement dans les Landes)<sup>13</sup> ; Alibert : *vailèra*. On voit qu'on tourne en rond, d'un dictionnaire à l'autre, et que les sources (écrites) sont vraisemblablement partout les mêmes, avec simplement adaptation au système graphique de l'auteur du dictionnaire.

En fait, il n'y a que deux problèmes phonétiques, mais qui peuvent être éclairants sur la provenance géographique du terme : celui de la consonne initiale de la forme-source : /baylèro/ ou /vaylèro/ et celui de la voyelle prétonique : /baylèro/ ou /boylèro/. Au surplus tous les textes précédemment cités ignorent la palatalisation de CA en CHA (*chantar*, *vacha*, pour *cantar*, *vaca*), caractéristique du nord-occitan (dont l'auvergnat).

Or, toutes les formes (provisoirement) attestées dans ce type de dialogues proviennent de régions qui, d'une part, confondent le V et le B étymologiques et,

d'autre part, vélarisent en /o/ le /a/ prétonique (en gros le nord du domaine que j'ai appelé *aquitano-pyrénéen*). La forme de ces régions (Rouergue, Cantal, Quercy) est donc bien phonétiquement /boylèro/, mais normalement /baylèro/ en Agenais-Girondin (François Cortète et version de La Réole), qui ignore ce type de vélarisation. Quant aux formes en /v/, qui seraient caractéristiques de l'ensemble que j'ai appelé *arverno-méditerranéen*<sup>14</sup>, où ce type de chanson, jusqu'à plus ample informé, est inconnu, elles ne semblent pas exister. Alors comment expliquer les formes (écrites) avec v (type *vailèra*) ?

Je laisse de côté la forme normalisée de *vailèra* (Alibert), sans doute abusivement motivée sur *vai* ! (va !), ainsi que les *voy lèro* de Canteloube (chansons 3 et 4), qui résultent d'une interprétation à mon sens erronée et phonétiquement aberrante. Reste la forme surprenante de *voylèra* chez Pey de Garros, qui atteste paradoxalement deux traits phonétiques absolument ignorés du gascon. Les choses ne sont pourtant pas aussi surprenantes que cela si l'on tient compte du système graphique de Pey de Garros.

On sait que notre poète a mis sur pied un système graphique cohérent et original, à la fois détaché de la *scripta* administrative béarnaise et des normes extrinsèques du français. En un mot un système roman qui, sciemment ou non, renoue avec les traditions de la langue médiévale. C'est ainsi que Garros note par v le V étymologique latin chaque fois qu'il sait le reconnaître (*vengue* "venir", *vente* "ventre", *vist* "vu", etc.) mais *balesta* "arbalète", *bon* "bon", *batalha* "bataille" *saber* "savoir", *ribera* "rivière", etc. Dans le cas de *voylèra*, il n'a évidemment pas trouvé de référent latin et, pour des motivations qui nous échappent, a opté pour v. Quant à la notation par o de la voyelle prétonique, elle correspond selon moi à un /u/ et non à un /o/ qui serait aberrant en gascon. On sait en effet que Garros n'oppose pas graphiquement le /o/ ouvert et le /o/ fermé (passé à /u/) de l'ancienne langue : *cost* (còst) comme *arrajos*, *aqo* (aquò) comme *doctos* (doctors), *prop* (pròp) comme *dolo* (dolor) ; de même *dromiré* "je dormirai", *tonut* "tondu". Autrement dit, Garros ignore le digraphe *ou*, venu du français, et qu'emploieront après lui les poètes gascons, à commencer par son propre frère cadet Joan de Garros. La forme *voylèra* correspond donc vraisemblablement à celle de Dastros : *bouilèro* (/buylèro/) : voir à ce sujet l'addenda. En d'autres termes, les formes attestées chez Fondeville, Mistral et

Palay me paraissent phonétiquement d'interprétation incertaine. Si le gascon admet une forme *bòylèro*, c'est qu'il a le sentiment, nous l'avons dit plus haut, de deux composants lexicaux : *bòy* + *lèro*, ce qui renforcerait l'origine onomatopéique du terme et rendrait compte de l'inversion (*lèrabòis*) qu'on trouve chez Fondeville.

Mais d'où peut provenir le terme ? Mistral suppose une relation avec *baile* (*baile-pastre*) "maître valet, chef des bergers". Canteloube est encore plus affirmatif : "*baylèro* : chanson du *bayle*. Le *bayle* était le berger choisi pour garder les troupeaux dans les pâturages communaux". L'hypothèse est séduisante mais me paraît risquée. D'une part, pour ce qui est du gascon, le "*baile*" n'y a pas à ma connaissance le sens de "chef des bergers" et, en languedocien, -*èra* (sauf en agenais) est inconnu comme suffixe de substantif. D'autre part, la motivation sur *vai lèu* "pars vite", qui expliquerait la normalisation avec un *v* ne se justifierait pas en gascon qui dit *vè* (/bè/) ; au surplus dans les dialogues amoureux dont le but est une rencontre, l'injonction au départ serait singulièrement aberrante. Le Noël gascon de 1838 (la "vieille chanson" de Palay) dit bien "*Boylère, ença* (et non pas *enlà*), braves pastous" (Venez ici, braves bergers), la version de La Réole a vène "viens". Bien entendu une sémantisation en /bay/ (*vai* "va") est toujours possible.

En conclusion, j'opterais donc pour une origine purement onomatopéique, ce qui est assez normal pour un appel. On a vu en effet que le terme s'intègre le plus souvent dans une suite d'onomatopées (*lèro*, *lireto*, etc.) avec une prédominance de *lèro*, onomatopée extrêmement fréquente dans la chanson populaire<sup>15</sup>. *Lèro* est généralement suivi de l'adverbe *lèu*, doublement motivé : phonétiquement par l'effet allitératif avec *bailèro* et *lèro* (pour la séquence /b/ + /l/, cf. *supra*), sémantiquement par la connotation de rapidité impliquée dans le désir de la rencontre. Enfin, pour ce qui est du lieu d'origine, on peut penser que ce type de chanson provient de la région centrale des pays d'oc, toutes de dialecte languedocien et non auvergnat (Quercy, Rouergue et surtout Aurillacois-Carladez), avec une dénomination (/boylèro/) de phonétique parfaitement indigène. Le terme serait "descendu" jusqu'à la lisière garonnaise (qui n'a plus rien de montagnard...) en s'adaptant phonétiquement aux parlers d'oc plus méridionaux (soit /baylèro/ soit /buylèro/). Reste l'objection du béarnais *bòilèra* (on

**LOU BAILÈRO**  
(Dialogue de bergers)

Chanté à J. CANTELOUBE par  
Mlle X. bergère à Vic-sur-Cèze  
(Cantal) en 1900.

Très large

« Pas - tré de de - lai · l'ai - o as gai - ré de boun -  
temps, dio... lou bai - lé - ro lé - ro lé - ro, lé - ro, lé - ro,  
lé - ro, bai - lé - ro lô ? » « E n'ai pas, gai - ré, e dio, tu... bailè - ro  
lé - ro ? Lé - ro, lé - ro, lé - ro, lé - ro, bai - lé - ro lô ? »

« — Pastré, lou prat fai flour, Li cai gorda toutin troupeu, Dio lou bailèro lèro Lèro, lèro, lèro, lèro, bailèro, lô ! »	« — Pastré, couçi forai, En obal i o lou bel riou. Dio lou bailèro lèro ? Lèro, lèro, lèro, lèro, bailèro, lô ? »
« — L'herb'es pus fino'l prat d'oïci, bailèro, lèro, Lèro, lèro, lèro, lèro, bailèro, lô ! »	« — Espèro-mé, te baù cerca, bailèro lèro, Lèro, lèro, lèro, lèro, bailèro lô ! »



attendrait en effet *bailèra* comme en agenais). Je renvoie à mon hypothèse exposée plus haut : un substantif senti comme composé de deux éléments réversibles (*bòilèra* ou *lèra-bòil*). Mais y a-t-il un rapport lexical assuré avec la *bailèra* nord-languedocienne ? L'onomatopée enfin, de par ses connotations champêtres, se serait lexicalisée (*bailèra*) en particulier dans les pastorales littéraires, et ce dès le XVI<sup>e</sup> siècle, avec le sens de "chanson rustique, chanson de rencontre entre berger et bergère", éventuellement jouable sur un instrument. Preuve de plus de l'ancienneté, dans la chanson traditionnelle elle-même, de ce mystérieux appel, de loin ou de près, sur les "hauts sommets" ou non, à la rencontre. La chanson dialoguée (essentiellement amoureuse), développée autour de l'onomatopée, a donc fini par se cristalliser en un véritable genre poético-musical, d'où la possibilité d'une récréation néo-folklorique dont nous avons fourni quelques exemples. Enfin, l'"arvernisme" exclusif et automatique de la *bailèra*, qui doit dater de Canteloube et des diverses exploitations qu'il en a faites<sup>16</sup>, serait, au vu de l'ancienneté et de l'extension géographique du "genre", singulièrement à revoir.

## NOTES

\* Cet article est la réédition, avec quelques modifications et adjonctions, d'un article paru dans la *Revue des Langues Romanes* (CV, 2002, n° 1, pp. 615-644). Nous remercions la direction de la Revue de nous en avoir autorisé la publication.

1. Notre cordiale gratitude à tous ceux et celles qui ont bien voulu s'intéresser à mon enquête et, d'une façon ou d'une autre, m'y ont aidé : Frédéric Bianchi, Pierre Boissière, Zéphyrin Bosc, Robert Darrigrand, Félix Daval, José Dubreuil, Florence Gétreau, Catherine Perrier, Jean-Claude Rocher et Dominique Saur.

2. Il serait évidemment intéressant d'analyser parallèlement les mélodies et leurs variantes, mélodies qui n'épousent pas automatiquement tel ou tel texte.

3. À ces attestations on peut ajouter celle de la "vieille chanson" gasconne citée par Palay dans son dictionnaire. On y notera l'allusion à la meilleure qualité du pâturage, allusion qu'on retrouve dans les versions "auvergnates" (*l'èrba es pus fina al prat d'aici*) : et ce afin d'attirer, ici, les bergers. Cette "vieille chanson" est en fait un Noël (probablement du XVIII<sup>e</sup> siècle), soit un long dialogue (neuf strophes) entre pasteurs, contenant l'imagerie et les thèmes habituels du genre, et dont voici le premier couplet (graphie normalisée) :

Bòilèra, ença ! braves pastors,  
La peishença qu'ei aci grasse.  
Hètz i passar vòstes motons :  
Que'us i haram tots pèishe' amassa.

(Boylère, venez ici, braves bergers, / Les pâturages ici sont gras / Faites-y passer vos moutons : / Nous les ferons tous paître ensemble).

Ce Noël est certes fort éloigné de notre dialogue amoureux "auvergnat", mais, d'une part, l'appel aux bergers y est bien exprimé par l'onomatopée *boylere* et, d'autre part, les plus anciennes éditions du texte signalent effectivement qu'il s'agit d'un "Noël sur l'air : Boylère en ça" (cf. *Cantiques gascons, a l'usatge dou poble de la campagne, per les missions... Nabère édition, À Pau, chez Vignancour, Imprimeur du Roi, 1818*). On notera au passage qu'il s'agit d'une nouvelle édition : car la première attestation connue du timbre lui est antérieure de plus de quatre-vingts ans (cf. Henri d'Andichon, *L'élite des bons Noël nouveaux corrigés et nouvellement com-*

*posés sur les airs les plus connus en Béarn, Toulouse, vers 1735, p. 25*). Ce Noël (ou cantique) sera plusieurs fois réimprimé par la suite, notamment dans *La fleur choisie des Noël nouveaux français et gascons composés en l'honneur de l'Incarnation de Jésus-Christ*, Bayonne, 1838, p. 86, et Palay 1914, n° XLVI). C'est dire que, comme c'est souvent le cas, le Noël a été composé sur un timbre musical et un incipit textuel populaires : ce qui prouve une certaine ancienneté en gascon (du moins en béarnais) à la fois de l'incipit et du timbre et, partant, du terme *boylere* comme cri d'appel : sans résoudre toutefois les difficultés phonétiques qu'il pose. Au surplus, il existe d'autres Noël sur le même timbre et la même formule d'incipit, sous la forme de dialogues entre bergers, éventuellement avec l'ange et saint Joseph : cf. *Noël français et béarnais*, 13<sup>e</sup> éd., Pau, s. d., p. 45 ; *Noël français, béarnais et basques*, Pau, 1865, p. 25. Je suppose que la forme *boleyre* qui apparaît quelquefois dans les textes imprimés n'est qu'une pure cacographie.

4. Cf. Froment 1996, pp. 304-305 (pour le texte, cf. *infra*). En fait, Froment a repris vers 1930, en les harmonisant, les chansons du Rouergue qui figuraient dans l'important recueil que le frère Ingène, des Ecoles chrétiennes, avait remis, en 1905, à la Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, recueil qui ne fut pas publié. Notre *bailèra* est donc elle aussi donnée avec une harmonisation (à trois voix), ce qui ne nous paraît guère compatible avec un dialogue à distance, et à pleine voix...

5. Cf. Udry 1930, pp. 97-99.

6. La chanson populaire peut également attester le phénomène inverse, soit un mot signifiant qui s'est désémantisé en onomatopée : par exemple le *oèra*, *oèra* (de *oerar/güerer* "voir, regarder") de la célèbre chanson gasconne :

Se coneguètz, ma bergèra,  
Qu'ei bèra com lo lugran,  
Oèra, oèra !  
Qu'ei bèra com lo lugran,  
oèra, oèra la !

Oèra, oèra,  
Oèra, oèra, oèra, oèra, oèra la !  
Oèra, oèra,  
Oèra, oèra, oèra, oèra, oèra la !

7. Comme autres exemples de *bailèra* lettrée, reposant encore une fois sur un dialogue amoureux, on peut citer celle de Fernand Delzangles composée par l'auteur, nous dit-il, pour permettre de "juger de ce genre de chanson" (cf. Delzangles 1910, pp. 28-31), ou encore le "*vailère*" à trois personnages de Joan Ladoux (titre traduit par "Va vite" !!) dans la *Canson carladeza*, Béziers, 1934, pp. 110-115). Et l'on pourrait en citer d'autres.

8. Version aimablement communiquée par M. Zéphyrin Bosc. Un enregistrement des ATP n'en donne que le premier couplet (59-15-14, chanté par Raymond Salat, le 9/10/1959 à Salilhès, Vic-sur-Cère, Cantal, enquête Claudie Marcel-Dubois et Maguy Andral). Une version semblable et enregistrée dans le même lieu, mais sur une autre mélodie et avec une autre distribution du refrain-bailèra, se trouve sur la cassette *Musique du Cantal Vic-sur-Cère* (IEO Cantal, Production AMTA). Mais là encore, après l'introduction habituelle (*E n'as pas mau temps, lo bailèra...*), la version proposée, chantée par une femme, n'atteste que deux couplets. Manque la réponse ironique, éventuellement scatologique, de la bergère (ou d'un berger jouant le rôle de la bergère). Si bien qu'on peut se poser la question : n'y avait-il pas des versions interdites aux femmes ? La chanteuse interrogée signale qu'on ne pouvait pas, en tant que femme, chanter (en improvisant éventuellement) des choses trop intimes, en particulier parler d'amour ou de son ami. De toute façon, il semble que le dialogue chanté qui accompagne l'appel ait été échangé, soit entre berger et berger, soit entre bergère et bergère, soit entre berger et bergère (et c'est sans doute le cas dans nos textes) : ce qui ne devait pas être sans incidence sur le contenu du dialogue. Signalons enfin dans l'enquête Marcel-Dubois/Andral une autre version (60-16-249), très courte, mais intéressante du point de vue musical et qui fait elle aussi allusion, dans son adresse à la bergère, au lâchage et à la clôture des brebis :

- *Bailèra lèra lèu,*  
Pastoressa dona lèu,  
Geta tard e clau lèu.

*Lèra lèra lèu*  
Pastoressa, dona lèu,  
Ont anaràs tu gardar deman ?

- Ne'n sabe pas res  
E tu atanben  
*Bailèra lèra lèra lèu.*

(Bergère, donne vite [à tes bêtes] / Lâche [les] tard et rentre [les] vite // Bergère, donne vite / Où iras-tu garder demain ? // Je n'en sais rien, / Et toi non plus)

Parfois, un prénom pouvait être mentionné, comme dans cette version du Rouergue : *Bailèra, lèra, lèra lèu, Catinèl // Ont anaràs gardar deman ? // Bailèra lèra o ! o !* (d'après une version manuscrite de Léon Froment, communiquée par Z. Bosc). J. Duranton de son côté précise que "si le berger connaissait le prénom de celui auquel il s'adressait, il ajoutait : *Pastre Pierrou... Pastre Milou...* S'il l'ignorait il disait : *Pastre d'un tel "couarou" [maître] ou de tel endroit, donnant ainsi le nom du maître ou de la ferme*". (*op. cit.*, p. 86)

9. Cf. Udry, *op. cit.*, pp. 97-99.

10. M. Z. Bosc me signale en outre que, quand il était petit berger, un jour qu'il chantait, son patron (coarro) lui dit : "Te caldria pas, dròlle, totjorn cantar lo bailèra, mas subretot susvelhar lo tropèl, qu'ane pas dens lo trefuèl del camp vesin" (Il ne faudrait pas, mon garçon, que tu chantes toujours le "baylère", mais que tu surveilles le troupeau, afin qu'il n'aille pas dans le trèfle du champ voisin.)

11. Cf. Canteloube II, pp. 130-131. Cet échange de propos injurieux serait plutôt caractéristique du *chikito* basque, qui repose sur un jeu alterné de demandes et de réponses d'une violence toujours croissante qui se croisent tout au long d'un dialogue rimé et rythmé (cf. Poueigh 1976, p. 154).

12. Cf. Poueigh 1930, pp. 79-80 et 1976, 153-154. Il est certain que ces cris d'appel devaient exiger une véritable force vocale. Déjà, au XVI<sup>e</sup> siècle, Odde de Triors, dans ses *Joyeuses recherches de la langue toulousaine*, 1578 (éd. J.-B. Noulet, pp. 32-33), parle des *buffaires de Rouergue*, sobriquet des Rouergats, et s'extasie devant leur force pulmonaire capable de "faire mouldre, par l'espace d'une heure ou environ, un moulin à vent". De son côté, Jules Deval, publiciste né à Rodez en 1813, vante effectivement la vigueur des poumons de ses compatriotes et signale, en 1845, qu'"il n'est pas rare de les entendre causer avec aisance d'une colline à l'autre à demi lieue de distance... Et jamais sauvages en découvrant la piste de l'ennemi ne poussèrent des cris pareils à ceux de ces montagnards... quand ils font entendre leurs hurlements amicaux ou cris d'appel" (Cité par Noulet, *op. cit.*, p. 32, note 3). Deval fait-il ici allusion aux *bailèras* ? Mais on

notera qu'il parle simplement, et d'une manière un peu péjorative, de cris d'appel et de conversation à distance, non de chansons.

**13.** On ne trouve aucune attestation du terme *bailèra* (ou de ses variantes) dans les ouvrages de Félix Arnaudin, le meilleur connaisseur de la culture populaire des Landes : ni dans les *Proverbes*, ni dans les *Contes*, ni dans les *Chansons*, ni dans le *Dictionnaire de la Grande-Lande* (qui vient de sortir).

**14.** Pour les notions d'aquitano-pyrénéen et d'arverno-méditerranéen, cf. ma *Langue occitane*, pp. 52-56.

**15.** Le dictionnaire de Lespy (p. 309) signale en gascon *har lèra* : chanter de gais refrains, de joyeuses chansons. *Lèra* signifie en outre "jactance, vanterie".

**16.** Voir à ce sujet Le Floc'h 1999, pp. 38-48.

## BIBLIOGRAPHIE

ALIBERT, Louis. *Dictionnaire occitan-français d'après les parlars languedociens*. Toulouse : Institut d'Études Occitanes, 1965.

ARNAUDIN, Félix. *Dictionnaire de la Grande-Lande*. Vol. 1. Edition établie par Jacques Boisgontier, présentée par Joël Miro. S.l. : Parc Naturel des Landes de Gascogne : Editions Confluences, 2001.

BEC, Pierre. *La langue occitane*. (1<sup>e</sup> éd. 1963) Paris : PUF, 1995. Collection "Que sais-je ?".

BOURRÉE (LA). *Recueil de Chants et de Danses populaires. Société artistique des originaires du Massif Central*. Paris : la Bourrée-Société, 5<sup>e</sup> éd. /1935/.

CANTELOUBE, Joseph. *Anthologie des chants populaires français*. 4 tomes. Paris : Durand, 1951.

CENAC-MONCAUT. *Dictionnaire gascon-français*. Dialecte du département du Gers. Paris, 1863. Genève : Reprint Slatkine, 1971.

COIRAULT, Patrice. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Vol. 1. *La poésie et l'amour*, vol. 2 : *Le mariage, la vie sociale et militaire, l'enfance*. Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue,

Yvette Fédoroff et Simone Wallon. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996 et 2000.

CORTÈTE, François de : cf. RATIER.

DASTROS ou D'ASTROS, Jean-Géraud. *Poésies gasconnes recueillies et publiées par F/rix/, XVII<sup>e</sup> siècle* : J.-G. d'Astros. Paris, 1860-1869.

DEBRONS, Louis. *Chants folkloriques de Haute-Auvergne*. Aurillac, 1935.

DELZANGLES, Fernand et Madame. *Chants populaires d'Auvergne*. Aurillac, 1910.

DURENTON, Jules. *Mon enfance au Carladez*. Rodez, /1950/.

FOIX, Vincent. *Dictionnaire gascon-français. Suivi de son lexique français-gascon et d'éléments d'un thesaurus gascon*. Edition établie sous la direction de Paule Bétérous. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

FONDEVILLE, Jean-Henri de : le manuscrit conservé aux Archives Municipales de Pau (MS 2), a été publié par Hilarion Barhéty et Léon Soulice dans le *Bulletin de la Soc. des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 2<sup>e</sup> série, t. 8, 1878-79.

FROMENT, Léon. *Chansons des Pays d'oc*. Rodez : Editions du Rouergue, 1996 [surtout des chansons du Rouergue]

GARROS, Pey de. *Les églogues de P. de G. suivies du Chant Nuptial*, éd. par André Berry. Toulouse : Privat, 1953.

LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française*. Vol. 3 : *Chansons en forme de dialogue*. Laval (Québec) : Les Presses de l'Université de Laval, 1982.

LE FLOC'H, Joseph. *Vox populi, vox dei* : Joseph Canteloube, compositeur à l'écoute des musiques traditionnelles. In *À la croisée des chemins. Musiques savantes - Musiques populaires. Hommage à George Sand*. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT, 1999, pp. 26-48 (à propos de la *bailèra*, pp. 38-48).

LESPY, Vastin ; RAYMOND, Paul. *Dictionnaire béarnais*



ancien et moderne. Nouvelle éd. revue et corrigée par Jean LAFITTE. Belin-Beliet : Princi Negre, 1998.

MISTRAL, Frédéric. *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire provençal-français*. 1<sup>ère</sup> éd. 1878-1886. Genève ; Paris : reprint Slatkine : Ed. du Centenaire, 1979.

PALAY, Simin. *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes*. Paris : CNRS, 1961.

- *Nadau, nadau : recueil de noëls béarnais et gascons, anciens et modernes*. Pau : Ed. de la Bouts de la terre, 1914.

POUEIGH, Jean. Les chansons populaires des Pyrénées françaises : Chansons de bergers. *Société d'Histoire et d'Archéologie du Gers*. 1-IV trimestre 1930, pp. 61-84, 128-137, 177-247.

- *Le folklore des Pays d'Oc : la tradition occitane*. Paris : Payot, 1976.

RATIER, Charles. Oeuvres de François de Cortète, sieur de Prades et de Cambes. *Recueil des Travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*. 2<sup>e</sup> série, t. XVII, Agen, 1915 (La Miramoundo, pp. 1-89).

UDRY, Albert. *Les vieilles chansons patoises de tous les pays de France*. Paris : Fasquelle, 1930.

## ADDENDA

À propos de la forme *bouylère*. C'est celle qu'a retenue l'abbé Vincent Foix (1857-1932), dans son *Dictionnaire*, axé sur les parlers des Landes, avec le commentaire suivant : "Cri des bergers par lequel ils s'appellent les uns les autres", "chant des bergers où le mot "bouylère" vient toujours se confondre avec des paroles improvisées que les bergers se renvoient. Ce chant s'exécute en se frappant fréquemment le gosier du doigt". On voit qu'on est là bien loin des montagnes auvergnates... Toutefois, si l'exemple fourni par l'abbé Foix est bien, encore une fois, un dialogue amoureux pastoral (et non un appel lointain), virtuellement interminable, l'onomatopée traditionnelle en est absente : le vocatif-refrain dans la bouche du berger, curieusement repris par la bergère, la *bèra*, la *bèra* ("la belle, la belle") en tient lieu. On notera parallèlement le terme récurrent, dans le second vers, de *guaitar* ("garder le bétail"), qui fonctionne comme un second refrain :

- Hèi-t'ençà, la bèra, la bèra,  
Hèi-t'ençà, la bèra, guaitar.

- Ne'm vaga pas, la bèra, la bèra,  
Ne'm vaga pas, la bèra, guaitar.

- Qu'a a har, la bèra, la bèra,  
Qu'as a har, la bèra, guaitar ?

- Guaitar lo bestiar, la bèra, la bèra,  
Guaitar lo bestiar, la bèra, guaitar.

- Perqué guaitar, la bèra, la bèra,  
Perqué, la bèra, guaitar lo bestiar ?

- Que van a mau har, la bèra, la bèra,  
Que van a mau har, la bèra, guaitar.

- Dèisha'us anar, la bèra, la bèra,  
Dèisha'us anar, la bèra, guaitar.

- Que'm truquerén, la bèra, la bèra,  
Que'm truquerén, la bèra, guaitar.

(Viens ici, la belle, la belle, / Viens ici, la belle, garder // Je n'ai pas le temps, la belle, la belle, / je n'ai pas le temps, la belle, garder // Je n'ai pas le temps... // Qu'as-tu à faire ?... // Garder le bétail... // Pourquoi garder ?... // Ils vont causer du mal... // Laisse-les aller... // On me frapperait...

À Eliane, sans l'aide et la participation de qui cette étude n'aurait sans doute pas vu le jour.

# Le Chœur de Toulouse Midi-Pyrénées dirigé par François Terrieux

## prépare une création de la compositrice Edith Canat de Chizy sur un texte occitan

Entretien avec François Terrieux réalisé par Pascal Caumont

*En mars 2004 sera créée une pièce pour chœur, ensemble instrumental et récitant sur un thème occitan : Françoneto, texte gascon traduit en français par Jacques Boé dit Jasmin en 1842.*

*Ce texte poème est la transposition dans le XIX<sup>e</sup> siècle gascon d'un épisode réel du XVII<sup>e</sup> siècle, qui est lui-même l'écho d'une "forme culturelle" beaucoup plus ancienne, en laquelle s'incarne la sorcellerie rurale de la région. Il raconte l'histoire – dont le point de départ est authentique – de la fille d'un huguenot (c'est-à-dire, en ce cas précis, d'un "sorcier"), achetée par le diable, et productrice de mort et de bonheur terrestre pour la collectivité.*

**Pascal Caumont :** Pourquoi cette commande ? Quel est l'esprit de ce projet ?

**François Terrieux :** C'est l'aboutissement du travail du chœur, le fruit d'un long cheminement qui a permis au chœur de progresser ; et c'est dans cette progression que j'inscris la possibilité de faire une création, c'est-à-dire d'être sur un terrain sur lequel le chœur n'est pas habitué à être.

Pour moi, c'est important dans ce projet de création de montrer que notre formation est effectivement un chœur "pilote", et que notre mission de rayonnement en région soit effective. Cela me paraissait évident d'inscrire aussi ce projet au cœur de la culture de notre région, donc de la culture occitane. Le projet a démarré pour les vingt ans du chœur en 2002, et va finalement se réaliser le 26 mars 2004 à la Scène Nationale de Tarbes avec l'Ensemble Pythagore.

**P. C. :** La langue occitane dans cette création, est-ce qu'elle est considérée plutôt comme un héritage culturel et patrimonial,

ou plutôt comme quelque chose de vivant, d'actuel, de vernaculaire ? Ou bien est-ce simplement un matériau prétexte à un travail musical ? Quelle est votre approche ?

**F. T. :** Le projet est vu effectivement sous plusieurs facettes : nous allons utiliser un texte ancien qui sera remanié, et peut-être qu'une nouvelle histoire sera recrée à partir de cette source. La langue occitane sera présente dans cette source-là, mais il y aura aussi une utilisation du français et une sorte de jeu d'allers et retours entre les deux, au niveau chanté par le chœur et au niveau parlé par le récitant. Il s'agit donc de puiser dans une source occitane ancienne, et dans ce sens, c'est effectivement du patrimoine. Mais le fait d'utiliser une histoire en occitan en mêlant l'occitan avec le français, c'est justement montrer que cette langue-là aujourd'hui est toujours vivante.

Ce n'est pas un terrain sur lequel nous nous aventurons régulièrement ; la plupart des choristes ne parlent pas l'occitan, mais cette culture est présente autour de nous, et je trouve important

d'avoir dans cette œuvre les deux couleurs de l'occitan et du français, à la fois au niveau du texte chanté et du texte parlé.

C'est par là que l'on peut, avec le compositeur, considérer l'occitan comme un matériau, dans le sens où les mots, les couleurs de cette langue seront traités de manière musicale, et pas forcément de manière linéaire. C'est-à-dire que les mots peuvent être tordus, disséqués, répétés, que le chœur et le récitant pourront jouer avec ces mots, jouer avec le texte, pour évoquer et mettre en valeur les grands thèmes qui seront traités dans la partition.

**P. C. :** Quelle est la relation qui est ou sera faite à travers cette création entre la notion de culture traditionnelle, occitane, et la musique classique et contemporaine qui est la partie du chœur, habituellement ?

**F. T. :** Le compositeur et moi-même ne souhaitons pas qu'il y ait exclusivement des instruments traditionnels, parce que nous pensions que c'était insuffisant ou peu judicieux : nous ne



*Chœur de Toulouse  
Midi-Pyrénées  
Photo Boris Conte*

voulions pas que le lien à la tradition que nous souhaitons exprimer ne passe que par les instruments. L'ancrage contemporain nous semble important : on peut chanter en occitan aujourd'hui sur des instruments modernes. C'est un choix de départ. L'ensemble instrumental sera constitué d'instruments classiques du XIX<sup>e</sup> siècle, avec une flûte traversière, une clarinette, une trompette, un violon, un violoncelle et un piano.

Mais ça n'empêche pas qu'il y ait dans cette œuvre un lien avec des sonorités traditionnelles, et les différentes entités, petit chœur, grand chœur, ensemble instrumental, récitant, auront tour à tour des rôles différents.

**P. C. : Pour terminer, pouvez-vous nous parler du chœur et du rapport à cette œuvre en gestation ?**

**F. T. :** Pour le chœur, ce sera un moment très important puisque c'est sa première création depuis qu'il est formé (vingt-deux ans) ; j'aimerais que la création suivante n'attende pas les vingt-deux prochaines années ! Il est

important pour nous de s'inscrire dans notre temps de manière régulière, sans forcément avoir des contraintes annuelles, bi-annuelles ou autres, mais d'être régulièrement dans cet état d'esprit-là ; parce que créer, c'est être dans un certain état d'esprit, et c'est aussi permettre à des compositeurs d'avoir des outils à leur disposition pour pouvoir s'exprimer et composer.

Créer, cela peut être aussi un lien avec différentes cultures : ce serait magnifique de faire des échanges avec d'autres chœurs régionaux ou d'autres ensembles qui pourraient nous apporter des matériaux issus de leurs traditions. Je pense par exemple à la Bretagne, le Nord ou le Pays lyonnais qui ont eux aussi des traditions vocales anciennes qui pourraient être remaniées, repensées aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle.

# Lo Saüc

Cançon qu'ai tornat portar d'Africa, a la primièra còrna de l'edad : "Nin kinanko bino ba la, bino ba la, te moo soola ..."<sup>1</sup>  
Cançon per petassar lo breçòl del'edad segond, el del barrijadís aprèp lo fil simple de l'enfància.  
Annadas a desfar l'enveja d'ausir "soo" coma "sew" dels Inglèses...  
Annadas a acampar istòrias d'enfants cambiats en reis, de volurs cambiats en ases, de dracs...  
Malfisança de las semblanças : un drac que n'es cap un

## Acordar lengas e còrnas

dragon ; "kinanko", s'es un dragon, que n'es pas un drac ; e que n'es pas un dragon tanben coma se poiriá dessenhàr enas escòlas d'aquí.  
Alavetz, musicas, totas soletas, totas diferentas...  
E mai, un matin de prim'aurelha, un matin de desembertoca-front, lo banatge aparéis, espèr de l'embranchament : "bino" de l'Africa e bana de la terra de las Gasconas que son còrnas...  
Alavetz, la Noga e l'Hugo pòdon cantar amassa qu'una còrna buta per las Pirèneas e que venç de luenh !



1. Cançon des Toure kunda, tirada de l'album Saf Sal, Senegal, 1984 : aquel dragon ten una còrna, ten una còrna mès poncha pas quicòm...

"Mais je ne cesse d'entendre

## Pour faire passer le ton

certaine façon de conter.



en moi les voix qui se sont tues. Et j'ai voulu leur redonner vie dans les pages qui suivent, m'attachant à retrouver leur ton, leur accent authentique, ainsi que la simplicité de leur dire."

D'ailleurs, il reconnaît que "le livre, le disque, le dessin animé, l'école et parfois des acteurs sur scène ont pris le relais (...) à leur manière".

C'est le fondement du dernier livre d'André Lagarde : "Trois blanches colombes".  
Après trois oiseaux de l'ombre et trois châteaux du diable, trois colombes blanches cachées dans les trois contes font la reliure du livre et le lien aussi d'une brochette d'épreuves à l'autre.  
En lisant, on sent bien pourquoi l'auteur veut faire passer une

Mais sans la volonté de faire surgir les colombes de la mémoire, comment pouvoir goûter une Barbe bleue qui fait bouillir de l'huile dans un chaudron pour changer une bien chère coterie en charcuterie, un garçon qui part à califourchon sur le dos du vent, une fourmi qui vous fait douter de savoir compter jusqu'à trois...

Cric crac et ?

En réalité, tout dans l'oreille ? Rien dans les mains, rien dans les poches ?

Se n'ètz pas sadols, quil-hatz aquela pagina, figuratz-vos a l'encaminament d'un bolega-maiselas. Vos cal causir e çò primièr, vos cal legir...  
Legètz : pappadum.  
Aquò vos agrada. Acabats los mainatjums, vos cal minjar un pappadum. Amb lentilhas ? Seretz vertadièrament l'ainat !  
L'òme que venç escriure çò que voletz vos remembra un dels Grands jorns de Joan Bodon<sup>4</sup>.  
Amb aquel sabetz que comandaretz pas. Se lo pappadum vos agrada pas dins l'escudèla, que va vos mandar

## Mainatjum per enganar menenets

pàisser dins un prat pas de

lentilhas mès de menenets...

De menenets ! Aquela noiridura terrible que Monsen Alibert a caçat de son diccionari e que vos hè vènguer massipon un còp de mès.



Alavetz, que fan se non còrrer ? La boca vòstra mitat plena, passetz jòs la pancarta qu'ausètz dire "Chac'ontela" ! Gaitatz plan, sètz estacat coma aquel que davalèt a Clarmont per los sieus grands jorns : "carrièra de la cadena"...

4. BODON, Joan. Lo libre dels grands jorns. Lo libre occitan, 1968

Chanson que j'ai ramenée  
d'Afrique, à la première corne de l'âge :

"Nin kinanko bino ba la, bino ba la, te moo soola ..." <sup>2</sup>

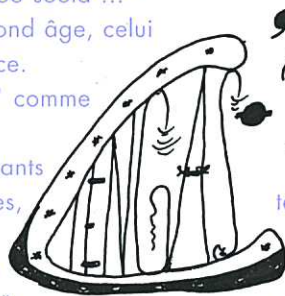
Chanson pour rafistoler le berceau du second âge, celui  
des mélanges après la linéarité de l'enfance.

Années à défaire l'envie d'entendre "soo" comme  
"sew" des Anglais...

Années à rassembler des histoires d'enfants  
changés en rois, de voleurs changés en ânes,  
de dracs...

Méfiance face à leurs ressemblances : un  
drac n'est surtout pas un dragon ; "kinanko",  
s'il est un dragon, n'est pas un drac ; et ce n'est pas un

### Accorder causer et corner



pourrait en dessiner dans les écoles d'ici.

Alors, des airs, solitaires, tous différents les  
uns des autres...

Et puis, un matin d'oreille éclose, un  
matin de front dégagé, le cornage  
apparaît, espoir de la ramification :  
"bino" de l'Afrique et "bana" de la  
terre des Gasconnes sont toutes cornes...

Aussi, la Nougue et l'Hugo peuvent chanter de  
concert qu'une corne pousse par les Pyrénées  
et qu'elle vient de loin !

2. Chanson de Toure Kunda, extraite de l'album *Saf Sal*, Sénégal, 1984 : ce dragon a une corne, il a une corne mais ne pique personne...

"Mas al dedins de ieu ai  
pas quitat d'entendre las vozès que se son calhadas.  
Les ai volgudas reviudar dins las paginas que venon  
amb lor ton, lor accent vertadièr e mai la simplicitat de  
lor dire."

Aquò's la rasigada del darrièr libre d'André Lagarde :  
"Tres palometas blancas" <sup>3</sup>

Après tres aucèls de l'ombra e tres castèls del diable,  
tres palometas -blancas-, amagadas en los tres contes,  
fan la religadura del libre e la lia tanben d'un enasta-  
espròvas a l'autre.

Legent, sentèm plan perque l'autor vòl far passar un  
cèrt biais de contar. Pr'aquò, reconeís que "lo libre,  
l'escòla, lo disc, lo filme d'animacion e mai d'actors

### Per far passar lo ton

relais (...) a lor biais."

Mès sens la volença de far salir las palometas de la  
membrança, cossí poiriam tastar un òme  
de la barba blava que fa gorgotar de  
l'òli en un pairòl per cambiar una nòça  
alada en carnsalada, un gojat que  
s'escambarla sus l'esquina del Vent, una  
formiga que fa dobtar poder  
comptar ducas tres...

Cric crac e ?

De fach, tot dins l'aurelha ? Pas res dins mans, dins  
pòchas tanpauc ?



suls emponents an pres lo

3. LAGARDE, André. *Tres palometas blancas - Trois blanches colombes - contes occitans*. Publicat per l'autor (25 rue V. Hugo, 31390 Carbonne), 2003.

Si vous n'en avez pas  
assez, redressez cette page, imaginez-vous au début d'un  
concert de mâchoires. Vous devez choisir et d'abord vous  
devez lire...

Vous lisez : pappadum.

Cela vous plaît. Finis les enfantillages, il vous faut  
manger un pappadum. Aux lentilles ? Vous  
gagnerez à coup sûr en ânesse !

L'homme qui vient inscrire ce que vous  
désirez vous rappelle un des Grands  
jours de Joan Bodon. Avec lui vous ne  
commanderez pas. Si le pappadum ne vous plaît pas

### Enfantillage pour tromper les brouilles

dans l'assiette, il va vous  
envoyer paître dans un pré non pas de lentilles mais de  
menenets.

De menenets ! cette nourriture terrible que  
Monsieur Alibert a chassée de son diction-  
naire et qui vous ramène à l'état de mioche.  
Alors, que faire d'autre que s'enfuir en cou-  
rant ? La bouche à moitié pleine, vous pas-  
sez sous la pancarte que vous entendez  
dire "Chaque untel". Vous regardez bien,  
vous êtes pris comme celui qui descendit à  
Clermont pour ses grands jours : "rue de la chaîne"...





# La cornemuse

*Adoration des Bergers, Gregorio Vásquez  
175x140 cm, Cathédral de Bogotá*

# Les pièges de l'interprétation iconographique, symbolique et historique :

## n'a pas de symbolique religieuse

par Luc Charles-Dominique

*Alors que les sources historiques tant iconographiques que textuelles semblent concordantes et que, par ailleurs, on a pu lire çà et là des conclusions interprétatives faisant de la cornemuse un instrument à la forte symbolique religieuse, l'anthropologie sociale, politique et religieuse de la société occidentale du Moyen Âge à la fin de l'âge baroque montre qu'il n'en est rien et que, si symbolique il y a, elle est uniquement à chercher dans le champ social du pastoralisme.*

**A**nges musiciens, iconographie médiévale de sujets bibliques (joueurs de cornemuse dans les scènes de la Nativité et processions de l'Arche), archivistique postérieure (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) faisant état de processions religieuses au son de la cornemuse, attestations récentes d'un usage religieux de la cornemuse dans certains pays d'Europe méridionale : tout semble concorder pour conclure que l'instrument possède une symbolique religieuse. Les indices sont là qui semblent former un système cohérent. Or, je souhaiterais modestement ici montrer qu'il n'en est rien et que ce qui semble a priori évident ne renvoie pas à nos propres évidences d'hommes et de femmes du début du XXI<sup>e</sup> siècle : cela fait partie d'un système ancien de représentations parfaitement codé, dans lequel généralement l'équivoque n'est pas de mise. Et puisqu'il est ici question d'interprétation symbolique, la rigueur scientifique impose de considérer l'ensemble des champs symboliques en usage au Moyen Âge. Cette tâche, un peu ingrate, amène rapidement à la conclusion que ces divers domaines symboliques ne sont pas concordants. Voici, dans le domaine du symbolis-

me sonore au Moyen Âge, un tout petit aperçu des difficultés et des pièges qui guettent le chercheur.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître un vocabulaire dualiste pour caractériser le volume sonore, dont l'effet immédiat va être de scinder l'instrumentarium en deux classes principales et une secondaire : celle des "hauts" instruments (très sonores), celle des "bas" (peu sonores) et celle, de moindre importance, qui échappe à cette caractérisation. Au Moyen Âge, les termes "hauts" et "bas" possèdent la symbolique la plus "chargée" : ils peuvent s'appliquer à l'organisation sociale et politique, à la cosmogonie, à la morale, à l'expression du sentiment religieux et aux manifestations gestuelles et verbales du chrétien, etc. Eh bien, presque aucun de ces champs n'est concordant. Par exemple, la haute société médiévale est symbolisée par les hauts instruments dont la fonction est alors protocolaire. Mais le contraire est faux. La basse société n'a pas d'instrumentarium emblématique. Dans la cosmogonie chrétienne, le haut est le domaine du Bien, du Beau : c'est le Ciel, lieu d'excellence car siège des puissances célestes et divines. Or, ce haut cosmo-

gonique est bas d'un point de vue sonore : le Paradis est, en effet, le lieu de la suavité sonore. De plus, ce n'est pas le haut qui caractérise la morale chrétienne et l'expression du sentiment religieux. D'un point de vue sonore, c'est le bas, mais aussi d'un point de vue gestuel, verbal : c'est l'expression de l'humilité, seule attitude digne du chrétien et permettant la dévotion, au contraire du haut qui est synonyme d'excès, d'orgueil et de vanité. Cet exemple, parmi d'autres, prouve à quel point il faut s'entourer de prudence avant toute conclusion interprétative.

**Ainsi, si la cornemuse possède une apparente fonctionnalité religieuse alors que, par ailleurs, au même moment, elle est déjà l'objet d'une symbolique macabre, diabolique, sorcière, c'est que, dans toutes les scènes à caractère religieux, son symbolisme n'est précisément pas religieux.**

Prenons un autre exemple, toujours dans le domaine du sonore et du musical. Il s'agit d'expliquer pourquoi, dans un grand nombre d'œuvres vocales de l'époque baroque, la voix du diable est de registre grave. Dominique Pavesi<sup>1</sup> fournit alors trois explications qui, selon lui, s'enrichissent mutuellement : premièrement, la voix du démon est "basse" (registre grave) parce que le démon est "bas" (vil) ; deuxièmement, la voix de tête est la voix désincarnée, la voix de l'esprit : c'est la voix des anges, de la Vierge. À l'inverse, la voix de poitrine (plus basse corporellement) est la voix du corps, la voix charnelle : elle est attribuée à des personnages érotiques, comme le diable ; troisièmement, les anges habitent les hauteurs célestes : leur voix est "haute" (aiguë). À l'inverse, le diable, qui habite l'enfer et les profondeurs souterraines, possède une voix "basse" (grave). Ces explications mettent en parallèle des domaines de métaphorisation trop disparates et complètement hétérogènes. Elles n'ont pas de pertinence scientifique et surtout n'apportent aucune réponse à la contradiction apparente d'un registre vocal commun au diable d'un côté, et aux ancêtres, aux vieillards, à Dieu, au Christ, de l'autre.

Pour en revenir au sujet qui nous occupe, tous les indices que j'ai cités doivent faire l'objet d'une attention minutieuse et d'une critique systématique, qui est de toute façon la démarche classique de l'historien. L'iconographie musicale angélique signifie-t-elle pour autant que les instruments représentés ont tous une symbolique angélique ?

Certainement pas. Leur symbolisme, dans ce type de frises célestes, est alors beaucoup plus subtil<sup>2</sup>. Les Nativités au son de la cornemuse suggéreraient-elles également que l'instrument symbolise le Christ ? Absolument pas. Le symbole, ici, comme on va le voir, a une origine tout autre. Les processions ? Quelle est leur réalité en France, sous l'Ancien Régime ? En particulier, quel est le fonctionnement des confréries de dévotion et à quelle forme de sociabilité renvoient-elles ? Et peut-on parler de fonction liturgique de la cornemuse, au Moyen Âge et à l'époque baroque, lorsqu'elle n'intervient que ponctuellement dans quelques offices religieux ? Ne faut-il pas faire la part des choses entre, précisément, la liturgie, régulière, cyclique, fixée à grands coups de conciles, de synodes, de décrétales en tout genre, et les offices occasionnels, échappant parfois au regard théologique de l'Église ? Tous les historiens-anthropologues du Moyen Âge ont insisté sur le fait qu'il n'y a pas de symbole gratuit à cette époque, que la culture médiévale ne pratique jamais l'arbitraire du signe<sup>3</sup> et que la civilisation occidentale cesse d'être une civilisation du signe pour devenir (définitivement ?) une civilisation de la marque<sup>4</sup>. Or, dès que la symbolique possède un prolongement religieux, elle ne peut être équivoque. Ces systèmes sont très cohérents et, généralement, ne souffrent pas l'exception. Ainsi, si la cornemuse possède une apparente fonctionnalité religieuse alors que, par ailleurs, au même moment, elle est déjà l'objet d'une symbolique macabre, diabolique, sorcière, c'est que, dans toutes les scènes à caractère religieux, son symbolisme n'est précisément pas religieux.

L'interprétation des phénomènes musicaux, en grande partie du ressort de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie, est toujours problématique. Il suffit de se pencher sur l'interrogation récurrente de la distanciation du chercheur à son terrain, des nombreuses difficultés de compréhension et de décryptage des faits musicaux qu'il rencontre et surtout de la quasi-impossibilité qu'il y a à en proposer une description et une analyse fiables et sûres à travers l'écrit ethnomusicologique pour s'en convaincre. Ces problèmes méthodologiques deviennent encore plus aigus lorsque l'on travaille sur des périodes anciennes, comme le Moyen Âge, la Renaissance et l'époque baroque. On est alors dans le domaine de l'anthropologie historique, en l'occurrence musicale, dont la méthode suppose d'interroger un grand nombre de champs apparemment périphériques, comme l'organisation sociale et la sociologie, la répartition du pouvoir politique, la démographie, l'économie, le niveau de ruralité ou d'urbanisation, les échanges entre villes et grandes possessions seigneuriales, l'appartenance religieuse, le poids réel mais aussi parfois exagéré de la religion dominante (chrétienne, puis catholique), etc. D'autre part, dans cette étude de faits musicaux particuliers, sans néces-



sairement tomber dans le travers comparatiste, il faut prendre un peu de hauteur, aller au plus général, cette démarche apportant un éclairage nouveau et souvent déterminant qui permettra de revenir au cas particulier avec un regard différent. La méthode est complexe. Elle est essentiellement structuraliste. Pour comprendre correctement un document ancien significatif, écrit ou iconographique, on doit nécessairement le relativiser et l'approcher de façon multiple, à travers des domaines certes complémentaires mais néanmoins différents, tout en prenant bien soin de ne pas mélanger ces divers champs thématiques et métaphoriques. Mais ce n'est pas tout : lorsque l'on découvre un point intéressant ou problématique, il faut tenter de savoir s'il s'agit d'un cas isolé ou au contraire s'il participe d'un système signifiant. Enfin, le recours à l'interprétation symbolique doit se faire avec la plus grande rigueur et surtout être constamment vérifié par le fait historique. L'ésotérisme ne peut en aucun cas servir de support à une tentative d'explication scientifique. Voyons un peu plus concrètement l'application de ce préalable méthodologique à la prétendue symbolique religieuse de la cornemuse.

La scène est classique : au centre, la Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant éveillé sous le regard bienveillant de Joseph, qui se tient debout derrière elle. Un berger est agenouillé, les mains jointes, à la droite de la Vierge, tandis qu'un autre, à gauche, joue de sa cornemuse<sup>5</sup>. Même chose dans un bois sculpté par Juan de Moreto en 1546<sup>6</sup>, à la différence que les bergers sont plus nombreux. Des représentations comme celles-là, on pourrait en passer des dizaines et des dizaines en revue. L'*Adoration des bergers* marque, en effet, l'entrée massive de la cornemuse dans un thème religieux iconographique stéréotypé, et ceci dans toute l'aire de la chrétienté (Europe et Amériques sous domination ibérique). Le genre est tellement répandu qu'on a fini par considérer que l'instrument faisait partie de la scène originale et avait donc une connotation religieuse. Or, la relation de la Nativité dans la Bible ne fait aucune mention d'un quelconque instrument de musique, qu'il s'agisse de l'Évangile selon saint Matthieu ou de celui selon saint Luc. De toute façon, à cette époque, en Méditerranée orientale, les instruments à vent n'ont pas de symbolique religieuse et de fonction liturgique, hormis ceux qui sont rattachés au cor ou au cycle du bélier. Par contre, leur ancrage dans l'univers du pastoralisme et du nomadisme est déjà attesté. D'autre part, flûtes et chalumeaux partagent une symbolique commune, associée à la mort et au deuil : ils sont présents dans les funérailles, aux côtés des pleureuses<sup>7</sup>.

Or, précisément, avec l'*Adoration des bergers*, nous sommes à la confluence de ces deux thèmes : le pastoralisme, bien sûr, et la mort, qui marque la Rédemption tout entière car elle est la justification même de l'Incarnation. La

Crèche est associée à la Croix, déjà chez les Pères de l'Église, puis beaucoup plus tard, à l'époque baroque, par les compositeurs, les peintres (on voit parfois l'ombre de la Croix sur le berceau de l'Enfant ou Jésus jouant, sur les genoux de sa mère, avec une petite croix de bois), et même certains théologiens. Ainsi, le père Chardon, dans la *Croix de Jésus*, rappelle que "l'Incarnation ne signifie autre chose qu'un crucifiement de la chair"<sup>8</sup>. Ce thème de la mort n'est pas anodin : la cornemuse s'inscrit dans un instrumentarium d'aérophones très sonores, dont la symbolique mortifère est une grande constante, dès lors que l'on voit apparaître au XIII<sup>e</sup> siècle le thème littéraire et iconographique des *Trois morts et des trois vifs*, transformé au début du XV<sup>e</sup> siècle en celui de la *Danse Macabre*, thème largement européen, très



**L'Adoration des Bergers,**  
Juan de Moreto  
(1546)  
190x120x26,5 cm  
Musée nacional de Sculpture,  
Valladolid.

musical et instrumentalement totalement univoque. La cornemuse y occupe une place de choix, avec les flûtes et tambourins, les trompes et trompettes, les chalumeaux et hautbois, et, plus marginalement, les rebecs et vielles à roue. Ces instruments à vent se retrouvent tels quels dans l'imagerie de l'enfer mais surtout dans les "récits de voyages" en enfer, dans tout un ensemble de textes issus de la pastorale médiévale mais surtout baroque et dont on trouve des prolongements dans la littérature orale européenne, jusque dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Cela dit, c'est surtout dans l'immense littérature de la sorcellerie (constituée par l'archiviste juridique et celle de l'Inquisition) et dans ses innombrables traitements iconographiques que la cornemuse est sans cesse convoquée, jusque dans la description de la *Chasse sauvage*, ce chariot nocturne et céleste des âmes errantes dont la simple évocation suffisait à terroriser des populations entières. L'espace de cet article ne me permet pas d'étayer plus avant ces affirmations. Mais je me permets de renvoyer le lecteur curieux à ma thèse<sup>9</sup>, dont une grande partie est consacrée à l'analyse anthropologique des musiques et danses de la mort, sorcières et diaboliques. Arrêtons-nous maintenant sur l'inscription de la cornemuse dans le champ du pastoralisme. Elle semble bien la partager avec un certain nombre d'aérophones comme les flûtes et les chalumeaux. Les attestations en sont tellement nombreuses que ce qui suit n'a aucune prétention, sinon celle d'en mesurer la pérennité. À Montailou, village audois, un proverbe médiéval dit d'un berger qu'il est ruiné s'il ne possède même pas une flûte. Outre le fait que cette expression atteste de façon formelle que l'instrument est très déconsidéré (il n'a aucune valeur), elle semble le placer au cœur des pratiques musicales pastorales<sup>10</sup>. Dans une scène qui borde la partie inférieure de la page du *Beatus vir* d'un psautier anglais, David, berger, est représenté jouant de la cornemuse, tandis que dans celle du *Psautier de la reine Isabelle*, il joue du hautbois<sup>11</sup>. Deux pastourelles médiévales évoquent cet instrumentarium pastoral :

"L'autre jour par un matin...  
 Trovai quatre pastorins  
 Chascuns ot muzete  
 Pipe, flajot et fretel  
 La muse au grand chalemel  
 A li uns fors trete..."

"... Joste un bos, les un larris  
 Truis pastoriaux aatis ;  
 Dient k'il feront grant joie  
 et si averont fretel  
 Pipe et muse et chalemel..."<sup>12</sup>

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le Père Ménéstrier, dans ses descriptions des ballets de cour, cite à plusieurs reprises "un Berger [qui] jouë de la flûte", des "Satyres [qui] s'exercent à chanter sur les tons de la flûte du Berger". Dans un autre ballet, "on entendit un bruit de Musettes, au son desquelles une troupe de bergers se mit à danser". Les ballets de cour proposent des allégories sociales souvent très caricaturales, ce qui incite Claude-François Ménéstrier à développer les règles sommaires d'une esthétique instrumentale en fonction des registres socioculturels à illustrer. Ainsi, "les flutes & les musettes [servent] aux danses de Bergers & des personages rustiques"<sup>13</sup>. À la fin du siècle suivant (1789), Nikolai Karamzine, de voyage en France, visite le château de Rousseau à Ermenonville : "On aperçoit alentour, suspendus aux arbres, des emblèmes de la vie pastorale, des chalumeaux..."<sup>14</sup> La même année, c'est Arthur Young qui, à Mars-la-Tour, le 13 juillet à quatre heures du matin, entend "le berger [qui] sonnait du cor"<sup>15</sup>. En 1748, le poète anglais James Thomson dans *The Castle of indolence*, dépeint "les bergers oisifs flûtant dans le vallon"<sup>16</sup>. On pourrait multiplier les exemples à l'infini. J'ai seulement voulu insister sur le fait qu'on les trouve déjà au Moyen Âge, qu'on les trouve encore à l'époque baroque<sup>17</sup>, qu'on les retrouverait également dans la littérature et l'imagerie romantiques et dans la littérature orale, et que l'ethnomusicologie du domaine français de ces dernières décennies a révélé dans certaines aires traditionnelles du pastoralisme (les Pyrénées, le Massif Central, les Alpes méridionales) des pratiques de hautbois traditionnel (*clarin* et *claron* en Bigorre), de flûte (*flahuta*, flûte à une main en Béarn et Bigorre, fifre dans l'arrière-pays niçois) et de cornemuse (*cabreta*, *chabreta*, *bodega*, cornemuses bourbonnaises, *sac de gemecs*, etc.).

Récapitulons. La Bible ne fait aucune allusion à la présence d'instruments de musique lors de la naissance du Christ. Par contre, le type iconographique médiéval de l'*Adoration des bergers* est presque toujours traité musicalement, le berger étant alors généralement un joueur de cornemuse, ce qui correspond effectivement à la tradition musicale pastorale. Dans quelles conditions cet aérophone est-il venu "contaminer" une iconographie qui n'aurait pas dû l'être, au point de devenir un puissant référent musical de l'imagerie chrétienne des bergers ?

Ce procédé s'instaura à une époque qu'il est difficile de déterminer avec précision, au Moyen Âge de toute façon, et certainement par le biais des drames liturgiques et de leur scénographie. Emile Mâle disait : "Je tiens pour certain que les mystères ont mis sous les yeux des artistes des scènes de la vie de Jésus Christ auxquelles ils n'avaient jamais pensé et leur ont donné l'idée de les représenter." Gustave Cohen, le grand spécialiste du théâtre religieux médiéval, partage cette opinion et renchérit : "Le fait que les pâtres dans les

miniatures jouent de la musette et offrent un flageolet [...] n'est-il pas, de toute évidence, inspiré des mystères qui ont su dépeindre tout cela en des scènes si frappantes ?"<sup>18</sup>. Et de citer, dans un autre ouvrage, deux bergers du *Mystère de la Passion* joué à Mons en 1501, Ysembart et Alloris, qui jouent respectivement du flageolet et de la musette<sup>19</sup>. Selon Emile Mâle, l'iconographie de l'*Adoration des bergers* est inconnue aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, qui ne connaissent que l'Annonce de l'ange aux bergers. L'Adoration, autrement dit la Nativité, semble être apparue à la fin du XIV<sup>e</sup> et surtout au XV<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Notons tout de même qu'il arrive parfois, dans cette iconographie médiévale, que les bergers jouent d'autres instruments que des aérophones, comme la chifonie ou la vièle à archet<sup>21</sup>, ce qui fait dire à Pierre Bec que, si le "registre épico-chevaleresque" est musicalement illustré par les "hauts" instruments et si le "registre lyrico-courtois" l'est par les "bas", le "registre pastoral et champêtre", lui, ne l'est par aucun des deux : les instruments sont alors aussi bien la muse, la musette, la pipe, le flageol, le frestel, la chalemie que le rebec et la chifonie<sup>22</sup>. Toutefois, comme les scènes religieuses de l'Annonce ou de l'Adoration sont systématiquement associées aux bergers<sup>23</sup>, et que l'on retiendra surtout les flûtes, hautbois et cornemuses pour illustrer le pastoralisme, on voit apparaître toute une iconographie musicale du pastoralisme chrétien, dans laquelle la cornemuse tient une bonne place.

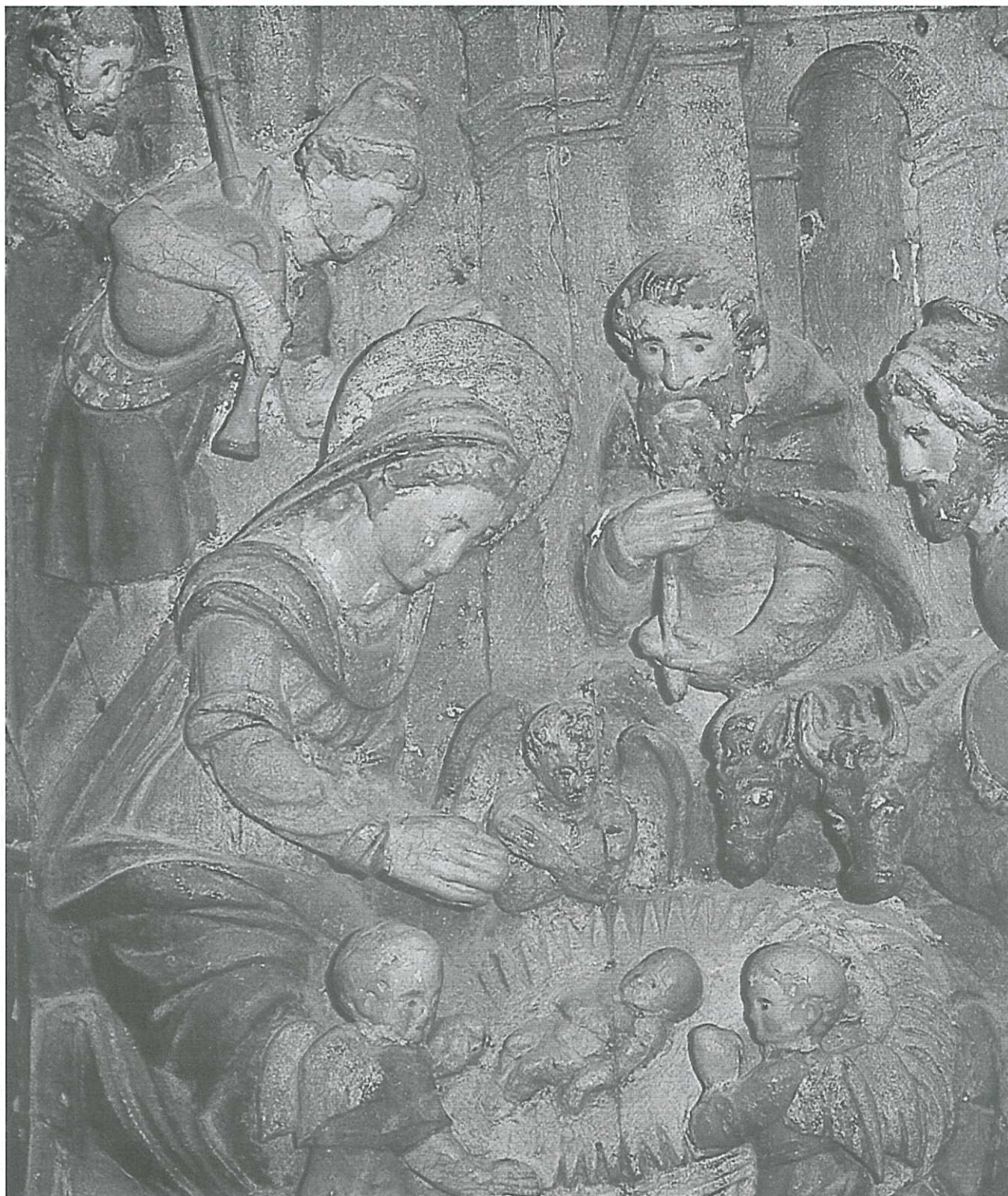
Ce traitement symbolique vient se superposer à une tradition apparemment religieuse de la cornemuse, principalement dans des zones peu urbanisées, voire rurales et montagnardes. En France, le Limousin a développé historiquement, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, des pratiques de ce type, avec la cornemuse locale, la *chabreta*. On trouve l'instrument présent alors dans les fêtes de confréries socioprofessionnelles ou de dévotion (Pénitents en particulier). Thierry Boisvert, dans un article très documenté et déjà ancien, s'y est longuement arrêté, notamment en citant très systématiquement de nombreux documents d'archives<sup>24</sup>. La *chabreta* ou "musette" sonne alors pour les processions, messes (surtout celle de Noël), banquets et fêtes de confréries, mystères aussi, comme en 1608 à Dorat, où elle est associée aux hautbois, violons et trompettes. Pierre Bec cite d'autres cas d'utilisation de la cornemuse dans des contextes religieux ayant trait soit à la liturgie de la messe soit à certains temps forts du calendrier religieux, même si les sources auxquelles il se réfère sont plus récentes, voire contemporaines, comme au Portugal, par exemple<sup>25</sup>. Ces faits sont indéniables. Mais, à notre sens, ils ne doivent pas permettre de conclure au caractère religieux de la cornemuse, ou des autres aérophones concernés. Il ne s'agit pas là d'un marquage religieux, comme on pourrait l'avoir avec la cithare ou le psalmodion, mais d'un marquage social.

En effet, sans reprendre dans le détail chacun de ces exemples et en relativiser les analyses, il y a un certain nombre d'éléments que l'on doit avoir présents en permanence à l'esprit.

**...on voit apparaître toute une iconographie musicale du pastoralisme chrétien, dans laquelle la cornemuse tient une bonne place.**

Tout d'abord, Thierry Boisvert remarque que le joueur de chabrette de la crèche de Vicq "n'est pas le mendiant ou le "ravi" du village mais le châtelain du lieu", ce qui l'amène à conclure que cela "transgresse l'idée du berger (ou tout au moins du "rural") comme seul type de joueur de cornemuse, vision toute romantique de la musique traditionnelle"<sup>26</sup>. Il n'a sans doute pas tort de mettre en exergue ce point et de relativiser ainsi l'hégémonie pastorale de la cornemuse. Mais, en l'occurrence, cet exemple me semble mal choisi car il nous ramène... au pastoralisme. Nous sommes, en effet, à la veille de la Révolution, à une époque où l'aristocratie s'est entichée d'un certain nombre d'instruments d'origine populaire (cornemuse devenue la musette de cour, vielle à roue, etc.), cédant à une mode artistique générale, qui a couru sur toute la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et sur le XVIII<sup>e</sup> siècles, et qui est celle d'une inspiration pastorale d'ordre mythique, idéalisée et antiquisante, que l'on a appelée après coup la mode des *Bergeries*.

D'autre part, le fait de constater que de nombreuses confréries font appel à la cornemuse n'a aucune signification religieuse a priori. Il faut d'abord s'interroger longuement sur ces groupements de laïcs, sur leur sociologie, sur leur rôle au sein de la cité ou de l'espace semi-urbain, étudier leur histoire, leur évolution, leurs motivations certes religieuses mais aussi profondément matérialistes (entraide, subsistance, prise en charge des frais de sépulture et de l'organisation des funérailles), souvent d'ailleurs professionnelles et sociales. Ce phénomène majoritairement occitan et méridional marque une forme de sociabilité masculine très stable, dans certains cas pas si éloignée que cela des "abbayes de jeunesse", sur laquelle se greffent toute une organisation sociale et de nombreux rituels afférents. Plusieurs des documents que cite Thierry Boisvert renvoient à une ritualisation parfaitement stéréotypée qui est celle de tous les groupes sociaux, de jeunesse, de la plupart des confréries (professionnelles ou de dévotion) de ces époques



Nativité, église  
Notre-Dame de  
Confort-Berhet,  
Berhet.

médiévale et d'Ancien Régime. Pour Thierry Boisvert, la présence de la cornemuse dans ces processions est à interpréter comme la volonté de l'Église post-tridentine de se rapprocher du peuple, d'emprunter certains de ses symboles musicaux pour mieux diffuser sa pastorale, à l'instar des Réformés, très efficaces dans ce domaine : "L'Église catholique, pour ne pas voir ses ouailles se tourner vers le protestantisme, "invente" comme le préconisent les sessions du Concile de Trente, des moyens plus vivants et plus immédiatement accessibles qui doivent multiplier les adhésions. Les confréries locales ayant l'habitude d'utiliser des cornemuses pour leurs fêtes et cérémonies, sans doute les a-t-on

repensées ou actualisées pour que, sur elles aussi, soient portés les symboles des grands moments de l'histoire chrétienne. Cet instrument à vent, matérialisant comme d'autres le Souffle Divin, acquiert, par une nouvelle esthétique et une nouvelle organologie, le droit de rassembler les fidèles lors de leurs manifestations de piété populaire avec la "bénédiction" des autorités religieuses du moment."<sup>27</sup> Je reviendrai plus loin sur cette mauvaise interprétation du souffle divin. Mais, concernant le Concile de Trente, aucun des écrits religieux de la Contre-Réforme ne demande de recourir à des instruments populaires. Musicalement, le Concile de Trente se manifeste d'une part par une plus grande lisi-

bilité des chants et musiques religieuses (il s'agit de percevoir plus distinctement le texte religieux, masqué par un développement trop complexe de la polyphonie et du contrepoint), d'autre part par un recours assez systématique aux airs en vogue, notamment aux airs de cour, pour servir de support aux Cantiques spirituels, aux Odes chrétiennes. Et si un instrument est particulièrement sollicité pour diffuser cette nouvelle pastorale musicale, ce n'est pas la cornemuse mais le luth, ce qui ne nous place pas dans le même registre instrumental, ni symbolique d'ailleurs<sup>28</sup> ! Je n'imaginerai pas un seul instant, par prosélytisme, l'Église suggérant au clergé local d'intégrer volontairement la cornemuse dans les processions religieuses. Par ailleurs, cet usage processionnel ne permet absolument pas de conclure à un symbolisme religieux de l'instrument. À Toulouse, les confréries de dévotion et de Pénitents vont jusqu'à engager pour leurs processions une chorale, des artistes professionnels de théâtre et des musiciens : des ménestriers<sup>29</sup>, des militaires<sup>30</sup> ou tout simplement des "timbales, clarinettes, hautbois, cors" sans que l'on sache vraiment qui sont ces instrumentistes<sup>31</sup>. Ce n'est pas pour autant que tous ces instruments sont symboliquement marqués d'une quelconque religiosité. D'autant que la méfiance des évêques à l'encontre des confréries ne cesse de grandir à partir de la mi-XVIII<sup>e</sup> siècle. La hiérarchie catholique voit dans ces rassemblements une dangereuse déviation profane ; elle estime que, sous couvert de pieuses célébrations, ils ne sont que prétexte à ripaille et débauche<sup>32</sup>.

De toute façon, il faut resituer le contexte processionnel religieux dans son époque et l'analyser sous l'angle politique. Car, au-delà de la dévotion, la hiérarchie catholique conçoit la procession comme la manifestation de sa puissance : c'est la matérialisation, la concrétisation de la force du pouvoir religieux. Là, le peuple voit ses prêtres, ses évêques et archevêques à la tête de foules immenses composées de tous les corps sociaux et politiques constitués. La hiérarchie cléricale mène ses cortèges comme elle conduit le salut de toutes les âmes, celles des croyants comme celles des infidèles, celles du peuple comme celles des élites. À travers la procession, elle entend rappeler au roi qu'il n'est pas le seul garant de la foi de ses sujets et qu'il n'a pas, avec les consuls, le monopole de la démonstration publique. La grande procession religieuse urbaine de type officiel est la réponse du clergé à la monarchie de droit divin. Par ailleurs elle lui permet d'afficher sa force et sa détermination face aux autres religions, la "prétendue réformée", ou celle des hérétiques. Ces processions sont, avant tout, des démonstrations de force, des défis, des enjeux politiques. Cela explique que, dans les grandes villes, les processions religieuses fassent appel aux ménestriers municipaux, souvent des hautbois, parfois des violons.

Enfin, la plupart des messes évoquées par les documents d'archives que cite Thierry Boisvert sont celles de Noël et prolongent la scénographie des mystères médiévaux à travers la Crèche vivante et son sempiternel berger cornemuseux. Il ne s'agit donc pas, pour la cornemuse, d'une utilisation habituelle dans le cadre liturgique de l'ordinaire de la messe. En tout cas, pas au Moyen Âge ni durant toute l'époque baroque. Les documents auxquels se réfère Pierre Bec nous ramènent au Trás-os-Montes (Portugal)<sup>33</sup> du XX<sup>e</sup> siècle, à une époque où les règles musicales de la liturgie se sont quelque peu assouplies, même si, dans ce cas précis, quasiment tous les cornemuseux sont des bergers. La place me fait défaut ici pour m'attarder sur la position (difficilement évolutive) de l'Église au sujet du rôle culturel de la musique instrumentale, mais je peux assurer le lecteur que, jamais, la cornemuse n'a fait l'objet de la moindre référence théologique la confortant dans un prétendu rôle liturgique d'animation musicale. Si elle pénètre — rarement — dans les églises à l'occasion de certains offices (messes politiques, dynastiques, de commémorations, etc.) ou dans d'autres contextes (danses dans les églises, mystères médiévaux, etc.), avec des hautbois, violons, flûtes, etc., c'est contre l'avis de l'Église qui ne cesse de déplorer cette profanation musicale des lieux de culte, déjà au Moyen Âge et ceci jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Si la cornemuse est présente dans un certain nombre de manifestations à caractère religieux, ce n'est pas en raison de sa prétendue religiosité. C'est parce que, dans l'imaginaire chrétien, l'instrument est l'emblème vivant du pastoralisme. Pour étayer sa thèse, Thierry Boisvert fait référence au souffle divin, souffle de vie. Là, je ne suis plus du tout d'accord. Je n'ai pas la place de le faire ici<sup>34</sup> mais, d'une part, je souhaiterais rappeler qu'à aucun moment, on ne trouve chez les Pères de l'Église, pourtant très prolifiques en allégories musicales et instrumentales, la moindre référence à des instruments à vent. Ces derniers ne font tout simplement pas partie de leur "arsenal allégorique". D'autre part, la symbolique positive du vent en relation avec l'image chrétienne du souffle de vie est extrêmement marginale, concernant les aérophones, en regard des connotations négatives du vent, cet élément étant l'apanage du diable mais surtout des sorcières, des revenants, des êtres fantastiques et maléfiques, annonçant les morts imminentes, étant érotique et obscène, synonyme de folie, symbolisant l'orgueil, la vanité, le mauvais destin et les "mauvais usages de la parole", propageant la mort... La trompette et les trompes sont ainsi totalement dépréciées. Elles symbolisent la mort (cf. le thème instrumental de l'Apocalypse), le pouvoir temporel (y compris la loi). Les anges soufflant dans des trompes ne sont pas là pour évoquer une quelconque religiosité de ces instruments : leur fonction est de rappeler

la gloire de Dieu et la force de sa parole lors du Jugement dernier. Ce thème est finalement très profane et politique. La symbolique de la cornemuse est, elle aussi, totalement inscrite dans ce vaste champ négatif. L'instrument ne peut jouir au même moment de deux symboliques fondamentalement contradictoires sur le plan religieux. Il ne peut y avoir, d'un côté, une iconographie symboliquement religieuse avec l'*Adoration des bergers* et, de l'autre, une iconographie exactement contemporaine, à la symbolique inverse, inscrite dans les champs du macabre et du diabolique, et plus tard du sorcellaire. Le constat d'une utilisation religieuse de l'instrument n'est symboliquement pas équivoque et ne doit pas conduire à des interprétations les plus fantasmatiques sur la religiosité du son continu et du bourdon, la symbolique religieuse supposée du miroir qui décore l'empeigne (au Moyen Âge, le miroir symbolise souvent la vanité, l'orgueil et la luxure<sup>35</sup>), etc. Reste évidemment le cas de l'orgue qui fait figure d'exception, pas totalement énigmatique pourtant lorsque l'on sait que l'analogie symbolique entre les tuyaux et les trompes est totale, renforcée par le son de plus en plus fracassant de l'instrument. D'autre part, malgré les éléments négatifs du vent, du métal et des soufflets, la dimension harmonique de l'orgue l'a rapidement inscrit dans le champ de la religiosité, même si ses galons d'instrument liturgique ont été, au départ, difficiles à conquérir. La cornemuse, objet de tous les fantasmes ! J'ai même entendu, lors d'une conférence récente, qu'elle était un symbole de fécondité, la poche gonflée évoquant le ventre de la femme enceinte ! Lorsque l'on procède à une interprétation symbolique, il ne faut pas entremêler des champs métaphoriques si différents.

S'il en était besoin, et pour revenir à l'imagerie de la Nativité, on remarquera que l'iconographie médiévale ne place jamais la cornemuse pastorale à droite de l'Enfant, ce qui l'aurait valorisée, mais toujours à gauche, du même côté que l'enfer dans la scénographie des mystères. Puisque nous sommes dans une iconographie allégorique et entièrement codée, il faut la décrypter selon le codage en vigueur : or, l'un des codes privilégiés de la lecture symbolique d'une scène médiévale, a fortiori religieuse, est la disposition spatiale horizontale selon l'axe droite/gauche et verticale selon l'axe au-dessus/au-dessous. Pour bien montrer que l'instrument est laïc et ne peut prétendre à une quelconque place dans la musique céleste, Gregorio Vásquez a représenté l'*Adoration des Bergers* (cathédrale de Bogotá) en opposant la cornemuse, jouée à gauche et en bas de l'image, à tout un ensemble d'instruments "bas" (harpe, guitare et basse de viole), joués par les anges dans les nuées célestes, au haut du tableau<sup>36</sup>.

#### NOTES :

1. PAVESI, Dominique. *La Symbolique des voix. Littérature et Opéra*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1987.
2. LACOSTE, Jean-Yves. Les anges musiciens. Considérations sur l'Éternité à partir de thèmes iconographiques et musicologiques. *Revue de science philosophique et théologique*. 1968, n°4, p. 549-575. Lire aussi LAMAÑA, Josep-Maria. Els instruments musicals en un triptic aragonès de l'any 1390. *Recerca Musicològica* (Universitat autonomia de Barcelona : Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi). 1981, n°1, p 9-69.
3. PASTOUREAU, Michel. *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*. Paris : Le Léopard d'Or, p. 92.
4. PASTOUREAU, Michel. *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris : Le Léopard d'Or, 1986, p. 51. On lira avec profit à ce sujet : GOUREVITCH, Aaron J. *Les Catégories de la culture médiévale*. Edition française. Paris : Gallimard, 1983. Collection "Bibliothèque des Histoires", ainsi que l'œuvre magistrale de Jacques Le Goff, rassemblée dans l'ouvrage *Un autre Moyen Âge* (Paris, Gallimard, 1999. Collection "Quarto").
5. Retable de l'église Santa-Maria, cathédrale Vella de Coimbra (Portugal), vers 1500.
6. Musée national de Culture (Valladolid). *Las Edades del hombre. La música en la iglesia de Castilla y Leon*. Catalogue d'exposition. Leon (Castille), 1991, p. 207.
7. GERSON-KIWI E. La musique dans la Bible. In *Dictionnaire de la Bible*. Paris, 1957, supplément, fasc. XXIX, p. 1411-1468.
8. LABIE, Jean-François. *Le Visage du Christ dans la musique baroque*. Paris : Fayard-Desclée, 1992, p. 25-27.
9. CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Musiques de Dieu, Musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Âge à l'âge baroque*. Toulouse, EHESS, 2001
10. LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Montaillou village occitan de 1294 à 1324*. Paris, Gallimard, 1975, (rééd. 1982 revue et corrigée), p. 390. Collection "Folio Histoire".
11. Le premier document vient de Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 45, f. 16, le second de Munich, ms. Gall. 16, f. 7v, 1303-1308.
12. Cité dans BEC, Pierre. *Vièles ou violes ? Variations philolo-*

riques et musicales autour des instruments à archet du Moyen-Âge. Paris : Klincksieck, 1992, p. 178 (note).

13. MÉNESTRIER, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. 1682. Genève : Minkoff Reprint, p. 89, p. 108 et p. 201.

14. GOULEMOT, Jean M. ; LIDSKY, Paul ; MASSEAU, Didier. *Le Voyage en France : Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire*. Paris : Laffont, 1995, p. 902. Collection "Bouquins".

15. Ibid., p. 923.

16. CAZAMIAN, Louis. *Anthologie de la poésie anglaise*. Paris : Stock, 1946, p. 145.

17. Sur ce sujet, il est impératif de lire MAILLARD, Jean-Christophe. *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660-1760)*. Thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> Cycle, Paris IV, 1987.

18. COHEN, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Paris : Champion, 1951, p. 109-110. Lire aussi DORGEVILLE, Marie-Germaine. *La musique dans le théâtre religieux du Moyen Âge*. In PORTE, Jacques éd. *Encyclopédie des musiques sacrées*. Paris : Labergerie, 1969.

19. COHEN, Gustave. *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*. 1925. Genève : Slatkine Reprints, 1974, p. 72 et p. 74.

20. MÂLE, Emile. *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris : Armand Colin, 1948

21. CLOUZOT, Martine. *Le Musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Thèse de doctorat, EHESS, Histoire et civilisations, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, 1995, p. 399.

22. BEC, Pierre. *Vièles ou violes ?*, *op. cit.*, p. 177.

23. GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen-Âge*. Paris : Flammarion, 1979, p. 34

24. BOISVERT, Thierry. *Chabrettes : mon Dieu, quelle histoire ! Actes du Symposium International sur la cornemuse de La Haye (Pays-Bas, 17 septembre 1988)*. Utrecht, 1989, p. 7-22.

25. BEC, Pierre. *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*. Toulouse : Conservatoire Occitan, 1996, p. 26. Collection "Isatis", n°4.

26. BOISVERT, Thierry, *op. cit.*, p. 12.

27. BOISVERT, Thierry, *op. cit.*, p. 20.

28. Au sujet de l'histoire musicale religieuse de l'ère baroque et post-tridentine, lire GARROS, Madeleine. *La musique religieuse en France (1600-1750)*. In *Histoire de la Musique*. Paris : Gallimard, 1960, p. 1591-1611. Collection "La Pléiade" ; mais surtout LAUNAY, Denise. *La Musique religieuse en France, du Concile de Trente à 1804*. Paris : Klincksieck-Société Française de Musicologie, 1993 ainsi que WEBER, Edith. *Le Concile de Trente et la musique*. Paris : Champion, 1982.

29. 1760, procession de l'Archiconfrérie du Très Saint-Sacrement "au bruit des fanfares, trompettes, hautbois, clairons et tambours de la ville".

30. 1752, procession des Pénitents Gris avec la "Symphonie de Messieurs de la Marine, consistant en un basson, deux ou trois hautbois et deux cors de chasse qui jouaient à l'alternative avec les timbales".

31. Voir les références des deux précédents documents dans CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Les Ménestriers français sous l'Ancien Régime*. Paris : Klincksieck, 1994, p. 156-157.

32. LE ROY LADURIE, Emmanuel ; QUILLIET, Bernard. *Baroque et Lumières. Histoire de la France Urbaine. Tome 3 : la ville classique de la Renaissance aux Révolutions*. Paris : Le Seuil, 1981, p. 500-503.

33. CAUFRIEZ, Anne. *La cornemuse du Trás-os-Montes (Portugal). Cahiers de musiques traditionnelles*. 1989, n° 2, p. 165-182.

34. Voir CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Musiques de Dieu, Musiques du Diable... op. cit.*, p. 87-112 et *Le vent musical : sa symbolique et son actualité dans la musique traditionnelle du Languedoc-Roussillon. Cahiers d'Eole*. 2002, n°5, p. 9-24.

35. Lire l'analyse qu'en propose François GARNIER dans son ouvrage *Le langage de l'image au Moyen Âge. Vol. II, La grammaire des gestes* (Paris : Le léopard d'Or, 1982). Lire aussi GARNIER, François. *Thésaurus iconographique. Système descriptif des représentations*. Paris : Le léopard d'Or, 1984 et *L'âne à la lyre : sottisier d'iconographie médiévale*. Paris : Le léopard d'Or, 1988.

36. BERMUDEZ, Egberto. *La Música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá : Fundacion de Música, 1994, p. 27.

# Azadî :

## un Kurdistan en Midi-Pyrénées

entretien réalisé par Alem Alquier

Deux frères, exilés en France, sont à la base d'un groupe de musique vivante inédite à Toulouse. Rencontre avec l'ensemble du groupe.



Azadî  
Photo :  
"Missbam"

**Alain Alquier : Jouez-vous uniquement de la musique kurde ?**

**Yüksel Akyüz :** Nous jouons quatre-vingt pour cent de musique du Kurdistan du nord (grand Kurdistan), mais les instruments que nous jouons, on les retrouve dans le reste de l'Anatolie bien sûr, mais aussi en Grèce ou en Arménie. Il faut souligner que Attatürk a pris des morceaux du répertoire kurde, les a traduits, adaptés, et en a fait des morceaux du répertoire turc ! Le problème s'est aussi posé avec le répertoire arménien...

**A. A. : Peut-on parler de musique kurde d'Anatolie ?**

**Pierre Blanchut :** la musique kurde est au carrefour des musiques arabe, turque, persane, azérie... Beaucoup de rythmes, par exemple, sont communs à toutes ces cultures. Notre répertoire, qui est celui de Yüksel et d'Erdal à la base, est effectivement celui

d'Anatolie, mais avec notre instrumentation (comme le *santur*, qui est persan), on arrive à une couleur qui est parfois plus "à l'est".

**A. A. : En Occident, et en France en particulier, le public non averti ne fait pas a priori de différence entre toutes ces musiques dites "orientales". Pour schématiser, c'est un ensemble compact qualifié de "musique arabe". Pourriez-vous spécifier votre identité musicale ?**

**P. B. :** Il y a déjà un problème en amont, c'est que la plupart des gens ne savent pas où se trouve le Kurdistan, l'Iran... Ça fait partie d'un monde extra-européen qui est très flou... Et pour la musique, c'est encore plus compliqué, parce qu'effectivement dès qu'il y a des "quarts de ton", dès que ça sonne "faux", on pense "musique arabe" ! Chacune de ces musiques a sa spécificité, mais elles obéissent à un système qui leur est commun, à savoir le système des *maqâm*<sup>1</sup>, ou *dastgâh*

pour la musique perse, qu'on pourrait traduire (rapidement) par "modes"... Ce sont des musiques modales. Ces modes comportent souvent des intervalles situés entre le demi-ton et le ton, ce qui donne à cette musique son ethos et sa couleur particuliers. La musique orientale se décline également en musique savante et musique populaire. Beaucoup de points communs, donc, mais des répertoires et des fonctions bien différents. La musique que nous pratiquons avec Azadî n'est pas de la musique savante. C'est de la musique "trad", en quelque sorte.

**Y. A. :** Une spécificité de la musique kurde d'Anatolie, c'est le *dengbej*. C'est très important : c'est une tradition orale, qui nous vient des montagnes. Les chanteurs racontent des événements, (la guerre, ou des choses plus personnelles...)

**P. B. :** ...Ce sont des "bardes", des chanteurs itinérants...

**Y. A. :** Il y a aussi la musique "folklorique", très rythmée, et très présente chez nous. Mais cette musique des montagnes, le *dengbej*, est un chant intérieur, avec beaucoup de sentiment. Quand j'étais en Turquie, nous avons monté un groupe de musique moderne avec des amis (batterie, guitares, synthétiseur...) mais depuis que je suis en France, c'est important pour moi de jouer cette musique traditionnelle, que je juge plus "authentique"...

**A. A. : "Back to the roots" !**

**Y. A. :** C'est un peu ça...



**A. A. : Chantez-vous des auteurs récents ? Les textes sont-ils politiques ?**

**Y. A. :** Pas seulement : nous avons un morceau d'un auteur du XVI<sup>e</sup> siècle, Ay Dîlberê, qui parle d'amour, mais il y a aussi Welat, qui est contemporain, et qui raconte effectivement le génocide commis par Attatürk en 1938 dans la région de Dersim, peuplée par les Alevi, où environ cinquante mille Kurdes ont été exterminés. Mais nous jouons également un morceau de *dengbej* du Kurdistan irakien... À ce propos, je peux citer un auteur emblématique : Kawîs Axa, qui est né au Kurdistan Nord, mais qui a émigré en Irak. À travers lui, on peut dire que c'est le peuple kurde dans son ensemble qui chante... C'est inimaginable pour vous, mais on peut dire que ce peuple est un peuple de réfugiés dans son propre pays ! J'ai moi-même des parents au Kurdistan du sud, que je ne connais pas. Alors généralement et de manière très logique, la musique s'en ressent... Mais grâce à toutes ces cultures (turque, arabe, perse, etc.) on peut dire aussi que nous sommes très riches !

À ce propos, le *daf* qui est utilisé par les derviches (donc pour une fonction mystique) partout dans ces pays, trouve son origine en Mésopotamie.

**P. B. :** Les textes peuvent être politiques, mais aussi le nom du groupe, "Azadî", qui signifie "liberté". Je pense que tout le monde aime bien ce mot ! La sonorité nous plaît, et puis le sens paraît évident pour les Kurdes... C'est le même mot qu'en iranien, et dans toutes les villes d'Iran, il y a une rue "Azadî", c'est un peu la méthode Coué... (rires)

**A. A. : Erdal, tu chantais déjà en Turquie, comme ton frère ?**

**Erdal Akyüz :** Oui, dans un groupe à Izmir, au sein d'une association culturelle, nous jouions pour des familles défavorisées, pour des mariages, par exemple.

**A. A. : Quelles sont les différences que vous avez rencontrées dans la pratique de la musique entre votre pays et ici ?**

**Y. A. :** Là-bas tu chantes avec le peuple, au milieu du peuple, et c'est magnifique. Imagine cinq cents personnes qui dansent en même temps dans un mariage... Ici, tu joues dans des concerts pour un public qui ne connaît pas cette musique, mais qui est plus réceptif. C'est très différent. D'autre part, ici nous n'avons pas de problème pour trouver des sons, des studios, de la technique en général...

**A. A. : Quelle est votre formation musicale ?**

**Y. A. :** C'est la tradition orale ! J'entendais ma mère chanter, j'ai reproduit, etc. Mais je joue du *bağlama* depuis que je suis en France.

**E. A. :** La tradition pour moi aussi, mais je suis moins expérimenté que mon frère...

**Judith Lorach :** J'ai fait le conservatoire en piano. Je pratique le chant classique, et par ailleurs, la musique arabo-andalouse depuis cinq ans. En ce qui concerne la musique kurde, c'est Yüksel qui m'apprend leur répertoire. Ce sont des enseignements très différents...

**P. B. :** J'ai une formation classique puis j'ai appris la musique persane depuis pas mal d'années, avec le *zarb*, puis plus récemment avec le *santur*.

**A. A. : Pierre et Judith, quelle a été votre motivation pour pratiquer ce genre de musique ?**

**J. L. :** Pour moi c'est un coup de cœur très spontané, quand j'ai entendu Yüksel pour la première fois.

**P. B. :** Pour moi c'est pareil, j'ai été véritablement séduit... Il faut dire que

ça fait quand même partie de nos goûts à la base, mais ce que j'aime bien chez Erdal et Yüksel, c'est qu'ils sont vraiment authentiques dans ce qu'ils proposent sur scène. Rien n'est artificiel, ils sont entiers. Ça peut poser parfois quelques problèmes en répétition : pour jouer ensemble nous essayons de "cadrer", car nous sommes condamnés à une certaine rationalité pour rentrer là-dedans, ce qui fait qu'on peut être "chiant" avec eux...

**J. L. :** Cela dit, à Istanbul, j'ai vu des Kurdes en répétition : ils sont pires que nous ! Ils peuvent discuter trois heures sur un arrangement !

**P. B. :** Ce que j'apprécie dans ce groupe, c'est qu'il y a déjà une expression, une musicalité dès le départ (ce qui est le plus difficile à trouver en général). On pourrait dire qu'ils offrent une expression "clé en main" ! Et ce n'est pas souvent qu'on rencontre ça...

*Azadî :*

*Yüksel Akyüz : chant, bağlama*

*Erdal Akyüz : chant, daf*

*Judith Lorach : chant*

*Pierre Blanchut : zarb, daf, santur*

*Album en préparation, sortie prévue en avril 2004*

*Concert au Bijou (Toulouse) les 5 et 6 février 2004*

*Concert au Mans le 2 avril 2004*

*Concert à la Mounède (Toulouse) le 30 avril 2004*

*Festival de Sylvanès (Aveyron) en été 2004*

<http://idaza.free.fr>

[idaza@free.fr](mailto:idaza@free.fr)

1. Le *maqâm* est le système modal commun aux musiques arabe, persane, turque... L'échelle musicale évolue selon une structure mélodique faisant apparaître des points de repère, le tout évoquant un sentiment. Il existe bien sûr de nombreux *maqâms*, et l'improvisation (*taqsim*) y est importante.

2. Le *daf* est une percussion de la famille des *bendirs*.

# Ümit Ceyhan :

Ümit Ceyhan est originaire d'Arménie et du Daghestan. Il réside à Toulouse depuis peu. Jeune chanteur, poly-instrumentiste déjà très expérimenté, luthier, il a préparé en automne 2003 un album solo au style très personnel, et cependant fortement influencé par les différentes cultures migrantes de Turquie qu'on peut croiser quotidiennement à Istanbul, où je l'ai rencontré pour la première fois.

**Alain Alquier : Comment peut-on définir la musique que tu pratiques ?**

**Ümit Ceyhan :** Peut-être pourrait-on la résumer par le mot "kopuz"<sup>2</sup> ou "bağlama" : en fait il s'agit d'un instrument à cordes, très répandu en Anatolie, dont l'origine remonte à l'Asie Centrale. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, cet instrument a subi des transformations (son nom, le nombre de cordes, l'accordage...). Mais aujourd'hui il permet de nombreuses techniques, notamment par la grande variété de sa "famille", grâce à la lutherie. On peut même jouer du flamenco avec !

**A. A. : Je sais que tu côtoies de nombreux genres de musique d'Anatolie, en as-tu un que tu mettrais en évidence ?**

**Ü. C. :** Question embarrassante... Je ne crois pas : la musique kurde, les musiques traditionnelles turque, arménienne... Tout m'intéresse. J'ai même envie de m'initier à la musique tzigane<sup>3</sup>... Bien que je ressent plus avec la musique kurde une authenticité, proche de ce qu'on ressent au contact de la musique soufie. La musique kurde est multiple : on s'en sert d'une part pour la danse, mais il y a aussi le *dengbej*, musique authentiquement kurde, qui est une improvisation exclusivement à la voix, et dont la source se trouve dans le milieu rural. Par des histoires chantées, le

*dengbej* exprime l'amour, la vie en général, quelquefois avec des accents polémiques. On pourrait comparer sans doute ce genre avec l'art de vos troubadours occitans, dans l'esprit, mais je ne connais pas assez les troubadours. Ce qui est sûr, c'est que les chanteurs de *dengbej* envoient par le chant des messages qu'ils ne peuvent pas envoyer autrement, à cause de la censure, par exemple. Je dois absolument citer Derweşe Ewde (XII<sup>e</sup> siècle), Echmede Xani (XVII<sup>e</sup> siècle), ou encore şakiro (contemporain), tous de grands poètes et philosophes, des références dans cet art. Et les gens qui chantent le *dengbej* aujourd'hui ont une voix incroyable, qu'ils maîtrisent à la perfection. Mais c'est un chant que je ne pratique pas, et je suis à peu près sûr que je ne le pratiquerai jamais, tout simplement pour des raisons physiques. Je me sens plus adapté pour le chant traditionnel turc ! Mais pour revenir aux musiques kurdes, on trouve aussi, mais moins répandu, les *lori*, sorte d'élégies chantées et improvisées, lors de funérailles.

**A. A. : Y a-t-il une musique "classique" que tu joues avec le kopuz ?**

**Ü. C. :** Oui ! Le *deyiş* ! c'est la musique des Alevi. Ça se joue sans plectre, avec les doigts. La philosophie *alevi* est issue de l'islam,

comme le soufisme, et sa musique se pratique d'habitude lors de cérémonies, de rituels qui mènent souvent à la transe... J'aime beaucoup cette musique : elle est complexe, poétique... et séculaire. Elle fait appel à la philosophie... C'est une musique savante, normative : les commas et les cellules rythmiques y sont très codifiées... Pour les Alevi, la musique c'est la vie ! Je suis même persuadé que c'est l'origine de la musique turque en général.

**A. A. : Tu es d'origine arménienne. La musique arménienne, j'imagine, fait partie de ta vie ?**

**Ü. C. :** Bien sûr, mais à l'heure actuelle je serais bien incapable de dire "je préfère telle ou telle musique, arménienne, kurde..." En fait je les aime toutes également. Toutes m'ont "adopté" ! Ma patrie est la musique ! Mais d'un point de vue purement technique, je suis sûr de mon fait quant aux musiques kurde et turque, car j'ai suivi des formations pour ça. Ce que je ne peux pas dire de la musique arménienne, j'y ai encore des lacunes.

**A. A. : As-tu un maître, ou plusieurs ?**

**Ü. C. :** Je peux dire sans hésiter que l'ensemble du *dengbej* est mon "maître" ! Mais du côté turc, je peux citer aussi mon "père spirituel" : Erkan Oğur. C'est un immense

# "duygu" et "fusion"

entretien réalisé par Alem Alquier

artiste, il joue de la guitare *fretless*, de la guitare électroacoustique (*fretless* également), du *kopuz*, du *oud*, etc. S'il n'a pas exactement été mon professeur, je le porte très haut dans mon cœur. J'ai entendu dire qu'il donnerait peut-être un concert sur Toulouse, prochainement. Parfait ! Parfait !

**A. A. : Tu joues du oud, de la guitare, du bağlama... mais aussi de certains instruments à vent, comme le mey, le duduk... Exprimes-tu des choses avec les anches que tu ne pourrais pas exprimer avec des cordes ou à la voix ?**

**Ü. C. :** Je ne m'arrête pas à l'instrument : quand je joue du *mey*, c'est comme si je jouais du *oud*, etc. Je ne me représente pas un instrument quand je fais de la musique. J'aimerais dire qu'en général je joue du *duygu*<sup>1</sup>...!

**A. A. : Pour un joueur de quantité d'instruments, et pour un luthier, de surcroît, l'instrument, paradoxalement, est secondaire...**

**Ü. C. :** Par exemple (il montre un de ses instruments) ceci porte un sentiment (*duygu*) en soi, mais ce qui est important, c'est ce que tu arrives à trouver et comment développer ce *feeling* quand tu en joues. À partir de là, je crois que "bien jouer" ou "mal jouer" est relégué au second plan... Quelquefois, quand je travaille sur des compositions, j'écris des phrases, et au bout de quelques mesures, je détruis mon travail.

Quand j'en suis là, ça signifie que ce que j'ai créé m'appartient, et que je suis sûr de le retrouver plus tard, comme du vin vieux !

**A. A. : À ce stade de ton parcours, penses-tu avoir beaucoup de choses à apprendre ?**

**Ü. C. :** Bien sûr ! Mais je m'aperçois que j'ai différents *feelings* : arménien, kurde, etc. Récemment j'ai rejoint un ensemble de chant byzantin sur Toulouse. C'est passionnant, mais j'ai parfois du mal avec la rectitude de ces préceptes musicaux, le phrasé, etc. Je ne suis pas un puriste. Je pourrais dire que je préfère la fusion, la liberté...

**A. A. : Ne le vis-tu pas comme une contradiction ? On pourrait croire qu'il est incompatible d'être un spécialiste du *deyis*, très codifié, et en même temps de préférer la fusion...**

**Ü. C. :** C'est vrai, mais je voudrais préciser que la "fusion" dont je parle n'est pas un simple collage ou une accumulation : la notion d'esthétique est absolument primordiale ! Prenons le système des *maqâm*, par exemple le *kürdili hijazkar*<sup>2</sup> : je le considère comme un chemin à parcourir, avec ses méandres, ses rencontres... Grâce au *maqâm*, je sors de la Règle, justement ! Je mets cet outil au service de la "fusion". Un peu comme le jazz modal, rappelant finalement le *dengbej*, qui est une improvisation... la différence étant que les chanteurs de *dengbej* ont le *maqâm* ancré dans l'oreille, de

manière spontanée... C'est de la création pure. Mais pour moi, le principal moteur de la musique est le *duygu*. Il n'est pas important d'être un virtuose, sans cette base.

*Album en préparation, sortie prévue début 2004*

*Disque compact "Sir" (5 titres) disponible chez [jannhewi@hotmail.com](mailto:jannhewi@hotmail.com)*

## NOTES

1. Désolé, hormis "sentiment", "*duygu*" ne peut se traduire en bon français que par "feeling"...
2. Autre appellation : "*homuz*"... mais nous connaissons l'instrument en Europe occidentale sous le nom de *saz*. Mais le mot "*saz*" en turc signifie instrument de musique en général.
3. Il s'agit bien sûr de la musique tzigane d'Istanbul.
4. L'un des deux *maqâm* typiquement kurdes.

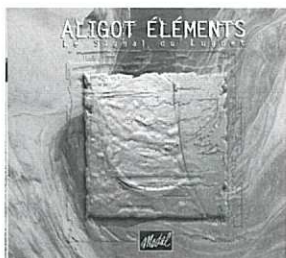
Ümit Ceyan  
Croquis :  
Alem Alquier

# Disques

## Aligot Éléments

### Le Signal du Luguët

Aligot Éléments signe sous le label Modal son dernier album intitulé *Le signal du Luguët*. Trad-fusion sera



sans doute le mot le plus approprié pour en définir le style. La palette instrumentale est large : violons, vielle, saxophones, accordéon, voix, cornemuses, clarinette basse, flûte, guitares, contrebasse, batterie et percussions, tout cela mis en valeur par de somptueux arrangements et une bonne alternance entre les différentes associations d'instruments. En ce qui concerne le répertoire, le groupe semble s'orienter vers la composition - même s'il reste encore une petite moitié d'airs traditionnels arrangés - et un peu aussi vers le chant et la chanson, ce qui donne pas mal de couleur au disque. Sans en douter, la musique d'Aligot Éléments est ambitieuse ; l'accompagnement est travaillé, flirtant avec le funk et l'afro jazz (*De la rue neyron, Filer sous le vent...*), les mélodies sont originales avec de nombreuses variations et contre-chants. Un travail de création donc très poussé mais bigrement exigeant au niveau de l'interprétation. Et, dans ce domaine, l'enregistrement est assez inégal. Dommage, car certains passages sont vraiment superbes avec par exemple les riffs de la *Valse de la chasse* et de *La grand'bête*, les ambiances et le chant de "pleine lune", des superpositions de rythmes très habiles et bien sûr le violon magistral de

François Breugnot (qui réalise aussi de belles choses au saxophone soprano). Voilà un disque plein d'idées et d'engagement, d'une grande richesse harmonique, mélodique, polyrythmique et sonore avec certains effets électro-acoustiques intéressants, qui avec un travail de finition plus poussé figurait parmi les chefs-d'œuvre de la musique traditionnelle contemporaine... Un bel album tout de même.

Jacob Fournel

**Modal MPJ 111031. 2003.**

## André Taïeb Chants séfarades des synagogues du Languedoc

Avec le choix d'André Taïeb, chantre de synagogue, la collection *Atlas sonore en Languedoc-Roussillon* semble vouloir rapidement prouver son éclectisme : le numéro un de la collection était



consacré à ce que l'usage nomme un "musicien traditionnel", en la personne de l'accordéoniste lozérien André Chalvet. Cette fois-ci, certes, voici une musique que l'on entend dans cette région, mais qui correspond aux pratiques et coutumes d'une communauté le plus souvent inconnue des "tradeux", celle des Israélites Séfarades. Les ethnologues ne s'étaient pas trompés : déjà, en 1980, le Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris avait organisé une exposition sur l'instrument de musique populaire et ses symboles, et le *Chofar*, corne

des cérémonies hébraïques, y tenait une place de choix. Mais laissons les classifications et les scientifiques : André Taïeb est bien un musicien traditionnel, puisque ce *Hazzan* (ou *Cantor*) septuagénaire, après une longue formation à Constantine d'où il est originaire, sut concilier avec bonheur les divers apports des civilisations des habitants de l'Algérie : il les a recueillis auprès des maîtres du *Maalouf* (ou *Nouba*) constantinois, détenteurs du plus pur style arabo-andalou, et il les a adaptés, comme ses pairs, aux spécificités du *Pyyut*, prière chantée - ou plutôt cantillée, c'est-à-dire déclamée musicalement - tirée des textes sacrés et de la poésie religieuse. Ce très beau répertoire, dont les clés nous sont pour la plupart étrangères, mais qui semble pourtant porteur d'un message universel, nous plonge dans une heure de méditation. Certes, la couleur orientale des modes à quart de tons, les ornements subtiles et sensuelles, les vocalises contemplatives soulignent la méditerranéité de ce chant à la confluence des univers juif, arabe et chrétien du haut Moyen Âge, mais l'émotion qu'elle suscite s'adresse à tous... et l'auditeur ne peut que retourner dans son "berceau" inconscient, celui d'une civilisation d'il y a près de deux mille ans.

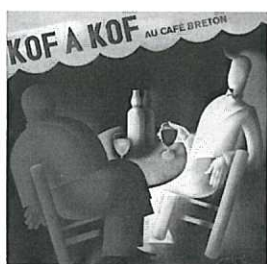
Jean-Christophe Maillard

**Atlas sonore en Languedoc-Roussillon n°2  
CLRMDT 1017**

## Kof a kof Au café breton Roland Becker, saxophones ; Régis Huiban, accordéon chromatique

L'univers des musiques traditionnelles n'est pas sans surprendre, et

ce disque nous repose une question décidément insoluble : la musique traditionnelle, c'est quoi ? Voici vingt ou trente ans, on affirmait que l'accordéon et le saxophone, dans les années trente, avaient sonné le glas de la véritable musique instrumentale bretonne, et que les *bagadoù* avaient tout sauvé en réinventant un nouveau jeu armoricain pour les binious, bombardes et



autres tambours. Aujourd'hui, le fameux et protéiforme Roland Becker revient à l'attaque, après des expériences en jazz rock une vingtaine d'années à la tête de la Kevrenn Alre, un retour quasi muséographique à la musique de trio biniou-bombarde-tambour avec L'Orchestre National de Bretagne. Il rend un hommage humoristique, mais vibrant, à ces ballocheurs si mal jugés voici peu encore... Le volumineux Roland, qui sait jouer de la rondeur de son personnage, exploite scéniquement son association avec Régis qui devient le Laurel de ce Hardy, ou encore le Glouglou de ce Nectar (l'une des illustrations du disque représente d'ailleurs le célèbre duo, emblème des apéritifs Saint-Raphaël si je ne m'abuse...). Une série de photos, constituant l'essentiel du livret, nous soumet les tableaux les plus marquants d'un spectacle dont la musique de ce disque était le support. Les compères, accumulant les situations et les poses les plus burlesques, y transportaient le spectateur dans ce "café breton" où se pratiquait le

*kof a kof*, soit en occitan le *freta monilh* : en fait ces nouvelles danses en couple, lascives et douces... La bretonnité n'est pas toujours au rendez-vous dans ce disque, mis à part une ou deux jolies gavottes de la Montagne, certes un peu jazzy mais rendant hommage à un accordéoniste "parigo-breton", Pierre Min, inventeur si l'on en croit la notice de la "gavotte swing". Le reste du programme est consacré à une musique des plus agréables, sonnante tout à fait "folk français de création", sans références particulières. C'est joli, bien ficelé, au service d'une dramaturgie que l'on ignore si l'on n'a pas vu le spectacle, mais qu'importe : c'est du beau métier, et cela sonne agréablement... et voici une étape supplémentaire dans la carrière plurielle de Roland Becker, aux côtés d'un accordéoniste nerveux, poétique et imaginaire.

J.-C. M.

### Oyoun Muzik 001

### Sanabria - Musica tradicional

#### La Tradición Musical en España

Il nous est assez souvent arrivé de commenter dans *Pastel* divers numéros de cette remarquable collection. La Sanabrie est une région relativement mal connue : partie prenante de l'immense région de *Castilla y León*, elle se situe aux confins du Portugal ; Zamora en est la ville principale et le Sanabrais se définit ainsi : *Nosotros somos Castellanos de Galicia...* Ces montagnards sont portés par la plus simple et la plus naturelle des revendications : celle de vivre en harmonie avec les usages et les coutumes de son peuple. Contrairement à leurs cousins de Galice ou des Asturies, ils ne cher-

chent donc pas forcément (encore ?) à se faire connaître par des médias tapageurs : pas de folkstar, pas de groupes à sonorités "trado-électriques", pas de métissage "world-ibérico-celtique", mais une pratique conviviale, un répertoire sobre de chansons a capella, l'emploi de la *Gaita de Foles* ou du *Rabel*, sorte de rebec hérité des cordophones médiévaux. Si ce double album reste un produit que d'aucuns qualifieront d'austère (c'est en effet un document ethnographique pur et dur, anthologie de collectages qui se veulent avant tout des témoignages), j'avoue avoir été très fortement ému par la force de ces voix et de ces instruments. Ce double album, totalisant la bagatelle de quarante-neuf pièces, est difficile à décrire ici en détail et demande à être dégusté. Les styles vocaux sont variés à l'extrême : mélodies amples et largement vocalisées alternent avec de petites chansons narratives, chantées avec la plus grande simplicité. Quand le chanteur veut soutenir sa voix, il emploie volontiers la ryth-



mique nerveuse et obsessionnelle de la *pandereta*, tambourin à cymbalettes que nos interprètes utilisent presque toujours avec virtuosité. On chante seul, en duo, voire en antiphonie comme dans *La rueda de fortuna* où se répondent deux chœurs. Mais ces très belles voix (comme l'on sait encore chanter avec force et naturel en Ibérie !) se marient souvent aussi avec les instruments : quelques démonstrations

de *rabel* et de voix nous laissent juste regretter de ne pas en entendre plus. Cette petite vièle exploite un jeu sur deux cordes, l'une mélodique et l'autre en bourdon ; son jeu aux belles ornements et au tempérament que d'aucuns qualifieront "archaïque", et que les esprits cultivés nommeront "mésotonique" nous paraît d'une grande richesse, surtout quand il est touché par Isidro Alvarez Corrales. Quelques curiosités plus proches du paysage sonore que de la pièce à caractéristiques musicales (une sonnerie de cloches un peu particulière et le frottement curieux d'un essieu de charrue) ne sauraient enfin occulter la vedette instrumentale de cette vaste anthologie, la *Gaita de Foles*. Cette très belle cornemuse, sœur de son homonyme portugaise et proche cousine des *Gaitas* d'Asturies et de Galice, est touchée par quelques maîtres de l'instrument. Le fameux Julio Prada (déjà chroniqué dans *Pastel* voici quelques années) revient en force avec douze titres, tous issus cependant d'un disque précédent qui lui était entièrement consacré. C'est une excellente idée d'en présenter quelques autres : le jeu et le son de Prada, très personnels, ont été copiés par beaucoup, alors qu'ici d'autres références musicales se font entendre : Juan Prieto Chimeno, Luis Fernandez, et Hermenegildo García Vasallo. Ces trois personnalités font découvrir d'autres aspects de ce répertoire, et de nouvelles facettes de cette cornemuse qui ne supporte pas l'uniformité, semble-t-il, tout en préservant l'unité d'un peuple. Un nouveau joyau dans cette collection d'exception.

J.-C. M.

**Saga WKPD (2) 10/2073**  
(vol. 28 - 29)

### Akinor

#### **La légende de Gaucelm / Le mystère de la Dame Blanche**

Une affiche énigmatique, reprenant les recettes du *Seigneur des Anneaux* ou d'un bon film d'arts martiaux, a fleuri dans les lieux publics tarnais, voire dans *La Dépêche*, lors de ce dernier été : six personnages photographiés en contre-plongée, disposés en V,



dont trois tenant divers instruments médiévaux, invitaient le public à les rejoindre au Théâtre de Verdure d'Albi durant les week-end d'août. On y jouait cette belle légende, censée se dérouler dans un Moyen Âge occitan et cathare, relatant les péripéties d'un apprenti troubadour dont la quête le conduisait au château de la Dame Blanche. Comme tout disque issu d'un spectacle, il faut se contenter du seul produit sonore, mais celui-ci est d'une telle chatoyance sonore qu'il pourra suffire à lui-même. À la tête d'Akinor, le compositeur-interprète Christophe Ferrer. Après une formation en électro-acoustique au conservatoire de Toulouse, le voici élève de chant lyrique chez Mady Mesplé, avant de se lancer dans l'élaboration de ces fresques oniriques et d'inspiration médiévale, où l'éclectisme des styles aboutit à un produit flirtant avec la *world music* et le *new-age*. Ce n'est pas exempt d'écueils, car l'électronique omniprésente nous gratifie de boîtes à rythmes souvent systématiques, alors que les nappes harmoniques pourront paraître à cer-

tains lassantes, à la longue. Néanmoins, cet habile fond sonore, acteur prépondérant de la musique de Christophe, trouve des interlocuteurs de chair et d'os. Le compositeur, qui incarne Gaucelm, le fait chanter aux côtés des ravissantes arabesques vocales d'Emmanuelle Jossierand, de la belle voix noble de Jean-Louis Duval, de la flûte à bec de Fannette Estrade, du luth, du psaltérion et des percussions de Jodel Grasset. Ce dernier, parfois narrateur et récitant, fait alterner textes en français et en occitan, aux côtés de la récitante Laure Delmas. Mêlant artistes lyriques, techniques de la musique de variété (le chanteur des *Négresses vertes* a même rejoint incognito le groupe, le temps d'un titre) et éléments "moyenâgeux" servis, qui plus est, par de brillants spécialistes toulousains de la musique médiévale, Christophe-Gaucelm offre un produit multiforme mais infiniment agréable à l'écoute, et qui plus est une création locale d'une réelle qualité, que l'on souhaite voir s'exporter.

J.-C. M.

**Disque compact autoproduit**  
[www.gaucelm.com](http://www.gaucelm.com)

### **Charles Levens**

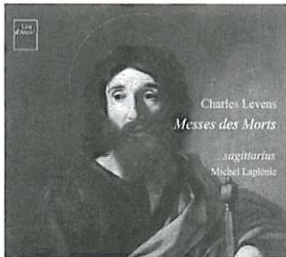
#### **Messes des Morts**

#### **Ensemble Sagittarius, dir.**

#### **Michel Laplénie**

Charles Levens est né à Marseille en 1689, et mort à Bordeaux en 1764. L'essentiel de sa carrière s'est déroulé à Toulouse et Bordeaux, sans oublier une incursion de quelques années à Vannes. Compositeur essentiellement religieux, il a régulièrement produit toutes sortes de musiques destinées aux deux grands centres où il exerça : Saint-Étienne de Toulouse et Saint-André de Bordeaux. Notre

musicien appartiendrait-il donc à cette école "baroque occitane" à laquelle plusieurs rêvent ? À vrai dire, je ne saurais qu'exprimer ma perplexité face à cette question. Bien sûr, on a beaucoup composé au sud de la Loire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, mais il est évident que ces musiciens étaient bien loin de créer une école comparable à celle des Troubadours... Leur style est celui de la France d'alors, et leurs compositions s'inscrivent dans la logique des De Lalande, Charpentier... ou Campra et Gilles, fort connus dans l'ensemble du royaume mais eux aussi, anciens maîtres de chapelle de Saint-Étienne de Toulouse. Certes, divers musicologues ont affirmé que ces deux derniers étaient imprégnés de leur "Midi natal" et qu'ils inséraient involontairement



des rythmes de danse populaires en provenant. Les deux Messes des Morts (on dirait aujourd'hui *Requiem*), curieusement, répondent en partie à ces remarques. On y entend des réminiscences de gavottes ou de menuets, une grande fraîcheur en émane, et une belle impression de sérénité ressort de l'ensemble. Les chœurs sont souvent poignants et méditatifs (tel ce beau *Requiem Æternam* de l'introit de la Première Messe), l'instrumentation curieuse (deux bassons et un continuo confié au violoncelle, au théorbe et à l'orgue) contribue à une ambiance grave et sombre sans être lugubre. Cette musique, comme certaines autres de la

même époque (je pense, et ce n'est peut-être pas un hasard, au fameux *Requiem* de Jean Gilles) met en scène la Mort de façon grave mais apaisée, sur ce fond de chœurs implorants et de danses hiératiques. Et si, brusquement, cette musique répondait avec son langage aux chants de la Synagogue que nous évoquions plus haut, dans une spiritualité universelle, marquée seulement par les empreintes de leur époque et de leur civilisation ?

J.-C. M.

### Lira d'Arco LA 008-3

#### **Miquèu Montanaro**

#### **Tambourinaire**

#### **France : Fife and tambour from Provence**

Ce disque en forme d'anthologie de trente ans de scène est le témoin des multiples rencontres du musicien provençal ; on y retrouve des musiciens de Hongrie, pays cher à Montanaro, de pays méditerranéens, tels Carlo Rizzo, Nena Venetsanou et Pedro Aledo, des pays d'Oc, tels le Corou de Berra, Serge Pesce, Dominique Regef et Laurence Bourdin, ou de contrées plus lointaines comme Java ou l'Afrique Noire. On regrette l'absence de Renat Sette, remarquable chanteur provençal, qui avait su s'exprimer avec beaucoup d'émotion et de sincérité avec Montanaro.

La plupart des morceaux sont des reprises de disques de divers labels qu'a côtoyés Miquèu. La musique est très variée, bien sûr, vu l'entourage... Certains morceaux sont très bien sentis, pleins de surprises et de créativité. D'autres sont bien en-deçà : les incursions dans le free-jazz sont complètement anecdotiques et inintéressantes ; il faut quand

même reconnaître que Montanaro n'a pas souvent eu peur du risque. Mais d'un autre côté ce risque a toujours été maîtrisé vu la qualité des invités. Montanaro a toujours su s'entourer de musiciens originaux, donnant des couleurs variées à ses musiques ; certains vont jusqu'à lui reprocher cette démarche, soupçonnant que c'est un moyen de cacher ses failles musicales.



On pourrait finalement s'interroger sur ce qui fait l'identité de ce musicien, qui semble parfois tourner le dos à une Provence qu'il chérit pourtant ; il semble bien que son identité se fonde sur ses ballades et ses rencontres avec les musiciens de nombreux horizons, et ce disque est le reflet du bonheur plus ou moins grand né de ces promenades jamais seul sur les bords de "la mer qui chante".

Pascal Caumont

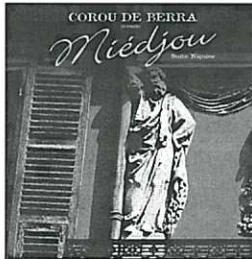
**Buda Records, 3016562.**

#### **Corou de Berra**

#### **Miédjou**

Ce nouveau disque du Corou de Berra, chœur de la Provence nissarde, s'attache à nous faire partager un bouquet de saveurs niçoises. L'"orchestre à cordes vocales" est ici entouré de quelques instrumentistes. Vocalement le Corou est un groupe bien mûri, les voix sont réellement belles et expressives. Ce qui pèche, ce sont les compositions et les arran-

gements, voire la conception même du sens à donner à son action. Seuls deux titres sont convaincants ;



la plupart des arrangements ont un parfum de réchauffé, de création à la mode d'il y a vingt ans. Dommage ! On en vient à regretter l'énergie communicative de l'ancien Corou, qui regroupait de nombreuses voix certes beaucoup moins assurées, dont les arrangements étaient peut-être plus simples mais en tout cas plus efficaces ; on en viendrait presque à penser que l'actuel Corou se perd (ou s'accomplit, c'est selon...) dans les méandres complexes de créations modernes pas forcément au goût du jour ! D'accord, l'essentiel est de se faire plaisir ; mais cette démarche est peut-être davantage un parcours propre et choisi par des chanteurs par et pour eux-mêmes qu'une rencontre avec un public.

Autre symptôme, tout aussi embêtant : la graphie phonétique de l'occitan remplace désormais la graphie normale ; est-ce pour faire grand public et justement aller vers un public que l'on touche moins musicalement ? En tout cas ce sont les provençalistes façon extrême-droite qui doivent se réjouir de ce choix linguistique...

Enfin, le troisième titre contient un joli texte sur l'amour, signé Frédéric Chiris. Ce que le livret ne dit pas, c'est que ce texte est une adaptation très proche d'un texte très beau de René Nelli ; quelques mots changent, quelques images sont "traduites", mais rien ne fait réfé-

rence à Nelli. On a envie de crier au plagiat !

En sortant le disque de la platine, on se prend à rêver de retrouver les voix de la Provence nissarde dans toute la force de leur tradition orale qui, au même titre que celle des Corses ou des Béarnais, pourrait s'accomplir aujourd'hui avec bonheur.

P. C.

**Suite niçoise**  
**Buda musique 82277-2.**

### **La Trad'bande** **Couleur chabrette**

La Trad'Bande nous vient du Limousin ; c'est une émanation du département de musiques traditionnelles du Conservatoire National de Région de Limoges. Ce département est l'un des plus anciens de France (1987) et est encadré par plusieurs professeurs et piloté par Françoise Etay. Après deux disques consacrés l'un aux danses limousines, l'autre au violon, après le recueil de partitions *Ai vist lo lop*, voici une nouvelle production consacrée à la chabrette, la cornemuse limousine. Le livret nous apprend que la chabrette



limousine, à l'aube des années 1970, "avait déjà été supplantée partout ou presque, dans l'imagerie régionale, par la cabrette, empruntée par les groupes folkloriques locaux à leurs homologues auvergnats" ; les travaux d'Éric Montel, puis de Philippe Randonneix, le premier professeur de chabrette du CNR de Limoges, allaient redonner

le goût de l'instrument à un nouveau public.

Ce disque contient vingt-deux morceaux où une douzaine de chabrettes (chabrettes de plusieurs tonalités) côtoient le violon, les diatos, les vielles à roue, les flûtes, les guitares, le chant, la clarinette et la musette bouronnaise. On peut se réjouir de découvrir plusieurs facettes de l'instrument et un répertoire fourni, basé surtout sur les collectages sonores. Le livret est assez explicatif, sauf en ce qui concerne le rondeau et le congo, les confinant dans un secteur trop réduit. La musique est variée, les arrangements soignés. La voix mériterait d'être plus soutenue et convaincante.

On peut féliciter la Trad'Bande, une fois de plus, pour cette publication qui permet de découvrir ou redécouvrir la cornemuse du Limousin.

P. C.

**La Trad' Bande 2003.**  
**TB003/1**

### **Mondo Vercellino** **La famiglia : balli per organetto e canti di Sardegna.**

À la fin des années 1940, Mondo Vercellino a été l'un des premiers musiciens traditionnels à jouer de l'accordéon diatonique en Sardaigne. En effet, à cette époque, cet instrument était peu diffusé sur l'île. Les rares interprètes l'utilisaient uniquement pour le répertoire dansé. Mondo Vercellino a été très vite fasciné par le diatonique et il en est devenu le virtuose. Il a inventé une nouvelle façon de jouer qui est très vite devenue le "style sarde" avec ce jeu de soufflet inimitable qui s'inspire du répertoire des chants des *tenores* du nord de la Sardaigne. Toute sa vie, cet infatigable musi-



rien a parcouru les fêtes des villages de son territoire (le Goceano) mais aussi de toute la Sardaigne et même l'Italie, accompagnant parfois des interprètes comme Maria Carta et Maria-Teresa Cau. À partir des années 1970, tout en pour-



suivant une carrière de soliste, il a développé l'enseignement du diatonique. Ce disque présente les morceaux les plus représentatifs de cet interprète inimitable ainsi que ceux de ses trois fils qui ont dû chacun trouver leur spécificité face à la virtuosité et l'activité musicale intense du père (d'où le titre "La famiglia"). Guido, l'aîné, a choisi lui aussi l'accordéon en se dédiant au répertoire dansé. Quant à Salvatore, toujours au diatonique, il a choisi de retrouver les répertoires chantés de la famille comme *Turture* (*Tourterelle qui veut voler...* page 13) de son arrière-grand-père maternel ou *Lastima* (page 8) dont le texte a été écrit par la fille du grand-père de sa mère (enfin il est question de femmes dans cette famille !). Le plus jeune, Pierpaolo, a préféré le chant. Il exerce sa voix de *contra* dans le chœur des Tenore Madonna di Bonaria. Le dernier morceau (page 19) nous donne ainsi à entendre un air de danse *A tres sonetes*, trois accordéons, soit la famille au complet (enfin les hommes...) avec Pierpaolo aux percussions. C'est Ambrogio Sparagna, musicologue mais aussi virtuose du diatonique, qui nous présente ce répertoire avec un texte en italien et en

anglais. Au verso du livret, une carte postale ancienne nous montre un tout jeune Mondo Vercellino, en costume traditionnel, tenant bien serré son accordéon contre lui, un pied sur un rocher, un village en fond de paysage avec comme légende *Mondo Vercellino : l'instancabile suonatore del Goceano* ; avec un prénom pareil on l'imagine bien partir ainsi à la conquête du monde de l'accordéon...

Véronique Ginouvès

**Finisterre, 2003. Suoni d'Italia, n°2**

**Acquaragia Drom Mister Romanò : musica dalle province zingare d'Italia, music from the gypsy provinces of Italy**

Je ne résiste pas à vous parler d'un disque que je viens de recevoir d'Italie, même s'il est paru depuis plus d'une année car les diffusions sont difficiles malgré la construction de l'Europe... Il s'agit d'un voyage à travers "les provinces tziganes d'Italie" que nous propose le groupe *Acquaragia Drom*, formé de vieux complices. Il y a d'abord Mister Romanò (voix, guitare, tambourin), Elio Ciricello dans la vie romaine, qui traverse les fêtes tristes et joyeuses et invite à rêver, chanter, dan-



ser et à *tenere duro* (tenir bon). C'est toujours lui qui sort le groupe des situations les plus difficiles, quand le violon n'est pas accordé, que le clarinetiste n'est pas encore arrivé et que la chanteuse a une extinction de voix. Sans

cesse à la recherche d'une dulcinée, il cherche ici après une "Titine" belle et douce comme le miel (pages 11 et 12). Il y a aussi Rita Tumminia, merveilleuse accordéoniste du diatonique à douze basses. D'origine sicilo-umbrienne, elle réussit peut-être, grâce à ce mélange du Sud et du Nord, à donner un véritable style à cette musique italo-tzigane. Elle interprète, de sa belle voix grave, un chant (page 10) qui témoigne de la capacité d'évolution de la musique traditionnelle avec une nouvelle version, collectage improbable, de *Sant'Antonio nel deserto* sous le titre de *Shanandoi et Satanasso*. Elle excelle dans les *Pizzicates*, *Saltarelles*, *Tarentelles* et *Tammuriates* tout en ayant intégré les modes des musiques de l'Est et les ornements tziganes. Il y a encore Paolo Rocca, qui joue des anches (clarinette, clarinette basse et *ciaramella*). Après plusieurs années de conservatoire et de musique "classique", il a trouvé dans *Acquaragia Drom* la possibilité de pouvoir enfin swinguer et improviser. Sa clarinette sonne élégamment dans les chansons d'amour (triste et magnifique *Valser roulotte*, page 2) comme dans les airs éclatants, qu'ils soient dans le style western (*Ripabotoni Brun Brun*, page 3), italien ou roumain. Elle se marie étonnamment avec le son du diatonique, comme dans la superbe *Petite marche funèbre* (page 9) dédiée à tous les grands musiciens traditionnels qui sont partis. Enfin, Erasmo Treglia (violon et trompette tziganes) est le grand ordonnateur du groupe. C'est lui qui a créé les arrangements de la plupart des musiques, toutes inspirées de morceaux traditionnels. C'est lui aussi qui est à l'origine du label Finisterre qui produit aujourd'hui des disques de collectages mais aussi des musiques traditionnelles en mouvement "on the road again"...

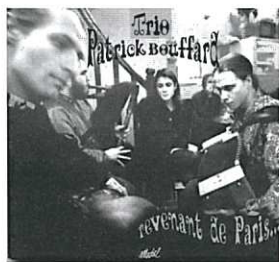
V. G.

**Finisterre.**  
[finisterre@iol.it](mailto:finisterre@iol.it)

# Livres

## **Trio Patrick Bouffard Revenant de Paris**

Label majeur dans l'histoire de la production indépendante, Boucherie Productions existe depuis 1986. Le directeur, François Hadji-Lazaro y a développé "Acousteak", destiné aux musiques traditionnelles sur lequel il précise qu'il s'agit "d'un label à deux faces, l'une avec mes vieux souvenirs et l'autre avec la nouvelle vague." Effectivement, issu du mouvement folk, il y a fait figurer aux côtés du Trio Patrick Bouffard, Malicorne, les Pires ou encore les 4 Jeans. Voilà qu'André Ricros avec "Modal Pleinjeu" a jugé utile de rééditer certains de ces disques compacts. Celui-ci date de 1996 et on y retrouve la cadence et la virtuosité du trio, la voix d'Anne-Lise Foy avec le désormais historique et incontournable *Rossignolet du bois* et des bourrées, des bourrées, des bourrées. Aux côtés de la vielle, la cornemuse de Benoît Mager et celles de Christophe Tellard qui viennent accélérer la pression sur



certaines morceaux, l'accordéon de Cyril Roche, la clarinette de Frédéric Paris et le violon ténor de François Beugont. Une seule chose à regretter, c'est qu'Anne-Lise Foy n'ait pas été tentée par l'interprétation du *Credo du paysan* (page 9) et de son refrain : *Je crois en toi, maître de la nature / Semant partout la vie et la fécondité*, plutôt que de nous laisser sur notre faim (cinq minutes vingt-six secondes tout de même) avec un improbable instrumental.

V. G.

**Modal Pleinjeu, 1996 et  
© 2003 Modal**

## **La messe de Sartène et au-delà / Annie Goffre**

### **Contributions aux recherches sur le chant corse - Tome 2**

*E Voce di u Cumune* est une fédération d'associations corses qui œuvrent dans le domaine de la formation, de la recherche, de la diffusion et de la création. Dans ce cadre, elle publie régulièrement des ouvrages sur les instruments et le chant corses. Le premier volume des *Contributions aux Recherches sur le Chant Corse* portait sur les polyphonies vocales et l'orgue en Haute-Corse avec un regard particulier sur la Balagne. L'investigation s'est poursuivie dans le Sud de l'île avec le deuxième volume, paru fin 2002 : *La messe de Sartène et au-delà*. C'est Annie Goffre, ethnomusicologue, qui a dirigé chez l'Harmattan *L'orgue et la voix, polyphonies corses* (1997), qui a entrepris cette recherche avec le soutien de *E Voce di u Cumune*. La problématique de l'enquête qu'elle y a menée s'appuie, entre autres, sur les recherches ethnomusicologiques de Marcus Römer qui remettait déjà en cause les clichés d'une Corse polyphonique des *paghjelle* "en-deçà-des-Monts" et d'une autre, où régnerait la monodie, "au-delà-des-Monts". Plus de vingt années plus tard donc, Annie Goffre a effectué son terrain sur le territoire de Sartène. Entre 1994 et 1998 elle a mené plus d'une trentaine d'entretiens, exploité une cinquantaine d'exemples musicaux et enregistré cinq messes dont trois en situation. À Sartène, ce qui attire la foule c'est le *catenaccio* (procession du Vendredi Saint) mais la population aujourd'hui s'en détourne car il y a plus de touristes que de fervents et le bruit des conversations nuit à la prière.

Aussi, le fil d'Ariane d'Annie Goffre a été la messe de *Requiem* car "pour les Sartenais, malheur à toucher la messe de *Requiem*" et



cette messe demeure un patrimoine vivant. Elle remplit sa fonction au sein de la communauté pour prier le repos éternel du défunt, mais l'émotion collective qu'elle engendre permet de s'épancher, d'apaiser la douleur. Après une étude approfondie du contexte de la production musicale et des différents acteurs, Annie Goffre a repris l'ensemble du répertoire qu'elle a collecté, analysé les modalités d'exécution et transcrit une multitude d'exemples commentés (messes, offices, chants liturgiques et paraliturgiques de la semaine sainte, chants en l'honneur de la Vierge, noëls, cantiques en français). Elle a transcrit aussi intégralement ses enregistrements des messes de *Requiem* et des extraits d'offices enregistrés à Sartène et dans les villages alentours. Un disque compact accompagne l'ouvrage et permet au lecteur d'avoir une idée de ce qu'est ce chant sacré sartenais, bien loin de ce que les disques des groupes de musique corse actuels nous font entendre. On aimerait en écouter encore un peu plus, au regard de cet ouvrage si bien documenté, mais rien n'est dit sur les lieux de consultation des archives sonores qui ont été ainsi produites. Seules les cotes des enregistrements écoutés par l'auteur au MNATP (Musée national des arts et tradi-

tions populaires) et à la Casa musicale de Pigna sont indiquées en annexe ; une question de temps, certainement, avant qu'Annie Goffre permette l'accès à ses sources.

V. G.

**E Voce di u Cumune, 2002. 184p. ISBN en cours d'attribution.**

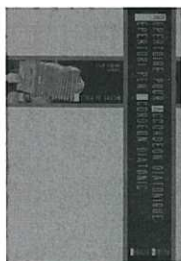
**Ouvrage accompagné d'un disque compact.**

### **Répertoire pour accordéon diatonique, repertòri per acordeon diatonic**

#### **Musique du Quercy, Musica de Carcin**

Enfin, pour une fois, une collecte de tablatures qui donne envie non seulement de jouer de l'accordéon diatonique mais aussi de l'écouter. En effet, le disque compact qui accompagne le livret de répertoire est un "vrai" disque, un de ceux qu'on écoute sans se lasser pour se pénétrer d'un répertoire. Faire entendre. Voilà une pédagogie essentielle qui est entièrement remplie par Cyrille Brotto qui interprète tous les morceaux à l'accordéon et a réalisé jusqu'à la mise en page. Car si au regard de la pauvreté d'une tablature l'écoute n'offre au musicien amateur qu'une interprétation mécanique, il est difficile de prendre du plaisir à l'apprentissage. Ici, il comprendra concrètement ce que signifient les termes variations, ornements, interprétation, improvisation, accompagnement instrumental du chanteur... Tous ces airs ont été collectés auprès de musiciens traditionnels du Quercy et si l'amateur veut aller plus loin, il ne tient qu'à lui d'aller les écouter aux Archives départementales du Lot. Ce petit ouvrage se manipule très bien. Sur un papier glacé bien

agréable à feuilleter, les transcriptions sont claires, les paroles des chants sont indiquées en occitan et en français (Cyrille Brotto est accompagné au chant sur certaines pièces par Isabelle Dardenne et Xavier Vidal). Pour chacun des airs, son origine nous



est signalée avec quelquefois la photographie du musicien collecté. Il y a d'ailleurs une photographie en noir et blanc sur chacune des pages. Anciennes ou contemporaines, elles sont toujours représentatives de la joie de la danse, du plaisir de jouer ou de chanter... à l'image de ce livret qui est une magnifique réussite et qui mérite d'être écouté non seulement par des joueurs de diatoniques mais aussi par tous les amoureux de musiques traditionnelles.

V. G.

**30 morceaux en CD, partitions et tablatures.**

**Association pour les musiques de tradition populaire en Quercy, 2003. 29p.**

### **Musiques. Apprendre, pratiquer : guide**

Dans ce pays que Stendhal considérait comme "le moins musical du monde", les éditions de la Cité de la musique réussissent le tour de force de s'adresser à tous les musiciens de France : jeune enfant, musicien en devenir, adulte qui hésite encore à "entrer en musique", professionnel, amateur

confirmé ou débutant... chacun d'eux trouvera dans ce guide l'information qu'il recherche sur l'apprentissage et les pratiques de la musique. Tous les renseignements "pratico-pratiques" sont indiqués, comme trouver un lieu d'éveil musical, une école, une chorale, acheter un instrument, prendre un cours collectif ou individuel... Mais au-delà des adresses, téléphones et sites web, il répond à la question du "pourquoi" faire de la musique mais aussi du "comment" les apprentissages ont été mis en place. Ainsi, plusieurs pages sont consacrées aux politiques publiques de l'enseignement de la musique. On y retrouve Marcel Landowski qui a mis en place la DMD (Direction de la Musique et de la Danse), et ses successeurs avec parmi eux le désormais mythique Maurice Fleuret, qui porta au musicien amateur et aux musiques non conventionnelles une attention toute nouvelle avec toutes



les conséquences que l'on connaît dans le monde des musiques traditionnelles. En somme, de l'éveil musical au *home studio*, cet ouvrage vous permettra de découvrir les multiples facettes des apprentissages qui existent en France mais aussi les réseaux et les acteurs qui les défendent et les accompagnent. La mise en page de l'ouvrage rend facile et rapide sa consultation. Des onglets permettent d'accéder à des fiches pratiques et à un répertoire d'adresses commenté. Des index (thèmes, organismes cités et

annonceurs) renvoient au corps de l'ouvrage. À chaque chapitre s'ajoute une bibliographie, une liste d'adresses et de sites Internet commentés ; des encarts permettent de faire des points pratiques sur des sujets précis. Enfin les rédacteurs (Pierre Clertant, Odile Cougoule, Christiane Louis et Gilles Vachia) ont laissé une large place à de nombreux spécialistes, sous forme d'entretiens ou d'articles, qui viennent éclairer le milieu musical auquel ils appartiennent. Dans ce tableau des pratiques et de l'enseignement musical de la France d'aujourd'hui, les musiques traditionnelles y trouvent leur place : souvent citées au fil des chapitres, une vingtaine de pages leur est consacrée avec une longue liste de contacts, de sites et d'adresses.

V. G.

**Les éditions Cité de la musique, 2003. 362p.**

***Bergers de Crau : au-delà de l'image*  
Catalogue d'exposition, 5 juin 2003-7 mars 2004**

Depuis le mois de juin 2003 et jusqu'au 7 mars 2004 se tient à Arles, au Museon Arlaten (Musée départemental d'ethnographie) une exposition sur les bergers de la Crau. Le catalogue édité à cette occasion donne à rêver sur ce métier porteur de symboles, à la fois idéalisé mais aussi refoulé vers des temps révolus dans notre imaginaire. Richement illustré, il nous offre des images qui souhaitent dépasser les stéréotypes ancrés en nous. Pour cela, les auteurs se sont appuyés sur des photos contemporaines, des objets de la vie quotidienne et des extraits de témoignages. Les photographies, en noir et blanc ou en couleurs, nous mon-

trrent des visages, des situations impromptues, nostalgiques ou cocasses, elles représentent toujours des moments d'échanges et de rencontres. Pour la grande majorité elles ont été prises à l'occasion de cette investigation par Franck Pourcel, Guillaume Lebaudy et Jean-Luc Mabit ; on n'y trouvera que deux photographies



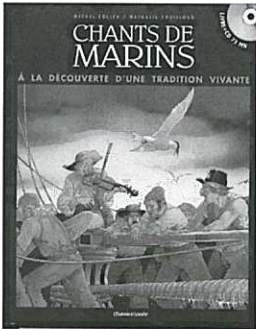
anciennes issues de la collection du Musée. Les objets sont placés à la fin du catalogue, à la façon dont les ouvrages pour la jeunesse illustrent maintenant leurs documentaires en isolant chacun d'eux tout en les plaçant côte à côte : cela donne une impression de nombre mais aussi de surprise. C'est l'occasion de clins d'œil comme lorsque l'on passe de la cape de berger en laine, don de Frédéric Mistral, à l'imperméable à capuche utilisé par les bergers du XXI<sup>e</sup> siècle "matières plastiques, métal, fil, ficelle, nylon" ou encore lorsque le crayon en plastique pour marquer les bestiaux est placé à côté de la marque ouvragée en bois et fer forgé. Le téléphone portable, bien-sûr, ne manque pas à cet inventaire des nouveaux outils du métier de berger. Les extraits de témoignages enfin, nous font entendre des hommes et des femmes dont la survie semble un exploit, bien loin de notre confort urbain, dans un monde difficile, pauvre et solitaire. Objets, images et témoignages sont illustrés par des articles de chercheurs. Peut-être que la volonté de sortir des sté-

réotypes donne des textes un peu trop techniques : la tonte, l'abattoir, le graffiti, la sculpture pastorale dans la littérature. On aimerait que les objets parlent, que les hommes et les femmes racontent encore, que l'on connaisse mieux ceux qui regardent le lecteur de ces belles images, que l'on analyse ces traditions festives évoquées par quelques images malicieuses... Le premier article qui évoque la vie d'Ulysse Richard, patron berger, par Jean-Claude Duclos, va tout de même dans ce sens en laissant la parole à celui qui, sa vie durant, n'a cessé de relier Arles aux Alpes en transhumant. Un bien bel objet, donc, que ce catalogue, tant par sa forme, la mise en page est superbe, que par le fond, les chercheurs sollicités sont tous des spécialistes des thèmes abordés. Il vous donnera sans aucun doute l'envie d'arpenter les plaines pierreuses de la Crau et d'aller voir l'exposition à Arles... car le berger fait encore rêver, "au-delà" des stéréotypes.

V. G.

**Musée départemental d'ethnographie, Museon Arlaten, 140p.  
[www.cg13.fr](http://www.cg13.fr)**

## Nous avons également reçu...



### LIVRES

#### **Chants de Marins : à la découverte d'une tradition vivante**

Michel Colleu et Nathalie Couiloud

143 p. + 1 disque compact  
Douarnenez : Chasse-marée, 2003

#### **Entre les lignes de la portée : quand la musique se donne à voir**

Bibliothèque municipale. Bibliothèque d'étude et du patrimoine (Toulouse)

119 p.  
Catalogue de l'exposition  
Toulouse : Bibliothèque municipale, 2003

#### **Les Uns et les autres : dictionnaire satirique pour le département de l'Hérault et quelques contrées d'Occitanie**

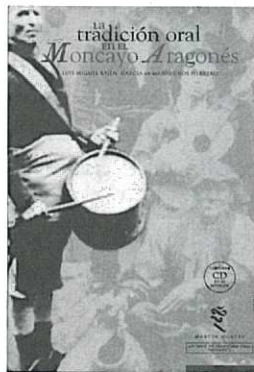
Claude Achard  
737 p.  
Pézenas : Domens, 2003

#### **20 morceaux irlandais faciles : tablatures pour accordéon diatonique (partitions / CD)**

Florent Montauban  
40 p. + 1 disque compact  
Guillac : Editions Caruhel, 2003

#### **La Tradición oral en el Moncayo aragonés**

Luis Miguel Bajén García et Mario Gros Herrero  
496 p.  
Zagoza : Diputación. Area de Cultura, 2003



### DISQUES

#### **Lo Diable es jos la pòrta. Planhespingadis per un país volde : un oratorio de Jan dau Melhau**

Jan dau Melhau  
1 disque compact  
Meusac : Lo chamin de Sent Jaume ; Mas-Sern : IEO Lemosin, 2003



#### **En bal**

Trio Patrick Bouffard et Anne-Lyse Foy  
1 disque compact  
Saint-Jouin-de-Milly : Modal, 2003  
Collection Modal Pleinjeu  
Dist. : L'Autre distribution

#### **"Skolvan" : Ephémère**

Ensemble orchestral des Côtes d'Armor  
1 disque compact  
Conseil général des Côtes d'Armor, 2003  
Contact : ADDM22 02 96 68 35 35

#### **Swing Noz**

Jean-Louis Le Vallégant et Patrick Lefebvre  
1 disque compact  
Spézet : Coop Breizh, 2003  
[coopbreizh@wanadoo.fr](mailto:coopbreizh@wanadoo.fr)

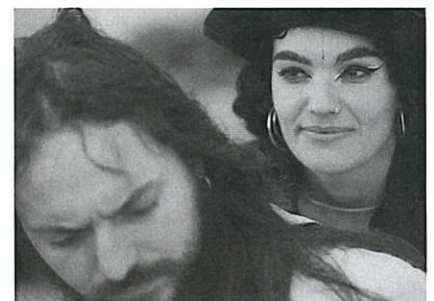
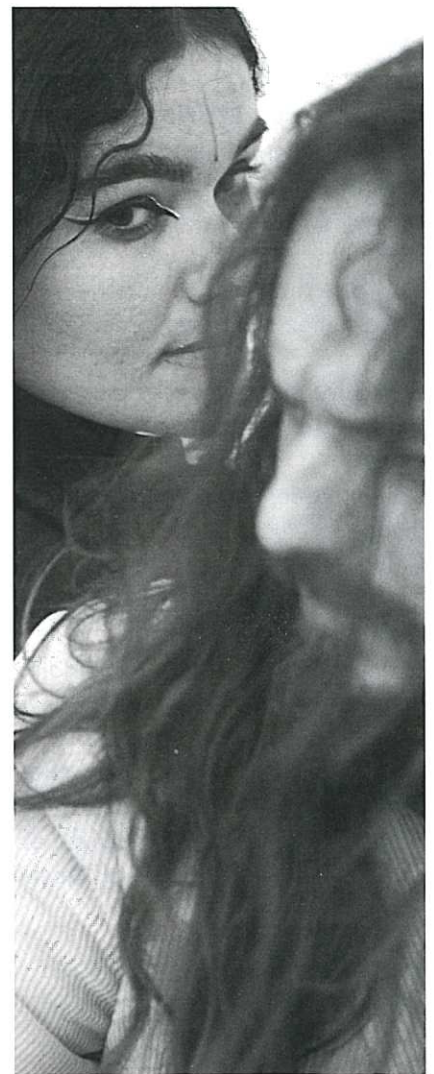
# Le groupe L'Ham de Foc et la chanteuse Souad Massy

Nous y étions, le 10 septembre 2003 : "En attendant Racine" à la Reynerie

Ce soir-là, l'esplanade de la Reynerie se remplit comme pour les soirs d'été lorsque l'on vient pour la fête d'un grand village, entre amis, en famille ; les enfants tournent et virent et s'amuse en riant comme pris d'une sorte d'exaltation ; les plus grands et les anciens se regroupent, s'assemblent, tentent de se dire des choses importantes ou sans importance. Qu'importe, on a tellement de difficulté à s'entendre. La maltraitance sonore est organisée, programmée, organisée, instituée dans une sorte de consensus entre docilité et résignation faute d'indignation. On tente l'humour entre amis en se bouchant les oreilles. Nous constatons avec intérêt qu'il devient alors possible d'entendre, de distinguer des sons, de distinguer les instruments, de comprendre quelque chose au plan musical. Avec un zeste de mauvaise foi intellectuelle, on évoque une possible collusion plus ou moins occulte entre l'OMC et le CICM (Complot International Contre la Musique). Néanmoins, le vrai moment de bonheur, ce soir-là, fut l'entrée du groupe L'Ham de Foc. En se tenant tout au-devant de la scène, il était possible d'échapper au calamiteux excès de décibels

dont le public était submergé en façade. L'Ham de Foc a effacé en une heure trop courte cette haine sourde à l'encontre des sonoriseurs malentendants. La chanteuse Mara Aranda semble faire jaillir le chant de ses mains avec cette façon de se mouvoir complètement inscrite dans l'action de ces musiciens. Le choix des instruments et du répertoire et le goût des arrangements révèlent une sérieuse connaissance des musiques du monde. Le chant traditionnel valencien est particulièrement difficile à interpréter, tant par la manière de placer la voix que par la précision des ornements. Mara nous a servi une pièce traditionnelle dans le style *valenciano puro*, suivie d'un instrumental éclatant. L'ensemble est vivant, brillant, on a envie de les revoir, de les réentendre, si possible sans être obligé d'avoir des acouphènes le lendemain. Il n'était pas évident de succéder à une formation aussi brillante. La chanteuse Souad Massy a établi un lien chaleureux avec le public. L'ensemble guitare et voix aurait pu évoquer les années folk si la différence de taille ne portait sur les mélismes, expression toute méditerranéenne. La sonorisation, bien que beaucoup trop forte, semblait être plus soignée. Les acouphènes passés, on retient le caractère particulièrement chaleureux de cette soirée.

Dominique Barès



L'Ham de Foc

Photos

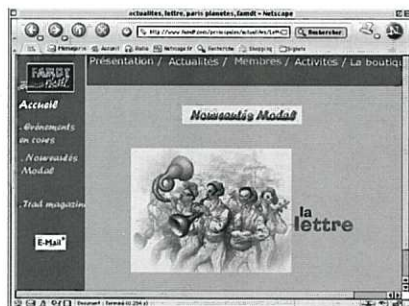
Juan Miguel

Morales

# The Réseau

**Les musiques traditionnelles prennent (succès oblige) une place croissante dans l'Internet, à tel point qu'elles nécessitent au même titre que n'importe quel autre domaine une mise en réseau cohérente.**

En France, ce "réseau" n'a pas attendu l'avènement du web pour exister : la FAMDT regroupe les associations (au nombre de quatre-vingt-trois en cette fin de l'année 2003) "qui participaient depuis 1982 à la Commission Consultative sur les musiques traditionnelles créée par la Direction de la Musique & de la Danse, au Ministère de la Culture". Pour en savoir plus sur les objectifs de la FAMDT, voir le site <http://www.famdt.com>



On y trouve surtout les liens sur la totalité des associations affiliées, précieux ensemble de fiches de coordonnées, mais seule la moitié des associations mentionnées a un site internet. L'éventail va cependant de l'association de musiciens amateurs au centre de notoriété nationale (voire internationale) comme le CIMT, affilié à l'IRMA (voir *Pastel* n°48), ou le magazine *Trad'mag*, en passant par les centres régionaux, comme le Conservatoire Occitan...

Une liste impressionnante de liens vient conclure la page d'accueil, qui mériterait, soit dit en passant, un coup de neuf d'un point de vue graphique.

<http://www.eurotradmusic.net>

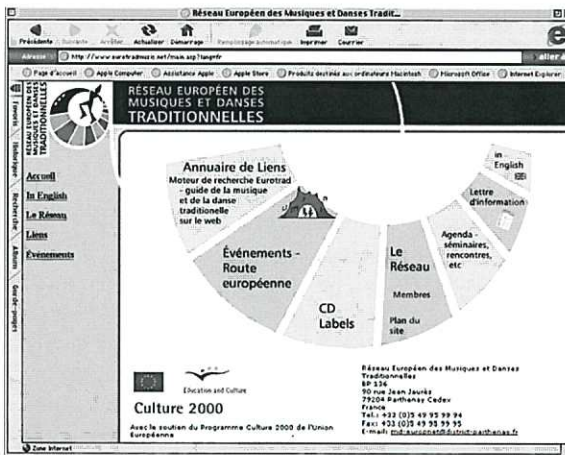
(en français et en anglais)

Tout part de Parthenay ! Le Réseau Européen des Musiques & Danses Traditionnelles a été créé en 1997, bénéficie du soutien de la Commission Européenne, et est administré par la FAMDT. Bien que la rubrique "événements" soit quasiment inexistante — j'imagine que c'est dû à l'inertie administrative d'un (vieux) continent en devenir — les liens, en revanche, y sont très riches : institutions, médias, luthiers, éducation... Mais on peut regretter que beaucoup de sites ne se présentent qu'en leur langue vernaculaire (com-

Ci-contre les sites respectifs de Dastum (Bretagne), de l'AMTA (Auvergne) et du festival de Saint-Chartier, tous membres de la FAMDT, et accessibles depuis [www.famdt.com](http://www.famdt.com)



ment peut-on raisonnablement se documenter sur un festival ou sur un stage de violon en croate ou en danois ?... de plus, actuellement les traductions automatiques sur Internet tiennent plus du gag que du renseignement clair : essayez, vous verrez, c'est assez amusant).



<http://www.mnemo.qc.ca>

Québec (en français et en anglais)

Bien que n'étant pas à proprement parler une fédération d'associations, ce site de nos cousins d'outre-Atlantique est important, et le curieux pourra trouver des informations spécialisées dans le lien "bulletin" (série de chroniques), notamment les rapports raisonnés entre la musique québécoise et les musiques traditionnelles françaises.

## The Menace

Un mot pour sensibiliser le lecteur sur la sérieuse menace qui pèse sur la culture en France. Et les

musiques traditionnelles bien sûr ne sont pas épargnées. La FAMDT ouvre la page d'accueil de son site par une prise de position sans ambiguïté contre le protocole signé le 26 juin 2003 par le MEDEF et des syndicats minoritaires (CFDT, CGC, CFTC...) qui réforme l'assurance-chômage des intermittents sans aucun dialogue préalable, et avec une hypocrisie exemplaire, puisque ce protocole, censé réprimer certains abus de grandes entreprises de l'audiovisuel, en réalité vise à terme à supprimer des pans entiers d'une population active dans le domaine culturel. Je reproduis ici des extraits de la conférence de presse animée par François Breugnot (*Aligot Élément, La Fabrique*) le 17 juillet 2003 à Riom (voir <http://www.amta.com.fr/fr/index.asp> à la rubrique "actualités") :

*"[...] Ce qui nous menace tous aujourd'hui c'est bien une dérive de l'état de la vie collective, donc culturelle, que nous essayons de maintenir et de développer avec la diversité la plus grande possible ; dans une vraie symbiose entre professions spécifiques, tis-*

*su associatif, collectivités et institutions. C'est le public, les publics qui sont attaqués aussi et, à terme, privés d'espace imaginaire, de plaisirs conviviaux, de découverte et d'échange par un projet sclérotant de réorganisation des conditions d'accès à l'assurance chômage pour les artistes et techniciens professionnels [...] Décidément, ce sera bientôt beaucoup plus facile de choisir ses soirées puisque, sans trop forcer le trait, on aura le*

*choix entre le ballon rond à l'écran, la misère télévisuelle façon loft ou nice people et dans des salles de spectacle des tournées de superstars aussi épidémiques que chères. Il est temps de répéter que la culture n'est pas un luxe, qu'elle vit si elle est variée et libre et que l'activité de ceux qui la font génère aussi des retombées en terme de qualité de vie, de lien social et d'éducation. Tous les citoyens se doivent de se poser au moins une fois la question en termes de choix de société quant à la place qu'y occupent ces activités."*

Alem Alquier

# Bulletin d'abonnement

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

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

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

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

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Tél. / Fax / E-mail : .....

Règlement joint par :

- Chèque bancaire ou postal  
 Mandat-lettre  
 Mandat international

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

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

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

Une page dans *Pastel*

Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

# Épopée moderne

[La scène se passe n'importe où, n'importe quand. Deux personnages : n'importe qui, à la notable exception de ceux qui pratiquent assidûment le lent ennui qui fait langoureusement dériver le temps ; de ceux qui consacrent, à l'arrêt et à la suspension des gestes, à la répétition et à la rumination des actes, des moments pendant lesquels, curieusement, ils ne manifestent aucune crainte et aucun désir de combattre ce qui leur arrive]

- Vous y tenez tant que ça, alors, à savoir ce que j'ai fait pendant mes vacances ? Bon, alors voilà, puisque vous semblez si intéressé : j'y vais. N'allez pas dire après que je vous l'ai imposé, surtout ! C'est vraiment parce que c'est vous... Mais oh là là, qu'est-ce qu'il fait chaud ici ! Et moi qui ai si facilement des migraines épouvantables ! Quand ça me prend, après, c'est atroce ! Vous permettez que je me serve un verre d'eau, et que je retire ma veste ? Là. Ce sera plus décontracté comme ça. Bon. Je commence, alors, d'accord ? Figurez-vous que ça faisait environ une semaine que je n'avais pas adressé la parole à ma mère : elle avait encore trouvé le moyen de me faire une scène terrible, je vous dis que ça ! Et à propos de rien. Mon psy me l'avait bien dit - oui, je consulte, figurez vous, depuis trois semaines : j'avance bien, c'est littéralement pa-ssio-nnant !- : il est impossible de parler normalement avec sa propre mère. J'étais en train de lui dire, pour la énième fois, qu'il fallait absolument qu'elle se bouge, qu'elle réagisse, qu'elle profite des opportunités de la vie, qu'il lui fallait du changement, de l'air, que ça bouge un peu, quoi, à la fin. Bref. Elle n'a rien voulu entendre : je l'ai plantée là. Je me suis dit : c'est bien fini ! Qu'elle se débrouille avec ses névroses ! ça me révolte, tiens ! Je m'emporte, je m'emporte, et j'en perds le fil ! Euh... Donc. Là, juste après, je m'étais prévu un petit voyage. Un vrai défi : pensez donc, faire l'Europe en six jours, montre en main ! Génial, non ? ? ? Figurez-vous que c'est moi qui avais tout organisé... Comme si je n'avais pas assez de choses à faire, avec mes enfants (tiens, cette année, je les ai inscrits au piano, à la danse, et au tennis, comme ça, ils ne risquent pas de s'ennuyer !), mon mari, le dessin (aux Beaux-Arts, très sympathique !), le théâtre, la maison, les amis, mes parents, et mon club de gym. Que voulez-vous : je ne peux pas résister ! Dès qu'il y a de l'action, du mouvement, c'est plus fort que moi. Il faut dire aussi que je suis la reine de l'organisation : j'aime que tout soit parfait. Et là, vraiment, je m'étais donnée à plein. Avions, bus

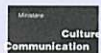
et restaurants réservés à l'arrivée, hôtels et quelques visites, mais pas trop : après tout, les caméras, c'est pas fait pour les chiens. Je vous demande un peu : à quoi ça rime, de rester des heures à contempler des vieilles pierres sans bouger ? !!! On ne risque pas de boucler l'Europe, à ce rythme-là ! Je suis partie en groupe, une vingtaine de personnes, environ : des gens sympas, cools, dynamiques... J'avais quelques nouveaux petits tailleurs, et juste avant de partir, mon coiffeur m'avait dégotté cette nouvelle coloration ton sur ton : qu'est-ce que vous en pensez ? Génial, non ? Bref. J'avais l'impression de sortir enfin de la routine, de passer à la vitesse supérieure : parfois, ici, je me sens découragée, vraiment. C'est dur de faire sortir les gens de leurs idées préconçues, de leur train-train, vous ne trouvez pas ? Le voyage change tout. Pour ce qui est de se reposer, évidemment, ce n'est pas la peine : mieux vaut rester chez soi. Dès qu'on arrivait quelque part, les problèmes s'accumulaient. Et devinez sur qui ça tombait, à chaque fois ? Sur bibi ! A croire que je suis la providence ! Mais Florence, Berlin, Madrid, c'est superbe, vraiment ! ça m'a enthousiasmée ! Pour tout vous dire, au début, j'avais un peu peur : ces vieilles villes, hein, c'est quand même pas super excitant a priori. Question aventure, c'est même mortel. Eh bien en fait, c'est pas du tout ce qu'on croit : il y avait des tas de choses à faire ! C'est bien simple : j'avais à peine le temps de me changer ! J'ai dormi quatre heures par nuit, rendez-vous compte ! ça bougeait bien : les visites le jour, et les restaurants, les bars, les boîtes la nuit. Mais je bavarde, je bavarde... et j'ai oublié de vous demander comment c'était, vos vacances à vous ? Mais... Ouh là là ! ! ! ! ! J'avais pas vu l'heure, moi, avec tout ça ! Vite, vite, mes affaires ! Mon manteau ! Il est où ? Il faut absolument que je file ! Vous avez mon numéro, de toute façon, hein ? On se rappelle ? C'est que j'ai mon cours de gym, là ! Ben oui, j'ai commencé la danse 'hip hop'. Les danses de salon ? Non, j'ai laissé tomber finalement : trop difficile, avec tous ces pas à répéter tout le temps. Par contre, vous savez ce que j'ai trouvé.... Etc., etc.

[En cas de besoin, on pourra sans difficulté apporter à ce texte une continuation : quelques paroles supplémentaires suffisent, à condition de respecter le rythme. On n'aura besoin ni de nouveaux décors, ni de nouveaux personnages]

Eléonore Andrieu



MAIRIE DE TOULOUSE



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

