

conservatoire
occitan
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET
DANSES TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 58 2^e SEMESTRE 2006 - 4,50 €

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

Xavier Vidal

Le Festival Déodat de Séverac

Introduction de l'oud dans la musique touarègue



Violon
Photo David Théliér

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^{er} 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,

Maïlis Bonnecase,

Bénédicte Bonnemason,

Pascal Caumont,

Jean-Jacques Cubaynes,

Éliane Gauzit,

Véronique Ginouvès,

Jean-Christophe Maillard,

Philippe Sahuc,

Claude Sicre,

Alem Surre-Garcia,

Mathilde Viallet,

Vincent Vidalou.

Édito	3
<i>Maïlis Bonnecase</i>	
Dossier	4
Introduction de l'oud dans la musique touarègue de Djanet	
<i>Mathilde Viallet</i>	
Formation	16
Le flabiol au Conservatoire National de Région de la communauté d'agglomération Perpignan-Méditerranée	
<i>Vincent Vidalou</i>	
Portrait	18
Xavier Vidal	
<i>Maïlis Bonnecase</i>	
Lo Saüc. Chronique bilingue	28
<i>Philippe Sahuc</i>	
Cant	30
Pastres, pastretas	
<i>Éliane Gauzit</i>	
Compte-rendu	40
Le Festival Déodat de Séverac	
<i>Jean-Jacques Cubaynes</i>	
Transversales	46
Peuples et musiques au cinéma	
<i>Claude Sicre</i>	
Création	48
Ali Alaoui et Moultqa Salam	
<i>Jean-Christophe Maillard</i>	
Écouté, lu	51
La Rantèla	55
<i>Alem Alquier</i>	
Billet	56
Une insolante vitalité	
<i>Alem Surre-Garcia</i>	

Itinéraires

Xavier Vidal ou le portrait réflexif d'un musicien : ils ne sont pas si nombreux ceux qui, tout en bénéficiant d'une reconnaissance certaine, savent porter un regard critique sur leur parcours et le milieu au sein duquel ils évoluent tout en ouvrant, toujours, de nouveaux espaces d'échanges et de risques partagés ...sans doute la sincérité qu'apporte la connaissance de soi et de son environnement, et, indéniablement, un parfait naturel, pas si courant non plus.

Autre itinéraire, d'un tout autre genre, celui du Festival Déodat de Séverac, conduit par Jean-Jacques Cubaynes dans le sillage de ce musicien disons atypique, chanteur précoce de la décentralisation, qui avait si bien su saisir le lien organique qui unit la musique savante aux musiques populaires et conjuguer dans sa musique identité régionale et universalité.

Le bouillonnant Ali Alaoui, à travers la plume de Jean-Christophe Maillard nous emmène tambour battant sur les chemins du Festival de musiques sacrées de Fez,

entraînant derrière lui le groupe Moultaqa Salam, féru de rencontres et de métissages artistiques et culturels, avec un répertoire mêlant musiques sacrées, musiques savantes et musiques populaires.

Claude Sicre nous livre un bilan d'étape pour la septième année de Peuples et Musiques au Cinéma, dont il est l'initiateur. Cette manifestation qui grandit et fédère de plus en plus d'acteurs est devenue incontournable, alternant programmation cinématographique, débats, concerts et animations.

À travers la démarche de Baly, musicien touareg de Djanet, au sud de l'Algérie, Mathilde Viallet, étudiante en musicologie à l'Université du Mirail nous fait partager un cas très intéressant de mutation des chants traditionnels et des influences organologiques et culturelles occasionnées par l'introduction d'un nouvel instrument, l'oud.

Maïlis Bonnacese

SONY like.no.other*
Incomparable

Preservation Factory™

Préservez vos archives pour les futures générations



Introduction



de l'oud dans la musique touarègue de Djanet

par Mathilde Viallet

Djanet, située au sud de l'Algérie dans la wilaya d'Illizi, forme le principal centre urbain du Tassili n'Ajjer. Son origine est très ancienne. C'est dans son quartier d'Azelluaz que Baly a mis au jour un nouveau genre musical : la chanson touarègue accompagnée à l'oud'. Baly, de son vrai nom Mebarak Othmani, est originaire de Djanet. Sa mère, Khadidja, est une grande chanteuse de tinde². Othmani, son oncle maternel, est un chanteur de tisiwey³ célèbre, il chante souvent avec Tarzagh, une joueuse d'imzad⁴ de renommée internationale. Ce nouveau genre vient de son désir de reprendre les chants traditionnels touaregs, mais en s'accompagnant d'un instrument polyphonique.

Les chants qu'il reprend sont propres à la région de Djanet : des chants de tinde, tehemmat⁵,... Ils sont habituellement chantés par les femmes accompagnés de la percussion tinde, souvent remplacée aujourd'hui par un germany (bidon d'essence métallique) et par une derbuka (un vase en terre sur lequel est tendue une peau de chèvre). Le genre alagh⁶ est aussi repris dans les chansons accompagnées à l'oud. C'est une danse guerrière d'origine ancienne, chantée et dansée par les hommes. Chacun de ces chants a un rythme particulier qui le définit, une cellule répétée par les percussions. Pour les chants de tinde, par exemple, qui est un genre commun à tout le monde touareg, chaque région a son propre rythme. Les auditeurs sont très à l'écoute de ces

rythmes. La filiation entre ces chants traditionnels et les chansons de Baly se fait essentiellement par leurs rythmes. Baly reprend également parfois les formules syllabiques⁷ des poésies des chants traditionnels, ainsi que la manière de tuiler entre le chœur et le soliste propre à la région de l'Ajjer. Mais les mélodies des chants et les paroles lui sont propres.

Cet article propose l'étude d'un élément musical qui participe à la mutation des chants touaregs traditionnels : l'introduction de l'oud. Nous abordons quelques éléments qui ont conditionné cette introduction, puis nous étudions le rôle de l'oud dans ces chansons touarègues accompagnées à l'oud, l'influence de son organologie et des valeurs culturelles qu'il véhicule sur ce nouveau genre musical.

La démarche de Baly a été suivie par des jeunes chanteurs à Djanet. Pour comprendre de façon plus générale, et non pas spécifique à un musicien, les conséquences de l'adoption de l'oud dans ce nouveau genre, nous avons choisi de nous appuyer sur trois chanteurs : Baly, et deux musiciens plus jeunes, Chakali et Abdallah, que nous avons également rencontrés lors de notre enquête à Djanet en avril 2005. Pour cette étude, nous avons analysé des chansons jouées lors de soirées musicales à Djanet, et non leur version éditée en disque compact.

Baly, Djanet,
avril 2005
Collection
Mathilde Viallet

I. Le choix de l'oud à Djanet, naissance d'un nouveau genre musical

I- Le choix de l'oud, un nouveau regard porté sur la tradition musicale de Djanet

À Djanet, avant Baly, des musiciens comme Abdel Radma, musicien influencé par le Maroc, l'Égypte ou le Soudan, s'accompagnaient déjà de l'oud pour chanter des chants en arabe. Baly est le premier à avoir pris l'oud pour chanter en *tamahaq*⁹ des chants issus de la tradition musicale touarègue de sa région en y puisant les rythmes, les thèmes poétiques, etc.

Selon son expression⁹, il voulait « faire de la musique », ce qui signifie qu'il voulait jouer d'un instrument. Le mot « musique » prend ici l'acception de musique instrumentale mélodique ou harmonique par opposition à la pratique musicale vocale, même si elle est accompagnée de percussions. Pour cela, il a cherché un instrument qui lui permette de s'accompagner en chantant. Parmi les instruments touaregs, la flûte ne le permet évidemment pas (malgré son bourdon vocal). L'*imzad* ne peut jouer ce rôle car non seulement c'est un instrument exclusivement féminin, mais, selon Baly, il n'a pas un son assez puissant, pas assez d'attaque, et il a un ambitus trop réduit pour pouvoir accompagner ce nouveau genre musical. Il a cependant essayé d'imiter l'ornementation de l'*imzad* à l'oud.

En ce qui concerne la guitare, Baly la refuse car son jeu est trop influencé par le Mali, par Ali Farka Toure, etc. Elle a également une sonorité trop moderne. À ce même titre, il refuse la batterie. Il voulait un instrument plus proche de la musique touarègue. De plus, l'oud, dit-il, lui donne plus de liberté dans le jeu. Aussi, il choisit l'oud, instrument arabe, pour le faire entrer dans la culture touarègue.

Baly veut « faire de la musique », mais il veut avant tout chanter sa tradition musicale. Or, dans la musique touarègue de la région, comme nous l'avons dit plus haut, le rôle de l'homme consistait essentiellement à chanter des poésies, accompagné de l'*imzad* lorsqu'il y avait une joueuse. Baly souhaite élargir cette pratique. Aussi, il prend l'oud pour chanter d'une autre façon le répertoire traditionnellement féminin des chants et des danses de sa région, avec toutes les particularités qu'il comporte. Il dit vouloir puiser dans ce répertoire, « jouer en parallèle, mais ne pas le toucher », ne pas le changer. C'est une démarche très différente de celle des *ishumar*.

2- Les influences sur l'arrivée d'un nouveau genre musical

Contrairement à Tamanrasset, les *ishumar*¹⁰ ne se sont pas installés à Djanet, mais ils étaient souvent de passage dans cette ville, étape sur le chemin vers la Libye en venant de

Tamanrasset ou du Niger. Si les Touaregs de Djanet n'ont pas repris le genre « *Al guitarra* »¹¹, ils ont tout de même été marqués par cette musique. Les *ishumar* ont fait entrer dans la musique touarègue le style de la chanson : chanter des poésies accompagné d'un instrument au rôle harmonique et mélodique, parfois rythmique, sur une musique marquée par des influences occidentales, arabes, sub-sahariennes, blues, etc.

À Djanet, les Touaregs écoutaient également beaucoup de chants arabes, parfois accompagnés à l'oud, par la circulation de cassettes, par la radio, ou par leurs déplacements. La dénomination de « musique arabe » est très vaste. Il s'agit en fait de musiques venues du Nord Algérie, Tunisie, Maroc, Soudan, Égypte, musiques d'Arabie Saoudite, du Golfe, etc. Chaque joueur touareg d'oud a ses propres influences selon ses goûts et ses origines.

3- La relation entre Baly et les jeunes musiciens

Baly a posé les drapeaux d'une nouvelle musique touarègue, il a balisé le chemin, selon ses expressions. Il a été suivi par des jeunes de Djanet : Choghly (Miloudi Mohamed), Chakali (Chakali Ahmed), Abdallah Mesbahi, etc. Baly a une attitude d'*amghagh*¹² à leur rencontre. Durant notre entretien du 24 avril 2005, il parlait en ces termes : « il faut laisser partir les jeunes, les laisser chercher, écouter, chacun cherche son chemin. Les jeunes peuvent le faire, c'est leur rôle, puis ils reviennent. Moi j'ai mis les bases, les jalons. Mon rôle est de les guider. Les jeunes reprennent mon travail, c'est devenu une tradition. Voir les jeunes prendre son chemin, chercher le leur, continuer son travail, c'est beau de voir ça de son vivant. »

Pour composer une chanson, ils peuvent venir demander un conseil, un avis à Baly. Lors de notre entretien, un cameraman est venu le voir pour lui demander conseil pour la préparation d'un clip sur une chanson touarègue accompagnée à l'oud de Chakali. Baly l'a écouté, puis il a donné son avis. Il lui a ensuite proposé de réfléchir sur ses conseils, de continuer à chercher de nouvelles idées et de revenir le voir ensuite.

Lorsqu'il dit qu'il faut laisser partir les jeunes chercher leur chemin, il fait allusion aux détours qu'ils font vers la musique arabe, occidentale, ou vers le jazz. Ils essayent également d'utiliser la guitare électrique, le synthé, la batterie ou les boîtes à rythme. Puis, comme dit Baly, ils reviennent, avec leur personnalité. Lorsqu'ils composent une chanson touarègue accompagnée à l'oud, ils ont tous le même matériel, mais ils ont leur propre signature, leur propre style grâce à leurs origines différentes, aux instruments qu'ils ont pratiqués avant de prendre l'oud, à leurs goûts musicaux. D'après Baly, leur style de jeu et leur voix sont vraiment différents s'ils reprennent des musiques « *Al guitarra* » ou s'ils jouent et chantent en *tamahaq* dans le style musical de la région de Djanet.

Baly, qui a fait faire un bond à la pratique musicale touarègue, joue aujourd'hui un rôle dans la transmission de la tradition musicale touarègue, dans la transmission des valeurs qu'elle véhicule. Il est considéré comme l'un des gardiens de la tradition qu'il a mise sur le chemin de la modernité. Les jeunes suivent sa voie tout en ayant leur propre style.

Nous pouvons noter ici l'évolution de la conception de la tradition dans la culture touarègue. Pour parler de tradition dans leur langue, les Touaregs utilisent aujourd'hui le mot arabe *taqalid*. Leur langue ne possède pas de terme équivalent, ce qui montre qu'ils n'avaient pas eu le besoin d'exprimer la notion de tradition avant l'arrivée de l'influence de la culture arabe dans leur mode de vie. Aujourd'hui au contraire, en français comme en arabe, c'est un terme qu'ils utilisent beaucoup, à chaque fois qu'ils veulent qualifier un élément purement touareg, ou de coutume ancienne, comme par exemple « la *tamasheq* traditionnelle » par opposition à la *tamasheq* teintée de mots étrangers, surtout arabes ou français, ou encore « la musique traditionnelle » par opposition à la musique touarègue (ou non) avec oud ou avec guitare.

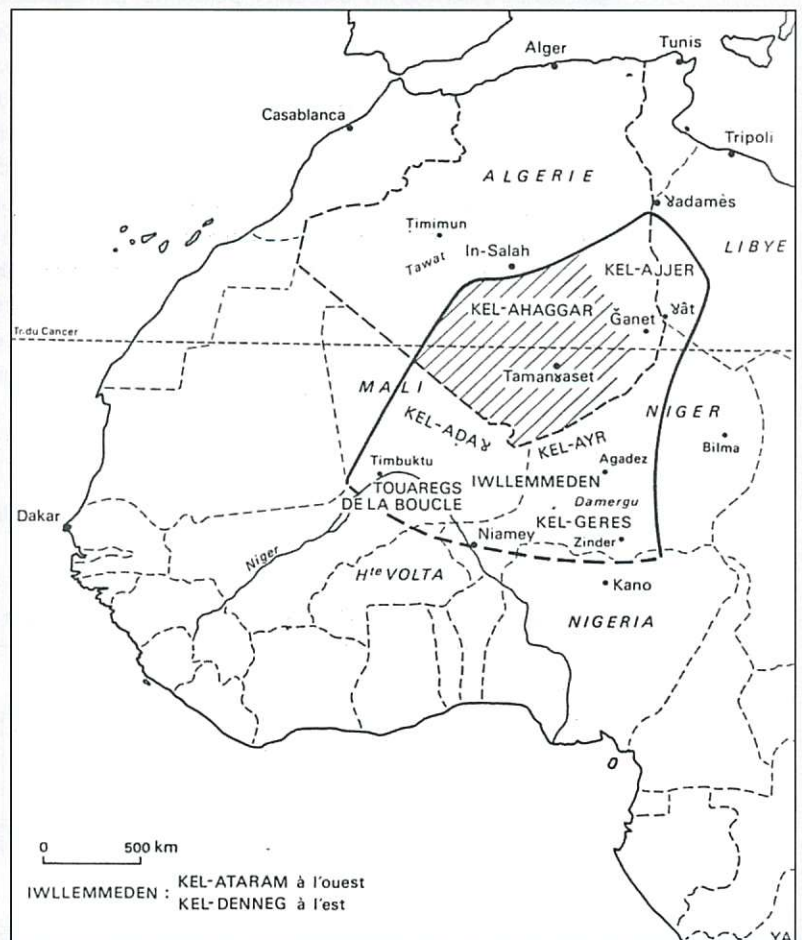
Nommer la tradition c'est la saisir, en déterminer les contours, la restreindre. Or, jusqu'à la colonisation, voire même la décolonisation, ils étaient culturellement dominants dans leurs régions, leur tradition les entourait. Ils n'avaient pas besoin de la comprendre puisqu'ils ne l'avaient pas perdue, ils l'avaient en eux, rien d'autre ne l'avait bousculée ou en avait occupé un peu la place. Ils ont donc pris conscience de la notion de tradition et des valeurs qu'elle contenait au moment où s'est inséré un décalage entre eux et leurs valeurs, à cause soit d'un regard extérieur (ethnologues, administration, tourisme, etc.), soit d'un regard intérieur par la confrontation de leur société et de leur culture avec d'autres plus imposantes.

Aujourd'hui, la confrontation omniprésente de leur culture avec la culture arabe, le regard des occidentaux sur leur tradition, la vitrine qu'ils souhaitent leur montrer, les obligent à avoir une réflexion sur ce qui compose les valeurs de la société et de la culture touarègue ainsi que sur leur évolution. La notion de tradition est très présente dans leurs conversations quotidiennes.

4- La notion de groupe

Ce nouveau genre musical de la chanson touarègue est joué par un groupe de musiciens dont la géométrie de base (habituelle pour le genre chanson en général) varie selon les occasions de jeu. Le groupe est composé d'un luthiste qui est aussi chanteur soliste, leader du groupe, et de trois percussionnistes qui jouent soit sur *aqallal* (gros tambour sur vase en terre, couvert d'une peau en cuir), soit sur *darbukayt* (petit tambour sur vase en terre, avec une peau en nylon). Ils chantent aussi dans le chœur. Souvent, d'autres personnes vien-

ent compléter le groupe en chantant les répons du chœur, et en frappant dans les mains (*serkas* en *tamasheq*), pour « faire monter » l'ambiance. Il en est ainsi dans les groupes de Chakali et d'Abdallah. Si les occasions de jeu sont officielles, des fêtes traditionnelles importantes ou des tournées à l'étranger, les femmes participent au chœur, elles frappent dans les mains (*serkas*), expriment leur émotion par des *terelilit*¹³. Mais, depuis quelques décennies, les soirées intimes dans le village, en famille et entre amis, ne sont généralement



plus mixtes : le groupe de musiciens tout comme l'auditoire est exclusivement masculin, les femmes sont absentes. En général, chaque groupe a ses propres musiciens. Mais il peut arriver que, dans une soirée en milieu touareg, un percussionniste extérieur au groupe qui manifeste l'envie de jouer soit autorisé par le leader à les rejoindre.

En plus du chanteur/luthiste, des percussionnistes et du chœur, il faut ajouter, pour les performances en milieu touareg, les auditeurs qui sont des acteurs au rôle important. Le violon vient aussi quelquefois compléter cette palette sonore. Si cette composition comporte des éléments habituels et inhérents au genre chanson en général (chanteur/accompa-

Carte extraite de l'ouvrage de Charles de Foucauld et André de Calassanti-Motylnski (voir bibliographie)

gnateur, percussionniste, chœur), elle comprend également des éléments issus des pratiques touarègues traditionnelles comme les *serkas*, le rôle du chœur, les échanges entre le soliste et le chœur, l'auditeur participatif, etc.

Souvent, le groupe prend le nom ou plutôt le surnom du chanteur soliste, luthiste et compositeur. Une exception cependant, le groupe du chanteur Chakali porte le nom Imaran. Chaque groupe a son propre répertoire composé par le chanteur, poésies et musiques. Les poésies peuvent parfois être écrites par une autre personne. La réputation d'un groupe dépend beaucoup de la personnalité du luthiste, de son style musical. Chaque groupe a ses propres spécificités. Il est d'ailleurs important pour les auditeurs que chaque groupe ait sa couleur, ses propres caractéristiques, ils les connaissent et les apprécient. Par exemple, le groupe de Chakali est réputé pour ses rythmes prompts à entraîner la danse, Abdallah est connu pour s'amuser avec son oud, pour la diversité de son répertoire et son aptitude à passer rapidement d'un rythme et d'un style à l'autre, son groupe est attendu pour ses percussions entraînantes, pour l'ambiance. Quant à Baly, le grand Baly, c'est sa voix et son jeu de l'oud qui créent l'émotion chez les auditeurs.

II. Le rôle de l'oud, fonction dynamique de l'accompagnement

Dans ce nouveau genre musical, l'oud joue des rôles différents selon les parties du chant, il peut être soit accompagnateur des chanteurs, soit moteur dans la dynamique de la pièce. Il est parfois un élément interactif important entre les percussionnistes, les chanteurs et les auditeurs.

I - Soutenir la voix

Dans toute la partie faisant entendre les vers chantés du poème, l'oud alterne entre son rôle d'accompagnement et son rôle d'instrument soliste dans les interludes. En tant qu'accompagnateur, il se met au service de la voix. Dans la majeure partie des cas et chez tous les luthistes, il double la mélodie du soliste comme celle du chœur. Son articulation se fonde souvent sur celle du chant : lorsqu'une note n'est pas articulée au chant, elle n'est pas articulée à l'oud,

seulement jouée par la main gauche. Les autres notes non articulées sont des broderies ou des notes de passages dont il orne la mélodie.

Les principales variations de l'accompagnement de l'oud sont l'ajout d'une quarte aux notes principales de la mélodie, de basses, ou l'échange entre une basse et un accord de quarte. Nous remarquons que certaines quartes sont récurrentes : Ré-Sol, Sol-Do, La-Ré, ainsi que certaines quintes Ré-La et La-Mi, et ce, quelque soit le mode utilisé, un *maqam*¹⁴ ou un mode pentatonique.

Les luthistes utilisent également le trémolo et la doublure d'une note à l'octave inférieur pour orner la mélodie et soutenir le son de l'oud. Le trémolo peut se faire sur une note, ou sur un accord. Par exemple, une longue tenue du soliste peut être soutenue par un accord de quinte à vide joué en trémolo, qui se rapproche d'une rythmique : en plus du soutien de la voix, il a une fonction dynamique qui entraîne des frappements de mains.

Les accords avec tierces sont rares. La plupart des accords sont des accords de quinte à vide, ou de quarte. Baly joue parfois la tierce Fa-La de façon harmonique. À la première écoute, cette tierce surprend dans un accompagnement en quarte ou quinte, elle crée une couleur harmonique qui lui est propre. Abdallah joue lui aussi des accords avec tierces, mais en dehors de l'accompagnement de la voix. Voici un exemple : il s'agit d'un extrait de la fin de l'introduction d'un chant d'Abdallah, durant laquelle il commence à chanter :

The image shows a musical score for voice and oud. The top part consists of two staves: 'Voix soliste' (voice soloist) and 'oud'. The voice part has a melodic line with some notes marked with an accent (^) and a dynamic marking (dp). The oud part has a similar melodic line with some notes marked with 'tré' (trémolo). Below this, there are two staves showing the oud playing chords and a trémolo effect.

L'accompagnement de la voix n'est pas l'endroit choisi par les luthistes pour montrer leur personnalité. Cependant, dans les derniers refrains du chant, il arrive que le luthiste sorte de l'ombre et improvise une seconde voix. Cette prise de position du luthiste conduit au postlude.

2- Un accompagnement sans harmonie

Cet accompagnement où les accords en quarte et quinte dominant ne se place pourtant pas parmi les accompagnements harmoniques. L'utilisation de *maqamat* autant que la filiation avec les chants touaregs de tradition ancienne devraient laisser la chanson touarègue accompagnée à l'oud loin de l'harmonie, du moins loin d'harmonies fonctionnelles par rapport à l'échelle.

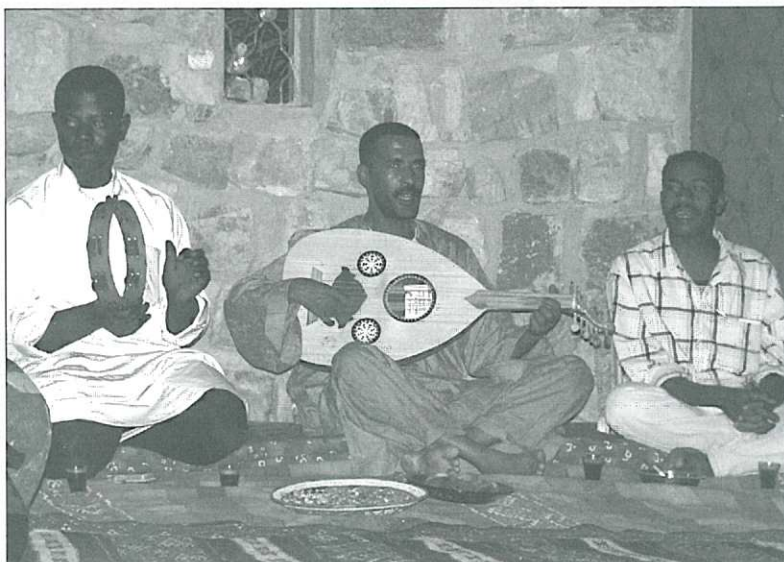
En effet, les *maqamat* permettent difficilement de jouer des accords à cause de la présence de quarts de ton et autres micro-intervalles. Les accords ne peuvent être stables au niveau de l'intonation comme le sont les accords de tierce majeure ou mineure, quinte, sixte etc. joués dans un tempérament égal. De plus, par leur organisation, les *maqamat* sont plus enclin au développement mélodique qu'au soutien et à la variation harmonique. Enfin, l'oud lui-même ne facilite pas le jeu en accords. Lorsque les luthistes jouent de nombreuses basses, des pédales en trémolo, c'est pour enrichir la mélodie et non pour lui donner une dimension harmonique. Elles permettent de donner de la profondeur et de la résonance au son de l'oud, ou d'orner la mélodie.

Seulement, il est difficile pour nous, auditeurs occidentaux, pour qui l'harmonie est la base de quasiment toute notre musique (du XVII^e, ou XVIII^e siècle, au XX^e siècle) et le premier élément sur lequel porte notre écoute, de ne pas entendre parfois une ligne harmonique dans l'accompagnement de ces chants, surtout dans les chants pentatoniques. Cet équilibre entre les basses comme ornements de la mélodie, ou remplissage pour le maintien du son, et ces mêmes basses comme soutien harmonique est parfois rompu lors des interprétations de ces chants issues de la rencontre entre des musiciens de Djanet et des musiciens occidentaux. Dans le disque de Chakali enregistré en 1998, *La génération de Touaregs*, l'utilisation d'instruments harmoniques surdimensionne l'harmonie. Par contre, le disque *Assouf* de Baly respecte cet équilibre car les instruments ajoutés ont soit une fonction mélodique (balaphon par exemple), soit une fonction harmonique, mais qui reste en arrière-plan. Cependant, certains chants de Baly laissent entendre l'alternance des harmonies IV-I⁵. Cette utilisation de l'harmonie, la seule présente dans le genre de la chanson touarègue accompagnée à l'oud, vient de l'influence du blues malien, et notamment de l'influence du jeu de la guitare malienne.

3- Rythmiques de l'oud sources d'énergie

L'utilisation des accords pour Baly dépend de la relation dans l'instant du jeu entre les musiciens et le public. En plus de donner du volume au son de l'oud, les accords entraînent chez le luthiste des gestes larges qui jouent un rôle important dans la montée en tension du chant. À ce moment, les accords ont plus qu'un rôle musical, ils permettent d'interagir avec le public. Pour avoir cette fonction dynamique, ils

sont joués sous la forme d'une rythmique : un même accord répété sur une cellule rythmique courte, qui dure de un temps à une mesure. La rythmique comprend une dimension harmonique, non fonctionnelle par rapport à l'échelle. Parfois, deux accords alternent, ou bien un accord et une



basse. Elle a également un intérêt rythmique intrinsèque, ou par rapport aux autres rythmes du groupe. Elle peut suivre le même rythme que la voix et les percussions, et ainsi accentuer un décalage par rapport à la mesure. Par exemple, ce rythme commun au chant, aux percussions et à l'oud accentue l'ambiguïté binaire/ternaire du rythme « *darbuka* »¹⁶ :

Voix : 12/8

Oud : 12/8

La rythmique peut au contraire être en syncope par rapport au chant :

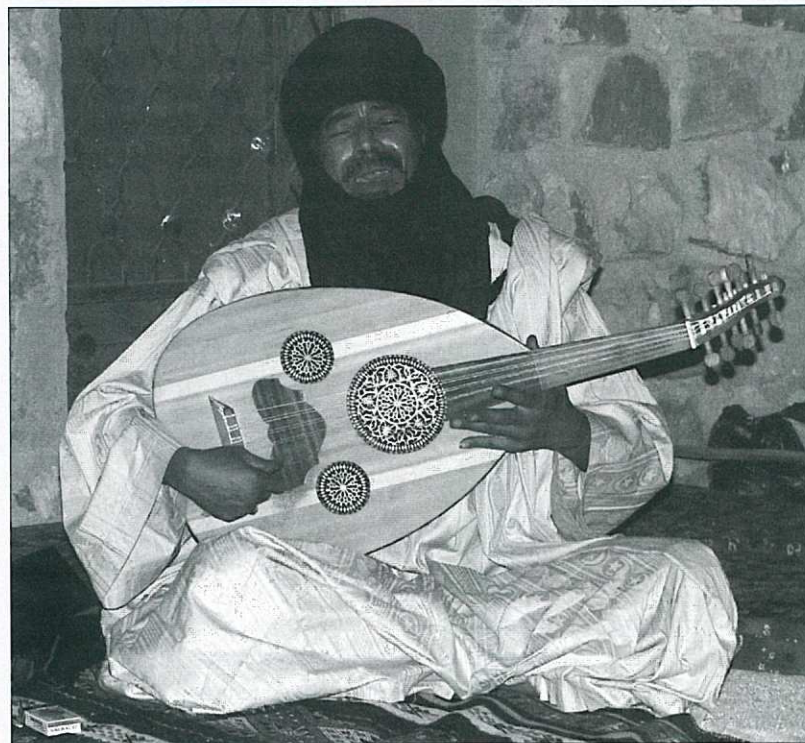
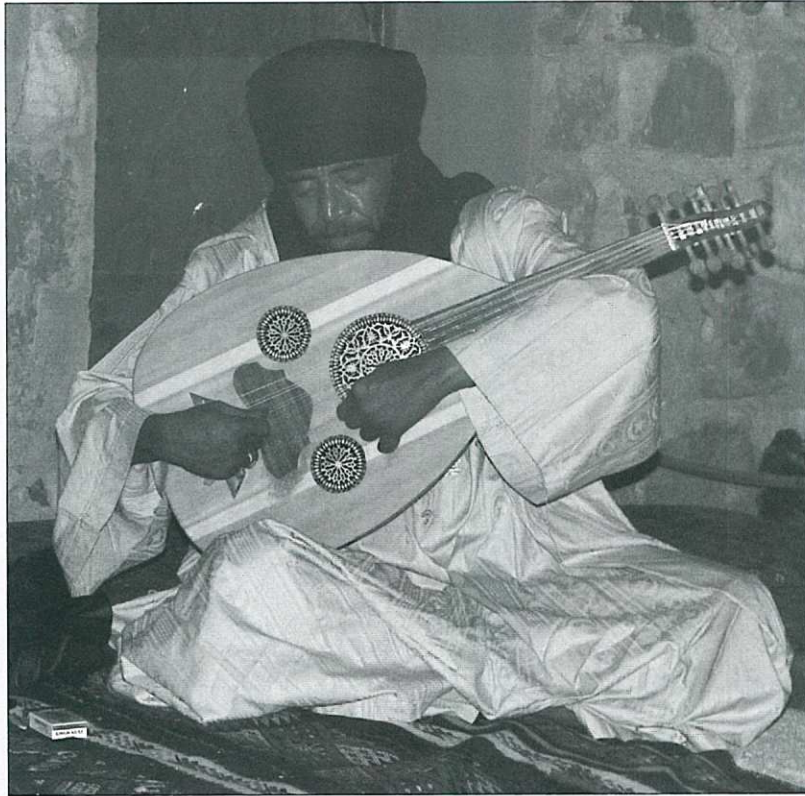
Voix : 12/8

Oud : 12/8

Mis à part le premier temps, toutes les notes de la rythmique sont en contretemps. Ces dissonances rythmiques, ces décalages entre les différentes couches rythmiques, créent une énergie au sein du groupe luthiste-percussionnistes-auditeurs, qui peut entraîner une accélération du tempo, une montée en puissance des percussions (qui jouent des variations de plus en plus riches), des *serkas*, et bien souvent, des mouvements de danses assises ou debout parmi les auditeurs.

Ces rythmiques interviennent principalement à la fin des chants, soit en accompagnement de la voix, dans des formules syllabiques, soit dans les postludes, comme éléments moteurs et dynamiques. Dans les deux cas, il s'agit de moments clefs dans le déroulement du chant : les auditeurs peuvent réagir et prendre une part active au chant, le chant

Chakali et ses
percussionnistes
lors d'une soirée
à Djanet
en avril 2005
Collection
Mathilde Viallet



**Baly imitant
dans l'aigu
un terelelit
Collection
Mathilde Viallet**

entre alors dans une deuxième partie, ou bien ils peuvent rester passifs, et le chant se termine par un postlude relativement court. La rythmique de l'oud joue un rôle dynamique, elle redonne une direction au chant et une énergie en début de postlude, elle entraîne une interaction entre les percussionnistes, le luthiste et les auditeurs.

4- Préludes, interludes et postludes, lieux privilégiés d'expression instrumentale

Pour l'oud, ces trois parties sont un lieu privilégié d'expression. Le luthiste improvise ces parties instrumentales. Certains préludes et certains interludes sont construits sur une structure semblable.

Les préludes débutent généralement par une improvisation sur le mode mélodique qui permet au luthiste de s'accorder si besoin, de choisir la chanson, de s'installer dans ses caractéristiques, de captiver l'attention de ses musiciens et des auditeurs. Cette improvisation sur le mode se poursuit généralement par une improvisation sur le thème de la chanson, thème du couplet ou du refrain, qui aboutit à l'énoncé du thème lui-même. Les percussions n'entrent pas à un endroit précis dans cette structure. Elles commencent parfois lorsque le thème arrive, parfois avant. Il est rare qu'elles rentrent après l'arrivée des chanteurs.

Cependant, les préludes ne commencent pas tous au même moment de cette structure. Selon les luthistes et selon les chansons, les préludes débutent par une improvisation sur un mode mélodique, sur le thème, ou directement par le thème lui-même. Au cours des soirées musicales, Abdallah commence souvent par une improvisation sur le mode principal de la chanson. De cette façon, il n'y a pas toujours de début clairement annoncé, ni de fin définie dans ses chants. La fin du postlude est prolongée par une coda improvisée sur le mode du chant, qui, petit à petit, devient un préluce improvisé sur un nouveau mode¹⁷. Pour le préluce, il peut commencer sa première phrase sur un *maqam*, puis poursuivre par un autre *maqam*. Ces indécisions sur le choix d'un mode, donc certainement d'un chant, montrent l'importance des préludes dans une soirée musicale. Ils sont vraiment un temps que prend le luthiste pour construire la suite, s'accorder, choisir un chant et l'installer. Ces moments sont spécifiques aux soirées musicales, ils ne se retrouvent pas dans les disques enregistrés.

Les préludes comme les interludes¹⁸ sont des parties plutôt destinées à l'écoute. Pour le public, c'est quasiment sa seule forme de participation. Alors que dans la deuxième partie, dans le postlude, le jeu du luthiste a pour but de créer un mouvement du corps chez l'auditeur, et chez les percussionnistes qui, à leur tour, lui renvoient le même effet.

Dans les postludes de grande ampleur, l'oud ajoute une strate supplémentaire par rapport aux éléments qui constituent les chants traditionnels touaregs. Mais il passe souvent au second plan, le son de l'oud est couvert par le jeu des percussions, les *serkas*, le chant du chœur et des auditeurs. Ponctuellement, il redevient un élément moteur, par les rythmiques, ou par des effets de jeu : des accords percus à la manière des pizz Bartok, ou chez Baly par des trémolos joués dans le suraigu qui rappellent les *terelelit* des

femmes. Parfois, il joue un rôle de régulateur : alors que la relation entre les auditeurs, les danseurs et les musiciens est tendue, les percussions diminuent leur volume sonore pour permettre à l'oud d'être entendu. La tension baisse, le jeu de l'oud apporte une accalmie. Puis les percussions relancent par une ou deux frappes claquées.

Dans les longs postludes pour lesquels les auditeurs ont une participation active, l'intérêt de l'oud n'est plus dans la cohérence de son jeu, dans la beauté de ces enchaînements, mais dans les effets que les éléments de son jeu produisent sur les auditeurs, en coopération avec les percussionnistes et les auditeurs eux-mêmes. L'intérêt n'est peut-être plus dans la seule écoute, mais d'agir et de réagir par rapport aux autres personnes présentes.

III. Technique et style de jeu conditionnés par la facture instrumentale

Dans la partie précédente, nous avons remarqué des caractéristiques récurrentes dans le jeu de l'oud de chaque chanteur. Certaines sont personnelles au luthistes, d'autres sont issues de l'oud lui-même. Dans une certaine mesure, la facture instrumentale conditionne le style musical. Le musicien développe sa technique instrumentale selon les possibilités de l'instrument, il doit faire un compromis entre ce qu'il entend intérieurement et ce qu'il peut réaliser sur l'instrument.

L'oud sur lequel joue Baly lors de l'enregistrement des chants vient d'Égypte. Il comporte cinq chœurs, plus une corde seule, la plus grave. Il utilise un accord en quarte avec une tierce entre la cinquième et la quatrième corde : Do Fa La Ré Sol Do, en partant des cordes graves vers les cordes aiguës. Son étendue est alors de plus de trois octaves.

Accord de l'oud

Numéros des cordes 6 5 4 3 2 1

Nous trouvons ici l'explication de la récurrence des accords de quarte que nous avons remarquée au chapitre sur l'accompagnement de l'oud. Quelque soit le mode du chant, la quarte est l'élément dominant de l'accompagnement. La raison est organologique. La quarte Sol-Do par exemple peut

être jouée en corde à vide, et la quarte La-Ré se trouve juste à côté sur le manche, elle a un doigté facilité par cet accord. Aussi, cet accord influence un accompagnement en quarte des thèmes vocaux.

D'autre part, Baly précise qu'il lui permet « de faire travailler toutes les cordes ». Il facilite le jeu des octaves : la première et la dernière cordes sont à l'octave. Les joueurs réaccordent la corde grave pour obtenir une basse qui corresponde au mode, et qui leur permet de jouer les octaves voulues : la basse Do est souvent montée au Ré. Les luths d'Abdallah et de Chakali sont de même facture, ils sont accordés de la même façon.

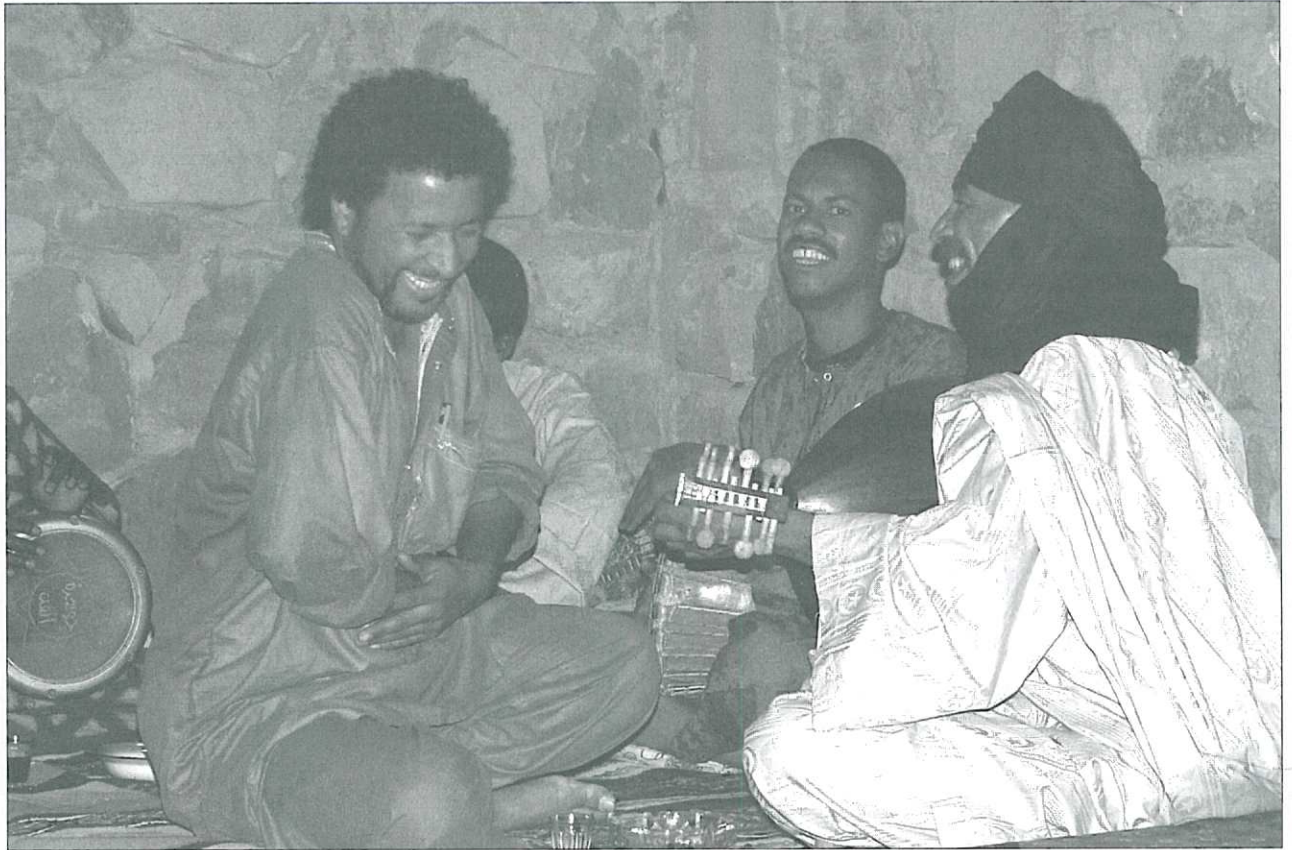
Les musiciens jouent avec un plectre en matière plastique, rappelant la plume d'aigle à l'origine du plectre. Il est soit acheté (c'est le cas de Baly), soit confectionné avant la soirée, avec une lamelle de plastique découpée dans une bouteille d'huile et pliée en deux par exemple. Ils utilisent une technique de plectre en buttée, c'est à dire que le plectre, après avoir pincé un chœur, va butter contre la corde inférieure ou contre la table. Cette technique permet d'obtenir un son puissant avec de fortes attaques très percussives. Lorsqu'ils utilisent une technique de plectre en aller-retour, ils peuvent avoir une grande vitesse de plectre, dans les traits mélodiques ou dans des trémolos par exemple.

L'oud a la particularité de ne pas avoir de longue résonance, de longue tenue de note. Les luthistes ont donc trouvé des stratégies pour faire tenir un son. Les octaves sont très présentes dans leur jeu : par l'octave inférieur, ils mettent en relief les notes mélodiques importantes, et donnent par les basses de la profondeur et de la résonance au jeu de l'oud.

Une autre façon de prolonger le son est la répétition de la note qui, lorsque les battements sont serrés, devient un trémolo.

« La pratique du trémolo qui constitue la principale technique de l'instrument » Abid, p. 294¹⁹. L'utilisation du trémolo diffère selon les joueurs, Abdallah par exemple le pratique énormément, c'est une des caractéristiques de son jeu.

L'importance du trémolo à l'oud a des raisons organologiques, en plus de la tenue de son très courte de l'oud. L'absence de frettes rend le son moins clair et de portée moins longue. Pour faire entendre des battements sur une ou plusieurs notes, il est préférable de tous les attaquer,



Un danseur placé
en face de Baly,
à Djanet
en avril 2006
Collection
Mathilde Viallet

contrairement au trille qui se fait uniquement par l'articulation de la main gauche. De plus, l'accord de l'oud en chœur facilite les allers et retours du plectre pour une même note. Cela explique en partie la prédilection des joueurs d'oud pour le trémolo. Ils emploient également le trille, mais dans une moindre mesure puisqu'il ne prolonge pas la résonance de la note, au contraire, il se sert de la résonance de la première note pour se faire entendre.

L'absence de frette, par contre, facilite l'utilisation du vibrato, un effet très courant dans le jeu de l'oud. Ce vibrato est souvent très large, plus proche d'un glissé que du vibrato de violon. Le doigt de la main gauche peut glisser sur la corde en revenant ou non à la note de départ. L'effet du vibrato se rapproche alors de ce que l'on appelle en blues *choke* (tirer la corde de la guitare vers le haut, ou plus rarement vers le bas, pour fléchir une note jusqu'à un ton, créant ainsi un effet de glissé sans frette). L'utilisation du vibrato dépend de chaque joueur. Baly et Abdallah ont plutôt un vibrato très large. Chakali est le seul à vibrer une note à la manière d'un violon. L'absence de frette permet également de jouer des quarts de ton, des tierces neutres, et autres micros intervalles hors du tempérament égal. Les joueurs peuvent ainsi aborder un répertoire différent de celui de la guitare, ou donner une couleur différente à leur musique en tempérant certains modes, certains intervalles mélodiques, ou certains orne-

ments²⁰. Peut-être pourront-ils ainsi garder plus facilement les intervalles présents dans leurs chants anciens.

D'autre part, l'oud a suffisamment de résonance pour permettre un jeu important de la main gauche. Baly spécifiait qu'elle jouait un rôle important : « *Il ne faut pas tout le temps tout jouer avec le plectre, on joue sans le plectre, juste en appuyant sur les cordes* »²¹ (avec la main gauche). Ce jeu de la main gauche contrebalance le jeu très articulé qu'ils ont au plectre, avec de fortes attaques. Pour jouer un mouvement ascendant, le luthiste frappe avec un doigt de sa main gauche la corde déjà mise en vibration par la note précédente. Nous appelons cet effet un « coulé ascendant »²². Lorsque le mouvement est descendant, le luthiste retire son doigt de la main gauche qui a permis de réaliser la note précédente tout en tirant la corde. Cet effet est appelé un « coulé descendant ». Ces effets sont utilisés dans le jeu de tous les instruments de la famille des luths, mais ils sont particulièrement mis en relief dans le jeu de la guitare blues.

Enfin, la facture de l'oud ne facilite pas le jeu des accords, la superposition de sons au-delà de deux notes. L'absence de frette rend plus difficile le doigté du « barré », l'idiome des instruments à frette. Un accord est plus facilement joué en doigtant chaque corde (sauf celles laissées en

corde à vide), ce qui est rendu mal aisé à cause de l'espace assez large des cordes. La présence des chœurs et l'espace des cordes obligent de jouer un accord de façon appuyée. Lorsqu'il est joué, il a forcément un rôle de premier plan : ponctuation, rythmique, augmenter la tension dans l'énergie du jeu, etc. L'oud ne facilite pas l'accompagnement harmonique des chants.

IV. Dimension exogène de la chanson touarègue accompagnée à l'oud

L'instrument influence le style musical par sa facture, mais également par les valeurs musicales et culturelles qu'il véhicule. L'oud est un instrument qui appartient à la musique arabe. Lorsqu'il est repris par les chanteurs touaregs de Djanet pour chanter leurs chants traditionnels, il ouvre une porte sur la musique de leurs voisins. D'autre part, l'oud est un instrument de la famille des luths, il permet donc un rapprochement générique avec des musiques jouées par d'autres luths, la guitare par exemple, et notamment avec le blues malien.

I- Présence du blues malien dans les chansons de Baly

La notion de blues apparaissait souvent au cours de notre entretien avec Baly. Il abordait le blues de deux façons différentes. Dans la première, il le rapprochait des chants de travail (*works songs*) chantés aux Etats Unis, en considérant qu'à la base de toute sa musique était ce rythme qui donnait la cadence de travail dans les jardins de Djanet, ou pour piler le mil. Bien sûr, on ne le trouve plus aujourd'hui, mais sous une forme différente, il est toujours présent. D'autre part, la notion de blues apparaissait souvent lorsqu'il évoquait la musique sub-saharienne, par opposition à la musique arabe, que se soit en parlant du mode pentatonique, de la couleur du blues, ou du style de jeu. Par contre, il refusait l'influence du blues malien, des musiciens comme Ali Farka Toure ou Salif Keita. Cependant, son jeu de l'oud est parfois proche du jeu de la guitare du blues malien, surtout d'un jeu comme celui d'Ali Farka Toure. Ce jeu se remarque essentiellement dans les chants en mode pentatonique, comme dans l'exemple ci-dessous.

Les coulés ascendants sont nombreux, et proches du glissé, proches de l'effet *choke* du blues. L'influence du blues se retrouve aussi dans le mode pentatonique mineur sur La, et sur son utilisation harmonique, avec l'alternance des degrés I-IV. L'introduction ainsi que les interludes de ce chant sont principalement composés d'une cellule (première mesure) qui se répète un nombre de fois variable, et se termine sur le quatrième degré. Cette répétition d'une cellule à la manière

d'un *pattern*, avec un premier temps très appuyé (La grave), rappelle le jeu de la *tahardent*²³ ou du luth utilisé par les Bambara. Ce mélange entre un *pattern* et le jeu plus spécifique de la guitare blues se retrouve dans le blues malien.

Extrait de l'introduction du chant :



De façon générale, les chants touaregs pentatoniques accompagnés à l'oud se rapprochent plus du style de jeu de la guitare utilisée dans le blues malien, que réellement du blues lui-même.

2- L'oud, un instrument emprunté à la culture arabe

Même assimilé au cœur de la pratique musicale touarègue, l'oud reste un instrument arabe. Il n'a pas de terminologie *tamahaq* propre, la dénomination de ses différentes parties reste arabe. Même si certains joueurs appliquent parfois la terminologie *tamahaq* de l'*imzad* sur l'oud, la plupart du temps, ce sont les termes arabes qui sont utilisés. La symbolique de l'oud reste arabe.

L'adoption de l'oud est une porte ouverte à l'emprunt d'éléments musicaux arabes, et principalement de la chanson populaire arabe. Certaines chansons touarègues accompagnées à l'oud utilisent des *maqamat*, modes mélodiques que l'on ne retrouve pas dans les chants touaregs traditionnels. De même, certaines chansons reprennent des rythmes de percussion arabes (marocains (*heddaoui*), nord algériens). Les *serkas* touaregs isochrones suivent parfois le rythme des percussions à la manière des frappements de mains arabes, ou se dédoublent. Certains répons du chœur dans les couplets sont également inspirés de ces chansons populaires arabes.

En conclusion, nous pouvons remarquer que la chanson touarègue accompagnée à l'oud possède une grande diversité stylistique, que se soit entre les différents joueurs d'oud, entre les chansons d'un même musicien, ou dans une même chanson. Ces différents styles placent la chanson touarègue de Djanet dans un carrefour culturel entre la musique sub-saharienne, notamment malienne, la musique arabe (Algérie, Maroc, Egypte, etc.) et la musique touarègue traditionnelle. Chaque chanson a sa propre couleur, donnée au départ par la thématique poétique, par le choix de l'échelle mélodique, et par le rythme des percussions. Certains chants ont nettement la couleur du blues malien, d'autres une cou-

leur arabe, et d'autres encore une couleur touarègue de par un degré important de filiation avec les chants touaregs traditionnels. Il est parfois étonnant d'entendre des chansons de styles si différents dans le répertoire d'un même musicien. Au cours d'une soirée, les différents styles musicaux se juxtaposent. Les chansons sont choisies surtout en fonction de leur rythme, de façon à maintenir l'intérêt des auditeurs qui demandent et apprécient cette diversité.

De plus, une même chanson peut comporter des éléments musicaux de styles différents. Ils se comportent comme des strates qui se superposent, se combinent, mais ne se mélangent pas, dans l'esprit des musiciens et des auditeurs. Ainsi, rythme, langue, échelle mélodique, jeu de l'oud, et d'autre part influences arabes, sub-sahariennes, et filiations avec les genres musicaux touaregs traditionnels, sont autant de combinaisons possibles pour une chanson touarègue accompagnée à l'oud.

L'envie de « faire de la musique », et par conséquent l'apport d'un instrument polyphonique accompagnateur, a rendu les musiciens perméables aux styles musicaux des cultures voisines. Cependant, le jeu de l'oud n'a pas eu d'influence sur certains éléments vocaux présents dans tous les genres touaregs traditionnels chantés avec soliste et chœur. Le tuilage entre le chanteur soliste et le chœur, par exemple, est un élément permanent qui inscrit un chant dans le style de la musique touarègue de la région de Djanet.

Notes

1. Ce nouveau genre musical n'a pas d'appellation qui lui est propre. Aussi, nous le désignons par « chanson touarègue accompagnée à l'oud », expression la plus usitée par les Touaregs.

2. *Tinde* : genre chanté par les femmes, en alternance soliste et chœur, avec accompagnement de la percussion *tinde*. Cette percussion, fabriquée à partir d'un mortier (*tinde* en *tamasheq*) sur lequel est tendue une peau de chèvre, a donné son nom au genre chanté, ainsi qu'à la séance musicale au cours de laquelle sont chantés des chants de *tinde*.

3. *Tisiwey* : poésie. Elle est parfois chantée par un homme avec l'accompagnement de l'*imzad*.

4. *Imzad* : vièle touarègue monocorde dont le jeu est réservé aux femmes, et principalement aux femmes nobles. Elle est le symbole de l'éthique des nobles dans la culture touarègue.

5. *Tehemmat* : danse individuelle d'homme, sur le chant et les percussions des femmes. Genre ancien de la région de Djanet.

6. *Alagh* : lance, danse guerrière des hommes de la région de Djanet.

7. Une formule syllabique est une suite d'unités phonétiques sans signification qui joue un rôle de canevas métrique, MÉCHERI-SAADA, 1994, p. 118, p. 122.

8. *Tamahaq* : langue parlée par les Touaregs du Nord (en

Algérie dans les régions de l'Ahaggar et du Tassili n'Ajjer, en Libye, dans l'Akakus).

Tamasheq : langue parlée par les Touaregs du Sud, dans les régions du Niger et du Mali. Terme employé aussi pour qualifier la langue touarègue de façon générale.

9. Les paroles de Baly rapportées dans cet article sont issues d'un entretien qui a eu lieu à Djanet le 24 avril 2005.

10. *Ishumar*, sg. *ashamur* : mot élaboré à partir du français chômeur. Jeune Touareg, au mode de vie en marge de la société traditionnelle, travailleur occasionnel, souvent chômeur, a porté la rébellion touarègue malienne et nigérienne contre leur gouvernement durant les années 1970-1992, des années noires.

11. « *Al gitara* » est un genre chanté élaboré par les *ishumar* pour soutenir la rébellion, un genre engagé. Ces chants sont accompagnés par la guitare électrique. Les *ishumar* ont choisi un instrument extérieur à la musique touarègue, qui n'a pas de connotation dans la société touarègue, afin de revendiquer leur idéologie en rupture par rapport au mode de vie et à certaines valeurs de la société traditionnelle. De plus, la guitare, instrument idéal pour l'accompagnement des chansons, est un symbole de modernité, un instrument de soutien à la lutte chez d'autres peuples. Elle correspond exactement aux valeurs que les *ishumar* voulaient véhiculer.

12. *Amghar* : Grand-père, sage

13. *Terelelit* : youyou des femmes.

14. *Maqam*, pl. *maqamat* : mot arabe, terme générique désignant les modes mélodiques arabes.

15. Un exemple de ces chants sera étudié au chapitre trois.

16. Rythme « *darduka* » : rythme des percussions propre à la chanson touarègue accompagnée à l'oud, très souvent employé par les jeunes joueurs. Rythme en 12/8 qui a la particularité de pouvoir s'écrire 3/4 + 6/8.

17. Le jeu continu de l'oud entre les chants peut être mis en parallèle avec le jeu des percussionnistes dans les soirées de *tinde*. Les frappes ne cessent quasiment pas, les percussionnistes passent d'un rythme à l'autre, cherchant un nouveau chant, en accord avec les chanteurs.

18. La majorité des interludes sont construits sur le thème principal du chant, ou bien sur un motif ou un thème spécifique au prélude lorsqu'il y en a un.

19. ABID Mohamed : *L'oud oriental : Pratique et méthodes d'enseignement en Tunisie*, Université Paris IV Sorbonne, 1997, p. 294.

20. Le choix de l'oud explique certainement l'orientation que prend la chanson touarègue accompagnée à l'oud vers la musique arabe, alors qu'un autre nouveau genre touareg chanté, « *Al gitara* », accompagné par la guitare, se tourne lui nettement vers la musique occidentale.

21. Entretien du 24/04/2005.

22. Nous n'avons pas trouvé de terminologie spécifique à l'oud pour ces effets, c'est pourquoi nous employons celle de la guitare classique.

23. Luth à long manche, à trois cordes, caisse taillée dans le bois en forme de bateau, table en peau de cuir clouée. Il est utilisé par les forgerons touaregs en accompagnement de leurs chants.

Bibliographie

BELALIMAT, Nadia. *Le chant des fauves, Poésies chantées de la Résistance touarègue contemporaine, Essai d'interprétation, Corpus des œuvres du groupe Tinarewen, 1978-1994*. Paris X-Nanterre : département d'ethnologie, 1996, p. 141, p. 61 de corpus. [mémoire de maîtrise]

BELALIMAT, Nadia. Le rapport à l'histoire dans les chants de luttes de la résistance touarègue contemporaine. *Cahiers de l'IREMAM*. 1996, p. 7-8, p. 155-168.

BOREL, François. La vièle, le tambour et les génies du mal. *Le mal et la douleur*, In HAINARD Jacques, KAEHR Roland éd. *Le mal et la douleur*. Neuchâtel : MEN, 1986, p. 199-205.

BOREL, François. Tambours et rythmes de tambours touaregs du Niger. *Annales Suisses de musicologie*. 1981, p. 107-139.

BOREL, François. Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh. *Cahiers de musiques traditionnelles*. 1988, n°1, p. 28-38.

BOREL, François. Une vièle éphémère : L'anzad touareg du Niger. *Cahiers de musiques traditionnelles*. 1989, n°2, p. 101-124.

BOREL, François. La musique politiquement incorrecte des Touaregs. *Pom pom pom : musiques et caetera*. Neuchâtel : MEN, 1997, p. 243-252.

BOILLEY, Pierre. *Les Touaregs Kel Adagh : dépendance et révoltes du Soudan français au Mali contemporain*. Paris : Karthala, 1999, 644 p.

CARD, Caroline. *Touareg music and social identity*. Ph. Diss. Indiana, 1982, UMI, 1985.

CLAUDOT-HAWAD, Hélène. Exil et résistance ou la continuité touarègue. *Revue du monde musulman et de la méditerranée*. 1990, n°57, p. 9-47.

FOUCAULD, Charles de, CALASSANTI-MOTYLINSKI, André de. *Textes touaregs en prose*. Édition critique avec traductions de S. Chaker, H. Claudot, M. Gast. Aix-en-Provence, Edisud. 1984. [la carte se trouve p. 30]

MÉCHERI-SAADA, Nadia. Les Alewen de l'Ahaggar. *Awal*. 1988, n°4, p. 27-42 ; 1991, n°8, p. 119-144.

MÉCHERI-SADAA, Nadia. Musique et société chez les Touaregs de l'Ahaggar. *Revue du Monde musulman et de la Méditerranée*. 1991, n°58, p. 136-142.

MÉCHERI-SADAA, Nadia. *Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien)*. Paris : l'Harmattan (Awal), 1994. 252 p. [version publiée de sa thèse]

Discographie

Tartit. *Amazagh*. Fonti Musicali, Tradition du monde, 1997. C.D. enregistrements L. et C. FMD 210. [Touaregs Kel Antessar]

Tartit. *Ichichila, Desert blues from Malien Touareg*. Enregistrement du Centre culturel français de Bamako (Mali) : Network, 2000. C.D. LC 6759, 56 min. 32.

Tinariwen. *The radio tidas sessions*. Radio Tidas, Kidal, Mali : enregistrements J. P. ROMANN, J. ADAMS et LO'JO éd., 2000. C.D. Wayward records. waiward 703. 51 min. 23.

Imazd du Tassili n'Ajjer. Al-Sur Media 7. C.D. Touareg vol. I. AL 122

Tinde du Tassili n'Ajjer. Al-Sur Media 7. C.D. Touareg vol. II. AL 123

Tis ras. Al-Sur Media 7. C.D. Touareg vol. III. AL 124

Imaran. Al-Sur Media 7. C.D. Touareg vol. IV. AL 152.

Choghly. Al-Sur Media 7. C.D. Touareg vol V. AL 153

HOTHMANI, Bali et SHEHAN, Steeve. *Assouf*. Al-Sur Media 7, 1994. C.D. AL 136 M7 861, 53 min. 34.

HOTHMANI, Bali et SHEHAN, Steeve. 1997, *Assarouf*, C.D., Tricola records, forgiveness.

Imaran. *Ihenda : chants et rythmes touaregs d'aujourd'hui*. Blue silver, 1998. C.D. icd n°506682

Touareg de Fewet (Libye). Musique du monde.

Les Touaregs de l'Ahaggar, enregistrements MEECHERI-SAADA, N. en 1980, GARNIER, J.L. et VIONNET, M. en 1990, 1994. C.D. Le chant du Monde. LDX 274 974. 70 min.

Le flabiol

Vincent Vidalou : *Depuis quand enseignes-tu le flabiol ?*

Frédéric Guisset : Depuis septembre 1992.

V. V. : *Une première au CNR ?*

F. G. : La classe d'instruments catalans à Perpignan est très ancienne puisqu'elle a été créée du vivant d'André Touron, au XIX^e siècle, mais avec des interruptions. Avant mon arrivée ici, le professeur en charge de la classe enseignait uniquement le *tible* et la *tenora* et n'avait que très peu d'élèves, deux ou trois. Le directeur, Daniel Tosi, nous a donc proposé, après le départ à la retraite de ce monsieur, de couper le poste en deux mi-temps : un en *tible* et *tenora* et un en *flabiol*. C'était en effet nouveau puisque ce dernier n'avait jamais été présent dans l'établissement.

V. V. : *À combien s'élève l'effectif de tes élèves ?*

F. G. : Nous sommes aujourd'hui deux professeurs sur la communauté d'agglomération. J'ai une trentaine d'élèves au CNR et ma collègue (qui a été formée ici) une dizaine sur deux pôles, Saint-Nazaire et Saint-Estève.

V. V. : *Comment expliquer cet engouement pour un instrument pratiquement absent pendant près d'un siècle ?*

F. G. : J'essaie de proposer une autre alternative à l'enseignement musical classique, une approche différente, déconnectée de l'omniprésente pression d'un éventuel futur concours au Conservatoire National Supérieur de Musique. Mes élèves n'ont pour la plupart aucune intention de professionnalisation. Je privilégie donc le plaisir et la pratique pour elle-même.

V. V. : *La pratique ?*

F. G. : Dans des ensembles. S'ils peuvent faire quelques exercices, on trouve suffisamment de difficultés techniques dans le travail des morceaux. Pas de gammes ni d'arpèges. Je ne pousse pas le travail technique à l'extrême comme pour d'autres instruments. Le but n'est pas d'être le premier à un concours. La musique étant liée à un lieu, nous n'avons pas de visées nationales ou internationales. Nous organisons un bal par an (pour l'instant) et participons à des fêtes.

V. V. : *Le répertoire est-il forcément lié à la sardane ?*

F. G. : Non, le *flabiol* est le plus ancien instrument de la *cobla*, il n'a pas subi d'évolution importante dans sa facture, il a juste été ajouté des trous et des clés, l'instrument avait donc une vie avant la *cobla* et la sardane. Certains se sont appliqués à

En Languedoc-Roussillon, sur les deux CNR, un seul possède un département de musiques traditionnelles : celui de Perpignan, ou plus précisément, depuis trois ans, de la communauté d'agglomération Perpignan-Méditerranée. Parmi les disciplines enseignées, cette flûte à une main mais cinq trous, couplée à son tambour ou tambourin selon les circonstances. Huit coblas sont en activité en Pyrénées-Orientales avec un flabiol dans chacune, tous les instrumentistes ont entre 16 et 35 ans et sont issus du CNR. Questions à leur professeur, Frédéric Guisset, titulaire du DE d'instrument traditionnel, flabiol soliste au sein de la Cobla Millenària, membre du CIMPàtic trio (cobla de tres quartans¹) ex-membre Dels ministrils del Rossello, compositeur de sardanes.

au Conservatoire National de Région de la communauté d'agglomération Perpignan-Méditerranée

Propos recueillis par Vincent Vidalou

poursuivre ce qui se faisait à cette époque et d'autres se sont plutôt tournés vers la *cobla*. Le travail n'est pas le même. On se retrouve avec deux pratiques pour un même instrument : une purement écrite pour le *flabiol* de *cobla* et une plus orale.

V. V. : Et donc deux pédagogies différentes ?

F. G. : Oui. Le tort au Sud², c'est d'avoir séparé les deux enseignements. Personnellement, je veux que les élèves puissent à la fois jouer en *cobla* et avoir aussi du répertoire plus « trad ».

V. V. : En somme, cela nécessite d'apprendre deux sortes de répertoire ?

F. G. : Il s'agit de répertoire bien sûr mais aussi de pratique, d'interprétation et de manière d'aborder les morceaux. Dans le répertoire « trad », les pièces sont plus courtes et répétées, ce qui appelle l'ornementation et la variation, alors qu'en *cobla*, le musicien doit se plier aux exigences du compositeur.

V. V. : Quelles occasions de jouer auront tes élèves après leur cursus ?

F. G. : Certains font partie de *cobla* et jouent donc presque tous les dimanche des sardanes et du « bal catalan », mais il y a aussi de plus en plus de

demandes de musique de rue et d'animation et de musique à danser car les bals se développent dans le département, notamment grâce aux actions menées par El Marbre-CIMP³ qui organise, depuis bientôt un an, un bal par mois. Il faut dire que cette tradition de bal était quasi inexistante. Il y a aussi la tradition des « gegants⁴ ». Les élèves souvent n'attendent pas la fin du cursus pour participer à la vie des villes et villages des Pyrénées-Orientales, et nous avons d'ailleurs monté un atelier au sein du département de musiques et danses traditionnelles, regroupant tous les instruments traditionnels à vent, que l'on envisage d'autre part d'ouvrir à tous les élèves.

Notes

1. Ancêtre de la *cobla* moderne : ensemble composé d'un sac de *gemecs* (cornemuse catalane), une *tarota* ou une *xeremia* (hautbois), et d'un *flabiol* et tambour.
2. Catalogne Sud opposée à celle du nord des Pyrénées.
3. Centre International de Musica Popular (Céret).
4. Littéralement : géants. Il s'agit de couples de personnages de trois mètres de haut, bien souvent un couple royal, que l'on fait danser sur des musiques spécifiques.



Xavier Vidal

Propos recueillis par Mailis Bonnecase

Collecteur, formateur, musicien de bal, responsable associatif, créateur, il est l'un des meilleurs représentants de la richesse du monde des musiques et danses traditionnelles, à la croisée de démarches multiples et singulières. Nous l'avons suivi à travers différents thèmes sur lesquels il apporte un éclairage très personnel pour une réflexion sur le développement du mouvement des musiques traditionnelles.

Musique populaire, musique folk, musique traditionnelle

J'aurais pu pratiquer un autre style de musique. Ce qui m'a tout de suite accroché dans les musiques traditionnelles, c'est la liberté qu'elles apportent. Quand j'ai commencé, il y avait tout à faire, tout à construire. Si j'avais été musicien de classique ou de jazz, je ne sais pas si j'aurais pu m'exprimer autant que dans ces musiques-là. Elles me semblaient à portée, elles représentaient un outil qui me correspondait, et surtout, ce qui me séduisait, c'est le côté un peu touche-à-tout : collecteur, enseignant, musicien de scène ou d'ailleurs, musique « tout-terrain » ; et également les possibilités de rencontres avec les autres cultures. S'intéresser à ces musiques-là, c'est s'inté-

resser à la culture en général, à la société ; on devient ambassadeur de quelque chose tout en s'enrichissant. Évidemment, ce qui m'a également motivé tout de suite, c'est l'esthétique, les formes, les sons, les structures mélodiques et rythmiques.

Ceci dit, dans les années 74-75, quand j'écoutais les groupes de renouveau de ces musiques-là, j'étais un peu sceptique. À cette époque, j'ai plutôt fréquenté les milieux des fanfares harmonies et des musiques amplifiées, et j'avais du mal avec l'esthétique du folk. Je trouvais que c'était un peu standardisé dans les arrangements, mais il est vrai que ceux qu'on entendait avaient plutôt une formation dans les musiques américaines, irlandaises, etc. Par la suite, j'ai

Xavier Vidal
Photo
Guy Dinthillac

appris à reconnaître l'intérêt du mouvement folk parce que c'était une fabuleuse démocratisation de la musique. Chez les pionniers du folk il y a une sorte d'authenticité, et il y a des musiciens intéressants qui sont issus de ce mouvement. Certains ont fait un chemin original, comme Marc Perrone par exemple. D'autres, que j'ai un peu moins connus, sont devenus des touche-à-tout des musiques populaires et ont monté des associations qui diffusent les musiques cajun, irlandaise etc.

Pour en revenir aux musiques traditionnelles, dès que nous avons rencontré des anciens, danseurs, chanteurs, instrumentistes, j'ai été très

Au départ, nous nous intéressions à une culture paysanne du XIX^e siècle idéalisée. Après, nous nous sommes aperçus que la réalité de la société est beaucoup plus complexe.

impressionné. Il faut rappeler que je suis tombé un peu par hasard dans les musiques traditionnelles, autour du Conservatoire Occitan et des Ballets Occitans au départ, alors que les gens que je fréquentais sont devenus des musiciens de bal, de variété, de jazz ou de rock. Ce qui m'a motivé, au début, en côtoyant les anciens qui pratiquaient, c'était le thème de l'identité, même si ensuite j'ai revu, et d'autres avec moi, mes conceptions. Au début, nous collections la chanson occitane. Certains sont encore dans cette problématique-là alors que la réalité, on le voit, c'est que l'on a affaire à une culture plus globale, qui fait cohabiter le français et l'occitan, ainsi que les autres langues. Au départ, nous nous intéressions à une culture paysanne du XIX^e siècle idéalisée. Après, nous nous sommes aperçus que la réalité de la société est beaucoup plus complexe. Même en remontant loin dans le temps, il y a une influence des institutions, notamment de l'État, sur la culture. Nous voulions collecter une culture occitane et ne trouver qu'une seule identité au territoire, alors qu'il y avait plusieurs identités qui s'enchevêtraient.

Concernant la musique elle-même, il y a bien sûr une culture mais il y a aussi des singularités, chaque musicien ayant sa propre identité. C'est difficile de décrypter à la fois ce qui est du domaine d'une culture, de styles, et ce qui est du ressort de l'individu, ce qu'il va amener avec son parcours dans une société complexe. Si je prends un exemple, j'ai souvent joué avec un violoniste, Ulysse Salesses, qui au début était vraiment le violoneux de son village, puis il a pris des cours de violon avec un professeur et s'est abonné à des partitions. Rien que sa vie témoigne de toute une histoire de la musique et de la société.

Le singulier et le collectif

J'étais un peu sceptique et même méfiant par rapport aux mouvements de foule et aux rassemblements. Il y a des gens, dans le mouvement des musiques traditionnelles, qui recherchent surtout cela, ce que je peux comprendre aussi. Ils ont vécu des moments de rassemblement qui les ont embarqués dans leurs parcours, ils ont été marqués par un des aspects qui caractérise le bal occitan, c'est-à-dire la dimension intergénérationnelle. Je suis un peu critique par rapport au fait que les gens ne prennent pas assez en compte cette dimension personnelle ou singulière que j'évoquais plus haut, car ils sont toujours un peu fascinés par les grands événements et les rassemblements. Alors que, dans la réalité, cette dimension-là du singulier et du quotidien est très importante dans ces musiques populaires. La grosse part de la pratique c'est cela, les gens qui pratiquent chez eux, seuls ou en groupe, entre amis lors d'une veillée, même aujourd'hui cela existe encore. Ces musiques du quotidien mettent en avant des esthétiques différentes parce que l'on n'a pas à donner la même chose en tant que musicien que lorsqu'on est en situation de concert, de création, sur scène, dans le cadre d'un festival etc. Et là, on retrouve un peu tout ce qu'on retrouve dans les musiques du monde, le côté fragile de ces musiques du quotidien, qui ne vont pas avoir un discours très formel et qui sont difficiles à aborder. Il va y avoir parfois des ratés, des sonorités un peu décalées, mais, en définitive, ce côté fragile peut être intéressant (sans prendre des ratés pour des ratés, bien sûr) et donner des idées pour le renouveau de ces musiques et les démarches de création. Ce qui est intéressant, dans les musiques que j'appelle du

quotidien, c'est le côté « près de la vie », c'est difficile à analyser mais en même temps c'est ce qui pourrait manquer aux musiques de scène et de création, cette vie. Le musicien, quand il se retrouve dans ce quotidien, il n'a évidemment rien à prouver à un public, il est lui-même et c'est là qu'il est le plus intéressant, parce qu'il y a de la création, de la liberté. Imaginons, si on arrivait à collecter tout ce que les gens chantent sous la douche, ce qu'on pourrait en tirer !

L'apprentissage et la liberté

Il y a des styles de musique qui contiennent de telles références que l'on est obligé de passer par un parcours très balisé (musiques savantes, le jazz aujourd'hui), alors que, dans les musiques traditionnelles, il y a beaucoup d'itinéraires possibles. Je le vois chez mes anciens élèves, la pratique de ces musiques a pu les ouvrir sur des itinéraires auxquels on ne s'attendait pas : l'un est plus sur les techniques du son, un autre s'est tourné vers l'ethnographie, un autre encore est devenu musicien de bal. Il y a beaucoup de possibilités d'itinéraires de vie et de parcours professionnels. Alors que j'imagine que, si l'on s'intéresse à la musique de variété, cela doit impliquer un parcours musical et même de vie plus formaté.

Il y a une trentaine d'années, en plus, tout était à faire et l'on était assez peu à s'intéresser à ce domaine. C'est d'ailleurs un reproche qu'on pourrait se faire : on est un peu collecteur, un peu musicien, un peu enseignant, un peu responsable associatif, un peu tout et un peu rien aussi, quelque part. La polyvalence a ses richesses mais également ses limites. La question s'est posée pour moi à une époque de devenir ethnomusicologue, mais honnêtement, j'ai bien vu que c'était un métier... nous sommes allés un peu partout sans vraiment rien approfondir. Il fallait être poly-instrumentiste pour remettre à l'honneur des traditions instrumentales diverses issues de différents terroirs. Aujourd'hui, la plupart des jeunes ne jouent qu'un instrument, ils font ça toute la journée et ont un niveau technique plus élevé. Ceci dit, le niveau technique ne garantit pas le niveau musical, la musique c'est aussi une pensée. Il y a aujourd'hui une masse de musiciens qui pratiquent, ça n'en fait pas pour autant tous des artistes.



Xavier Vidal
Photo
Guy Dinthillac

La pensée du musicien, l'intention

L'intention, c'est beaucoup dans l'expérience, quand tu as un propos et que tu peux le transmettre. On les voit, les musiciens inspirés, et ce n'est pas une question d'âge ni d'ailleurs de perfection technique. Affiner et assumer un propos en étant sur scène, c'est savoir ce que tu dis musicalement, et que ton langage musical corresponde vraiment à quelque chose ; c'est une pratique quotidienne qui fait que, quand tu te retrouves face à un public, il y a une cohérence dans ton propos. On voit des musiciens populaires dans toutes les cultures du monde qui, face à un public, peuvent avoir des ratés, ou alors qui sont très âgés comme certains *bluesmen* par exemple, et, même s'ils ne peuvent pas jouer exactement tout ce qu'ils ont dans la tête, on l'entend quand même, ils le suggèrent. Et il y a une grande cohérence parce que c'est quelque chose qu'ils ont pratiqué, longuement mûri, en parfaite adéquation avec ce qu'ils sont. Pour parler d'un autre contexte, dans les concours de musique ou les examens, on sent tout de suite ceux qui ont réfléchi à leur musique et qui assument leur propos.

Certains musiciens y arrivent moins bien car ils sont très dispersés, notamment au niveau des styles. Parfois, c'est un vrai problème pour les musiciens professionnels. Pour arriver à exister, il faut ou ils se persuadent qu'il est nécessaire qu'ils touchent à de nombreux styles, qu'ils évoluent dans des formations très différentes ; ils vont toucher à la chanson occitane, à la musique



Armand Quercy,
Rudelle 1987
Photo
Nelly Blaya

traditionnelle, etc., et ils n'arrivent pas à se construire un langage personnel. Ce qui fait que, quand ils vont se confronter à d'autres, être dans des démarches de rencontre, de fusion ou de création, ils n'auront pas de langage singulier et ne seront pas pris au sérieux. Souvent, les musiciens professionnels sont dans des démarches d'urgence car ils ont des statuts précaires et il faut qu'ils arrivent à vivre ; évidemment, ça ne les aide pas à construire eux-mêmes leur propre discours.

Plus tu as une démarche qui t'est propre, plus tu vas être intéressant dans les rencontres. Il faut aussi bien sûr que l'autre soit dans une attitude d'ouverture, je reconnais que ce n'est pas toujours facile.

Rencontres et métissages

Au niveau de la scène, j'aime bien le côté fusion mais chacun venant avec un langage cohérent. Parce que la fusion pour la fusion... Personnellement, ce qui m'a intéressé, c'est justement la rencontre de musiciens, quelque soit leur langage, qui ont une vraie démarche inscrite dans leur propre parcours musical. Je pense par exemple à Jean-François Prigent, qui travaille dans les domaines de la musique

contemporaine et la musique électronique. Avec des musiciens qui ne viennent pas des musiques traditionnelles, l'idéal c'est de partir de l'improvisation. De plus, créer avec d'autres musiciens nécessite pour moi à la base une pratique musicale quotidienne. Cela nécessite d'instaurer une fidélité, de construire une forme d'identité commune. Plus que de la musique même, c'est une vie au quotidien. Avec Jean-François Prigent, par exemple, la rencontre s'est d'abord faite autour des jardins car nous sommes jardiniers tous les deux...

Ce peut être aussi d'autres personnes ayant d'autres cultures, avec des musiciens de musique orientale ou d'ailleurs, ou des musiciens du contemporain, du classique. Avec les musiciens classiques cela ne me semblait pas évident, parce qu'en général ils ont un parcours très balisé. Ils sont intéressés par la démarche des musiciens dits traditionnels car ils voient bien justement qu'on amène une certaine liberté dans le jeu. Au regard d'expériences récentes, je me suis aperçu qu'il ne s'agit pas forcément d'un simple moment de respiration dans leur pratique, et qu'il est possible d'instaurer un véritable échange. Nous avons besoin, pour créer cet échange, de rechercher des fondamentaux communs et non de travailler à de simples emprunts de thèmes.

Avec les musiciens de jazz ce n'est pas toujours facile, car, s'ils sont intéressés par le côté un peu libre des musiques traditionnelles, ils n'arrivent pas à évaluer où se situe la liberté de ces musiques. Souvent, en tout cas d'après mon expérience, ils sont intéressés par les mélodies, les thèmes, le côté lyrique de la musique traditionnelle, car ce sont des aspects qu'ils ont un peu perdus. Ils sont également intéressés par ce rapport au chant, à la danse aussi, bien sûr, à la vie quotidienne, mais de manière me semble-t-il assez superficielle.

Le problème de l'oralité n'a pas vraiment été approfondi, c'est compliqué d'être considéré comme musicien de l'oral. Ce n'est pas seulement jouer à l'oreille, c'est un entraînement, il faut retenir tout un répertoire, retrouver ce qu'on saisit dans les documents de collectage, cette variation, cette vie, cette authenticité de l'expression musicale.

Le style et l'authenticité, le rapport aux sources

Je reviens à ce que j'ai dit tout à l'heure : l'authenticité c'est un peu la cohésion du propos de la personne. C'est un terme ambigu qu'il faut employer avec prudence. De même avec le terme style, car l'on va dire par exemple qu'il y a un style des violoneux de tel endroit en Occitanie, mais lorsqu'on entend des documents de collectes de violoneux breton ce sont les mêmes sons, les mêmes principes d'ornements, de variations etc. Mais il existe, bien sûr, des éléments de style : quand on entend par exemple les chants polyphoniques pyrénéens, il y a une couleur particulière. Dans les démarches de revivalisme des musiques traditionnelles, les sources sont souvent abordées de manière superficielle, loin des styles. Le style est fait de beaucoup d'éléments, le phrasé, le timbre, cela dépasse même la forme musicale, c'est aussi la culture, la langue. Souvent, je trouve que les musiciens ne s'inspirent pas assez de la culture, des cultures dans leur ensemble, qu'elles soient identifiées à des territoires ou pas, d'ailleurs ; ils sont certes créateurs, mais ils sont loin des sources, en particulier si elles paraissent trop « archaïques », non pas au sens négatif mais au sens d'un langage qui peut paraître simple au départ. Par exemple, des gammes sur une échelle réduite, ça ne les intéresse pas du tout, alors que c'est là il me semble que l'on peut trouver des éléments nouveaux, que se trouve le creuset de la création.

J'ai l'impression que les musiciens dans leur « récréation » se saisissent prioritairement d'éléments banals. Par exemple, le nouvel enjeu des musiques traditionnelles, c'est de jouer en orchestre alors qu'avant elles étaient souvent jouées seul, en duo ou au maximum en trio. Ce nouvel enjeu de pratiques collectives nécessite donc orchestration, harmonisation etc., ce qui est d'une banalité totale. Si l'on veut faire de l'orchestration, allons écouter les gens qui font de l'orchestre, les grands compositeurs classiques ou les contemporains.

Je pense qu'il faudrait faire l'effort d'essayer de décrypter, en faisant appel à l'analyse musicologique, des structures mélodiques, rythmiques, qui peuvent paraître simples au départ mais qui sont en fait complexes et originales.

Pour donner un exemple, je pense à une publication discographique récente d'une anthologie

avec une partie sur les sources et une partie sur les pratiques actuelles, il n'y a pratiquement aucune des mélodies de la première partie qui sont jouées dans la seconde, alors que, s'il y avait eu un minimum d'analyses et de connaissances de ces sources-là, les musiciens pourraient offrir autre

Je pense qu'il faudrait faire l'effort d'essayer de décrypter, en faisant appel à l'analyse musicologique, des structures mélodiques, rythmiques, qui peuvent paraître simples au départ mais qui sont en fait complexes et originales.

chose que cette diversité, certes intéressante, mais qui a souvent peu à voir avec ces éléments de la tradition qui auraient pu être repris.

Pour moi, cet éclatement de la pratique du revivalisme des musiques traditionnelles se fait un peu au détriment d'une culture ancienne qui garde tout son intérêt et que je m'efforce person-



nellement de valoriser. J'en viens à parler des problèmes de la formation et de ce j'ai vécu avec des jeunes musiciens en formation DEM par exemple. Même si parfois ils ne le reconnaissent pas totalement, ils ont été imprégnés de ces sources-là à travers la musique de collectage, et je pense que tout le monde devrait en passer par là et devrait être formé sur les sources, sur les façons d'appréhender les sources, pour avoir les capacités de

Enquête chez
Marcel
Moulhayrat, 1987
Photo
Nelly Blaya

s'en saisir, de les diffuser et aussi de les recréer. Les sources comportent de nombreuses strates. Essayer de trouver une authenticité dans la tradition c'est intéressant mais c'est difficile aussi. Certains voudraient faire croire qu'on y trouve une identité très marquée alors que, en réalité, ce n'est pas si simple : chez le même chanteur, on va avoir des apports de différentes époques, différentes thématiques etc., et chacun s'inscrit comme je l'ai dit dans une société complexe où chaque époque, chaque contexte, a laissé sa trace, amené de nouvelles influences ; et finalement on a affaire à une musique populaire qui EST l'histoire... elle peut témoigner de l'histoire très ancienne (c'est vrai qu'on connaît des mélodies très modales qui vont nous faire penser à quelque chose d'archaïque et de très ancien), mais à côté de cela, il y a aussi des éléments qui nous font penser à de la musique très moderne. Certains voudraient revenir à quelque chose d'unique-ment archaïque pour trouver une identité musicale, alors que moi, je ne fais pas de hiérarchie entre tous les apports de chaque époque ; c'est toute cette histoire qui m'intéresse, du début à la fin. Il existe une démarche un peu figée dans le rapport à la tradition, aux sources, qui fait que l'on cherche des réponses alors que ces choses-là, il faut les questionner. De jeunes musiciens me demandent parfois comment s'est passé un collectage pour entendre des anecdotes sur la relation que j'ai eue avec la personne que j'ai enregistrée, mais au bout d'un moment, je leur dis : vous avez en face de vous un enregistrement, vous avez un univers sonore, eh bien faites marcher votre imagination. Tu peux t'attacher à un détail, la date à laquelle ça a été chanté, si le ou la chanteur(se) tenait ça de sa mère, de sa grand-mère ou de je ne sais qui d'autre, tu peux faire des filiations, mais ce n'est pas cela qui nourrit la musique. Par contre, écouter, faire marcher son imagination, analyser du point de vue de la structure musicale et musicologique, c'est ça qui est intéressant. À partir d'une



bribe de chanson, on peut arriver à recréer quelque chose, ça m'est arrivé. Quand, par exemple, dans un collectage, le chanteur est interrompu par quelqu'un d'autre et qu'il n'a chanté qu'une phrase, on peut développer quelque chose. Le document de collectage n'est pas à prendre pour une espèce d'icône, évidemment, d'autant plus par les gens qui ne l'ont pas vécu.

Le bal et la scène

La plupart du temps, je suis plutôt dans une musique de fonction, qui est le bal, ou la musique de carnaval ou de rue. Le problème, c'est que l'on voit aujourd'hui arriver de gros rassemblements de danseurs qui font que, en situation de bal, le musicien devient pratiquement musicien de concert. Il est là avec une sono, des éclairages, il



est en scène. C'est un peu ambigu. Finalement, là où je suis le plus à l'aise, c'est quand je balance une pulsation, un phrasé, au début, qui fait que peut-être dans les premiers morceaux je vais être en scène mais ensuite, au bout d'un moment, je vais opérer une sorte de fusion avec le danseur qui fait que moi-même je me mets en retrait. Le musicien va créer un mouvement collectif dans le groupe de danseurs auquel finalement il va lui-même s'adapter. Ce sont là les plus grands moments que j'ai vécu en tant que musicien. Après, il y a la question de la cohésion du groupe au niveau de la danse. C'est vrai que c'est souvent des danses qui sont très banalisées dans le bal folk, mazurkas ou autres, mais dès que l'on aborde des danses qui sont moins diffusées, c'est plus difficile car les gens ne savent pas les danser. Sur la mazurka standard qui fait un peu danse de

salon, tous les couples se lèvent au même moment ; par contre, la bourrée, c'est plus dur ! Je pense que la danse populaire n'est plus vraiment dans les bals traditionnels, elle est dans les bals de variété, nous sommes dans autre chose, une espèce de récréation de quelque chose ou un désir de recréer quelque chose.

Concernant la scène, il y a donc ce que je disais du bal, cette ambiguïté entre le musicien fonctionnel qui se retrouve sur scène, qui devient spectacle, et puis il y a le concert, le spectacle donc, où tu te retrouves face au public dans une démarche d'ordre théâtrale, qui t'oblige à travailler ta présence formelle en scène. Cela n'empêche pas le contact et l'échange, voire un rapport pédagogique avec le public. Certains musiciens se mettent dans la position de l'acteur et se retrouvent en décalage parce que justement ils ne sont pas acteurs, mais cela revient au problème d'assumer son propos musical. Quand Oum Kalsoum sur scène faisait un petit balancement de son mouchoir, tout le monde la prenait pour une actrice alors qu'elle ne jouait rien ; Alberte Forestier c'est pareil, elle est là, c'est un roc, elle est sur scène et tout le monde croit qu'elle est actrice alors qu'elle ne joue qu'elle.

Les démarches de bal et de scène sont de plus en plus séparées entre l'aspect festif du bal et l'aspect soi-disant professionnel de la scène. Je préférerais plutôt qu'on les rapproche et qu'on ne fasse pas trop de différences parce que c'est une caricature des musiques traditionnelles. Même l'organisation des soirées avec une partie concert et une partie bal ennuit finalement et le public de danseur et le public de mélomanes. Quand le public va écouter un concert de *raï*, il ne se demande pas si c'est à danser ou à écouter. Evidemment il faut une organisation particulière à ça, les gens ne sont pas forcément assis. Ce que je préfère, même si je cultive parfois le concert sur

Xavier Vidal,
Alberte Forestier,
Jean-François
Prigent
Photo
Guy Dinthillac

scène, avec Alberte Forestier par exemple, c'est le contact avec le public. C'est ce que j'ai toujours privilégié, le contact direct, quand par exemple quelqu'un rentre dans ton morceau pour te demander quelque chose. Je défends cette notion de musique traditionnelle au quotidien.

Je pense aussi, par rapport à ce qui se passe dans la danse et le théâtre, que dans le domaine des cultures traditionnelles il n'y a pas beaucoup de démarches très risquées, de choses innovantes, peut-être parce que nous ne sommes pas si nombreux à pratiquer, que nous ne sommes pas vraiment confrontés à des créateurs.

Dans les pratiques de récréation, je suis plus attiré par la création collective, où il n'y a pas d'auteurs, où alors il peut y en avoir mais c'est digéré par un groupe humain. Comme par hasard, ce sont ces musiques-là qui esthétiquement m'intéressent le plus, toujours. Après, dans les musiques traditionnelles, il y a évidemment cet intérêt pour les structures musicologiques des pièces, les rythmes, les mélodies, les échelles etc. il y a aussi tout un pan des musiques populaires

Les publics vont être admiratifs devant un griot africain, mais si tu leur présentes un griot local...

qui est laissé de côté parce que moins formel, je pense à tout ce qui est para sonore, ou considéré comme folklore de l'enfance, instrument dit bruiteur... il y a là tout un domaine laissé à l'abandon parce qu'aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, un groupe de musique traditionnelle c'est un

accordéon diatonique, une vielle à roue, une cornemuse et un violon. Au-delà de cela, point de salut. On est dans une sorte de formatage alors que ce n'est qu'un petit aspect de tout cet univers de sons qui existe.

Je pense aussi, par rapport à ce qui se passe dans la danse et le théâtre, que dans le domaine des cultures traditionnelles il n'y a pas beaucoup de démarches très risquées, de choses innovantes, peut-être parce que nous ne sommes pas si nombreux à pratiquer, que nous ne sommes pas vraiment confrontés à des créateurs. Il faudrait à un moment donné se mesurer à une dimension pluridisciplinaire, se mesurer à des scènes plus importantes. Pour le côté professionnel, on a du mal à sortir du circuit des musiques traditionnelles. On le voit bien quand émerge une nouvelle formule de groupe comme Família Artús, Montanha Negra ou Gadalzen dans nos régions ; une fois qu'ils ont écumé le réseau de proximité des musiques traditionnelles ou occitanes, ils ont plus de mal à approcher d'autres réseaux, même si parfois ils finissent par arriver. Ceci dit, pour moi, dans le domaine des musiques dites occitanes ou traditionnelles, on retrouve trop souvent aujourd'hui le critère de valeur assez commun de devoir toucher un large public et vendre de nombreux disques. C'est un présupposé qui me dérange beaucoup car, justement, les groupes qui sont les plus diffusés ne sont pas forcément ceux qui ont les démarches les plus créatives. Il y a une forme de talent, de singularité qui échappe à des critères grand public.

D'un autre côté, en France les « cultures de la périphérie » dans l'hexagone sont encore déniées. Elles sont mieux acceptées quand elles viennent carrément de l'extérieur. Les cultures régionales et de l'immigration sont assez dévaluées. Les publics vont être admiratifs devant un griot africain, mais si tu leur présentes un griot local... Je pense qu'il y a un a priori au départ. Il y a toujours dans la tendance altermondialiste une ambiguïté : les cultures extérieures doivent être prises en compte mais les cultures locales passent mal. C'est particulièrement vrai en France, comme une espèce de refoulement. On a des siècles derrière nous d'une culture présentée comme une culture idéale, qui même a influencé la culture populaire : on le voit par exemple dans le mouvement orphéonique, qui était une éduca-

tion du peuple : en même temps que la lecture et l'écriture on leur permettait de se cultiver sur un certain type de musique, tout en niant une partie de leur culture, et le peuple a suivi car c'était également pour eux facteur de progrès social. Alors c'est vrai qu'il y avait une forme de modélisation, donc d'oppression, mais à chaque fois ils créaient d'autres choses aussi, il ne faut pas le nier. La réalité n'est jamais simple...

Les territoires

Les démarches de micro-territoire que nous essayons de mettre en œuvre sont valables pour tous les échelons : diffusion, formation, recherche, publication etc. Commercialement, ça ne tient pas la route mais, comme je le disais précédemment, on ne travaille pas forcément toujours pour le plus grand nombre.

Les enjeux à venir pour une région comme la nôtre, c'est quand même pour ces musiques de conforter le travail effectué au niveau régional, qui existe maintenant depuis bientôt quatre ans, en accompagnant certaines démarches qui ont un véritable impact territorial et de développer le niveau interrégional avec l'Aquitaine, le Limousin, Languedoc-Roussillon etc. La FAMDT* a sûrement un rôle à jouer sur ce terrain.

Et puis, le gros enjeu, c'est la formation de musiciens et d'acteurs culturels qui travaillent sur ces musiques-là. On avait évoqué à un moment la mise en place d'un DEM au niveau régional, mais il faudrait pour cela que les structures d'enseignement s'entendent et sachent s'appuyer sur des personnes ressources. C'est un gros enjeu pour les dix ans à venir. Peut-être que ça ne passera pas par les écoles de musique, et ce ne sera pas forcément des formations diplômantes. Il y a sans doute quelque chose à jouer avec les schémas départementaux de l'enseignement et des pratiques musicales. En tout cas, il faut former des cadres, des gens qui aient des idées, qui connaissent les sources de ces musiques-là, qui n'aient pas de discours déformants. La formation initiale des jeunes existe déjà (Lot, Aveyron, Tarn...). Je parle plutôt de la formation d'acteurs culturels, de musiciens, d'acteurs associatifs, c'est là qu'il y a un gros enjeu. C'est une politique régionale, c'est de la compétence de la région, mais c'est à faire à plusieurs.

Je termine avec le projet de structure que nous montons actuellement à Soulomès, dans le



centre du Lot, avec l'aide et l'accompagnement du Conseil Général, de l'ADDA 46, de la commune, de l'AMTP Quercy, du Parc naturel régional des Causses du Quercy et du Conservatoire Occitan, pour ne nommer qu'eux. Il viendra à la fois conforter ce qui existe déjà et innover, notamment dans le domaine de l'interrégionalité à travers des projets de micro-territoires.

*Concert,
école de musique
du Lot
Collection
Xavier Vidal*

* Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles.

Lo Saüic

Grand dedins liure

Un libre de Joan Bodon¹. A l'ostal se teniá totjorn sus la sieva taula, aquela taula que començava la lum de libertat... lo cloquièr de l'ostal que s'escriviá, se parlava e se cantava la lenga... enfin, s'ensejava.

Aquela lenga, qu'aviái parlada quand èra mainatge un pauc amb lo Pepin, mès l'escòla aviá fait clo-car lo francimand en lo mieu cap, alavetz ranquejava ...

Legir, legir de contes, des poèmas, des dictionaris... legir coma la campana majora ressona. Aquel libre de Joan Bodon totjorn per dessus.

Un còp, l'ai legit.

M'estimavi pas lo cap capable de legir la lenga del país pairal... Me sentissi lo cap com'un pairòl mès comprendiái...

Un òme sabiá que la mòrt clocava coma la pichona campana de la vida, la que sona ploranta.

Causiguèt una ciutat. Clarmont.

Non esperava la mòrt mès començava una vida nova. tornava pichon com'un mainatge.



1. BODON, Joan. *Lo libre dels grands jorn*. Rodes, Edicions de Roergue, 1996

Lo bordon de la « gaita »

Aquò se dit de la bodega en Espanha, non ?...

Alà ai trapat un bronzinament de bordon dedins la concha, ça ditz !

Eri plan gloriòs, autaplan qu'un gag, demest la carneria e la fruchera del mercat, plan comprador. Alà me pensavi autre, ausissent lo charrar francimand delos enasta-viatges. Benlèu pensavi com' que l'agrada la gassa.

Al moment de pagar... Content per un còp de pagar... Mès podiái demandar per pagar amb la carta, tot atal sens mòt francimand, ieo gloriòs de poder demandar atal.

Dama, las lengas nostras son cosinas... del « baish » meteis, se dit en Catalonha.

« Dama ! »... Mès la dama èra seca del costat catalan. Cap de demorar gloriòs.

Parlavi pas castelhan, tornavi estrangèr. Es tan gagent de trop aver, se gaita ça que la...



Tres d'innocent o Alex tendre ?

Dolent coma Innocent III o pas madur coma Alexandre III ? Aquel biais de far coas d'esquiròs s'es fait un encaminament ente livres e membrança dels primièrs temps passats en un vilatjòt.

Lo Cònsedil, mai qu'un cònsol, mai qu'un edil, aquel òme capnaut es del costat del papa Innocent o del papa Alec Tres ?

Innocent, quan lo mieu paire disiá atal a qualqu'un, auriá pogut dire pegòt o bestiassa. A lo tratat atal que le caliá còrrer o cambiar de biais d'èsser quan ausissiá aquò...

Mès Innocent Tres aviá plan aculhit Francezon

d'Assisi. Ne faguèt del sieu punt de vista una branca de mai per la Gleisa que n'era lo cap.

Que n'era pas lo biais de pensard'Alexandre Tres quan venquèt Valdès². Que ne veguèt pas la possibilitat d'una branca de mai, prenguèt un bròc per trucar lo paure Valdès.

Del prepausaire d'un punt de vista nou as fait un bruèis e alavetz aitant per los e las que l'avián segut : bruèises e bruèissas !



2. GROFFIER, Jean. *Le feu ardent des Vaudois*. Edisud, 1981

Grandeur de la liberté

Un livre de Jean Boudou. À la maison, il était toujours sur sa table, sur cette table où se posait la lueur de la liberté... le clocher de la maison où on écrivait, on parlait et on chantait la langue... enfin, on essayait.

Cette langue, que j'avais parlée quand j'étais enfant un brin avec Pépé, mais l'école avait fait sonner le français dans ma tête, était devenue bancale...

Alors lire, lire des contes, des poèmes, des dic-

tionnaires... Lire comme la grande cloche résonne. Ce livre de Jean Boudou toujours sur le dessus du tas. Une fois, je l'ai lu.

Je ne croyais pas ma tête capable de lire la langue du pays paternel... Je me sentais la tête comme un chaudron mais je comprenais...

Un homme savait que la mort sonnait comme la petite cloche de la vie, celle qui a un son exploré. Il choisit une ville. Clermont-Ferrand. Ainsi il n'attendait pas la mort mais commençait une vie nouvelle. Redevenait petit comme un enfant.

Le bourdon de la gaité

Cela ressemble à la façon de nommer la cornemuse en Espagne, non ?...

Là-bas j'ai été saisi d'un bourdonnement de bourdon dans les coquilles comme on dit !

J'étais tout fier, autant qu'un geai, entre la boucherie et les primeurs du marché, tout en moi acheteur. Là-bas me pensais-je autre, en entendant le parler français des touristes. Mais je pensais clinquant à plaire à une pie.

Au moment de payer... Content pour une fois de payer... Mais je pouvais demander à payer avec la carte, tout cela sans un seul mot de français, et moi si fier de pouvoir demander ainsi.

Madame, nos langues sont cousines... d'un même voisinage, dit en employant le mot catalan. « Dame ! »... Mais la dame était sèche du côté catalan. Pas possible de rester fier. Je ne parlais pas castillan, je redevais étranger. On se pourrit à trop avoir, même pas pour rire...

Trois d'innocenteté ou tendre d'Alex ?

Futé comme Innocent III ou pas affiné comme Alexandre III ? Ce moyen de se faire des queues d'écureuil s'est frayé un chemin entre les livres et la mémoire des premiers temps passés en un menu bourg.

Le président des maires, plus qu'un maire et plus qu'un président, cet homme à la tête haute est-il versant pape

Innocent ou pape Alex III ?

Innocent, quand mon père disait cela à quelqu'un, il aurait pu tout aussi bien dire nigaud ou abruti.

Celui qui se faisait traiter ainsi devait partir en courant ou changer aussitôt de façon d'être en entendant cela...

Mais Innocent III avait bien accueilli François d'Assise. Il fit de son point de vue une branche de plus pour l'église dont il était le tronc.

Ce n'était pas la façon de penser d'Alexandre III quand arriva Valdès. Il ne vit pas la possibilité d'une branche de plus, y prit un bâton pour frapper le pauvre Valdès.

D'un offreur de point de vue nouveau il a fait une orfraie sorcière et tout autant pour ceux et celles qui l'avaient suivi : sorciers et sorcières !



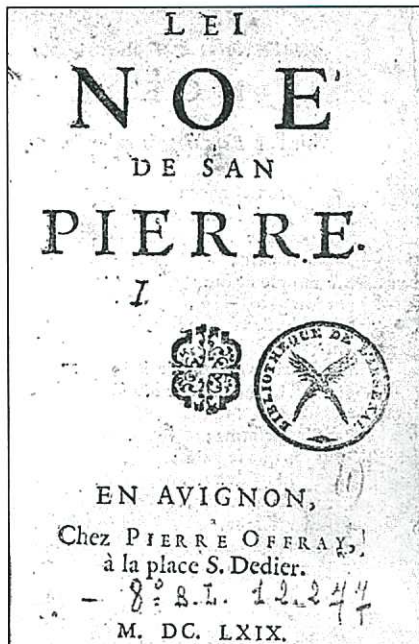
Pastres,

pastretas...

par Éliane Gauzit

Lodève, pour Noël, j'ai toujours entendu chanter dans ma famille Pastres, pastretas, derevelhatz-vos, Pecaire ! Et mes parents me racontaient que, lorsqu'ils étaient jeunes, ils allaient exprès écouter la messe de minuit, non à la cathédrale Saint-Fulcran, car à l'époque on n'y chantait pas en « patois », mais dans un des petits villages alentour, Soubès, Les Plans, Soumont, afin d'y entendre plus particulièrement ce Noël. Or ce fameux Noël est l'œuvre de Nicolas Saboly, maître de chapelle, au XVII^e siècle, de l'église Saint-Pierre d'Avignon et il fut imprimé, sans musique, du vivant de l'auteur. Il se trouve qu'une grande divergence sépare le texte que nous chantons du texte créé par Saboly. Quant à la mélodie « retrouvée » au milieu du XIX^e siècle, elle ne correspond pas à la « nôtre ». Que s'est-il passé ? Peut-on dire qu'il y a eu « folklorisation » du Noël de Saboly ?

Rembrandt
(1606-1669)
La crèche,
vers 1635



Document I

La première édition des noëls de Nicolas Saboly (1614-1675) fut publiée à Avignon, de 1669 à 1674, successivement en sept fascicules, sorte de petits livrets de colportage, comme cela se faisait à l'époque. Soit en tout cinquante-sept noëls. Les deux premiers livrets ne comportent pas le nom de l'auteur [cf. document I] ; pour les autres, on lit la

mention : « *Composas per Nicolas Saboly, Pretre, Beneficia & Mestre de Musiquo à la Gleise Collegialo, & Parrochialo de San Pierre d'Avignon* ». L'unique exemplaire connu de cette première édition se trouve, relié en un seul volume, à Paris à la Bibliothèque de l' Arsenal. *Pastres, pastressas* est le quarante-cinquième noël, soit le Noé VI du sixième fascicule, dont on peut lire les paroles au document II.

La coutume très ancienne de prendre une chanson connue pour en créer une nouvelle sur le même air fut un procédé généralement employé par le monde ecclésiastique. Et ceci dans un double but : le premier était de permettre de chanter facilement d'autres paroles sur un air connu ; l'autre avait des visées moralisatrices, puisqu'on substituait à des paroles profanes, amoureuses ou galantes, des paroles spirituelles.² Saboly fit de même et il utilisa des timbres pour servir de support à la composition de ses noëls³. Ainsi *Pastres, pastressas* a pour timbre *V'autres filhetas, qu'avetz de galants*, timbre que je

n'ai rencontré, pour le moment, que chez Saboly. On ne le trouve pas, en particulier, dans les rares recueils de cantiques en occitan du XVIII^e siècle avec musique (Dubreuil, Gautier, Hélon). Ce n'est qu'au XIX^e siècle que le musicien et imprimeur François Seguin « retrouva » la musique des noëls de Saboly et en fit une édition en 1856. Avant d'examiner cette publication, je voudrais considérer différentes éditions (liste, bien sûr, non exhaustive⁴) de *Pastres, pastressas*, s'échelonnant de 1673, date de la première publication des paroles, à 1856, date de la première publication de la musique [document III]. Pour toutes ces éditions, les paroles se déroulent en neuf couplets immuablement selon le même schéma (avec des variantes dans la graphie) : on peut dire que la transmission des paroles d'une édition à l'autre se fait par l'écrit, et non de « bouche à oreille ». D'autre part, la renommée de Saboly, ou de « notre » noël, ou des deux, dépasse le cadre strictement avignonnais, puisqu'on trouve *Pastres, pastressas*, dans des recueils édités, par exemple, à Narbonne. Et surprise ! l'édition de Narbonne de 1842 donne pour timbre : *Diga Joaneta* [cf. document IV], et non *V'autres filhetas qu'avetz de galants*.

<p>Noé VI. Su l'er, <i>vautre filletto qu'avetz de galan.</i></p>		<p>Et fan carello An aquel enfan. pecaire. Cercou de paillo</p>	
<p>PASTRE, pastresso Courré, vené tous : pecaire Voito mestresso A beson de vous. pecaire. A la bourgado Pré de Bethleen : pecaire S'es aconchado, Sus vn pau de fen. pecaire. Dens vn estable Tout arroüina : pecaire L'Enfan eimable Dematin es na. pecaire. Aqueou bel Ange Ou gros de l'hiuer : pecaire Fauto de lange Es tout descuuer. pecaire. La Vierge Maire, Contemplo son fru : pecaire Sau pas que faire, Quan lou vei tout nu. pecaire. Lou picho plouro Vous farie pieta : pecaire Lia di mai d'vn'houro, Que non a teta. pecaire. Nosteï pastresso, Boulegon lei man : pecaire</p>	<p>A l'entou doulió : pecaire Et de buscaïllo, Per faïre de fio. pecaire. Vno lou mudo, L'autre lou sousten : pecaire Vn pau d'aiüdo, Fai toujours gran ben. pecaire.</p>	<p>Noé VII. Su l'er, <i>dans le fond de ce Boscage.</i></p>	
<p>VENE' veire dens l'estable Aqueou bel Enfan qu'es na, Vous fares tous estouna, N'ia ren de plus admirable. Es d'vno doublo naturo Fis de l'home, Fis de Diou, Es miracle quan es viou, Après lei mau qu'cou enduro. Certos, you vous pode dire Que l'ai iamai yi ploura, Ny gemi, ny souspira, Mai ben fouen l'ai vi sire. Ioufé lou pren, lou carello, Et lou sarr'entre sei bras, N'en fara pas iamai las, Beleou mourra de tendresso Sa Maire la bono Dama,</p>			

Document II

Date	Titre Référence bibliothèque	Paroles	Timbre
1673 [1 ^{ère} éd. du fasc. 6] Noé VI	<i>Noés nouveous de l'an M. DC. LXXXIV Composas per Nicolas Saboly...</i> À Avignon, Chez Michel Chastel ... [Paris, Arsenal, 8° B12277]	<i>Pastre, pastresso</i> 9 couplets [cf. document II]	<i>Su l'er : vautreï filletto qu'avez de galan</i>
1699	<i>Recueil des noëls provençaux composés par le Sieur Nicolas Saboly...</i> À Avignon, Chez Michel Chastel... [B.M. Avignon, 8° 25188]	<i>Pastre, pastresso</i> Mêmes couplets	Sur l'Air : <i>Vautreï Filleto qu'avez de galan.</i>
17 ^e siècle [?]	<i>Recueil des plus beaux Noëls, soit français, soit patois, composés par divers Auteurs, sur les Airs les plus connus,</i> Narbonne, Decampe. [B.M. Avignon, 8° 25381]	<i>Pastres, pastrossos</i> [le nom de Saboly n'est pas mentionné] Mêmes couplets	Noué Sur l'Air : <i>Vautreï fileto qu'avés de galan.</i>
1737	<i>Recueil des Noëls provençaux composé par le Sieur Nicolas Saboly... Troisième Edition corrigée & augmentée.</i> À Avignon, Chez François Joseph Domergue... [Paris, Arsenal, 8° B 12278]	<i>Pastre, pastresso</i> Mêmes couplets	Sur l'Air : <i>Vautreï fileto qu'avés de galan</i>
1763	<i>Recueil des Noëls provençaux composé par le Sieur Nicolas Saboly... Nouvelle Edition, augmentée du Noël fait à la mémoire de Mr. Saboly & de celui des Rois, fait par J.F.D.***,</i> À Avignon, Chez François Joseph Domergue... [Paris, Arsenal, 8° B 12279]	<i>Pastre, pastresso</i> Mêmes couplets	Sur l'Air : <i>Vautreï fileto qu'avés de galan</i>
1842	<i>Recueil de Noëls patois et français. Nouvelles édition revue et soigneusement corrigée.</i> Narbonne, Caillard, Imprimeur Libraire. [Toulouse, B.M., Res D XVIII 654 (31)]	<i>Pastres, pastrossos</i> [le nom de Saboly n'est pas mentionné] Mêmes couplets	<i>Digos, Jannéto, té vos té louga</i>
1845	<i>Recueil de Noëls provençaux, composés par le Sieur Nicolas Saboly...</i> Nouvelle édition,... Avignon, Chez Offray aîné, Imprimeur-Libraire... [exemplaire personnel]	<i>Pastré, pastressou</i> Mêmes couplets	Sur l'Air : <i>Vaautreï fiétou qu'avès dé galan</i>
1856	<i>Recueil des Noëls Composés en Langue provençale par Nicolas Saboly... Nouvelle édition... avec les airs notés...</i> Par François Seguin, Avignon, Imprimerie et Librairie François Seguin... [exemplaire personnel]	<i>Pastre, pastresso</i> Mêmes couplets	Air : <i>Vautreï, fihto, qu'avès de galant</i>

Document III

François Seguin, qui fit donc la première édition avec musique des noëls de Saboly, explique dans son introduction toutes les difficultés qu'il a eu pour « retrouver » les airs. Il se sert, dit-il, de plusieurs documents et plus particulièrement d'un manuscrit écrit par Joseph Bastide, né en 1690 et consul de la ville en 1751. Ce manuscrit, prêté à Seguin par l'arrière-petit-fils de l'auteur, contient environ deux cent vingt noëls, soit en provençal, soit en français, sans indication du nom des auteurs : on y trouve un grand nombre de compositions de Saboly⁵. D'autre part, Seguin fait suivre l'air « original », noté par Bastide,

par « d'autres airs plus récents, que la faveur populaire a quelquefois fait prévaloir sur le premier ». Malheureusement, sur ce dernier point, il n'est guère explicite.

En ce qui concerne *Pastres, pastressas*, Seguin donne deux airs : d'après ses explications, le premier air correspond au manuscrit de Bastide et le deuxième à la tradition orale [cf. document IV]. On remarquera l'harmonisation de la partition pour piano ou pour harmonium, ce qui ne facilite pas la lecture de la musique (à la partie supérieure) ; on notera, d'autre part, que le deuxième air est noté « 5 l ter ». Y a-t-il

p. 100
Nouyè
51.
1. Pastre, pastresso, Courrès, venès tous, pecaire! Pastre, pastresso, Courrès, venès
tous : Vosto mestresso A besoun de vous, pecaire! Vosto me tresso A besoun de vous.

p. 112
51
ter.
1. Pastre, pastresso, Courrès, venès tous, pecaire! Pastre, pastresso, Courrès, venès tous :
Vos - to mes- tresso A besoun de vous, pecaire! Vosto mestres- so A besoun de vous.

Document IV

un air « 51 bis » et où se trouve-t-il ? Est-ce une omission de l'éditeur ? Or cet éditeur s'avère être François Seguin lui-même.

Et là encore... surprise ! le deuxième air, donc le « 51 ter », correspond au timbre *Diga, Joaneta*, ce que n'avait pas remarqué Seguin (ou qu'il ne savait pas), puisque pour lui « l'air » emprunté pour ce Noël est bien *V'autres filhetas qu'avetz de galants*, ainsi que je l'ai noté dans le tableau [document III]. Depuis quand « notre » Noël se chante-t-il sur l'air de *Diga, Joaneta* ? J'ai déjà fait remarquer – et il y aurait d'autres recherches à faire – que dans le *Recueil de Noël patois et français...*, édité à Narbonne en 1842, l'air noté est effectivement *Diga, Joaneta*. Ce timbre eut une très grande popularité dès le XVIII^e siècle et une des premières attestations connues semblerait son emploi par Piron dans *Atis, parodie en un acte ; précédée d'un prologue ; Représentée sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, en Février 1726* (p. 145 du tome VII des *Œuvres complètes*). En voici l'extrait :

Atis

Air : Gascon

Diga, Jannette,

Ti voli marida ?

Lairiette !

Diga, Jannette,

Ti voli marida ?

Sangaride

Oui, couquis, mi voli marida ; et si tu veux savoir...

[le reste en français]

Je donne au document V la mélodie prise dans *La Clé du Caveau*⁶. Faut-il conclure, comme le fait Patrice Coirault⁷, à la similitude des deux timbres *V'autrei filhetas qu'avetz des galants* et *Diga, Joaneta*, qui auraient donc la même mélodie ? Je ne le pense pas. Toujours est-il que depuis la parution de l'édition de Seguin, tous les recueils offrant des Noël de Saboly avec musique fournissent toujours la même mélodie

pour *Pastres, pastressas*, c'est-à-dire sur l'air de *Diga, Joaneta*⁹.

Parallèlement à la version statique de Saboly, autant pour les paroles que pour la mélodie, il se trouve que dans le Bas-Languedoc et en Rouergue, le Noël *Pastres, pastretas*, jouit d'une forte popularité et lorsqu'on demande à quelqu'un de chanter un Noël, c'est toujours celui-là qu'il entonne. Mais du texte de Saboly, il ne demeure plus que l'incipit, *Pastres, pastretas*, le refrain, *Pecaire !* et au premier couplet la phrase *vòstra maire (/ vòsta mestressa) a besonh de vos*. Tous les autres couplets sont différents. D'autre part, il ne se chante pas sur l'air de *Diga, Joaneta*. [cf. au document VI la version que l'on peut entendre à Lodève et dans ses environs].

Pastres, pastretas, desrevelhatz-vos,
Pecaire !

Pastres, pastretas, desrevelhatz-vos !
Que vòstra Maire a besonh de vos,
Pecaire !

Que vòstra Maire a besonh de vos.

Los pastres venon ambe sos anhèls,
A l'enfant Jèsus i òfron lo plus bèl.

Los mages venon ambe sos tresors,
I òfron la mirra, l'encens e mai l'aur.

Ieu que soi paure, que n'ai pas lo sou,
I òfre mon anma ambe tot mon còr.

[Bergers, bergères, réveillez-vous ! / Car votre Mère a besoin de vous.

Les bergers viennent avec leurs agneaux, / À l'enfant Jèsus ils offrent le plus beau.

Les mages viennent avec leurs trésors, Ils lui offrent la myrrhe, l'encens et aussi l'or.

Moi qui suis pauvre, qui n'ai pas le sou, / Je lui offre mon âme avec tout mon cœur.]

Cette version-type, transmise par tradition orale, présente de multiples occurrences avec chacune de ses variantes dans les paroles, la musique, l'interprétation, production à l'opposé de celle de Saboly. Ainsi personnellement je n'avais retenu que les deux premiers couplets et j'ai complété le texte par deux versions semblables recueillies l'une à Villeneuve (couplet 4, chanté en 1972 par Marie-Louise

Document V

Caraille) et l'autre à Navacelle (couplet 3, chanté en 1970 par Marthe Clapier). En outre, dans la performance de Villeneuve, le premier couplet est répété en guise de refrain entre chaque couplet. À Lunas, Jacques Blaye (1975, collecte Bec-Gauzit) entonne les deux premiers couplets sur un rythme de marche rapide. À Cornus (*Al canton, AL C 05*) la chanteuse (Georgette Chibaudel) ne fait pas de ralenti à la fin et chante une seule vocalise. Les variantes musicales portent principalement sur la deuxième phrase musicale : par exemple, à Lescure, Odette Costes (*GEMP CCOR*) fait un bis identique. Dans la belle performance de Léon Pech, dit Piquet (*GEMP 01*), le refrain *Pecaire !* n'apparaît plus et le deuxième couplet se chante sur les paroles suivantes (remarquer l'article toulousain *le*) : *Los pastres venon ambe les esclòps / De per las montanhas que fan clic e clòc*. Cette version est une contamination avec le Noël dit de Saint-Pons dont voici le premier couplet⁹ :

Los pastres descendon
Descendon cargats
L'un pòrta una feda
L'autre un anhèl gras
Se los vesiatz pecaire
Ambe sos esclòps
Son per la montanha
Que fan clic e clòc...

On retrouve donc dans ces divers exemples, que l'on pourrait davantage approfondir, toutes les caractéristiques de la chanson de tradition orale. Malgré de nombreuses recherches, je n'ai trouvé cette version-type avec musique que dans très peu de recueils. Le plus ancien exemple (avec les mêmes couplets donnés au document VI et une mélodie légèrement différente, sans vocalises à la fin) sem-

Pas - tres, pas - tre - tas, des - re - ve - lhatz - vos, Pe - cai - re !
 Pas - tres, pas - tre - tas, des - re - ve - lhatz - vos !
 Que vòs - tra Mai - re a be - sonh de vos, Pe - cai - re !
rallentir
 Que vòs - tra Mai - re a be - sonh de vos.

Document VI

blerait celui que présente Léon Froment (1869-1934), compositeur qui harmonisa de nombreux chants rouergats. Dans son recueil, il ne fait pas référence à Saboly¹⁰. En notice de la deuxième édition des *Chansons du Rouergue*, il est spécifié : « Vers 1930, Léon Froment concrétisa le désir qu'il avait depuis longtemps de publier deux recueils de chansons populaires. Il reprenait là le travail du frère Ingène, des Écoles chrétiennes, qui avait remis en 1905 à la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron un important recueil qui ne vit pas le jour. »¹¹. On peut donc admettre que cette version de « notre Noël » daterait du XIX^e siècle.

C'est d'ailleurs ce que permet de confirmer l'occurrence recueillie avec variante vers 1913, malheureusement sans musique, par Louis Pastre à Clermont-l'Hérault. Chez lui, le Noël comporte cinq couplets. Voici donc ce couplet supplémentaire intercalé entre les couplets deux et trois de la version-type [au document VI] :

*Pastres, sus terra
 I ofrisson un anhel, pecaire,
 Pastres, sus terra
 I ofrisson un anhel
 A l'enfant Jesus
 Qu'es l'anelon del cèl.*

Les termes de ce couplet supplémentaire ne se retrouvent pas non plus dans la version Saboly. Quant aux deux couplets de la variante, l'un rappelle le Noël de Saint-Pons (cf. plus haut) et l'autre insiste sur « l'enfant tot nud », thème très présent chez Saboly. Voici cette variante :

*Los pastres, los pastres
 Arriban cargats :
 L'un pòrta una feda
 L'autre un anhel gras (bis)
 Per faire ofranda
 Al Dieu qu'es nascut
 Dins una crecheta.
 Pecaire ! tot nud.*

*N'autres que sem paures
 Donarián lo còr
 E los que son riches
 Donarián pas res (bis)
 Per faire ofranda
 Al Dieu qu'es nascut
 Dins una crecheta
 Pecaire ! tot nud.*

En présence de ces deux modes de transmission, l'un écrit maintenu dans l'immobilité et l'autre oral, véhiculé par la mémoire, rien ne permet d'expliquer – pour le moment – comment on est passé du Noël du XVII^e siècle tel que le donne Saboly à celui, bien différent, chanté en Languedoc. Cependant, quelques remarques s'imposent. Les Noël, écrits par des érudits (principalement des prêtres) plus ou moins experts en poésie, se transmettent surtout par l'écrit : tel est le cas – j'en ai déjà parlé [cf. document III] – de Saboly. En outre, les écrits de Saboly ont bénéficié d'une solide transmission, laquelle a été surenchérie par le mouvement félibréen, mouvement qui a exalté la « découverte » de la musique par Seguin. Cependant, de nombreux Noël ont été transmis et se transmettent encore par tradition orale (cf. à ce propos les Noël recueillis par le groupe *CORDAE / La Talvera*) ou plutôt semi-orale, car il y a toujours l'influence de l'érudite, prêtre ou musicien, qui intervient à l'église et dans les chœurs¹². Je ne sais si cette transmission orale existe ou a existé dans le Comtat Venaissin, fief de Saboly : les quelques personnes rencontrées à Avignon, soit ne connaissaient pas *Pastres, pastretas*, soit fredonnaient la version fournie par Seguin.

Si les diverses occurrences languedociennes de « notre » Noël tirent leur première origine de la version Saboly, on ne peut pas dire qu'il y ait eu une véritable folklorisation de cette dernière. Trop peu nombreux sont en effet les éléments communs aux deux troncs, éléments que je signale à nouveau : l'incipit, *Pastres, pastretas*, le refrain, *Pecaire !* et les deux tournures, *vòstra maire / mestressa a besonh de vos*, et [*l'enfant*] *tot nud* (dans une variante). On a vu, d'autre part, qu'il arrive à la version languedocienne d'être contaminée par le Noël de Saint-Pons. J'émettrais donc l'hypothèse suivante : il y a eu certainement une re-écriture de la version Saboly et cette dernière serait passée dans la tradition orale. Peut-être d'autres documents permettront-ils de vérifier ou de modifier cette hypothèse.

Quant à la mélodie, si les trois occurrences (deux de Seguin et une languedocienne) sonnent différemment, elles participent cependant à un même élan rythmique. En effet, si on simplifie l'écriture musicale (version I de Seguin en 2/4, suppression des croches pointées et des bis) le même schéma rythmique se dégage pour les deux phrases musicales : | 1 noire + 2 croches | 2 noires | 4 croches | 4 croches |, soit | 1 longue + 2 brèves | 2 longues | 4 brèves | 4 brèves |. Ce petit essai sur un Noël, emprunté à l'origine à une

création de Saboly, ne présente qu'un début de recherches et il serait nécessaire de poursuivre l'étude, d'une part en consultant de nombreux recueils de cantiques, et d'autre part en étudiant d'autres Noël de Saboly, véhiculés également par transmission orale.

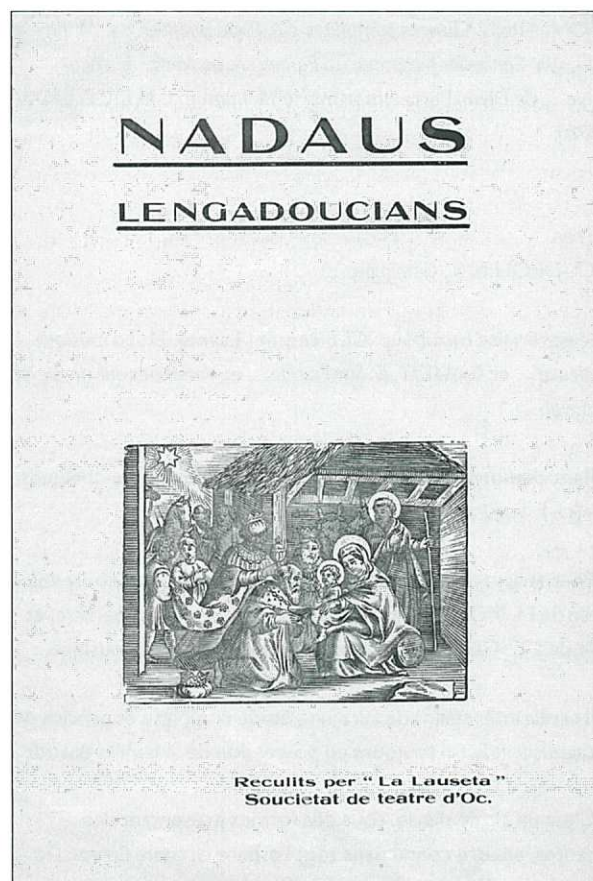
Bibliographie

La Clé du Caveau à l'usage des chansonniers... par P. Capelle. 3^e édition. Paris : Janet et Cotelte, [ca 1826].

DROUIN, Simone. *Catalogue des livres occitans du fonds anciens de la bibliothèque de l'Arsenal*. Béziers : Centre International d'Estudis Occitans, 1980.

DUBREUIL, abbé Charles-Mitre. *Recueil de Cantiques Spirituels Provençaux et François Gravés par Le Sieur Hue*. Paris : Montulay, 1759.

EYGUN, Jean. *Le texte religieux d'expression occitane de 1600 à 1850*. Thèse... sous la direction de Philippe Gardy. Montpellier : Université Montpellier III - Paul Valéry, 1999.



GAUTIER, père J.-Jacques. *Recueil de cantiques spirituels. À l'usage des missions de Provence en langue vulgaire. Avec les Airs notés à la fin.* Avignon : F. Joseph Domergue, 1734.

GAUZIT, Éliane. 1°) Sur l'air de ..., *Pastel*. 2° trimestre 2004, n° 54, p. 24-31. 2°) Variations sur un air de carnaval... *L'art des chansonniers*. In *E canti que canti... Actes du colloque de Gaillac des 28, 29 et 30 nov. 2003*. Toulouse : Conservatoire Occitan / Cordes-sur-Ciel : CORDAE La Talvera, 2005.

HÉLION, Chanoine H. *Nouveaux cantiques spirituels provençaux et quelques-uns en françois pour Les Missions... Avec l'Air noté au premier Couplet de Chaque Cantique...* Avignon : François Joseph Domergue, 1750.

LAUNAY, Denise. *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. Paris : Klincksieck, 1993. Publications de la Société française de Musicologie.

MOUCADEL, Henri. *Recherches sur Nicolas Saboly et les noëls provençaux du XVII^e siècle*. Thèse... Directeur de recherches : Claude Mauron. Université de Provence (Aix-Marseille I), 1997.

PASTRE, Louis. *Le Sous-Dialecte Bas-Languedocien de Clermont-l'Hérault...* Perpignan : Imprimerie J. Comet, 1913.

PIRON, Alexis. *Œuvres complètes d'A. Piron publiées par M. Rigolay de Juvigny Conseiller honoraire au Parlement de Metz, de l'Académie... de Dijon*. Paris : Imprimerie M. Lambert, M.DCC.LXXVI [1776].

Notes

1. Cf. DROUIN S., *Catalogue...*

2. Je généralise beaucoup. Cf. à ce sujet Launay, D., *La musique religieuse...* et GAUZIT, É. *Sur l'air de...* et *Variations sur un air de carnaval...*

3. Il est démontré cependant qu'il composa lui-même quelques airs (cf. F. Seguin).

4. Pour la liste des différentes éditions des noëls de Saboly voir la thèse de H. MOUCADEL, travail par ailleurs très superficiel et celle de J. EYGUN, qui ne se préoccupe guère de la musique.

5. Il serait intéressant de faire une étude complète et précise de ce manuscrit. Est-il toujours en possession de la famille Bastide ?

6. C'est un air de danse, sous des formes présentant des variantes, encore connu dans tout l'espace occitan. En voici le premier couplet : *Diga, Joaneta, te vòs ti logar / Larireta / Nani, ma*

maire, me vòli maridar / Larirà. On dit que l'air dut sa popularité au fait qu'il était chanté par les petits « savoyards » (en réalité par des enfants issus de la partie occitane des Alpes) qui faisaient danser des marionnettes ou une marmotte. Le timbre circula beaucoup, en particulier dans Paris, et fut utilisé dans de nombreux vaudevilles (par exemple de Favart, de Piron, de Collé).

7. Je dois ces divers renseignements à la fiche-timbre de Coirault que Joseph Le Floc'h, à la mémoire de qui je rends un fervent hommage, avait copiée pour moi.

8. Cf. - 1°) VILLEVIELLE, Abbé. *Recueil des plus anciens noëls provençaux... 1892-1902* - 2°) CLAMON, J., PANSIER, P., RAMETTE, G. *Les noëls provençaux de Notre-Dame des Doms suivis de ceux de Saboly... avec la musique*. Avignon : Aubanel, 1925. - 3°) PETIT, Marcel. *Canto jouinesso ou Le trésor des chants provençaux*. [s.l. : s.d.]. Collection de culture provençale - 4°) PORTE MARROU, Luciana. *Cantam provençau... Cançonier dau Calen*. Vedena : Comptador generau dau libre occitan, 1977.

9. Cf. CALVET, Jules, *Ballades ou rondes qui se chantaient et dansaient anciennement à Lodève...* 1842 (ouvrage en préparation).

10. Cf. p. 10 du volume II de la 1^e édition et p. 310 de la 2^e édition.

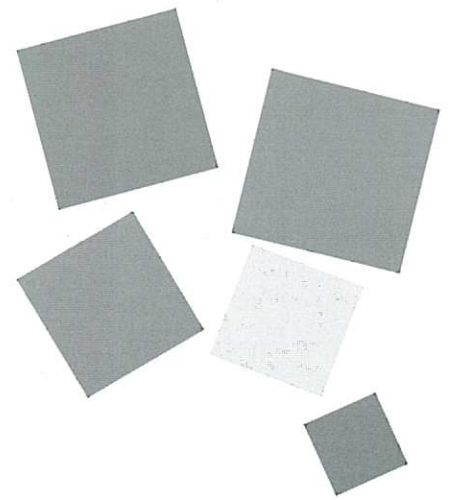
11. Il serait certainement intéressant de retrouver l'original.

12. En outre, cette empreinte érudite peut déteindre sur des créations artificielles, voire des supercheries : ainsi Cécile Marie, dans son *Anthologie de la chanson occitane...* (Paris : Maisonneuve & Larose, 1975), crée une version artificielle de *Pastres, pastressas* en juxtaposant les neuf couplets écrits par Saboly à la mélodie languedocienne, certainement connue par elle (musique copiée dans le recueil de Froment) !

oc-tv

c'est la vie !

> La télévision
sur le net



> Actualité
> Musique > Arts plastiques
> Art vidéo > Danse
> Théâtre > Cinéma

oc-tv.net

www.oc-tv.net



Le Festival Déodat de Séverac

par Jean-Jacques Cubaynes

Le festival Déodat de Séverac que nous connaissons résulte de l'action de l'association Festival Déodat de Séverac de Saint-Félix-Lauragais, officiellement créée le 29 mars 1992 à Saint-Félix-Lauragais à l'initiative de Gilbert Blacque Bélaïr, petit-fils du musicien. Ses statuts précisent qu'elle organisera des concerts susceptibles de recréer des liens entre toutes les disciplines artistiques et plus particulièrement de faire connaître et revivre l'œuvre de Déodat de Séverac. Cette création est en fait l'aboutissement d'une suite de projets non achevés ou mis en sommeil qui avaient tous en commun la volonté de faire sortir de l'oubli l'œuvre de Déodat de Séverac, dont l'importance apparaissait évidente à leurs initiateurs. On peut citer parmi ces précurseurs :

Alain Jouffray, alors chargé de mission à la DRAC Midi-Pyrénées, qui organisa au cours des années 70 avec la pianiste Françoise Thinat des cours d'interprétation de la musique de Séverac, l'été à Saint-Félix-Lauragais, et fit enregistrer à la fin des années 80, sous le label Ariane Collection discographique régionale de Midi-Pyrénées, plusieurs disques consacrés aux œuvres pour piano et aux mélodies et chansons de Séverac, qui ne sont aujourd'hui plus disponibles.

Le grand pianiste Aldo Ciccolini qui enregistra, de décembre 1968 à juillet 1978, une intégrale en trois disques de l'œuvre pour piano de Séverac¹ et fera surtout connaître ces pièces à l'occasion de ses récitals, apportant ainsi une caution artistique majeure à la dynamique de renaissance de l'œuvre.

Jean-Bernard Cahours d'Aspry, enfin, que l'on doit considérer comme l'artisan majeur de la redécouverte de Séverac, parce qu'il a déployé, depuis le début des années 80, avec une volonté opiniâtre et plus que tout autre personne, une activité inlassable au service de « son » musicien, créant dès 1982 à Paris une association Festival Déodat de Séverac, association des Amis de Déodat de Séverac, avec laquelle il multipliera concerts, conférences, expositions, publications (articles dans journaux musicaux, biographies², édition d'une revue *Le Cœur du moulin* consacrée à Séverac et à ses amis³), faisant connaître Séverac en France et à l'étranger.

Revenons à l'histoire du festival Déodat de Séverac. Gilbert Blacque Bélaïr, son fondateur, disparaît très prématurément en juillet 1992 ; son épouse Catherine prend alors la présidence de l'association et décide de confier la direction artistique du festival à Jean-Jacques Cubaynes,

*Déodat
de Séverac
à Céret
Collection
Jean-Jacques
Cubaynes*

secondé pour la communication par Ruben Velazquez ; tous deux sont artistes lyriques et possèdent donc une pratique professionnelle du spectacle vivant. Ils définissent un projet de développement du festival autour d'une thématique identitaire originale dans les contextes culturels toulousain et régional. Il s'agit de recentrer l'activité du festival non seulement sur la diffusion des œuvres de Séverac mais aussi sur une ré-appropriation de ses idées et de ses engagements artistiques qui révèlent pleinement la modernité de l'homme et du musicien. Cette équipe,



Severac (debout à gauche) à Céret avec la cobla Cortie-Mattes vers 1911. Collection Jean-Jacques Cubaynes

excepté Ruben Velazquez qui la quittera en 2001, est toujours à la tête du festival. À ce point de notre article, avant de décrire la démarche du festival, et parce qu'elle se veut prioritairement liée à lui, il semble nécessaire de rappeler qui fut Déodat de Séverac.

Déodat de Séverac Repères biographiques

Déodat de Séverac naît le 20 juillet 1872 à Saint-Félix-Lauragais, (45km au Sud-Est de Toulouse), où il passe une enfance heureuse au sein d'une famille de vieille noblesse occitane ouverte aux arts. Son père est un peintre reconnu. Ses premières leçons de musique lui sont données par l'organiste de la Collégiale de Saint-Félix. De 1886 à 1890, comme tous les fils de famille de la région, il fait ses humanités chez les Dominicains de L'École de Sorèze. Sorti bachelier ès-lettres, il part à Toulouse et suit pendant trois ans les cours de la Faculté de Droit et de Lettres, tout en perfectionnant ses connaissances musicales avec un professeur privé. En 1893, renonçant au Droit avec l'autorisation de son père, il entre au Conservatoire de Toulouse dont il sortira en 1896 avec seulement un accessit d'harmonie.

En octobre de la même année, recruté par la Schola Cantorum, nouvellement fondée par Vincent d'Indy, Séverac « monte » à Paris. Il y fréquente les milieux artis-

tiques avancés, Picasso et ses amis du Bateau Lavoir, le groupe des Apaches de Léon-Paul Fargue et Maurice Ravel. Il affirme très vite sa vocation de compositeur et se forge une personnalité musicale originale et forte. La critique musicale en fait, avec Maurice Ravel, un des espoirs de la musique française. « Un Ravel et un Séverac sitôt après Pelléas, assez tôt dans notre musique pour y escorter un Debussy, l'événement est insigne » écrit Jean Marnold dans *Le Mercure de France* du 1^{er} mars 1906. Après onze ans d'études, le 18 juin 1907, il achève sa formation à la Schola Cantorum, en soutenant une brève thèse intitulée : *La centralisation et les petites chapelles musicales*⁴. Il s'agit en fait d'un véritable Credo artistique qui va conditionner la suite de sa vie. Il y expose ses idées sur la création artistique et y règle sur le mode de la satire ses comptes avec le milieu culturel parisien, dont il dénonce sans ménagement l'emprise stérilisante sur la vie artistique française.

« La Musique française actuelle est aux prises, comme toutes les branches de l'Art, avec un ennemi redoutable : la centralisation. [...] Les musiciens actuels sont, à part quelques très rares exceptions, la proie de cet ennemi, [...] ils sont tous plus ou moins ses victimes bénévoles. Ils font de la musique de Paris et pour Paris ; ils s'écartent ainsi progressivement et de plus en plus du génie propre aux diverses provinces françaises où ils sont nés. » Accordant actes et idées, il décide de continuer librement son chemin artistique loin de Paris, où il ne retournera que le temps de présenter les œuvres inspirées par son terroir, « il se décentralise lui-même » selon sa propre expression, « à l'exemple d'un Mistral, d'un Cézanne ou d'un Francis Jammes »⁴. Il revient d'abord vivre à Saint-Félix-Lauragais, puis, en janvier 1910, il rejoint ses amis le sculpteur Manolo Hugué et le peintre Frank Burty Havilland, tous deux intimes de Picasso, à Céret en Roussillon, « pays bien-aimé des dieux », « le pays de son rêve »⁵.

Les trois amis inviteront Picasso, qui passera les étés 1911 à 1913 à Céret et y entraîne Georges Braque, Juan Gris, Max Jacob. Céret devient la « Mecque » du cubisme. Une maturité heureuse paraît s'ouvrir pour le musicien, que la première guerre mondiale vient bientôt interrompre. Déjà atteint par la maladie (il souffre d'urémie, maladie incurable à l'époque), Séverac est mobilisé mais sert à l'arrière, impuissance douloureuse de l'homme et du musicien. La guerre terminée, il semble enfin recueillir les fruits de ses engagements et de sa volonté ; personnage officiel, musicien reconnu, il est fêté, dans son Midi et en Catalogne (Barcelone). La maladie ne lui laisse hélas plus de répit, il meurt le 24 mars 1921. Ses funérailles à Céret puis son enterrement à Saint-Félix sont l'occasion de mesurer l'im-

portance de la place emblématique, à la fois affective et artistique, qu'il occupait dans la vie de son Midi, en Languedoc et en Catalogne, tant sont manifestes la sincère tristesse des foules venues le saluer et les hommages de ses pairs, artistes et intellectuels.

L'œuvre

« Pittoresque et haute en couleur, la musique de Séverac agit puissamment sur l'imagination. Non que Séverac substitue la vision à l'audition et l'illustration au langage sonore : car il est avant tout musicien [...]. Pourtant, bien qu'il n'ait jamais eu l'intention expresse de "dépeindre", il suscite en nous, par le mystère poétique des associations et des résonances conditionnées, un ébranlement émotionnel qui est indirectement évocateur de paysages ».

Vladimir Jankélévitch in *La présence lointaine*⁶

Déodat de Séverac est certainement un des musiciens importants du début du XX^e siècle. La caution de personnalités aussi diverses et incontestables que ses pairs musiciens – Claude Debussy, qu'on ne saurait taxer de complaisance et qui dira « sa musique sent bon, et l'on y respire à plein cœur »⁷, Gabriel Fauré, Isaac Albeniz, Paul Dukas, Alfred Cortot, Ricardo Viñes –, les écrivains Frédéric Mistral, Max Jacob, Francis Jammes, le philosophe Vladimir Jankélévitch, le cinéaste Abel Gance, les peintres Odilon Redon, Pablo Picasso – qui fera deux portraits de Séverac et écrira à l'occasion de l'hommage rendu par l'Institut d'Études Occitanes au musicien pour le 30^e anniversaire de sa mort « Oui Déodat de Séverac est toujours un des meilleurs souvenirs de ma vie d'Art avec toute l'admiration que je lui garde. Je suis avec vous tous pour lui porter notre hommage. »⁸ – suffit à en affirmer la réalité. Séverac est indiscutablement un musicien du Midi, son œuvre s'inscrit toute entière dans les terroirs du Languedoc et de la Catalogne – ses « patries » – idéalisés, poétisés, dans ses œuvres les plus remarquables pour piano, *Le Chant de la Terre*, *En Languedoc*, *Cerdània*, *Sous les Lauriers roses*, *Baigneuses au Soleil*, ses mélodies, ses opéras *Le Cœur du Moulin* et *Héliogabale*.

L'artiste engagé

Ses *Écrits sur la Musique* rassemblés par le musicologue Pierre Guillot⁹ montrent que le musicien sait se faire homme de plume militant, pour affirmer un engagement au service d'idées aux nombreuses résonances actuelles. Lorsqu'il défend l'identité régionale contre le centralisme parisien, Séverac a l'audace de définir son statut d'artiste non par rapport au tout puissant modèle parisien mais en référence à une identité culturelle régionale, occitane et méditerranéenne. En quittant Paris où sa carrière semblait



Déodat
de Séverac
chez lui
à Saint-Felix
Collection
Jean-Jacques
Cubaynes

toute tracée pour son Midi bien aimé, il entend affirmer que son œuvre peut y avoir la même exigence d'universalité que dans la capitale. Par cette conviction il est très proche de Paul Cézanne, qu'il cite par ailleurs avec grand respect, un peu comme un maître à penser.

Il rejette la dichotomie savant-traditionnel, il valorise la culture traditionnelle et l'art populaire, en les voulant éléments fondateurs de la culture savante, il célèbre la force émotionnelle de leur simplicité authentique : « quant à moi, je le confesse, le *Cant del Boyer* (*Chant du bouvier*, chant de labour, un des plus beaux du répertoire traditionnel occitan) chanté sans nulle science, en plein vent, et sous un ciel radieux, par une belle voix méridionale, m'a toujours ému bien davantage que les *lieder* fort "expressifs" que disent les chanteurs experts et raffinés de nos récitals parisiens »¹⁰. Lui-même introduit des instruments traditionnels, catalans d'ailleurs, dans sa musique symphonique, il fait de la terre et de ses traditions le paysage émotionnel de sa création savante, il s'attache à valoriser, ennoblir le monde des « Gens de la Terre » dépositaire de l'art traditionnel en s'autoproclamant « musicien paysan ».

Il affirme son identité occitane, il se considère comme l'héritier d'une civilisation qui a été la première de l'Occident chrétien des XII^e et XIII^e siècles, moderne tro-



**Festival Déodat
de Séverac
Saint-Félix-
Lauragais
Collection
Jean-Jacques
Cubaynes**

baire, il en incarne et défend les valeurs spirituelles et humanistes, il ressent la suffisance intellectuelle parisienne qui la réduit à une dimension exclusivement traditionnelle, folklorique, patoisante, comme une insulte faite à la grandeur occitane.

Il veut donc pour la culture occitane un statut de culture à part entière ; pour en enrichir le domaine savant, il met lui-même en musique des poèmes en langue occitane. Il comprend que c'est dans le contexte du monde méditerranéen, héritier de la latinité, que ce statut peut être naturellement affirmé, auprès des cultures « sœurs », catalane, espagnole et italienne. Dans cet esprit, il souhaite la création d'une Escola Mediterrània de Musica centrée à Barcelone, qui fédérerait dans un réseau d'écoles annexes les forces créatrices de Valence à l'Italie.

C'est au miroir de la réalité culturelle d'aujourd'hui que la pensée de Séverac révèle le mieux toute sa modernité et acquiert légitimement droit de cité. Malgré les politiques de régionalisation de 1972 et 1982, l'emprise des centralismes parisien et étatique, notamment en matière culturelle, ne s'est pas relâchée tout au long du XX^e siècle.

Cependant, le contexte de l'Europe, qui se construit peu à peu autour de régions naturelles définies à partir d'identités géographiques et culturelles, peut laisser espérer une évolution des mentalités. La culture occitane, présente en France mais aussi en Espagne et en Italie (la langue occitane y est langue officielle), trouvera ainsi rang légitime dans le contexte élargi d'une région sud-européenne méditerranéenne, place que Séverac lui destinait.

Ce n'est pas étonnant que Félix Castan, figure majeure de la pensée occitane contemporaine, ait, dès 1973 lors du Colloque de Moissac par ailleurs présidé par le philosophe

Vladimir Jankélévitch, fin connaisseur de la musique de Séverac, rendu hommage à la modernité de l'engagement de Séverac : « il a le premier sans doute porté sur Paris, son fonctionnement, ses contraintes et son destin collectif un regard global. Il a compris et mis en évidence la structure du plus grand phénomène de la culture contemporaine, et son jugement dépasse le domaine purement musical. Qui hors lui, a su envisager Paris en tant que structure de production culturelle ? Qui en a décelé la loi ? Qui

en a fait la critique non point du dehors et de manière pittoresque et anecdotique, mais du dedans ? »¹¹.

Le festival Déodat de Séverac

Démarche

Le festival est le catalyseur d'une action cohérente et continue placée sous l'égide de la personnalité et de l'œuvre de Séverac, en résonance avec ses idéaux humanistes et européens avant l'heure. Cette action s'inscrit résolument, loin de toute nostalgie, dans une modernité consciente de ses racines ; ses thèmes forts et leurs lignes d'action privilégiées sont :

- La Culture Occitane : référentiel identitaire du festival, affirmé depuis 2001 dans son intitulé *Un festenal occitan*, thème récurrent, transversal des activités du festival ; promouvoir la culture occitane comme culture d'aujourd'hui, participant de plein exercice au mouvement des idées par une importante création intellectuelle ; diffuser les musiques en langue occitane, savantes et traditionnelles ; créer des œuvres musicales en langue occitane.

- L'interculturalité sud-européenne et méditerranéenne, en y inscrivant par une mise en réseau l'action du festival : la culture occitane, identité culturelle originale de notre région, apparaît comme le vecteur naturel de cette dynamique d'échange avec les cultures du monde, et en réactivant les liens de la fraternité occitano-catalane, tout particulièrement dans la nouvelle Eurorégion Pyrénées – Méditerranée.

- La réconciliation Culture savante et Culture populaire, en favorisant les échanges entre interprètes des deux domaines.
- La connaissance et la valorisation du patrimoine Séveracien, en diffusant l'œuvre – concerts, édition, enregistrement –, et en créant un Pôle de ressources dans la Maison Déodat de Séverac à Saint-Félix-Lauragais.
- La culture et l'humanisme, en décentralisant l'action culturelle, en favorisant par l'organisation de grandes soirées festives la *Convivencia*, cet art occitan de vivre ensemble dans le respect des différences et en toute égalité.

Contacts festival Déodat de Séverac :

Maison Déodat de Séverac 31540 Saint-Félix-Lauragais
Mél. jjcubaynes@wanadoo.fr

Notes

1. CICCOLINI, Aldo. *Déodat de Séverac L'œuvre pour piano*. EMI Music France, 1981. 3 disques compact. Collection EMI CLASSICS
2. CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard. *Déodat de Séverac (1872-1921) : musicien du soleil méditerranéen*. Anglet : Segquier, 2001. Collection Carré Musique, n° 9
CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard. *Déodat de Séverac*. *Revue Zodiaque*. Janv. 1988, n° 155, p. 1-42
3. *Le Cœur du Moulin : bulletin de l'Association Festival Déodat de Séverac, association des amis de Déodat de Séverac*. - Paris : Association Festival Déodat de Séverac, 1982 ; 1989-1990
4. SÉVERAC, Déodat De. *La centralisation et les petites chapelles musicales*. Paris : *Courrier musical*. 1^{er} janv., 15 janv, 1^{er} mars 1908. / tiré à part, Thouars : Editions de l'imprimerie nouvelle, [s.d.]. / repris in extenso dans GUILLOT, Pierre. *Déodat de Séverac Écrits sur la Musique*. p. 70-87. cf infra note 9
5. Phrases de Séverac extraites de Monsieur Déodat de Séverac et la musique catalane Lettre à Jean Amade. *Revue catalane*. 15 mai 1912, n° 65, p 129-130. reprise dans GUILLOT, Pierre. *Déodat de Séverac Écrits sur la Musique*, p. 95-96. cf infra note 9
6. JANKELEVITCH, Vladimir. *La présence lointaine, Albeniz, Séverac, Mompou*. Paris : Editions du Seuil, 1983, p. 162, p. 78
7. DEBUSSY, Claude. Lettre à Louis Laloy. 1905. (extrait du *post scriptum*)
« Si vous correspondez avec Déodat de Séverac, dites lui qu'il ne me croit pas assez stupide pour avoir été insensible à l'envoi qu'il m'a fait (la suite pour piano *En Languedoc*. ndlr). Il fait de la musique qui sent bon, et l'on y respire à plein cœur. J'ai malheureusement perdu son adresse ; mais comment le remercier ? »
8. Hommage à Déodat de Séverac. *Revista Musicala Occitana* Numéro spécial. Toulouse : Editions de l'Institut d'Etudes Occitanes, 22 p. Plaquette publiée à l'occasion de l'inauguration du monument à Déodat de Séverac élevé au Jardin Royal le 7 décembre 1952
9. GUILLOT, Pierre. *Déodat de Séverac Écrits sur la Musique*. Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1993. 144 p. Collection « Musique-Musicologie »
Du même auteur. *Déodat de Séverac La musique et les lettres*. Liège : Pierre Mardaga éditeur, 2002. 443 p. Collection « Musique-Musicologie »
10. SÉVERAC, Déodat De. Chansons du Languedoc et du Roussillon. *Musica*. Décembre 1911, n° 111. p. 211. Article repris dans GUILLOT, Pierre. *Déodat de Séverac Écrits sur la Musique*, p.92-94. cf supra note 9
11. CASTAN, Felix-Marcel. La position critique de Séverac. In *Manifeste multiculturel (et anti-régionaliste)*, p.37-40. Montauban : Cocagne éditions, 1984.

PEUPLES ET MUSIQUES AU CINEMA

par Claude Sicre

Pour la septième année, l'association Escambiar organise les Rencontres Peuples et Musiques au Cinéma du 9 au 12 novembre avec le concours et dans les locaux de la cinémathèque de Toulouse et à la Cave poésie.

L'idée n'est pas neuve. Je la tiens du Conservatoire Occitan, où je travaillais à cette époque, qui avait lancé, en 1982, un festival du film ethnomusicologique à l'ABC. Pour diverses raisons, ce festival ne s'est pas poursuivi et nous l'avons repris, en 2000, à notre manière.

De quelle analyse sommes-nous partis ? Tout d'abord, la curiosité du grand public pour les musiques des peuples du monde a grandi ces dernières années (rien de comparable avec les années 80, où elle commençait à peine) : les tournées de « world musiciens » se sont multipliées ainsi que les festivals qui les font jouer.*

Par ailleurs, les voyages autour du monde se sont aussi multipliés, et également les reportages télévisuels sur les peuples, qui ont contribué à ouvrir les oreilles et les yeux. Les rayons consacrés aux musiques du monde, chez les disquaires, se sont considérablement élargis, étoffés.

Enfin, l'immigration a mené dans nos campagnes et dans nos quartiers urbains de nombreux musiciens jouant des musiques autres et une population qui y est habituée.

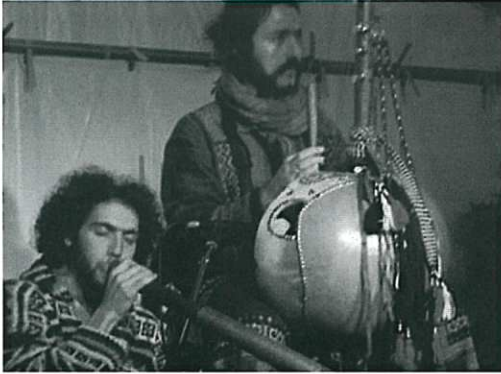
Mais tous ces faits n'ont pas transformé en profondeur la relation des Français à la musique populaire en général et aux leurs en particulier. Jouer de la musique des pays de l'Est ou d'Afrique, ou d'ailleurs, sans en comprendre la nature, l'histoire, la fonctionnalité quotidienne à l'intérieur d'une communauté, tout cela ouvre un peu les oreilles – parfois le cœur – mais n'ouvre pas forcément l'esprit. Car l'esprit ouvert ne peut que rêver à réinventer ces pratiques chez lui, dans son contexte culturel, social, civique, politique. Sur ces constatations, le cinéma nous a semblé la meilleure façon de montrer et d'expliquer la profondeur de ces pratiques.

Notre stratégie comporte plusieurs aspects :

- Alterner les films de fiction, où ces musiques jouent un rôle important, et les documentaires journalistiques ou ethnomusicologiques.
- Faire suivre certains films de débats.
- Ne pas faire de « thématiques » (géographiques) pour que le public se confronte à tous les mondes (deux continents dans la même séance par exemple, ou deux pratiques radicalement dissemblables).
- S'appuyer, quand c'est possible, sur des communautés linguistico-culturelles immigrées dans notre région pour assurer un suivi (explications, petits concerts, etc.) au public extérieur, mais aussi pour faire découvrir l'histoire de leurs anciens aux jeunes immigrés. Et leur faire découvrir d'autres immigrations, d'autres peuples.
- Organiser des mini-concerts de découverte dans la cour de la cinémathèque.
- S'appuyer sur des pratiques fortes de musiciens français : par-dessus le rock, qui a touché nombre de générations, nous montrons le blues, et derrière le blues, l'Afrique, par exemple ; les axes privilégiés de notre travail à Escambiar (Nordeste brésilien, Maroc, Bengale...) sont présents chaque année car nous pouvons travailler ces sujets tout au long de l'année ; la réflexion sur la musique dite « occitane » (musique de tradition orale/rurale/populaire/occitanophone de nos régions) nous occupe aussi de façon privilégiée car c'est là que les pratiques nouvelles peuvent s'inventer au plus près de notre contexte régional, patrimonial (malheureusement, les films sont rares).
- Organiser une série d'expositions, sous tentes, dans la cour : instruments, livres et CD, etc.

Ces deux dernières années, d'autres pistes sont apparues :

- un travail a commencé avec l'Inspection Académique et le FASILD* pour amener les enfants à des séances scolaires ;



Peuples et
Musiques au
Cinéma
Collection
Escambiar

• un travail de réflexion avec l'ESAV* sur le thème de l'altérité cinématographique (voir texte ci-contre). En effet, si nous avons beaucoup réfléchi sur les musiques, nous n'avons pas encore réfléchi à une « autre » manière de filmer.

Notre festival est résolument ouvert :

- ouvert aux associations, institutions, entreprises privées : nous collaborons avec l'AFEV, le Tactikollectif, Bleu Citron, la Cave Poésie, Brancaléone, Music'Halle, le Conservatoire Occitan etc.
- ouvert aux idées de programmations ;
- ouvert à la production : pourquoi, sur les bases que nous avons posées, ne pas produire des films à Toulouse ou depuis Toulouse ?

Le Conservatoire Occitan a depuis quelques années entamé une collaboration régulière avec nous. Nous l'en remercions et nous ne sommes que désireux de collaborer plus encore.

* en matière de rencontres des ailleurs musicaux, les festivals folkloriques ont été des pionniers, attirant des publics bien plus nombreux et bien plus populaires et « intergénérationnels » que les premiers festivals folk ou les festivals de « World Music ». Mais il s'agit de folklorisme au sens français étroit.

* FASILD : Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations

* ESAV : École supérieur d'audiovisuel

Association Escambiar, 35 place des Tiercerettes
05 61 21 33 05
http://www.escambiar.com/index_pmc.htm

Hommage à Jean Rouch et Altérité cinématographique

Nous nous posons sans cesse et nous posons aux autres, avec le festival, la question de l'altérité. Nous explorons celle des musiques, pour mieux comprendre les peuples du monde. Nous explorons celle des peuples, pour mieux comprendre leurs musiques. Nous le faisons au cinéma. Mais jusqu'à aujourd'hui, la question de « l'altérité cinématographique » elle-même, à savoir « y a-t-il d'autres manières de filmer que celles que nous connaissons ? », nous ne nous la sommes jamais posée en profondeur. Il faut bien pourtant, dans un festival sur les ailleurs. Et cette question en entraîne d'autres. Est-ce que, parce qu'on filme un ailleurs (un objet « autre »), on est obligé de filmer autrement ? Qu'est-ce que filmer « autrement » ?

Face aux idéologies linguistiques, littéraires, sociologiques, ethnologiques ou philosophiques, l'anthropologie critique affirme : « l'identité n'advient que par l'altérité » (Henri Meschonnic).

Comment montrer – et produire – cette pensée dans un festival sur les musiques d'ailleurs ?

Nous commençons cette année un travail de réflexion dans ce sens avec l'ESAV et le FASILD.

L'hommage que nous ferons en novembre à Jean Rouch, pionnier du cinéma ethnologique et ethnomusicologique français en Afrique, va nous permettre de réfléchir avec tous les participants.

Ali Alaoui &

Ali Alaoui, voilà un moment qu'on te connaît et t'apprécie : tu es un maître de la derbouka et des percussions maghrébines, tu as débuté ta carrière à l'orchestre national du Maroc, et tu es à Toulouse depuis plusieurs années. D'ailleurs, c'est en jouant avec toi à plusieurs reprises que j'ai pu apprécier ton talent et ta gentillesse ! À l'université du Mirail à Toulouse, on profite de tes compétences et de ta pédagogie dans les ateliers d'animation culturelle du CIAM, on te voit jouer aussi bien dans des festivals de raï qu'avec des musiciens classiques, tu invites de grands noms de la musique marocaine à venir jouer par chez nous, et te voilà maintenant à la tête d'un ensemble d'élèves et amis, majoritairement non-maghrébins, et le nom de ce groupe est un beau programme : « Moultqa », c'est « Rencontre » ; « Salam », c'est « Paix ». Pourrais-tu nous raconter un peu l'histoire de Moultqa Salam ?

C'est une formation qui s'est créée à Fès en 2003-2004, formation large qui se consacre à tout ce qui est musique savante arabo-andalouse, musique soufi et musique traditionnelle marocaine. Il a fallu un travail de deux ou trois ans pour être prêts pour la scène et la diffusion. Nous avons commencé dans le sud de la France et à Toulouse toute l'année dernière jusqu'en juin, moment où nous avons été sollicités pour jouer au festival de musique sacrée de Fès. Nous étions partis pour faire une date et nous sommes retrouvés avec trois ou quatre autres. Les gens de là-bas étaient très contents et très chaleureux de voir des Occidentaux, et précisément des Français, défendre leur culture comme il faut.

Comment leur jeu a-t-il été reçu par le public ? A priori, ce sont des gens de Toulouse qui ne sont pas forcément familiarisés avec cette musique...

Le groupe contient quatre-vingt pour cent de Français, il y a également des Tunisiens, des Marocains, des gens de partout, alors nous travaillons sur la musique arabo-andalouse, la musique soufi, et nous essayons d'abolir les frontières entre les religions : nous faisons une grande partie avec les voix a capella, basée sur le soufisme, le gospel et le chant juif.

Alors, ces musiques sacrées sont mélangées ?

Musiques sacrées, musiques traditionnelles : le spectacle a trois visages. D'abord l'ensemble qui chante a capella, qui fait des pas, des mouvements de trances et des chorégraphies sur scène, avec ce chant des trois religions. Le deuxième tableau est basé sur la musique savante, arabo-andalouse, les cordes et les voix, et à la fin on passe à la musique traditionnelle, qui se dirige complètement vers la polyrythmie et tout ce qui est musique traditionnelle marocaine.

Est-ce uniquement de la musique purement traditionnelle, ou y a-t-il des choses plus modernes, de la création, des éléments nouveaux ?

Non, nous restons dans la tradition parce que la musique marocaine est typique, il y a des codes à respecter, et il faut rester dans la tradition, sachant que l'on peut faire des arrangements mais dans la tradition.

Alors comment trouves-tu que les Français s'en tirent ? Au départ, ils ne la connaissent pas trop, cette tradition...

Moultaqa Salam

Propos recueillis par Jean-Christophe Maillard

Après cinq ans de travail avec moi, et le stage que nous avons fait au Maroc pendant trois semaines, qui a été suivi d'un bain culturel dans le pays, c'est devenu leur passion, et tant qu'on a de la volonté, la passion est là...

Est-ce qu'ils ont une façon spéciale de jouer et de chanter, ou bien est-ce qu'ils se fondent avec les autres ?

C'est justement le point fort qui a permis le succès de ces musiciens au Maroc, c'est ce qui nous a fait passer d'une scène à trois scènes, c'est parce que les gens n'arrivaient pas à croire que c'était des Français. Il y en a même qui sont venus à la fin pour leur parler, discuter avec les chanteuses pour voir si c'était des vraies Françaises ou des Arabes. C'est ça le côté magique de la formation !

Et pour le gospel et les chants juifs, ça se passe comment ?

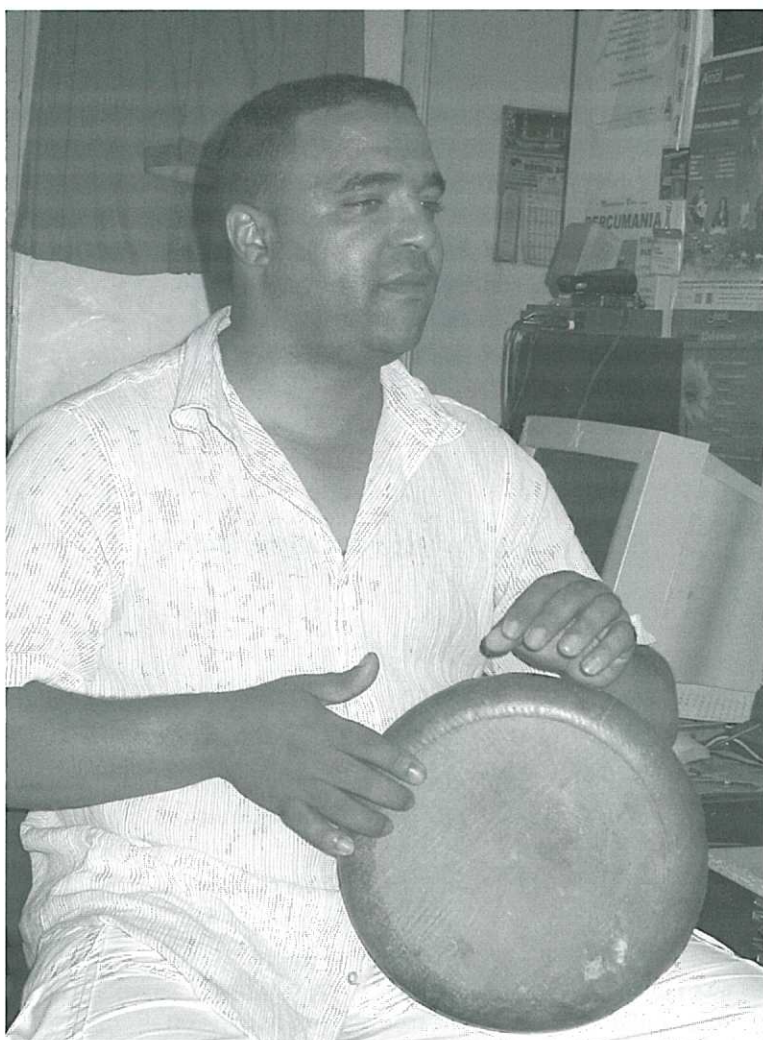
Ça se passe très bien, parce que dans la formation il y a une fille, Ingrid Panquin, qui enseigne le gospel, et qui pendant plus de quinze ans a été dans un chœur de gospel à Paris. Elle s'intéresse à tout ce qui est andalou et soufi, mais moi je trouve que ce n'est pas intéressant, quelqu'un qui s'intéresse à la culture arabe et qui ne donne pas quelque chose de sa propre culture. Pour le chant juif, on a une fille au violoncelle, Eugénie Ursch, qui a travaillé longtemps ce répertoire. La musique permet d'abolir les frontières, et c'est pour ça que j'ai mélangé ces chants religieux a capella, qui permettent à tout le monde de chanter en trois langues différentes le répertoire de trois religions.

Et le spectacle de Fès, tu l'as fait dans le festival in (officiel, payant) ou off (parallèle et gratuit, et beaucoup plus fréquenté par les habitants de la ville) ?

Dans le festival off, et dans un autre endroit culturel qui s'appelle Mizi Bataha, plus les Nuits Soufi (qui ont lieu tous les soirs après les spectacles). Nous avons été invités aux Nuits Soufi, sachant qu'il n'y passe que des groupes soufi locaux, et ils ont trouvé dans ce que l'on faisait une empreinte religieuse authentique. Pour le public marocain, qui y est très sensible, c'est magique, c'est incroyable que ces gens qui ne sont ni arabes ni musulmans s'intéressent à cette culture, à cette religion, et qu'en plus ils le fassent bien. On a entendu des gens qui disaient : « oui c'est super, mais plus structuré que les musiciens de transe qui le font ici et qui l'ont dans la peau »... ça a donné une autre vision de la musique de trances du Maroc.

Tu vis en France et tu aimes jouer avec des musiciens différents en rencontrant d'autres musiques, par exemple ce que nous avons fait avec la Torat, et ce que tu continues à faire avec d'autres.

Moi, je suis là parce que j'aime beaucoup la pédagogie et que c'est ma vie : tant que j'aimerais la pédagogie j'aimerais donner un vrai visage à ma culture. Il y a beaucoup de gens qui essaient de toucher un peu à la musique orientale, à la musique maghrébine, mais ils ne la connaissent pas. Alors c'est à moi ici de faire connaître cette culture, et en même temps de me cultiver moi-même. Je dois donc travailler avec d'autres musiciens : des jazzmen, des groupes occitans, des gens de chanson française, de musique médiévale, tout ce qui est monde



occidental. Ça fait plus de six ans que je suis là, et j'ai fait pas mal de rencontres : la première avec Vicente Pradal, avec un projet qui s'appelait *L'Amour de loin*. J'y ai rencontré de grands musiciens, c'était une expérience... très costaud pour moi.

Exact ! On l'avait fait ensemble, d'ailleurs.

Oui, en plus ! Il y avait aussi Pascal Lefevre qui m'a amené un autre projet avec le Viellistic Orchestra : comme ça une porte t'en ouvre une autre, et j'ai eu l'honneur et le plaisir de partager avec ces gens-là. Après, avec l'expérience du Viellistic en 2003-2004, j'ai eu envie de faire une expérience métisse entre le jazz et l'Orient, et j'ai construit une formation que j'ai appelée Torat, c'est à dire « Patrimoine », avec vibraphone, contrebasse, violon, flûte, cornemuse, et percussions. C'était une première expérience un peu difficile entre des gens qui ne se connaissaient pas, mais je ne le regrette pas, c'était pas mal. Maintenant, sachant que les grandes formations sont difficiles à gérer, j'ai décidé de travailler sur des petites formations, en plus du travail académique et pédagogique que je fais avec Moultqa Salam. Donc nous avons formé un quatuor, avec un pro-

jet qui s'appelle Amazir, ce qui veut dire « Homme Libre » avec Brahim Dhour, violoniste, luthiste et compositeur, un contrebassiste, Lionel Milazzo, un pianiste, Pierre Bouzeron, et moi-même. Ce projet me tient beaucoup à cœur car il y a beaucoup de création, beaucoup d'inspiration, on se trouve à la fois dans du jazz, de la musique cubaine, de la musique classique, de la musique andalouse, de la musique orientale, et cette formation a eu l'occasion, par une association qui s'appelle Terres nomades, de faire, sans le pianiste, la musique d'un film muet de 1924, *Le prince Ahmed*, avec un joueur de kora du Sénégal, Ablaye Sissoko : nous avons déjà fait deux ou trois tournées et nous sommes programmés les 6 et 7 mai 2007 à Odysseus.

Tes projets personnels sont toujours aussi nombreux ! Mais revenons à ceux de Moultqa Salam ?

Nous avons le projet d'enregistrer un CD, et le prochain spectacle sera très important pour moi, c'est la promotion de ma méthode de percussions du monde arabe qui aura la forme d'un livret et de deux DVD : un sur ma carrière et un sur la musique et sur la percussion. Le produit est publié par Le Salon de Musique, éditeur de méthodes sur toutes les percussions du monde. J'en ferai la promotion avec d'autres artistes qui sont dans la production, et à la fin je jouerai avec Moultqa Salam. Au mois de mai 2007, nous partons au festival Andalusia de Casablanca, puis en juin au festival des musiques sacrées de Fès, puisque nous avons eu du succès là-bas, et au mois de septembre nous allons à Rabat, au festival Mawâzine.

Disques

Yan Cozian

Landes / Boha

La collection Cinq Planètes continue avec brio son exploration des instruments traditionnels du monde, et c'est un événement que d'avoir un nouveau CD consacré à la cornemuse landaise. Le très bel album OCORA C560051 en avait déjà dressé un tableau riche et passionnant, avec la collaboration de nos amis Patrice Bianco, Alain Cadeillan, Bernard Desblancs et Robert Matta, plus, « truffe dans le foie gras » (plus que cerise sur le gâteau, Gascogne oblige) le mythique Jeanty Benquet, seulement connu par ses photos prises dans les années 1930, avant la parution du disque. Il est vrai que cet album de 1996 avait



présenté un panorama éclectique, mais inévitablement incomplet, des différents jeux des *bohaires* actuels et passés. Yan Cozian complète partiellement cette carence en apportant une généreuse contribution à la discographie de l'instrument. Yan Cozian, effectivement, « c'est un Monsieur » : professeur on ne peut plus officiel, bardé de CA et bien sûr de DE, enseignant à l'ENM des Landes, fondateur des Bohaires de Gasconha, organisateur de symposium... cela, nous le savons presque tous. La *boha* de Yan (en fait, il y en a plusieurs selon les cinq tonalités employées) sonne différemment de celles que l'on a l'habitude d'entendre : il a ajouté un bourdon basse que l'on entend dans toutes les plages du CD, excepté la dernière où il joue affirme-t-il une « séquence roots », sur la *boha* ne contenant que l'habituel bloc chalumeau mélodique – bourdon mobile. C'est un choix bien sûr légitime, mais il me semble dommage de consacrer cet

unique album de « *one man show* de la *boha* » à des instruments presque exclusivement de modification récente. Il est en effet facile, à notre époque, de rajouter toutes sortes d'éléments à des instruments traditionnels pour les rendre plus « performants ». On fait de même sur les *gaitas* galiciennes et les biniou coz, en ajoutant un second bourdon, sur les hautbois divers en les saturant de clés et de gadgets, mais autant, à la fin, jouer du saxophone ou de l'accordéon chromatique ! Bien sûr, on reconnaît la *boha* avec Yan (même si elle prend l'aspect, avec ce bourdon basse, du *cimpoi* roumain, fonctionnant exactement de cette manière), mais la voie d'une modernisation facile et sans doute superflue est en cours. On a vu pareil avec la *bodega*, chez certains de nos amis, talentueux au demeurant... Bref : c'est malgré tout très beau, « académique » pourrait-on dire au niveau du jeu. Yan pique et sautille agréablement, fait pleurer les notes dans les airs lents (avec des glissandi un peu trop irlando-spaghetti à mon goût...), c'est très joli et magistral. Une pierre blanche dans l'histoire des cornemuses d'Oc.

Cinq planètes, 2006.
CP 06878

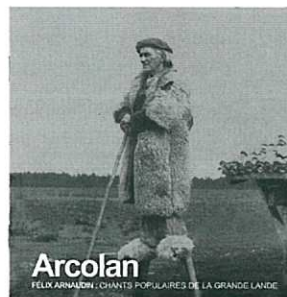
Jean-Christophe Maillard

Arcolan

Félix Arnaudin : Chants Populaires de la Grande Lande

Saviez-vous que Simon, dit Félix, Arnaudin (1844-1921) a son article sur la Wikipédia ? (http://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Arnaudin). On peut y lire ainsi en introduction qu'« Arnaudin s'illustra dans l'étude des traditions populaires de la Haute Lande, alors en pleine mutation économique et sociale. Son travail porta sur le recueil de contes et chants en gascon, sur la photographie de paysages, habitats, bergers et paysans landais. Il consacra ainsi sa vie à sauver cet héritage de l'oubli... » L'article signale aussi que, de son vivant, trois ouvrages parurent dont les *Chants popu-*

laire de la Grande Lande et des régions voisines. Cet ouvrage, complété d'une édition posthume publiée en 1970 regroupant les chants restés inédits à sa mort, est devenu désormais une œuvre



maîtresse dans l'histoire du collectage. Dans les deux publications, les chants sont accompagnés de partitions mais, malgré les rééditions, nombre d'entre eux sont restés inédits à l'écoute.

Voici enfin l'occasion de pénétrer ce répertoire dans toute sa richesse avec une édition discographique qui fait le pari de présenter en version instrumentale la totalité des quelques 512 airs collectés tout au long de la vie de Félix Arnaudin. Au plus proche des relevés musicaux du collecteur, Jean-Pascal Leriche a repris la *boha* qui était encore couramment jouée à la fin du XIX^e siècle, lorsqu'Arnaudin parcourait les Landes. L'une après l'autre, le musicien égrène les pièces qui témoignent de tout le charme et la poétique musicale de la culture landaise. Pour chaque pièce est indiquée la pagination du chant dans l'ouvrage paru au Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne et des éditions Confluences. Les éditions Arcolan (Arc-en-ciel, en occitan) font ici un magnifique cadeau à tous ceux qui ne savent pas lire la musique et qui pourront ainsi découvrir un nouveau patrimoine musical, mais aussi aux amoureux de la cornemuse, aux férus de collectage comme à ceux qui recherchent une certaine sérénité musicale.

Dralhe, 2005.

Vol 1 (2CD), DRA 0602-1 - Vol 2 et Vol 3 (4 CD) DRA 0606-2, DRA 0602-3

Véronique Ginouvès

Tres fan ball

A peu de plaça

Musica tradicional valenciana

Tres fan ball ? Un groupe composé de cinq amis, qui, depuis le milieu des années 90, a réinstauré la musique de bal dans le pays de Valencia. Auparavant, les Catalans tout-puissants donnaient une forte empreinte à cette région voisine et cousine. En plus de leur emprise, les musiques folk de Galice, de Castille, d'Irlande, de France ou d'Italie attireraient aussi les groupes d'inspiration revivaliste. Puis arriva Tres fan Ball... avec d'abord le désir de faire de la simple musique de bal, qui valorise le répertoire de ce pays mal connu. Pour nous, la musique de Valence, c'est avant tout un répertoire pour les hautbois et les tambours, dont la principale activité est d'animer les fêtes où l'on voit des castells spectaculaires, pyramides humaines étonnantes et vedettes des réjouissances de ce pays. La *dolçaina*, petit hautbois propre à la région, est ainsi devenu l'emblème de la culture valencienne. Tres fan ball ne la rejette pas,



bien au contraire. Avec l'aide de Fabrici Baños, elle prend une place importante, mais cède sa place de temps à autres à deux hautbois catalans, la *gralla* et la *tarota*. Notre musicien s'empare même, le temps de deux morceaux, du *sac de gemecs* catalan, belle cornemuse qui semble encore attendre son virtuose mais qui est ici fort honorablement jouée. À ses côtés, des musiciens bien plus passe-partout, sur divers instruments particulièrement universels : violon, bouzouki, accordéon diatonique,

guitare, basse, percussions (et particulièrement caisse claire). On a donc de beaux passages instrumentaux (je retiens un fort beau solo de *dolçaina* dans *Polca Bessona*), tout le monde joue de manière très satisfaisante, c'est agréable à l'écoute, c'est professionnel, pas de doute. Il faut pourtant noter que Tres fan ball n'est pas tout à fait au « top » pour l'exportation et pour le grand frisson dépaysant. Le répertoire, s'il est parfois purement valencien, est parfois décevant, comme la triste « tarte à la crème » de ce *Cercle Circassien* qui débute l'album. Les polkas, les valse, les fox-trot, on connaît. Les boleros et airs régionaux (*Escotis Volander*, scottish déguisée mais bien sympathique, *L'Anguila del Carrer Llarg*, *Roman del Lladre*, seule pièce vocale du disque, chantée en valencien) sont joués dans un style folk universel : on entend ce groupe à Saint-Chartier ou ailleurs sans savoir qui ils sont, on passe un bon moment, on danse volontiers, mais on ignore si on a entendu des gens de Bretagne, du Centre France, d'Italie, de Galice (à ce détail près que dans ces pays, on a des rythmes parfois très connotés), voire de ces groupes de « folk européen non celtique » comme on peut en entendre en Amérique du Nord. Dommage, mais on peut penser que les Valenciens, eux, font bien mieux que nous la différence. Vu la qualité des musiciens et leur conviction, on est en droit d'espérer qu'ils vont affiner leur style et trouver un son spécifique que l'on sent poindre dans les beaux solos de hautbois, et dans la dernière chanson en parler valencien...

Madrid, (España) : Edimusic, 2006.

EM 401. Distribution Technosaga.

J.-C. M.

Ardalh

Terres du Sud

Chant traditionnel, voix mixtes

« *Augan i a un pastor qui a marchandat un anhèra* » : « cette année un berger a marchandé une agnelle »... Ce chant qui

débute le disque vous fait entrer subitement dans l'imaginaire du monde polyphonique d'Ardalh, un monde rural ancré dans le Béarn : une voix chaude ouvre l'histoire qu'on nous raconte puis reprend sur un rythme lancinant, un bourdon où se détachent des voix colorées, la musicalité du texte paraît évidente et la modernité de l'interprétation nous étonne soudain... C'est qu'Ardalh a



choisi d'inventer dans la tradition. En choisissant son nom qui signifie « le regain », « la pousse du foin », il se tourne résolument vers le revivalisme et la réinterprétation à sa façon. Voilà pourquoi vous y entendrez, entre deux chants en gascon ou en béarnais, un chant breton en langue française (*Par un dimanche au soir* page 5) où le « Métapatalimatou matantalou malimatou... » vaut bien le « *Deren Derideto* » du *Prat de Larròca* (page 7) et une version réjouissante de *La belle est au jardin d'amour* (page 10) dont la mélodie viendrait de Picardie. Le plaisir de chanter ensemble est certainement le sentiment qui domine dans ce disque où les voix se mélangent dans une très belle harmonie. Ce groupe vocal mixte de six chanteurs (deux femmes et quatre hommes) est accompagné quelquefois par Benoît Albert à la guitare et par Christophe Geiller au violon et à l'alto. Ces deux musiciens interprètent également quelques pièces (pages 8, 11 et 20), proposant alors aux chanteurs de nouveaux chemins (*aeiou*, pages 2, 6 et 14) qui sont tout autant de clins d'œil à la polyphonie traditionnelle. Le livret vous donne les paroles des chants et leur traduction éventuelle. Essayez donc d'écouter quelques morceaux

sur le site internet du groupe (<http://ardalh.free.fr/chansons.htm>), vous aurez une petite idée du plaisir retiré des cinquante minutes du disque...

Autoproduction, 2005.

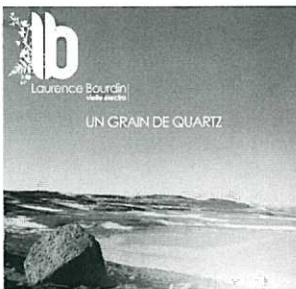
<http://ardalh.free.fr>

Laurence Bourdin

Un grain de quartz

Vielle électro

Un délicat logo reproduisant les initiales de la vielleuse sur fond de bruyères et de fleurs des champs, un paysage « space » de lac à moitié pris par les glaces et entouré d'un plateau rocheux en période de fonte des neiges... Laurence Bourdin soigne la scénographie. Elle agrément ses morceaux de textes divers et variés, très évocateurs même si la qualité littéraire n'est pas toujours optimale (« Savoir partir, quitter et avancer encore / Voyager autour de la terre ou dans la sphère de sa propre vie... »). Ses inspirations musicales sont multiples : chansons traditionnelles du Périgord, ou



plus évasivement d'Occitanie ; Miqueù Montanaro ; l'Inde conventionnelle de *Surveille ton karma* ; références aux troubadours... mais aussi, la référence à l'électronique étant dès le début donnée, recherche de sons « contemporains » sur son instrument. Laurence est une très brillante vielleuse, et ses expériences au sein du Viellistic Orchestra ou de la compagnie de Miqueù Montanaro, puis sa collaboration avec des troupes de danse contemporaine sont là pour la cautionner largement. On entend donc, souvent en début de pièce, des

sonorités étranges toutes de glissandi et de pincements de bourdons, de cordes sympathiques... une fois le climat installé, on part dans de brillants arpèges modaux, ou dans de frénétiques boucles évoquant des danses aux rythmes exotiques, bulgares peut-être ? Une voix féminine déclame, ou hache en mots saccadés, les textes poétiques déjà évoqués. La vielle martèle sur fond de nerveux coups de poignets des *patterns* obsessionnels. C'est « contemporain », pas de doute. En revanche, je ne trouve pas cela vraiment nouveau : Dominique Regef, Pascal Lefeuvre ou Valentin Clastrier ont bien mieux fait en la matière, et ce depuis de nombreuses années. C'est une jolie musique, à la féminité soignée mais parfois un peu mièvre (la notice continue de nous plonger dans les ombres chinoises blanches de fleurs séchées et de bruyères, une impression de finesse un peu gracile émane des textes en général). Pourtant, notre vielleuse a du punch, comme par exemple dans *Le Feu*, plutôt franchement rock. On passe un bon moment, même si ce disque ne révolutionne pas le paysage viellistique contemporain : il entérine agréablement d'autres innovations.

Coproduction Laurence Bourdin

compagnie Art scenic, 2005.

OCS 1005

www.laurence-bourdin.net

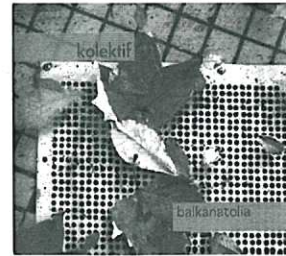
J.-C. M.

Kolektif

Balkanatolia

De la très belle musique, un festival de sons et d'ambiances... Qui connaît Istanbul sait qu'on ne dit pas « la musique turque » mais « LES musiques turques ». En effet, rares sont les villes qui peuvent se prévaloir d'un tel patrimoine. Et encore, ce CD se limite à quelques musiques profanes ! Richard Laniece (saxophones, *kaval*, *gayda*, *mey*... en fait il se dit « souffleur » pour résumer) a bien travaillé : depuis cinq ans, il vit dans cette bourdonnante cité et a réussi à ras-

sembler un *kolektif* de grande valeur. Chaque musicien local jouant dans cet album est un virtuose dans sa partie (Selim Sezler à la clarinette apparaît aussi dans le film *Crossing the Bridge* de Fatih Akin). Richard Laniece explique qu'il existait peu ou pas du tout jusqu'à présent en Turquie de groupe « collectif »



montrant toute cette variété des styles. Quant à David Thélier, photographe collaborateur de *Pastel* et résidant lui aussi à Istanbul, il a signé une belle couverture d'album, très graphique. Sur un plan strictement musical, on peut regretter toutefois (sans en dénigrer la qualité) la part belle faite aux musiques des Balkans, au détriment des musiques d'Anatolie, sur le CD – qui se veut tout de même un genre de « catalogue » – et aussi le léger sous-mixage de la voix d'Asli Dogan, chanteuse à la voix profonde et au discours intelligent (écoutez-la parler de la création artistique en Turquie sur <http://www.istanbulradio.org>).

Baykus Müzik, EMI, 2006.

BY0001

Alem Alquier

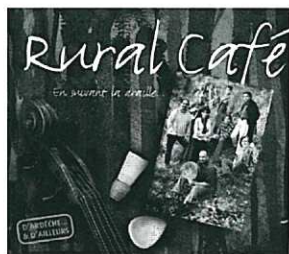
Rural Café

En suivant la draille...

En général, les noms de groupe ont le dessein de donner avec un ou deux mots biens sentis l'image de la musique interprétée. Ainsi, Rural Café revendique le paradoxe de l'écart entre les cultures de la campagne et le vécu urbain... tout un programme. Le groupe a choisi de plonger les sources de son inspiration dans l'univers des musiques traditionnelles et populaires mâtiné de jazz, avec une dominante ardéchoise en passant par les

Recueil

montagnes du Dauphiné et les plaines celtiques. Dans les titres des plages on trouve même une *Suite orientalo-ardéchoise* (page 2) et certaines musiques comme *Lo Carnaval* (page 6) offrent un mélange détonnant de variations éclectiques. Autour de Patrick Mazellier (arrangements, voix et violon), on peut entendre les voix de Pascale Aymes et Huguette Bettola, les percussions de Karim Ben Salah, le bouzouki de Patrick Chanal, la contrebasse de Christian Devaux, le clavier de Stéphane Vettraino et les flûtes de Nicolas Zorzin. Dans cette fusion colorée, le répertoire issu en majorité de collectes, anciennes et récentes, connues et méconnues, pro-



pose de longues suites musicales qui passent des rigodons du Champsaur aux bourrées boîteuses ou aux jigs endiablés intercalés de complaintes, de chansons à boire ou de chants de mai des Boutières... La partie instrumentale est extrêmement précise et les arrangements montrent une connaissance approfondie des musiques traditionnelles de la Méditerranée. Pour le côté urbain et la truculence, je leur conseille toutefois un petit stage du côté de chez P-Funk All-Stars au titre sans réplique des années 1980 : *Urban Dancefloor Guerillas*.

L'Autre Distribution, 2006.

52639

www.ruralcafe.com

Photo : J. G. / J. G. / J. G. / J. G. / J. G. / J. G. / J. G. / J. G. / J. G. / J. G.

Pirinés, Pirinèus, Pirineus, Pirinioak : *Pirinés, Pirinèus, Pirineus, Pirinioak*, ou quand les accordéonistes participent à faire « s'abaisser ces montagnes » et se rencontrer les musiques et les musiciens. Publié par un éditeur basque de Guipuzkoa, ce recueil de répertoire à but pédagogique comprend une soixantaine de mélodies, airs et danses de quatre aires pyrénéennes : Aragon, Occitanie, Catalogne et Pays Basque. Le tout est présenté dans les quatre langues historiques, plus quelques traductions en français et espagnol pour les monolingues. Le choix des morceaux a été fait selon deux critères, l'un objectif (que les morceaux soient populaires) et l'autre subjectif (que les airs plaisent à celui qui les choisit) ; le contraire aurait été dommage ! La jeune génération d'accordéonistes talentueux des deux versants pyrénéens, de Barcelona et Zaragoza à Toulouse et San-Sebastian, s'est donc attelée à rassembler morceaux de répertoire consacré actuel ou bien compositions récentes dans le but de faire connaître aux accordéonistes des autres régions leurs airs parmi les plus représentatifs. C'est donc des musiques variées, aux accents complémentaires, aux rythmiques diverses, airs pour enfants, danses des bâtons, hymnes, etc., qui se côtoient ici. Pas d'artifice dans ce recueil, esprit un peu « auberge espagnole », les présentations sont courtes et (un peu trop) sobres. On peut regretter quelques textes occitans en graphie *vergonhosa*, en phonétique, alors que la plupart sont en graphie normalisée ; de même le célèbre branle béarnais *Debath deu pè qu'i a nau junquets* est donné ici sans son titre, ce qui est dommage et dénote un manque de mutualisation de l'information. Cet ouvrage est à recom-

mander à tous les pratiquants du diato, non seulement des Pyrénées mais aussi de France... et de Navarre ; nous espérons également que ce qui fait le style



musical profond de ces aires pyrénéennes soit pris en compte par les transmetteurs, au-delà du simple fait de consigner quelques mélodies par écrit.

Édition : Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, 2006

167 p.

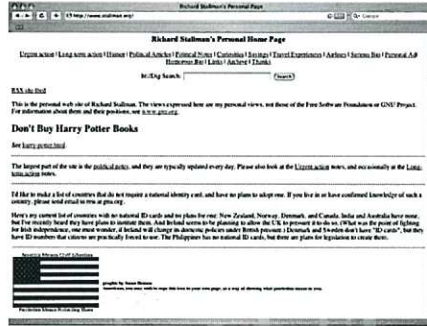
Pascal Caumont

Copie gauche | Copie droite

2. livres, pirates et citoyens

La loi DADVSI sur les droits d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information (voir *Pastel 57* à cette même rubrique) a été adoptée en août 2006 (voir le Journal Officiel <<http://www.legifrance.gouv.fr/>>) et dès lors on peut s'attendre à ce que le P2P devienne un enjeu de première ligne pour les candidats à la prochaine présidentielle (Ségolène Royal s'est déjà engagée à modifier le texte en cas de victoire de la gauche). D'ailleurs au niveau politique on trouve encore une fois un large consensus pour promouvoir par exemple le Logiciel Libre!. Le député-maire de Lavour (UMP) livre un communiqué commun avec Michel Rocard (PS) sur les dangers pour la liberté individuelle de l'encodage des œuvres numériques (cités par Framasoft <<http://www.framasoft.net/>>, d'ailleurs ce

programmes dans le but que tout un chacun puisse les utiliser, les observer (le cas échéant pour les adapter à ses besoins, et là, la connaissance du code « source » est nécessaire), les redistribuer, les parfaire, etc., et ce dans une totale liberté. Aujourd'hui ce système est célèbre sous le nom de GNU/Linux.

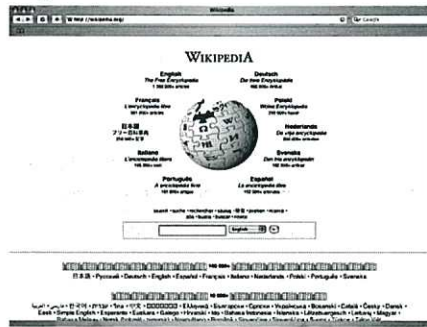


Qu'on ne s'y trompe pas : le drapeau américain sur son site personnel renvoie à tout un réseau de militants (par exemple une commission de légistes qui revendique rien moins que la comparution de Bush devant un tribunal international pour crimes contre l'humanité...); depuis le 11 septembre, il revendique un pays sûr ET libre (il est vrai que c'est la moindre des choses dans sa position...).

Depuis l'initiative Linux, on a même vu apparaître sur le Net des sites « mutualistes » où la modification du contenu devient de plus en plus aisée pour celui qui le souhaite. Le plus célèbre à l'heure actuelle est sans contester Wikipedia, « encyclopédie librement distribuée que chacun peut améliorer » <<http://fr.wikipedia.org/>> (229 langues, dont bien sûr l'occitan

courager de manière simple et licite la circulation des œuvres, l'échange et la créativité. » : <<http://fr.creativecommons.org/>> Voir aussi <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyleft>> Mais l'expression « morceau en Creative Commons » ou « film sous CC » n'est pas encore dans le langage courant, bien que la médiathèque en ligne <<http://commons.wikimedia.org/>> soit riche de près de 900 000 fichiers (images, vidéos, sons...), base de données entièrement libre de droits. Craignons tout de même que certains dénoncent un manque à gagner pour les banques d'images payantes ! J'en profite pour me mettre hors la loi le temps d'une phrase anodine et d'un lien : « Le purin d'ortie est un produit indispensable au jardin, il vivifie et protège les plantes des pucerons et des maladies, il donne de la saveur aux légumes et de l'éclat aux fleurs ; c'est aussi le désespoir des marchands d'engrais et de pesticides pour notre plus grand bonheur et celui de la planète ». En voici la recette : <http://www.kokopelli.asso.fr/actu/news.cgi?id_news=73> En effet, il est interdit depuis peu d'informer le public sur ces savoirs traditionnels... Car il en est des multinationales qui régissent l'agroalimentaire comme de celles qui régissent la culture : le bien commun est attaqué de toutes parts par les brevets. Soyons vigilants et réagissons avant qu'il ne soit trop tard... Quant à la pétition pour libérer les semences, c'est par là : <<http://www.univers-nature.com/signez?code=cat>>

Alem Alquier



<<http://oc.wikipedia.org/>> : *contributors planvenguts !*

Enchaînons facilement sur *Creative Commons* : « L'objectif recherché est d'en-

1. C'est aussi un thème lié au P2P dans la mesure où l'utilisateur en général est soumis à la loi quoi qu'il fasse dans la « société de l'information »...

2. Question de terminologie : <<http://www.april.org/>> : « De nombreuses personnes utilisent le terme « Open Source » pour qualifier un de leur logiciel dès lors que son code source est accessible. Rappelant que le Logiciel Libre offre bien plus à ses utilisateurs, l'APRIL invite à préférer « Logiciel Libre » à « Open Source » pour désigner un logiciel disponible sous une licence libre. »



site se dit « l'annuaire de 1053 logiciels libres » : à consulter d'urgence !).

À propos des verrous numériques de sécurité sur les CD & DVD, voir le site <<http://stopdrm.info/>> : très instructif...

Sur un plan plus large, les altermondialistes font du Logiciel Libre² un de leurs chevaux de bataille, exactement comme les tenants du courant « Alternative Libérale », qui eux, en revanche, ne sont pas du tout copains avec les faucheurs d'OGM. On y trouvera en fait des raisons différentes pour les mêmes revendications...

Pour la genèse, il faut parler inmanquablement de Richard Stallman, inventeur du Logiciel Libre : <<http://www.stallman.org/>> (site en anglais : précisons tout de suite que lorsqu'il est expliqué ce que signifie « Free Software », une distinction est établie entre « libre » et « gratuit » : en anglais, c'est le même mot). C'est donc lui il y a vingt ans qui a le premier développé des

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 €

Une insolante vitalité

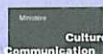
Compte tenu des nombreux obstacles et réticences à tous niveaux, des ignorances toujours entretenues et de la difficulté bien française à intégrer une véritable pluralité linguistique et culturelle, qui aurait pu deviner, il y a quelques années seulement, l'extraordinaire impact d'une manifestation occitane comme *Estivada*, créée en 1995 et organisée chaque année à Rodez au mois de juillet ? La troisième Biennale des cultures des pays d'oc 2006 a bien confirmé l'intérêt et la curiosité du public (plus de 30 000 spectateurs) envers la création occitane.

Les organisateurs, en proposant un double pluriel « cultures des pays d'oc », ont eu le souci de rendre compte de la pluralité linguistique et culturelle, bien loin d'une conception uniformisatrice et unitariste de l'Occitanie. Nous sommes devant un fait de civilisation. Mais ce terme n'est pas nouveau, les historiens et romanistes ont déjà défini deux périodes de civilisation, celle des Troubadours et la civilisation dite « méridionale » du XIX^e siècle. Voici pourquoi les ateliers et les spectacles sont répartis sous plusieurs concepts, tant populaires que savants, tant médiévaux que contemporains : *Trobar*, *Revolum*, *Castanhada*, *Jovent*, *Fin'amor*, *Convivència*, *Paratge*, *Camin*, ce qui contribue à leur socialisation.

Même si la création musicale constitue la base de la manifestation, l'ouverture aux autres expressions artistiques s'est renforcée : audiovisuel, poésie, danse, théâtre, conte. Pour la première fois a été institué un prix littéraire « Le Prix de l'Estivada ». Le jury s'est trouvé devant un bon cru de romans à dimension historique qui témoignent de la bonne vitalité de la littérature occitane contemporaine, héritière de Jean Boudou, de Bernard Manciet et de Max Rouquette. L'action de ces ouvrages se déroule non seulement en Occitanie, mais aussi en Algérie, en Ukraine, en Angleterre. Le prix a été attribué à l'unanimité au roman *Sang e saba* de Jean-Claude Forêt, qui a pour fond la guerre en Tchétchénie. Une écriture superbe, marque d'un grand écrivain : « Je portais comme un trésor, je porte encore le deuil des sept ou huit êtres chers qui font de mon cœur le mausolée d'une prestigieuse dynastie. » Plusieurs collectivités territoriales se sont coordonnées pour que la Biennale soit le reflet le plus fidèle et le plus innovant de la création occitane : trois villes participent (Rodez, Toulouse, Clermont-Ferrand), sept Conseils Régionaux, la Generalitat de Catalogne, la DRAC Midi-Pyrénées, le Conseil Général de l'Aveyron et la Délégation aux Langues de France, ce qui a suscité cette année la venue du ministre de la Culture pour l'inauguration de la manifestation.

Les contributions écrites des différents présidents de Région insistent sur l'esprit d'ouverture de la manifestation, sur la transversalité culturelle, la nécessité de la transmission linguistique, la préservation mais aussi la promotion d'un patrimoine vivant, la nécessité de la socialisation de la langue, la modernité et la qualité de la programmation. Effets de style ou engagement en profondeur ? En tous les cas, une dynamique est à l'œuvre. La langue et la culture occitanes ne seraient-elles pas porteuses d'un autre modèle de société ?

Alem Surre-Garcia



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