

conservatoire  
**occitan**  
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET  
DANSES TRADITIONNELLES  
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 57 1<sup>e</sup> SEMESTRE 2006 - 4,50 €

# pastel

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

*Loule Sabronde*

*Clochette et sabots !*

*Louise Reichert (3<sup>e</sup> partie)*





M. Capes berger à Retjons (Petites-Landes). Photo Pierre Toulgouat. 1943. Collection PNRLG

## 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 : Maïlis Bonnecase

Graphisme : Alem Alquier

Secrétariat de rédaction et mise en page :

Marie-Laure Espin

Impression : Les parchemins du midi

ISSN : 0996-4878

Pastel n°57 — 1<sup>er</sup> semestre 2006

Le Conservatoire Occitan – CMDT Toulouse

Midi-Pyrénées remercie

l'aimable participation

de la SARL G.N. Impressions

à la réalisation de ce numéro.

Ont collaboré à ce numéro :

Alem Alquier,

Jacques Baudoin,

Pierre Boissière,

Maïlis Bonnecase,

Bénédicte Bonnemason,

Pierre Blanchut,

Véronique Ginouvès,

Daniel Loddo,

Marius Lutgerink,

Jean-Christophe Maillard,

Catherine Perrier;

Marc Sérafini,

Philippe Sahuc,

John Wright.

<b>Édito</b>	<b>3</b>
<i>Maïlis Bonnecase</i>	
<b>Dossier</b>	<b>4</b>
Clochette et Sabots ! Les instruments de musique dans les Landes	
<i>Jacques Baudoin</i>	
<b>Transversales</b>	<b>21</b>
A cantoris na França Des improvisateurs brésiliens en France	
<i>Daniel Loddo</i>	
<b>De luènh, d'aici</b>	<b>22</b>
Christophe Rezaï & l'Ensemble Nour	
<i>Pierre Blanchut</i>	
<b>Facture instrumentale</b>	<b>26</b>
Chabrettes, cabrettes, musettes Combien de divisions ?	
<i>Marius Lutgerink</i>	
<b>Transversales</b>	<b>30</b>
Un répertoire transpyrénéen pour l'accordéon diatonique Aragon-Catalogne-Pays Basque-Occitanie	
<i>Marc Sérafini</i>	
<b>Lo Saüc. Chronique bilingue</b>	<b>32</b>
<i>Philippe Sahuc</i>	
<b>Cant</b>	<b>34</b>
Louis Reichert (1896-1985) et ses chansons III. Le répertoire occitan	
<i>Catherine Perrier</i>	
<b>Création</b>	<b>52</b>
<i>Loule Sabronde</i> <i>Alem Alquier</i>	
<b>Écouté, lu</b>	<b>55</b>
<b>La Rantèla</b>	<b>63</b>
<i>Alem Alquier</i>	



# Parcours

e remercie Jacques Baudoin, ami et partenaire également du Conservatoire Occitan à travers l'Institut Occitan de Pau, d'avoir bien voulu participer à ce numéro de *Pastel* avec son *Clochette et sabots* ! longuement médité, vif et non dénué d'humour, dans lequel il convoque les témoignages sur les instruments de musiques présents dans les Landes rassemblés par Félix Arnaudin.

Quelle ressemblance entre Loule Sabronde et Nour ? Aucune esthétiquement, sans doute, mais ces deux ensembles fabriquent tous deux de la rencontre, l'un à travers l'interdisciplinarité et une distance salutaire avec les discours et les catégories convenues, l'autre à travers la confrontation des styles et l'échange entre traditions anciennes d'Occident et traditions persanes d'aujourd'hui.

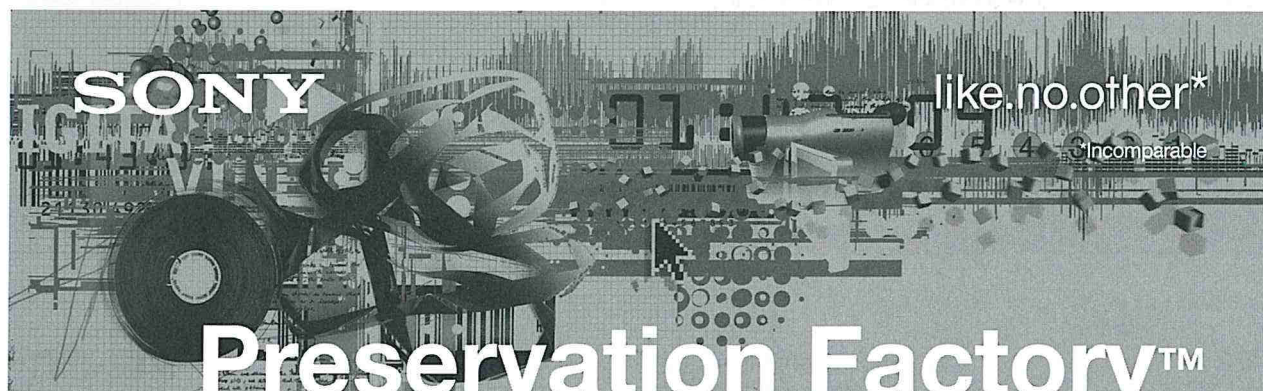
Une rubrique *Facture instrumentale* est peut-être en train de naître dans *Pastel* (avis aux amateurs...) avec la participation cette fois-ci de Marius Lutgerink, facteur de cabrettes et de chabrettes néerlandais, qui

développe un argumentaire autour du passage du système de numération duodécimal au système décimal, pour prouver (si besoin était ?) la modernité de la cornemuse.

Enfin Louise Reichert et ses chansons, grâce à l'immense travail de Catherine Perrier, viennent pour la troisième fois peupler les pages de *Pastel* et conclure un cheminement passionnant amorcé il y a deux ans.

Un petit mot enfin, une fois n'est pas coutume dans les pages de *Pastel*, pour signaler la participation financière à ce numéro de deux de nos partenaires, la SARL G.N. impressions, qui édite la collection *Isatis* et les dépliants consacrés aux programmes de formation du Conservatoire Occitan, et la société Sony, qui travaille en 2006 à la restauration de nos archives audiovisuelles.

*Mailis Bonnecase*



Préservez vos archives pour les futures générations







# Clochette



“...On danse le rondeau  
soit simplement  
en chantant,  
au claquement des sabots,  
aidant à marquer la mesure,  
– au truc de l'esclop  
é a pous de cantes –  
soit au son  
des instruments...”

# & Sabots !

## Les instruments de musique dans les Landes

par Jacques Baudoin

ors de ses enquêtes sur les chants<sup>1</sup> Félix Arnaud<sup>2</sup>, curieux de tout, ramène dans ses filets diverses données sur les instruments de musique. Bien moins organisées et systématiques que sa quête sur le chant, ces recherches “opportunistes” sur les instruments lui permettent cependant de recueillir des témoignages, aujourd’hui précieux, sans oublier une exceptionnelle moisson d’anciens instruments. Qui saurait ce qu’étaient les tuhères, les pihures ou le claroun, s’il n’en avait parlé et conservé quelques exemplaires ? Pour un peu, perdus et oubliés, ces instruments de musique landais n’auraient même jamais existé, chassés de la mémoire donc de la réalité ! Ainsi meurent les cultures, ainsi en va-t-il de la mémoire orale.

Mais bien d’autres instruments sonnaient dans les quartiers et sur la lande.

M. Tastet  
Joseph,  
dit Gaston.  
Photo prise  
vers 1908  
à Retjons.  
Cf. note 31  
p. 19



## I. Les Landais et leurs instruments de musique

### Couteau, bouts de ficelle et plumes de dindon

Les Landais ont une relation simple avec leur milieu et allient en toute occasion une inlassable curiosité et le plus grand pragmatisme. Un couteau tranchant comme un rasoir, des bouts de ficelle, un grand mouchoir et mille petits trésors trouvés ici et là et conservés “au cas où...” au fond des



Chasseurs de palombes.  
Les appeaux.  
Photo  
F. Bernède,  
Arjuzanx  
(Landes).  
Carte postale.  
Voyagée 1903.

poches, le Landais est toujours prêt à mettre à l'épreuve son sens du bricolage et une étonnante ingéniosité. Ainsi, pour aménager sa palombière, de vieux pneus et leurs chambres à air fournissaient charnières, clapets, ressorts et profusion d'élastiques de toutes tailles ; quant aux pignes de pins elles pouvaient, à l'occasion, faire d'excellents bouchons de radiateurs<sup>3</sup> !

Pour ce qui est des instruments de musique, le Landais trouve facilement dans son environnement de quoi les fabriquer à sa convenance. À ce propos, Félix Arnaudin raconte que le *calemère* “...se composait d'un petit tuyau de roseau sauvage ou de plume d'oie, de paille au besoin, fermé par en haut et incisé obliquement, qui constituait toute l'embouchure ; d'un morceau de sureau, utilisé tel quel ou bien équarri au couteau, où étaient pratiqués les trous, au nombre de six le plus souvent...”. Dans les années 1970, un ancien berger, originaire de la région de Lacanau, m'a appris à fabriquer une flûte à “quatre trous” dans une branche de sureau<sup>4</sup>. À la question : “Mais si la mélodie a plus de notes ?”, un regard de profonde incompréhension a servi de réponse, puis quelques instants de silence suivis d'un “hé bé, tu fais d'autres trous !” stupéfait. À l'évidence, il n'y avait pas plus de flûte à quatre qu'à cinq ou six trous, le principe étant compris, c'est la mélodie qui commandait, chacun faisant les perces à sa convenance ! Dans le même ordre d'idée, nous avons vu un vieil accordéon diatonique dont une anche de basse cassée avait été remplacée

par une grosse plume de dindon taillée. Le son résultant ne déparait pas la qualité générale de l'instrument !

Empirisme de la méthode et pragmatisme des moyens, mais ça marche !

### Musicien, c'est celui qui fait de la musique ?

#### Pas si simple !

Disons pour commencer que le style “italo-crooner-inspiré” ne fait pas recette sur la lande. Dans un pays où tout le monde chante, le fait reste banal, même si le chanteur est très bon. Le bal *a capella* accompagné de percussions naturelles – dit “*au son de votz*” ou “*au truc de l'esclap*” – étant de toutes les veillées<sup>5</sup>, les performances vocales n'impressionnent guère ! Pour les Landais, la musique ne commence qu'avec la possession et la pratique d'un instrument de musique et la plupart s'y essayaient car c'était un bon moyen de gagner de l'argent<sup>6</sup>. Ainsi, dans les années 1930, pratiquement toutes les familles, au sens de métairie, possédaient un musicien propre à égayer les soirées, avec plus ou moins de talent il est vrai.

L'animation de veillées ou de petits bals spontanés de quartier est une bonne façon pour un musicien landais de se forger un répertoire, une technique et une réputation. L'intérêt est d'être assez connu et reconnu pour être engagé, moyennant finances, pour des mariages, des bals de villages... Mais ne fait pas le bal qui veut et la compétence du musicien n'est pas le seul critère. Une hiérarchie implicite des instruments de musique, basée sur divers paramètres complémentaires, organise l'accès à ce Nirvana : sa taille, son prix, sa puissance sonore (critère important en des temps vierges de toute sonorisation)... L'enjeu n'est pas mince car, au final, le musicien sera ou non payé !

La Grande et la Petite-Lande comportent une multitude de microrégions, donc autant de cas particuliers qu'il serait trop long de décrire ici. Disons très grossièrement que la *boha* et le violon, qui formaient sans doute le haut de la pyramide du temps d'Arnaudin, ont été progressivement concurrencés, suivant les lieux, par la vielle et l'accordéon diatonique. Ce dernier s'est lentement transformé – une puis deux rangées, quatre basses puis huit – et, gagnant aussi en puissance sonore, il a fini par supplanter tous ses rivaux, sans toutefois les éliminer totalement. Il y avait de la place pour tous, de multiples occasions de jeu, et tous ces instruments jouaient encore ici ou là dans la lande au début de la seconde guerre mondiale, vers 1940, même si les joueurs de cornemuse se faisaient bien rares.

Par contre la rétribution, très variable, dépend de la notoriété du musicien et résulte d'un accord, contrat oral, toujours scrupuleusement respecté. L'argent circulant peu, œufs, volaille, vin..., servent souvent de récompense, mais lorsque la fête est importante, et le musicien renommé, le tarif monte très vite et atteint parfois l'équivalent d'un mois de



salaires moyen d'ouvrier pour animer un gros mariage ou une fête patronale ! Ainsi des musiciens réputés, fils de métayers, ont pu, dans les années 1930-1940, acheter une épicerie fine, un garage et même une ferme avec son vignoble ! Ce ne sont certes pas des salaires de golfeurs ou de footballeurs professionnels d'aujourd'hui, mais à l'époque cette promotion sociale était tout à fait conséquente !

Quant aux joueurs de *guitarra*, *caremèra*, *pifres* et autres flûtes, avec ou sans bec, autant dire que, de l'époque de F. Arnaudin à celle de G. Cabannes<sup>7</sup>, la place de leurs instruments dans cette hiérarchie leur permettait tout au plus de se faire payer un coup à boire ! Et encore, pour les meilleurs d'entre eux !

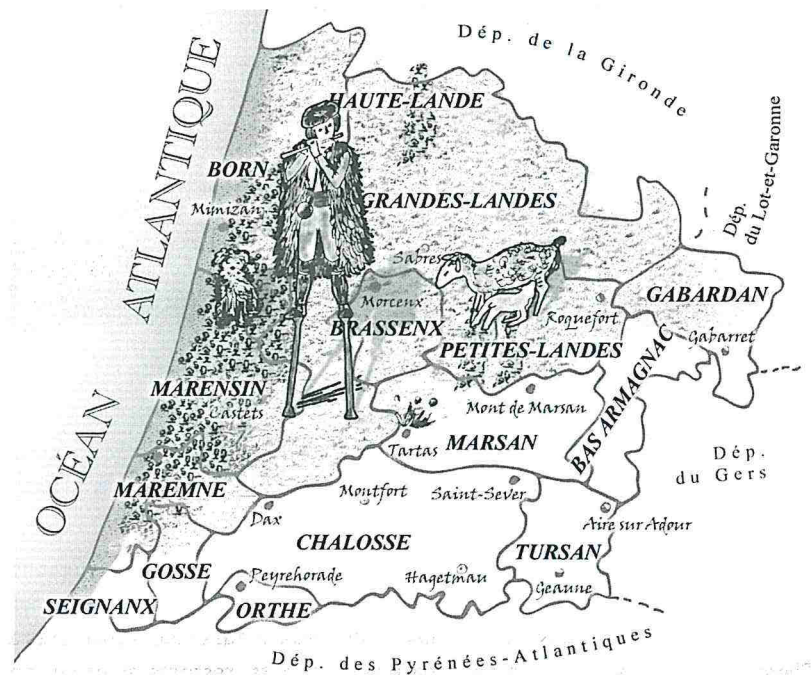
## II. Dis, monsieur, ça ressemble à quoi un instrument landais ?

### Instrument landais : originaire des Landes ?

Le calendrier de la Poste décrit bien les Landes, ce département qui mêle l'océan Atlantique à la mer des pins et les coteaux de Chalosse aux vignobles de l'Armagnac. Mais à l'instrumentarium incertain de cette vision aussi "révolutionnaire" qu'administrative, on voudrait pouvoir opposer des instruments de musique issus de la Grande ou de la Petite-Lande et dont l'authenticité serait âprement défendue par F. Arnaudin ou G. Cabannes, qui était avocat. Alors même que partout ailleurs des particularismes musicaux voudraient justifier, souvent un peu vite, des revendications identitaires, ces auteurs landais n'en disent pas un mot. G. Cabannes les intègre simplement à son paysage culturel, sans hypothèse de provenance, alors que ce fin lettré est d'ordinaire plus prolix lorsque'il s'agit de noms de lieux ou de sylviculture. Quant à F. Arnaudin, il repousse systématiquement l'origine des instruments à un "autre temps" et surtout un "autre lieu" ! Qu'on en juge plutôt :

Il hésite un peu pour le plus vieux "...L'instrument le plus ancien qu'on se souvienne avoir vu usité dans le pays, et sur certains points seulement, est une sorte de hautbois grossier, le tchalemine, (...). Que ce rudimentaire instrument ait été jadis très répandu dans notre pays landais, c'est ce que je ne suis pas en mesure d'affirmer ; en tout cas il était bien connu vers Escource...", ce qui le rejette tout de même vers le Born et la mer, dans le meilleurs des cas ! Et voici un autre instrument, "...très vieux également, (...), appelé le *calemère*, le *carmère*, vers le Marensin et le pays de Brassens, *lou claroun*, et aussi, comme le premier, le tchalemine dans une portion du Born et de la Grande-Lande...", mais force est de constater que si cette petite clarinette rustique a un nom dans la Grande-Lande, elle en a aussi un partout ! Elle venait donc, comme le premier, "d'ailleurs". Pour la cornemuse landaise, la *boha*, et le fifre, *lou pifre*, la cause est entendue puisque le tchalemine "...fut délaissé bien vite lorsqu'ils se montrèrent

des instruments nouveaux, d'abord la cornemuse, le *bouhe*, descendue des Petites-Landes et qu'on apprend promptement à confectionner dans le pays..." Cette cornemuse est certes "landaise", mais de la Petite-Lande, ce qui ne compte pas ! La situation est particulièrement claire aussi pour la flûte à trois trous, le *flaüite*, qui a été "...apportée chez nous par les charbonniers basques..." et pour la vielle à roue venue "...de la Marche et du Limousin, avec les scieurs de long que ces deux provinces, et en nombre moindre l'Auvergne, fournissaient à



Carte des Landes  
réalisée par  
Maryvonne et  
Thomas Baudoin

la Lande...". Pour le violon on connaît même le nom des coupables car "...on cite encore aujourd'hui les noms des ménétriers qui les premiers, il y a trois-quarts de siècle, en ont introduit l'usage..." et Arnaudin règle définitivement leur compte aux écrits de quelques voyageurs qui avaient laissé planer un doute sur la provenance du tambourin "...j'ai consulté un peu partout, dans les villages de la Grande-Lande, du Born et de la zone du Marensin qui en est voisine, les vieillards les plus avancés en âge, des quasi-centenaires dans le nombre : non seulement aucun n'a jamais vu cet instrument, mais aucun n'en a jamais ouï parler même dans son enfance par les plus vieux de la génération d'avant...". Pour ce qui est de "...l'affligeant, l'odieux, le stupide accordéon...", la question ne se pose même pas ! Même les noms semblent tabous puisque G. Cabannes remplace inutilement *bouhe* ou *bouhausac*, cités dans ses textes, par ceux de cornemuse ou de musette, bien communs. Arnaudin n'est pas en reste et ne parle que de galoubet (provençal) et de flûte basque alors que ses témoins disent tous le *flaüite*. Remarquons d'ailleurs que ce chercheur, qui vit dans la



Grande-Lande, ne parle jamais de ce qu'il voit lui-même comme témoin. Dans les mariages et les fêtes, qu'il a vécus, qui jouait et de quoi ? Mystère, nous n'en saurons rien, comme si le seul "bon témoignage" était celui d'un autre, et Arnaudin semble croire qu'un observateur, pour être impartial, doit rester extérieur ! Mais comment le pourrait-il ? Il

Échassier  
gardant  
les moutons.  
Carte postale.  
Éd. Nouvelles  
Galeries.  
Voyagée 1909.



baigne au quotidien dans son objet d'étude, et s'il assume la subjectivité de son point de vue, c'est seulement dans la partie la plus littéraire de son œuvre. C'est très regrettable car son témoignage aurait pu éclairer bien des contradictions ! Aucun enjeu identitaire donc autour des instruments de musique. Pourtant la Lande de ces auteurs possède un instrumentarium fourni et la *boha* serait une candidate d'évidence puisque l'aspect et le jeu de cette cornemuse "landaise" sont sans équivalent en Aquitaine ou en France. Comme il faut aller chercher vers le centre de l'Europe, du côté de la Hongrie, pour trouver la *duda*, une cornemuse de même nature, un minimum de mauvaise foi<sup>8</sup> suffirait à rendre la *boha* unique, issue de ce "Pays des Origines" cher à Arnaudin et porte-drapeau d'une identité. Mais non, personne n'en veut et la *boha* devra se contenter, tout comme les échasses, d'être récupérée par quelques folkloristes et rangée sur l'étagère des curiosités.

Quant au "Pays des Origines", il n'abritera que le chant et, si de nombreux instruments ont profité de l'hospitalité de la Lande, cette nourrice infertile n'a jamais bercé ses propres enfants.

Il n'existe par conséquent pas d'instrument de musique "landais" ! Reprenons donc !

Facteur dans la  
Grande-Lande.  
Photo F. Bernède  
Arjuzanx  
(Landes).  
Carte postale.  
Voyagée 1900.

### III. Bon, alors, ils ressemblent à quoi les instruments des Landes ?

#### Percussions et trucahas

Parler d'instruments rythmiques pour les Landes semble pour le moins inutile. La question est superflue puisque chacun sait qu'il n'y en avait pas, les Landais en premiers !

Mais laissons tout de même raconter Arnaudin :

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

Clochette et sabots ! Dans la magie de l'instant, deux instruments jaillissent pour accompagner la danse. Ne seraient-ce pas des percussions ? Et landaises qui plus est !

C'est trop souvent ainsi que l'on écrit "l'histoire", du moins la petite, celle qui naît avec les hommes et n'existe que le temps de leurs souvenirs. Avant que tout ne s'efface essayons d'en garder quelques traces.

Alors que les grillons chantonnent dans les prés, las du raclement infernal des cigales, écoutons d'abord la voix puissante des cloches d'églises. Elle rythme la vie des villages, et, de la naissance à la mort, suit à la trace le destin des Landais. Grossière erreur qui limiterait leur chant aux événements religieux, baptêmes, enterrements, messes ou vêpres, elles annoncent aussi feux de forêt, guerres et armistices, tous les grands événements de la vie. Ainsi, la coutume voulait qu'elles sonnent à la volée lorsqu'un ciel bas, noir et lourd laissait présager la grêle. L'orage tournait autour du clocher carillonnant et avait, normalement, la bonne idée d'aller éclater sur les villages voisins ! Mais les bougres faisaient de même, chacun priant pour sa propre paroisse ! Les cloches des églises sont la voix de la communauté civile et religieuse. Plus modestes, mais bien présentes, voici les clochettes et les sonnailles. Attachées au cou des animaux, elles sont soigneusement choisies pour former des ensembles harmonieux qui carillonnent sur la lande<sup>9</sup>. Dans les villages et les quartiers leur tintement sonore et régulier accompagne le claquement sourd des sabots des mules, signalant le passage des attelages qui transportent le bois ou la résine. Gabriel Cabannes raconte qu'il a "...connu un facteur qui, l'hiver, faisait dans la Grande-Lande, sa tournée quotidienne sur des échasses. Comme il était impossible de





s'introduire dans les maisons monté sur des jambes de bois, et que d'autre part les enlever et les remettre demandait un certain temps, le facteur avait, suspendu au cou, une clochette de brebis qu'il agitait en passant devant les maisons pour signaler son passage...". Les clochettes sont bien communes dans la vie des landais.

Oubliés aujourd'hui les rythmes du travail, les bruits de la forge, le cliquettement régulier du ciseau des tondeurs qui coupent la laine des moutons ou le choc sourd des fléaux sur le sol durant le terrible battage décrit par Arnaudin "...-huit, dix grands jours pleins, jusqu'à quinze au besoin, passés, dans un bain de sueur, à manier le pesant fléau, en certains lieux "haut comme l'homme", l'eau panée ou vinaigrée pour tout breuvage, sans autre abri pour sa tête que l'étroit béret de laine contre le ciel en feu, - (...) on n'entend plus (...) de bruits de fléaux résonnant sourdement, à temps égaux, dans l'accablement des journées de juillet et d'août...".

Oubliés aussi les jeux des bergers qui imitaient si bien les loups en hurlant par le petit bout de deux tuiles placées bord à bord, que ceux-ci répondaient du plus profond de la lande ! Mais pas question de les attirer près des troupeaux et le *bram* des bergers faisait fuir les plus hardis. Ils tendaient fortement une peau de brebis sur l'ouverture d'une calebasse ou d'une cruche cassée puis passaient une main dans le fût pour la faire glisser le long du cordonnet de laine ciré qui la transperçait au centre, bloquée par un bout de bois. La vibration du cuir produisait des beuglements terribles et F. Arnaudin cite l'histoire de ces deux chevriers d'Ychoux qui s'amusaient la nuit à terroriser les quartiers en faisant bramer ces abominables instruments ! Pour sûr le Diable courait sur la lande et, dans l'épouvante générale, personne n'osait plus sortir des maisons<sup>10</sup> !

Quant au *charivari* ou à l'*asouade*<sup>11</sup>, ce sont sans aucun doute de grands moments de percussions où les *brams* pouvaient trouver place. Voici ce qu'en dit l'article d'un dénommé Castaing habitant Roquefort, dans les Petites-Landes, dans une description publiée dans *l'Illustration* du 7 août 1847 : "...La cérémonie a lieu ordinairement à l'entrée de la nuit. Chacun arrive au rendez-vous muni d'un instrument bien résonnant, et le plus souvent emprunté à la batterie de cuisine, (...). C'est donc au bruit infernal des chaudrons, des casseroles, des poêlons et des cornes de bœuf évidées que le cortège se met en marche. (...) Le cortège ne s'arrête que

devant la maison de la victime. Là, quelqu'un de la troupe prononce un superbe discours (...). Un concert de cornes, accompagné d'un roulement continu de chaudrons, célèbre la gloire de l'orateur. Des couplets, composés ad hoc par un poète du cru, sont chantés en chœur et à tue-tête, avec bourdon, fausset et accompagnement obligé de poêlons...".

Cette cérémonie burlesque promet donc l'outil domestique au rang d'objet musical, mais il retrouve vite sa fonction première à la cuisine "...où il ne rentre guère, hélas ! sans porter les marques des exploits accomplis...". Lors de



mariages ou de fêtes le décor de table (verres, bouteilles, fourchettes, couteaux...) fournissait largement matière à des accompagnements rythmiques étonnamment complexes et subtils. Mais qui pourrait témoigner de ces instants de folie ou de génie tellement courants que personne ne les a notés, ni même remarqués ? Ainsi, qui penserait aujourd'hui qu'une modeste pince à feu<sup>12</sup> peut accompagner des chansons ? L'utilisation de *brama-topin*, *tricanetas* et autre *claquapedoilh* paraît à côté bien timide.

Les danseurs virevoltent au son de la voix, des sabots et de ce frôlement rythmique des vêtements sur le sol, si précis, si caractéristique qu'il participe de la musique ; l'instant décide et "clin, clan fait la cloche à Niniou". Les musiciens ne sont pas en reste avec le battement de leurs pieds sur le sol, passage obligé du geste musical, ou comme ces violoneux qui se fixaient des grelots à la cheville pour agrémenter leur jeu...

Même si, sacrifiant à la mode du temps, les joueurs d'accordéon des années 1930 se munissaient d'une grosse caisse, le "jazz", pour marquer la cadence, *djembés*, *bongos* ou *bodhràns* sont inconnus dans un pays où les instruments purement

Battage  
du seigle  
au fléau.  
Photo  
F. Bernède.  
Arjuzanx  
(Landes).  
Carte postale.  
Vers 1900.



Une noce dans  
les Landes - Après  
le Pardon - Les  
Etrennes.  
Photo  
F. Bernède  
Arjuzanx  
(Landes).  
Carte postale.  
Vers 1900.



rythmiques ne se sont jamais "institutionnalisés". Bien sûr, le tambour du garde-champêtre landais battait le contre-chant des arrêtés municipaux et le Bazadais connaît une riche tradition ininterrompue de fifres et tambours avec ses "ripataoulères" qui accompagnaient le "bœuf gras", les conscrits ou le carnaval, mais le champ des percussions dépasse ce cadre étroit et il serait très réducteur de s'arrêter à ce que limitent nos certitudes et nos conventions. Il en va des percussions comme du chant, des gestes naturels commandés par l'inspiration du moment et tellement communs, tellement liés à la vie que chacun trouverait banal d'en parler. Qui se vanterait de savoir rire ou respirer !

Un jeune marocain, qui jouait merveilleusement bien des tambours traditionnels de son pays, répondait, gêné et sans aucune fausse modestie, à tous ceux qui le félicitaient : "Oh, non, moi c'est rien, vous entendriez mon cousin !".

Il en va de même chez nous, aucun Landais n'a jamais touché de percussion de sa vie. Par contre, vous entendriez son cousin !!!

#### **Hautbois et clarinettes rustiques.**

Pour Arnaudin l'instrument le plus ancien est "...une sorte de hautbois grossier, le tchalemine, (...), il consistait en un tube de bois de vergne, de saule ou de vieux pin, légèrement conique, d'environ un pied de long, de près de deux pouces de diamètre et percé de six trous, à l'extrémité supérieure duquel s'adaptait une embouchure quelque peu délicate à construire...". Il en recueille deux exemplaires, l'un provenant d'Escource et l'autre de Luë. Mais le tchalemine n'a pas sonné depuis plus de cent cinquante ans et, personne ne sachant plus fabriquer cette curieuse embouchure de corne, l'instrument n'a pas pu profiter de la vague folk des années 1980 pour renaître.

La *calemère*, instrument de la famille des clarinettes tout aussi

rustique, est décrit par F. Arnaudin "...Très vieux également, mais plus récemment disparu(...), un autre instrument appelé le *calemère*, le *carrière*, vers le Marensin et le pays de Brassenx, *lou claroun*, et aussi, comme le premier, le tchalemine dans une portion du Born et de la Grande-Lande, (...), il se composait d'un petit tuyau de roseau sauvage ou de plume d'oie, de paille au besoin, fermé par en haut et incisé obliquement, qui constituait toute l'embouchure ; d'un morceau de sureau, (...), où étaient pratiqués les trous, au nombre de six le plus souvent ; enfin d'un pavillon dont faisait les frais un tronçon de corne de vache, de bouvillon, même de chèvre ou de bouc...". Il cite aussi un instrument, appelé "*flauïte aulhèyre*" dans le pays de Brassenx, dont la description ne présente aucune différence significative avec la *calemère*. Sachant que le nombre de trous obéit plus au besoin des mélodies qu'à une organologie stricte, la "*flauïte aulhèyre*" apparaît comme une sorte de *calemère* à huit trous sans pavillon. Mais d'autres auront peut-être un avis différent ?

La rustique *calemère* semble avoir été très populaire chez les bergers qui ont du temps et trouvent sur la lande tout ce qu'il faut pour la fabriquer mais sa sonorité nasillarde n'est pas toujours très appréciée<sup>13</sup>. Certains, plus doués, en tiraient de beaux sons et elle servait parfois pour faire danser. Dans beaucoup de villages les bergers avaient l'honneur de jouer à Noël pendant la messe de minuit en grande tenue, cape de mouton, sacoche, et bâton. Ils jouaient tous ensemble et pouvaient accompagner les Noëls ou y répondre, c'était la tradition.

Arnaudin<sup>14</sup> ayant recueilli un de ces Noëls de la bouche d'un berger, nous avons décidé de le transmettre à notre tour en l'enregistrant à la *calemère*, comme le veut la tradition. Malheureusement l'ambitus de l'air noté dépassait à l'évidence les possibilités mélodiques d'une *calemère* "classique" à six trous, ce qui rend impossible toute interprétation ! La beauté et la cohérence de la mélodie interdisant l'hypothèse d'une erreur de transmission, nous avons pris le parti de respecter, non la lettre, mais l'esprit de ce Noël. Ainsi une *boha* fait la partie basse de l'air et les *calemères* la partie haute. Dans leurs intervalles "non-mélodiques" respectifs, *boha* et *calemère* mêlent contre-chants et bourdons. L'accordéon diatonique a été sollicité pour un jeu d'accompagnement très simple dans le style des harmoniums<sup>15</sup>, présents dans toutes les églises des Landes, afin de remettre ce Noël dans son contexte<sup>16</sup>.

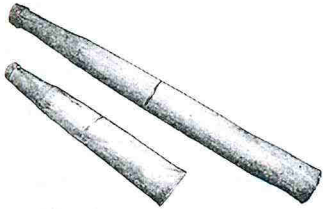
D'ailleurs, et curieusement, la clarinette semble avoir succédé à la *calemère* et pouvait accompagner la *boha* dans les mariages, c'est du moins ce que montrent diverses cartes postales de F. Bernède au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Nos arrangements ne sont finalement pas si iconoclastes et, à défaut d'être authentique, le son obtenu semble raisonnablement convaincant !



**Que dire du doux son des tuhèras, le soir, au fond des bois !**

Même si Arnaudin ne le dit pas explicitement, *tuhèras* et *pihurts*, sortes de trompes rustiques taillées dans des branches de pins, font partie de ces instruments dont les sons ont baigné la Vieille Lande. L'air des *tuhèras*, noté par Arnaudin<sup>17</sup>, montre qu'elles produisent naturellement des harmoniques qui sonnent en quarte et en sixte de la note fondamentale. Les *pihurts* servaient, parfois, à appeler pour les repas. Mais *pihurts* et *tuhèras* permet-



taient aussi de se distraire "...Nous nous en allions là-bas, sur la lisière de la lande, vingt-cinq ou trente, parfois une quarantaine, tous les jeunes gens du quartier. Nous nous amusions. Nous faisons un tintamarre !... Les gens sortaient, le soir, pour aller écouter les *tuhèras* et les *pihurts*...", et un autre témoin précise "...depuis la Saint-Michel jusqu'à la nuit de Noël. Le soir, on se réunissait, une bande de jeunes gens, et là c'était à qui sonnerait le plus fort et le plus longtemps...". En fait ces rassemblements servaient d'entraînement à la grande cérémonie qu'Arnaudin raconte "...Réunis la nuit de Noël devant l'église, (...), tous les possesseurs de *tuhèras* et de *pihurts* de la paroisse attendaient avec impatience que la cloche sonnât le second coup de la messe pour emboucher leurs primitifs instruments, et aussitôt commençait un formidable vacarme inharmonieux sans doute, mais impressionnant...". Après le troisième coup, ils arrêtaient de sonner et brisaient leurs instruments sur les arbres environnants ou sur les pierres de l'église.

Cette impression de cacophonie sauvage peut être largement nuancée par d'autres témoignages comme "...Certains savaient fort bien jouer, et faisaient de très beaux sons ; ils faisaient la haute et la basse, à volonté..." ou "...Certains savaient s'en servir mieux que les autres. Ils en tiraient de beaux sons ! Ils les faisaient parler...".

Ces éléments apparemment contradictoires s'organisent en un tout finalement cohérent. Lorsqu'ils sonnent simultanément, *pihurts* et *tuhèras* projettent une masse sonore puissante, effet recherché qui montre peut-être la force et la cohésion de la communauté (les jeunes gens, les fidèles...). Divers témoignages sur la *tuhèra* suggèrent d'ailleurs une dimension magique<sup>18</sup> : période d'utilisation (Saint-Michel/Noël), impérativement détruite après la messe de Noël... "...Après la Noël, tout se taisait. S'il se trouvait quelque sot pour sonner encore un peu, ça ne faisait pas plaisir aux anciens, et il ne recevait pas de compliments...".

Mais c'est aussi un instrument dont certains savaient "fort bien jouer", tiraient "de très beaux sons", "faisaient des notes, la haute et la basse, à volonté", et que les meilleurs

"faisaient parler" ! Ce dernier compliment n'est pas mince ! L'ensemble n'est d'ailleurs pas "inharmonieux", puisque les gens sortaient le soir pour les écouter.

Ces témoignages incitent aisément à imaginer un jeu collectif, complexe, non directement mélodique, à la polyphonie proche de celles des cors de chasse. Ceux qui font de "très beaux sons" appuyant leurs effets et leurs notes sur la "pâte sonore bourdon" produite par les autres "musiciens". Comme le dit Arnaudin, l'ensemble devait être impressionnant et l'accord global plus approximatif que dissonant.<sup>19</sup> Ceux qui ont entendu jouer certaines "Harmonies" municipales landaises comprendront ! Qui a dit polyphonie ?

**Mais s'agit-il simplement ici de musique et de Noël ?**

La description des célébrations du jeudi Saint peut offrir un éclairage qui n'est pas ici sans intérêt.

*Gloode* ou *mailloque*, ces noms désignaient les bâtons de bourdaine<sup>20</sup> décorés d'un motif serpentin et ornés de croix et figures diverses par les enfants et les adolescents landais. Au cours de la cérémonie des "Ténèbres" du jeudi Saint, à un signal du célébrant, ils frappaient violemment le sol de leurs mailloques et les détruisaient dans le chœur de l'église en criant une formule rituelle : "Truque, mailloque, Darré lou pourtaou, Ba-t'eun, couareusme, Tourne, carnaou."<sup>21</sup> Les morceaux de bois, soigneusement recueillis, étaient plantés en terre par les femmes aux coins des champs de lin pour les préserver des maléficaes, des intempéries... ! Bien curieuse cérémonie pour un "jeudi saint", non ?

Le rappel de cette vieille coutume met en lumière le sentiment d'insatisfaction que laisse une lecture simplement "musicale" des textes sur les *pihurts* et les *tuhèras*.

S'il s'agissait d'Amazonie, de Centrafrique ou de Bornéo, que penser du statut d'un instrument à vent très puissant soigneusement fabriqué et décoré par chaque sonneur et joué par les jeunes gens de la "tribu" le soir en bordure de forêt uniquement durant une période symboliquement chargée (début de l'hiver, Toussaint, solstice d'hiver). En dehors de cette période son jeu porte malheur (gelées précoces, colère des anciens...). Son utilisation collective est mise en scène, sous l'autorité du "sorcier" de la tribu<sup>23</sup>, au cours d'une cérémonie sacrée qui rassemble toute la communauté dans un lieu dédié au culte. L'instrument est finalement violemment mis en pièces en le frappant sur les pierres du sanctuaire<sup>24</sup>. En cas d'empêchement "l'indigène" va en jouer près d'un vieil arbre au pied duquel il s'agenouille ensuite pour prier !

Rite, sans aucun doute, mais lequel ? Qui a dit sorcellerie ?

*Pihurts* et *tuhèras*, enfants de l'improbable mariage du cor de chasse et du *dijeridoo*, instruments à vent de la vieille lande magique ?

À gauche :  
Pihurt et tuhèra,  
dessin d'après  
photos.  
Jacques  
Baudoin  
2003

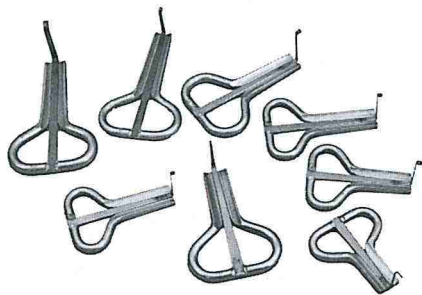
À droite :  
Gloode ou  
mailloque, "bâton  
de Ténèbres".  
collecte Arnaudin.  
Photo PNRLG.





### Le guitarre

La petite et discrète guimbarde, compagne familière des bergers dont elle agrémentait les longues heures de garde, est sans doute l'un des grands instruments oubliés de la vieille lande. Dans les années 1975, nous en avons eu quelques



mentions par hasard en apprenant que sa fabrication était une preuve de savoir-faire chez les forgerons landais, et sans doute ailleurs. Mais son nom de *guitarre* est source de confusion pour qui ne maîtrise pas le gascon et pendant longtemps, lorsque

*Guimbarde.*

Photos Jacques et Thomas Baudoin. 2003.

des informateurs disaient qu'ils en avaient joué, ou qu'on jouait beaucoup de *guitarre* dans les Landes, nous pensions qu'ils parlaient de l'instrument à cordes<sup>25</sup>. Vers 1975-1980, époque reine de la guitare électrique et du "rock" triomphants, l'information paraissait peu crédible, et cette regrettable méprise nous a sans doute privés de précieux renseignements. Finalement, son existence et surtout l'importance de son utilisation auraient échappé à tout le monde sans les enquêtes de F. Arnaudin : "...La guimbarde, le *guitarre*, bien que quelques joueurs parvinssent à en tirer des sons assez intenses, ne servait que faute de mieux, n'étant guère utilisable dans les réunions tant soit peu nombreuses...". D'un prix modeste et d'une sonorité qui ne l'est pas moins, son utilisation ne pouvait guère dépasser le cadre de veillées.

Par contre, son emploi est parfois mentionné dans certaines chansons gasconnes plutôt lestes. La forme particulière de l'instrument, qui peut évoquer un sexe féminin, et la manière d'en jouer assez suggestive, font que "savoir jouer de la *guitarre*", ou de la "*guitarrette*", comporte toujours un sous-entendu pour le moins grivois. C'est souvent le clergé, moines ou curés, qui passait pour être habile dans le jeu de cet instrument, du moins si l'on en croit les vieilles chansons comme celle du *Curé de Castera*<sup>26</sup> !

*Moussu curé dou Castera, (bis).*

*Sai jouga de la gitara,*

*Pren soun fusil, s'en ba cassa.*

*Sai jouga de la guitarretto. (bis)*

*Sai jouga de la gitara...*

Joueur de tympanon.

Casteljaloux

(Lot-et-Garonne).

Photo

Mondineu.

Carte postale.

Voyagée

vers 1900.

### Flûtes doubles, flûtes et tambourin

La famille des flûtes est très présente dans les landes qui en connaissent plusieurs modèles, dont la flûte à trois trous très commune en Béarn et, sous une forme proche, dans certaines provinces basques. D'après Arnaudin, elle serait arrivée dans la Grande-Lande avec la cornemuse "...deux instruments aux sons plus déliés et plus entraînants : une variété

de flûtes ou galoubet, le *flauïte*, en buis d'ordinaire, à trois trous, deux en dessus, un en dessous, qu'on manœuvre d'une seule main, apportée chez nous par les charbonniers basques (c'est leur *tchurula*), et qu'on se procurait pour douze sous à la foire de Labouheyre, (...), cependant le galoubet et la cornemuse ne se répandirent pas également partout ; ils ne dépassèrent guère que par exception, vers le nord et l'ouest, les villages d'Arjuzanx, Luglon, Sabres, Commensacq, Pissos, Sagnac-et-Muret, Belin, Beliet, le Barp, et même le galoubet ne s'est-il que rarement montré sur ces trois derniers...". La référence aux charbonniers basques semble a priori assez réductrice, les transhumants béarnais devaient aussi avoir quelques instruments pour se divertir en gardant les troupeaux, et la flûte à trois trous, très commune en Béarn, avait toutes les qualités requises pour remplir cette fonction (faible encombrement, faible poids, grande puissance...) ! Deux formes générales coexistent, qui diffèrent par la forme du bec. L'une très proche des instruments traditionnels béarnais ou basques a un bec en forme de boule qui se dégage nettement du corps et du sifflet. Le corps de l'autre type de flûte s'épaissit régulièrement depuis sa base et son bec est taillé dans son prolongement. On peut penser que les flûtes du premier modèle venaient des montagnes pyrénéennes et que les autres étaient fabriquées localement. Mais ce n'est qu'une hypothèse.

Pour ce qui est de l'usage du tambourin, Arnaudin doute de



LOUX (Lot-et-Gar.) - Joueur de Tympanon.  
Cliché Mondineu.



sa pratique, sauf, peut-être, vers les Petites-Landes car "...dans les écrits de quelques voyageurs des deux derniers siècles le tambourin est donné comme un instrument landais servant à accompagner le fifre ou le galoubet ; mais les Landes sont vastes, (...). Pour mon compte, c'est loin de Labouheyre, vers Lencouacq et vers Captieux, que j'ai recueilli des souvenirs, parfois assez récents, de l'usage du tambourin. Plus à l'ouest, il n'en existe pas trace...". Dans une lettre à F. Arnaudin, en décembre 1893, un ancien curé de Lencouacq, M. Labbé, précise qu'il a connu "...le tympanon ou le tambourin, (...), je l'ai vu et entendu conduire non seulement les époux à l'église, mais encore les petits enfants au baptême. Aujourd'hui cet instrument de vieille mode paraît réservé à la promenade des bœufs gras en carnaval...". Bien plus à l'est, à Casteljaloux<sup>27</sup>, deux cartes postales mettent en scène le même musicien jouant de la flûte et du tambourin. Mais il peut s'agir d'un Béarnais ou d'un Basque "exilé" dans les Landes, le fait n'étant pas rare, qui sait ?

Les témoins d'Arnaudin indiquent que certains jouaient simultanément de deux flûtes, ainsi, "...Vers Labrit et Captieux, et même à Luxey et à Sore, certains sonneurs adroits, pour renforcer le son, embouchent deux flûtets à la fois, chaque main maniant le sien...", ce que permet l'absence du tambourin. Gabriel Cabannes confirme que cette pratique déborde largement la région fixée par ces témoins "...Nous avons eu aussi dans les bals les joueurs de flûte, dont certains usaient de deux instruments à la fois, un à chaque main...", d'ailleurs un berger de son village, Retjons, dans les Petites-Landes a été photographié dans les années 1940 dans cette posture. Mais il est vrai qu'on est loin de la "Lande d'Arnaudin".

À l'image du Béarn, de la Soule et de l'Aragon, nos voisins, le couple "flûte à trois trous / tambourin à cordes" semble avoir sonné dans l'ancienne Lande. Jouissant d'un statut prestigieux, il accompagnait mariages et baptêmes. À l'époque d'Arnaudin, la flûte a perdu le tambourin, son compagnon naturel,<sup>28</sup> et devient l'instrument de loisir des bergers. Même si son jeu soliste est excellent ou qu'à deux flûtes simultanées il étonne et séduit, le statut du musicien en est plutôt déprécié<sup>29</sup>.

#### La boha, cornemuse landaise.

Pour Arnaudin les instruments rudimentaires de la Grande-Lande furent délaissés "...bien vite lorsque se montrèrent des instruments nouveaux, d'abord la cornemuse, le *bouhe*, – dite aussi le *bouhaussac*, et très communément encore le *tchalemine*, (...) descendue des Petites-Landes et qu'on apprit promptement à confectionner dans le pays, (...), cependant le galoubet et la cornemuse ne (...) dépassèrent guère que par exception, vers le nord et l'ouest, les villages d'Arjuzanx, Luglon, Sabres, Commensacq, Pissos, Saugnac-et-Muret, Belin, Beliet, le Barp...". Sa densité semble effectivement forte dans les

Petites-Landes puisque, dans les années 1950, G. Cabannes<sup>30</sup> de Retjons rappelle que "...jusque il y a cinquante ans environ on dansait dans nos campagnes au son soit de la musette ou cornemuse, soit de la vielle. La musette avait des noms divers "la bouhe", "la bounloure", "la tchalamine"...". Une photographie du début du siècle, publiée dans *Autour de la grande route de Retjons* de cet écrivain, montre d'ailleurs un jeune garçon jouant de la *boha*<sup>31</sup>.

L'organologie de la *boha* en fait une cornemuse sans équivalent en France et sa description,

par Gabriel Cabannes, est assez pittoresque "...La musette était composée d'une chambre à air formée d'une peau de brebis dont la laine coupée ras aux ciseaux se trouvait à l'intérieur. Un petit tuyau dans le haut était destiné à l'entrée de l'air que le joueur donnait en soufflant ; un chalumeau dans le bas percé de trous permettait les différentes notes. Comme le joueur, en remplissant la poche de son souffle, y envoyait nécessairement son haleine humide, il se formait des moisissures qui dégageaient une odeur nauséabonde qui obligeait à détourner la tête de côté afin d'éviter l'air empesté qui était chassé par la pression du bras ; ceci donne l'explication du port de tête spécial du joueur de cornemuse...". Et pour y remédier rien de tel qu'un peu de "sent-bon", comme le rapporte un témoin de Luglon "*A les bouhes, con trop sentiuen, qu'i metén aygues de sentou, musc...*"<sup>32</sup> ! D'après divers informateurs, le *bouhayre* était souvent payé en vin qu'on versait directement dans la poche de la *boha* à la fin du bal ! Quant on connaît l'état intérieur d'une poche de cornemuse à bouche et la qualité des vins, le mélange devait être redoutable, sinon détonnant !

Pour revenir à l'organologie, la *boha* est composée d'une petite pièce de buis parallélépipédique, le *pihet*, percée sur sa longueur de deux trous parallèles. Les perces sont cylindriques et des anches simples en roseau produisent le son. Les modèles actuels sonnent en sol, la et do, plus les tons mineurs associés.

Le tube de gauche sert à jouer la mélodie grâce à cinq ou six



Joueur de cornemuse. Casteljaloux (Lot-et-Garonne). Carte postale. Éd. Duberger. Voyageée vers 1910.



**Vielle rustique landaise diatonique.**  
**Fabrication artisanale, région d'Aire / Adour vers 1920.**  
**Une chanterelle plus une corde "cigale" plus un bourdon.**  
**Collection privée.**

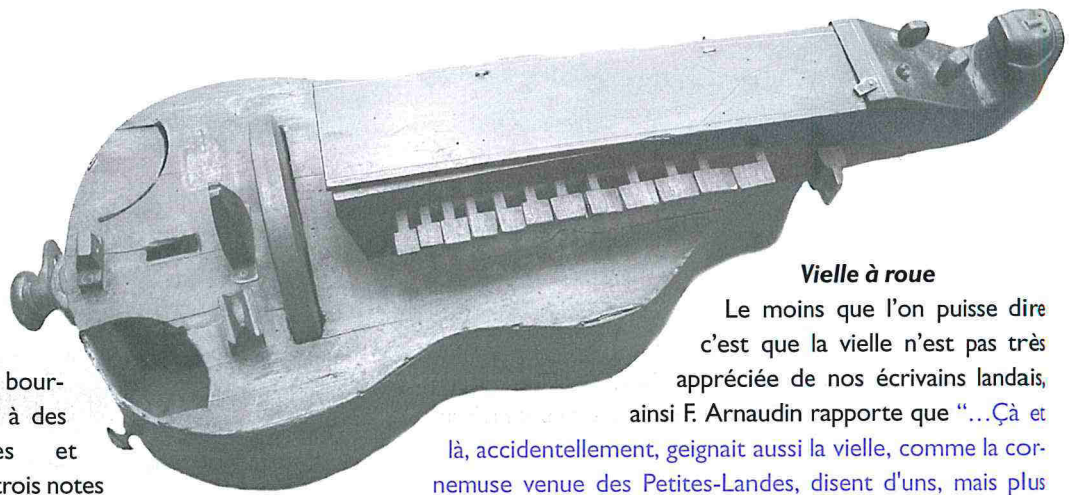
trous dessus et un à l'arrière.  
 Le tuyau de droite n'est pas un simple bourdon. Il donne accès à des tonalités majeures et mineures et produit trois notes d'accompagnement grâce à un trou de jeu et au *brunidèr*, petite rallonge de bois mobile qui modifie la longueur de la colonne d'air. Avec le *brunidèr*, ce tube d'accompagnement produit la tonique et la quarte inférieure (avec un pied en do : Do et Sol grave) et sans *brunidèr* il donne deux notes : la tonique et la tierce inférieure (Do et La grave). Notre collectage montre que les bons musiciens accordaient soigneusement leur instrument avant de jouer en déplaçant légèrement les anches ou en bouchant plus ou moins les trous de jeu avec de la cire d'abeille à l'aide d'un petit crochet métallique fixé à la cornemuse à cet effet.

L'apparente simplicité de cette petite cornemuse, liée à l'ambitus réduit de sa gamme mélodique, cache un jeu complexe à base d'accompagnement harmonique et rythmique sur les bourdons mobiles et certaines notes mélodiques. Ce jeu fait de la *boha* un instrument extrêmement riche et complet, très bien adapté au répertoire landais. "*Le bouhe qu'es hort dansante se saben le mia.*"<sup>33</sup> déclare un témoin, Cadét, de Luglon, ce que G. Cabannes confirme, quelques décennies plus tard, "...Elle était l'instrument type pour danser ce qu'on dansait alors, et les vieux vous diront qu'elle n'a jamais été remplacée pour donner le rythme de la danse du pays, le rondeau...".

Très tôt l'aspect particulier et l'importance culturelle de cette petite cornemuse suscitent l'intérêt, la *boha* devenant quasi emblématique de la Lande. Ainsi, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est mise en scène dans quelques cartes postales de F. Bernède et, à la même époque, celles d'un photographe inconnu de Casteljaloux représentent trois joueurs de *boha*. Plus tard, dans les années 1930, quelques cartes du groupe folklorique landais Los basades montrent l'un des derniers joueurs traditionnels, Jeanty Benquet, qui a parcouru la France et une partie de l'Europe avec sa *boha*. Un enregistrement<sup>34</sup>, fait lors d'un de ces déplacements, permet de connaître son style de jeu précis, nerveux, très rythmique et totalement dédié à la danse.

À ces témoignages s'ajoutent la dizaine d'instruments anciens retrouvés et les articles de journaux du début du XX<sup>e</sup> siècle qui font état de concours de cornemuses landaises, l'un des airs imposés pour départager les musiciens étant la Marseillaise<sup>35</sup> ! Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1950, son aire de jeu comprend la Grande-Lande et une partie de la Petite-Lande, en gros l'actuelle Lande des pins. Tirée de l'oubli par le mouvement "folk" des années 1980, elle a bénéficié, entre autres, du travail de fond fait par le Conservatoire Occitan de Toulouse et sa diffusion dépasse aujourd'hui largement ce cadre historique.

**Photo de mariage, détail.**  
**Vielle Pimpard.**  
**Région de Retjons,**  
**vers 1940.**  
**Collectage Jacques Baudoin**



### Vielle à roue

Le moins que l'on puisse dire c'est que la vielle n'est pas très appréciée de nos écrivains landais, ainsi F. Arnaudin rapporte que "...Çà et

là, accidentellement, geignait aussi la vielle, comme la cornemuse venue des Petites-Landes, disent d'uns, mais plus vraisemblablement, supposent d'autres, de la Marche et du Limousin, avec les scieurs de long que ces deux provinces, et en nombre moindre l'Auvergne, fournissaient à la Lande, - assez peu prisée, en somme, en raison de l'aigreur de son timbre et de ses sons mal articulés..." et quelques années plus tard G. Cabannes s'en fait l'écho "...La vielle aussi a été longtemps d'un usage courant pour les danses anciennes, les sons qu'elle émettait avaient quelque analogie avec ceux de la cornemuse dont elle avait le ton nasillard..." !

Pour les témoins d'Arnaudin la vielle est tour à tour l'instrument des mendiants ou purement inexistante. De plus, lorsqu'elle existe, les appréciations à son égard ne sont guère flatteuses "elle n'est pas bonne pour la danse" ou "il fallait bien qu'il n'y eût pas d'autre musique" ou "elle traîne, elle n'explique pas les pas" ! La Lande d'Arnaudin n'a donc pas pour la vielle les yeux de Chimène. Par contre, lorsqu'on s'approche de la Petite-Lande, sa condition s'améliore puisque Marie





Dandurand, du Sen, dit qu'il y en avait partout vers Labrit, Vert, Le Sen et Lencouacq et que Marie Gleyse de Retjons la trouvait "bien dansante" ! Il était temps que cet instrument encore largement utilisé dans l'Entre-deux-guerres trouve quelques zélés ! Mais il faut dire que le découpage décrit par ces témoins recouvre finalement bien notre propre collectage<sup>36</sup>, qui montre que son utilisation se concentrait dans une zone d'environ quinze kilomètres autour de Saint-Gor, même si elle existait un peu partout ailleurs.

La majeure partie des vieilles landaises proviennent de Jenzat, petite ville d'Auvergne qui abritait un nombre étonnant de facteurs de vielle. Ils faisaient de la publicité par l'intermédiaire de catalogues ou de revues et expédiaient leurs instruments dans toute la France. Un aubergiste-vieilleux de Retjons s'était d'ailleurs spécialisé dans l'achat et la revente de vieilles "Pimpard", ce qui explique l'extraordinaire densité de vieilles dans ce village, qui en a compté jusqu'à sept en même temps, et dans les villages à l'entour. Dans les Landes la majeure partie des vieilles sont "plates", bien moins chères que le modèle "bateau". L'écart de prix suffit à justifier ce choix car les métayers n'étaient pas riches et cet achat représentait un fort investissement, pour un gain assez aléatoire. Mais son prix, son esthétique imposante et la difficulté de son jeu en faisaient un instrument respecté, d'où un statut valorisé pour le musicien qui pouvait espérer en tirer quelques profits. Ils commençaient souvent leur carrière avec des vieilles médiocres qu'ils troquaient ou vendaient ensuite pour acheter des instruments de qualité. Les moins argentés n'hésitaient pas à fabriquer leur instrument dont quelques exemplaires rustiques ont été retrouvés.

Les vieilles landaises s'accordaient en Do, c'est-à-dire les chanterelles en sol et les bourdons en do, dont celle du "chien", joliment appelée "la cigale". Mais en réalité cet accord était souvent globalement baissé d'un ton, sinon plus, afin d'économiser les cordes, suivant en cela la pratique des violoneux. En conclusion, l'usage de la vielle semble avoir été beaucoup plus répandu dans les Landes que ne le laissent penser les écrits d'Arnaudin.

### Violons et violoneux

"...Le violon est d'importation relativement récente : on cite encore aujourd'hui les noms des ménétriers qui les premiers, il y a trois quarts de siècle, en ont introduit l'usage, demeuré toujours restreint et isolé d'ailleurs..." ! Décidément la Grande-Lande n'est pas riche en instruments et le violon non plus n'y semble pas bienvenu ! Cette fois, c'est de l'ouest que vient le "danger" et les témoignages recueillis par F. Arnaudin montrent effectivement une forte densité de violoneux autour du Bassin d'Arcachon et au sud, dans le Buch et le Born. L'écrivain, Gabriel Cabannes, confirme d'ailleurs que la Petite-Lande n'en est pas le berceau "...Un instrument alors nouveau dans la campagne, le violon, eut un succès de longue durée..."



Photo de mariage, détail. Violoneux. Région de Sarbazan, vers 1930. Collectage Jacques Baudoin

Notre collectage montre que les violons étaient partout bien présents dans les Landes. Deux zones semblent cependant avoir abrité une tradition plus intense, la région du bassin d'Arcachon, citée par Arnaudin, et le Marsan jusqu'aux rives de l'Adour, au sud de Mont-de-Marsan. Par contre, il n'est pas aisé d'en parler car, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années cinquante, la pratique du violon changera fortement du fait de l'évolution des modes et curieusement de l'alphabétisation ! Ainsi, trois niveaux de pratique pouvaient encore être clairement identifiés à la fin des années 1970 :

**Le violoneux** : Né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou avant, il apprend "d'oreille" avec un voisin musicien en échange de quelques volailles. Ce "biulouayre" joue sans complexe en bas du manche un répertoire de rondeaux et congos agrémenté de quelques polkas, quadrilles ou mazurkas qu'il adapte à son type de jeu... Son coup d'archet incisif rythme la danse et son style complexe mêle à la mélodie divers bourdons et des accords de quinte souvent dissonants. "C'est pour changer le son" disait Henri Dauba, un extraordinaire violoneux du Marsan. Leur pratique et sa transmission ont pratiquement cessé presque partout à la fin de la guerre de 1914, trop de



Photo de mariage, détail. Violoneux. Région de Retjons, vers 1920. Collectage Jacques Baudoin



musiciens étant morts à la guerre. Résiduel dans les années 1920-1930, ce savoir-faire aurait été rayée du grand Livre de la Lande s'il n'y avait eu quelques rencontres heureuses. Il s'en est fallu de quelques années !

**Le violoneux /iste** : né juste avant la guerre de 1914-1918, son parcours est identique au précédent sauf que le répertoire change : polkas, "escottiches", mazurkas ou valse gagnent du terrain au détriment du ron-deau. Les partitions d'airs à la mode diffusés par la radio font leur apparition chez les marchands de musique. Comparés aux violonistes classiques qui "lisent" la musique, ces musiciens routiniers, qui "ne savent pas les notes", passent pour des "analphabètes" musicaux ! Peu charitables certains se moquent d'eux durant les bals et les mettent au défi de lire les partitions qu'ils apportent. Beaucoup abandonnent, d'autres se mettent à l'accordéon diatonique, largement moins exposé, mais les plus tenaces commencent à prendre des cours de solfège ! Leur style aussi se modifie car ces airs nouveaux demandent une technique différente.



À gauche :  
Photo "Camille Léon, violoneux".  
Région de Villeneuve-de-Marsan, 1925.  
Collectage Jacques Baudoin

L'ambitus des mélodies s'élargit, suggérant de timides montées sur le manche. Comme la mélodie devient prédominante, bourdons et quintes parallèles restent sur le "bord de la touche".

**Le violoniste /eux** : né après la guerre de 1914-1918, il achève l'évolution entamée par son prédécesseur. Il commence souvent par apprendre "de routine" mais la lecture des notes est un passage obligé et il s'impose vite des leçons de solfège et de violon classique ! Son fonds de répertoire, constitué de polkas, "escottiches", mazurkas, valse..., s'enrichit des airs du temps et oublie les ron-deaux. Par imitation du style des violonistes "classiques", son jeu s'orne de "glissandos", de "tremblatos" et de "démanchés" souvent mal maîtrisés. En abordant le répertoire des javas, marches et tangos, le coup d'archet oublie la "cadence" et devient langoureux. C'est ce "violoniste rural" que les collecteurs ont souvent trouvé sur leur chemin dans les années 1970 et il leur fallait alors affronter l'inévitable *Java bleue*, suivie des *Chevaliers de la lune*, de la sublime *Riquita, jolie fleur*... ou du trivial *Sans chemise, sans pantalon* avant d'espérer accéder à un répertoire plus ancien<sup>37</sup> !

À droite :  
Photo de studio, "Camille Léon, violoniste rural".  
Région de Villeneuve-de-Marsan, 1932.  
Collectage Jacques Baudoin

Au-delà de cette fuite en avant dans la technique et le répertoire, ces musiciens animaient les bals avec compétence et efficacité.

Bien entendu, ces types de jeux s'interpénètrent dans l'Entre-deux-guerres et tous les intermédiaires qui coexistent donnent des violoneux landais une image composite et trop souvent mal interprétée.

Pour en revenir au "vrai" violoneux landais, il utilise l'accord classique abaissé d'au moins un ton pour économiser les cordes<sup>38</sup>. Elles sont fragiles, coûtent cher, il faut aller les acheter à la ville (Mont-de-Marsan, Dax, Bordeaux...) ou les faire venir, autant de bonnes raisons pour les ménager ! Il agrémentait souvent son jeu du carillon de grelots attachés à son pied, mais aussi du tintement de clés tenues à la main droite avec l'archet et même des vibrations d'un verre vide posé sur le violon, près du menton ! Il faut les comprendre, ce sont des Gascons !

Le statut de l'instrument est en général excellent et, pour peu que le musicien soit bon, les meilleures portes lui sont ouvertes, ainsi les "...joueurs de violon de la Teste et des autres localités du Buch [...] étaient souvent appelés autrefois aux mariages des familles riches du pays, désireuses d'offrir à leurs invités de la musique un peu plus sortable...". De quoi être bien payé et bien reçu ; Arnaudin raconte l'histoire de ce "ménétrier ambulante" qui partait toujours bon dernier de la fête, payant sa présence tardive avec sa bonne humeur et quelques morceaux de musique.

En 1906, un témoin d'Arnaudin raconte que "...Le père Sabois a été trouvé mort, la boîte de son violon sous la tête, sur un chemin de la lande. Il avait quatre-vingt ans. Il allait à pied...". Triste fin ? Non, cet homme est mort heureux ! C'était ça aussi d'être musicien sur la lande !



### Du diatonique au chromatique... la fin des ron-deaux

"Musique de porcs per ha dansa les truyes !"<sup>39</sup> disait un vieux berger à Arnaudin qui constate, à peine plus courtois : "...L'usage de ces trois instruments, ... [galoubet, fifre et cornemuse] ..., persiste d'ailleurs plus ou moins dans



quelques localités où n'a pas encore pénétré l'affligeant, l'odieux, le stupide accordéon...". Ce n'est plus un secret, le petit diatonique était bien mal-aimé !

Précisons que le mot "diatonique" recouvre habituellement deux notions distinctes. Sa gamme est limitée (en do ce serait celle des touches blanches du piano) et il est "bisonore", la même touche donne deux notes différentes<sup>40</sup>.

L'accordéon diatonique arrive donc dans les Landes, comme partout ailleurs en France, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Petit, peu solide, incomplet il n'effarouche guère les instruments "indigènes". Mais sa pratique suit une évolution semblable à celle du violon et pour les mêmes raisons, sauf que ce n'est pas le musicien qui change mais l'instrument !

Les premiers modèles tiennent plus du jouet que de l'instrument de musique. Limité à une seule rangée mélodique et quatre basses, les musiciens secouent le petit diatonique pour garder la cadence et le soufflet en carton résiste mal à un tel traitement. Sa gamme limitée l'exclurait normalement d'une large partie du répertoire, mais les musiciens écrasent mélodies et harmonies sans aucun état d'âme, ce qui explique peut-être la mauvaise humeur d'Arnaudin concernant "...cette atroce machine nouvellement importée... et qu'on entend maintenant geindre au seuil de chaque maison et dans tous les bals...".

Même si ce n'est sans doute pas le sens donné par l'auteur, il semble bien que les premiers accordéons "importés" dans les Landes aient été allemands et italiens. L'instrument, moins cher qu'une *boha*<sup>41</sup>, offre alors une finition industrielle séduisante dans ce pays de "bricole, débrouille et bidouille". Et l'accordéon n'est pas seulement beau, il est moderne ! C'est la rupture avec le passé, il est "dans le vent" comme le sera la guitare électrique des années 1960 ! Bien sûr, le petit diatonique de la fin XIX<sup>e</sup> est plus riche de défauts que de qualités, mais les fabricants savent le faire évoluer et il séduit de plus en plus de musiciens. Rapidement le marché est repris par des marques françaises, Dedenis de Brive-la-Gaillarde puis Maugein, de Tulle.

De plus en plus solide, toujours accordé, puissant, facile à transporter et à acheter, l'adjonction d'une seconde rangée mélodique permet un jeu "croisé" plus fluide et ses huit basses améliorent ses capacités harmoniques. L'évolution du répertoire au cours du temps ne pose aucun problème à l'instrument qui s'enrichit d'une troisième rangée et de douze basses. Ces basses se multiplient, deviennent "unisonores" bientôt suivies par les touches mélodiques qui s'organisent différemment ; sa transformation en accordéon chromatique est alors achevée. Dans les années 1930 le joueur d'accordéon s'adjoint un batteur avec une grosse caisse, le "jazz", vite complétée d'une cymbale et d'une caisse-claire pour accentuer une cadence que la fluidité du jeu chromatique marque mal. Et puis, c'est la mode !

En quelques décennies, la Lande impuissante assiste à la mort



de ses vieux instruments et à l'insolente mutation du petit accordéon. Diatonique et bisonore, la modeste chrysalide s'est métamorphosée en gros accordéon, chromatique<sup>42</sup> et unisonore, dont le jeu trop coulé "cadence" mal les rondeaux. Mais qu'importe, personne ne les danse plus, et il est idéal pour jouer les tangos !

Enfin, Félix Arnaudin l'avait pressenti, "...cette boîte abominable, tout au plus bonne à porter le diable en terre..." s'apprêtait à jouer un bien mauvais tour à la Lande du Rondeau !

Groupe  
"Modern Jazz".  
Photo de  
mariage, détail.  
Région de Saint-  
Justin, 1940.  
Collectage  
Jacques Baudoin



## Notes

1. BAUDOIN, Jacques. S'il te plaît, dessine-moi un rondeau ! *Trad Magazine*. 1<sup>ère</sup> partie : mars-avril 2003, n° 88, p. 50-55 & 2<sup>e</sup> partie : mai-juin 2003, n° 89, p. 40-42. Texte consultable également sur le CD-Rom : Ad'Arron. *Acı qu'èm Reis, Mossur !* 2003. 1 disque compact. ADN 002. Voir aussi sur le même CD-Rom le texte *Tout en faucillant les blés !*

2. Félix Arnaudin (1844-1921), collecteur landais de Laboueyre dont les ouvrages décrivent la Grande-Lande de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'après guerre de 1914-1918.

3. Dans les années 1950, j'accompagnais souvent mon grand-père en forêt. Il conduisait une voiture, un antique modèle, qui chauffait de façon inconsidérée et consommait autant d'eau que d'essence. Régulièrement une forte détonation projetait le bouchon du radiateur largement au dessus de la cime des pins. Il sortait alors calmement avec l'arrosoir plein d'eau qui ne quittait jamais le coffre du véhicule et complétait le niveau du radiateur. Lorsqu'il ne retrouvait pas le bouchon, une pigne fraîchement rongée par un écureuil et retaillée de quelques coups de canif faisait l'affaire, du moins jusqu'à l'explosion suivante !

4. Recette de la flûte en sureau : trouver un sureau assez gros, puis couper une petite branche dont le trou intérieur est d'environ 8 mm et un peu plus longue que la largeur des deux mains. Ensuite vider la moelle avec un fil de fer épais et tailler le sifflet. Maintenant, découper un cylindre dans une branchette de bois et enlever l'écorce afin qu'il puisse entrer dans le trou central du tube en sureau. Tailler ensuite un "méplat" pour le passage de l'air d'environ 1 mm sur toute sa longueur, puis placer ce "cylindre" dans le tube de sureau en réglant sa position pour faire sonner le sifflet. Enfin, tailler le bec et bloquer le "cylindre" dans la bonne position. Vérifier le bon fonctionnement du sifflet et enfin mettre un bout de fer rond à rougir sur le feu pour percer les trous de jeu de la flûte à l'endroit où les doigts devront se poser. Faire autant de trous que le nécessite la mélodie. Si les notes sont un peu fausses, il suffit de tout recommencer en plaçant les trous plus judicieusement, sachant que plus le bord supérieur du trou est haut, plus la note est aiguë ! Lorsque la flûte obtenue marche bien, améliorer la forme avec le couteau, décorer et jouer. Facile et gratuit !

5. BAUDOIN, Jacques. S'il te plaît, dessine-moi un rondeau ! *Trad Magazine*. 1<sup>ère</sup> partie : mars-avril 2003, n° 88, p. 50-55 & 2<sup>e</sup> partie : mai-juin 2003, n° 89, p. 40-42. Texte consultable également sur le CD-Rom : Ad'Arron. *Acı qu'èm Reis, Mossur !* 2003. 1 disque compact. ADN 002.

6. La société paysanne de la Grande et de la Petite-Lande se composait pour l'essentiel de métayers et l'argent y circulait très peu de par le fonctionnement autarcique des métairies où chacun avait une spécialité (aiguiseur, coiffeur...). Dans les quartiers, où le troc et l'échange de service étaient la norme, un usage quasi obligé (personne n'aurait proposé de l'argent à un

voisin de peur de le fâcher !), la musique était l'un des rares "services" payé en argent.

7. Gabriel Cabannes (1866-1958), avocat estimé à la Cour de Mont-de-Marsan. Ce grand propriétaire terrien et écrivain landais vivait à Retjons, dans la Petite-Lande.

8. Les revendications "identitaires", sinon nationalistes, en ont vu bien d'autres !

9. Voir à ce sujet le texte sur le chant landais *Tout en faucillant les blés !* dans le CD-Rom : Ad'Arron. *Acı qu'èm Reis, Mossur !* 2003. 1 disque compact. ADN 002.

10. À une époque où les "commodités" étaient à l'extérieur des métairies, sinon dans la forêt, certaines nuits devaient paraître bien longues !

11. "Cérémonies" populaires qui punissaient les comportements socialement condamnables (adultères, mariages mal assortis...), du moins en 1847 !

12. Quelle question doit poser un collecteur pour accéder à l'improbable ? Pour voir un grand-père lâcher son accordéon diatonique, saisir une pincette au coin de l'âtre et la faire cliqueter régulièrement le plus naturellement du monde en disant : "bah !... et, tout le monde faisait ça autrefois !" !

13. Ce timbre nasillard provient du pavillon de corne fixé au bout pour amplifier le son. Les bergers le savaient et il est vraisemblable qu'il s'agisse d'un "défaut" accepté, caractéristique de l'instrument. Par contre la *flauïte aulhèyre*, d'aspect très proche mais sans pavillon, a un son beaucoup plus doux. Instruments différents ou esthétique musicale ?

14. ARNAUDIN, Félix. *Chants populaires de la Grande-Lande*. Tome I. [Bordeaux] : Parc naturel des Landes de Gascogne ; Editions Confluences, 1995.

15. À la taille près, accordéon et harmonium ont un mode de fonctionnement absolument identique. C'est ce qui rend leur sonorité si proche pour peu que le joueur de diatonique imite le rythme de fonctionnement plus lourd et plus "profond" de l'harmonium.

16. *Nadau deus aulhèrs*, Noël traditionnel landais interprété par le groupe Ad'Arron dans le CD-Rom : Ad'Arron. *Acı qu'èm Reis, Mossur !* 2003. 1 disque compact. ADN 002. Voir aussi une interprétation de ce Noël dans Institut Occitan. *Mistèri de Nadau* : pastorale gasconnes de Noël. Billère : Institut Occitan, 2005. 2 disques compact. InOc 001.

17. ARNAUDIN, Félix. *Chants populaires de la Grande-Lande*. Tome I. [Bordeaux] : Parc naturel des Landes de Gascogne ; Editions Confluences, 1995.

18. Autres témoignages recueillis par Arnaudin : "...On commençait à en sonner à la Toussaint, jamais avant, les vieux ne le voulaient pas : ils disaient que ça faisait venir les gelées !..." ou "...avant de partir pour la messe, il allait sonner de la *tuhère* à côté d'un vieux pin, (...), et s'il ne pouvait pas aller à la messe, une fois qu'il avait bien sonné, il s'agenouillait au pied du pin, il fai-



sait sa prière, et s'en revenait [...] et encore [...] les chefs de famille, observateurs sévères de la tradition, voyaient d'un mauvais œil les *tuhères* revenir intactes à la maison..." !

19. Cette proposition, qui n'était qu'une hypothèse "raisonnable" lors de la publication de ce texte, dans le CD-Rom Ad'Arron en 2003, s'est trouvée considérablement renforcée lors d'un voyage en Pologne en 2004. La visite du *Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych de Szydłowice*, musée des instruments traditionnels polonais et véritable plaidoyer pour l'existence d'un instrumentarium très ancien commun à toute l'Europe, permet de constater que pratiquement tous les instruments populaires joués en Gascogne avaient leur équivalent quasi à l'identique dans les pays du Nord. Bien entendu *tuhères* et *pihures* y sont très bien représentées et leurs fonctions parfaitement similaires ! Les trompettes de bois (terre, os, métal...) sont d'ailleurs largement présentes dans toutes les civilisations et à toutes les époques.

Les *tuhères* polonaises, *ligawa*, *bazuna* ou *traba*, étaient creusées dans des branches de bois, très longues (de 1 m à près de 2 m) et faites de deux parties assemblées. Elles étaient jouées dans la période hivernale, vers le mois de novembre. Après les avoir trempées dans un puits, les musiciens les laissaient à l'air libre pour que l'eau gèle dans l'instrument. La glace ainsi formée comblait les irrégularités et créait un état de surface qui améliorait le son ! Leur utilisation cérémonielle n'entraînait pas leur destruction comme dans les Landes.

La plage 1 du CD, *Huculszczczyzna muzyka ukraińskich Karpat n° 2*, permet d'entendre le "concert" de *tuhères* qui accompagne l'arrivée des époux lors d'un mariage. Son écoute explicite et conforte parfaitement l'ensemble des hypothèses émises en 2002.

20. Photographie d'un véritable "bâton des ténèbres" recueilli et préservé par Arnaudin. Il mesure environ un mètre pour un diamètre d'un centimètre.

21. "Frappe, bâton, Derrière le portail, Va-t'en carême, Reviens, temps de la chair". Dans ARNAUDIN, Félix. Quelques usages de la semaine sainte dans les Landes. *Revue des traditions populaires*. 1891, n° 6, p. 330-332. Texte publié dans le tome 8 de la collection éditée par le Parc naturel des Landes de Gascogne et les Éditions Confluences en 2003.

22. "...Quelques sonneurs cherchaient également à préserver leurs *tuhères* qu'ils regrettaient pour le temps et les soins particuliers mis à les confectionner..."

23. "...Quand le moment était venu, le curé donnait l'ordre de jouer, et il faisait arrêter quand il voulait. Comme cela deux ou trois fois au cours de la messe, même quatre..."

24. "...Ce concert durait sans interruption jusqu'à ce que se faisait entendre le troisième et dernier coup, et c'était alors une autre scène. Le bruit s'éteignait subitement et les exécutants, comme pris de fureur tous à la fois, frappaient les arbres environ-

nants et les pierres de l'église de leurs instruments qu'ils avaient bientôt fait de réduire en morceaux, ainsi que le voulait l'usage..."

25. Ambiguïté sans aucun doute volontairement entretenue car ils en parlaient avec ce petit éclat malicieux dans l'œil qui aurait dû me rendre méfiant. Beaucoup de blagues landaises sont à base de jeux de mots et prendre l'autre pour un imbécile en se faisant passer pour un idiot était un sport national. Mention très bien à mon grand-père !

26. "Monsieur le curé du Castéra, sait jouer de la guimbarde, prend son fusil, s'en va chasser, sait jouer de la "guimbarde", sait jouer de la guimbarde". La suite de cette chanson, aux allusions assez transparentes, ne déçoit pas car il ne trouve ni perdrix, ni lièvres, mais Marion derrière un saule. Il la confesse derrière l'autel qui se met à trembler, les chaises à danser et les clochettes à tinter... Comprenez qui pourra !!

Notons que dans l'édition originale la traduction de *guitara* et *guitaretto* par guitare et guitarette est pour le moins une erreur d'interprétation.

Chant tiré de BLADÉ, Jean-François. *Poésies populaires de La Gascogne*. Tome 3 : Chansons de danse. Paris : G.P. Maisonneuve & Larose, 1881.

27. Le découpage administratif départemental actuel n'a rien à voir avec celui de la Vieille-Lande qui recouvre une partie du département des Landes, de la Gironde et du Lot et Garonne.

28. Dans toutes les traditions, les flûtes à "une main" sont accompagnées par une percussion jouée avec l'autre main du musicien. Ça peut être un tambourin à cordes comme en Béarn, Landes, Soule et Aragon ou bien un tambour, plus ou moins grand, comme en Navarre, Catalogne, Provence... Le jeu soliste de deux flûtes "à trois trous" la fait sortir de cette grande famille et, même si elle peut étonner avec des effets assez virtuoses de bourdons ou de polyphonie, cette technique paraît plutôt indicative d'une régression. Ce jeu à deux flûtes landais semble dévaloriser l'instrument, qui apparaît incomplet, donc le statut du musicien.

29. Même si le témoignage écrit du curé de Lencouacq atteste de la pratique du couple flûte à trois trous / tambourin à cordes dans les Landes jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup>, la sculpture sur pierre d'un musicien utilisant (vraisemblablement) le couple flûte à trois trous / tambour dans l'église d'Arx-en-Gabarret peut ouvrir d'autres hypothèses pour une période plus ancienne.

30. CABANNES, Gabriel. *Les Petites-Landes et le canton de Roquefort*. 1950.

31. Cette photographie de G. Cabannes met en scène mon grand-père, Gaston Tastet, âgé d'environ dix ans et la fillette admirative, à droite à ses pieds, est sa petite sœur, Lucie. Les autres enfants sont ses cousins. Il faisait semblant de jouer et ne savait pas d'où venait cette cornemuse. Cent ans plus tard, son petit-fils et ses arrières-petits-fils enregistrent *Acı qu'em Reis, Mossur !*, CD largement dédié à cet instrument ! Ainsi va la vie.



32. Quand les *bouhes* sentaient trop fort, on les parfumait avec du musc.
33. La *bouhe* est très dansante pour peu qu'on sache la "mener". (exprimer dans son jeu ce qui donne envie de danser)
34. MABRU, Lothaire dir. *France. Landes de Gascogne, la cornemuse*. Paris : Ocora/Radio France, 1996. 1 disque compact. L'enregistrement a été retrouvé par L. Mabru.
35. MABRU, Lothaire. *La cornemuse des Landes de Gascogne*. Belin-Beliet : Centre Lapios, 1986.
36. BAUDOIN, Jacques, HARISMENDY, Michel, MABRU, Lothaire dir. *Vièlaires de las Lanàs*. Belin-Beliet : Centre Lapios, 1975. 1 disque 33 tours. (Collectage et textes Jacques Baudoïn, Michel Harismendy, Lothaire Mabru).
37. Apprendre à jouer *La java bleue, Les chevaliers de la lune, Riquita, jolie fleur...* ou *Sans chemise, sans pantalon* servait souvent de parcours "initiatique" aux jeunes collecteurs des années 1970-80 avant de glaner quelques rondeaux, souvent, hélas, déjà connus ! Tant de fois joués et rejoués... je les connais encore, hélas !
38. Pour un violoneux, l'accord "classique" permet un accès aisé à la gamme de ré. En baissant d'un ton toutes les cordes, c'est la gamme de do qui est favorisée. Pour ma part, j'utilise indifféremment plusieurs accords, l'accord "classique" (sol, ré, la, mi), mais aussi (sol, ré, sol, ré), (la, mi, la, mi) ou (sol, do, sol, ré), afin de profiter au mieux d'effets de bourdons tout en facilitant le jeu mélodique de la main gauche ; et bien d'autres comme l'accord "ossalois" (cf : CD de sauts et branles béarnais : Ad'arron. *Ér naveth*. 2001. ADN 001)...
39. "Musique de porcs pour faire danser les truies !". Ce jugement pourrait éventuellement manquer de nuances !
40. Bisonore : tiré-poussé deux notes différentes ; unisonore : tiré-poussé une même note. De façon générale, l'harmonica est bisonore comme l'accordéon diatonique alors que l'harmonium est unisonore comme l'accordéon chromatique. C'est pourtant simple !
41. Vers 1900, l'accordéon diatonique allemand 1<sup>er</sup> choix, une rangée-8 touches (le bas de gamme), coûte entre 8 et 10 F alors qu'une *boha* vaut de 10 à 17 F.
42. Au début des années 1970, les cheveux gras de brillantine à la "Rudolph Valentino" et l'éternel sourire en formica des joueurs d'accordéon chromatique ne font plus recette, pas plus que leur instrument, dont le "look" de fête foraine et la sensibilité de machine à écrire passent mal auprès des jeunes "soixante-huitards". Par dérision, certains folkeux traitaient alors le "gros joufflu", emblématique de la génération précédente, d'accordéon "grosmatique"... Ainsi, par un amusant mais classique retournement de situation, tout ce qui avait fait la bonne fortune du tango et du chromatique provoquait leur déclin. "Has been", passés de mode, leur disgrâce permet à la *boha* et au rondeau de renaître à la modernité.
- Reviens Félix, tu vas rire !

### Bibliographie

- BLADÉ, Jean-François. *Poésies populaires de La Gascogne*. Tome 3 : Chansons de danse. Paris : G.P. Maisonneuve & Larose, 1881.
- BERDOT, Michel. *Rondèus e congòs de las Lanàs*. 1 livret (53p.) + 1 disque compact. ACPL ; CMDTA ; Menestrèrs Gascons, 1999.
- MARLIANGEAS, Henry ; LATRY, Guy. *Chants traditionnels gascons*. Belin-Beliet : Centre Lapios, 1984.
- ARNAUDIN, Félix. *Chants populaires de la Grande-Lande*. Paris : H. Champion ; Bordeaux : Peret & fils ; Labouheyre : P. Lambert, 1912.
- ARNAUDIN, Félix. *Imagier de la Grande Lande*. Centre régional des lettres d'Aquitaine ; L'Horizon chimérique ; Ultraïa ; Parc naturel régional des Landes de Gascogne, 1993.
- CABANNES, Gabriel. *Galerie des Landais*. Hossegor : Chabas, 1930.
- CABANNES, Gabriel. *Les Petites landes et le canton de Roquefort*. 1950.
- CABANNES, Gabriel. *Autour de la grande route de Retjons*. 1952.
- CUZACQ, René. *Le folklore des Landes*. Mont-de-Marsan : Ed. Jean Lacoste, 1949.
- ARNAUDIN, Félix. *Œuvres complètes (8 tomes)*. [Bordeaux] : Parc naturel des Landes de Gascogne ; Editions Confluences, 1994-2002.
- ARNAUDIN, Félix. *Un jour, sur la grand'lande*. Bordeaux : L'Horizon chimérique, 1988. Collection "de mémoire".

### Disque de collectage

- BAUDOIN, Jacques, HARISMENDY, Michel, MABRU, Lothaire dir. *Vièlaires de las Lanàs*. Belin-Beliet : Centre Lapios, 1975. 1 disque 33 tours.



Depuis plusieurs années, l'Association CORDAE/La Talvera a mis en place tout un travail de recherches et d'échanges scientifiques et culturels avec le Brésil.

En octobre 2005, dans le cadre de l'année du Brésil en France, le CORDAE/La Talvera a organisé pendant dix jours une tournée de *repentistas* accompagnés d'une équipe de tournage en vue de la réalisation d'un DVD autour des relations entre le Nordeste brésilien et l'Occitanie. Cette tournée organisée avec l'aide de l'ADDA du Tarn et de plusieurs organismes de la région de Recife s'est déroulée du 13 au 21 octobre 2005.

## A cantoria na França

# Des improvisateurs brésiliens en France

### L'art de l'improvisation au Brésil

On rencontre des chanteurs improvisateurs dans plusieurs États du Brésil, héritiers par le biais de la colonisation d'une tradition essentiellement méditerranéenne. On peut y déceler des influences portugaises mais aussi espagnoles enrichies dans certains cas d'apports bantous relativement importants. Parmi les improvisateurs brésiliens, les *repentistas* du Nordeste occupent une place particulière. Leur art de l'improvisation poétique est sans aucun doute l'un des plus élaborés du Brésil.

Traditionnellement, les *repentistas* (appelés aussi *violeiros* ou *cantadores*) se produisaient uniquement dans des *cantorias*, sessions de chants improvisés organisées par des particuliers à l'occasion de mariages, d'anniversaires, ou tout simplement de veillées. Là, on invitait toujours deux *violeiros* qui se livraient à une longue joute poétique qui durait souvent une grande partie de la nuit. Les *cantadores* improvisaient en fonction de sujets (*assuntos*) ou de motifs poétiques (*motes*) que le public leur communiquait oralement ou sur des petits papiers. Depuis quelques décennies, ces contextes de production ont tendance à se diversifier. À partir des années 1940, on note ainsi l'apparition de *congressos*, et de *festivals*, sorte de concours d'improvisation où les *repentistas* se produisent par *duplas*, c'est-à-dire par groupes de deux et où ils

reçoivent une rémunération. Aujourd'hui, ils se produisent aussi dans des bars, des écoles, des émissions de radio ou de télé. On trouve aussi des *repentistas* de foires ou de plages improvisant pour des touristes.

Les *repentistas* utilisent plus d'une cinquantaine de formes différentes d'improvisation auxquelles ils doivent se conformer rigoureusement dans les *cantorias* comme dans les concours. Ils s'accompagnent en grande majorité d'une sorte de guitare comportant de sept à dix cordes nommée *viola*, d'où leur nom parfois aussi de *violeiros*. Cependant, chez ces improvisateurs, comme c'est souvent le cas dans les traditions de poésies improvisées du monde entier, la partie musicale ne sert que de support à l'improvisation poétique et se réduit souvent à un simple accompagnement.

L'art du *repente* est toujours extrêmement vivace dans plusieurs régions du Brésil et on estime à plus de dix mille le nombre de *repentistas* uniquement dans les quatre états du Nordeste brésilien berceaux de cette expression poétique et musicale : Pernambuco, Paraíba, Ceará et Rio Grande do Norte.

Les deux improvisateurs invités par La Talvera en octobre dernier sont parmi les plus populaires du Nordeste brési-

lien. Antonio Lisboa est né en 1959 dans une petite propriété agricole du Rio Grande do Norte. Chanteur depuis l'âge de 18 ans, il réside à l'heure actuelle à Recife, capitale de l'état de Pernambuco. Emilson Ferreira dos Santos est né en 1972, dans l'Etat de Piauí, situé plus à l'ouest de la région. Ayant quitté l'exploitation familiale pour chanter en duo avec son frère dès l'âge de 16 ans, il réside maintenant à Recife, et chante en *dupla* avec Antonio Lisboa.

En France du 13 au 21 octobre, on a pu les entendre à Verdalle, Marssac et Graulhet (Tarn), à Blanquefort (région bordelaise) ainsi qu'à Toulouse. Ces différents concerts ainsi que de nombreuses rencontres et interviews feront l'objet d'un DVD consacré à la rencontre entre le Nordeste du Brésil et l'Occitanie. Celui-ci sera édité au Brésil en mars ou avril 2006. Nous vous signalons aussi la parution prochaine d'un double CD édité par le CORDAE sur l'art des *repentistas*. Nous vous renvoyons aussi à l'article "Cantadores du Nordeste du Brésil : un art en devenir", édité dans les actes du colloque sur l'art des chansonniers organisé en novembre 2003 à Gaillac par Le CORDAE/La Talvera parus début 2006 dans la collection du Conservatoire Occitan *Isatis*.

Daniel Loddo







# Christophe Rezaï & l'Ensemble Nour

par Pierre Blanchut

Christophe Rezaï est né à Toulouse, d'un père iranien et d'une mère française. Bien ancré dans le contexte toulousain, il fait ses classes au lycée Fermat, poursuit des études d'ingénieur et débute son apprentissage musical au conservatoire. Piano, solfège puis chant. Rapidement porté vers le répertoire ancien, il chante au sein de différents ensembles vocaux les œuvres de Purcell, Monteverdi, Dowland et plus généralement la polyphonie des quinzième et seizième siècles. À côté des études de marketing qu'il mène ensuite à Paris, il étudie la composition : c'est maintenant un ingénieur et un ténor accompli devant qui s'ouvrent deux voies... un voyage en Iran décidera de sa carrière.

Venu pour des raisons sans rapport avec la musique, il décide pourtant de chercher à Téhéran les moyens de pratiquer le chant polyphonique. Le défi est grand : trouver en Iran des partenaires ou simplement un public intéressé par ce répertoire peut sembler déraisonnable, tant sont grandes les différences entre les pratiques musicales françaises et iraniennes : peu de débouchés en Iran, un enseignement en musique occidentale déficient et surtout deux conceptions musicales opposées, l'une polyphonique et tempérée, l'autre, essentiellement modale, monophonique, usant d'échelles comportant des quarts de tons.

Pourtant, Christophe Rezaï ne tarde pas à rencontrer sur place des chanteurs iraniens avec qui il partage sa passion, se produisant devant des cercles certes restreints mais composés de réels amateurs de musique ancienne. Il rencontre aussi des musiciens traditionnels iraniens novateurs, certainement séduits par son ouverture d'esprit, avec lesquels des projets se mettent en place. Il travaille dorénavant pour la télévision iranienne, la publicité, le cinéma et se retrouve après quelques mois installé dans la vie culturelle locale. Il fonde en 1995 l'ensemble Aria Musica qui l'emmènera, dans un répertoire de musique ancienne et baroque, de Téhéran jusqu'en Inde grâce au soutien de l'ambassade de France.

Cette période d'intenses recherches et de rencontres donne naissance à des réalisations originales où se conjuguent l'écriture occidentale et les instruments traditionnels persans. En 2000, Christophe Rezaï remporte un premier prix de composition en Italie pour *Alba*, pièce intégrant l'instrumentarium traditionnel à l'orchestre symphonique et mélangeant le chant polyphonique au chant classique iranien.

Il ne manque plus maintenant qu'un élément pour que cette foison créatrice aboutisse à une réalisation majeure et novatrice. Cet élément, c'est la lumière.



photos  
Ensemble Nour



Qu'on imagine maintenant une troupe de passionnés parcourant, chantant dans les anciennes églises arméniennes et assyriennes de l'Azerbaïdjan iranien, baignées de lumière pierreuse et intemporelle : on aura le tableau de la naissance de l'Ensemble Nour.

Cette expérience devient d'ailleurs un documentaire qui sera coproduit et diffusé par Arte en 2004.

Elle est aussi le début d'intenses recherches de répertoire mêlant la polyphonie, la création contemporaine et le chant classique persan. Au quintet vocal d'origine spécialisé dans la musique de Thomas Tallis, Antoine Brumel, Juan de Lienas, Christophe Rezaï adjoint peu à peu la précieuse coopération de Mostafa Mahmoudi, chanteur kurde iranien, puis d'instrumentistes classiques persans. Le premier concert de l'ensemble est donné en 2003 au grand auditorium des Halles à Paris. S'ensuivent des concerts à Téhéran et l'enregistrement d'un album, *Alba*, au Palais d'Ardeshir Babakan, situé au sud de Shiraz.

À l'automne 2005, l'ensemble effectue une tournée dans toute la France, et on a pu le découvrir notamment à l'église Saint-Jérôme de Toulouse.

Mais laissons maintenant la parole à Christophe Rezaï...  
"...L'Iran est un pays qui réunit du Nord au Sud et d'Est en Ouest une diversité culturelle, ethnique et musicale incroyable.

Des Chants turkmènes proches des musiques d'Asie centrale aux rythmes Africains du Golfe Persique, en passant par les musiques du Sistan Baloutchestan voisines du Pakistan et de l'Afghanistan jusqu'aux folklores et musiques soufis kurdes, ce large éventail garde un point commun : Ce sont des musiques vivantes, socialement fonctionnelles, ponctuant le rythme de la vie des hommes vivant dans cet environnement.

Le Kurdistan est une zone qui s'étend de l'Irak à l'Iran en passant par la Turquie. La musique du Kurdistan iranien est sensiblement différente de celles des régions kurdes des deux autres pays.

Musique de danse de fête, de deuil ou mystique, elle reflète un folklore encore vivant issu d'une tradition ancestrale kurde mais aussi forcément inspirée par les autres musiques d'Iran. Modale, c'est aussi une musique de tradition orale. La musique "traditionnelle" persane est un répertoire vaste et complexe dont l'inspiration trouve ses sources dans le répertoire folklorique des différentes régions d'Iran. Son horizontalité mélismatique et le raffinement de ses ornements en font peut-être la



quintessence des musiques de toutes les provinces de Perse. Fondée sur des modes (*dastgäh*) aux caractères très variés, elle répond à des codes précis de juxtaposition et d'enchaînement de fragments mélodiques (*goushé*). Elle est encore enseignée et transmise quasi oralement par des "maîtres" qui détiennent et préservent cette tradition.

La musique européenne du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (plain-chant grégorien, *cantigas* espagnols, etc.) se situe avant la révolution intellectuelle et conceptuelle qu'a engendré le développement de l'écriture musicale (codification écrite de la musique). On peut dire qu'elle est encore à cette époque de tradition orale. Son inspiration, qu'elle soit destinée à la musique profane ou liturgique, est aussi, comme la musique persane, d'inspiration folklorique et populaire. Autre point commun intéressant, elle est essentiellement modale.

De plus, d'un point de vue historique, c'est une époque ou voyageurs, commerçants et artistes de l'Est et de l'Ouest, de l'Orient et de l'Occident étaient en étroit contact. Les traces vivantes de ces échanges sont l'existence du luth, dont l'ancêtre encore vivant en Orient est le *ud*, du tympanon et du psaltérion ou canon dont les ancêtres vivants sont le *santour* et le *qanoun*. Des musiciens persans tels que Kanz al Tuhaf ou Abdol Ghader e Maraghi ont peut être traversé et séjourné à la cour d'Alfonso X el Sabio...

L'Ensemble Nour cherche à retrouver cette expression commune, cette clé pouvant ouvrir les deux portes, ce point de rencontre qui a peut-être existé dans cette période de l'histoire de la musique, en se basant sur les sources musicales issues des deux traditions européenne et persane : Conductus du XIII<sup>e</sup> siècle et fragments mélodiques dans le mode Nava, fonctionnalité discursive du plain-chant grégorien et conte psalmodié dans la tradition des kurdes de la région d'Uraman, contrepoint créé par la psalmodie simultanée de textes sacrés de l'ancien testament et du Coran, joute chorale entre un chœur kurde et un chœur louant les miracles de la Sainte Vierge selon les *cantigas* d'Alfonso el Sabio... Les musiciens et chanteurs jouent sur les couleurs et les stylistiques de chaque tradition. Tout cela s'effectue bien sûr à travers le filtre de notre temps, car ce sont des musiciens du XXI<sup>e</sup> siècle qui interprètent ces musiques lointaines. La musique de Nour est une refonte de ces traditions mais aussi la création d'un répertoire contemporain...".

**L'Ensemble Nour est composé de :**

**Christophe Rezaï** : ténor, harmonium indien, composition, arrangement et direction

**Mostafa Mahmoudi** : chant kurde et persan

**Pierre Baranger** : ténor

**Pierre-Yves Binard** : baryton, percussions

**Hamid Khosroshani** : basse

**Ali Boustan** : *shourangiz*, oud

**Reza Asgarzadeh** : *duduk*, *dohol*, baryton

**Saba Alizadeh** : *kamancheh*

**Ali Rahimi** : *daf*, *tombak*, *dohol*

**Jasmin Martorell** : supervision des voix

Extraits d'une interview réalisée à Toulouse et de la plaquette de l'Ensemble Nour.

L'album *Alba* peut s'obtenir sur le site

[www.hermesrecords.com](http://www.hermesrecords.com)

On peut également consulter le site

[www.nourensemble.com](http://www.nourensemble.com)



# Chabrettes, cabrettes, musettes

## Combien de

Cette modernisation se manifeste nettement dans les différences entre la chabrette, jouée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, même peut-être antérieurement, et la cabrette, instrument représentant notamment la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, qui a survécu sans dommages au passage "moderniste" du XX<sup>e</sup> siècle. Afin de mieux caractériser ces différences, je vais d'abord analyser des particularités de la chabrette puis les opposer ensuite à quelques traits particuliers de la cabrette.<sup>2</sup>

### La chabrette

Lors d'une première observation du hautbois d'une chabrette, on remarque tout de suite que tous les trous de jeu ont pratiquement le même diamètre, ce qui diffère des musettes. Pour celles-ci, le diamètre des trous augmente progressivement du haut vers le bas, plus ou moins en proportion de l'évasement de l'alésage intérieur. Ce n'est absolument pas le cas pour la chabrette.

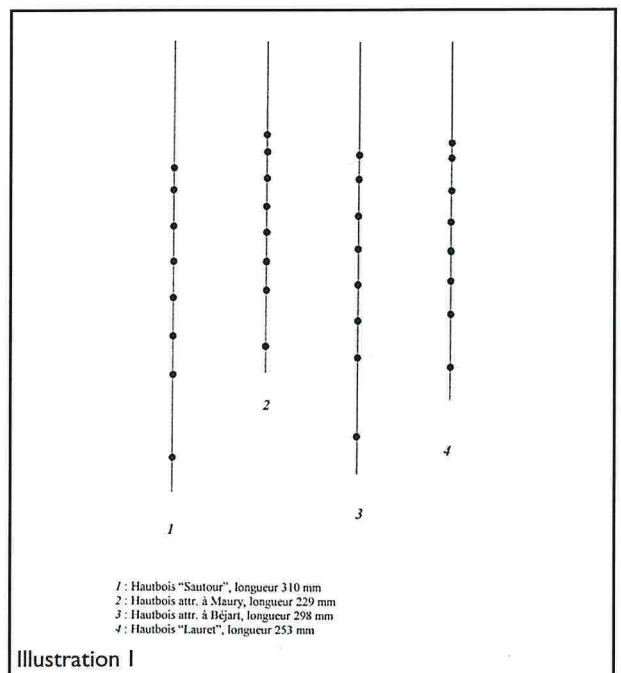
On remarque aussi tout de suite, que, sur chaque hautbois, la distance entre les trous reste pratiquement identique. Cette caractéristique ne se retrouve ni sur la cabrette - qui d'ailleurs possède, elle aussi, des trous de jeu de diamètre constant - ni sur la musette. Il semble donc que le fabricant de chabrette déterminait le positionnement et le diamètre des trous selon un modèle unique, tout à fait particulier à cet instrument.

Ce modèle se présente comme relativement rigide, il ne permet manifestement pas d'expérimenter la position d'un ou de plusieurs trous. En effet, le déplacement d'un seul trou a, en raison de l'équidistance, des conséquences directes sur le positionnement de tous les autres.

La même remarque vaut également pour les tentatives d'"adap-

ter" le diamètre des trous. Lorsque le fabricant arrivait au perçage de ceux-ci, il savait apparemment où il fallait les placer et quel devait être leur diamètre.

Bien sûr, on pourrait se dire que ce fabricant travaillait à partir d'un instrument existant, ou à l'aide d'une règle étalonnée ou tout ce qu'il est possible d'imaginer comme autre mode de fabrication, et l'affaire serait ainsi close. Cela n'est cependant pas une véritable solution, puisqu'il faudrait alors se demander ce que serait cet instrument existant ou cette règle étalonnée, et com-





**Depuis des années, je me suis plongé dans la fabrication de chabrettes et de cabrettes.<sup>1</sup> Pour ceci, je me suis toujours basé sur des instruments anciens car ils constituent la seule documentation existante permettant de comprendre comment travaillaient autrefois les facteurs de ces cornemuses. Il est – je pense – important de comprendre de quel cadre de référence pouvait disposer un fabricant de chabrette, ou de cabrette, au XIX<sup>e</sup> siècle.**

**Cela nous permet d'avoir une image plus précise de la fonctionnalité de ces instruments. Je souhaite ici expliciter quelques idées éclairant la fabrication, au XIX<sup>e</sup>, des chabrettes et des cabrettes, ainsi que les facteurs sociaux ayant pu influencer ces factures. Il me semble qu'il a peut-être été envisagé de créer un instrument "archaïque", mais que l'évolution de la société n'a pas manqué d'exercer son influence. Pour les fabricants de cornemuses, comme tout le monde, la modernisation était une donnée concrète jouant un rôle dans la façon dont ils réalisaient leurs instruments.**

par Marius Lutgerink

## divisions ?

ment leurs dimensions avaient été déterminées. La question de savoir s'il existait un modèle que les fabricants de chabrettes appliquaient pour connaître le positionnement et le diamètre des trous reste donc une question pertinente ; je vais tenter de commencer à y répondre.

Je me suis tout d'abord fixé une contrainte. Lorsque j'étudie le hautbois d'une chabrette, je prends comme élément de départ uniquement le corps du hautbois, c'est-à-dire sans le pavillon.

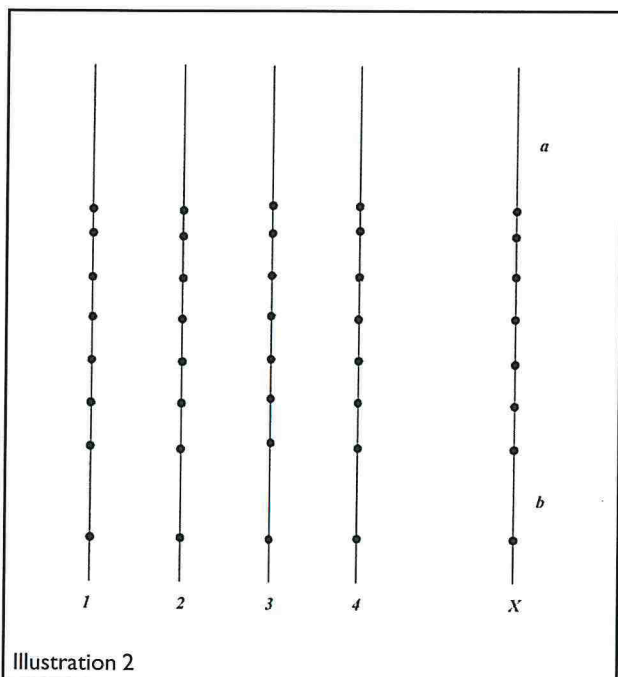


Illustration 2

Cela peut sembler arbitraire, mais j'ai constaté que, lorsque tous les trous du corps du hautbois sont fermés, y compris le trou de la clef, on obtient la fondamentale, c'est-à-dire la même note qu'avec le pavillon monté et la clef ouverte. En d'autres termes : le corps du hautbois détermine déjà en lui-même la fondamentale, et par là même la tonalité et son diapason. C'est pourquoi il me semble parfaitement fondé d'y porter pour le moment notre attention.

J'ai réalisé ci-dessous un aperçu schématique de quelques hautbois dans différentes tonalités. J'ai reproduit la longueur du corps de hautbois sur une droite et indiqué la position des trous de jeu et du trou de la clef. (Voir illustration 1)

À première vue, il ne semble pas vraiment y avoir de système cohérent. Cela change immédiatement lorsqu'on représente chaque hautbois par une ligne de même longueur. (Voir illustration 2)

On remarque alors deux choses :

- tous les trous sont approximativement à la même place,
- le positionnement des trous semble avoir une relation proportionnelle avec la longueur du corps du hautbois et non avec, par exemple, la perce intérieure.

Maintenant, on peut essayer d'établir une relation spécifique entre le positionnement des trous et la longueur du corps du hautbois. Après maintes tentatives, je suis arrivé aux résultats suivants (cf. X, modèle calculé) :

- l'écart entre les trous de jeu est d'un douzième de la longueur



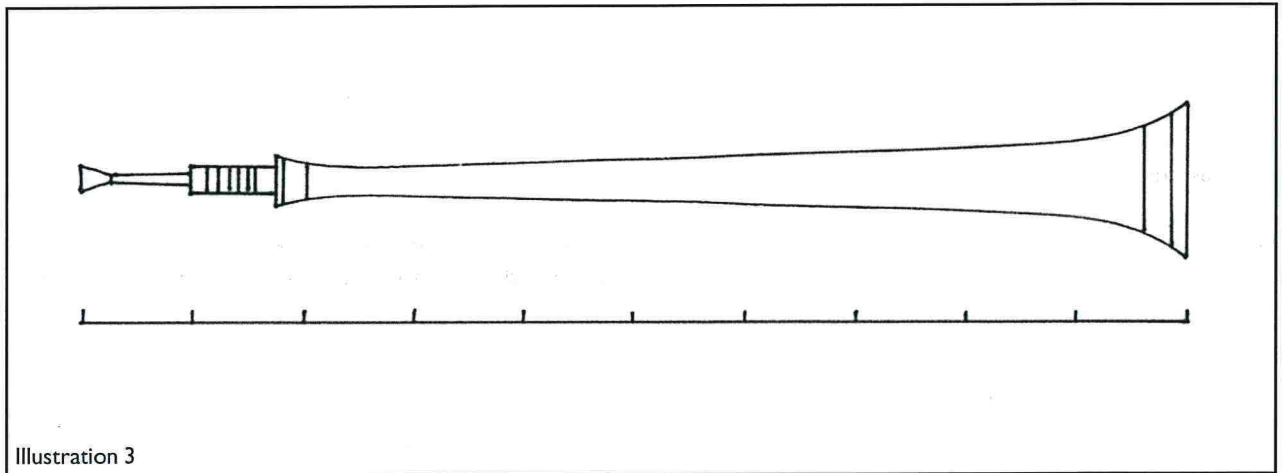


Illustration 3

du corps du hautbois,

- cette même valeur se retrouve entre la base du corps du hautbois et le trou de la clef,
- entre le trou le plus haut sur le devant du hautbois et le trou d'octave à l'arrière on trouve la moitié de la valeur précédente,
- les deux distances **a** (entre le haut du hautbois et le trou d'octave) et **b** (du dernier trou de jeu jusqu'au trou de la clef) sont dans un rapport de 3 sur 2 ; c'est-à-dire  $a/b = 3/2$ .

Ce modèle n'inclut pas les autres paramètres de fabrication que sont le diamètre des trous ainsi que les valeurs de l'alésage intérieur (sections et conicité). En effet, mes expériences m'ont appris que le positionnement des trous de jeu est le principal moteur du fonctionnement acoustique du hautbois, déterminant la présence des notes "jouables", y compris celles obtenues par des doigtés "de fourche" et celles de l'octave supérieure. Il m'apparaît certain que le choix – et l'adéquation – des perçages des trous de jeu et des intérieurs relèvent plus du choix d'un timbre, d'une esthétique sonore. Encore bien d'autres questions à venir...

Mais revenons à nos divisions ! Il semble à première vue pour le moins assez arbitraire de diviser la longueur du corps du hautbois par douze, pourquoi pas par dix ou par seize ? En fait c'est simple ! À l'époque où la plupart des chabrettes que nous connaissons ont été fabriquées, c'est-à-dire fin XVIII<sup>e</sup>, début XIX<sup>e</sup>, c'est le système de numération duodécimal qui était en vigueur.<sup>3</sup> Un "pied" était alors divisé en douze "pouces". Le système duodécimal comme il existe encore en Angleterre était à l'époque aussi utilisé en France. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle en France, diviser par douze allait autant de soi que diviser par dix pour nous aujourd'hui.

Nous pouvons donc affirmer que la chabrette est un représentant du système numérique en vigueur en France au début du XIX<sup>e</sup>, le système duodécimal.

### La chabrette

Qu'en est-il de la chabrette ? Il est généralement admis que celle-ci a été inventée – ou, si on veut, mise au point – dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, en France, l'ancien systè-

me duodécimal avait été remplacé administrativement par le système décimal. Retrouvons-nous des traces de ce changement dans la chabrette ?

On constate tout d'abord que les différentes tonalités de la chabrette sont indiquées dans la longueur du hautbois en centimètres "modernes" : 39 cm pour "Do", 47 cm pour "La".<sup>4</sup> Cela déjà diffère de l'indication en pouces qui est utilisée pour les cornemuses anciennes : 18 pouces sonnait en Mi, 15 pouces donnant Sol (pour La  $\approx$  440 Hz). Mais cette indication en centimètres peut bien être une fantaisie inspirée par la mode du moment, comme reste actuellement la dénomination en "pouces" pour les musettes modernes.

Mais y aurait-il d'autres raisons, plus impérieuses, pour considérer que la chabrette trouve sa place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Peut-on y retrouver quelque influence du nouveau système décimal ? Pour cela étudions de plus près l'anche de la chabrette. Lorsqu'on fabrique celle-ci, il faut tout d'abord déterminer quelle doit être la longueur – nécessairement différente pour chaque longueur de hautbois – du "tube" ou "cuivret" ou "canon", sur lequel sont montées les lamelles de roseau.

La procédure qu'appliquent presque tous les fabricants d'anches est la suivante : on divise la longueur du hautbois par dix et on rajoute environ cinq millimètres, un peu moins pour les hautbois courts, un peu plus pour les plus longs. Ah, quel dommage ; il y a un instant nous étions sur la piste du système décimal, mais rajouter ces quelques millimètres gâche tout. Cela ne fait pas de cette procédure un très bon exemple d'utilisation du système décimal. Et ça risque d'être encore pire ! Après de nombreux essais et comparaisons, j'ai découvert que la bonne longueur du canon – sans avoir à y apporter aucune correction – est égale à la longueur du hautbois divisée par neuf. Diviser par neuf ? Existe-t-il encore quelque part un système de numération à base 9 ? Heureusement, la situation n'est pas aussi catastrophique qu'elle en a l'air à première vue. Mes diverses expériences m'ont aussi permis de constater que, pour une anche qui fonctionne correctement, la longueur du cuivret est parfaitement égale au dépassement de l'anche en sortie du hautbois.<sup>5</sup> Ces deux éléments sont donc égaux à  $1/9^e$  de la longueur du hautbois.

Considérons maintenant que la longueur du dépassement de l'anche correspond à une unité ; cela signifie alors que la lon-



gueur totale du système sonore, à savoir le hautbois coiffé de son anche, est composée d'exactly dix unités, les neuf de la longueur du hautbois plus celle du dépassement de l'anche. (Voir illustration 3)

Ni douze, ni neuf, mais exactement les dix unités fixées par le système décimal que nous avons trouvées sans avoir à faire appel à des postulats particuliers. Cela me semble – pour le moment – une raison suffisante pour considérer la cabrette comme un instrument contemporain d'une "tradition" décimale.

*Dans ce qui précède, j'ai essayé de rendre plausible le fait que le passage du système de numération duodécimal au système décimal se retrouve dans la façon dont des instruments "archaïques" comme la chabrette et la cabrette sont conçus.*

En bref, on peut donc conclure que, même si on s'efforçait de fabriquer un instrument "ancien", l'influence de l'évolution de la société se retrouve nettement. Les cornemuses sont donc bien plus contemporaines qu'elles ne nous paraissent.

Cela conduit presque automatiquement à une autre conclusion importante. On avance souvent la thèse que la gamme "divergente" de la cabrette, ou celle de la chabrette, est apparentée à ce qu'on peut voir comme une identité culturelle isolée. Les chercheurs considèrent trop volontiers la cabrette, et en général les cornemuses, comme faisant partie d'une culture intéressante mais relativement peu connue, devant être abordée de la même manière que les expressions musicales de toutes sortes de civilisations lointaines et exotiques.

Ainsi on s'est créé un sujet ethnologique assez facile à étudier portant quand même avec lui suffisamment de mystère pour continuer à aiguïser l'intérêt. En même temps – hélas – cette attitude détourne facilement d'éventuelles tentatives d'étude approfondie sur la fonctionnalité des cornemuses anciennes. Ces cornemuses sont plutôt vues comme des objets curieux d'un passé dont on peut tout attendre, mais qui sont peu utilisables dans la pratique musicale actuelle.

J'espère avoir montré par cet article que cette attitude est dénuée de tout fondement. Les cornemuses ne sont pas des vestiges figés d'une civilisation refermée sur elle-même, coupée du monde autour d'elle, et relativement inconnue, elles proviennent d'une culture qui est toujours la nôtre. Et lorsque dans cette culture des changements importants se produisent, ceux-ci se répercutent dans la façon dont les cornemuses sont fabriquées. Nous devons donc considérer celles-ci comme des instruments contemporains, difficiles parfois peut-être à appréhender, mais modernes à tous les égards.

#### Notes :

1. Les dénominations des cornemuses utilisées dans cet article sont les suivantes :

- chabrette : cornemuse jouée en Limousin, reconnaissable à sa décoration chargée, à son boîtier à miroirs, à son bourdon porté latéralement sur le bras ainsi qu'à son hautbois à pavillon rapporté,
- cabrette : utilisée en Auvergne et par la colonie auvergnate de Paris, se distingue par son soufflet d'alimentation, son pied interchangeable grâce à la forme spécifique du boîtier, et l'absence quasi constante de bourdon,
- musette : m. berrichonne, m. bourbonnaise, m. bressane, m. de Béchonnet, etc. nommées aussi cornemuse du Centre : hautbois tourné dans un seul morceau de bois, logé, avec le petit bourdon, dans un boîtier rectangulaire, grand bourdon posé sur ou contre l'épaule.

2. Pour des compléments sur la chabrette, je recommande fortement les nombreuses publications d'Eric Montbel ainsi que le catalogue collectif de l'exposition *Souffler, c'est jouer*. Pour qui s'intéresse à la cabrette, tant pour sa pratique actuelle que pour des références historiques, le site Internet de l'association parisienne *Cabrettes et Cabrettaires* est incontournable ([www.cabrette.com](http://www.cabrette.com)) ainsi que les diverses publications discographiques actuelles ou historiques. Jean-Luc Matte a publié en 2005-2006 dans la revue *Trad Magazine* une série d'articles consacrés à ces différentes cornemuses.

3. Je tiens à remercier Thierry Boisvert de m'avoir fait part de cet aspect historique.

4. L'habitude est, sur la cabrette, de donner la quarte du hautbois et non pas la fondamentale ; un pied de cabrette 39 en "Do" possède en fait une fondamentale en Sol.

5. Hormis la longueur du "canon", nous n'abordons pas ici, effectivement, toutes les questions qui permettent de déterminer, pour chaque hautbois, l'anche adaptée à un fonctionnement optimal. Cette discussion, et ses éléments de réponse, trouverait sa place dans un autre cadre.

*C'est avec plaisir que j'exprime mes vifs remerciements à Pascale de Mari, et surtout à Philippe Randonneix de Limoges, pour leur aide dans la traduction de cet article.*



Aragon

Catalogne

Pays Basque

Occitanie

# Un répertoire transpyrénéen pour l'accordéon diatonique

est à l'initiative de l'association Euskal Herriko Trikitixa Elkarte (association pour l'accordéon diatonique au pays basque) que quatre musiciens se lancent aujourd'hui dans l'élaboration d'un répertoire pour l'accordéon diatonique des quatre grandes régions du pourtour pyrénéen.

L'accordéon diatonique fut, après une courte vie dans la haute société (de 1830 à 1870 environ), un des premiers instruments fabriqués en masse dans les manufactures. Précédé par l'harmonica, il se répandit à travers l'Europe et le monde comme une traînée de poudre dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par son usage simple et instinctif, il s'imposa vite comme un excellent instrument de bal et d'accompagnement de chansons, en s'appropriant le répertoire traditionnel et populaire en imitant souvent le jeu de ses cornemuses, violons, flûtes ou encore des hautbois.

Puis, à partir de la seconde guerre mondiale, avec le déclin de la ruralité et l'apparition des musiques modernes, il connaît çà et là des fortunes diverses et tend à disparaître par endroits alors qu'il résiste dans d'autres. Mais, "revival" aidant, il est étonnant de constater qu'aujourd'hui on retrouve une pratique soutenue dans une zone allant de l'Occitanie au sud des trois grandes régions du nord de la péninsule ibérique que sont le Pays basque, la Catalogne et l'Aragon. Mieux encore, l'accordéon diatonique adapte de nouveau les répertoires des autres instruments. Il en est ainsi pour l'Aragon, la Catalogne et l'Occitanie. Le Pays Basque qui, lui, n'a jamais boudé cet instrument, en a fait l'instrument par excellence des fêtes et des danses. Il lui a, évidemment, donné un nom basque, le *trikitixa*, et l'a associé indéfectiblement au *pandero* (tambourin basque) et au chant basque.

L'idée a donc germé dans l'esprit de Joseba Tapia et Carles Belda, qui voyaient le petit diatonique

reprendre du poil de la bête dans les régions avoisinantes, de créer un répertoire d'accordéon diatonique transpyrénéen. Ils ont réuni dans ce but deux autres diatonistes : Ignacio Alfayé de Zaragoza (Aragon) et moi-même, un Marseillais immigré à Toulouse.

Pour présenter autant de cultures différentes, de langues et de musiques, nous avons choisi de proposer un répertoire le plus varié possible et représentatif de ce qui est joué aujourd'hui dans les bals, concerts, rencontres, stages, etc. en musique traditionnelle. En une soixantaine de morceaux, soit quinze par région culturelle, nous avons voulu aller à l'essentiel, c'est-à-dire proposer des thèmes de danses et chansons connues, car nous voulons que ce répertoire serve de livre de voyage et d'échanges entre les musiciens des différentes régions. Le livret contient de nombreuses chansons transcrites dans les langues d'origine, mais les textes de présentation des morceaux sont forcément





en six langues : aragonais, basque, catalan, occitan puis français et castillan.

Joseba Tapia est issu d'une famille de musiciens basques et il a appris l'accordéon en "ligne directe". C'est aujourd'hui un virtuose très influent dans le monde du *trikitixa* et il connaît à la perfection le répertoire traditionnel. Il est aussi avec son compère Leturia le premier à élargir le couple classique de *trikitilari* (accordéon diatonique et *pandero*) en y introduisant des instruments et des sons nouveaux, et il se produit aujourd'hui en quatuor avec un pianiste et un violoniste. Il a aussi écumé de grands festivals en Californie, Angleterre ou Canada et partagé des scènes avec des artistes comme Sharon Shannon ou La Bottine souriante. Le répertoire qu'il propose dans le recueil est un répertoire traditionnel et contient autant de chansons que de danses.

Ignacio Alfayé est aragonais. Âgé d'à peine vingt-six ans, il a déjà une grande pratique musicale à son actif. Pianiste à l'origine, il s'est vite passionné pour l'accordéon diatonique

et la cornemuse aragonaise. Il est obligé de voyager en Catalogne et en France pour apprendre l'accordéon diatonique qui a totalement disparu d'Aragon, remplacé par l'accordéon piano. Pourtant les témoignages oraux, les photos et les instruments retrouvés inondent la région et attestent de la forte présence de cet instrument deux ou trois générations en arrière. Ignacio Alfayé est donc un des précurseurs et animateurs de l'accordéon diatonique en Aragon et il est aussi passionné par la tradition que par d'autres musiques contemporaines (jazz, tango, manouche...). Il joue actuellement dans les groupes Margen Izquierda et A Cadeira Coixa.

Carles Belda est catalan. C'est un accordéoniste polymorphe et particulièrement éclectique. On le retrouve dans des groupes de rumbamuffin (Pomada) de sound system (L'ensaladilla so Insistent) ou rock-folk (Mesclat). Il a aussi travaillé avec de nombreux artistes catalans comme Toni Xulcà, Marcel Caselles ou Javi Pez. Actuellement, il se consacre un peu plus à l'enseignement. Il a choisi pour ce projet de

faire un tour de la grande Catalogne qui s'étend de l'Andorre jusqu'aux îles Baléares. Sa sélection particulièrement variée présente des *ball de bot* (Mallorca), des *ball de pagès* (Iles Pitiüses), des *havaneras*, rumbas, sardanes et des musiques de fêtes et cérémonies.

Pour ma part, en charge de faire en quinze morceaux le tour de la musique traditionnelle pratiquée au nord des Pyrénées, j'ai vite été confronté à un problème

géographique. Il est difficile de fixer des frontières culturelles et, aujourd'hui comme hier, les passerelles sont nombreuses entre les différentes régions de l'Occitanie. J'ai donc choisi d'étendre le champ d'investigation à toute l'Occitanie en favorisant quelque peu les régions les plus proches des Pyrénées et les danses les plus populaires : rondeaux, bourrées d'Ariège et d'Auvergne, branle béarnais, mazurka et quelques chansons occitanes. La plupart des thèmes présentés n'ont pas été composés spécialement pour l'accordéon diatonique mais plutôt pour la *boha* (cornemuse landaise) la cabrette (cornemuse d'Auvergne), le violon, le fifre, le galoubet ou encore la voix.

Marc Sérafini

Ce livret, édité par l'association Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, présente soixante partitions dont une vingtaine de chansons. Il est sorti courant mars et s'intitule *Pirenèus, Pirineus, Pirineos, Pirinioak*. Prix : 20 €

Ibiñarrieta,  
(Gipuzkoa), 1949



# Lo Saüc

## Lagarde demòra pas !

Qu'una passejada que nos convida Andreu Lagarde amb lo sieu darrièr libre, "Contes occitans", als edicions de l'Escòla Occitana de Tolosa !

Levat que nos convida a una taula cobèrta de tot çò qu'es bon a legir que se ditz en lenga de contes golarde "tot çò qu'ei bon a minjar !"¹

Per un còp, qu'i aviá dins la saqueta de compaire Lagarde, jutjar semblava jogar. Alavètz, vos cal jutjar se vos estimariatz convenient tastar un gran de milh menut. Mès

cal demandar al cagarrot que no le balhará se ne balhatz una dentilha. La cal demandar a mieg-polhet que no la balhara se ne balhatz la poma d'orient. La cal demandar al parroquet que no la balhará se ne balhatz la poma raineta. La cal demandar al fin massadelh que no la balhará se ne balhatz figas de nadal. Aprèp, coneissetz la repeticion en fòrma de passejada...



¹. conde de Turluret, Almanac patouès de l'Ariejo, 1894

## Tèsi d'espanta-aucèl

Ai cambiat la cançon...

"E veirem plan las torres de Barcelona se perfilar al orizont de barba-ros..."

De fach, ai fait lo piutant rog d'emocion e de glòria a Barcelona. Vos cal dire que me caliá jugar sus la branca tan nauta de l'universitat autonoma de Barcelona.

E, alavètz, sabiái que la lenga catalana èra cosina de la nostra mès aviái deslembat que li aviái daissat lòc d'oficialitat a l'orizont montanhós de Catalonha, lo Naut Aran.

Adoncas, un còp i aviái un genre d'aucèl de plumas que le caliá piutar a una jurada de tèsi a

l'universitat de Barcelona que li ditz, en lenga catalana, per far rosegat milhor la barba de barba-ros, un tribunal de tèsi. Alavètz, veguèt la fuèlha d'oficialitat. Se conflava la barba, que se faguèt maí que roge. Fin finala piutèt, piutèt, piutèt coma non se pòt figurar sus branca tan nauta a Bordèu, Tolosa, Marsilha tanpauc.



## Erm, erg, èrp, etc

Los libres de geografia nos fasián triar erg e reg. Sabiám pas de quina lenga venián erg e reg mès sabiám que nos caliá triar arena e peiretas... Nos podíam figurar tapis a l'orizont, jaunes o grises, a far plasèr de plaia o a rosegat lo pè que caminariá longtemps. Libres de memòria cevenòla, mapas del país de lenga d'òc tanbèn m'an parlat de l'èrm, de l'èrm cercat, de l'èrm trapat e de l'èrm que vos trapa e vos amaga. Amagat coma darrèr l'èrp d'un castel d'embuca-

paret e pr'aquò l'èrm existís dins la vida per fugir aluènh dels castels que se cal charrar, tostemps sorire, mostrar la cara... A l'èrm se minja pas de carn, pas de salsa, se minja l'èrs. Se minja sense fraire. Mès aquò's un autre raconte, benlèu d'un libre meteis...





### Lagarde ne reste pas en place !

Quelle promenade que celle à laquelle nous invite André Lagarde avec son dernier livre, *Contes occitans*, aux éditions de *l'Escòla Occitana de Tolosa !*

À moins qu'il ne nous convie à une table couverte de tout ce qui est bon à lire,

ce qui se dit en langage de contes gourmands "tot çò qu'ei bon a minjar !"<sup>2</sup>

Pour ce coup-là, sorti du sac de compère Lagarde, juger ressemble à jouer.

Aussi vous faut-il juger s'il vous plairait de goûter un petit grain de maïs. Mais alors, il faut demander à l'escargot qui ne vous le donnera pas à moins de recevoir une lentille. Il faudra la demander à moitié-poulet qui ne vous la donnera pas à moins de recevoir la pomme d'orient. Il faudra la demander au perroquet qui ne la donnera pas à moins de recevoir la pomme rainette. Il faudra la demander au fin massatois qui ne la donnera pas à moins de recevoir des figues de Noël. Après, vous connaissez la formule des randonnées...

2. formule toute faite, pouvant être traduite par "tout ce qui est bon à manger !", trouvée dans le conte de *Turluret*, *Almanac patouès de l'Ariejo*, 1894.

### Thèse à enchanter les oiseaux

J'ai changé la chanson...

"Et nous verrons les tours de Barcelone se profiler à l'horizon de *barba-ros*<sup>3</sup>..."

De vrai, j'ai fait le pépian rouge d'émotion et de fierté à

Barcelone. Il faut dire que je devais me percher sur la branche altière de l'université autonome de Barcelone.

Je savais bien que la langue catalane était cousine de la nôtre mais j'avais oublié qu'on lui avait

même laissé un lieu d'officialité à l'horizon montagneux de la Catalogne, le val d'Aran. Et donc il était une fois un oiseau maniant plume qui devait aller pérorer à un jury de thèse à l'université de Barcelone, qui se dit en catalan, pour mieux faire rosir la gorge du rouge-gorge, un tribunal de thèse.

Là, il vit la feuille d'officialité.

Il se gonfla le jabot qui devint plus que rouge. Finalement il pépia, pépia, pépia, d'une façon qu'on ne saurait imaginer en si haute branche à Bordeaux, Toulouse, ni Marseille.

3. nom occitan du rouge-gorge venant remplacer le Barbera de la chanson

### Désert, erg, herse et le reste

Les livres de géographie nous faisaient différencier erg et reg. Nous ne savions pas de quelle langue venaient erg et reg mais nous savions qu'il fallait

séparer le sable du caillou.

Nous pouvions imaginer des tapis fins à l'horizon, jaunes ou gris, à donner le plaisir de la plage ou à ronger le pied qui y marcherait longtemps.

Des livres de mémoire

cévenole, des cartes du pays de langue d'oc aussi m'ont parlé du désert, désert recherché, désert trouvé et désert qui vous trouve et qui vous cache. Caché comme derrière la herse d'un château à engraisser les murailles et pourtant le désert existe dans la vie pour fuir loin des châteaux où il faut faire la causette, toujours sourire, porter masque... Au désert on ne mange pas de viande, pas de sauce, on mange des lentilles. On les mange sans son frère. Mais ça, c'est une autre histoire, peut-être du même livre.





# Louise et ses chansons

*III. Le répertoire occitan*



Totjorn la vièlha plora, 'cabarem tot, 'cabarem tot,  
Totjorn la vièlha plora, 'cabarem tot n'aurem pas pro

*Louise c'est la vieille qui rit, et qui est avec ceux qui n'en auront jamais assez... Nous la retrouvons pour ce troisième volet, dans son répertoire en langue d'oc. C'était la langue de mon père, j'en ai la musique dans l'oreille, mais je ne la parle ni ne la comprends assez pour me tirer toute seule de l'entreprise. J'ai donc fait appel à Père Boissière, rencontré autrefois chez La Çaçaïra, dont il a abondamment collecté tant la parole que les chansons ; il a aussi transcrit et traduit les chansons en occitan du disque Ocora de Louise en 1980. Sa connaissance de la langue, son écoute fine ont permis de dégager des titres qui m'avaient échappés, et je lui suis infiniment reconnaissante pour sa collaboration. Et si désormais il chante, Louise doit bien y être pour quelque chose ; ce qui nous rapproche d'autant mieux dans cette évocation de la chanteuse et de ses chansons.*

# Reichert

## (1896-1985)

par Catherine Perrier

Commentaire sur la langue, transcriptions et traductions, choix de textes oraux par Père Boissière

Transcriptions musicales par John Wright

### Louise et le mouvement occitan

À l'époque où Louise Reichert gravit le podium du Festival de musique traditionnelle de Vesdun (Cher), le premier du genre, "organisé" en 1972 par les folk-clubs du Bourdon (Paris) et de La Chanterelle (Lyon), le mouvement occitan, illustré musicalement à la fin des années 60 par des auteurs-compositeurs comme Marti, Patrick, Rosina de Peyre, commence tout juste à prendre en compte la richesse de la tradition musicale des pays d'Oc, en particulier grâce à l'action du Conservatoire Occitan et de l'IEO. L'année suivante, le Festival de Pons, fief de la chanteuse, voit l'émergence des premiers groupes occitans, Perlimpinpin Fòlc en tête. En 1974, elle est l'invitée d'une session de l'IEO et de la FOL à Curadit : sa "prestation", enregistrée, la saisit au mieux de sa forme. Jusqu'en 1977 – elle est alors victime d'une congestion cérébrale – on sollicite sa participation à toutes sortes d'événements locaux, aussi bien sur l'Aveyron que sur le Cantal : "folklores", veillées du troisième âge, fêtes occitanes, comme celle de Saint-Amans-des-Côts, dont J. P. Cassagnes est un des organisateurs (voir photos pages 36-37). Ces dernières sont les plus médiatisées, de nombreuses coupures de presse en font foi. Et lorsqu'elle meurt en juillet 1985, ces mêmes journaux lui rendent hommage, montrant ainsi que son souvenir restait vivace.

### Le corpus

Suite du feuilleton "La Çaçaïra et le micro" : notre premier article se basait sur 621 items issus de cinq collectes, le second sur 765, grâce à l'apport des collectes Ricard et Rochat, le troisième grimpe jusqu'à 940, puisqu'il bénéficie de celles d'Emmanuel Lazinier, avec qui nous avons pris pour la première fois le chemin de Pervinquier, et de Philippe Roux, ancien du groupe Le Brise-Pieds d'Aurillac. Ces enregistrements portent à 257 le nombre de titres chantés par Louise, soit 138 en français (73 traditionnels et 65 "modernes"), et 119 en occitan (112 traditionnels et 7 "modernes"). Ce chiffre impressionnant ne doit pourtant pas nous abuser : plus des deux tiers des titres traditionnels sont des chansons courtes : bourrées (64), brèves à danser (16), ou non (6). On peut regretter que les chansons anciennes, longues, ne soient pas plus nombreuses (26), encore que ce chiffre représente une moyenne honorable pour bien des chanteurs...

**Pervinquier  
vers 1975.**

**Louise et la 2  
CV offerte par  
un(e) admira-  
teur(trice)  
anonyme.  
Collection  
Jean-Pierre  
Cassagnes**



## L'occitan de Louise Reichert

par Pèire Boissière

**La langue d'oc, sous le nom de "patai" (patois), est la langue maternelle (et paternelle !) de La Caçaira ; elle a appris le français à l'école.**

**Sa commune natale, Lacapelle-del-Frayse (La Capèla del Fraisse) porte un nom bien occitan même écrit en français. Elle appartient à l'Auvergne historique (la Haute-Auvergne, précisément), et se situe à mi-chemin entre Aurillac, au nord, et la vallée du Lot, au sud, qui marque la limite avec le Rouergue. Nous sommes dans la zone des parlers dits "aurillacois", qui, dans l'ensemble occitan, font partie de l'aire dialectale du languedocien, contrairement à ceux des arrondissements de Mauriac et Saint-Flour, qui sont linguistiquement auvergnats. Le languedocien est de l'occitan méridional, l'auvergnat du nord-occitan.**

Voici, sans entrer dans les détails, les traits spécifiques les plus notables du parler Louise, qui n'est pas tout à fait celui d'Aurillac :

Deux caractéristiques essentielles se retrouvent dans une zone allant du Sarladais et du Haut Quercy au Gévaudan, et débordent sur le Nord-Occitan ; Il s'agit de faits de prononciation qui n'apparaissent pas dans la graphie :

- Les *g* situés avant une consonne nasale (*m, n, nh*) ont évolué vers [o]. Il en est de même de ceux qui sont placés avant l'accent tonique, ou qu'on trouve dans les mots monosyllabiques comme *va, fa...* Ce [o] est à peu près celui du français "pomme", mais reste parfois assez proche d'un [a] ; il était noté "o" dans les graphies patoisantes. Exemples (les prononciations sont notées entre [ ] avec les valeurs des lettres en français standard ; la syllabe portant l'accent tonique est précédée d'une apostrophe) : *la man* [lo mo] ; *aquò va plan* [o'ko bo plo] (mais : *ont vas ?* [oun ba ?]) ; *acabar* [oko'ba] ; *acabe* [o'kabé] (je finis) ; *acaba* (o'kabo) ; *acabam* [oko'bon] ; *acabat*

[oko'ba, oko'bay] ; *acabaràs* [okobo'ra] ; *acabarà* [okobo'ro].

- Les consonnes finales telles que *c, p, t, tz, g, ch, s*, ne se prononcent pas : *amic* [o'mi] ; *Carlat* [kor'la] ; *avètz* [o'bè]. Elles réapparaissent quand le mot suivant commence par une voyelle : *quau t'a fach aquò* [kaw to fats o'ko] ; et il y a des exceptions (explicables !) : se *sabiatz* [sé so'byay].

Parmi les autres particularités, on citera :

- L'article défini masculin pluriel *les* (singulier *lo*) : *les lops* [lèy lou] ; *les òmes* [lèz 'omé]. Le pronom correspondant est aussi *les* : *les cau estrilhar en pauc* [lèh kaw èhtrilyan'paw].
- Les lettres "euphoniques" dans quelques monosyllabes commençant par une voyelle : *guel* pour le pronom *el* (lui), *bò* pour le pronom neutre *ò*.
- La désinence *e* pour la première personne de l'indicatif, ainsi que pour l'imparfait des verbes en *-ar* (première conjugaison) : *cante, vòle, cantave*.
- La prononciation systématique [én] de l'article indéfini masculin *un* ; dans l'article féminin cette voyelle est réalisée entre

[é] et [u], et les pronoms (toniques dans la phrase) restent en [u] : *i a un òme* [yo én 'omé] ; *una femna* [u'èno 'fénno] ; *n'i a un* [nyo un], *n'i a una* [nyo 'uno]. La graphie maintient *un, una*.

- La réalisation systématique [i] du *e* avant *lh* : *velhe* [bi'lyé] (je veille), *velhar* [bi'lya] (cette évolution est très occitane, alors qu'un francophone strict est porté à prononcer [è]). Le *e* prétonique peut quant à lui évoluer parfois vers [u] : *ai perduda* [ay pur'dudo]. La graphie ne retient pas ces deux faits.



Louise Reichert,  
John Wright,  
Catherine Perrier,  
festival occitan  
de Saint-Amants-  
des-Cots, 1975.  
Collection  
Jean-Pierre  
Cassagnes



La langue présente quelques francismes. Le prénom *Pierre* (noté ici à l'occitane) est le plus fréquent ; l'état civil obligatoirement en français a fait disparaître *Pèire*. La mère de Louise, Marie à l'état civil, s'appelait en oc "*Mari*" et non *Maria* ; dans la chanson *L'Ange Gabrièl*, par contre, l'annonce est faite à *Maria* [ma'riyo].

L'influence française n'affecte pratiquement pas la syntaxe, ni la prononciation ; pour ne prendre qu'un exemple, les *r* sont roulés, la distinction étant faite entre le *r* initial ou le *-rr* (plusieurs vibrations) et le *-r* à l'intérieur des mots (un seul contact de la langue avec l'avant du palais).

On signalera un certain polymorphisme linguistique : *La Caçaira* peut dire *faire* ou *far* (faire), *calrà* [ko'rro] ou *caurà* [ko'wro] (il faudra)... Ce fait est plus fréquent dans la langue des chansons que dans celle de la conversation ; le chant maintient parfois des formes d'un parler voisin : par exemple *Se zi demorèm gaire*, alors que dans son parler Louise dirait *Se i* (ou *li*) *demoram gaire*. Comme dans tous les Pays d'Oc, on relève aussi dans la langue chantée l'usage du pronom ne (ou *n'*, ou *ne'n* ; c'est en français le "en" de "j'en veux") dans des situations où la langue parlée ne l'utilise pas : *leu ne vòle un fringaire* (langue parlée : *leu vòle un fringaire*) ; *Se n'avià una mia* (langue parlée : *S'avià una mia*). Ce ne permet d'éviter un hiatus, de renforcer l'attaque d'un

mot commençant par une voyelle, ou bien de compenser le manque d'une syllabe dans un vers. Il est devenu parfois une sorte d'énocitatif pouvant aller jusqu'à ajouter une syllabe à un vers qui n'en aurait pas besoin. Ce phénomène se retrouve dans les chants en français pratiqués en Occitanie (ainsi que probablement dans les régions francophones) ; la particule est alors "en".

Un mot sur Louise Reichert locutrice : On sent chez elle une belle aisance ; son maniement de la langue, ses intonations lui donnent quand elle parle une présence qui frappe le visiteur ou l'auditeur. Elle n'a pas de frilosité linguistique : à 80 ans elle pouvait lire sans sourciller de l'occitan écrit en graphie

actuelle (avec laquelle elle n'avait jamais été en contact) ; elle y plaçait spontanément sa propre prononciation.

Son aisance dans le chant tient bien sûr à son savoir-faire par rapport à la mélodie, mais se situe aussi dans le langage. Des bons violoneux on disait qu'ils faisaient parler le violon. Louise fait parler le chant : loin de réciter les paroles, elle raconte à chaque fois l'histoire ; et quand on raconte une histoire, la façon de le faire n'est pas fixée. On peut avoir ainsi des variantes, mais aussi la moitié d'un chant de danse greffé sur la moitié d'un autre, des suites de bourrées qui présen-

tent de l'imprévu par rapport à un ordre qu'on a pu considérer comme habituel. Elle est capable également d'arriver au bout d'un couplet de bourrée alors même qu'elle n'est pas très sûre des paroles, ou que par mégarde elle a démarré avec une mélodie qui n'est pas la bonne.

Face au fait qu'il y a deux langues en présence, elle fait souvent remarquer que si on transpose de l'une à l'autre, ça ne "rythme" pas (terme qu'on peut qualifier de barbarisme si l'on veut, mais qui exprime clairement le fait que la poésie soit altérée). Elle ne dédaigne pas cependant de jouer avec les langues, avec l'idée de se mettre à la portée du public, ou par fantaisie. Face à un auditoire francophone, elle improvise parfois une traduction ou adaptation immédiate sur la chanson en cours, en essayant de respecter à la fois

le sens et la rime (pour le nombre de syllabes, la mélodie s'adapte !). On a même entendu une telle adaptation "simultanée" du français à l'oc, alors que manifestement l'auditoire ne le demandait pas.

#### Note sur les transcriptions en occitan

Les textes des chants sont écrits en graphie dite parfois "normalisée", mais sans normalisation linguistique. Les élisions de voyelles habituelles dans la langue parlée ne sont pas notées, sauf dans les paroles placées sous les partitions. Exemple :

- Texte du chant : *Ai facha una mestressa...*
- Texte pour la partition : *Ai facha 'na mestressa...*



Louise Reichert, festival occitan de Saint-Amants-des-Cots, 1975.

Collection Jean-Pierre Cassagnes



## Les Chansons Traditionnelles

### Originales

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT001	L'ange Gabriël L'ange Gabriël anoncèt a Maria	6	C.D. 8704 <i>Le dialogue entre l'ange Gabriël et la Sainte Vierge</i>	9
oT002	La demenam la nbra nòvia La demenam la nbra nòvia	4	<i>Marche nuptiale. Refrain : Tiro liro liro liro liro lirola</i>	20
oT003	Garçons que sètz aquí Garçons que sètz aquí	3	<i>Marche nuptiale</i>	9
oT004	Al cap de nau mes o un an Al cap de nau mes o un an	1	<i>Marche nuptiale</i> C.L. III, C-06 <i>L'embaras du ménage</i> / C.D. 5401 <i>La mariée au cotillon pisseuz</i>	4
oT005	Tòca la tiá Tòca la tiá	1	<i>Refrain chanté en alternance avec le Tiro liro de oT002 dans les séquences de Marches nuptiales</i>	9
oT006	Mon filh Jan Diga-me tu Jan mon amic	7	<i>"Air de vêpres"</i> C.L. III, D-4 <i>Le mariage du fils Royal David</i> / C.D. 11305 <i>Vêpres des huguenots</i>	5
oT007	Lo Pinton Bevam-lo, lo pinton	ad lib	<i>Énumérative : autant de couplets que la chanteuse nomme de personnes présentes</i>	9
oT008	La filha d'un païsan La filha d'un païsan	9	C.L. II, O-54 <i>La petite Rosette (p.p.)</i> / C.D. 5701 <i>La mariée timide</i>	5
oT009	La cançon dels avocats L'autre jorn ieu me'n permenave	15	C.D. 5920 <i>Le mari à qui on envoie chercher le prêtre</i>	5
oT010	Quand la Marion va al molen Quand la Marion va al molen	8	C.L. II, O-70 <i>Marianne s'en va-t-au moulin</i> / C.D. 2112 <i>Marianne au moulin</i>	2
oT011	La vièlha a la dança ... Pierron (?) se tu m'aimaves	2	C.L. I, M-12 <i>La vieille à la bourse d'argent</i> / C.D. 5007 <i>Le mariage de la vieille</i>	2

Ayant adopté un classement thématique des chansons dans les articles précédents, je m'en dispense ici pour les ranger plutôt en fonction de l'originalité des versions, en soulignant à l'occasion la liberté que l'expression dans sa langue maternelle donne à la chanteuse. Dans le premier tableau figurent celles qui sans être des pièces uniques, apparaissent dans des versions qui lui sont propres.

Issue d'une famille de "culs rouges", *La Caçaira* n'est pas vraiment confite en dévotion ; c'est pourtant une chanson à thème religieux, celui de l'Annonciation, qui constitue la plus belle pièce de son répertoire, et peut-être la plus intéressante. D'abord, peu de versions ont été recueillies de *L'ange Gabriël* (oT001), cantique profane connu uniquement en terre occitane. Ensuite, on lui découvre une fonction inattendue, celle de chant de labour. Louise, qui la chante souvent, entremêle presque toujours les couplets d'interjections qui sont autant d'exhortations pour les bœufs. Elle commente ainsi : "c'était un vieux, chez nous, qui chantait ça en labourant, avec l'araire... et moi j'étais toute petite, et je le suivais". *Le chant aux bœufs*<sup>1</sup>, que George Sand célèbre dans *La Mare au Diable* est attesté dans de nombreuses régions<sup>2</sup>, et si on est aujourd'hui particulièrement touché par la part importante d'improvisation qu'il implique généralement, on a aussi beaucoup d'exemples de chansons dont le texte est sans rapport avec l'activité envisagée, mais qui, exécutées dans le rythme approprié, ont servi à persuader l'attelage de bœufs de creuser le sillon bien droit, ou à bercer un enfant, ou à virer un cabestan à bord d'un navire. L'interprétation de Louise, à pleine voix, lente,

déclamatoire, d'une extrême liberté quant au traitement des formules mélodiques – il aurait fallu transcrire tous les couplets –, est caractéristique de ces chants de plein air dont l'écoute nous donne l'illusion de "respirer par les oreilles".

Autre favorite de la chanteuse, la suite de *Marches nuptiales* (oT002 à oT005), reliées entre elles – jamais tout à fait de la même façon – par des refrains à paroles ou à onomatopées et par des fredons imitant la cabrette, inclut plusieurs chansons à rire et à pleurer, dans la tradition des chants de noces. Louise y ajoute souvent une description du cortège : "Dans le temps, on allait chercher la mariée à la maison et alors on marchait, et le musicien était devant, le *cabretaire* avec la cabrette, et on suivait derrière, on chantait... Il avait un gros bouquet ici (à la boutonnière), à la cabrette il y avait des rubans bleus,

rouges, verts, et puis ça flottait. Mais c'était joli ! L'accordéon c'était beau aussi, mais chez nous c'était la cabrette qu'on avait."

À la même couche de répertoire ancien, dont la source est souvent le père de Louise, appartiennent *Mon filh Jan* (oT006), *Lo Pinton* (oT007), ainsi que probablement *La filha d'un païsan* (oT008), *La Cançon dels avocats* (oT009), *Quand la Marion va al molen* (oT010). Encore que ces trois dernières soient assez connues dans la région, et que *La Caçaira* ait parfois fait du collectage pour son propre compte, sans trop le dire mais sans non plus le cacher, auprès de vieux amis : nous avons pu le constater en l'accompagnant dans ses visites. *La vièlha a la dança* (oT011), très fragmentaire, fait aussi partie d'un substrat ancien.

oT001 L'ange Gabriël

\* À propos des transcriptions musicales : elles se veulent des résumés d'une réalité chantée qui présente des variations trop nombreuses pour être restituées ici. Pour un examen plus poussé du problème, voir *Pastel* n° 53, p. 22.



<p><b>oT001. L'ange Gabriel</b></p> <p><i>L'ange Gabrièl anoncèt a Maria (bis)</i>  <i>Que dins nau mes aurà un enfant</i>  <i>E vendriá sans cap de galant</i></p> <p>A Fresat*!</p> <p><i>L'ange Gabrièl, lo portarai ieu gaire ? (bis)</i>  <i>Vièrja Maria, nau mes lo portaretz</i>  <i>E totjorn vièrja vos seretz</i></p> <p>A Guindon*!</p> <p><i>L'ange Gabrièl, ont lo metrai al monde ? (bis)</i>  <i>Dins en estable plan bèl</i>  <i>Amé les ases e les anhèls</i></p> <p><i>L'ange Gabrièl, aurai pas de vesita ? (bis)</i>  <i>Vièrja Maria, torses les anges e les arcanges</i>  <i>Torses davalaraun d'al cièl (bis)</i>  <i>E vos cantaràun las loantjas</i></p> <p><i>L'ange Gabrièl, volriá pas restar soleta (bis)</i></p>	<p><i>Vièrja Maria, Sent Jasèp qu'a un brave mestier</i>  <i>Farà lo paire noircièr</i></p> <p><i>L'ange Gabrièl, aquel enfant quand serà bèl</i>  <i>Aquel enfant quand serà bèl</i>  <i>Nos menarà torses al cièl</i>  <i>E sus la tèrra les crestians</i>  <i>En trabalhar manjaràun del pan</i></p> <p>A Fresat*, a Guindon*!</p> <p style="text-align: center;"><b>L'ange Gabriel</b></p> <p>L'ange Gabriel a annoncé à Marie          Que dans neuf mois elle aurait un garçon          Et qu'il arriverait sans aucun amant</p> <p>Avance Frisé*!</p> <p>L'ange Gabriel, le porterai-je un peu de temps ?          Vierge Marie, neuf mois vous le porterez          Et toujours vierge vous serez</p>	<p>Avance "Guindou" !</p> <p>L'ange Gabriel, où le mettrai-je au monde ?          Dans une étable très grande          Avec les ânes et les agneaux</p> <p>L'ange Gabriel, n'aurai-je pas de visites          Vierge Marie, tous les anges et les archanges          Tous descendront du ciel (bis)          Et ils vous chanteront les louanges</p> <p>L'ange Gabriel, je ne voudrais pas rester seulette          Vierge Marie, Saint Joseph qui a un beau métier          Sera le père nourricier</p> <p>L'ange Gabriel, ce garçon quand il sera grand          Ce garçon quand il sera grand          Nous mènera tous au ciel          Et sur la terre les chrétiens          En travaillant mangeront du pain</p> <p>Avance Frisé*, avance "Guindou" !</p> <p>* Il s'agit des deux bœufs de l'attelage de labour</p>
---	---	--

**Standards**

Ce qualificatif s'applique à des chansons qui, abondamment publiées et enregistrées, se sont figées, et, en cessant de folkloriser, sont devenues "folkloriques". Cela n'implique d'ailleurs pas forcément que la chanteuse les ait acquises en dehors du milieu familial : elles ont une fonction rassembleuse, à caractère populaire et régional, qui commence à se mettre en place dans l'enfance de Louise. Comme elles sont partout, on les apprend sans s'en apercevoir, tout le monde les connaît et on peut les chanter ensemble, ce qui n'est pas le cas des versions très individualisées de chansons par ailleurs fort répandues. Mais, même dans un standard, c'est l'interprétation qui fait tout. Ainsi, *Partirem pas d'aici* (oT012), généralement étiqueté "marche" devient, dans la bouche de Louise, le plus beau des "regrets". Même remarque pour *En torment de velhar* (oT013), qui reprend la mélodie de *Bonsoir Ninon bonsoir* (fT10). À propos de regrets, je me suis abstenue d'en faire une catégorie à part : la notion que je perçois bien, d'un air triste et lent sur lequel se déploient variations et ornements, un peu à la manière du *pibroch* écossais, me paraît convenir mieux à l'instrument qu'à la voix. En effet l'instrumentiste, pas toujours chanteur, voit tout le répertoire selon ses fonctions et ses rythmes : danses, marches, et regret quand le rythme est libre. Pour le chanteur, toute chanson à thème lyrique portée par une mélodie d'une certaine ampleur peut faire l'affaire ; d'ailleurs Louise est embarrassée quand on lui en demande. Les titres qu'elle suggère, dans un enregistrement où la question lui est posée, sont des

marches nuptiales en français d'allure un peu grave : *Je suis lasse d'être fille* (fT20) et *Je ne veux plus garder les vaches* (fT17). *L'aure de la camba tòrta* (oT015) reste une très belle chanson, qu'elle soit valse (M. Cayla) ou regret (citée comme

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT012	Partirem pas d'aici Partirem pas d'aici	3	2ème c. : N'i a tojorn quauqu'un, 3ème c. : Tant que farem atau	11
oT013	En torment de velhar En torment de velhar	4		5
oT014	Sul pònt d'Antraigas (Se canton) Sul pònt d'Antraigas ou de Nantas	6	Refrain Se canton souvent absent. Autres incipits : Baissa-te montanha / Aquelas montanhas	8
oT015	L'aure de la camba tòrta Ieu aime aquel que l'a plantat	4-5	cf. C.L. II, Q-19 <i>Le cou de ma bouteille</i> / C.D. 11102 <i>L'ivrogne qui menace de faire son fit à la cave</i>	4
oT016	La cançon de Janeta Quand lo pastron	4	C.D. 4525 <i>Le berger et la bergère sur l'herbe mouillée</i>	4
oT017	Totjorn la vièlha plora Totjorn la vièlha plora	2	Marche	7
oT018	Les esclòps Quant te costavon	3	C.L. IV, Ma-20 <i>Les sabots</i> / C.D. 7401 <i>Les sabots</i>	5

telle par J. Coget) ; chez Louise, c'est le côté valse qui l'emporte, de même que dans *La cançon de Janeta* (oT016) et les inévitables *Esclòps* (oT018). Elle a aussi un faible pour *Totjorn la vièlha plora* (oT017), cette vieille qui pleure alors qu'elle rit. Enfin, un mot de *Sul pònt d'Antraigas (Se canton)* (oT012), ce chant devenu l'hymne des occitans : le fait qu'elle la chante le plus souvent sans refrain (sauf en public, car elle sait que les gens l'attendent pour le chanter avec elle), qu'elle donne parfois dans l'incipit *Nantas* et non *Antraigas*, et que certains couplets sont originaux, laisse à penser que la connaissance qu'elle en a est ancienne et doit peu aux "folklores" (son terme pour désigner les groupes folkloriques). Il en sera de nouveau question plus loin, avec la bourrée-chanson qui porte le même texte.



### Brèves autres qu'à danser

Deux Enfantines seulement : rappelons que Louise n'a jamais été mère. Elle chante généralement la berceuse *Sòm-sòm* (oT019) sur l'air de la polka piquée *Taitó* (oT101), enchaîné sur

dont nous parlons y sont référencées, ce qui est tout à fait normal quand il s'agit de titres existant à la fois en oc et en français (oT006, 010, 011, 020, 032, 089). Cela se comprend également pour des chansons occitanes qui ont des versions

populaires en français (oT009, 019), ou des formes particulières à l'oc de chansons très répandues dans l'aire francophone (oT008, 015). Mais on peut s'étonner de la présence, dans les corpus de l'un et de l'autre de ces catalogues de la chanson française<sup>3</sup>, d'un assez grand nombre de chansons-types qui à ce jour semblent n'exister qu'en occitan, ce qui est le cas pour oT001, 016, 018, 024, 047, 059,

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT019	Sòm-sòm Sòm-sòm	1	Berceuse : 2 airs, dont Taitó le plus fréquent. C.L. V, A-8 <i>Le som som veut bien venir</i> / C.D. 7701 <i>Le son son veut pas venir</i>	5
oT020	Balalin balalan Balalin balalan	1	Berceuse, ou Amusette aux bras C.L. V, A-69 <i>Bolotin boloton</i> / C.D. 7505 <i>Balanli balanlo</i>	3
oT021	Se me donatz quicòm Se me donatz quicòm	2	Formule de quête cf. C.L. II, G-23 <i>Quête - Oeufs</i>	3
oT022	Regde coma un pau Regde regde coma un pau	1	Parodie de litanie ; "Air de vèpres"	1
oT023	Janon la Margarida Janon la Margarida, Janon n'a pas de mau	1/2	Marche, très fragmentaire : cf. T. Totjorn la vièlha plora	1
oT024	Turlututú ma femna es mbrta Turlututú ma femna es mbrta	1	T. <i>La bocagère ou Les culottes de velours</i> C.L. II, D-53 <i>Turlututu ma femme est morte</i> / cf. C.D. 5819 <i>Les visites du veuf joyeux</i>	1

celui de *La demenam* (oT002), mais Philippe Roux s'est trouvé là, micro en main, un jour où la chanteuse a sorti une mélodie plus originale et fort jolie. *Balalin-balalan* (oT020), classée comme berceuse dans les catalogues, sert plus probablement à balancer les bras de l'enfant au rythme du battant de la cloche dont la chanson imite le son. Lambert la voit plus propice au réveil qu'au sommeil, et Éliane Gauzit en cite une version provençale comme jeu d'enfants plus grands, toujours sur le principe du balancement. Dans un enregistrement pour Radio-France (1976), Louise associe les deux, *Sòm-sòm* devenant refrain entre les couplets de *Balalin*. Difficile de dire si cette fusion est due à l'inspiration du moment, à un montage mûrement réfléchi, ou à la tradition : un peu des trois je pense.

Les deux couplets *Se me donatz quicòm* et *Se me donatz pas res* (oT021), précédés de la formule parlée :

*Crocon, crocon, Passa pel traucan, Vèni al ceston* constituent la formule de quête de Pâques intercalée entre le *Chant de la Passion* (fT01) et le *Réveillez* (fT02). Père Boissière signale aussi dans sa collecte ce gaillard *Regde coma un pau* (oT022), parodie de litanie surgie au cours d'un entretien où il était question des prêtres et de leur rôle dans la société paysanne au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le rythme des deux suivantes, *Janon la Margarida* (oT023), et *Turlututú ma femna es mbrta* (oT024), les apparente à des marches ou à des polkas, mais elles ont plutôt pour Louise un rôle de "facéties chantées" dont elle se plaît à ponctuer son discours, parlé ou chanté. L'une est très fragmentaire et l'autre semble bien être un couplet de l'énumérative que donne Delzangles dans son recueil de 1910 (p. 43), sous le titre pince-sans-rire "*Marche funèbre (allegro)*".

J'ouvre ici une parenthèse concernant des catalogues (C.L. pour Laforte, C.D. pour Coirault-Delarue, voir Bibliographie). Ce sont de merveilleux outils pour comparer les versions, apprécier leur répartition géographique, découvrir des sources anciennes, comprendre les structures. La plupart des chansons

085. C'est sans intention polémique que je soulève le problème, mais plutôt pour inciter les amoureux de la chanson traditionnelle de langue d'oc à établir un catalogue systématique de celle-ci, ainsi que l'a fait Patrick Malrieu pour la chanson de langue bretonne.

### Les Bourrées

"J'en sais tellement, de ces bourrées..."

Tous ceux qui sont venus enregistrer *La Çaçaira* ont dans l'oreille ou sur leurs bandes magnétiques cette réflexion empreinte à la fois d'accablement et d'orgueil. C'est vrai que les bourrées forment la majorité de son répertoire en occitan, et qu'elle les chante excessivement bien : voix souple et ronde, phrasés et rythmes impeccables, invention et humour. Il faut l'avoir entendue, de préférence en public, dans ces suites de bourrées qu'elle enchaîne par dizaines sans reprendre haleine, rebondissant sur un air, un prénom, ou une situation, en des séquences toujours différentes, jamais figées, où l'incontournable côtoie le rare, le standard l'occurrence unique.

Il n'a pas toujours été facile de déterminer les regroupements de deux, quelquefois trois couplets, sous un seul titre ; nous avons essayé de respecter les habitudes de la chanteuse, et les logiques découlant d'un thème, d'un récit, ou d'une courte énumération. On a affaire à un matériau essentiellement mouvant : cela fait sa richesse, mais condamne nos choix à une part d'arbitraire.

Les textes de bourrées n'ont pas, à ma connaissance (qui n'est à vrai dire pas celle du spécialiste), fait l'objet d'une étude systématique, bien qu'on en trouve disséminés dans de nombreuses publications, imprimées ou sonores. Lambert en donne un grand nombre, issus de plusieurs régions d'Occitanie, Delzangles une centaine, fortement assaisonnés de points d'exclamation ou de suspension. L'abondance des variantes aide à apprécier leur circulation, ainsi que l'importance de l'improvisation, mais les auteurs ne publient généralement que des cou-



plets à peu près “propres”, alors que la plupart des airs de bourrées se déclinent sur une multitude de textes, pas toujours imprimables. Pourtant, insignifiants ou rabelaisiens ou les deux, surréalistes ou hyperréalistes, ils ne manquent pas d'intérêt. Qui nous donnera un jour un paradis et un enfer<sup>4</sup> de la Bourrée ? Musicalement, les définitions anciennes de la Bourrée (rappelons que jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle le terme “Bourrée” désignait uniquement la danse à 2 temps, “Montagnarde” celle à 3 temps) lui assignent deux parties, chacune de 8 ou 4x2 mesures (soit 8-8). Si c'est effectivement le cas de la majorité d'entre elles, on constate qu'un certain nombre comportent deux parties de 6 mesures (6-6) ; d'autres ont bien deux parties, mais de longueur différentes (4-6, 5-6, 6-5...), d'autres enfin ont 3 parties. Les tableaux mentionnent en face de chaque titre ce découpage, notion inspirée du travail de Françoise Étay sur le violon traditionnel en Limousin (p. 73-75).

Le répertoire de bourrées de Louise Reichert pouvait être abordé sous plusieurs angles. J'ai choisi d'en privilégier deux : l'un, d'ordre musical, dans des tableaux regroupant les 72 titres (ou “En-tête”, c'était son mot), suivant leurs 23 timbres de base ; l'autre tente d'évaluer leur degré d'intégration au répertoire habituel de la chanteuse. La colonne

“Nombre d'enregistrements” (Nb. enr.) des tableaux en donne une première idée, qui doit être examinée d'un peu plus près, surtout en ce qui concerne les bourrées qui, parmi les quelque 950 pièces enregistrées, n'apparaissent qu'une seule fois.

### Les occurrences uniques

Il y en a vingt, qui n'occupent pas toutes la même strate dans la mémoire de Louise. Dix (oT42, 43, 52, 53, 69, 74, 78, 79, 89, 92), venues des couches profondes, ont surgi spontanément à des époques diverses, comme si elle les chantait tous les jours. Dix sont apparues, réactivées à des degrés divers par les titres, alors qu'elle avait sous les yeux le recueil de Delzangles : elle chante ses versions à elle de oT50, 80, 81, 82, 83 et 94, en signalant les divergences avec l'écrit “Là c'est pas ça, ils se sont trompés, ils parlent même pas patois !” ; elle chante avec aisance, sur les airs appropriés mais en lisant, oT46, 63 et 64 ; elle est moins heureuse avec oT95, fabrication de l'auteur à partir d'une bourrée traditionnelle, et une autre que j'ai renoncé à inclure tant elle était approximative. Louise voulait manifester et faire plaisir, et ne pas s'avouer battue, mais elle s'est vite rendue compte qu'il valait mieux ne s'aventurer qu'en terrain relativement sûr. Il faut peut-être préciser les circonstances

de cette expérience : lors de la première séance de notre visite d'août 71, elle avait chanté 16 chansons et 31 bourrées ; le lendemain, Emmanuel Lazinier ouvrit devant elle *Danses et chansons de danse d'Auvergne*, et attendit. Pas longtemps, car en moins d'une heure Louise avait tout feuilleté, et chanté, outre plusieurs redites de la veille, 23 nouveaux titres, dont quelques-uns absents du recueil.

### Bourrées-Chansons

Avant de considérer le classement par timbres, où on les retrouvera, un premier tableau regroupe huit bourrées-chansons. Ce caractère est déterminé non seulement en fonction du nombre de couplets, mais surtout du fait de la cohérence narrative du

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT025	Se sabiatz drolletas Se sabiatz drolletas ou drollòtas	3	Bourrée Chanson : 5-6	6
oT026	La Cana ou Guston ou La borreïa del Coquin Guston aviá una cana	8-9	Bourrée Chanson : 4-8	10
oT032	La maire amb la filha ... E çò diguèt la filha e anarem plaijar	2-3	Bourrée Chanson : 4-8 ; 2 airs (cf. T. Lo maridam Cabdètet Para lo lop) C.L. I, H-8 L'anguille adjudgée à la jeune / C.D. 11803 L'anguille dans la gerbe de blé	2
oT047	La Calha Ò calha bèla calha	4	Bourrée Chanson : 4-8 C.L. IV, Ma-11 Caille, où est ton nid? / C.D. 10506 La caille et son nid	8
oT059	Passat deman ieu me maride Passat deman ieu me maride	7	Bourrée Chanson : 6-6 ; T. Las auglanas C.D. 5917 La mariée qui embrasse le cousin	11
oT060	Sul pònt d'Antraigas Sul pònt d'Antraigas	4	Bourrée Chanson : 8-4	2
oT062	L'estront Un còp i èron quatre	3	Bourrée Chanson : 8-4 ; T. Sul pònt d'Antraigas	10
oT064	Se n'aviá una mia Se n'aviá una mia	3	Bourrée Chanson : 8-4 ; T. Sul pònt d'Antraigas	1

texte ; elles sont aussi attestées comme chansons, à danser ou non, dans d'autres collectes et recueils<sup>5</sup>. Ainsi j'hésitais à classer *Se sabiatz drolletas* (oT025) dans cette catégorie jusqu'au moment où je l'ai trouvée en six couplets dans *L'Album Auvergnat* (p. 56), qui plus est “sur un air de Montagnarde” assez proche de celui de Louise, mais majeur. Également “sur un air de Montagnarde”, Bouillet donne *Le cœur de ma mie*, autre titre de *Se n'aviá una mia* (oT064). L'air en question est celui de *Sul pònt d'Antraigas*, ou de *Nantas* (oT060), autre bourrée-chanson dont les paroles se chantent aussi sur l'air de *Se canton* (oT014), dans un rythme de marche lente. Pour ajouter à la confusion, un couplet “flottant”, comme *Baïssate, montanha*, peut se retrouver dans l'une et l'autre, et *Las gentas flors* poussent aussi bien dans les parages du pont que *Per las calms d'Endona* (oT063). Ce flou n'est pas spécial à Louise, les recueils en donnent la preuve. Encore sur le même air, *L'Estront* (oT062), farce non dépourvue de philosophie mais tenue à l'écart en raison de son caractère scatologique, semble publiée pour la première fois (et c'est la version de *La Caçaira*) dans *C(h)ançons occitanas*, le petit recueil de P. Boissière pour l'IEO du Cantal. Elle est cependant très construite, et bien que ne comportant que trois couplets, me paraît pouvoir s'inscrire dans cette rubrique. *La Cana* (oT026),



oT026. La Cana, ou Guston, ou La Borrèia del Coquin Bourrée

Guston aviá una cana la voliá pas prestar (bis)  
 La voliá pas prestar la siá cana la siá cana  
 La voliá pas prestar, n'n caliá pas parlar  
 E la Margaridon disiá prèsta-me la cana  
 E la Margaridon disiá prèsta-me-la-n-io

Quand Guston s'enanava n'aviá pus de canon (bis)  
 E la Margaridon disiá cassi me suèi carrada  
 E la Margaridon disiá cassi me carre io

E lo jorn de la festa Guston aviá lo canon (bis)  
 Diguèt al Margaridon aqueste ser sès brava  
 Diguèt al Margaridon te prestarai lo canon  
 E la Margaridon diguèt aquo's per aquò faire  
 E la Margaridon li faguèt en poton

E per li far l'estrena le jorn del primièr de l'an (bis)  
 Diguèt al Margaridon t'ai portada la cana  
 Diguèt al Margaridon t'ai portat lo canon  
 E lo Margaridon diguèt n'ai trobat un autre  
 E lo Margaridon diguèt gardatz-la per vos

Guston d'aquel affaire ne seguèt embestiat (bis)  
 Diguèt al Margaridon (de) que farai io d'aquel affaire  
 Diguèt al Margaridon de qué farai io del canon ?

Quand la vos demandave la voliatz pas prestar (bis)  
 Ara que n'avètz tastat la prestatz ben la cana  
 Ara que n'avètz tastat la prestatz coma un fat

E lo jorn de las Pascas se tornèron trobar (bis)  
 E lo paure Guston diguèt n'ai plus de cana  
 E lo paure Guston diguèt n'ai plus de canon  
 E lo Margaridon diguèt tan pis per la cana  
 E lo Margaridon diguèt prendrai les crocons  
 E lo Margaridon diguèt plores pas Guston

Notes :

- la cana est la canne, mais peut aussi désigner, par emprunt au français, la cane
- canon : canon, et aussi "petite canne"
- Guston et Margaridon (ce dernier avec l'article féminin la ou masculin lo) sont les diminutifs de Auguste et Margarida (Marguerite), utilisés comme formes populaires de ces prénoms

Can(n)e, ou Gustou, ou La Bourrée du "Couqui"

"Gustou" avait une canne il ne voulait pas la prêter  
 Il ne voulait pas la prêter sa canne sa canne  
 Il ne voulait pas la prêter, il ne fallait pas lui en parler  
 Et Margaridou disait prête-moi la canne  
 Et Margaridou disait prête-moi-la à moi

Quand Gustou s'en allait elle n'avait plus le canon  
 Et Margaridou disait "que je me suis plue"  
 Et Margaridou disait "que je me plais, moi"

Et le jour de la fête Gustou avait le canon  
 Il dit à Margaridou ce soir tu es gentille,  
 Il dit à Margaridou je te prêterai le canon  
 Et Margaridou a dit c'est fait pour ça  
 Et Margaridou lui a fait une bise

Et pour lui faire l'étréne le 1er janvier  
 Il dit à Margaridou je t'ai porté la canne  
 Il dit à Margaridou je t'ai porté le canon  
 Et Margaridou dit j'en ai trouvé un autre  
 Et Margaridou dit garde-la pour vous

Gustou de cette histoire en a été embêtée  
 Il dit à Margaridou qu'est-ce que je ferai de cette affaire  
 Il dit à Margaridou, qu'est-ce que je ferai du canon ?

Quand je vous la demandais vous ne vouliez pas la prêter  
 Maintenant que vous y avez goûté vous la prêtez la canne  
 Maintenant que vous y avez goûté vous la prêtez comme un fou

Et le jour de Pâques ils se sont retrouvés  
 Et le pauvre Gustou dit je n'ai plus de canne  
 Et le pauvre Gustou dit je n'ai plus de canon  
 Et Margaridou dit tant pis pour la can(n)e  
 Et Margaridou dit je prendrai les œufs  
 Et Margaridou dit ne pleure pas Gustou

oT026. La Cana Bourrée-Chanson

aussi appelée "La bourrée du Couqui", du surnom du cabretaire Laborie, de Ladinhas, bien connu dans la région au début du siècle dernier, est une des favorites de Louise. On ignore l'auteur des paroles, probablement locales, de cette gaillarde non publiée qui repose sur une triple équivoque entre les mots canne, cane et canon. *La Calha* (oT047) est un classique, mais certains détails sont personnels à la chanteuse, qui a aussi une version très complète de *Passat deman ieu me maride* (oT059), chanson sous cette forme uniquement occitane, dont le thème en nourrit trois ou quatre autres existant en français et en oc. De *La maire amb la filha* (oT032) on n'a que deux couplets, mais c'est assez pour reconnaître une chanson assez répandue en pays occitan et francophone, dont Louise a oublié le début.

D'autre part, certains premiers couplets de chansons identifiables se sont fixés en brèves de bourrées : *Tant qu'ère pichonèla* (oT085) et *La Tònia* (oT089) ont sans doute été jadis des bourrées-chansons.

On distingue différents degrés de popularité entre les airs de bourrées, qui vont là encore des standards aux rares. Il semblerait que, statistiquement, ce degré soit mesurable à l'aune du nombre de textes sur un même air, mais ce n'est que partiellement vrai, car on doit tenir compte des préférences régionales et individuelles. C'est grand l'Auvergne, sans parler du Limousin, également terre de bourrée, et si le disque et les groupes folkloriques ont parfois contribué à appauvrir le répertoire en le réduisant à quelques standards, les collectages des trente dernières années, la découverte d'enregistrements anciens, commerciaux ou non, ont fait resurgir des richesses musicales insoupçonnées, et apporté quantité d'éléments à la connaissance de la danse par excellence du Massif Central. Les tableaux qui suivent présentent, par ordre croissant, les incipits des textes de bourrées du répertoire de Louise Reichert, répartis selon leurs timbres, ou "familles d'airs".



oT025. *Se sabiatz drolletas* Bourrée

*Se sabiatz drolletas jamai vos maridariatz (bis)  
Restariatz restariatz soletas, gardariatz la libertat (bis)*

*Me suèi maridada ai perduda la libertat  
Suèi torna- suèi tornada vieusa, l'ai tornada recobrar*

*Se sabiatz drolletas cassi vos maridariatz  
Ne penriatz ne penriatz en òme, ai ! cassi vos carrariatz*

*Si vous saviez jeunes filles jamais vous ne vous marieriez  
Vous resteriez vous resteriez seules, vous garderiez votre liberté*

*Je me suis mariée j'ai perdu ma liberté  
Je suis deve- je suis devenue veuve, je l'ai recouvrée*

*Si vous saviez jeunes filles, ah ! que vous vous marieriez  
Vous prendriez vous prendriez un homme, ah ! vous seriez à votre aise, et comment*

oT025. *Se sabiatz drolletas* Bourrée-Chanson

Un texte pour un timbre

filha (oT032), la deuxième partie de l'autre empruntant

quelques traits à celle de *Para lo lop* (oT034). Et, puisque c'est la prochaine sur notre liste, précisons que la chanteuse a son air à elle, bien qu'elle en connaisse la mélodie habituelle, chantée une seule fois (sur huit), et sur sollicitation. C'est d'ailleurs celle-ci qui soutient *Ai vista ta mia Pièrre* (oT035), dont les paroles,

Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT025 <i>Se sabiatz drolletas</i> <i>Se sabiatz drolletas ou drollbtas</i>	3	<i>Bourrée Chanson : 5-6</i>	6
oT026 <i>La Cana ou Guston ou La borreia del Coquin</i> <i>Guston aviá una cana</i>	8-9	<i>Bourrée Chanson : 4-8</i>	10
oT027 <i>Sul ròc d'a Carlat</i> <i>Ai facha una mestressa</i>	1	<i>Bourrée : 8-8</i>	8
oT028 <i>La morralhada</i> <i>Vai vai vai morralhada</i>	1	<i>Bourrée : 6-6</i>	10
oT029 <i>Ont anaràs gardar</i> <i>Ont anaràs gardar ou Ont anarem gardar</i>	2	<i>Bourrée : 8-8</i>	2
oT030 <i>D'ont venètz vos Pièrre</i> <i>D'ont venètz vos Pièrre</i>	1	<i>Bourrée : 4-8</i>	8
oT031 <i>Ieu fume, ieu pipe</i> <i>Ieu fume, ieu pipe, ieu fau lo garçon</i>	1	<i>Bourrée : ritournelle d'une seule phrase de 8 mesures bissée, cf. T. "Chapeau de cocu"</i>	2
oT032 <i>La maire amb la filha</i> <i>... E ço diguèt la filha e anarem plaijar</i>	2-3	<i>Bourrée Chanson : 4-8 ; 2 airs (cf. T. Lo maridam Cabdètet Para lo lop) C.L. I, H-8 L'anguille adjudgée à la jeune / C.D. 11803 L'anguille dans la gerbe de blé</i>	2
oT033 <i>La maridam Cabdèt</i> <i>La maridam Cabdèt</i>	1	<i>Bourrée : 4-8 ou 8-8</i>	5

Avec les trois premières, on est dans le domaine des rares, bien que Michel Esbelin me signale un enregistrement de *Si vous saviez jeunes filles* par Jean Pradal vers 1927 pour les disques Le Soleil, la firme de Martin Cayla. Michel trouve aussi à *La Cana* une parenté avec *La Roucade*, *La Cayrolaise* et *La Galinette*. Par contre *Sul ròc d'a Carlat*, dont on sait qu'elle était jouée par le cabretraire Camille (Delpuech) de Leucamp, ne lui évoque aucune autre mélodie.

Si l'on prend le plus connu des autres airs cités, *La morralhada* (oT028), on voit que, quoique souvent chantée, elle ne porte pas d'autres paroles dans le répertoire de Louise Reichert. Même chose pour d'autres airs connus, *Ont anaràs gardar* (oT029), *D'ont venètz vos Pièrre* (oT030), et *La maridam Cabdèt* (oT033), qui pourtant, pas très loin de là, sert de timbre à la chanson satirique du *Curé de Lacalm*, et qui se profile dans un des deux airs sur lesquels *La Caçaira* chante les deux couplets de *La maire amb la*

d'une métrique différente de celle de *Para lo lop*, l'obligent à jongler avec la mélodie, ce qu'elle fait avec une totale maîtrise.

oT027. *Sul ròc d'a Carlat* Bourrée



Deux textes pour : *Para lo lop, La vòle la Marianna*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT034	Para lo lop Para lo lop belota	2	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; 2 airs, dont 1 seule fois le Para lo lop classique	8
oT035	Ai vista ta mia Pièrre Ai vista ta mia Pièrre	1	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; T. Para lo lop	6

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT036	La vòle la Marianna La vòle la Marianna	1	<i>Bourrée</i> : 4-8	7
oT037	Ieu vòle anar a Montsauvi Ieu vòle anar a Montsauvi	1	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; T. La vòle la Marianna . Paroles : Lucie Colomb, de Montsalvy (source : Bernard Coste).	5

Trois textes pour : *Tant que t'aimave (ou Portatz chaupina, ou Las Tres pauquetas), Son davalats, Janeton, venetz velhar*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT038	Tant que t'aimave Tant que t'aimave	1	<i>Bourrée</i> : 8-8	3
oT039	Las Marcolesas Las Marcolesas	2	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Tant que t'aimave	3
oT040	Las cabras blancas Las cabras blancas	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Tant que t'aimave	3

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT041	Son davalats Son davalats	1	<i>Bourrée</i> : 8-8	7
oT042	E lo papà tojorn bica la mamà E lo papà tojorn bica la mamà	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Son davalats	1
oT043	Prèsta-lo-me ton causa Prèsta-lo-me ton causa	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Son davalats	1

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT044	Janeton venetz velhar Janeton venetz velhar	1	<i>Bourrée</i> : 8-8	10
oT045	I èron un, i èron dos I èron un, i èron dos, la velhavon	2	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Janeton venetz velhar	2
oT046	Al cap del boscatèl Al cap del boscatèl i a una lèbre	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; cf. T. Janeton venetz velhar, variante en majeur	1

Quatre textes pour : *La Calha, La Borrèia d'Auvèrnhe*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT047	La Calha Ó calha bèla calha	4	<i>Bourrée Chanson</i> : 4-8 C.L. IV, Ma-11 Caille, où est ton nid? / C.D. 10506 La caille et son nid	8
oT048	La bèla Margarida Un jorn d'aquesta annada	3	<i>Bourrée</i> : 4-4 ; T. La Calha	7
oT049	Se zi demorèm gaire Se zi demorèm gairèu Se li demorèm gaire	1	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; T. La Calha	4
oT050	Ai vista ma mia aqueste matin Ai vista ma mia aqueste matin	1	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; T. La Calha, avec variante mélodique importante	1



	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT051	La borrièra d'Auvèrnhe La borrièra d'Auvèrnhe	1	Bourrée : 4-4	4
oT052	Tarirà la borseta Tarirà la borseta, tarirà tarirà pas	1	Bourrée : 4-4 ; T. La borrièra d'Auvèrnhe	1
oT053	Bò dirai pichonèla Bò dirai pichonèla	1	Bourrée : 4-8 ; T. La borrièra d'Auvèrnhe	1
oT054	Lo boriaire d'En Calalucha Lo boriaire d'En Calalucha	1	Bourrée : 4-4-8 ; T. La borrièra d'Auvèrnhe. 3ème partie : E lo jorn venguèt	7

Cinq textes pour : *Las auglanas, Sul pònt d'Antraigas, Ai vist lo lop*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT055	Las auglanas N'ai cinc auglanas dins ma pòcha	1	Bourrée : 6-6	3
oT056	Las menetas Aquesta annada las menetas	1	Bourrée : 6-6 ; T. Las auglanas	7
oT057	La cabreta de mon paire E la cabreta de mon paire	1	Bourrée : 6-6 ; T. Las auglanas	3
oT058	Lo trauc del cuou de nòstra ainada Lo trauc del cuou de nòstra ainada	1	Bourrée : 6-6 ; T. Las auglanas	7
oT059	Passat deman ieu me maride Passat deman ieu me maride	7	Bourrée Chanson : 6-6 ; T. Las auglanas C.D. 5917 <i>La mariée qui embrasse le cousin</i>	11

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT060	Sul pònt d'Antraigas Sul pònt d'Antraigas	4	Bourrée Chanson : 8-4	2
oT061	Se sabiatz ma maire Se sabiatz ma maire de que m'es arribat	2	Bourrée : 8-4 ; T. Sul pònt d'Antraigas	8
oT062	L'estron Un còp i èron quatre	3	Bourrée Chanson : 8-4 ; T. Sul pònt d'Antraigas	10
oT063	Las calms d'Endona Per las calms d'Endona	1	Bourrée : 8-4 ; T. Sul pònt d'Antraigas	1
oT064	Se n'aviá una mia Se n'aviá una mia	3	Bourrée Chanson : 8-4 ; T. Sul pònt d'Antraigas	1

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT065	Ai vist lo lop Ai vist lo lop	1	Bourrée : 6-6	10
oT066	Passa pel prat Loïsòla Passa pel prat Loïsòla	2	Bourrée : 6-6 ; T. Ai vist lo lop	11
oT067	Lo cocut canta mia Lo cocut canta mia	1	Bourrée : 6-6 ; T. Ai vist lo lop	5
oT068	Fai-lo cornard Fai-lo cornard	2	Bourrée : 6-6 ; T. Ai vist lo lop	9
oT069	Passe mon temps de la joïnessa Passe mon temps de la joïnessa	1	Bourrée : 6-6 ; T. Ai vist lo lop	1

Six textes pour : *La Glauda*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT070	La Glauda La Glauda	1 1/2	Bourrée : 6-6	5
oT071	Drolleta tòrna l'esquilon Drolleta tòrna l'esquilon	1	Bourrée : 6-6 ; T. La Glauda	5
oT072	Drolleta qu'avètz les èrs doç Drolleta qu'avètz les èrs doç	2	Bourrée : 6-6 ; T. La Glauda	4
oT073	Drolleta prèsta-me ton trauc Drolleta prèsta-me ton trauc	1	Bourrée : 6-6 ; T. La Glauda	3
oT074	Drollòta, quand lo prestaretz Drollòta, quand lo prestaretz	1	Bourrée : 6-6 ; T. La Glauda	1
oT075	Ma maire bò m'a tojorn dich Ma maire bò m'a tojorn dich	1	Bourrée : 6-6 ; T. La Glauda	2



Huit textes pour : *Ieu n'ai cinc sòus*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT076	Ieu n'ai cinc sòus Ieu n'ai cinc sòus	1	<i>Bourrée</i> : 8-8	4
oT077	Sans tu Pierron Sans tu Pierron	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	21
oT078	Lo cuou es mieu Lo cuou es mieu	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	1
oT079	Al lièch Pierron Al lièch Pierron	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	1
oT080	Per bièn cantar Per bièn cantar, viva las Limosinas	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	1
oT081	Ieu bò aime tot Ieu bò aime tot, lo vin amai las dròllas	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	1
oT082	Ieu suèi cocut Ieu suèi cocoutou Se suèi cocut	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	1
oT083	Son blancs e blus Son blancs e blus	1	<i>Bourrée</i> : 8-8 ; T. Ieu n'ai cinc sòus	1

Treize textes pour : *La Marmita*

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT084	La Marmita Montave la marmita	3	<i>Bourrée</i> : 4-8	5
oT085	Tant qu'ère pichonèla Tant qu'ère pichonèla	2	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; T. La Marmita cf. C.D. 1816 <i>La bergère devenue grandette</i>	4
oT086	Ieu ne vòle un fringaire Ieu ne vòle un fringaire	1	<i>Bourrée</i> : 4-8 ; T. La Marmita 4-8	2
oT087	Ieu vòle pas Jan Pièrra Ieu vòle pas Jan Pièrra ou Te'n vòle pas	1	<i>Bourrée</i> : 4-6 ; cf. T. La Marmita	4
oT088	Lo paure Pièrra plora Lo paure Pièrra plora	1	<i>Bourrée</i> : 4-6 ; cf. T. La Marmita. <i>Couplet enchaîné sur oT090</i>	2
oT089	La Tonia La Tonia n'es malauda	1	<i>Bourrée</i> : 4-6 ; cf. T. La Marmita. <i>Couplet enchaîné sur oT090</i> cf. C.L. I, P-35 <i>La maladie de la fille ivrogne</i> / C.D. 110.. <i>La Marguerite elle est malade</i>	1
oT090	D'ont mai lo penchenava D'ont mai lo penchenava	1	<i>Bourrée</i> : 4-5 ; cf. T. La Marmita	3
oT091	E canta canta mèrle E canta canta mèrle	1	<i>Bourrée</i> : 4-0 ; cf. T. La Marmita 1ère partie	4
oT092	Margarida fialava Margarida fialava Pierronèl retorciá	1	<i>Bourrée</i> : 4-0 ; cf. T. La Marmita 1ère partie	1
oT093	Lo virolet es mieu Lo virolet es mieu	1	<i>Bourrée</i> : 0-8 ; cf. T. La Marmita 2ème partie ; <i>Instable, parfois</i> La vòle la Marianna	3
oT094	Ieu vòle pas d'un vièlh Ieu vòle pas d'un vièlhou N'en vòle pas d'un vièlh	1	<i>Bourrée</i> : 0-8 ; cf. T. La Marmita 2ème partie	1
oT095	La cabreta d'Auvèrnhe La cau recomandar, la cabreta d'Auvèrnhe	1	<i>Bourrée</i> : 0-8 ; cf. T. La Marmita 2ème partie	1
oT096	Nautres n'avam un gal Nautres n'avam un gal	3	<i>Bourrée</i> : 0-8 ; cf. T. La Marmita 2ème partie , avec variations mélodiques	9

C'est de loin l'air le plus usité par Louise. Bien que très connu, nous en donnons ici la partition pour permettre la comparaison avec quelques-unes des différentes variantes mélodiques imposées par la coupe de certains textes (oT87 à oT90). Quant aux couplets, où l'on pourrait voir deux titres distincts (c'est l'opinion de Père Boissière), le fait que *La Çaçaira* les associe dans trois interprétations sur cinq, et que ce lien repose sur une équivoque à la fois culinaire et érotique (voir \*), me fait pencher

en faveur du regroupement sous un seul titre : c'est presque une bourrée-chanson.

Les deuxièmes parties des bourrées suivantes jouent avec la mélodie de base pour accommoder des paroles dont la prosodie diffère de celle de *La Marmita*. On passe ainsi du découpage 4-8 à 4-6 (oT87, oT88 et oT89, ces deux dernières étant identiques<sup>6</sup>), puis 4-5 (oT90).



oT084. La Marmita

Bourrée

Montave la marmita, la podiá pas montar (bis)  
 La podiá pas montar, la marmita, la marmita  
 La podiá pas montar, la marmita, podiá pas

Montave (e) davalave, fasiá coma podiá (bis)  
 Fasiá coma podiá amb la marmita amb la marmita  
 Fasiá coma podiá amb la marmita que l'aviá

Montave sus las autras per esparnhar la miá (bis)  
 (pas de 2<sup>e</sup> partie)

Montave la serventa, la serventa del curat (bis)  
 La podiá pas montar, la serventa, la serventa  
 La podiá pas montar, la serventa del curat

Montave la serventa ne'n davalave pas (bis)  
 Ne'n davalave pas de la serventa, de la serventa  
 Ne'n davalave pas, de la serventa del curat

Je suspendais la marmite à la crémaillère, je ne pouvais pas la suspendre

Je ne pouvais pas la suspendre, la marmite, la marmite  
 Je ne pouvais pas la suspendre, la marmite, je ne pouvais pas

Je montais (et) je descendais, je faisais comme je pouvais  
 je faisais comme je pouvais avec la marmite avec la marmite  
 je faisais comme je pouvais avec la marmite car je l'avais

Je montais sur les autres pour économiser la mienne  
 (pas de 2<sup>e</sup> partie)

Je hissais (je montais) la servante\*, la servante du curé  
 Je ne pouvais pas la hisser (la monter) la servante la servante  
 Je ne pouvais pas la hisser (la monter) la servante du curé

Je montais la servante, je n'en descendais pas  
 Je n'en descendais pas de sur la servante de sur la servante  
 Je n'en descendais pas de sur la servante du curé

\* la serventa (en français : la servante), désigne l'étrier de la crémaillère, ou un crochet permettant de soulever les marmites par l'anse ; c'est aussi la bonne.

oT084. La Marmita Bourrée

Mon - ta - ve la mar - mi - ta la po - diá pas mon - tar, Mon - tar, La  
 po - diá pas mon - tar, la mar - mi - ta, la mar - mi - ta, La  
 po - diá pas mon - tar, la mar - mi - ta, po - diá pas, La pas.

oT087. Te'n vòle pas Jan Pièrra (var. : Ieu vòle pas ...) Bourrée

Te'n vò - le pas Jan Pièr - ra a - quò's un car - bo - nièr, Te'n nièr, Quand  
 pas - su per las tèr - ras 'quel Jan Pièr - ra fa  
 piúr al lop a - mai a tot, Quand  
 pas - su per las tèr - ras 'quel Jan Pièr - ra fa  
 piúr al lop a - mai a tot

oT088. Lo paure Pièrra plora Bourrée

Lo pau - re Pièr - re plo - ra pòt pas quil - har l'ar - quet, Lo quet, Pot  
 pas quil - har l'ar - quet lo pau - re Pièr - re, Pòt  
 pas quil - har l'ar - quet que l'a tot sec

oT089. La Tònia n'es malauda Bourrée

La Tò - nia n'ès ma - lau - da N'èn cau lo me - de - cin, La cin, N'èn  
 cau lo me - de - cin la pau - ra Tò - nia, N'èn  
 cau lo me - de - cin per la ga - rir

oT090. D'ont mai lo penchenava Bourrée

D'ont mai lo pen - che - na - va, d'ont pus bor - rut l'a - viá, D'ont via, D'ont  
 pus bor - rut l'a - viá la pau - ra Tò - nia, d'ont  
 pus bor - rut l'a - viá

J'ai aussi inclu dans la famille *Marmita* des bourrées défectives, chantées sur une seule partie de l'air. Ce détail ne semble pas déranger la chanteuse, mais il s'agit probablement d'oublis, ce cas affectant surtout des occurrences uniques (oT92, 94, 95), ou instables (oT93). Signalons au passage que *Margarida fialava* (oT92) figure dans la discographie de Monboisse et Latorre<sup>7</sup> sur l'air de *La Borrèia d'Auvèrnhe*, de même structure que *La Marmita*. Le cas de *Nautres n'avam un gal* (oT96), chanté neuf fois de manière identique, est différent : à un premier couplet sur l'air de la deuxième partie de *La Marmita*, répond le second sur une légère variante dans le grave, et le troisième reprend le premier, lui aussi avec une petite variante. Ces particularités justifieraient, pour Père Boissière, d'isoler ce timbre. J'ai tenu à la laisser dans la "famille" pour étayer ce qu'écrivit très justement Olivier Durif : "... dans la tradition du Massif Central, la mélodie "standard" n'est bien souvent qu'un squelette mélodique qui fait référence soit à un titre ou à des paroles, soit même à un individu, à partir duquel chacun reste totalement libre de proposer "sa vision du monde".



## Autres Danses

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oT097	Quand lo mèrle sauta al prat Quand lo mèrle sauta al prat	1	Polka	1
oT098	La polca de Laritotó La polca de Laritotó	1	Polka, autre titre : "La Valentinou"	2
oT099	L'ai portat lo viron-viron L'ai portat lo viron-viron	1	Polka	7
oT100	Lo cantar e lo dançar Lo cantar e lo dançar	1	Polka	1
oT101	Taitó Taitó barba de cabra	1	Polka piquée : 2 airs, dont "Tiens bon Marie-Madeleine"	4
oT102	Chinchiborlí Chinchiborlí, chinchiborla	1	Polka Marche ou Chibreli ? enchaîné sur S'es enanat lo mieu fringaire	2
oT103	Tant que farem atau Tant que farem atau... un còp, dos còps...	1	Polka Marche ?	3
oT104	Planta un cau Planta un cau	1	Scottishe	12
oT105	Trai-te ençai Trai-te ençai	1	Scottishe : T. Planta un cau	1
oT106	L'aiga de rbsa L'aiga de rbsa	3	Scottishe	4
oT107	'Quí i a Pierron que passa 'Quí i a Pierron que passa	1	Scottishe : 2 airs, dont "Chez la mère Antoine"	6
oT108	Quau t'a fach aquò Quau t'a fach aquò	1	Scottishe -valse	3
oT109	La voli á bicar la molinièira La voli á bicar bicar bicar la molinièira	1	Brise-pieds	11
oT110	Marisson ton pieucelatge Marisson ton pieucelatge	1	Mazurka	6
oT111	Plai Janeta E plai Janeta	1	Valsovienne : T. "T'as bu bonhomme"	3
oT112	Te'n tirarai cinc sbus Te'n tirarai, te'n tirarai, te'n tirarai cinc sbus	1	Valsovienne : T. "T'as bu bonhomme"	3

Au nombre de 16 au répertoire occitan de Louise, les mélodies de la plupart de ces danses de couple ont été à maintes reprises enregistrées par les musiciens auvergnats, sous des titres divers. La chanteuse enchaîne volontiers couplets en oc et couplets en français (12 titres), passant de la polka à la scottish, de la mazurka à la valsouvienne (ou valse-vienne, ou varsovienne), sans oublier le brise-pied, plus local. Comme dans *Pastel* n° 53, j'ai choisi de présenter une scottish-valse, *Quau t'a fach aquò* (oT108), en raison

des changements de rythme, qui s'opèrent toujours de façon intéressante : première partie staccato (elle me fait assez penser à un air de branle), deuxième partie en 3/4, plus proche de la bourrée que de la valse, qui démarre après une mesure de flottement.

oT108. Quau t'a fach aquò? Scottishe-Valse

Quau t'a fach aquò pe - cai-re quau t'a fach a - quò ? quau t'a fach a - quò ? Bò a  
fach lo ca - bre - tai - re 'quel bo - gre de gra - tai - re,  
bò m'a fach a - quò sans qui - tar les es - clòps

### oT108. Quau t'a fach aquò Scottish-Valse

Quau t'a fach aquò pecaire  
Quau t'a fach aquò ?  
Bò a fach lo cabretaire 'quel bogre de grataire  
Bò m'a fach aquò sans quitar les esclòps

Qui est-ce qui t'a fait ça ma pauvre  
Qui est-ce qui t'a fait ça ?  
C'est le cabretaire\* qui l'a fait, ce bougre de gratteur,  
Il me l'a fait, ça, sans enlever ses sabots

\* cabretaire : joueur de cabrette, la cornemuse d'Auvergne



## Les Chansons Modernes, Littéraires ou Locales

	Titre & Incipit	Nb. couplets	Observations	Nb. enr.
oM01	Lo molen Ajocat sus la ribeiera	3	Paroles et Musique : Louis Debrons (1921)	5
oM02	Lo poton Un dimmèrgue a la vesprada	3		5
oM03	Ieu t'aime d'una amor sincèra Ieu t'aime d'una amor sincèra	2		3
oM04	La cançon d'al Lucador Ieu suèi Pierron d'al Lucador	10	Romance locale	7
oM05	Lo regrèt de Lison Dempuèi que ieu 'spère	1	"Regret". Paroles : Mgr. Géraud. Musique : Traditionnel ?	2
oM06	L'Auvèrnhe es mon país L'Auvèrnhe es mon país	2	Régionale identitaire	2
oM07	La Marselhesa dels païsans Trima païsan tant qu'as del sofle	2	Parodie satirique. Timbre : La Marseillaise. Musique : Rouget de l'Isle (1792)	6

Les cinq premières sont des romances, parmi lesquelles seule *Lo Molen* (oM01) a une résonance tragique. Composée en 1921 par le poète Louis Debrons au lendemain de la première guerre mondiale, elle a été enregistrée, chantée par Henri Gaillard, vers 1930. Il est probable que c'est de ce disque 78 tours que la tient Louise. Elle en fait quelque chose de bien personnel, et, en débarrassant la chanson de certaines afféteries mélodiques – il en reste quelques-unes, qui lui inspirent cette réflexion : “celle-là, elle est dure à chanter!” –, la rend infiniment plus directe et émouvante. Comme *Lo Molen*, les quatre suivantes, bucoliques et sentimentales, me semblent relever de la vague de compositions en oc suscitée par le mouvement félibréen à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. *Lo Poton* (oM02) retrouve assez la veine traditionnelle, mais *Ieu t'aime d'una amor sincèra* (oM03) est bien plate. *La Cançon d'al Lucador* (oM04) évoque une idylle ayant pour cadre un lieu-dit des bords de la Truyère, au fond du vallon de Couesque (Aveyron), où Louise nous emmenait acheter des paniers chez “la Marie du Lucadou”. Si l'on sait que le *Regrèt de Lison* (oM05) est l'œuvre de l'évêque d'Aurillac Pierre Géraud (1842-1922), nous n'avons qu'une hypothèse concernant l'auteur de *L'Auvèrnhe es mon país* (oM06) : le livret du beau coffret consacré au Cantal par l'AMTA mentionne un chansonnier d'Ally (Haute-Loire), du nom de Marcel Célier (1902-1950), comme ayant fait imprimer plusieurs de ses chansons, dont l'une s'intitule “*Oubergni mon país*”. Ne l'ayant pas eue sous les yeux, et le titre ne brillant pas par l'originalité, nous ne pouvons dire s'il s'agit de celle de Louise, à ranger dans la catégorie “identitaire-pompier”.

*La Marselhesa dels païsans* (oM07) est la seule représentante en oc de ces parodies frondeuses dont le répertoire de Louise offre en français plusieurs exemples (voir *Pastel* n° 55). Père Boissière a eu vent d'autres versions, et ce succès s'explique aisément : sujet indémodable, actualisation des noms en accord avec les résultats d'élections ; chez *La Çaçaïra*, ça va de Fallières

(président de la République 1906-1913) à Giscard (1974-1981). Et, entre les présidentielles, les législatives maintiennent l'intérêt. En voici les paroles, on suppose la musique connue, même si la métrique assez fantaisiste contraint à quelques aménagements de la mélodie.

## oM07. La Marselhesa dels Païsans

Trima païsan tant qu'as del sofle  
Lo còssol velha sur ton blat  
Quand auràs lo borsicon plan confle  
Aquel òme lo t'aurà lèu voidat  
Aquel òme lo t'aurà lèu voidat  
Amé guel veiràs ton ròtle  
L'imposicion mònta cada an  
Anem obrièrs païsans!  
Engraisatz les fenhants  
Crenom d'un gal  
Al cormalh  
Les cau pendolar en pauc !

Per deputat\* voliatz un ase  
E n'avètz un\*\* de tot cagat  
Quand auràs lo borsicon plan confle  
Aquel òme lo t'aurà lèu voidat  
Aquel òme lo t'aurà lèu voidat  
Amé guel veiràs ton ròtle  
L'imposicion mònta cada an  
Anem obrièrs païsans!  
Engraisatz les fenhants  
Portatz en pau  
Les cau estrilhar en pauc !

\* var. : per president

\*\* var. : amb Falièira n'avètz un ... – amb Giscard n'avètz un ...



### La Marseillaise des Paysans

Trime paysan tant que tu as du souffle  
Le perceuteur veille sur ton blé  
Quand tu auras ta bourse bien pleine  
Cet homme te l'aura vite vidée  
Avec lui tu verras ton rôle  
L'impôt augmente chaque année  
Allons ouvriers paysans !  
Vous engraissez les fainéants  
Crénom d'un coq  
À la crémaillère  
Il faut les suspendre un peu

Pour député\* vous vouliez un âne  
Et vous en avez un\*\* de tout ch...  
Quand tu auras ta bourse bien pleine  
Cet homme te l'aura vite vidée  
Avec lui tu verras ton rôle  
L'impôt augmente chaque année  
Allons ouvriers paysans !  
Vous engraissez les fainéants  
Portez une barre  
Il faut les rosser un peu !

\* var. : pour président

\*\* var. : avec Fallières vous en avez un... – avec Giscard...

Bien qu'il lui arrivât de se vanter d'être "bien avec les gendarmes", quand elle chantait cette chanson, Louise avait le regard d'une Marseillaise de Rude<sup>®</sup> rigolarde ; ce regard indomptable, cette ironie irrévérencieuse, avaient de qui tenir, comme le montrent les anecdotes recueillies, choisies et transcrites par Père Boissière.

### Deux anecdotes racontées par La Çaçaira

Louise Reichert évoquait souvent son père, "Jan Pichon", qui était un des quatre cuous roges de Lacapelle-del-Fraysse, à une époque où les cuous blancs étaient en position dominante. Voici la parodie d'une formule sacrée que Jan Pichon aimait citer (on ne sait si elle est traditionnelle ou née de son imagination), puis une anecdote illustrant la fermeté de ses opinions politiques :

*Mon paire disia : Quand vau a un entèrrament, lo nôstre curat fa la diferença dels riches e dels paures.*

*Quand quò's un riche que va asorar – sabètz que presenton una crotz e vos cau asorar – quand èra un riche, lo curat disia : Asoratz, cristò-mistó ! E quand quò èra un vièlh o un paure, alèra disia : Asoratz, rossàs !*

**Notes :** curat : curé - asorar : adorer - disia : disait - sabètz que presenton una crotz e vos cau asorar : vous savez qu'on présente une croix, et il vous faut adorer - "cristò-mistó" : formule parodique dépourvue de sens, mais à la sonorité douce - asoratz rossàs : littéralement "adorez, gros rouquin", et prononcée ici avec une grosse voix.

A La Capèla del Fraisse, lo mèra èra Monsur (...), d'a Mentièira. Avia ajuda una sòrre qu'èra mòrta jove, èra pas maridada... e sa dòta, l'aviàun donada a la Comuna de La Capèla del Fraisse... e amb lo revengut d'aquel argent deviàun donar del pan als paures de la comuna, un còp per an ; apelavon aquò lo pan de Sent Antòni. Lo donavon als pus miserables de la comuna, e coma nautres siam uèch enfants... mès nautres n'aviam pas jamai ajut.

Lo mèra fasiá passar lo campanièr, pels ostals, e disia "Vos cau votar per Monsur d'a Mentièira, per çò que se votatz pas per guel vos donaràun pas lo pan de Sent Antòni, e se votatz per guel vos donaràun lo pan de Sent Antoni."

Alèra me'n rapelarai tojorn : Mon paire venia del trabalh, lo ser. Ieu ère al lièch ; i avia un lechon al fons de l'ostau. Tè, me sovene d'aquò, qu'avia sèt o uèch ans ! ... Ieu sabia que lo campanièr èra vengut, que l'avia vist. La mamà ditz atau a mon paire :

- Diá, Jan, lo campanièr es vengut, d'uèi.

- A !, e de que voliá ?

- E diá, te calia far coma les autres, te calia votar per Monsur d'a Mentièira, que nos donariaun lo pan de Sent Antòni, que lo donon als paures ; mès nautres bò nos aun pas jamai donat, per çò que tu vòls pas votar per guel. Mès fai coma les autres !, nos donaràun lo pan de Sent Antòni !

Paure enfant ! Mon paire s'emmalèt, que l'ai pas jamai vist atau. I avia un lum sus la taula, un calen ; atapa aquel lum, lo rebat per la paret. Lo lum se torceguèt pel mièg.

- Miladieu de miladieu ! de que me dises aquí ! Miladieu, se i ère estat, cassi se seriá sortit d'aquí ! Marí – ma maire s'apelava Marí – t'a mancat lo pan, Marí, t'a mancat ? Davant que vòte per aquels cuous blancs, estimaria mièlhs èstre brutlat dins l'òli ! Bò me venrà pas dire a-n-a io ! ... E que lo gardon lo pan de Sent Antòni, que se lo foton al cuou, lo vòle pas.

E nautres n'avèm pas jamai ajut, a repòrt que mon paire votava pas per guel ...

**Notes :** lo campanièr : le sonneur de cloches - ajut, -da : eu, eue (part passé de aver) - alèra me'n rapelarai : alors je m'en souviendrai - ieu ère al lièch : moi j'étais au lit - lechon : petit lit - avia sèt o uèchs ans : j'avais sept ou huit ans - d'uèi : aujourd'hui - diá (pour diga) : dis, dis donc - te calia : il te faudrait - s'emmalèt : s'est mis en colère - atau : ainsi - lum, calen : lampe (à huile ?) - se i ère estat, cassi se seriá sortit d'aquí ! : si j'avais été là, comment il aurait "dégagé" ! - estimaria mièlhs èstre brutlat dins l'òli : je préférerais être brûlé dans l'huile - Bò me venrà pas dire a-n-a io : il ne viendra pas me le dire à moi - a repòrt : parce que.



## Notes

1. Quelques-uns des termes qui désignent l'action de chanter aux bœufs : *brïoler* en Berry, *kioler* et *tiuler* en Nivernais, *arauder*, *bauler*, *badauler*, *terlander* en Poitou, *cantar boièr* en Haut-Agenais.
2. Bien que peu de ces chants aient semble-t-il été recueillis en pays d'oc, Père Boissière a enregistré plusieurs *Branlaboièr* auprès de chanteurs du Haut-Agenais (disque 33T, *Cantaires del Naut-Agenés*, A.C.A.M.P. 1984, disque 33T).
3. Chanson française ou de langue française ? C'est dans ce manque de précision, chez des auteurs qui nous ont habitués à une plus grande rigueur, que réside l'anomalie.
4. Enfer : Département d'une bibliothèque où sont déposés les livres interdits au public (Robert)
5. Cette remarque exclut bien sûr les versions pseudo-folkloriques où les auteurs ont cru bon d'étoffer les textes de base de bourrées courtes avec des couplets de leur cru, dont le style est en général facilement reconnaissable.
6. Cette structure 4-6 est celle de *La Bourbonnaise* (Caveau n° 671, Bouillet p. 17), bourrée à 2 temps dont le timbre porte plusieurs parodies satiriques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'une chanson en oc assez connue, inspirée à un lettré par *La Cigale et la fourmi* de La Fontaine ; il y a même analogie mélodique dans la 2<sup>e</sup> partie de oT88 et oT89
7. *Lo Marianno fiolabo*, Parlophone, 1932 ; plage 10 du CD *Musiques traditionnelles d'Auvergne et du Rouergue*, compilation de Gérard Côte et Michel Esbelin, 2003, Marianne Mélodie 031054.)
8. François Rude (1784-1855), sculpteur français, auteur du bas-relief *Le départ des volontaires* de l'Arc de Triomphe à Paris, dont le personnage central est la célèbre *Marseillaise*.

## Bibliographie

- BOUILLET, Jean-Baptiste. *Album Auvergnat*. Vol. I. Moulins : P. A. Desrosiers, 1848. 95 p.
- BOURRÉE (LA). *Chants et danses populaires du Massif Central*. Paris : P. Bossuet, 1929. 126 p.
- COCHINAL, Huguette. *Chants et danses folkloriques du Limousin et du Massif Central*. [Sans lieu] : Éditions du Dauphin, 1974. 272 p.
- COGET, Jacques. Chanteurs traditionnels du Haut-Rouergue. *Ethnologia : revue d'ethnologie et des sciences sociales des pays du Massif Central*. 1984, n° 29-32, p. 121-231.
- DELZANGLES, Fernand. *Chants populaires d'Auvergne*. Aurillac : Terrisse, 1910. 135 p.
- DELZANGLES, Fernand. *Danses et chansons de Danse d'Auvergne*. Aurillac : Poirier-Bottreau, 1930. 190 p.

DURIF, Olivier. *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*. Paris : Cité de la Musique ; Actes Sud, 1998. 160 p. Collection Musiques du Monde. (Livre + disque compact, publié avec l'aide de la FAMDT)

ÉTAY, Françoise. *Le violon traditionnel en Limousin*, Mémoire de Maîtrise : Musique, éducation musicale : Université de Paris-Sorbonne. Paris, 1983. 176 p.

GAUZIT, Eliane. *Faridondeta, revira-te*. Biarritz : Atlantica ; Institut Occitan, 2005. 284 p.

IEO (Seccion d'Auvèrnha-Nauta) ; Cercle Occitan du Lycée Agricole d'Aurillac. *C(h)ançons occitanas*. Aurillac, 1977. 44 p.

LAMBERT, Louis. *Chants et chansons populaires du Languedoc*. Paris, Leipzig : H. Welter, 1906. 348 p. (Marseille : Laffitte Reprints, 1983)

## Catalogue

COIRAULT, Patrice. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, vol.1 : 1996, 566 p. ; vol.2 : 2000, 635 p. Révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon.

LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française*. 6 vol. Québec : Presses de l'Université Laval. 1977-1987.

## Discographie

France : *Chants d'amour du Haut-Rouergue*. Paris : Ocora Radio-France, 1998. 1 disque compact C560141. (Autres enregistrements de collecte et livret : Jacques Coget).

La discographie de 33T de Louise Reichert figurant dans le n° 53 de *Pastel* ne mentionne pas ce CD, le seul à ce jour qui permette d'entendre la voix de la chanteuse. Réparons cet oubli en précisant que des 7 morceaux chantés par elle, 3 sont en occitan (*Lo Molen* oM01, *Sans tu Pierron* oT077 et *Qui i a Pierron que passa* oT107), tous extraits du 33T publié par Ocora en 1980.

Dans l'anthologie de musique traditionnelle en 10 CD que prépare Guillaume Veillet pour les éditions Frémeaux, deux plages seront consacrées au répertoire occitan de Louise, avec une suite de Marches nuptiales oT002 à 005, et la Bourrée oT068 (coll. Perrier-Wright 1971).

Et merci à  
Fernande Ricard, Jean-Pierre Cassagnes, Bernard Coste, pour communication de leurs archives photographiques.  
Philippe Roux, Emmanuel Lazinier pour leurs enregistrements, et à Frédéric Bianchi, des archives départementales du Cantal, pour le traitement des collections sonores.  
Michel Esbelin, pour sa connaissance de la musique auvergnate et de sa discographie



Louise Reichert au bistro en bonne compagnie  
Collection Ricard



# Soliloque, Désordres & Singularités

**Alem Alquier :** J'ai entendu dire que vous prépariez plusieurs créations...

**Christophe Rulhes :** Oui, et actuellement Loule Sabronde se structure de plus en plus en terme de compagnie, ouverte sur l'interdisciplinarité. Une des créations en gestation va consister en un solo musical que je vais fabriquer à partir d'images de collectage d'Amic Bedel, vidéaste, réalisateur, des images de personnes occitanophones en milieu rural, qui se racontent. Puis nous avons un projet avec Novel Optic, duo de plasticiens (René Durand et Papillon), et enfin un projet qui s'appelle *Nos Autres* et qui donne lieu à une résidence à la Villette à Paris, avec encore Amic Bedel, Sébastien Barrié (comédien) et Julien Cassié (circassien-danseur). Interdisciplinarité donc, mais surtout (et ce depuis que Loule existe) un souci majeur de diversité culturelle, avec une position relativiste par rapport à cette diversité. Sans hiérarchie. Ça ne signifie pas que tous les points de vue se valent, mais le principe est de travailler toutes les traductions possibles entre les différents points de vue.

**AA :** Si tu parles de la démarche de Loule Sabronde, quelle est alors sa relation avec la musique traditionnelle ?

**CR :** Alors là, tout de suite sans hésiter : notre rapport avec la tradition se fait

autour de l'oralité et de l'improvisation. Mais ça n'empêche pas les traductions des points de vue : ces points de vue sont souvent construits par le discours, notamment par l'idéologie moderne... justement entre savant et populaire, tradition et modernité, oralité et écriture, rural et urbain, etc. Autant de points de vue que Loule Sabronde a envie de questionner et de poser à plat de façon symétrique. C'est tout le travail que je mène depuis longtemps en anthropologie et en musique. Alors ça peut donner le trio Loule Sabronde qui est une espèce de punk-jazz chanté en occitan, avec des samples... dans lequel on sent quand même l'influence de l'oralité, de la ruralité, mais avec un caractère très urbain aussi... Et ça peut donner la future création, qui va utiliser des images de collectage vraiment puisées en milieu rural, avec des machines électroniques, de la cornemuse, et finalement pour une espèce d'hybride dans lequel on va trouver des références à la fois à la tradition, à la modernité, à la ruralité, à l'urbanité... et surtout qui va les questionner et les "mettre à mal", ces catégories. Parce que ces catégories, en fait, elles me fatiguent ! Pour moi l'idée de "musique traditionnelle" n'existe pas. L'idée de modernité n'est qu'un discours tenu par les élites "modernes" sur le reste du monde. D'ailleurs, souvent, la catégorie

"traditionnelle" est très peu employée de façon endogène, par les musiciens. Par exemple, parmi les chanteurs rouergats que nous collectons en milieu rural, je n'entends jamais dire "je suis un chanteur traditionnel". Ceux qui disent ça d'eux-mêmes sont en général des intellectuels, en ville, qui ont une pratique, d'ailleurs c'est devenu une catégorie et une pratique, paradoxalement très moderne, que la catégorie "musique traditionnelle" ! Catégorie engendrée par la modernité, par la pensée des Lumières, une pensée rationnelle. Alors la "tradition" ça serait cette espèce de musique, un peu orale, mais qu'en même temps on fait rentrer dans des cases en pratiquant de l'"ethnomusicologie", que l'on commence à écrire, et qui maintenant se transmet aussi de façon écrite...

**AA :** Oui, il y a même un diplôme d'état !

**CR :** Bien sûr ! Alors tout ça ça m'intéresse, d'un point de vue anthropologique, à observer ; par contre du point de vue de ma pratique musicale, ça me fait vraiment rigoler ! Ce sont des choses qui ne m'intéressent pas. Je suis moi-même d'origine rurale, mon père était paysan et chanteur, et tout ce qui est fixation, notation musicale, pour nous c'était dans l'oralité. Cependant j'adore l'écriture, bien que je ne la pratique pas, et justement il y a



En 2006 Loule Sabronde devient une compagnie. Christophe Rulhes, musicien et chanteur, en est le moteur. Il est aussi ethnologue, et sa présentation des créations de Loule est de fait constituée de réflexion sociologique : références à l'anthropologue Bruno Latour sur l'idée de modernité, évocation de la pensée sauvage héritée de Lévi-Strauss... son parcours et ses projets oscillent entre ruralité, identités, mise en symétrie... Christophe Rulhes dit avoir une position "relativiste" par rapport à la diversité culturelle.

Ceci est la retranscription d'un dialogue à bâtons rompus autour d'un feu de cheminée et d'une bonne soupe...

## Ordinaires

Entretien réalisé par Alem Alquier

beaucoup d'œuvres que j'admire et qui n'existent que grâce à l'écriture, que ce soit dans la musique classique ou dans la musique contemporaine.

Ma pratique étant orale, ce qui me plaît, c'est de questionner une espèce d'"écriture orale", qui n'empêche pas certaines formes complexes, mais qui s'inscrit dans l'oralité, dans le geste et dans l'échange avec les musiciens. C'est ça la démarche de Loule Sabronde. C'est ce qui préside un peu à cet hybride qui fait que parfois certains musiciens dits traditionnels disent qu'on est des martiens, mais moi je trouve que ce sont eux, les martiens ! Pareil pour certains musiciens de jazz qui disent "tiens, ils utilisent de la cabrette..." etc. Il s'avère qu'on a créé cette forme hybride qui est ce qu'elle est, une petite "bande passante", très fragile... mais qui existe telle quelle, et qui, je pense, à son humble façon, questionne ces grands partages entre tradition, modernité, entre savant, populaire, etc. et qui les questionne de fait car les porteurs du trio sont très hybrides, justement.

**AA :** Tu chantes en occitan, mais tu parles parfois de "langue des origines rurales", de "rouergat", de "patois", même...

**CR :** Effectivement, j'aime parfois appeler la langue occitane "patois" parce qu'il y a

beaucoup de locuteurs qui appellent cette langue patois, et que moi je ne trouve pas ça péjoratif. Parce que ces locuteurs (en milieu rural) disent ça avec beaucoup de fierté. Et le grand discours du "stigmaté patoisant" vient souvent aussi du centre de la culture occitane intellectuelle... Je côtoie pas mal de gens, toujours en milieu rural, qui disent *ieu parli patoès*, et qui sont très fiers d'employer le mot "patois". Ça aussi ça me plaît de le relativiser : pour moi, "patois", c'est pas un drame, puisqu'il y a des porteurs de cette identité patoisante. C'est comme ces gens qui dramatisent dans les quartiers le langage des banlieues... Je ne trouve pas ça dramatique, on a une forme d'adaptation, une forme de survie... de création linguistique, même.

**AA :** On sent que les questionnements à propos de la modernité sont très présents dans ta démarche... Tu pourrais préciser quand tu dis sur ton site "Nous n'avons jamais été modernes" ?

**CR :** Je reprends le titre d'un livre de Bruno Latour<sup>1</sup>. Je me pose beaucoup de questions par rapport à "l'idée" de modernité : qu'est-ce que c'est que cette "idée" qui est venue s'imbriquer à tous les niveaux, dans la culture, en musique ?... la musique qui s'écrit, la musique moderne, qu'est-ce que c'est

que cette forme de pensée très occidentale de la "modernité", qui a elle-même créé une pensée qui se voudrait LA pensée des Lumières, la pensée rationnelle, la seule pensée ayant accès à une vérité de la nature... en produisant une science qui aurait raison, par rapport à toutes les autres sciences, qu'est-ce que c'est tout ça ? Je trouve – toujours en milieu rural – des gens qui croient à une certaine forme de sorcellerie, pour moi ce n'est pas de la superstition, c'est un savoir, une connaissance à mettre en valeur. Des gens qui croient à certaines formes de guérison, pour moi c'est une connaissance, (et c'est efficace !) ce n'est pas du tout de l'ordre du folklore... Je vois aussi des gens qui chantent et qui pratiquent de la musique en mettant une cuillère dans une bouteille... je trouve ça très intéressant. C'est un peu embêtant toutes ces catégories qui en même temps servent à penser le réel et qui nous servent, à nous, à "nous" penser (tradition, modernité, etc.), ça crée des étiquettes et ça ne favorise pas toujours les traductions et les échanges entre les êtres humains. Ça favorise souvent au contraire des identités clivées, qui font que par exemple un joueur de vielle à roue aura des difficultés à rencontrer un électroacousticien... Alors qu'avec diplomatie et symétrie, et un intérêt commun, une telle rencontre peut être possible.



C'est la diversité. Finalement c'est ça qui intéresse Loule Sabronde, c'est la confrontation des diversités, sans faire une espèce de *melting pot* post-moderne, dans lequel tout va être aseptisé, et tout va être brassé, et tout va être finalement une fois de plus récupéré par les marchés, qui nous parlent de *world music*, et qui fabriquent une fois de plus une catégorie facile à vendre... Non. Nous recherchons la diversité culturelle avec des identités fortes, qui se mettent en symétrie, en danger de rencontre, et avec diplomatie (sans vouloir forcément écraser l'autre). À ce titre, la rencontre que Loule Sabronde a faite l'an dernier avec les chanteurs de Alba, chanteurs polyphoniques corses, ça m'a ravi ! je ne suis pas sûr qu'esthétiquement ou formellement c'était réussi, mais à vivre, dans la diplomatie que ça a suscité des deux parties, pour moi c'est le bonheur... D'ailleurs nous allons rejouer avec eux.

**AA : À partir de là, ce qui m'intéresse c'est ton regard sur la création contemporaine occitane (d'un point de vue identitaire) : existe-t-elle vraiment, est-ce qu'il se prépare quelque chose ?**

**CR :** Je crois que tant qu'il y aura une seule personne qui se dit musicien et qui se dit occitan et qui a la sensation et la ferme intention de proposer une création "occitane", la création occitane existe. J'ai une approche très qualitative des choses : tant qu'il y a des porteurs d'une identité, et qui se réclament comme tels, de façon endogène, pour moi ça existe. Tant qu'il y aura un seul squat de musique punk à Bruxelles, la musique punk existe... J'attache une grande importance aux qualités, aux petits détails... On dit aussi que la création occitane est "fragile", pour moi ce n'est pas un problème, je le vis bien. Ceci dit, pour compléter ma réponse, je pense qu'il n'y a pas une si grande diversité... Je reviens sur le sujet de la Belgique et je trouve qu'il y a une énorme créativité de

la scène flamande actuelle, notamment en danse contemporaine ou en théâtre... On ne peut pas dire que des gens se disant Occitans proposent la même novation... Mais ce n'est qu'un jugement de valeur, et moi j'aime bien les suspendre, les jugements de valeur ! Tant qu'une personne me dit "je suis Occitan et j'ai l'impression d'être un créateur", j'aime la prendre au sérieux, toujours cette position relativiste... Mais j'aime beaucoup Novel Optic : ça c'est de la création contemporaine occitane magnifique ! René Durand et Papillon (se revendiquant Occitans) te déstabilisent littéralement dans tes rapports esthétiques...

**AA : Bon, mais quand même, à part quelques petits trésors, on peut être surpris par le manque d'énergie créatrice de cette identité ! J'ai l'impression qu'il faut déployer des moyens surhumains pour sortir de l'image béret-cassoulet-rugby ! (ou carnaval)...**

**CR :** Je suis tout à fait d'accord avec toi, on a l'impression que les labellisations offertes aux identités minoritaires, si elles ne sont pas légitimées par le marché, par un intérêt exotique (que peut éprouver le centre pour les périphéries par exemple), ne fonctionnent pas. L'imagerie "Sud-Ouest" avec son foie gras fonctionne très bien au niveau du tourisme vert actuellement. Bon, ça ne me gêne pas trop, mais effectivement il n'y a pas que ça dans la vie ! Je me rappelle quand France Culture était venu interroger les différents musiciens participant au festival *Occitània* : c'était vraiment le village des Schtroumpfs ! Tu étais là, d'ailleurs, il y avait Gadalzen, Mosaïca, Guillaume Lopez... Alors cette journaliste – adorable par ailleurs – nous a questionné du genre "Qu'est-ce que c'est, être chanteur occitan", etc. C'était vraiment une forme d'exotisme facile... moi je jouais le rôle du Schtroumpf grincheux... (*rires*) "Alors voilà : je descends de Paris, je vais voir les Occitans", ou "Je vais voir les Corses, ils chantent bien, les Corses...". Moi je pense que les choses sont beaucoup plus

complexes ! En fait c'est la création (tout court) qui m'intéresse avant tout. Mais pas que ça, je suis souvent très touché par des gens qui reproduisent par filiation un savoir musical, mais de toute façon je ne crois pas qu'on connaisse au cours de l'histoire des reproductions exactes de ce qui se faisait dans le passé. Il y a, on le sait, toujours des rajouts, des inventions... Les modernes n'ont pas inventé l'invention ! Et puis aussi l'idée de singularité, de créativité, serait le privilège des modernes ? Mais il y a cent ans dans les villages en Rouergue il y avait des gens fantasques ! Il y avait des singularités ordinaires ! J'ai moi-même collecté des histoires vraies qui parlent de familles de poètes ! C'est comme l'histoire de Quesalid le chaman dans Lévi-Strauss, qui s'invente une condition de chaman en "truquant", il se met littéralement en scène ! Il a un recul formidable par rapport à la croyance... (autre grand concept des modernes manipulé pour mettre à raison les peuples dits superstitieux, les ruraux, les exotiques...). L'anthropologie, si elle était à refaire, et si elle était moins régie par la pensée moderniste, trouverait tout un tas de singularités ordinaires chez l'Autre. Il y a aussi, dans ce qui a été qualifié de traditionnel, une conscience esthétique qui est à reprendre en considération.

On peut écouter Loule Sabronde sur <http://loulesabronde.free.fr>

1. Lire *Nous n'avons jamais été modernes* de Bruno Latour (Paris, édition La Découverte, 1991) : cet ouvrage remet en question l'idée même de tradition, de modernité, d'exotisme, et tend à montrer que la novation a existé de tous temps, ainsi que la transmission par rajout ou par omission...



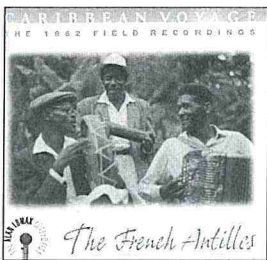
# Disques

## Caribbean voyage

### The 1962 field recordings

#### The French Antilles. We will play love Tonight

L'histoire raconte que c'est Anna Lomax, la fille d'Alan Lomax, qui aurait trouvé, oubliées au fond d'une armoire, une série de bandes analogiques enregistrées plusieurs années auparavant dans les Caraïbes françaises par son père. Ce qui est sûr, c'est qu'Alan Lomax a engrangé des mil-



liers d'heures de musiques traditionnelles sur la terre entière et qu'il a parcouru plusieurs fois les Caraïbes, dès les années 1930, aux Bahamas et à Haïti. Ce disque a été réalisé à partir d'enregistrements effectués en quelques jours, aux mois de juin et juillet 1962, sans savoir sans doute qu'il réalisait ainsi la première étude musicale véritablement systématique sur cette région. En 1962, la Martinique, la Guadeloupe et Saint-Barthélemy étaient en profond changement. Ces îles avaient été colonisées par la France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, pour un or qui avait, depuis, perdu beaucoup de sa valeur : le sucre de canne. L'esclavage, qui s'était terminé en 1840, avait été aussitôt remplacé par la pauvreté. En 1946, toutes les trois avaient choisi de devenir un Département d'Outre-Mer, tout en conservant leurs particularismes. Cette richesse et cette diversité culturelle des Franco-Caribéens est mise en évidence dans la variété des documents qu'Alan Lomax nous donne à

écouter dans ce disque au titre évocateur, *We will play love Tonight*, extrait d'un chant de gwoka *Dédé mwen kalé* (page 1).

Les chants collectés à Saint-Barthélemy ont de quoi surprendre les "métros". *Rossignol dans bois*, *Rossignol sauvage* (page 16) ou *La belle Isabeau* (page 14) ne nous paraissent pas très exotiques... Ils arrachent à Alan Lomax des remarques enthousiastes, et en français : "C'est très belle, c'est les choses que je cherche !" car il les rattache aux descendants des dix premières familles de colons d'origine normande et bretonne qui se sont installées dans l'île en 1659. De Saint-Barts, vous aimerez aussi le quadrille et la valse (pages 12 et 13) qu'il a découverts. En Martinique, Lomax a enregistré plusieurs extraits du répertoire *bèlè* (pages 17 à 22), des chants de travail, des *titims* et des danses. Il a rencontré également des musiciens de carnaval à Fort-de-France qui interprètent des pièces du répertoire urbain (pages 23 à 26), des biguines et des valse. À la Guadeloupe, il a recueilli bien sûr de nombreux chants et des morceaux au tambour *gwoka* aux fortes influences africaines qui sont interprétés en majorité par le fameux groupe Les Roses (pages 1 à 9). En Grande-Terre, avec une grande perspicacité, il a enregistré de la musique religieuse *kali* des indo-créoles, descendants des engagés venus du sud de l'Inde au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (pages 10 et 11). En une heure de musique, vous aurez une illustration assez précise – et vibrante – de la mosaïque musicale créée au fil du temps par les franco-Caribéens. Pour Dominique Cyrile, ethnomusicologue rédactrice d'une partie du livret, cette collecte est essentielle pour la connaissance et l'exploration de la musique caribéenne car nombre de ces œuvres musicales sont uniques et aujourd'hui oubliées. C'est cette diversité et la chaleur que l'on perçoit chez le collecteur qui fait tout le charme de ce disque : loin du tourisme du Club Med, n'hésitez pas à voyager dans les îles hors des sentiers battus !

Véronique Ginouvès

The Alan Lomax collection, 2004

## La nonchalante

### Emmanuel Pariselle

"C'est pas que j'sois d première jeunesse, la vie a passé sous les ponts"... c'est la première phrase du titre *La nonchalante*, qui donne le ton de ce disque, mélancolique et pourtant énergique et résolu : et si la péniche, la Nonchalante, avait finalement assez de forces pour rejoindre Syracuse ?... Bien plus qu'un simple disque de musique traditionnelle ou d'accordéon diatonique, il s'agit avant tout d'un coup de cœur pour un disque de chanson française qui mériterait de se retrouver dans les bacs des disquaires partout où ceux qui aiment entendre chanter seraient susceptibles de le trouver ! Dès *Le temps des puces*, la première valse qui débute le disque, nous sommes plongés dans l'univers d'Emmanuel Pariselle, enchevêtrés dans ses morceaux de vie, ses moments d'émotions. Qu'il reprenne des chansons de répertoire de Pierre Perret ou de Brassens, des chants traditionnels d'Acadie, de Saintonge ou d'Irlande, des chansons réalistes comme celles de



Raymond Asso ou celles plus militantes de Gaston Couté, ou bien encore qu'il chante ses créations, chaque pièce est un instant intime qui semble s'adresser à chacun de nous tout particulièrement. Sauf, peut-être, celle de la page 13 pour ceux qui ont du mal à supporter les cornemuses – je plaisante ! Cette petite merveille, Emmanuel Pariselle ne l'a pas créée tout seul : avec lui Julien Biget joue de la guitare, Myriam Added des accordéons, Alfred Den Ouden et Philippe Prieur des cornemuses tandis que Sylvie Berger et Gabriel Yacoub l'accompagnent au



chant. Ce disque a été d'ailleurs produit et commandité par Gabriel Yacoub, qu'il soit remercié !

V. G.

**Le roseau, 2005**

**Harmonia Mundi. Ros 103**

**Malicanti**

**Tarentelle e canti tradizionali delle Puglie**

Le disque s'ouvre sur une tarentelle du Garagano, *Alla mundanar*, que la Nuova Compagnia di Canto Popolare a rendue célèbre. Elle est suivie par d'autres airs tout aussi emblématiques de la musique traditionnelle du sud de l'Italie et des Pouilles en particulier comme la tarentelle de San Giovanni Rotondo, la *pizzica* de San-Vito ou la *pizzica tarantata*... Pour l'occasion, cette joyeuse bande de Malicanti s'est retrouvée des racines et des origines paysannes et traditionnelles fortes : ils se déclarent même – en exergue du disque – “in prestito” (en prêt) lorsqu'ils jouent la musique des zones rurales des Pouilles. Car c'est finalement ce qui caractérise ce disque : une absence d'invention et d'expérimentation qui accentue la volonté affichée de suivre les préceptes des anciens. Ainsi, comme le veut le paysage sonore des Pouilles, deux éléments apparaissent omniprésents à l'écoute du disque : le *tamburello* et la voix. Les cinq Malicanti chantent tous “à la manière” traditionnelle et en dialecte salentin. Ils manient avec une belle virtuosité et une grande technique ce tambourin en peau de chèvre adapté à la rapidité de l'accompagnement des airs endiablés destinés à faire danser ceux qui ont été piqués par la tarentule. La présentation des artistes dans le livret accentue cette détermination. Francesca Chiriatti, qui chante et joue du diatonique avec une belle vitalité, est “fille et petit-fille de chanteurs traditionnels”, Elio Ciricillo (guitares), du groupe Zingari, retrouve ses origines du Molise pour l'occasion, Daniele Girasoli, “polyinstrumentiste naturel”, se déclare fils et petit-fils de musiciens traditionnels, Enrico Noviello joue du



*putipù* – un tambour à friction très utilisé dans le sud de l'Italie – et de la guitare *Battente*, enfin le jeu de guimbarde de Valerio Rodelli est déclaré “strictement lié aux répertoires traditionnels du centre-sud de l'Italie”. Bref, il pourrait presque s'agir d'un disque de collectage tant nos Malicanti connaissent les codes de la musique rurale du Gargano et du Salento. Et lorsque vous aurez terminé d'écouter, sans doute un peu essoufflé d'avoir tant dansé, laissez le disque tourner plusieurs minutes, et vous entendrez la voix d'un ancien vous raconter son histoire en dialecte salentin. Ce timbre, cette cadence vous donnera un fil pour décrypter l'imaginaire des Malicanti qui se confient ainsi : “Nous n'avons jamais pensé imiter les anciens, nos maîtres paysans. Mais à un certain point, nous avons rêvé de pouvoir les rencontrer, ne serait-ce que pour un chant, pour une danse, pour un concert...”.

V. G.

**Finisterre, 2005**

**Ambrogio Sparagna**

Dans un précédent *Pastel*, je chroniquais un roman d'Annie Proux, *Les crimes de l'accordéon*, qui racontait l'immigration en Amérique du Nord à travers un accordéon diatonique. Ce disque est lui aussi un roman – de seulement quarante-six minutes – de l'immigration italienne à Marseille tout aussi palpitant, et qui réussit son suspens. Tout commence avec une voix inconnue, derrière laquelle vient s'en installer une autre que tous les Italiens ont dans l'oreille, celle de Francesco de Gregori. Les deux voix se croisent, l'anonyme et la familière. Soudain, comme pour ajouter au trouble, vient s'ajouter celle de Patrizio

Trampetti, un des fondateurs de la Nuova Compagnia di Canto Popolare, reconnaissable entre toutes. Trois hommes réunis autour de “*L'onore*”. La voix inconnue est celle de l'instrumentiste, Ambrogio Sparagna, qui a aussi donné aussi le nom à son disque. Ce premier morceau donne le ton : accordéon diatonique, histoire de la musique populaire italienne mais aussi musique d'aujourd'hui, poésie, danse, récit de vie... Les surprises des voix continuent et donnent à entendre, toujours derrière l'accordéon qui raconte des histoires, parfois gaies, parfois tristes, celles de Teresa De Sio (page 10) ou Lucilla Galeazzi (page 7 *La madre*), Anna-Rita Colalanni, Francesco di Giacomo (page 3 *Senza fucili, senza cannoni*) et Mathilde Sparagna, sa fille (page 2, *Ruccano*). Ces voix croisent des instrumentistes renommés dans le monde de la musique populaire italienne et les rencontres semblent s'être faites à tous les niveaux puisque la production est réalisée par Pasquale Minieri, un ancien des *Canzoniere del Lazio* qui produit aujourd'hui



d'hui Gianmaria Testa, et que l'éditeur n'est autre qu'Erasmus Treglia (du groupe *Aquaragia Drom* déjà chroniqué dans *Pastel*). Parmi ces morceaux de vie, il y a celle de Ruccano, joueur d'accordéon qui, lorsqu'il joue, transforme son instrument pour emmener les hommes vers un monde meilleur, celle plus légère du conte *Fra fre fro* et ma préférée, celle de Giuseppe Antonio *A Marseille me ne voglio* ! Le livret – un très joli objet –, les images et les textes nous laissent imaginer une vie d'amitié, de musique et de chants, la vie du Sud italien, une famille qui sourit... Ambrogio a fait son album



de famille des “fils de Babel”, une belle histoire. Nous connaissons un instrumentiste accompli, voilà maintenant un *cantastorie* moderne.

V. G.  
Finistère, 2004

### Entrance

#### Katé-mé

Katé-mé s'inscrit – depuis un bon moment déjà – dans la mouvance actuelle des groupes bretons auxquels il est difficile de donner une étiquette : groupe folk, groupe traditionnel progres-



siste, groupe “fusion” ? Marqué par le mariage entre le chant gallo (des régions approximatives de Redon, Josselin, Ploërmel) et une musique à forte connotation funk, on en arrive à une sorte de rap breton, où le chanteur (le talentueux Sylvain Girault, brillant représentant de la tradition au demeurant) se mêle à la basse, la guitare électrique et la batterie pour nous proposer une relecture du répertoire plutôt décapante. Deux bombardes se joignent au tout, plus dans l'esprit d'une section de cuivres que dans celui d'un bagad... Nous avons déjà eu l'occasion de présenter un album précédent de ce même groupe pour *Pastel*, voici quelques années. Bon nombre de titres de l'album nous montrent un Katé-mé auquel on s'est presque habitué : un groupe qui a eu la bonne idée de mélanger traditionnel et actuel, avec un son spécifique, difficile à imiter sans sombrer dans le plagiat. D'ailleurs, ils semblent être les seuls dans le genre, en Bretagne... On a même rajouté de nouveaux effets encore plus “vrais” avec la complicité de Digicay (que nous n'avons pas l'honneur de connaître... peut-être

un DJ pour fest-noz ?) qui nous gratifie d'effets de scratch et de beat box, entre autres. Mais Katé-mé n'en reste pas là. On entend par exemple de beaux passages de couple traditionnel biniou cozbombarde seul (*Bonsoir madame la barbière*) ou accompagné par le reste du groupe (*Le Déserteur*). Sylvain se permet aussi de chanter deux mélodies (*kan a poz* en breton, *chanson à tête reposée* en gallo), l'une accompagnée discrètement (*L'Infanticide* : chanson tendance “gore” encore plus terrible par le côté minimaliste de l'arrangement), et surtout *L'adieu à une amie*, composition du chanteur absolument bouleversante par son dépouillement, sorte de version actuelle du fameux *Maro eo ma mestrez*. L'équipe est toujours composée de ces vieux routiers que nous avons déjà salués dans le premier album, musiciens polyvalents et en grande partie de formation traditionnelle. Katé-mé n'est pas qu'un groupe de fest-noz : même les ridées et pilé-menus ne répondent pas tous aux mêmes critères “pêchus” qui sont parfois lassants sur un disque. On garde un son qui a fait ses preuves, mais on cherche beaucoup plus à faire une musique à écouter, servie par un ensemble techniquement irréprochable.

Jean-Christophe Maillard

Spézet : Coop Breizh, 2003

CDKM 01

### Le Tourment des Lunes

#### Gadalzen

Gadalzen poursuit son chemin et c'est une bonne nouvelle ! Voici déjà dix années, on les avait vu apparaître, ils avaient vite marqué la scène mais l'appréhension d'être face à un groupe “étoile filante”, comme c'est arrivé à tant d'autres, nous prenait. Et voilà un groupe ancré dans la région toulousaine, possesseur d'une certaine tradition, à la personnalité et au son uniques, qui continue à nous proposer une musique riche, originale, sans compromis ni concessions. Gadalzen n'apparaît pas ici comme un groupe folk, malgré la formation de la

majorité de ses musiciens. Les références sont pourtant omniprésentes, mais refondues dans une série de tableaux sonores aux titres souvent surprenants : *Traité de cosmogonie ibère*, *Psychoses*, *Le Tourment des Lunes*, entre autres. Parfois, le titre est même illisible, comme ce code-barre peut-être destiné à nous indiquer le prix du morceau. En tout cas, ce n'est pas celui du disque : j'ai comparé les deux... Le premier album, *Chromatophonies*, associait sons et couleurs, comme le titre l'indiquait, et comme le spectacle construit dessus avait tenté de le réaliser. Sons et couleurs sont toujours présents ici, même si une jaquette très conceptuelle semble s'inspirer davantage de Pierre Soulages et de ses noirceurs. Les flûtes de Jacob Fournel s'offrent toujours d'inévitables escapades en Irlande et en volutes fugaces. La voix éperdue et passionnée d'Alem Alquier plane toujours au-dessus des soubresauts instrumentaux. L'accordéon de Marc Sérafini et la *boha* landaise de Pierre Rouch réinventent une rhétorique nouvelle et intemporelle, au service de ces timbres que l'on a plaisir à retrouver sans les reconnaître complètement. La basse de Ludovic Kierasinski, enfin, enchâsse ces sonorités d'apparence éparse, les relie l'une à l'autre, nous les emballe dans un paquet-cadeau



tout de finesse et de palpitation : prises de tête parfois, patchwork souvent, régal presque toujours. Les airs traditionnels sont toujours là : ils sont pourtant moins sollicités. Ici, on écrit, on crée en connaissance du métier, mais on œuvre pour une autre idée de la musique, moins directement fonctionnelle mais tout autant née du partage. La contribution des cordes du Conservatoire de



Toulouse est, à ce sujet, un bel exemple : si *Le Tourment des Lunes* rappelle les pré-occupations d'un William Sheller par exemple, il est avant tout le fruit d'une belle rencontre, comme on voudrait continuer à en voir d'autres. Gadalzen poursuit son chemin : on monte tout émoustillé dans le train qui les transporte, les paysages en valent la peine et la compagnie chaleureuse nous revivifie.

J.-C. M.

**Discoïdale, 2006**

**L'autre distribution, T2CIUP74**

### **La valse des ombres.**

#### **La cabrette, cornemuse d'Auvergne**

#### **Michel Esbelin**

Les groupes comme Katé-mé et Gadalzen cherchent à marquer leur temps par des couleurs sonores inédites, et à créer des styles qui leur sont propres. Leurs productions sont probablement appelées à témoigner d'une époque, et à illustrer quelques visions du grand flot "musique populaire de tradition orale", s'il faut à tout prix donner un nom à cette forme d'expression... Nous avons donc constaté que l'un et l'autre suivaient leur route, dans un trajet que nous aimions à rejoindre, au moins le temps d'un disque ou d'un concert. S'il fallait évoquer Michel Esbelin et sa musique en quelques mots, sans doute faudrait-il dire : "Esbelin est là" ! La planète cabrette fonctionne souvent de la sorte. Trois ou quatre maîtres servant de modèles, eux-mêmes puisant à l'école des anciens : voilà comment on peut en imaginer l'univers actuel. En fait, il y a eu le bouillonnement des années 1870-1930, associant pour de simples raisons chronologiques sans doute la cabrette à la troisième république. Un foisonnement de 78 tours, stimulé par le dynamisme de la colonie parisienne d'alors, forme une sorte de référence. Référence aidée par quelques rencontres, dans les années 1970-80, entre les vieux maîtres et les jeunes passionnés tels André Ricros, Éric Montbel, Bernard Blanc, Domi-

nique Paris et bien sûr Michel Esbelin. Ces quelques musiciens ont été fascinés par une musique, un style, une technique instrumentale. Chacun les a assimilés, et les réutilise selon l'humeur du moment... et sa personnalité. Michel a choisi dans cet album – et la destination de la collection *Musique du monde*



l'explique – de faire de la "musique classique auvergnate". On sait qu'il est l'un des tout premiers cabretaires du temps, et qu'il aime à se montrer le dépositaire de la grande tradition. Dans la notice, une photo prise en 1936 montre son grand-père aux côtés de Martin Cayla et contribue à le légitimer. Voici donc une vingtaine de plages où la cabrette solo prédomine. Six morceaux seulement y associent l'accordéon. Le maître sonneur nous fait entendre aussi, de manière très épisodique, ses qualités de violoniste. On a un passionnant échantillonnage d'instruments, témoignage d'un siècle de facture instrumentale provinciale, parisienne, voire hollandaise avec un instrument récent de Marius Lutgerink. Certaines reliques ont même sonné sous les doigts mythiques d'Antoine Bouscatel ou de Robert Arribat. Notre musicien fait entendre un foisonnement d'airs variés, regrets, pièces de bravoure (*la Tricotada*, *Boreio del Pradel*), chansons traditionnelles ou réalistes, comme cette *Valse des Ombres* qui donne son titre à l'album. Que cherche Michel dans ce disque et dans la plupart des autres qu'il a signés ? Transmettre des valeurs menacées, immortaliser avec les moyens sophistiqués de la prise de son numérique ce qui l'a déjà été par les imparfaits 78 tours ? Je n'y crois guère. Il appartient à ce type de musicien qui

joue de manière instinctive, évidente, un répertoire et un style qu'il s'est forgé grâce à ses rencontres et ses recherches. C'est là qu'il se sent le mieux, et heureusement pour nous puisqu'il y excelle !

J.-C. M.

**Buda records, 2005**

**Collection Musique du monde / Music from the World.**

### **Transept / Second prélude**

#### **Patrick Bouffard**

Un nouveau Bouffard... C'est sans doute normal, voici plusieurs mois que nous n'en avons pas eu... Le Bourbonnais revient donc, la pochette du CD hérissée de logos de mécènes prestigieux : AMTA, conseils généraux de l'Allier, du Puy de Dôme, ADAMI, les moins connus Comedia et Corum Saint Jean... Pas de doute : Bouffard, c'est de la grosse artillerie, et les autres n'ont qu'à bien se tenir ! Certes, nous nous réjouissons de voir qu'un musicien réellement talentueux puisse bénéficier d'aides de la sorte. Mais est-ce lui qui en a le plus



besoin ? En ces périodes d'austérité budgétaire, est-ce aux valeurs sûres qu'il faut porter son soutien ? Voici le troisième album de Bouffard que nous chroniquons en trois années, et chacun d'entre eux nous fait découvrir ou redécouvrir une certaine quantité de sponsors. Patrick est-il un débrouillard-né, habitué aux arcanes des demandes de subventions ? Il est vrai qu'un certain nombre de musiciens excellent en la matière... Est-il devenu un artiste officiel, avec tous les risques que cela encourt ? Les deux, mon Général, sans doute. Bien ! rangeons donc nos humeurs et écoutons



avec l'esprit libre... Première constatation : l'argent du contribuable auvergnat va en de bonnes mains ! Après tout, ce ne serait pas si mal si tous les conseils généraux en faisaient autant (avec d'autres musiciens, s'entend) ! Car heureusement, c'est excellent... Lors de la parution du premier *Transept* j'avais évoqué les qualités d'un grand classique. Elles sont toujours là : le métissage traditionnel centre France / apache parisien / musique du Maghreb se montre encore plus fondu et homogène. Les musiciens sont presque tous les mêmes (Anne-Lise Foy, Abdellatif el Boussehabi, Benoît Mager...), un langage est trouvé, auquel viennent s'ajouter les éléments jazzy de bon aloi : le trombone de Stéphane Robert et le saxo soprano de Gabriel Fernandez. On a des petits saluts à la musique indienne avec le violoncelle de Léonore Grollemund, des échos de *taraf* et de musiques balkaniques dans *7 ans passant / d'une rive à l'autre*, voire une lecture un rien iconoclaste du fameux choral *Wachet auf* de Johann Sebastian Bach ! Patrick laisse même au vestiaire son exhibitionnisme narcissique qu'on lui pardonnait bien volontiers : les fameux démarrages de coups de quatre frénétiques, qu'on allait risquer de trouver lassants à la longue, attendent un certain temps avant de se faire entendre. Beau travail de professionnel, un son orchestral, une rythmique entraînant des tourneries efficaces : la grande classe. Le peuple est content. Merci Patrick, mais essaie de te faire juste un peu désirer la prochaine fois ! Et bien sûr, excellente continuation.

J.-C. M.

**Parthenay : Modal, 2005**

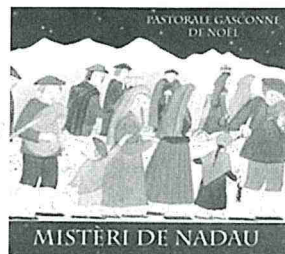
**Coll. Modal Plein Jeu, MPJ I I 1038**

### **Mistèri de Nadau**

#### **Pastorale gasconne de Noël**

La musique traditionnelle en France, aujourd'hui, c'est donc des personnes... des artistes même, si l'on en croit les intitulés des contrats. Mais si cette musique, elle était tout simplement faite par le

peuple, pour le peuple ? Dans notre société, "faut-il que la majorité soit déclarée non musicienne pour qu'une petite élite puisse se donner pour plus musicienne", pour reprendre les propos sévères de l'ethnomusicologue John Blacking ? Quittons donc le fleuve plus ou moins tranquille des quatre autres albums chroniqués pour nous pencher sur une réalisation très porteuse, que l'on doit à l'Institut Occitan, à France Bleu Béarn et, là aussi, à diverses collectivités locales : le Conseil Régional d'Aquitaine, le Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques, la ville



d'Oloron, la communauté de communes du Piémont Oloronais, et le Ministère de la Culture et de la Communication. Y aurait-il encore art officiel et aptitudes à remplir la sébile ? Le cas est tout autre. Une bonne centaine de personnes ont œuvré à cette réalisation. Depuis une douzaine d'années, les pastorales gasconnes ont renoué avec l'ancienne tradition. Les chanteurs et instrumentistes traditionnels, aidés mais pas dirigés autoritairement par des historiens et ethnomusicologues, ont employé leurs compétences habituelles à de vastes réalisations fondées sur les témoignages anciens. Le public vient en quantité et s'identifie à ces productions auxquelles participent leurs proches... Il s'agit de conter l'histoire de Noël depuis l'attente de l'Avent jusqu'à l'arrivée des Mages et les craintes que suscite la jalousie d'Hérode, à l'aide du chant, de la narration et de la musique instrumentale. On entend de belles pièces instrumentales, jouées par diverses formations de la plaine et de la montagne : fifre, *boha* et *caramera* pour les premiers, flûte, tambour à corde, violon et *samponha* pour les seconds, (ça y est ! on l'a donc reconstituée cette cornemuse pyrénéenne ? Je demande à la voir, vite !), accordéons pour tout le monde. Pas d'arrangements indiscrets, de beaux unissons, des accompagnements nécessaires et suffisants. Dans le genre, on décernera une mention spéciale au *Nadau deus aulhers* joué par la *boha*, les *caramèras* et l'accordéon. Les récitants se justifient parfaitement, surtout dans le spectacle : il faut avouer qu'à l'écoute du disque, on n'arrive pas forcément à oublier toutes ces vieilles productions, où un brave narrateur mélange images post-félibréennes, astuces vaseuses et mauvais folklore. Pour nous, une rééducation à la pastorale est à refaire ! Quant aux chanteurs, c'est souvent somptueux : de superbes voix pyrénéennes, guidées par les houlettes de Jean-Jacques Casteret ou de Pascal Caumont, voici qui est bien prometteur. Promesses tenues : on a été impressionné par les beaux ensembles masculins (notamment *Cantem en allegressa*) ; les dames de leur côté, plus réservées dans leur expression, nous font entendre de superbes mélodies elles aussi. Les polyphonies enfin sortent des sentiers battus sans tomber dans la bizarrerie ou l'artificiel. Un bel hymne à la Gascogne, un beau travail de fond assuré par un peuple musicien. Merci, le peuple !

J.-C. M.

**Coffret de 2 CD**

**Billère : Institut occitan, 2005**

**InOc 001**

[www.institutoccitan.com](http://www.institutoccitan.com)

### **La finestra dell'ultimo piano**

#### **Paroplapi**

Tout comme la "grande fenêtre" du grenier de la maison natale de Giono racontée dans Jean Le Bleu, "la fenêtre du dernier étage" qu'ouvre pour nous Paroplapi nous emporte vers des paysages inattendus de la Provence et de l'Italie d'où sont originaires Samuela Gallinari et Gaël Princivalle, les deux chanteurs fondateurs du groupe. Avec eux, Giorgio Albani, guitariste, a réalisé les arrangements et les musiques des compositions, dans l'esprit de ses origines méditerranéennes.



# Livres



néennes, en soutien à ces deux voix fermement ancrées dans les techniques de chant traditionnel. Les images des enfants sur le livret illustrent le chemin de l'école buissonnière que l'on aperçoit de la fenêtre d'en haut. Ainsi, le premier air est une comptine toscane sur les lettres de l'alphabet (*A come armatura*) qui s'égrènent à chaque pas. Tout le long de la route, le *tamburello* nous invite à danser comme dans *Giovanottina* (page 9), un joyeux *saltarello* d'Ombrie. Ailleurs, l'accordéon de Paolo Simonazzi – invité de marque qui nous fait entendre aussi sa *zampogna* et sa vielle à roue – nous offre une magnifique valse à la fois nostalgique et violente, qui s'insurge contre la guerre (*I disertori*, page 5). Lorsque le ton se fait plus didactique (*Se canta*, page 4 ou *Mesclun*, page 7), l'écolier peut passer son chemin en chantonnant. Leur premier disque, en 2001, avait pour titre *Viatge*. Les Paroplapi continuent donc de nous promener à travers les chemins rocaillieux, moussus ou escarpés des collines de cet "arc latin" dont ils se réclament.

V. G.  
Radici Music Records, 2005. RMR-112

## Malicorne, Légende deuxième époque [1978 - 1981]

Loin d'être une nouveauté, ce CD est un florilège de morceaux de quatre albums de l'illustre groupe allant de 1978 à 1981. Sur le livret on peut lire : "La musique de Malicorne restera intemporelle". Ça n'en a pas toujours été le cas car la décennie 80 s'est conduite comme toutes les décennies suivant une révolution : en exacte opposée. Je parle de la révolution du mouvement folk en France, en même temps qu'a eu lieu la révolution du rock progressif outre-

Manche. Il faudra un défilé d'instruments traditionnels au bicentenaire en 1989 (orchestré par Jean-Paul Goude, et Patrick Cadeillan étant alors chargé de superviser la partie "accordéon diatonique" pour l'Occitanie) pour commencer à reconnaître cette "révolution folk" des années 70, ainsi que la déclaration de François Hadji-Lazaro, chanteur des Garçons-Bouchers, qui consistait à avouer sans honte sa passion pour le dulcimer, la vielle à roue, et... Malicorne ! Une génération alors de néo-punks adhéra à ces "vieilleries" et progressivement une deuxième vague – non pas "folk" mais "trad" cette fois – vit le jour. Quant à ce disque, il concrétise les aspirations et les influences de ces années mythiques à tous points de vue : romantisme exacerbé, traditions artisanales, retour à la terre, expérimentations de toutes sortes... Saluons au passage deux Toulousains d'adoption, Dominique Regef (*Le Bestiaire* : vielle à roue, violoncelle, rebec) et Patrick Le



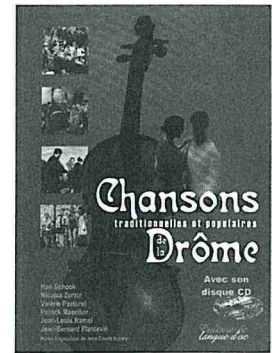
Mercier (*Le Bestiaire* et *Balançoire En Feu* : violon, guitare électrique, cromorne) qui ont participé à l'aventure Malicorne, lui fournissant une grande partie de ce son si renommé.

Alem Alquier  
ROS 104 Harmonia Mundi / Le Roseau

## Chansons traditionnelles et populaires de la Drôme

La bibliothèque pédagogique des éditions Culture et langue d'oc nous propose un recueil de chants très vivant et représentatif d'une aire géographique bien particulière, la Drôme. Cette spécificité est d'abord introduite par Jean-Claude Bouvier, ethnolinguiste, qui présente

avec rigueur et clarté la Drôme occitane et franco-provençale... la "Drôme provençale" et la "Drôme des collines". Plus de quatre cents pages qui restituent le travail de cinq collecteurs : Han Schook,



Valérie Pasturel, Patrick Mazellier, Jean-Louis Ramel et Jean-Bernard Plantevin. Ils ont parcouru le pays drômois et enregistré la tradition orale, en fonction de leurs compétences, de leurs pratiques et de leur connaissance du terrain. À ces recherches, les auteurs ont ajouté des collectages antérieurs sur le pays drômois ; Han Schook et Nicolas Zorzin ont réalisé les partitions pour tous les enregistrements.

Les chants sont organisés en sept grands chapitres : chants de l'enfance, chants d'amour, chants de la vie sociale, chants de fêtes, chants d'inspiration religieuse, chants facétieux, chants partisans. Chacun d'eux est présenté avec précision, avec les sources et les conditions de collectage ou d'apprentissage ainsi que des analyses sur le thème ou l'écriture et son contexte. La grande majorité des chants sont présentés avec une transcription musicale et traduits s'ils sont en langue d'oc, les graphies sont en mistralien ou en occitan suivant les appartenances culturelles. Pour les musiciens, animateurs et enseignants, il est clair que ces éléments facilitent la ré-utilisation de ces chants dans les meilleures conditions de transmission. Dans le disque, d'ailleurs, plusieurs entretiens valorisent les conditions de l'apprentissage et les moments de l'interprétation. En fin d'ouvrage, tous les informateurs sont présentés brièvement en mettant en avant



leurs liens avec le répertoire de tradition orale ; quelquefois, une photographie vient mettre un visage sur une voix ou restituer la situation de collectage. Une bibliographie des ouvrages et des sites Internet consultés clôt l'ouvrage. Un petit regret, il manque un lien systématique des titres des chansons avec les catalogues Coirault ou Laforte. Avec un regard un peu plus organisé sur la typologie, cette anthologie aurait pu devenir un véritable outil complet de travail sur le domaine. Mais ne boudons pas notre plaisir à lire et à entendre ces chants de la Drôme... "Plòu, plòu, sourèio – Fai lo tèms de Marsèio..." : il pleut, il fait soleil, toutes les émotions sont parcourues à travers ces chansons ; courez les écouter, courez les chanter ! "Se Marsèio lou saviò – Tout lou mounde couririò".

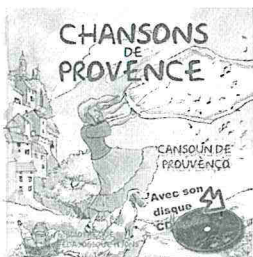
V. G.

**Culture et langue d'oc, DL 2005.**

**1 vol. (431 p.) + 1 CD 18€**

### Chansons de Provence

Cet ouvrage est paru il y a déjà quelques temps, mais il mérite d'être signalé à tous ceux qui aiment chanter ou transmettent la chanson en langue occitane. En voilà vingt-neuf, parmi les plus connues et les plus populaires, issues de la tradition orale, de collectage ou d'auteur. Certes, les chants traditionnels sont parmi les plus connus d'*Ai vist lo lop au Curat de la capela*, en passant par *Se canto* et *Lis Esclops* – oui, ils y sont tous ! Mais il y a aussi quelques chants d'auteurs avec



en particulier deux titres de Daniel Dumas (titres I0 et I1 et non pas I1 et I2 comme indiqué). Chaque chanson est présentée avec une partition musicale,

en graphie occitane et mistralienne, traduite en français. Les illustrations en couleur rendent particulièrement agréable la lecture de ce livre dont l'objectif est avant tout d'aider à transmettre : le choix des timbres et la vitesse d'interprétation permettent de répéter ensemble les chants ; les partitions comportent une proposition de grille harmonique, et des indications chorégraphiques facilitent l'exécution des danses ; les chants sont faciles à chanter et à mémoriser, avec des variations de vocabulaire assez simple. Voilà donc un outil pédagogique à ajouter à la bibliothèque/discothèque patrimoniale en langue occitane.

V. G.

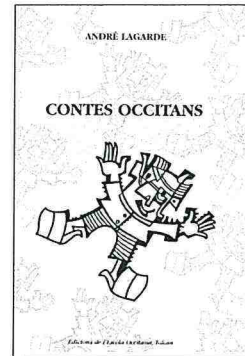
**Bibliothèque pédagogique, 2003.**

**1 livre (71 p.) + 1 CD**

### Lagarde, André

#### Contes occitans : Quercorb, Pays d'Olmes, Volvestre

Lorsqu'il était enfant, André Lagarde ouvrait les oreilles à tous ceux qui racontaient des histoires du Pays d'Olmes et du Quercorb. Les histoires de Bélesta, son village natal puis celles de celui de son épouse, Rivel. Toute sa vie de poète, romancier, chercheur, lexicographe, traducteur, pédagogue... il n'a cessé d'écouter et d'engranger ces contes dans la langue de ses parents, l'occitan. En voilà donc plus d'une centaine qu'il a réunies. Ils sont présentés par Josiane Bru, ethnologue chargée du Catalogue du conte populaire français au Centre d'Anthropologie (Toulouse). Elle relie l'ouvrage aux grandes collectes contemporaines de littérature orale occitane et témoigne, avec beaucoup de chaleur, de l'érudition de l'auteur sur la culture occitane et de son vif désir de partage. Elle qui le connaît bien nous décrit toute la stratigraphie opérée dans la mémoire d'André Lagarde pour la rédaction de cet ouvrage. Le lecteur percevait ces strates au fil de ses lectures, qu'il prenne les contes dans l'ordre ou le



désordre. Contes-types, versions, variantes ou anecdotes... elle nous donne envie d'entrer dans ce monde de la tradition orale avec de nouveaux outils de lecture. Une liste qui rapproche les contes du recueil avec les contes-types de la classification internationale Aarne et Thompson est d'ailleurs proposée en annexe. Mais peu importe... le lecteur peut aussi négliger l'introduction et s'engouffrer directement dans les textes : apprendre "comme s'il y était" l'histoire édifiante de la fille de Bordeaux (*La filha de Bordèus*) ou sourire à celle du rat de glèisa et du rat d'ostal. Il pourra également choisir d'entrer dans l'ouvrage en passant par les biographies des trente-quatre conteurs et conteuses. Parmi eux, j'ai une pensée plus particulière pour Auguste, le père d'André, qui nous donne quatorze textes dont une version très attachante de Jean de l'Ours ; mais aussi pour Alexandrine Basset, qui s'occupait de la mère d'André Lagarde lorsqu'elle était malade et nous offre une version très amusante et très vivante du *Fin voleur* ; ou encore pour Marie Bourges, qui aimait sûrement les blagues et nous fait rire aux éclats avec son *Gat parlaire*... Bref, que vous suiviez un ordre ou que vous préféreriez vous fier au hasard, voilà un livre qui ne vous apportera que du plaisir.

V. G.

**Tolosa : Edicions de l'escòla occitana, 2005.**



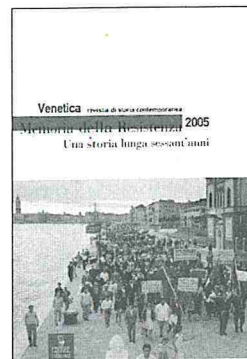
**Memoria della Resistenza.  
Una storia lunga sessant'anni**

**A. Casellato, L. Vanzetto,**

Dans leur introduction à ce numéro spécial sur la *Mémoire de la Résistance*, Alessandro Casellato et Livio Vanzetto écrivent : "Mémoire de la résistance est un titre ambigu. Il pourrait faire croire qu'il existe vraiment une représentation univoque, codifiée et partagée de la guerre vue par les partisans (...). Et puis une utilisation inquiétante est faite aujourd'hui de la mémoire, soit dans un but d'instrumentalisation politique, soit au contraire pour la fossiliser dans une version déterminée et aboutie, comme une sorte de patrimoine à transmettre religieusement de génération en génération (...)". Car justement, la volonté de ce numéro de *Venetica* est de fuir cette ten-

tation commémorative. Ce numéro est plutôt l'occasion d'étudier la société du Veneto durant les soixantes années qui suivirent 1943-1945. La revue présente ainsi dix articles sur des thèmes variés, mais l'article qui nous intéresse a été rédigé par Valentina Grillo et il prend le titre d'un chant de partisan, *La più balda gioventù*. L'auteur étudie ainsi neuf titres de chants de lutte de libération qui sont également interprétés dans un disque compact qui accompagne la revue. Non sans humour, elle rappelle qu'avec les années le répertoire officiel des partisans a beaucoup évolué, mettant ainsi au premier plan la "gentille" et œcuménique *Bella ciao*, rarement chantée pendant la Résistance, qui a remplacé la fameuse *Fischia il vento* à la musique un peu trop soviétique...

Pour cet article, Valentina Grillo s'est limitée aux chants interprétés dans la province de Belluno, le Cansiglio et plus particulièrement à ceux de la brigade *Ciro Menotti*, ceux qui ont été créés par la Brigade elle-même, qui ne se retrouvent pas sur les autres lieux de lutte et qui évoquent les protagonistes locaux. Elle a travaillé ensuite avec le groupe *I Fiori del Popolo* pour retrouver les mélodies. Le



disque propose de multiples interprétations, comme l'étaient ces chansons de la Résistance, dont les musiques étaient piochées dans les fonds des musiques traditionnelles, des chants de travail, de l'opéra, de l'armée et du mouvement international. Le dernier morceau du disque est une chanson nouvelle, écrite pour ce numéro spécial de la revue *Venetica* par Giannantonico Gallina, chanteur dans *I Fiori del Popolo*. Elle raconte l'histoire d'un jeune anarchiste de 25 ans, Angelo Pellegrino Sbardelello, né à Mel en 1907, émigré à 17 ans en Belgique, rentré en Italie en 1932, avec la ferme intention de tuer Mussolini. Condamné à mort par le Tribunal fasciste, il disparut du souvenir collectif pour faire oublier la mauvaise réputation qu'il avait donnée au village... Le voilà réhabilité dans une belle complainte : "Era scritto nel tuo nome - la magia del tuo destino...".

V. G.

Cierre edizioni, 2005

**Saint CHARTIER**  
13 > 16 juillet 2006  
Indre - France

20 concerts  
130 luthiers

**31<sup>e</sup> rencontres internationales  
de luthiers et maîtres sonneurs**  
Tél. 02-54 48 60 60 — [www.saintchartier.org](http://www.saintchartier.org)



## 1. mésaventures de la copie privée

le site de la SACEM



Une rubrique traitant à la fois de musique et de culture de l'Internet telle que celle-ci devait bien un jour ou l'autre parler de l'affaire de la copie privée et de la Licence Globale. Le débat fait rage sur les droits d'auteur, les droits voisins<sup>1</sup> et le "piratage" sur la toile. Essayons d'extraire de cette toile précisément, des outils de réflexion (matérialisés par des sites ou des blogs) qui pour certains ont pignon sur rue, ou d'autres qui sont ignorés car trop marginaux...

"Le piratage n'est rien d'autre que du pillage, qui s'assimile à un vol, même si ceux qui l'accomplissent n'en ont pas toujours conscience (...)" a insisté le Syndicat National des Auteurs et Compositeurs (SNAC) dans son *Livre Blanc* (à télécharger en .pdf, 1,3 Mo).

<http://www.snac.fr> Ce document fait part notamment des "fausses bonnes idées" comme la Licence Globale, décrite par un consortium de syndicats d'auteurs, d'éditeurs et de producteurs (voir le site de la SACEM à ce sujet).

<http://www.sacem.fr>

À l'opposé se trouve la SPEDIDAM, <http://www.spedidam.fr> syndicat d'interprètes, faisant partie de L'Alliance <http://www.lalliance.org> qui regroupe artistes et consommateurs, et qui au contraire se démène pour promouvoir cette licence. Un *Livre Rouge* est à télécharger sur le site de la SPEDIDAM (.pdf, 1,3 Mo) ainsi que deux rapports précédents, moins actuels.

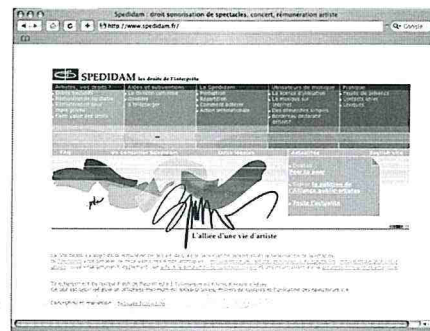
La Licence Globale Optionnelle permettrait l'échange légal de fichiers moyennant un abonnement forfaitaire annuel. Ce qui reviendrait à légaliser la pratique du Peer To Peer ou P2P ("Un réseau P2P est un réseau *end-to-end* – sans serveur central – dont les participants mutualisent leurs capacités dans les limites qu'ils veulent bien consentir. Il est, par exemple, difficile de savoir si les données d'un réseau P2P sont stockées sur un ensemble de disques durs individuels où s'il vaut mieux considérer qu'il s'agit d'un immense disque dur communautaire sur lequel chacun viendrait piocher au gré de sa bande passante.")

[Jean-Baptiste Soufron, coordonnateur juridique de Wikimedia Foundation] <http://soufron.typhon.net> mais cette puissante

technologie se heurte au droit d'auteur. Pour François Nowak, de la SPEDIDAM, la diversité culturelle défendue par la SACEM en instaurant le téléchargement payant "est une vue de l'esprit" : les 4 majors (Universal, Sony, Warner et Emi), principaux opposants à la Licence Globale, ont contrôlé en 2005 95,7% du marché de la distribution. Effectivement il n'y a qu'à aller sur <http://www.fnacmusic.com/> (téléchargement payant) pour constater qu'un bon tiers de la sélection-playlist *Musiques du Monde* est occupé par EMI ! À propos de ce secteur il faut savoir pour la petite histoire que la SACEM ignore somptueusement la musique traditionnelle. Assimilée dans le meilleur des cas à de la musique "folklorique" (les lecteurs de *Pastel* apprécieront !) c'est une musique d'"auteur inconnu", ce qui est tout de même un peu court pour définir une musique patrimoniale... Cette lacune ne s'explique que par l'intérêt économique (et non culturel) que peut représenter la musique pour la SACEM. Pas d'auteur, pas de pépettes, et donc aucun intérêt.

La SACEM, rappelons-le, est constituée d'auteurs mais aussi d'éditeurs. Elle a toujours clamé la paternité de Beaumarchais, tandis que d'autres ne voient qu'une immense escroquerie séculaire dans le simple fait de réclamer des droits d'auteur (et encore pire de la part d'éditeurs) : voir à ce sujet la fédération anti-Sacem <http://www.centre-bombe.org/anti-sacem.html>, une page du site de Mathius Shadow-Sky, artiste toulousain. Toutes ces pages perso, blogs et autres forums font partie, si l'on en croit la terminologie de Joël de Rosnay<sup>2</sup>, du "pronetariat", immense sphère opposée à l'"infocapitalisme". "L'économie de gestion de la rareté n'est pas la même que celle de l'abondance" rappelle J. De Rosnay, en précisant qu'il est urgent de repenser le modèle éco-

nomique de la distribution de disques et des monopoles sur la gestion des droits d'auteur... Ce biologiste, pour avoir utilisé Internet lorsque ce système s'appelait Arpanet à la fin des années 70 est bien placé pour le définir comme "écosystème informationnel" constitué de "nanomédias", ou médias citoyens et sans capitaux.



le site de la SPEDIDAM

Sur les forums ou sur les blogs on pourra bien sûr trouver des éléments de réponse aux questions soulevées par le débat sur le droit d'auteur. Par exemple sur <http://www.agoravox.fr/> "le média citoyen", ou sur <http://www.bucheron.net/weblogs/> mais certains forums spécialisés (comme celui pour utilisateurs de Mac <http://forum.mac-bidouille.com/>) voient leurs modérateurs inflexibles sur la stricte observance de la charte interne qui n'autorise pas à parler de P2P... jusqu'à ce qu'une loi définitive soit votée. Mais le plus remarquable est que "l'appel aux pirates" lancé par le *Nouvel Obs* en mars 2005 réunissait dans un consensus exemplaire les "pour" et les contre Licence Globale.

Dans tous les cas l'actualité sur ce sujet est brûlante et à mon avis, entre jurisprudences et avancées technologiques, le débat n'en est en 2006 qu'à ses balbutiements.

Alem Alquier

1. Les *droits voisins* concernent les interprètes et les éditeurs.
2. DE ROSNAY, Joël, en collaboration avec Carlo Revelli : *La Révolte du Pronetariat*. Éditions Fayard, 2006



## Bulletin d'abonnement

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

Je désire m'abonner à *Escambis* seul (6 numéros) pour une durée d'un an = 11,30 €  
*Escambis* : calendrier des événements de musiques & danses traditionnelles en Midi-Pyrénées et alentours.

Je désire m'abonner à *Pastel + Escambis* pour une durée d'un an = 16,80 €

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Tél. / Fax / E-mail : .....

Règlement joint par :

- Chèque bancaire ou postal  
 Mandat-lettre  
 Mandat international

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

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

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

### Une pub dans Pastel

Page entière : 400 €

Demi page : 220 €

Quart de page : 140 €

Huitième de page : 80 €

# PLANÈTES MUSIQUES

Les nouvelles musiques traditionnelles

# CONCERTS en MIDI-PYRÉNÉES

Corealisation Conservatoire Occitan  
CMDT Toulouse Midi-Pyrénées



Duo de Fuego

■ **Mardi 14 mars à 21h**, Conservatoire Occitan  
**Duo de Fuego (Lefeuvre/Diaz)**  
*Le Chapeau Rouge à Toulouse (31)*



Duo Tras

■ **Mardi 21 mars à 21h30**  
**Duo Tras**  
*Le Bijou à Toulouse (31)*

■ **Samedi 18 mars à 21h**,  
Association du carnaval gascon,  
**Montanha Negra**  
*Salle polyvalente à L'Isle-Jourdain (32)*



Montanha Negra



Joan Francés Tisnèr

Festival Voix Lè, ADDA 31 et CORDAE/La Talvera

■ **Samedi 6 mai à 21h** • **Joan Francés Tisnèr**,  
**12 recèptas de J.A. Lespatlut**  
*Cap'Découverte à Blaye-les-Mines (81)*

■ **Samedi 13 mai à 21h** • **Laurent Cavalie**  
*Salle des Fêtes de Saix (81)*



Laurent Cavalie



Tend'm

Festival Trad'Envia à Pavie (32)

■ **Jeudi 25 mai à 22h30** • **Montanha Negra**  
■ **Vendredi 26 mai à 21h** • **Tend'm**

■ **Mardi 30 mai à 20h45** • **Joan Francés Tisnèr**,  
**12 recèptas de J.A. Lespatlut**  
*L'Estive, Scène nationale de Foix et de l'Ariège (09)*

■ **Samedi 24 juin à 21h**, Festival Convivencia • **Duo Tras**  
*Écluse de Vic à Castanet-Tolosan (31)*

Une opération du réseau  en partenariat avec

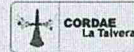


le Bijou



le Chèvrefeuille  
association culturelle

L'ESTIVE  
SCÈNE NATIONALE DE FOIX ET DE L'ARIEGE



Ministère  
Culture  
Communication

MAIRIE DE TOULOUSE

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



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