

conservatoire  
**occitan**  
conservatòri

CENTRE DES MUSIQUES ET  
DANSES TRADITIONNELLES  
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES

N° 59 1<sup>er</sup> SEMESTRE 2007 - 4,50 €

# *pastel*

MUSIQUES ET DANSES  
TRADITIONNELLES  
EN MIDI-PYRÉNÉES

*Claude Roméro*

*La bourrée à deux temps en Velay*

*Nikolas Syros et le rébétiko*



L'Insoliste - Ciel entassé  
photo Étienne Roux

## pastel

est édité par le

**Conservatoire Occitan,**

Centre des Musiques et Danses Traditionnelles

Toulouse Midi-Pyrénées

BP 3011 - 31024 TOULOUSE CEDEX 3

Tél. : 05 34 51 28 38

Fax : 05 61 42 12 59

publication@conservatoire-occitan.org

www.conservatoire-occitan.org

Directrice de publication : Mailis Bonnecase

Graphisme : Alem Alquier

Secrétariat de rédaction et mise en page :

A. Alquier / V. Martins

Impression : Les Parchemins du Midi

ISSN : 0996-4878

Pastel n°59 — 1<sup>er</sup> semestre 2007

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,

Pierre-Marie Blaja,

Mailis Bonnecase,

Pascal Caumont,

Didier Perre,

Véronique Ginouvès,

Marie Hirigoyen,

Marie-Barbara Le Gonidec,

Jean-Christophe Maillard,

Christophe Rulhes,

Philippe Sahuc,

Alem Surre-Garcia,

Patrice Villaumé.

### Édito

Mailis Bonnecase

### Portrait

Claude Roméro, la tradition vive

Christophe Rulhes

### Compte-rendu

L'ethnomusicologie de la France

Marie-Barbara Le Gonidec

### Dossier

Analyse des hauteurs

dans le chant souletin *Xori Erresiñola*

Marie Hirigoyen

### Création

Triporteur Sonata :

Jean-François Vrod - GMEA,

l'interrogation du lieu

Alem Alquier

### Lo Saüc. Chronique bilingue

Philippe Sahuc

### De luènh, d'aicí

Nikolas Syros, le rébétiko en héritage

Pierre-Marie Blaja, Alem Alquier

### Transversales

L'Insoliste, une nouvelle respiration

Mailis Bonnecase

### Cant

Les sources mélodiques

de la bourrée à deux temps en Velay - I

Didier Perre

### Écoute, lu

### Au concert

Martin Hayes & Dennis Cahill

Alem Alquier

### La Rantèla

Alem Alquier

### Billet

Occitania- Al Andalus,  
territoire de mixité

Alem Surre-Garcia

3

4

16

18

30

32

34

40

42

51

62

63

64

## Singularités

Claude Roméro, rentré depuis longtemps dans l'histoire de la cabrette (entre autres), trouve ici son portrait brossé avec énergie et passion par un de ses élèves, Christophe Rulhes, qui part sur les traces d'un parcours de vie unique, donnant, par ses multiples facettes, à l'histoire des musiques populaires et traditionnelles, un bel exemple « d'exception normale ».

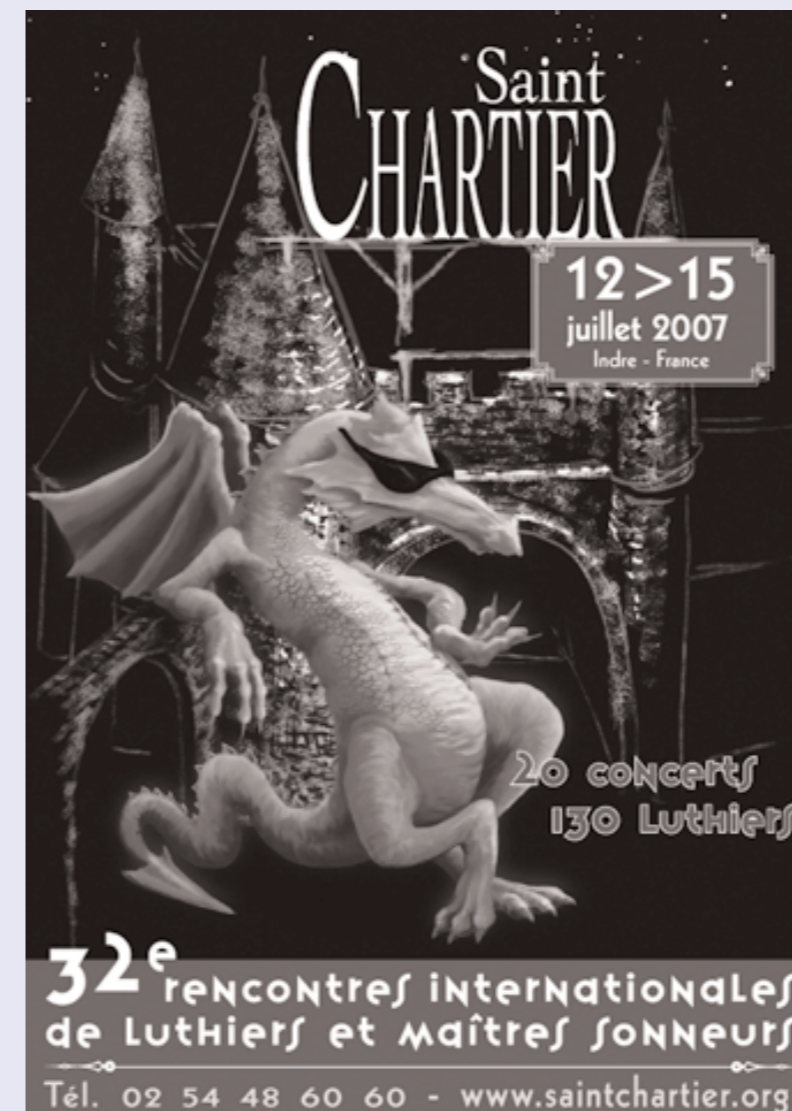
L'insoliste, qui nous prête pour cette couverture de Pastel le plafond de son coin bar d'où descendent de jolies tasses que l'on n'a plus qu'à cueillir, et qui investit la rubrique *Transversales*, est un lieu rare voué à l'improvisation, conçu et animé par Sylvain Roux qui ne l'est pas moins, assumant une forme de liberté qui aujourd'hui semble faire défaut un peu partout.

Le GMEA, Groupe de Musique Électroacoustique d'Albi, n'en est plus à son premier coup d'essai dans le travail de recherche sur la relation artistique au réel, à travers notamment la manifestation *Musique-Quotidien-Sonore*, et a invité Jean-François Vrod, musicien inventif, à créer en interrogeant des lieux et des temps différents, et retrouver ainsi une nouvelle forme de fonctionnalité de la musique.

Trop peu nombreux encore sont ceux qui connaissent le rébétiko, genre unique de réunion des influences orientales et occidentales qui ne nécessite aucun artifice puisque c'est le creuset même de son existence. Il est abordé ici par le double portrait d'un de ses précurseurs, Markos Vamvakaris, et d'un de ses héritiers, Nikolas Syros.

Les deux thèmes du dossier et de la rubrique *Cant*, le premier consacré à l'analyse des hauteurs dans le chant souletin, le second traitant des sources mélodiques de la bourrée à deux temps en Velay, n'ont apparemment rien en commun. Sauf, peut-être, cette détermination des chercheurs, qu'ils soient en début de parcours ou plus loin, à creuser le même sillon, cette obstination qui force l'admiration.

Mailis Bonnecase



# CLAUDE ROMÉRO

## la tradition vive

par Christophe Rulhes

**Le portrait d'un artiste tel que Claude Roméro ne peut pas ignorer les nombreux attachements qu'implique une vocation riche emplie de bifurcations et d'engagements successifs. Claude est un migrant esthétique, géographique et sociologique qui a vécu de plein fouet la tourmente et les effets concrets de la rhétorique moderne. Il lui a répondu par l'œuvre, partagé entre la pratique musicale, la facture d'instruments rares ou le sport de haut niveau. Baignant dans une trame de relations denses où la qualité humaine dépasse les catégories qui tentent parfois de la circonscrire, il fut tour à tour « musicien traditionnel », « luthier », « judoka », « D.J. », « intermittent du spectacle », « amateur éclairé », « autodidacte », « maître de cabrette », « danseur », « accordéoniste musette », etc. Avec ce parcours biographique et musical, une « exception normale » apparaît. Elle souligne la faculté agissante de tout un chacun : un exemple, sans aucun doute<sup>1</sup>.**

### Souvenirs de classe

En 1992 au Conservatoire Occitan de Toulouse Claude Roméro enseignait déjà la cabrette, instrument moderne s'il en est. Tout au long de son histoire récente, notamment aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, cette cornemuse fut utilisée au fil des migrations dans une continuité de pratiques entre ses contextes agro-pastoraux – Auvergne, Limousin, Aveyron, Lozère – et les révolutions musicales auxquelles elle participa en ville, à Paris plus précisément. Claude Roméro manipulait cet hybride de peau, de bois et de sens avec une sagesse et une détermination évidentes. Le professeur de musique exceptionnel

<sup>1</sup>. Ce portrait peut être pris comme un complément de l'interview de Claude Roméro réalisée en 1997 par Luc Charles-Dominique pour le n°31 de la revue *Pastel*. Il utilise à deux reprises des extraits de cet entretien. Ils sont alors marqués d'une astérisque.

qu'il était me rassurait, post-adolescent en équilibre précaire qui, en 1992, expérimentait Toulouse. J'étais élève et suivais les cours de la classe de cabrette. Je venais à mon tour d'éprouver cette migration sur quelques centaines de kilomètres que Claude avait vécue quarante ans auparavant, des terres rurales jusqu'au cœur d'une grande capitale régionale. Je découvrais l'« Occitanie », la « musique traditionnelle », les « conservatoires » et les « troubadours ». Lorsque je rentrais chez moi, ma famille patoisante aveyronnaise et lotoise me reconnaissait à peine. Au cours de l'étape de ce bouleversement éthique et esthétique, Claude Roméro me guidait de quelques mots ponctués de gestes sûrs et déliés.

Porté jusque-là par une pratique musicale en campagne d'une dizaine d'années dans divers groupes de rock, tout me convenait dans ce nouvel enseignement : la cabrette si fascinante, la présence de Claude, ses discussions, son accent, son style riche, son humour, ses origines aveyron-

Saint-Chartier  
2004

photo  
F. Maltrud

naïses, ses conceptions musicales libres et ouvertes, sa méthode didactique faite d'oralité et d'engagement phénoménologique. Cette dernière, essentielle, confirmait quelques intuitions que je nourrissais à l'époque. Claude s'asseyait et jouait. Puis il me regardait d'un œil tendre et complice. Sur le ton de l'évidence, il demandait alors d'interpréter à l'identique. Il observait les positions et les doigtés, la pression sur la poche, la tenue du buste. Puis il me plaçait, redressait mes bras et restait attentif à mon corps. Il m'épiait, je le guettais. Dans un respect mimétique et admiratif, je tentais les frappés de pieds à la manière du maître. J'enregistrais les mélodies pour les écouter « à la maison », en fait, avec un walkman à cassettes qui m'accompagnait sur tous les bancs universitaires. Les échanges me paraissaient simples et forts, teintés d'un calme et d'une ténacité austères que les blagues et les anecdotes de ripaille de Claude venaient fendre de rires enjoués.

**« Entre le papier ou le son, le pédagogue laissait à ses élèves le choix du média. J'avais choisi le son. »**

Les leçons du musicien oscillaient entre pratique assidue, histoires pleines de fausse naïveté et de sincère modestie, convivialité familiale, phrases savamment dosées en philosophie pragmatique. Les musiques étaient donc transmises à l'oreille ou suivant une méthode de graphie simplifiée que nous n'utilisions pas. Entre le papier ou le son, le pédagogue laissait à ses élèves le choix du média. J'avais choisi le son. Claude, selon moi, malgré ses ambitions vers la raison graphique, se situait aussi dans le son et la volonté du geste. Lorsqu'il bougeait et parlait pour expliquer une mélodie ou un picotage, il délivrait un florilège de remarques lumineuses. Au bout du second semestre de cours je notais les affirmations qui me troublaient le plus sur un carnet qu'il m'arrive encore de consulter : « La musique ça se vit, des fois on s'en moque de connaître la mesure, on joue et puis c'est tout, c'est la phrase qui est importante, c'est ça qui nous intéresse » ; « Fais pareil, je te regarde » ; « Amuse-toi là, fais à ta façon » ; « Le hautbois pour en jouer, c'est simple, il suffit de pousser, comme sur les toilettes » ; « À force, ils ont tout normalisé, ils ont tué le style » ; « Une cabrette ça sonne pas faux, ils le disent parce qu'ils connaissent pas, c'est pas tempéré comme ils aiment, c'est tout » ; « La musique, il faut penser la phrase, la cadence elle vient avec la mélodie, et la cabrette, c'est entre les notes que ça se passe, c'est là que

tu inventes ton style, c'est là que tu rends ta musique jolie et personnelle, c'est entre les notes que tu vas picoter à ta façon »... etc. Cet enseignement, souvent séditieux et ambivalent par rapport à l'autorité et à la rhétorique modernes et classiques, était porté par un homme, musicien au jeu « brouillé et sauvage », dont il m'est accordé l'honneur de faire le portrait aujourd'hui.

### Identité narrative et institution

Ce n'est pas en quelques lignes que je pourrais restituer le parcours riche, complexe, autodidacte et inventif d'un musicien d'exception dont la vocation s'est tendue entre plusieurs expériences que l'on pourrait parfois juger contradictoires. J'insisterai plutôt sur la faculté de Claude, en musicien et en personne, à se présenter cohérent et continu malgré des pratiques et des attachements pluriels. Élaborant une identité narrative faite d'actions et de récits dans laquelle il a trouvé sa propre façon de jouer ses instruments, il a notamment développé un style de cabrette qui le situe sans doute dans la lignée des grands maîtres, de la rue de Lappe à Paris jusqu'à Sainte-Geneviève-sur-Argence, d'Antoine Bouscatel à Didier Pauvert en passant par Martin Cayla ou Alexandre Cros. Créant ses propres outils de lutherie, il a aussi reconstitué des instruments à partir de collectages de modèles anciens et d'innovations technologiques personnelles. Claude Roméro est un inventeur. Avec un parcours que l'on peut retrouver chez de nombreux artistes de sa génération ou chez des musiciens sensibles de par leurs origines et leurs expériences aux prétendues tensions des grands partages – écrit *versus* oral ; urbain *versus* rural ; modernité *versus* tradition – il questionne les catégories instituées et convenues. Sa trajectoire nous invite à placer des guillemets de part et d'autre de mots tels que « tradition », « modernité », et nous oblige à les maintenir autour de couples de mots tels que « musiques traditionnelles », « musiques populaires », « musiques savantes ». Les récits de Claude Roméro replacent le sujet créatif et inventif au cœur de l'évolution des styles, trop souvent identifiés sous le couvert d'étiquettes exogènes attribuées par les institutions de l'ordonnement. L'histoire de la musique devient alors éprouvée et construite par des relations configurées alliant des situations irréductibles, des contextes locaux et brouillés ainsi que des horizons élargis et ordonnés. Le musicien traditionnel sort de l'anonymat. Il n'a d'ailleurs vraiment existé comme tel, anonyme, intemporel et aphasique, que dans la rhétorique des classificateurs modernes. Claude Roméro opère des choix, se situe dans le temps, parle de ses gestes, subit ou fait agir ses déterminismes et finit par les instrumenter pour se raconter en acte, dans une position qui emprunte

les voies de plusieurs mondes : ceux de la musique « traditionnelle », « savante », « moderne » ou « de variété », de la convivialité gastronomique ou de l'artisanat de lutherie. Doté d'un savoir rare, il parle de ses techniques et de ses objets, fort d'un vocabulaire riche en particularités. À la manière du Mozart de Norbert Elias, Claude incarne l'ambivalence de l'artiste marqué par les bouleversements de son temps. Il fut frappé par l'effondrement de la société agro-pastorale et par l'apparition de la musique de masse. À ces contextes déterminants et dominants qui tendent parfois à le reléguer vers la périphérie d'un ordre esthétique prétendument unique, il répond par la créativité. Il fabrique ainsi des connexions formelles improbables : il joue de l'accordéon avec un système Midi, assure lors d'une seule et même soirée le rôle de DJ. et de *cabretaire*, fabrique des anches en pots de yaourt ou des poches en P.V.C. Il ébranle l'échelle des valeurs de la légitimité culturelle et de l'excellence artistique républicaine ou savante, vis-à-vis de laquelle il tente pourtant l'épreuve de séduction. Mais lorsqu'il se présente à l'examen du Diplôme d'État en musiques traditionnelles, il déstabilise son auditoire et souligne le paradoxe de ce type de concours. Le jury qui se pâme devant son style de jeu ne comprend pas la rationalité pédagogique de ce musicien libre. La rhétorique moderne et ses cadres de reconnaissance peuvent-ils accueillir comme telles des expressions artistiques et musicales qu'ils ont si longtemps oubliées ?

### De Saint-Georges de Luzençon à Toulouse

Claude Roméro est né dans le village de Saint-Georges de Luzençon dont le paysage a lui aussi subi les expériences du changement, victime ou bénéficiaire du « développement territorial ». Il évoque la genèse de sa passion musicale en ce lieu où l'on parlait occitan ou patois, selon la dénomination endogène qu'attribue le locuteur à sa langue, et dans lequel les musiciens jouaient au fil du contexte des fêtes et des pratiques quotidiennes. La transmission était orale et les scènes d'expression s'imbriquaient aux travaux, au repas, aux bals, à la vie domestique, privée ou publique. La région était essentiellement agricole et ouvrière, ouverte et traversée par les migrations et les retours au pays. Extraits choisis d'entretien :

« Depuis que je suis tout petit, j'ai toujours rêvé de faire de la musique, surtout que mes parents m'emmenaient dans des petits bals. Il y avait beaucoup de musiciens chez nous, c'est là que j'ai appris mes premiers pas de danse traditionnelle. On faisait beaucoup de fêtes en famille et dans le village il y avait toujours de l'animation et de la

musique... bon ! Sans parler des fêtes qui se faisaient pendant la guerre, dans les endroits défendus. On avait des granges et dedans il y avait toujours un musicien, et tout ça m'a beaucoup marqué... la musique. Donc j'ai commencé par le premier instrument, un pipeau, je devais avoir dix ou onze ans peut-être... un peu plus tard, j'ai eu un harmonica. Il n'était pas question d'avoir un accordéon. Je voyais bien les accordéons, je les badais... on essayait de les imiter en chantant, mais c'était hors de prix à cette époque. Tout ça, c'était dans la région du pied du Larzac, à côté de Millau, dans le village qui s'appelle Saint-Georges de Luzençon, juste avant le fameux pont qu'ils ont construit, où ils m'ont démolì l'endroit... enfin culturellement, le meilleur endroit pour aller se promener et aller chercher les champignons, les grives et le genièvre. Ils m'ont démolì le plus beau coin du Larzac [...] Les centres



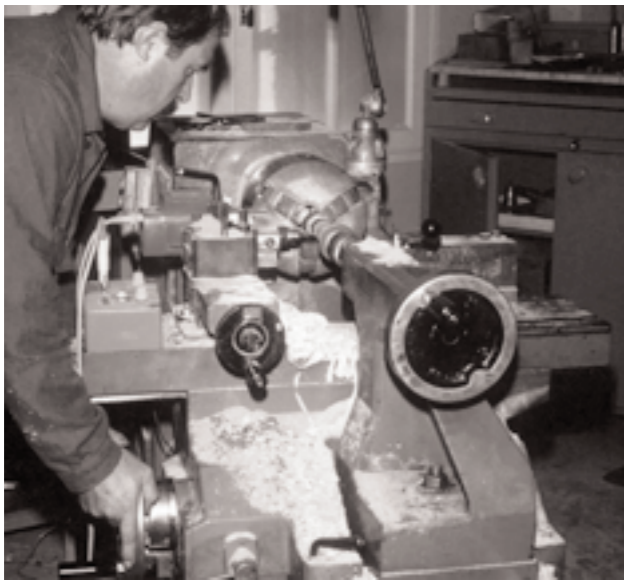
Boudègues  
au Capitole

collection  
Conservatoire  
Occitan

culturels, c'était les cafés. Tous les soirs on chantait dans le café, c'était la MJC de l'époque. Le dimanche, il y avait toujours *una solenqua*, une occasion pour faire un repas, chacun chantait une chanson, toujours la même. Culturellement, ce n'est pas le restaurant qui fournissait les produits, c'était les gens du village. Avec mon père, on partait dans la rivière avec des tridents et on allait pêcher la truite pour l'apporter. Un tel amenait le lièvre, l'autre le fromage, l'autre les écrevisses ou les champignons... Il y

Atelier  
Cl. Roméro

collection  
Conservatoire  
Occitan



avait un repas tous les dimanches, il n'y avait pas de voitures, ils étaient obligés de rester là. Les voitures sont venues à nous après la guerre, dans les années cinquante [...] Il y avait surtout des accordéonistes, à peu près quatre ou cinq diatoniques dans le village dont deux qui faisaient presque toutes les festivités seuls avec une grosse caisse au pied. On disait une bombe ou un *jaç*. C'était du traditionnel mais surtout les trucs des années vingt et d'après la guerre. Ils faisaient des musiques qu'ils entendaient un peu partout et qu'ils apprenaient de bouche à oreille. Tous les musiciens apprenaient de bouche à oreille à part deux : un violoniste qui s'appelait Rieux, qui est parti à Narbonne, et puis un autre, qui était de Creissels, lo Perlou, Roger Bernard. Il avait appris l'accordéon à Béziers parce qu'il y avait beaucoup de musiciens qui venaient du Midi. Il allait jouer à Toulouse au Père Léon et aux Américains toutes les semaines. Il se servait de la partition et faisait beaucoup de bals. Il jouait seul, avec la bombe. Après il a eu une caisse claire et un saxo. Il était virtuose, tous les ans on le voyait à la fête. Il y en avait deux autres qui s'appelaient Cousy et Andral. On tournait dans tous les petits villages et on faisait le bal dans les cafés pour les voir et pour danser. Je commençais à avoir quinze, seize ans. J'y allais avec la bicyclette et des copains. À ce moment je ne jouais que l'harmonica. J'ai fait quelques morceaux dans des soirées. J'ai toujours eu l'harmonica à la poche, même à l'école, partout, j'arrêtais pas de jouer... »

La famille maternelle de Claude Roméro étant originaire de l'Aubrac, Claude vivait ses séjours de vacances dans le Nord Aveyron. Il entendait là ses premières bourrées :

« Ma mère chantait beaucoup de chansons traditionnelles que lui avait enseignées mon arrière grand-mère. Elle était gantière et mon père faisait le maçon et boucher en même temps. Il m'emmenait beaucoup dans les fermes sur le Lévézou. Ma mère était de la région et ma grand-mère était de Saint-Chély d'Aubrac. Elle s'appelait Bras. Mon arrière grand-mère est toujours restée là-haut à côté de la Panouse de Séverac et j'y allais souvent passer les vacances. J'y ai appris pas mal de choses, culturellement

j'ai été influencé par cette région. Il y avait des musiciens, des danseurs de bourrée, et beaucoup de choses me sont restées. Je regardais et j'entendais. Du côté de mon grand-père, c'est une partie de la famille Chirac qui est venue dans l'Aveyron et le nom vient du Cantal. Les familles se sont divisées, une partie est allée en Corrèze et l'autre est venue dans l'Aveyron. »

Quant à l'ascendance paternelle, elle était issue de l'immigration espagnole. Déjà le père de Claude semblait avoir su s'adapter à plusieurs professions et chantiers. Il fut mineur, maçon, boucher. Il connaissait la musique chantée, la bourrée, la valse et s'occupait à la pêche et à la chasse :

« Le nom Roméro ça vient de la province espagnole de Valencia. Ma grand-mère était de là-bas, et mon grand-père, peut-être de l'Aragon. Il est venu avant la guerre de 14. On les appelait les casseurs de caillou. Ils venaient travailler sur les voies ferrées et faire les tunnels pour la ligne de chemin de fer Albi-Saint Affrique. Après, ils ont fait les caves de Roquefort. Mon père chantait en patois. Je ne l'ai jamais enregistré et j'ai eu tort. Il était maçon et mineur et ils avaient beaucoup de répertoire à cette époque dans ces métiers. Il ne parlait pas du tout le castillan mais le patois et le français. Tous, ils racontaient toujours des histoires en patois, et ils chantaient sur les chantiers... mon père chantait et racontait beaucoup. »

La passion musicale de Claude Roméro débute donc en ce village dans un bain « culturel » fait d'ascendances, de voisinages et de camaraderies. Il identifie ici ses premières grandes influences esthétiques – Treillou, lo Quillou, Picou, Lavergne, Andral et Couzy, Rieux, lo Perlou, sa famille de *boureiraire* – qui se composent d'ambivalences et de pluralité avec des goûts aux élections nombreuses. Claude Roméro vit avec la « bourrée » et le « traditionnel », mais des styles plus récents, « musette », « typique » ou « rock » le captivent aussi. Longtemps durant sa jeunesse, il ne prête pas grande attention aux expressions traditionnelles et assiste à leur abandon progressif. Très tôt son oreille est ainsi sensible à plusieurs esthétiques.

### Enculturation, déculturation

Dans les bals de Saint-Georges, « les vieux danseurs se font siffler ». Le paysage musical est en pleine mutation et la nouvelle éthique de l'après-guerre, en ces terres, prône la réussite au sein de l'école républicaine et l'accomplissement professionnel ou économique vers les emplois industriels, de service et de fonctionariat. À l'époque, Claude souhaite quitter ce terroir qui n'offre plus de travail. L'agriculture en petites exploitations s'écroule, les

populations partent en ville. En 1955, sortant de l'adolescence, il apprend quelques notes de cornemuse avec Bruno Ferrieu de Saint-Georges de Luzençon et joue enfin l'accordéon avec M. Laborie. Après son service militaire, il migre finalement pour Toulouse afin de travailler à l'Aérospatiale dans la métallurgie. Là, il intensifie sa pratique instrumentale et redécouvre la musique tout en débutant une carrière de judoka. Claude jette de nos jours un regard distancié sur sa migration et sur cette période de sa vie faite de brassages identitaires, d'enculturation et de déculturation :

« Si tu parlais patois on disait que tu ressemblais à un paysan [...] Il me fallait quitter cette sorte de misère [...] D'ailleurs de mon village nous sommes partis cinq ou six pour travailler à Toulouse. À l'époque, je n'envisageais pas encore de faire que de la musique [...] Passo, mambo, cha-cha, il n'y avait que ça, tout ce qui était paysan était complètement rejeté et dans les années cinquante tu entendais encore la polka... elle a disparu dans les années cinquante, cinquante-cinq, par là... Dès que le swing et le rock sont arrivés, on est devenu... on nous a fait croire qu'on était américain. Alors quand tu sortais le meuble ou l'accordéon, tu n'étais plus normal, tu étais rejeté du monde de la musique... pour eux c'était des instruments dépassés. »

Dans les années cinquante, c'est au cœur des ces divorces culturels et de ces appropriations collectives que connaissent les villes et les campagnes de l'après-guerre que Claude Roméro évolue. Déraciné à Toulouse et découvrant une autre façon de vivre, il se rapproche des amicales aveyronnaises qui transportent les formes de socialité villageoise dans les centres urbains. Dès 1955, employé de l'Aérospatiale, entreprise icône de la modernité, il valorise à nouveau ses élections traditionnelles. Avec l'entremise de son ami Louis Costecalde originaire de Creissels, il se fait prêter une cabrette par une association musicale de Millau et M. Desplas, coiffeur de la même cité, lui donne un accordéon. En utilisant ses connaissances de tourneur et avec l'aide de Costecalde, lui aussi musicien migrant et employé à l'Aérospatiale, il fabrique son premier instrument en copiant la cornemuse millavoise. Un champ des possibles s'ouvre alors.

### La ville, la musique et les musiciens

Claude élargit ses connaissances d'instrumentiste et se perfectionne à la cabrette et à l'accordéon. Il arpente les bals d'amicale et joue de la musique à danser sur des instruments de sa fabrication. Costecalde lui présente le *cabretaire* Charles Alexandre avec lequel il poursuit sa

progression. Claude vit une période d'ethnicité où l'identité narrative joue son rôle et stabilise une cohérence. Malgré la cassure migratoire et ses bifurcations, les actes créatifs et le récit de vocation naturalisé dans l'histoire de vie viennent assurer une continuité de la personne et initier une démarche artistique qui s'affirme et s'affine. Claude, décidément, jouera de la musique traditionnelle tout en étant tourneur métallurgiste à l'Aérospatiale, père de famille et professeur de judo. Son intérêt pour le corps et le geste trouve dans ce sport l'horizon de son épanouissement. Dès la fin des années soixante le *cabretaire* accordéoniste joue pour les premiers « bals traditionnels » à Balma où les Aveyronnais pérennisent leurs festivités. Grâce à Costecalde et Alexandre, Roméro se rapproche aussi des ballets occitans où il rencontre Pierre Corbefin. Avec les activités de collectages et de recherches s'annonce l'époque du renouveau des danses et musiques traditionnelles :

« Donc, dans les années soixante, je me suis mis à la cabrette et à l'accordéon. J'ai fait les premiers bals, je les ai faits à l'amicale des Aveyronnais de Balma. J'étais aussi professeur de judo à Balma, pendant quinze ans. Les cheminots s'étaient installés à Balma et il y avait beaucoup d'Aveyronnais en amicale. On faisait des festivités. Je jouais de l'accordéon et Costecalde la cabrette, j'ai formé mon fils aussi. Après je suis allé aux ballets occitans et j'ai fait des bals avec Charles Alexandre, puis au Conservatoire Occitan avec Pierre Corbefin... c'était le début de la recherche et de la mode de la musique traditionnelle. Grâce à eux on a pu rencontrer des musiciens, des vieux ménétriers de toutes les régions. On faisait venir un *cabretaire* de l'Aveyron pour faire une veillée, on chantait, on dansait... puis avec d'autres musiciens du Languedoc, puis les Béarnais, puis c'est devenu « les veillées », puis c'est devenu la mode du bal. C'est de là que sont partis ces fameux bals soi-disant traditionnels où se faisaient des musiques de partout. Et c'est de là que les ballets occitans ont désigné Charles Alexandre pour aller faire des recherches dans le Lauragais dont ils ont rapporté des instruments. On a vu les premiers hautbois, la première *bodega*. À mesure que les gens partaient faire des collectages, on trouvait des instruments. Alors on m'a dit « ces instruments pourquoi tu nous les fabriqueras pas... » tu parles ! Et c'est de là que j'ai quitté l'Aérospatiale, pour rentrer dans l'association du Conservatoire Occitan... donc je donnais des cours, je fabriquais les instruments qu'on nous amenait, des flûtes à trois trous, des *bodegas*,



collection  
Conservatoire  
Occitan

C. Roméro  
& J.-C. Maurette

collection  
Conservatoire  
Occitan



toutes sortes de hautbois... de l'Aveyron, du Couserans... »

En 1977, Claude Roméro quitte l'Aérospatiale et participe avec Bernard Desblanc à la création de l'atelier de lutherie du Conservatoire Occitan, institution fondée en 1971. Il rencontre de nombreux musiciens. Certains sont issus de la relecture savante d'un patrimoine revivifié, d'autres assurent la continuité fragile d'une transmission populaire perturbée par les migrations. Claude écoute les enregistrements de *cabretaires* tels que Cayla ou Bouscatel. Il a déjà côtoyé ou accompagné à Toulouse et dans l'Aveyron des musiciens comme Spics, Rey, Laborie, Cousy, Andral, Desplas, Rieux, lo Perlou de Creissels, Costecalde. Il joue dorénavant avec la fine fleur du renouveau des musiques traditionnelles, entre autres : Xavier Vidal, Jean-Pierre Lafitte, Renat Jurié, Claude Sicre, Luc Charles-Dominique, Charles Alexandre, Guy Bertrand, Rosina de Peire, Éric Montbel, Claire Bonnard. En 1979 à Auterive, il découvre l'accordéoniste Jean-Claude Maurette pour une rencontre décisive qui donnera nais-

sance au groupe Lo Jaç, encore en activité de nos jours. Les années quatre-vingt seront intenses avec parfois près de six bals par mois et des rencontres musicales incessantes. En Mai 1986, Claude Roméro participe à l'enregistrement du disque *Les Cornemuses* reconnu par le prix de l'Académie Charles Cros et le Grand Prix International du Disque. Il grave une magistrale version de *La demenon la nostra nôvia* créditée *Marche Nuptiale* piste 4. Dans la qualité de l'interprétation, on trouve là un style singulier et comparable aux meilleurs enregistrements de Jean Bergheaud ou d'Antoine Bouscatel au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Après dix ans d'activités soutenues, l'atelier de fabrication ne permettra pas à Claude de rester indéfiniment salarié permanent du Conservatoire Occitan. Pour cause de licenciement économique, le musicien-luthier goûte dès la fin des années quatre-vingt aux affres et aux charmes de l'intermittence du spectacle et diversifie ses pratiques. Ayant stoppé le judo pour préserver ses doigts et ses mains, il poursuit ses cours au Conservatoire Occitan, fabrique à titre privé des instruments de musique, réalise des animations scolaires, multiplie les bals, assure les soirées de mariage et reste engagé dans une pluralité de styles. C'est une période d'incertitude et d'adaptation. Claude devient D.J. pour finir ses bals musette et traditionnels par une animation « moderne » et « disco » :

« Il fallait être polyvalent. J'étais intermittent du spectacle. Pendant... je me rappelle plus les dates. J'ai été licencié du Conservatoire Occitan pour des raisons économiques. C'était pas possible. Il a fallu que je fasse les quarante-trois dates, la première fois en six mois. Comme je faisais des bals de mariage et toutes sortes d'animations, j'ai pu tenir le coup, mais c'était très difficile [...] Celui qui n'a jamais fait de mariages ne peut pas savoir. Tu arrives le matin, tu joues à la messe puis à l'apéritif. Bon, l'après-midi tu joues, et le soir, tu animes l'apéritif et le repas. Alors tu montes l'orchestre, on était quatre, batteur, deux accordéons, violon. Et on joue tout le répertoire musette. Mais après il y a la musique moderne qu'on appelle le disco. Alors je m'étais équipé, j'étais disco-mobil, tu vois ? C'était vachement dur [...] Alors toutes les semaines il arrivait une nouvelle chanson ou un truc comme ça... il fallait enchaîner tout ça. Heureusement j'ai des jeunes voisins qui étaient fous de disco et de la musique qui fait boum boum, la techno tout ça... ils connaissaient un type qui avait un manège et qui achetait toutes les nouveautés. Alors il me disait « Tè Claude, il te faut mettre cette chanson ! » Alors tais-toi, on passait des journées entières pour tout enchaîner... J'avais une liste, j'avais deux platines, j'en mettais un tac tac ! Je foutais le casque et j'enchaînais ting ! Et allez et tout, les hè hè hè, et allez ! Toute la soirée, et sta tam tam, ça s'arrêtait boum !



Grande Bande  
de Boudègues  
à Saint-Chartier  
en 2004

photo  
E. Lagriffoul

Une autre ! Tous les trucs qui dégagent quoi. Ces soirées je jouais de l'accordéon, de la cabrette et je faisais D.J, et de la *bodega*, du toum toum, du hautbois. On faisait chanter avec le hautbois, ils chantaient les chansons traditionnelles les gens, ils y arrivaient sur quelques-unes. »

Jusqu'en 1997 et le temps de sa retraite, Claude Roméro s'adapte et dit avoir pris un égal plaisir à « faire danser les gens ». Il dit ne pas avoir souffert de sa multi-insertion de musicien professionnel. Il s'éprouve comme étant resté fidèle aux musiques traditionnelles :

« Moi j'en ai pas vraiment souffert parce qu'on est resté toujours dans le milieu traditionnel. Nous ça nous plaisait le traditionnel. On jouait de l'instrument. Je ne pouvais pas passer un jour sans jouer de la cabrette ou de l'accordéon. C'était un besoin. Par contre on se faisait plaisir de faire danser. C'est quelque chose, quand on est sur scène, il faut connaître ça, il faut le vivre, s'exprimer et dire voilà ! C'est une satisfaction quand même. C'est quelque chose de fabuleux de rendre les gens heureux ! Et nous avec la musique on emmène ça en gros. »

Aujourd'hui, Claude Roméro « rend les gens heureux » en jouant dans plusieurs ensembles. Avec la retraite, ses choix vont vers des groupes essentiellement électifs qui se consacrent au « traditionnel » et au « musette » : « Aujourd'hui je joue avec Maurette, on joue à deux, c'est Lo Jaç, ou alors Duo Maurette Roméro. Je joue aussi avec François Bacabe et Branca Leone Bodega. Après je joue avec Les Térogenes, on joue pour des trucs de soutien ou des trucs comme ça, c'est de la variété musette en orchestre avec des cuivres. Ce sont tous des copains. Puis je joue avec la Grande Bande de Bodegas, un rassemblement de *bodegaires*. Et je joue aussi avec los Musicaires del país. Une équipe de l'Aveyron. Là on joue, on danse et on fait des repas. »

Claude peut parfois dérouter les puristes. Mais lorsqu'il joue une bourrée à la cabrette ou une valse sur son accordéon, la sincérité d'un grand musicien transparaît. C'est celle d'un artiste qui a su composer avec la pluralité de ses attachements, de ses goûts et de ses nécessités.

## Objets, styles et pédagogie

On ne peut pas évoquer Claude Roméro sans insister sur le rapport qu'il entretient avec les objets, la cabrette et la musique. Il existe une forte continuité entre ses gestes et les instruments, où l'humain fait osmose avec le non-humain. La cabrette lui « fait faire » des choses. Le rapport à l'objet est ludique et exploratoire. C'est un engagement phénoménologique. Pour jouer, il faut faire, s'engager et suspendre parfois la réflexion. La pratique musicale est « un être-là », un « être au monde » qui passe par la médiation des objets et l'engagement du corps dans le son et la gestuelle :

**« Pour moi il y a un principe de base que tu connais. C'est : regarde et essaie de faire pareil »**

« Pour moi il y a un principe de base que tu connais. C'est : regarde et essaie de faire pareil »... c'est une bonne méthode d'apprentissage. On est ensemble et on se regarde. C'est le principe de la méthode japonaise que tu retrouves dans la danse aussi. Les vieux ils regardaient. J'ai appris à danser en regardant. Je regardais dans les fêtes. La première danse qu'on était obligé de faire, la plus simple à part la polka piquée ou la gigue, c'était la marche. Si tu voulais danser, voir une fille, tu regardais dans un bal. Tu voyais une fille « ah, il faudrait que... il faut que je... », pour rentrer en relation avec, il y avait une marche. Avec la marche tu rentrais de suite dans le sujet et dans la danse. C'est en faisant aussi qu'on apprend. On regarde, on fait. J'ai appris à danser la bourrée en regardant mon père. »

Cet enseignement basé sur la mimésis ne soumet pas à l'apprenti un corpus normalisé. Il livre une transmission codifiée sujette à l'interprétation et favorise selon Claude l'émergence de styles personnels. Le style devient cet

écart différentiel qui singularise un interprète ou un judoka au cœur d'une communauté d'appartenance. Il échappe à la syntaxe ou à la grammaire de la fixation. Il renvoie à l'individuel comme au collectif :

« Il y avait des styles. Ils n'étaient pas nombreux à danser la bourrée dans les villages, ils étaient cinq ou six. Après, à mesure qu'ils mouraient, il n'y en avait pas d'autres qui revenaient, ça disparaissait quoi. La polka piquée par contre, je l'ai apprise en regardant ma mère, elle avait un style [...] Je te parle de la méthode japonaise parce que j'ai beaucoup travaillé avec des Coréens et des Japonais. Ils étaient là, quelques signes, ils ne parlaient pas, juste quelques mots, ils te montraient la position du corps, tout le style, la décomposition du mouvement, com-

pas piger si on te le montre pas. Il faut échanger, il faut faire, voir comment jouent les autres musiciens [...] Nous à l'époque, les vieux musiciens, on n'avait pas l'appareil pour les enregistrer. S'ils voulaient t'apprendre ils t'apprenaient mais s'ils ne voulaient pas... Pour apprendre, on se regardait, on discutait [...] *La demenon la nostria novia* je l'ai apprise quand ils sont venus faire une tournée, je regardais Éric Montbel jouer et j'essayais de faire la même chose... mais attention on la joue pas pareil, aucun *cabretaire* ne joue pareil. Un peu maintenant parce qu'on a pris comme exemple toutes les recherches qui ont été faites et à force on se base sur un seul style... Mais il y a des choses, en tant que musicien, que tu ne peux pas récupérer, qui restent à chacun... ce sont des styles uniques [...] Tout ne peut pas s'écrire, *La demenon la nostria novia*, si on fait tous les piqués, tout ne peut pas s'écrire. Je crois qu'en soi-disant musique traditionnelle ça peut pas se faire. En même temps y'en a qui l'on fait. »

La théorie pratique de Claude Roméro passe par l'exercice de l'appropriation. L'élève comme le luthier doit « prendre » et se saisir d'un corpus parfois informe à interpréter. On retrouve les mêmes préoccupations lorsque Claude parle de la lutherie tournée. Il est partagé par la duplicité d'une démarche d'appropriation, de reproduction et d'innovation, sans doute millénaire en terme de transmission éthique et esthétique :

« [...] j'ai été amené à inventer tout un système permettant de mesurer les perces intérieures, de même que, grâce à mes compétences de métallier, j'ai dû fabriquer les outillages de perçage, les alésoirs [...] Devions-nous reproduire exactement l'archétype ancien retrouvé, devions-nous fabriquer un instrument neuf à tempérament inégal, ou bien devions-nous au contraire essayer de modifier certains aspects techniques pour en faire des instruments qui sonnent de façon juste et tempérée ? Je crois que les luthiers traditionnels sont sans arrêt assis entre ces deux chaises [...] Personnellement, je suis capable de faire les deux, de reproduire le plus exactement possible les modèles anciens que l'on m'a confiés, comme de « corriger » l'instrument dans le but d'obtenir quelque chose de plus utilisable aujourd'hui [...] Il faut un instrument qui ne choque pas les oreilles parfaites ou modernes des utilisateurs d'aujourd'hui. Je crois que tous les luthiers sont obligés de faire des concessions dont la motivation est purement alimentaire [...] je garde un attachement profond pour les instruments originaux et anciens. Je préfère la richesse du timbre à la commodité du jeu [...] soit tu utilises un pied de tempérament actuel, soit tu utilises un pied ancien mais tu corriges la justesse en agissant sur la pression de la poche ou en faisant des doigtés parti-

culiers et des demi-trous [...] tu feras comme tous les vieux chanteurs qui, sur cinq ou six notes, chantaient avec un tempérament inégal. Tu donneras un style, une couleur à ta musique.\* »

C'est donc une apologie du style comme pratique distinctive et identitaire, entre *l'ipse* et *l'idem*, que nous offre Claude Roméro. Il élabore ainsi une philosophie pragmatique de l'individuation dans un cadre codifié par des mondes communs tenant avec des gestes, des paroles et des dispositifs. Claude se méfie ainsi des catégories toutes faites. Derrière chaque terminologie stylistique il y a des recompositions et une part de créativité humaine :

« Les danses traditionnelles maintenant c'est devenu une catégorie : c'est tout le monde qui danse. Tu danses aussi bien un bayon ou un truc des îles, un cha-cha de tel endroit ou de l'Amérique Latine, ou des tangos ou des trucs espagnols, ou une bourrée ou un rondeau, et les gens l'ont appris. Et ça n'existait pas. Tu t'en vas dans un endroit, les gens il croient que chez eux on dansait tout ça encore ! Tu t'en vas à Albi, ils on les œillères et ils te disent : « c'est pas comme ça qu'on dansait, ah je me rappelle », mais ça se dansait pas ici... On dansait pas des branles béarnais, on dansait pas des bourrées, on dansait pas des fandangos, on dansait pas tout ça ici, c'est interprété ! Et maintenant c'est tout un ensemble quoi ! Bon disons que c'est devenu un sport quoi ! C'est un sport, c'est un lieu de rencontre, un lieu de sport, un lieu de tchatche, on parle avec des gens, comme dans une foire, on se dépense... Mais on s'en sert pas comme les gens quand ils travaillaient, ils chantaient, quand ils vivaient, ils dansaient tous les jours, et puis c'était aussi à la maison, ils chantaient toujours le même morceau traditionnel, y'en avait pas cinquante d'ailleurs des morceaux, c'est plus pareil. »

Le maître ne manquerait-il pas ici d'une pointe de relativisme ? La danse traditionnelle, si elle devient un loisir, ne rest-elle pas imbriquée dans la vie de passionnés qui évoluent avec elle ? Le style disparaît, mais d'autres n'apparaissent-ils pas ? Ce que déplore sans doute Claude Roméro, c'est la disparition progressive de ce qu'il dit avoir connu étant plus jeune. La culture, la danse et la musique paraissent être des éléments essentiels qui englobaient les activités quotidiennes. En me permettant une interprétation de son discours qu'il me pardonnera j'espère, il semble de nos jours que la culture soit

prise sous le joug d'une sphère indépendante de production, de répartition et de consommation des richesses matérielles : l'économie moderne. La culture est ainsi destinée à ne devenir qu'une simple activité de loisir réduite aux préoccupations des ministères qui en porte le nom. Le style y perdrait beaucoup. Le point de vue est sans doute discutable, mais il témoigne d'un regard engagé et plein d'acuité. Il donne une matière à penser.

« De nos jours t'es obligé de faire du spectacle au détriment du style. Une bourrée normalement tout bouge, ça se dansait tout seul, tout était différent, tu rentres là, tu danses, ou à deux, et c'est une liberté, mais du moment où tu fais des déplacements trop ordonnés, c'est plus de la bourrée, tu fais un pas chassé devant l'autre, tu cours sur la scène, tu traverses la scène, c'est un peu comme les danses qui ont été faites pour les pays de l'Est ou les danses de caractère. C'est devenu efficace, c'est un sport de loisir [...] « Plus question de se mettre, comme dans les années 70, sur une charrette, un tonneau, ou autre promontoire de fortune. Il faut faire du visuel, vendre ta marchandise et non forcément ton style. Parfois, là-dedans, on a du mal à reconnaître ce qui faisait l'essence même de notre démarche de musiciens traditionnels\* » [...] Le problème c'est que tout est normalisé, la langue, la danse et la musique, c'est pareil. On y gagne parce que c'est plus visible, mais on perd le style, tout le monde fait pareil. On perd les doigtés, les frappés, les styles... c'est peut-être dommage, enfin je sais pas si c'est dommage, parce qu'en même temps y'a plein de jeunes musiciens très forts

Groupe  
Canta Craba,  
Fête de la  
musique 2002

collection  
Conservatoire  
Occitan



qui ont quand même du style... mais le style il se perd. Avec toutes ces catégories on a perdu du style. Les instruments c'est pareil, ils sont plus tempérés, plus équilibrés, plus précis, mais on perd le timbre et le tempérament. Y'avait un côté brouillé qui s'est perdu un peu. » Claude insiste tout de même sur l'aspect non permanent et construit des émergences éthiques et stylistiques. Tout ne semble pas perdu et les évolutions restent possibles :

**La musique traditionnelle a disparu. J'ai assisté à cette fin-là. Ça a disparu sous mes yeux, et puis c'est redevenu à la mode dans les années soixante-dix.**

« La musique dite traditionnelle on l'entend plus comme avant, c'est peut-être bien je sais pas, mais j'ai vu des accordéonistes qui jouent des musiques traditionnelles avec les harmonisations du jazz avec la main gauche, et ils jouent en jazz avec la main droite. Seulement c'est pas mon truc à moi parce que je ne comprends pas le jazz, j'ai pas trempé dedans moi. J'ai pas trempé là-dedans. Je suis plutôt pour entendre toutes les musiques traditionnelles de Castille, marche, paso-doble, fandango, tout ça, toutes les danses de là-bas, toutes les musiques typiques d'Amérique Latine, tout ça, ça me va bien. Ça me suffit, je peux pas rentrer dans un autre domaine. C'est trop compliqué. Déjà quand c'était la période du rock, moi je suis pas rentré dans le rock, c'était pas mon truc. Tous mes cousins jouaient de la guitare. Moi je jouais de l'accordéon. La guitare est arrivée comme la cabrette... elle disparaîtra peut-être. La musique traditionnelle après, elle a disparu. J'ai assisté à cette fin-là. Ça a disparu sous mes yeux, et puis c'est redevenu à la mode dans les années soixante-dix. Et maintenant il y a quand même de bons danseurs et de bons musiciens. Les jeunes *cabretaires* du Cantal, des filles des fois, il y en a de très très bons, il y a des jeunes qui arrivent avec du style. »



Grande Bande de Boudègues à Saint-Chartier en 2004

photo F. Maltrud

### Le jeu sauvage

Pour conclure ce portrait en forme d'évocation parcellaire, laissons une dernière fois le musicien nous raconter son style après plus de cinquante ans de pratique assidue :

« La cabrette, d'après ce que j'ai compris, il y a les notes... et surtout ce qu'il y a entre les notes. Ce qui est important c'est ce qui se passe entre les intervalles... c'est là que se trouve la richesse de la musique de cabrette et de la musique traditionnelle. C'est pas de jouer sur trois ou quatre octaves comme l'accordéon en faisant des variations ou des accords... tu dois te faire des accords en picotage... qui passent sans t'en rendre compte [...] Moi j'ai un style un peu brouillé, je cherche à faire une cadence avec la cabrette. J'ai un doigté sauvage. Je cherche à jouer

entre les notes et à donner un rythme. Comme j'ai travaillé l'accordéon, il me manque des trucs pour rajouter sur la cabrette. Je peux jouer simplement, sans trop faire de picotage, mais j'ai envie de faire comme s'il y avait un accompagnement sur l'instrument, comme s'il y avait deux voix. Bon, il faut travailler tous les jours, et en plus le répertoire est tellement vaste, que quand tu travailles un morceau, pour l'avoir en main il te faut des années et des années. Alors tu peux pas tout apprendre. »

De nos jours, Claude Roméro, musicien, professeur et luthier, offre le profil d'un artiste libre et ouvert qui a su assumer un héritage partagé entre le musette, les musiques modales et les intrusions de la variété. Il est une figure patrimoniale de la musique traditionnelle. Il n'a jamais renié ses origines populaires qu'il a instrumentées

en alliances vers d'autres mondes. Dans les versions qu'il offre de son récit de vie, une continuité se dégage, faite de recompositions sincères et fragiles. Les migrations et les traductions ne cessent de nourrir son parcours de traverse, parfois buissonnier, souvent sauvage, toujours généreux. Qu'il en soit infiniment remercié.



# L'ethnomusicologie de la France



Le groupe Kaloomé

éritière du romantisme puis du folklore sur le plan du domaine; de l'ethnologie « classique » et de l'ethnomusicologie « exotique » sur celui des méthodes; longtemps portée par une institution forte, le MNATP aujourd'hui disparu, puis « reprise en main » par le milieu associatif qui se trouve actuellement dans une posture particulière; entrée de plain-pied à l'université grâce à des enseignements appropriés, l'ethnomusicologie « de la France » a bien changé ces cinquante dernières années et il semblerait qu'elle puisse apparaître aujourd'hui comme ayant sa spécificité par rapport à l'ethnomusicologie « tout court ». Il n'est pas question qu'elle s'en distingue sur le fond, cela ne serait pas pertinent, mais ses chercheurs, réunis à Nice en novembre dernier, on souhaité réfléchir à ses particularités.

Pourquoi mettre justement en relief une spécificité alors que l'ethnologie en règle générale traverse une période de crise? Essentiellement pour deux raisons: d'une part parce que les métissages interculturels consti-

tuent aujourd'hui la réalité du terrain (comme l'a souligné J.-Y. Boursier « aujourd'hui, la plupart des cultures musicales sont délocalisées et ce n'est plus le territoire qui construit l'appartenance identitaire ») et la discipline telle qu'elle s'est historiquement et conceptuellement forgée n'est plus à même, semble-t-il, de répondre à un élargissement sans précédent de son domaine d'investigation.



D'autre part parce que l'apport de certaines disciplines semble indispensable à la réflexion, telles que l'histoire qui a été longtemps négligée (les sociétés traditionnelles sont

sans histoire écrite, c'est bien connu!) et que l'ouverture à l'urbain et au suburbain nécessite le rapprochement avec d'autres disciplines habituellement confrontées à ces univers.

Comme l'expliquait L. Charles-Dominique dans l'introduction, « il convient de prendre la mesure de l'évolution du terrain, des concepts et des méthodes, et de réarticuler la discipline entre ses tutelles administrative, universitaire et fédérative ».

**Héritages politiques et épistémologiques, croisement des disciplines et théorisation, évolution des terrains d'enquêtes et des problématiques ; colloque international organisé à Nice (Université Sofia-Antipolis) par Yves Defrance (CFMI Rennes) et Luc Charles-Dominique (Université de Nice) du 15 au 18 novembre 2006.**

Ce colloque a donc réuni une trentaine de participants de provenances, formations et/ou origines différentes, qui, à défaut de couvrir l'ensemble du domaine, combinaient une diversité de regards.

B. Lortat-Jacob, qui a ouvert le débat, a retracé l'évolution des concepts et méthodes de la discipline qui débute il y a deux générations « sans référents ni outils conceptuels autres que ceux de la musicologie classique et se situe dans un contexte qui tient plutôt de l'idéologie – la sauvegarde des musiques du monde rural menacées par la vie moderne – que du projet scientifique ». M. de Lannoy, ancien inspecteur des musiques traditionnelles au Ministère de la Culture a évoqué ensuite, à l'aube des années 80, la mise en place d'une politique culturelle en synergie avec les acteurs de la musique dite traditionnelle française, synergie qui a aidé à « conceptualiser le glissement de la notion de patrimoine traditionnel à celle de patrimoine vivant et a permis un équilibre entre sauvegarde et création ».

M.-B. Le Gonidec, chargée du département de la musique de l'ancien MNATP, a retracé rapidement la carrière de C. Marcel-Dubois et M. Pichonnet-Andral entre 1937 et 1987 (de la création du MNATP au départ en retraite de M. Pichonnet-Andral) et mis en évidence une certaine « hégémonie de l'ethnomusicologie de la France exercée alors par l'institution ». Après ces trois interventions généralistes inaugurant la première matinée consacrée à l'héritage, la suite des exposés était répartie dans quatre grandes rubriques: « Des collectes romantiques au revival: l'héritage », « Le croisement des disciplines et la théorisation: épistémologie et méthodologie », « Évolution des terrains d'enquêtes et des problématiques: les nouveaux axes de recherches », et « L'émergence du multiculturalisme ».

Qu'il soit question de terrains plus classiques au regard de notre discipline tels que les collectes de Coirault (présentées par M. Belly), le chant basque (D. Laborde), occitan (J.-J. Castéret), haut-breton (Y. Defrance) ou yiddish (C. Lemée), la musette baroque (J.-C. Maillard), la cornemuse limousine (E. Montbel) ou le hautbois languedocien (P. Laurence), ou qu'il s'agisse des pratiques nées du multiculturalisme abordées à travers des exposés sur le raï (H. Miliani), la haute-taille martiniquaise (D. Khatile), les musiques indiennes de la Réunion



(M. Desroches) et les musiques de culture juive (H. Roten), le colloque a permis de réaffirmer le fait que la musique sous toutes ses formes sonores et corporelles est « construite d'éléments multiples en constante mutation » (L. Mabru). Si bien que de nouveaux terrains et problématiques se dégagent aujourd'hui, et pour des terrains plus traditionnels, de nouvelles approches. Ainsi L. Charles-Dominique a mis en évidence l'importance de l'apport de l'histoire, A. Hennion, celui de la sociologie, C. Pasqualino et H. Zemp, celui du regard du vidéaste, N. Gauthard, celui de l'ethnoscénologie. Enfin, C. Isnard a montré, avec la vallée de la Roya (Alpes Maritimes), l'intérêt de revisiter d'anciens terrains. C'est avec J. Molino que l'on conclura: « de Rennes à Lausanne (...) nous vivons dans un monde à peu près totalement urbanisé (...), avec des pratiques musicales extrêmement variées. C'est cela qu'il faut étudier (...) si l'on veut rendre son véritable sens à l'ethnomusicologie. Il faut qu'elle redevienne la musicologie de toutes les ethnies, et les ethnies d'aujourd'hui, ou communautés symboliques, se trouvent dans la civilisation urbaine tribalisée. Je crois que c'est une chance pour l'ethnomusicologie de la France de retrouver son rôle pionnier ».

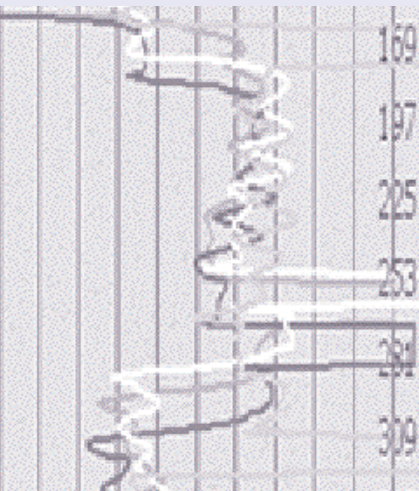
Marie-Barbara Le Gonidec

# Analyse des hauteurs

## dans le chant souletin

### « Xori erresiñola »

par Marie Hirigoyen



**E**n 1947, Jean Ithurriague parle d'une utilisation possible de quarts de tons dans la musique basque (Ithurriague, 1947).  
 Que pouvons-nous dire exactement à ce sujet à présent ?  
 Pouvons-nous repérer des intervalles, échelles, et tempéraments particuliers dans le chant basque aujourd'hui ?  
 Les moyens actuels d'analyse acoustique et les connaissances sur la perception auditive permettent d'étudier à nouveau cet aspect du chant basque sous un angle objectif.  
 Nous proposons donc une méthode d'analyse basée sur trois analyses consécutives : l'écoute, la transcription et l'analyse acoustique.  
 Nous l'appliquons ici à un corpus précis : un chant interprété par trois femmes de trois générations différentes en Soule.

#### Contexte théorique

##### Importance du chant au Pays basque

Tous les auteurs ayant publié des ouvrages sur le Pays Basque s'accordent à marquer l'importance du chant sur ce territoire, que ce soit à la maison, au travail, lors des fêtes ou à l'église. Le chant est un des moyens d'expression et d'échange privilégié. Il est, selon certains auteurs, la « parole du peuple » (Navarre, 1970 ; Etcheverry-Ainchart & Larraburu, 2001). Le chant engage une sorte de communion entre les êtres lorsque des gens d'une même culture se retrouvent. À travers le monde, c'est un facteur d'intégration et un facteur identitaire, comme le montre l'histoire de toutes les cultures.

Le chant est moins une activité qu'une marque de l'identité (Darré, 1996). L'école ancienne des études basques a souligné son caractère particulier. Manifestation d'appartenance à une même culture, fierté voire emblème du pays, le chant créerait, avec la langue, l'unité du « peuple ». Il suffit pour s'en convaincre de lire le titre de l'ouvrage de Jean Ithurriague : *Un peuple qui chante : les Basques* (Ithurriague, 1947). Rien ne ferait mieux connaître un Basque que sa chanson (Bordes, 1899). Des études contemporaines insistent en revanche sur la multiplicité culturelle. Empreinte sonore d'une communauté, la musique serait utilisée par des acteurs sociaux comme moyen d'affirmer, d'actualiser, de vivre de multiples identités (Malmoose, 2002).

Si les Basques ont la capacité d'assimiler des éléments extérieurs pour se les réapproprier, ils ont aussi le désir de

faire exister le patrimoine qu'ils ont su conserver depuis des siècles (Navarre, 1970). Il nous faut globalement noter le dynamisme de la culture au Pays Basque : les acteurs sont sur scène ou dans la salle, dans des lieux informels ou en représentation, et dans l'organisation même de différentes manifestations culturelles. En effet, si le chant est si présent sur ce territoire, c'est grâce à l'action de nombreuses personnes qui participent de différentes manières à sa réalisation.

Dans notre étude, nous nous intéressons au chant pris dans sa forme a capella, c'est-à-dire une forme reconnue comme traditionnelle. Les chants que nous avons collectés sont d'essence rurale, à une seule voix, et en langue basque. Par ailleurs, dans d'autres circonstances, ce chant pourra être avec ou sans accompagnement instrumental.

##### Caractéristiques musicales du chant basque

Le chant basque, à travers les siècles, a évolué musicalement, que ce soit en ce qui concerne le matériau musical ou la manière de le mettre en forme. Les témoignages sonores sous forme d'enregistrement étant relativement récents, nous ne pouvons étudier cette évolution qu'au travers des écrits de certains auteurs. Restons donc très prudents quant aux affirmations exposées.

La musique basque est essentiellement mélodique (Arana Martija, 1983). La conduite mélodique se fait sur un petit ambitus (Ithurriague, 1947), sans grands étirements intervalles. Les mélodies sont le plus souvent subordonnées au texte, induites par lui, et la musique basque reste, pour

ces raisons, essentiellement syllabique (Gallop, 1927 ; Arana Martija, 1983). Ces derniers éléments font partie d'un objectif d'étude qui reste à mener de façon systématique, grâce notamment aux moyens actuels d'analyse.

Les poèmes étaient chantés, selon Jean Ithurriague, et ils n'étaient probablement pas conçus indépendamment du chant (Ithurriague, 1947). Comme nous le remarquons fréquemment, la relation langue/musique est particulièrement intéressante (Michel, 1983). Les intuitions de ces auteurs nous permettent d'imaginer qu'il existe une forte relation, probablement comme dans beaucoup de chants, entre langue et musique (Laborde, 1992 ; Fulin, 2005). Cependant, une autre attitude vise à réutiliser indifféremment textes et musiques (Arana Martija, 1983). Nous avons l'exemple de la thèse de Haritschelhar où l'auteur aborde la question de la réutilisation des timbres (Haritschelhar, 1969). Cette idée renvoie également aux mélodies communes à plusieurs territoires. Jean-Michel Guilcher<sup>1</sup> et Jean Haritschelhar ont largement contribué à l'étude des correspondances musicales entre les différentes cultures populaires.

Le chant basque se caractérise également par la liberté de ses rythmes. La prosodie du texte influencerait alors très largement la mélodie et le contour rythmique de celle-ci (Gallop, 1927). Ceci étant dit, de nombreuses créations du XX<sup>e</sup> siècle sont structurées différemment d'un point de

<sup>1</sup> Jean-Michel Guilcher, né en 1914, est connu pour ses recherches sur les danses traditionnelles en France. GUILCHER, Jean-Michel. *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1984. 727 p.

vue rythmique (influence des musiques actuelles). La possibilité de leur attribuer un tempo et une mesure particuliers est alors courante, ce qui n'est pas toujours le cas dans le chant plus traditionnel.

La plupart des mélodies basques se caractérisent par une architecture très régulière (forme AABA ou ABA, carrure régulière) (Donostia, 1936 ; Arana Martija, 1983). Les couplets avec des refrains sont absents aussi bien de la musique que de la poésie populaire. Cependant, ceci n'est plus vrai à partir des années 1960, puisque nous rentrons dans la forme chanson qui privilégie l'alternance des couplets et des refrains. L'évolution formelle est donc à souligner.

Selon Arana Martija, la musique basque serait uniquement affectée par les éléments musicaux typiques de la civilisation occidentale (musique celte, grecque, grégorienne), et non orientale (Arana Martija, 1983). La musique basque est une musique européenne. Ceci étant dit, nous ne pouvons avoir de preuve justifiant des influences celte, grecque et grégorienne sur celle-ci.

Selon quelques auteurs, la musique que nous trouvons sur le territoire basque est une musique essentiellement modale (Arana Martija, 1983 ; Azkue, 1922-1925). Azkue analyse le chant basque selon les modes grégoriens (Azkue, 1922-1925). En effet, la religion catholique tient une place très importante en Pays basque : les chants populaires ont donc sûrement été influencés par les modes utilisés dans les chants chrétiens (Arana Martija, 1983). Jean Ithurriague nous rappelle que, de toutes les formes de musique artis-

tique, l'art grégorien est celui dont le « peuple de France » a eu la connaissance la plus directe, la plus intime et la plus complète (Ithurriague, 1947). Cependant, nous pouvons quand même imaginer des influences multiples.

Mais, si l'on considère l'influence unique grégorienne, alors nous pouvons dire que c'est pour cette raison que le chant basque n'est pas chromatique (Arana Martija, 1983). Il faut être également prudent quant à l'influence des modes grégoriens. Rappelons tout de même que ces modes n'étaient pas toujours rigides et fixes musicalement. Cette musique était alors très diversifiée. La liberté d'exécution du plain-chant était telle qu'il est difficile de définir réellement les influences qu'aurait pu réellement subir le chant basque.

À partir des années 1960, l'influence de la variété, du rock, pousse les chanteurs à vouloir faire de la musique moderne, souvent tonale. Cette époque est caractérisée par l'ajout de la guitare (Navarre, 1970; Lortat-Jacob, 1995). Le système tonal dans sa plus grande simplicité devient alors complètement assimilé, voire le seul système d'écriture utilisé.

Dans les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, la tendance change. L'époque veut que l'on ait soif de son passé, que l'on cherche à retrouver ses racines (Haritschalhar, 1983). Ainsi, ce courant est marqué entre autres par la réutilisation des modes anciens.

En 1947, Jean Ithurriague parle d'une utilisation possible de quarts de tons dans la musique basque. Ces affirmations sont à l'origine de notre volonté d'entamer un travail d'analyse musicologique sur le chant basque. Il écrit à propos du chant basque que la « tonalité » imprécise flotterait entre le ton et le demi-ton. Et même, selon lui, l'emploi du quart de ton serait un trait marquant du chant basque (Ithurriague, 1947).

Arana Martija observe des vestiges de gammes enharmoniques (supposées d'origine grecque) qui seraient par conséquent antérieures à la domination du grégorien. La musique grecque utiliserait la gamme diatonique – que l'on retrouve dans la musique grégorienne – la gamme chromatique et la gamme enharmonique – construite sur les intervalles de quarts de tons (Arana Martija, 1983). Selon lui, il n'est pas insensé de penser que la musique grecque put à une certaine époque influencer le système musical. Azkue et Madina auraient observé de grandes similitudes de tonalité, de mélodies et de rythmes entre la musique grecque et la musique basque (Arana Martija, 1983). Il est difficile d'adhérer entièrement à la théorie de l'auteur. Nous n'avons que très peu de sources sur la musique grecque. Par conséquent, nous n'avons que très peu de renseignements sur cette musique. Il est difficile d'affirmer la forme d'un système uniquement à travers des bribes de ce système. Par ailleurs, la musique grecque n'est pas la seule à utiliser des quarts de tons (si elle les utilise).

Mais que pouvons-nous dire exactement à ce sujet à présent ? En référence aux différentes lectures citées ci-dessus, nous avons voulu observer le problème des hauteurs de plus près.

### Territoire, corpus et problématique

Dès 2003, nous avons entamé dans le cadre de nos recherches un travail de collectage de chants. Celui-ci a été complété par l'écoute de nombreuses archives sonores, notamment à Sü Azia (Mauléon). L'écoute de chanteurs et chanteuses se fait ensuite au jour le jour, en assistant à des concerts, repas impromptus, en écoutant la radio. Très vite, une première approche nous a permis de repérer effectivement des modes, échelles et tempéraments particuliers, peu étudiés d'un point de vue musicologique. Les écrits cités ci-dessus, trop anciens, ainsi que le manque d'enregistrement et d'analyse objective, ne laissent pas la possibilité de confirmer ou d'infirmer les hypothèses posées. Nous ne pouvons donc que soulever à nouveau le problème, cette fois avec la volonté de produire des résultats vérifiables, en recherchant la présence ou l'absence d'intervalles particuliers dans le chant basque aujourd'hui. Les moyens actuels d'analyse acoustique et les connaissances sur la perception auditive permettent d'étudier à nouveau cet aspect du chant basque sous un angle objectif. Le choix de la méthode apparut déterminant. La partie d'analyse propre pourra paraître succincte, elle représente néanmoins pour nous le fruit d'une année de réflexion. Elle devrait nous conduire à des recherches désormais mieux ciblées et probablement plus fructueuses sur le plan quantitatif.

Dans le cadre de nos recherches, il était difficilement envisageable de parler de l'ensemble du territoire du Pays Basque, étant donné les différences culturelles, linguistiques et historiques dues, entre autres, à la frontière qui le traverse. Nous avons donc choisi de nous en tenir au Pays Basque Nord.

Le Pays Basque Nord est divisé en trois provinces, distinctes géographiquement, mais aussi culturellement : le Labourd (*Lapurdi*), la Basse-Navarre (*Baxe Nafarroa*) et la Soule (*Xiberua*). Sans faire l'objet ici d'un inventaire exhaustif de ces différences, il est tout de même important de remarquer que la Soule (Province située la plus à l'Est) se différencie grandement des deux autres provinces du Labourd et de la Basse-Navarre. Proche du Béarn tant géographiquement que culturellement, cette province a su conserver certaines traditions de manière ininterrompue. Les pastorales et mascarades ont largement contribué à la préservation et au renouvellement constant du chant. La langue souletine présente des caractéristiques particulières, notamment un accent tonique plus marqué et l'utili-

sation du son /y/ absent dans les autres provinces (écrit « ü » en souletin). L'architecture est également particulière, en fonction du climat du territoire. Malgré un exode rural de plus en plus présent, la Soule reste encore aujourd'hui très riche de culture, d'art, et de tradition.

En ce qui concerne les enregistrements de chant, et donc l'analyse, il nous a semblé intéressant de situer ce projet sur cette province, afin de garder un souci d'homogénéité quant aux relations culturelles existantes. En effet, la comparaison sous un angle objectif ne pourra être valide que si elle se fait dans un même territoire culturel.

Les critères de choix d'un corpus sont également déterminants. Nous ne saurions occulter le lien étroit qui existe entre le choix du corpus et les résultats obtenus. Nous avons donc choisi d'enregistrer des chanteurs et chanteuses en Soule. Parmi les chants entendus, nous nous sommes intéressée au répertoire comportant plutôt des éléments musicaux appartenant à un contexte d'apparence plus ancienne (musique modale, profil mélodique complexe, d'apparence non tempérée). Notre choix s'est fixé sur un corpus particulier : un seul chant, interprété par trois personnes de trois générations différentes. Ces trois personnes nous semblent caractéristiques d'un certain panel de représentation du chant aujourd'hui.

L'analyse de ces enregistrements nécessite de se fixer un cadre précis concernant le choix des enregistrements étudiés. Ces derniers doivent se prêter au mieux aux analyses et à la comparaison. Pour cela, une écoute approfondie sans matériel a été choisie comme étude préalable. En ce qui concerne le chant choisi, il fallait que la modalité soit très clairement identifiable, pour pouvoir mettre l'accent sur l'aspect mélodique du chant, et donc pousser plus loin l'analyse. Nous avons choisi *Xori erresiñola*.

Au Pays Basque, le chant est une pratique de la vie courante. Beaucoup chantent à la maison mais aussi dans les bars, les fêtes... Dans un contexte rural, par pudeur, les femmes n'ont que peu de possibilité pour chanter à l'extérieur. De ce fait, nous aurions tendance à connaître plus d'hommes que de femmes qui chantent<sup>2</sup>. Cependant, parmi les personnes enregistrées, nous trouvons des hommes et des femmes. Nous avons très vite repéré des façons différentes de chanter, d'appréhender même le chant. Pour des raisons de facilité comparative, il fallait alors se cantonner soit à des hommes, soit à des femmes. Notre choix s'est porté sur trois femmes de générations différentes :

2. Ce phénomène s'est renversé depuis quelques années puisque de nombreuses femmes chantent aujourd'hui en public. Elles seraient même plus nombreuses que les hommes.



Maika Etxekopar



Maddi Oihenart



Louise Dapp

- Maika Etxekopar (née en 1987),
- Maddi Oihenart (née en 1956),
- Louise Dapp (née en 1928).

Il est important de voir quels sont les critères mis en parallèle par ce choix :

- transmission familiale directe / apprentissage plus tardif et volontaire,
- bilinguisme de naissance / plus tardif,
- le chant en famille / le chant en concert,
- choc des générations,
- environnement familial.

Trois enregistrements de femmes ont été choisis pour des raisons de praticité technique en ce qui concerne la confrontation des timbres et des tessitures. Le corpus est relativement petit. Il s'agit de trouver un système d'analyse qui permettra de confronter les divers enregistrements retenus. La validité des résultats ne pourra être confirmée ou infirmée que par une étude plus approfondie, appliquée à un corpus plus large dans les années à venir. Nous espérons soulever quelques questions importantes quant à la méthode d'analyse d'un chant.

## Analyses

### Méthode d'analyse

Le désir de nous consacrer à des analyses approfondies sur le chant nous a mis face à une série de questionnements dont le côté général dépasse très largement le seul chant basque. Nous proposons donc une méthode d'analyse basée sur trois actions consécutives : l'écoute, la transcription et l'analyse acoustique. Il s'agit de procédés tout à fait éprouvés que nous pouvons envisager sous des angles nouveaux, notamment pour la problématique des hauteurs. L'utilisation d'outils numériques d'analyse nous permet d'appréhender le corpus avec un minimum d'objectivité.

Nous considérons l'écoute comme l'étape préalable à toute analyse. Elle représente d'ailleurs elle-même une interprétation de l'objet sonore. Elle mérite toute notre attention par ce qu'elle permet. Singulière et fragile, elle reste pourtant fine et précise. L'écoute paraît le moyen le plus direct pour pouvoir analyser la musique, pour se trouver au plus proche de son essence.

Dans le processus de création et de pratique de la tradition orale, la transcription n'est pas une étape pertinente a priori. Nous pourrions dire qu'en ce qui concerne les musiques de tradition orale, la transcription est une notation écrite d'un événement oral, et elle est généralement faite à des fins d'analyse. Des codes doivent être trouvés pour établir une relation – que nous souhaitons la plus étroite possible – entre ces deux entités. Cette écriture est alors une représentation nouvelle de l'objet auditif : une notation codée. Elle n'est qu'une des nombreuses représentations possibles du chant. Elle permet de se poser des questions précises sur le contenu de l'enregistrement et de cerner d'ores et déjà les points qu'il conviendra d'observer par la suite. Support fixe et global de l'œuvre entendue, elle présente de nombreux avantages en stoppant le flux sonore originel qu'est l'enregistrement. Pour toutes ces raisons, nous ne pouvons considérer la partition comme une source, figée, de ce que serait le chant. Elle ne sert qu'à celui qui le connaît, dans son contexte d'énonciation et à des fins d'observation. Enfin, nous utiliserons des méthodes issues de l'acoustique et de la psychoacoustique. Depuis les années 60, l'étude du son a connu diverses évolutions. Les méthodes développées alors offrent aujourd'hui de nombreuses possibilités pour l'analyse, notamment pour compléter notre connaissance des particularités de l'oreille humaine. Pour ces raisons notamment, il apparaît aujourd'hui comme un outil utile, efficace, voire indispensable pour toute analyse précise de données sonores. Rappelons que l'écoute est subjective, alors que l'acoustique apporte une

part d'objectivité dans la recherche. Cependant, celle-ci nous donne également une représentation mesurée d'une certaine réalité sonore qu'est l'acte d'énonciation du discours : le chant. L'analyse acoustique doit donc être utilisée pour vérifier des éléments entendus et non pour chercher ces éléments (nous ne trouvons dans le signal que ce que l'on cherche). L'analyse acoustique permet de mesurer les écarts perçus et de trouver des corrélations dans le signal analysé de constatations faites lors de l'analyse auditive. L'expérience est fondamentale pour la reconnaissance. Une relation s'établit donc entre écoute et analyse acoustique, fondée sur un rapport de complémentarité.

Nous devons finalement insister vigoureusement sur le sens chronologique de l'analyse. En effet, la méthodologie décrite correspond à :

- l'écoute
- la transcription
- l'analyse acoustique

Ces trois étapes doivent être successives. L'analyse acoustique permettra de vérifier et non de chercher.

### L'écoute et la notation

Nous avons écouté de nombreuses fois les enregistrements, en tentant de noter le plus justement possible les trois interprétations du chant choisi. Le tableau 1 présente quelques-unes des appréciations faites au cours de cette étape de travail.

Mise en abîme des trois interprétations :

Le tableau 2 tente de faire un inventaire comparatif de quelques paramètres du chant. Il est donné à titre indicatif, de manière à pouvoir mettre en abîme les trois interprétations.

Entendre les hauteurs et les noter :

Lors de l'audition des enregistrements, nous n'entendons pas réellement les quarts de ton décrits dans la littérature. Notre oreille occidentale n'étant pas formée à entendre des intervalles plus petits que le demi-ton, rien ne nous permet d'effectuer un réel classement des hauteurs. Nous entendons un RÉ un peu bas, ou un RÉ b un peu haut. S'effectue alors ce que nous appellerons un choix perceptif, qui vise à préférer l'écoute dans un ton plutôt que dans un autre. Les hauteurs seront, dans les deux cas, perçues soit plus hautes soit plus basses que la note choisie comme valeur de référence.

Ainsi, des difficultés à entendre un son naissent des difficultés à le noter. Le lecteur pourra donc repérer dans les notations différents signes choisis dans notre étude pour qualifier au mieux les hauteurs entendues.

<b>Maika E.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mémoire de la hauteur sur certaines notes longues.</li> <li>• Maika prend les notes par en dessous et monte grâce au vibrato.</li> <li>• Vibrato rapide et quasi-systématique.</li> <li>• La poésie pourrait jouer sur les commas. Les « ü » ont le pouvoir de re-timbrer : lié à la place de</li> </ul>	la voix (devant). Suivant l'ouverture / fermeture des voyelles, nous aurons une impression différente (terne / lumineux, bas/haut...). <ul style="list-style-type: none"> <li>• Voix Soprano : Maika est sur ses notes de passage.</li> <li>• Beaucoup de ports de voix<sup>3</sup>.</li> <li>• Maika oscille entre le RÉ # et le DO # : contexte mouvant.</li> </ul>
<b>Maddi O.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le troisième couplet est entre deux tons, avec des aigus qui penchent vers le dièse et des graves vers le bémol.</li> <li>• Tous ses « a » sont bas ; tous ses « i » sont hauts.</li> <li>• Maddi est très influencée par les couleurs des voyelles.</li> <li>• Liberté rythmique mais cohérente car récurrente.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ornementation abondante.</li> <li>• Maddi termine souvent ses phrases en fermant la bouche. Nous entendons ainsi le son « mmm ».</li> <li>• Utilisation différente du vibrato selon les endroits.</li> <li>• De nombreux ports de voix<sup>3</sup>, particulièrement sur les attaques.</li> </ul>
<b>Louise D.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Beaucoup de ports de voix<sup>3</sup>.</li> <li>• Nous éprouvons une difficulté à distinguer mordants, vibrato et tremblement de la voix (fatigue).</li> <li>• Plusieurs ambiguïtés au niveau de possibles</li> </ul>	« notes mobiles ». <ul style="list-style-type: none"> <li>• Très stable : Louise reste en LA b. Elle a la mémoire de la hauteur.</li> </ul>

Tableau 1

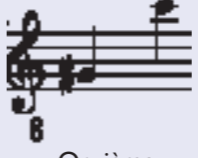


	<b>Maika E.</b>	<b>Maddi O.</b>	<b>Louise D.</b>
Hauteur absolue <sup>4</sup>	de DO # à RÉ #	de SI b à SI	LA b
Mode utilisé	Mode de LA sur RÉ #, RÉ et DO #	Mode de LA sur SI et SI b	Mode de LA sur LA b
Ambitus <sup>5</sup>	 Onzième	 Onzième	 Dixième
Ornementation	Quasiment nulle	Très grande ornementation	Peu
Rythme	Assez mesuré	Libre	Mesuré avec quelques points d'orgue
Durée du chant	2'53	4'06	2'37

Tableau 2

Ceux-ci ne peuvent cependant pas être précis. L'utilisation d'un triangle vers le bas ou vers le haut fait référence aux hauteurs un peu basses ou un peu hautes. Si le signe V est ajouté, nous considérons que nous

sommes « entre deux » hauteurs. Exemple : nous entendons un son entre le DO # et le RÉ. Nous privilégions ici la note Ré plutôt que DO#, en référence à la conduite mélodique générale.



3. Port de voix : passage effectué d'un son à l'autre en franchissant d'un glissement léger de la voix l'intervalle qui les sépare. TLFi.
4. La hauteur absolue correspond à la note de départ utilisée. Dans le cas où la chanteuse est instable, nous marquons les différentes notes de départ de chaque couplet.
5. Ayant choisi dans notre corpus trois interprétations du même

chant, l'ambitus est quasiment similaire. Cependant, il nous informe sur les tessitures respectives de chaque chanteuse.  
**Tessiture** : partie du registre d'une voix qui est couverte avec un maximum d'aisance. TLFi.  
**Ambitus** : intervalle entre le son le plus grave et le plus aigu.

Tableau des correspondances pour faciliter la lecture			
Nombre	Note correspondante	Nombre	Note correspondante
0	LA 440	- 7	RÉ
- 1	LA b	- 8	RÉ b
- 2	SOL	- 9	DO
- 3	SOL b	- 10	SI
- 4	FA	- 11	SI b
- 5	MI	- 12	LA
- 6	MI b	- 13	LA b

Tableau 3

**L'analyse acoustique**

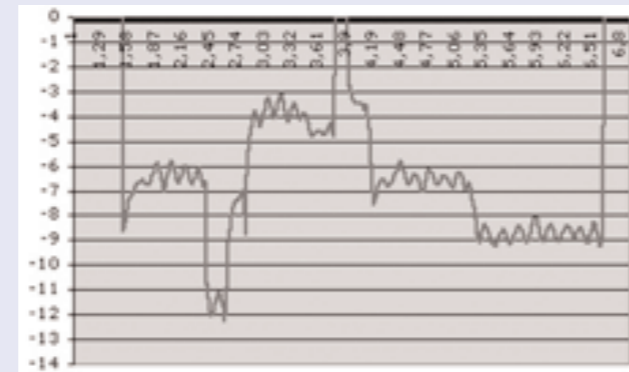
Grâce aux moyens acoustiques actuels, nous avons notamment la possibilité d'observer précisément l'évolution dans le temps de la dynamique et des hauteurs. Par l'intermédiaire du sonogramme, les hauteurs fondamentales et leurs harmoniques sont remarquables, avec une distinction des formants qui permet, entre autres, une étude de la parole. Enfin, de nombreux autres éléments peuvent permettre une identification globale du son, avec un travail de précision notamment sur l'ornementation et le timbre. Cet inventaire, succinct, ne se veut pas le reflet de toutes les analyses ou observations permises par ces moyens techniques. Nous ne pourrions être assez précise quant à ce sujet vaste et spécialisé. De nombreux domaines ont néanmoins accès à ce type d'informations très précieuses.

Dans ce travail, nous nous intéressons tout particulièrement au *pitch* des fréquences. Le matériel acoustique permet alors une vérification des intervalles produits par la chanteuse : il éclaire les choix perceptifs effectués au préalable. Nous pouvons alors comparer, vérifier, confirmer ou infirmer ces choix. De ce fait, une écoute de plus en plus aiguisée peut avoir lieu. Nous pouvons savoir réellement le rapport des fréquences entre elles, et nous accorder plus précisément sur la question des hauteurs.

**Analyse acoustique 1 : Graphique simple + notation**

Le premier graphique (exemples 1, 2 et 3) représente les hauteurs de la première phrase musicale. L'axe des abscisses correspond au temps. Il n'est pas important dans notre analyse. L'axe des ordonnées représente les hauteurs, avec comme point de référence le zéro = LA 440 Hz. L'unité correspond au demi-ton. Pour permettre la comparaison, la notation correspondante que nous avons effectuée est inscrite sur le tableau 3.

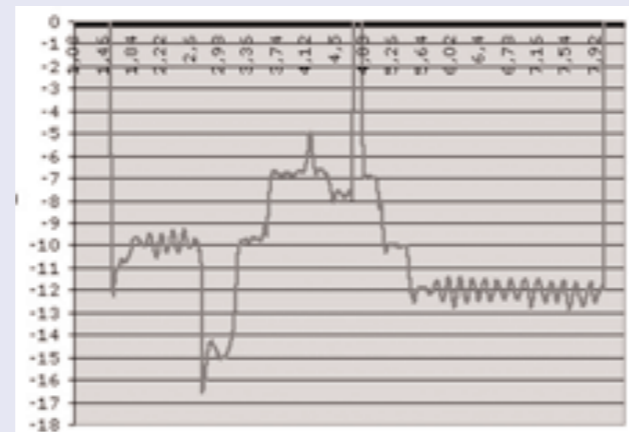
**Maika Etxekopar :**



Exemple 1 : Maika, Couplet 1 - Phrase A (RÉ # = - 6) :  
Graphique 1 + Notation

Si nous observons la première phrase musicale de Maika, deux points sont à signaler.  
1. Le vibrato est systématique et homogène. Il se fait le plus souvent sur un demi-ton.  
2. Si nous comparons la courbe des hauteurs avec notre notation, nous remarquons que notre oreille sélectionne toujours la hauteur la plus haute du vibrato comme étant la hauteur entendue.

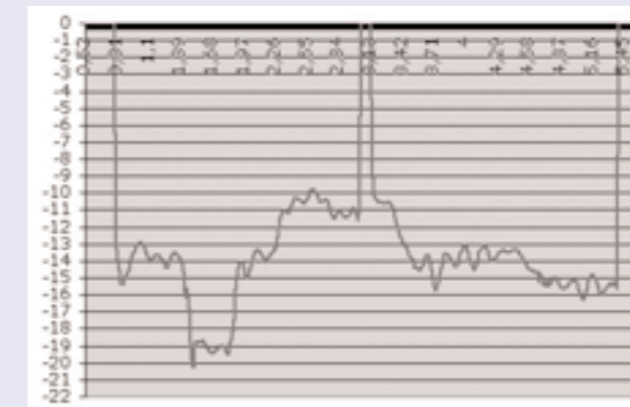
**Maddi Oihenart :**



Exemple 2 : Maddi, Couplet 1 - Phrase A (SI = - 10) :  
Graphique 2 + Notation

Le vibrato est utilisé par Maddi sur les notes longues. Il est extrêmement régulier, avec pour amplitude un demi-ton. Les hauteurs sont très stables. Cette fois-ci, nous entendons une hauteur qui se situerait au milieu du vibrato. Le FA # est pris par en dessous. Le RÉ est tout à fait juste (-7), ainsi que le MI du mordant, un ton au-dessus. Jusqu'à la fin de la phrase, les intervalles apparaissent très tempérés (tempérament égal). Seule la dernière note, vibrée, laisse apparaître un doute sur la hauteur. Si nous considérons la note fondamentale comme étant au milieu du vibrato, le LA est bien placé. Maddi baisse très légèrement sur la fin.

**Louise Dapp :**

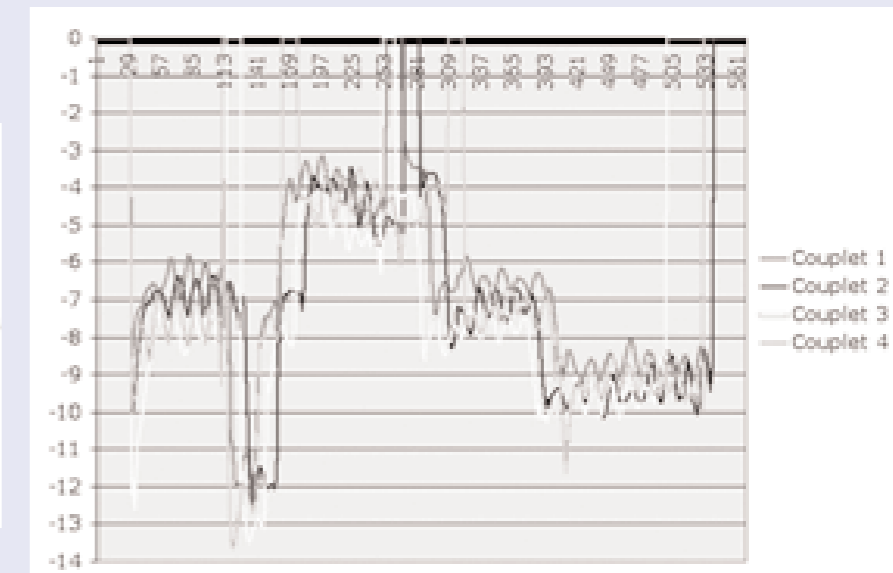


Exemple 3 : Louise, Couplet 1 - Phrase A (LA b = - 13) :  
Graphique 3 + Notation

La voix de Louise, qui nous paraissait fragile et tremblante, apparaît effectivement difficile à analyser. Les ports de voix sont très marqués. Nous avons l'exemple de la première note (LA b) qui démarre au dessous de -15, c'est-à-dire un peu plus d'un ton au dessous du LA b. La plupart des sons sont pris par en dessous, ce que nous pouvons observer grâce aux nombreux pics vers le bas au début de chaque nouvelle note. Les hauteurs sont très mouvantes. Il est difficile de déterminer les relations intervalliques. Les notes qui auraient tendance à bouger peuvent avoir un écart (port de voix + vibrato) qui dépasse le ton. Enfin, il convient de préciser que nous entendons les hauteurs les plus hautes dans le vibrato.

**Analyse acoustique 2 :  
Graphique des quatre couplets superposés**

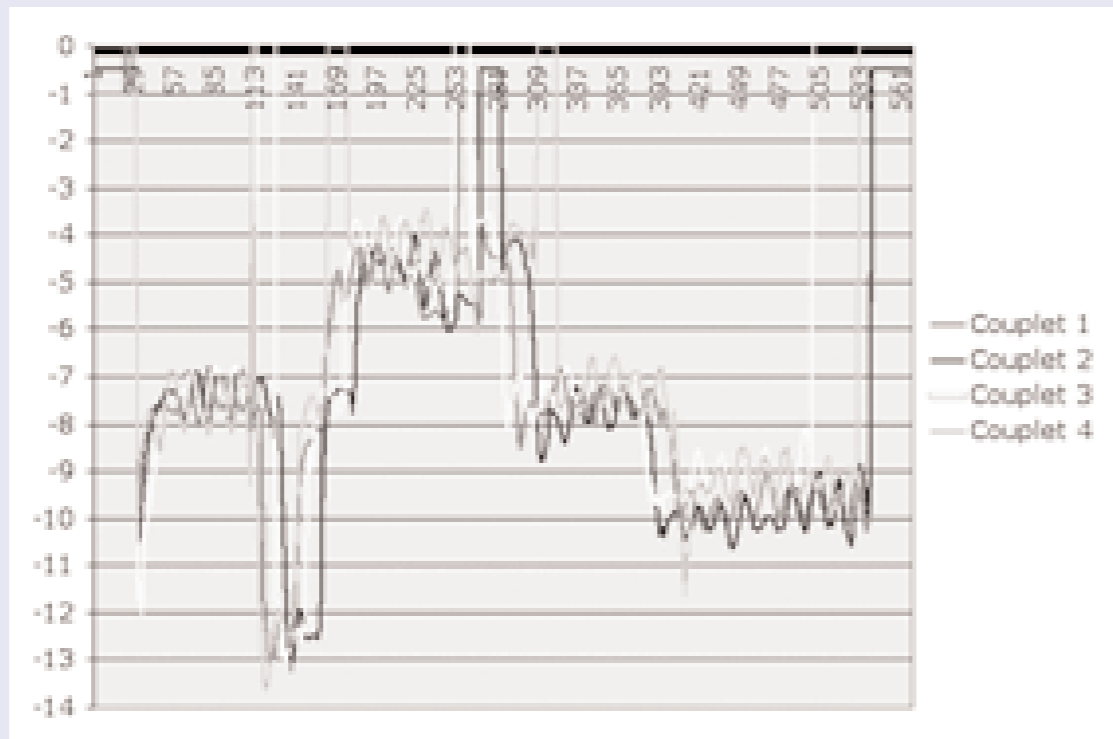
Nous pouvons ensuite superposer différentes phrases du chant. Comme nous l'avons dit précédemment, la forme AABA est privilégiée dans le chant traditionnel basque. Ainsi, nous avons choisi de superposer la première phrase (A) des quatre couplets enregistrés de *Xori erresiñola* (Graphique 4). Cela nous permet de comparer très précisément l'évolution des hauteurs réelles.



Graphique 4 : Maika, superposition des quatre couplets : hauteurs réelles

Nous pouvons également observer l'évolution relative entre les couplets et non l'évolution absolue. En somme, est-ce que les quatre couplets sont chantés de la même façon (et à quel point) ? Si la réponse est affirmative, nous pouvons estimer que les hauteurs chantées sont valides. Dans le cas contraire, l'analyse sera faussée : nous ne pouvons interpréter quelque chose qui ne se reproduit pas. Pour parler de systèmes, il faut observer des récurrences.

Nous pouvons donc distinguer deux courbes : le graphique 4 représente les hauteurs réelles, les courbes du graphique 5 ont subi des ajustements. Nous pouvons modifier proportionnellement toutes les hauteurs grâce à un variable d'ajustement que nous choisissons.



Graphique 5 : Maika, superposition des quatre couplets : hauteurs ajustées (Couplet 1 : -1; Couplet 2: -0,5; Couplet 3: 0, 5; Couplet 4 : 0)

Nous avons donc ajusté les courbes de manière à ce qu'elles débutent leur trajet sur la même hauteur. Pour cela, il nous a fallu modifier certains variables d'ajustement :

Variable d'ajustement du couplet 1 <sup>7</sup> (VA 1)	VA 2	VA 3	VA 4
- 1	+ 0,50	+ 0,50	0

Nous constatons quatre valeurs différentes, ce qui confirme ce que nous avons déjà remarqué à l'écoute d'un point de vue de la hauteur de départ<sup>8</sup>. La distance entre les deux extrêmes est d'un 3/4 de ton.

En ce qui concerne les courbes :

L'intervalle de quarte descendante est juste.

La tierce aurait tendance à être un peu basse, tout du moins à baisser peu à peu.

Le dernier intervalle est le plus souvent tempéré (un ton). Elle aurait néanmoins une tendance à prendre la dernière note un peu bas, puis à la monter grâce au vibrato. Cette hypothèse avait déjà été soulevée à

7. Rappelons l'échelle utilisée : + 1 = + 1/2 ton.

8. Nous avons réellement quatre notes de départ différentes, avec des écarts qui vont du quart de ton au demi-ton.

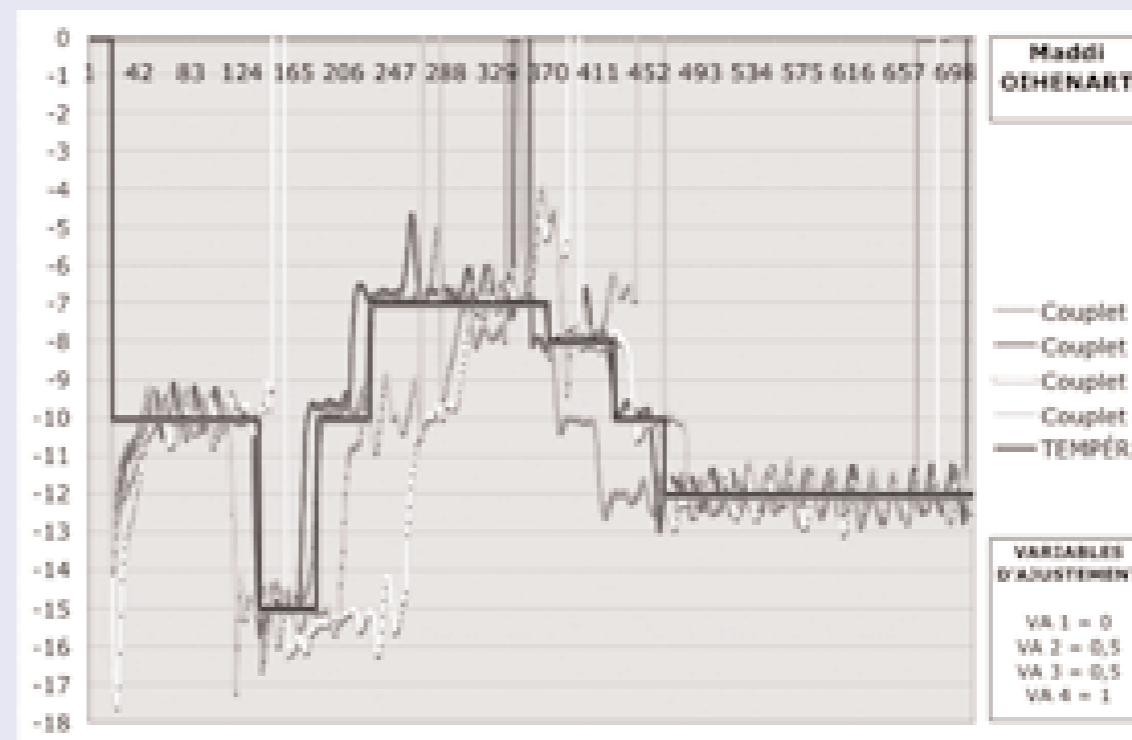
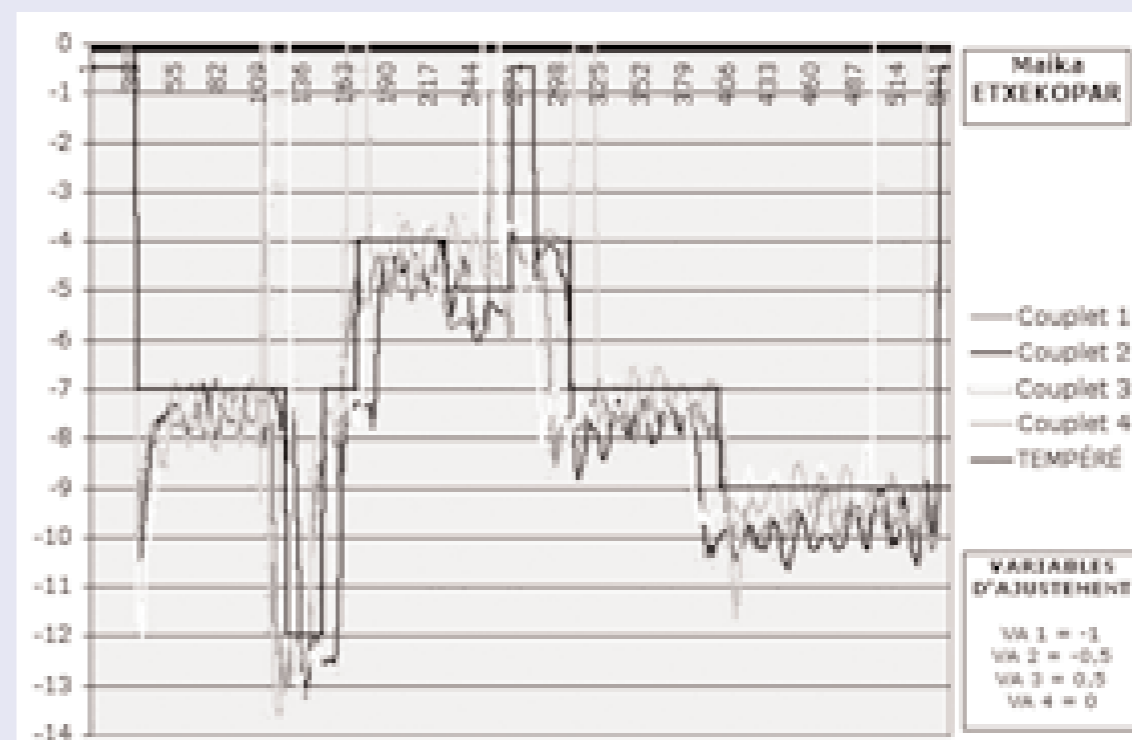
l'écoute des enregistrements.

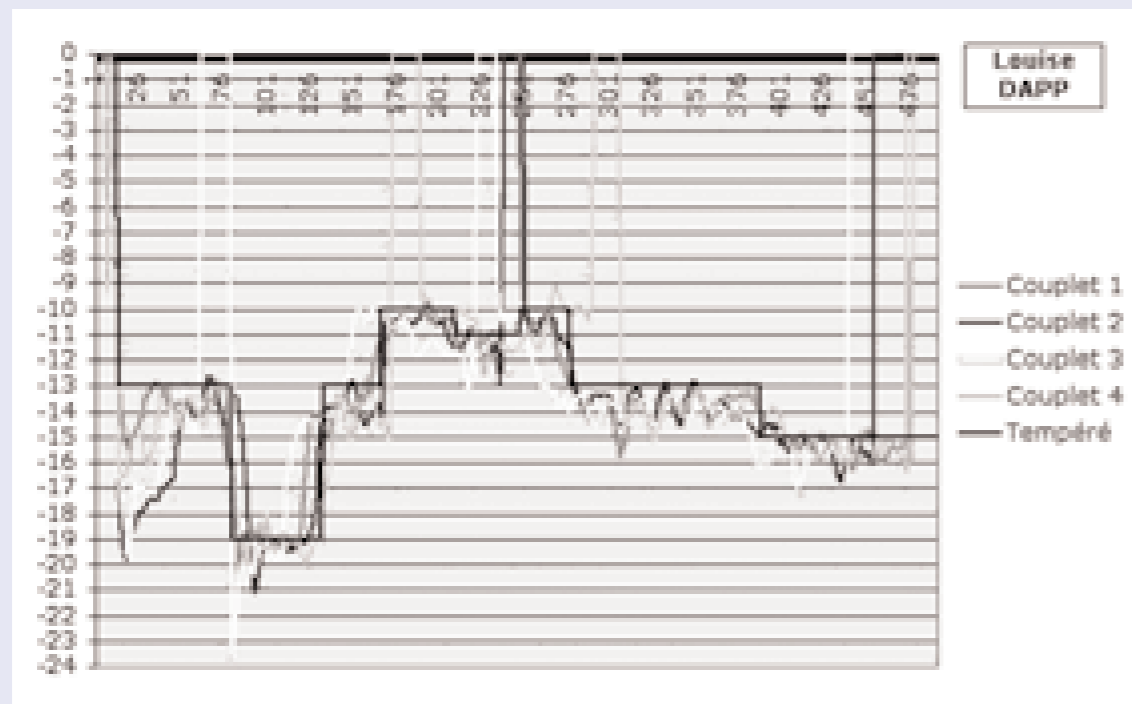
Cet exercice a été renouvelé pour le chant de Maddi. Seule une différence significative apparaît alors au niveau du rythme : les longueurs des phrases sont similaires mais le temps interne diffère. Pour le chant de Louise, nous avons préféré ne pas modifier les variables d'ajustement. En effet, il serait difficile de s'accorder réellement sur une hauteur de départ commune, étant donné les fluctuations de la voix. Nous choisissons de nous fier à notre oreille qui a considéré que la note de départ est un LA b pour les quatre couplets. De plus, une stabilité apparente (d'un point de vue de la conduite mélodique) entre les quatre courbes confirme notre choix. En effet, malgré le contexte fluctuant, soit l'utilisation massive de ports de voix mêlée à une tendance à lier mélodiquement les sons entre eux (sortes de petits *glissandi*), une constante apparaît dans la conduite mélodique globale.

Nous voyons que ces courbes confirment ou infirment des éléments déjà entendus puis notés sur une partition. Elles nous apparaissent très lisibles pour effectuer différentes interprétations. Des divergences peuvent apparaître, notamment à cause du caractère approximatif de l'utilisation des variables d'ajustement. Ceux-ci sont un outil qui aide à la comparaison de courbes ; ils n'ont pas vocation à observer la hauteur réelle. Or, comparer est déjà en soi une interprétation.

### Analyse acoustique 3 : Graphique des quatre couplets superposés + courbe tempérée

Nous pouvons enfin insérer, à titre indicatif, des graphiques complétés par une dernière courbe. Celle-ci correspondrait à une courbe mélodique écrite selon le tempérament égal. Elle améliore la lecture, mais n'est évidemment pas réelle. Elle permet une comparaison plus lisible des hauteurs.





## Conclusion

En observant les courbes mélodiques des trois chanteuses interprétant le chant *Xori erresiñola*, nous remarquons tout d'abord chez Louise Dapp un VII<sup>e</sup> degré qui semble confirmer notre hypothèse. Une tendance à l'hésitation entre le majeur et le mineur pourrait laisser penser à une interprétation non tempérée du chant. Le chant de Maddi Oihenart reste très stable d'un point de vue des hauteurs, même s'il se développe avec une ornementation très dense. Une impression de musique « tempérée » et « non tempérée » apparaît de manière variable à l'écoute. Nous pourrions nous demander pourquoi le chant de Maika Etxekopar apparaît d'une manière générale tempéré. Le vibrato a généralement une amplitude d'un demi-ton. L'écoute directe d'une note vibrée semble analysée inconsciemment par l'auditeur. Un problème supplémentaire vient alors s'ajouter : d'après la lecture des graphiques, dans une amplitude globalement de vibrato, inconsciemment notre oreille semble sélectionner une hauteur de référence qui n'est pas forcément située, selon les chanteuses, au même emplacement. Selon quels critères analyser ce choix perceptif ? La psychoacoustique nous apportera peut-être des réponses. Cette science étudie les rapports entre les réalités acoustiques et les processus psychologiques de compréhension de ces réalités. Nous pouvons savoir de ce fait ce qu'est le son et comment nous le percevons, puis faire apparaître les différences significatives qui existent entre ces deux réalités (Castellengo, 1994). Ceci étant dit, les problèmes de la perception et les différences dont nous parlons ne sont pas tous mis en lumière à ce jour. Il est difficile aujourd'hui de se prononcer de façon sûre sur le sujet, la perception des sons étant subjective.

Nous ne pouvons aujourd'hui dresser de conclusions définitives sur le corpus choisi. Les éléments de réponses apportés par cette méthode d'analyse laissent pourtant présager de nombreuses perspectives pour la suite. En effet, nous nous étions posé la question sans avoir de certitudes quant à la présence possible de hauteurs mobiles dans le chant basque aujourd'hui. Selon les exemples que nous avons analysés, nous ne pouvons pas confirmer cette hypothèse. Cependant, la problématique n'obtenant pas de réponse négative à ce jour, il apparaît évident que nous serons en droit de nous la poser à nouveau sur un corpus plus large. Nous pourrions voir si les récurrences chez Louise Dapp, en supposant qu'on les retrouve chez un grand nombre de chanteurs<sup>9</sup>, nous mettent en présence d'un système de hauteurs identifiables, généralisé dans ce style précis ou au contraire présent dans un contexte beaucoup plus vaste (ensemble du Pays Basque, Pyrénées, ou aire géographique englobant divers pays d'Europe occidentale). De plus, cette question demeure très actuelle puisque, notamment au Pays Basque, il ne reste que très peu de gens chantant de cette manière, la plupart se pliant inconsciemment au tempérament égal. Il faudrait probablement rassembler les énergies pour mettre en commun les différents résultats obtenus, pour tracer des liens entre différentes cultures populaires de l'Europe occidentale.

Ce travail constitue pour nous une base solide à des recherches ultérieures. La méthode décrite est le fruit d'une

9. Nous avons déjà quelques enregistrements de Basse-Navarre qui semblent confirmer totalement nos hypothèses.

année de réflexion et d'apprentissages divers, notamment pour ce qui concerne l'acoustique. De plus, les éléments recueillis dans l'analyse nous indiquent d'autres paramètres observables grâce à cette méthode. Nous pouvons de ce fait envisager par la suite de nous intéresser à ces paramètres musicaux, pour définir d'une manière plus générale comment se manifeste le chant basque, à travers ses différentes interprétations. Cela rejoindrait notre problématique actuelle, en cours de traitement, qui consisterait à comparer les intonations de la voix parlée et de la voix chantée. Nous pourrions alors observer l'impact de la langue sur la musique chantée. Ainsi, le travail sur les hauteurs, ou d'une manière générale sur les orientations mélodiques du chant, demeure ouvert.

## Bibliographie sélective

ARANA MARTIJA, José Antonio. La musique basque, in *Être basque*. Toulouse : Privat, 1983. p.361-377.

ASSELIN, Pierre-Yves. *Musique et tempérament*. Paris : Éditions Jobert, 1984. 236 p.

AZKUE, Resurreccion Maria (de). *Cancionero popular vasco*. Bilbao : Euskaltzaindia, 1990. 1065 p. (2 volumes) (1<sup>re</sup> édition 1922-1925, A. Boileau & Bernasconi)

BORDES, Charles. La musique populaire des Basques, in *La tradition au Pays Basque*. Saint-Sébastien : Elkar, 1982. p. 295-358. (1<sup>re</sup> édition 1899)

BOURCET, Patrice ; LIÉNARD, Pierre. Acoustique fondamentale, in *Le livre des techniques du son*, vol.1. Paris : Fréquences / Eyrolles, 1990. p. 13-43.

CASTELLENGO, Michèle. La perception auditive des sons musicaux, in *Psychologie de la musique*. Paris : P. U. F., 1994. p. 55-86.

DARRÉ, Alain (dir.). *Musique et politique : les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996. 321 p. (Collection « Res Publica »).

DONOSTIA, Padre José Antonio. Quelques observations sur la manière de recueillir les chansons populaires. *Gure Herria*. Juillet 1936, p. 1-14.

ETCHEGOIN, Pantxo (dir.). *Kantuketan, l'univers du chant basque*. Saint-Sébastien : Elkar, 2002. 283 p.

ETCHEVERRY-AINCHART, Peio ; LARRABURU, Colette. *Euskal rock'n roll ; histoire du rock basque*. Biarritz : Atlantica, 2001. 330 p. [Édition bilingue, français/basque].

FULIN, Angélique & Tehenta. *MATALAZ : Le chant basque hier et aujourd'hui*. *Euskal kantua atzo eta egun*. Gotein-Libarrenx : Abotia, 2005. 213 p.

GALLOP, Rodney. Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque. *Gure Herria*. Mai-Juin 1927, p. 213-228.

HARITSCHELHAR, Jean. *Le Poète souletin Pierre Topet-Etchahun (1786-1862). Contribution à l'étude de la poésie populaire basque du XIX<sup>e</sup> siècle*. Thèse pour le doctorat ès lettres. Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Bordeaux, 1969. 583 p.

HARITSCHELHAR, Jean (dir.). *Être basque*. Toulouse : Privat, 1983. 492 p.

HIRIGOYEN, Marie. *Le chant soliste traditionnel au Pays Basque nord : approche méthodologique et proposition d'analyse*. Mémoire de Master de musicologie, sous la direction de Jean-Christophe Maillard, Pascal Gaillard, Jésus Aguilá. Toulouse, 2006. 204 p.

ITHURRIAGUE, Jean. *Un peuple qui chante, les Basques*. Paris : Edimpress, 1947. 118 p.

LABORDE, Denis. L'invention d'une tradition Sü Azia et le chant souletin. *Ekaina. Revue d'Etudes Basques*. 1992, n°43, p.180-189.

LORTAT-JACOB, Bernard. L'art d'un petit pays. *La musique et le monde*. Paris : Babel ; Maison des cultures du monde. Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, 1995, n°4, p. 95-104.

MALMOSE, Christian. *L'identité comme aspect de la réception du rock basque par des jeunes basques (enquête menée auprès d'abertzale de vingt à trente ans)*. Mémoire de Maîtrise de musicologie, sous la direction de Jean-Christophe Maillard. Toulouse, 2002.

MICHEL, Francisque. *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*. Bayonne : Elkar, 1983. 547 p.

NAVARRÉ, Pierre. *Essor ou déclin de la chanson basque ?* Bayonne : Gure Herria, 1970. 81 p.

# TRIPORTEUR SONATA

## Jean-François Vrod, l'interrogation du lieu

*Création dans le cadre d'une commande d'état, présentée par Thierry Besche, directeur du GMEA (Groupe de Musique Electroacoustique d'Albi)*

*Le GMEA est un centre de création musicale basé à Albi, dans le Tarn. Depuis peu, il fait partie d'un réseau de centres nationaux de création (le septième en France). Il se donne pour missions la recherche appliquée, la production, la création, mettant en œuvre ces recherches et explorant les territoires nouveaux de la création contemporaine, la formation professionnelle, et la diffusion des œuvres créées.*

*propos recueillis par Alem Alquier*

### La phonographie - l'improvisation

Quelle peut être la relation entre un tel centre et un violoniste du domaine dit « traditionnel » comme Jean-François Vrod ? En fait, depuis une bonne décennie le GMEA s'est questionné sur la relation artistique au réel, ce qui a donné lieu à la manifestation annuelle Musique - Quotidien - Sonore, qui a permis d'inviter des artistes qui portent une attention à cette relation. Ça peut être de la radiophonie, de la musique électroacoustique, de la « phonographie » au sens « photographie sonore », qui devient un courant esthétique à part entière : le couple micro / haut-parleur est défini comme un instrument. Pour cela il ne s'agit plus d'enregistrer au sens traditionnel, c'est-à-dire restituer une image précise d'une situation, mais d'utiliser ce fameux couple comme vecteur d'une relation d'invention musicale. C'est dans ces contextes d'exploration qu'un compositeur comme Alain Savouret<sup>1</sup> a pu travailler avec l'AMTA (Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne) car il s'est toujours intéressé aux musiques traditionnelles : il a déjà travaillé avec Jean-François Vrod sur un questionnement autour d'une actualité de la musique traditionnelle, et notamment autour de l'improvisation, puisqu'il a constaté que c'est au moins un point commun entre musique contemporaine et musique traditionnelle. Un autre élément de réponse réside dans la phonographie, justement, où l'on joue de ce micro et de ce haut-parleur comme outil d'invention, tout du moins de relation à l'écoute, et si l'on veut aller un peu plus loin, de relation musicale possible, artistique. Faire entendre en quelque sorte la musique qui peut se cacher dans le réel (ou du moins dans le quotidien).

1. Alain Savouret, compositeur contemporain, travaille dans le domaine de la musique électroacoustique, et est aussi professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris.

### Des contextes pour l'expression

Le GMEA a invité Jean-François Vrod pour présenter son travail car il a toujours interrogé la problématique de « jouer de la musique traditionnelle » d'une autre façon, on lui a proposé des situations, des contextes, lui permettant d'expérimenter plus loin ce qu'il avait commencé dans sa propre démarche, et même expérimenté. C'est la genèse de la commande, qui a commencé en mai 2004. Il a donc choisi des « contextes », par exemple le château du Cayla dans le Tarn. Nous avons proposé à Jean-François d'inventer une musique en fonction des lieux de ce château et en particulier d'une salle, qu'il a choisie pour les qualités acoustiques et de jeu qu'il pouvait en tirer. Il y a eu trois concerts sur ce lieu au terme d'une semaine de résidence, et on peut dire qu'il a véritablement inventé la musique du lieu... Pour ce lieu, pour ce jour-là, et pour ce public-là... Ça a vraiment été le ferment de quelque chose de nouveau, et cette expérience a relié des questions qu'Alain Savouret ou Jean Pallandre<sup>2</sup> posent, comme par exemple « pourquoi inventer de la musique alors que nous en sommes inondés » ? Une réponse pourrait être l'invention d'une musique particulière pour un public précis, dans un lieu donné, à cet instant-là. C'est en somme le même questionnement qui existe dans la musique traditionnelle : cette musique existe pour un moment précis (le travail, l'endormissement, le mariage, le bal, etc.), dans des contextes et des lieux donnés, et c'est ce contexte qui génère la musique. En ce sens elle remplit une vraie fonction et on peut parler d'un « geste musical » qui serait lié à du quotidien.

2. Jean Pallandre est compositeur dans le domaine de la musique électroacoustique, et le directeur artistique des rencontres Musique - Quotidien - Sonore.

### La multimicrophonie

La commande d'état passée à Jean-François Vrod a été une conséquence toute naturelle d'un tel travail. Nous avons eu envie d'aller plus loin, notre rôle étant de provoquer, d'accompagner, de « pousser », pour explorer ce travail dans la durée. Nous ne passons pas une commande pour passer une commande, mais nous faisons en sorte d'interroger un ou deux sujets précis, qui peuvent être esthétiques, artistiques, entraînant parfois de nouveaux besoins techniques nécessaires pour répondre au désir artistique. Les commandes s'étirent sur deux ans pour donner le temps entre le faire et la réflexion, ça donne aussi l'occasion de faire des séminaires de réflexion, précisément. Alain Savouret par exemple utilise la multimicrophonie, système consistant à placer cinq micros en étoile pour recréer un vrai volume et non un plan comme dans la simple stéréo. Il interroge donc bien là un contexte, et une manière de faire entendre ce contexte qui devient pour lui une valeur d'écriture musicale particulière, dans laquelle on plonge le public. En ce sens il a une démarche de musique dite traditionnelle... puisque lui aussi interroge un contexte d'une autre manière. Et qui entraîne du coup une nouvelle écriture du champ sonore, et du champ musical (c'est bien fini dans ce cas-là de jouer avec un haut-parleur de part et d'autre, par exemple...). Jean-François Vrod est donc arrivé riche de cette situation, il n'arrive pas en terrain vierge : durant les séminaires de réflexion de la résidence d'Alain Savouret les thèmes ont été abordés sur l'invention et le rapport au lieu, avec Alain Savouret, Jean Pallandre et Jean-François Vrod. Ça a pris plusieurs mois et nous sommes allés dans d'autres lieux, des chais dans le Gers, les églises de Saint-Bertrand de Comminges.

3. Laurent Sassi est ingénieur du son au GMEA mais aussi compositeur et créateur de dispositifs de diffusion sonore.

Dès lors Laurent Sassi<sup>3</sup> va accompagner Jean-François Vrod dans ces lieux pour une prise de son « volumétrique » (ou « contextuelle »).

« Pour peu qu'on laisse parler le lieu dans toutes ses dimensions, dans toute sa poétique, le voilà parfois qui désigne en nous, par un curieux effet de rebond, un espace intime et inconnu, qui ne demandait qu'à exister et à s'exprimer. Tout se passe comme si deux espaces différents entraînent en résonance ou « raisonance » pour finir par se confondre et n'en faire qu'un. L'expérience se résume alors à un corps qui s'accepte pleinement dans un espace qui l'accueille. Si j'évoque cette expérience forte, c'est que pour moi comme pour de nombreux autres musiciens elle fut riche d'enseignement. La commande *Tripporteur Sonata* sera l'occasion d'approfondir et mieux comprendre cette relation entre espaces matériels et composition musicale, et d'en rendre compte musicalement. » (Jean-François Vrod)

Pour en savoir plus : <http://www.gmea.net>  
NB : À l'occasion de cette résidence, des stages sont prévus en juin et en octobre 2007 dans le Gers, organisés par le festival Trad'Envie et le Conservatoire Occitan.



## Pulitopolis

A i trapat un punt comun entre duas lengas filhas de la Latina, amb duas astradas ena ciutat mondiala d'uèi – que n'es pas solament la mondina...! Latina, pas latrinas. Pr'aquò, lo punt comun venç del comun... Eri de delà los Alps, a costat d'un casteth de teulas que bufava un vent semblant l'autan. Sus una porta podiái ensajar de legir una lenga plan vesina mès nova tanben... Compreniái que caliá servir aquel lòc coma un lòc polit... Enfin, s'escriviá « pulito », pas polit, mès sabètz, aquelas soretas filhas de la Latina se

fan farotariás d'una letra cambiada ! Alabètz, m'imaginavi la polidetat del lòc amb colors, dessenh a la pared, benlèu plantas vertas engraissadas de bon fems... Fin finala, la totalitat del messatge semblava autres messatges e la belesa se faguèt netetat, de candor, sens dessenh, sens taca per gratilhar l'imagonacion. Alara, una cosina venguèt per ajudar lo recampament, disent : « C'est du propre ! » coma « C'est du joli ! »...



## Tièras per téner

En país de mieja mieja, que rajan ribièras fins a Mar nostre o fins a Mar majora, que se parlan lengas que jogan de rescondilhs, que n'i a dus alonga-tièra. L'un, per se balhar mementa, beu de bolhon d'ortiga defensat, planta salvatja, trapa totis mots qu'a coneguts primièrs en lenga nostra. E vos fa una familha de mots familiars, que creisson a l'entorn de la borda familiara. Coma l'ortiga, mès que coma lo creisson...

L'autre, de temps en temps, se bota lo det dins las formigas e lo pe dins las ortigas per compara los sentits. S'espanta, vesent que fa un bruch meteís per el que prusís. Alavètz causit los mots d'una lenga que balhan autre sens dins l'autre. El se fa una familha de mots de dus colors. Amb aqueles dus alonga-tièra ten la lenga. L'un ten la clau, precisa la color del Pastel; l'autre cerca las portas... e escriu la cronica del Saüc...



## Sens compter la besonha, sens parler de la biassa

Una senhala-fruch de temps de mai mai... Una cronica, que se podriá didèr... Per lo que passa la vida amb la cròça dels mots e jòga a niquet-niquet amb la tièra dels jorns, a cada cronica se pòt dire : « Qu'un trabalh ! Sens compter la besonha... » Mès l'escrivere que n'es cap tròp segur... bilhèu se caleriá didèr : « Qu'un trabalh ! Sens parler de la besonha... »<sup>3</sup> Mès se non se pòt parlar de la besonha, consi se va

existir, la cronica del Saüc ? A questa cronica le cal jogar a niquet-niquet amb frasas d'una lenga o de duas. E n'i a moments que la cròça limpa. E se la besonha èra la biassa ? Sabètz, amb lo saquèt darrèr per totis mots tocats e daissats, que seriá pesa-travail, e lo saquèt devant, de compès, que seriá compta-contentament...



1. Phrase intraduisible en français jouant sur l'ancienne appellation de Toulouse « ciutat mondina » et le fait que la ville monde

d'aujourd' hui la dépasserait fort...  
2. on pourrait construire avec le français la méprise avec le mot poli. Mais le polit occitan

signifie joli...  
3. plan mercès a la Ana-Maria Saüc per la precision  
4. merci à Anne-Marie Sahuc pour ces précisions

## Vilainoville

J'ai trouvé un point commun entre deux langues filles de la Latine, avec leurs deux destinées dans la ville toutoute actuelle – qui ne se limite plus à Toulouse... ! Latine, pas latrines. Pourtant, le point commun vient de ce lieu des communs... J'étais de l'autre côté des Alpes, près d'un château de briques où soufflait un vent pareil à l'autan. Sur une porte je pouvais m'employer à lire une langue très voisine et neuve à la fois... Je comprenais qu'il fallait laisser ce lieu comme un lieu joli... Enfin cela s'écrivait « pulito », pas « polit », mais

vous savez, ces langues sœurs filles de la Latine se font des coquetteries en changeant une lettre ! Alors, j'imaginai la beauté du lieu avec des couleurs, des dessins au mur, peut-être des plantes vertes poussées de bon engrais... Finalement, la totalité du message se mit à ressembler à d'autres messages et la beauté se fit propreté, blancheur, sans dessin, sans tache pour chatouiller l'imagination. Alors, une cousine vint aider au rassemblement, disant « C'est du propre ! » comme elle dirait « C'est du joli ! »...

## Listes de résistance

Au pays de mi-milieu, où coulent des rivières tantôt vers la mer Méditerranée, tantôt vers l'Atlantique, où se parlent des langues qui jouent à cache-cache, il y a deux faiseurs de liste. L'un, pour se donner de la mémoire, boit du bouillon d'ortie défendu, plante sauvage, saisit tous les mots qu'il a d'abord appris en occitan. Et vous en fait une famille de mots familiers, qui poussent autour de la ferme familiale. Comme l'ortie, plus que comme le cresson...

L'autre, de temps en temps, se met le doigt chez les fourmis et le pied dans les orties pour comparer les ressentis. Cela fait faire le même genre de bruit à qui cela démange. Alors il choisit les mots d'une langue qui donnent un autre sens dans l'autre. Lui, se fait une famille de mots à deux couleurs. Avec ces deux faiseurs de liste résiste la langue. L'un tient la clé, précise la couleur de Pastel; l'autre cherche les issues... et écrit la chronique du Saüc...

## Sans compter la besogne, sans parler de la besace

Un repérage des fruits de plus que mai... Autre façon de nommer une chronique... Pour qui passe la vie avec la béquille des mots et joue à cache-cache avec la suite des jours, à chaque chronique on peut dire : « Quel travail ! Sans compter la besogne... » Mais l'écrivain n'est pas trop sûr... peut-être faudrait-il dire : « Quel travail ! Sans parler de la besogne... »<sup>4</sup> Mais si l'on ne parle pas de la besogne, comment va exister la

chronique du Saüc ? Cette chronique se doit de jouer à cache-cache avec les phrases d'une langue ou de deux. Et il y a des moments où la béquille ripe. Et si la besogne était plutôt une besace ? Vous savez, avec le sac de derrière pour tous les mots touchés et laissés, qui pèserait ainsi le travail accompli, et le sac de devant, en équilibre, où se lirait le contentement...



**Le rébétiko représente une tradition musicale distincte des musiques traditionnelles de la Grèce. Il est au confluent de diverses sources musicales qui se sont mêlées dans le creuset de ce bouillonnement de cultures qu'a toujours été l'Asie Mineure, carrefour de l'Orient et de l'Occident. Parallèlement, un autre courant de rébétiko se développait autour du Pirée, et la double vague migratoire de 1922 et 1954 fera se rencontrer ces deux mouvements, leur donnant une nouvelle vitalité dont Markos Vamvakaris sera le « père » et Nikolas Syros un des rares héritiers.**

(Merci à Frédéric Tavernier-Vellas pour les précisions apportées à cet article)

photo A. Alquier

# NIKOLAS SYROS

## le rébétiko en héritage

### Le « père » du rébétiko : Markos Vamvakaris

Markos Vamvakaris est né en 1905 sur l'île égéenne de Syros. Aîné de trois enfants dans une famille très pauvre, il doit se contenter d'une très brève scolarité car, en 1912, son père est enrôlé dans l'armée et le salaire de sa mère, ouvrière dans une filature de coton, s'avère insuffisant pour nourrir la famille. C'est une grande déception pour Markos qui, doté d'un esprit ouvert et curieux, éprouvait un véritable bonheur à apprendre. C'est le début d'une succession de petits travaux plus misérables les uns que les autres, tels que coursier pour la filature, garçon boucher ou vendeur ambulancier de journaux. Comme c'est la guerre, le marché noir prospère et Markos, comme toute sa famille, se livre à de petits trafics pour arrondir les fins de mois. Ils se retrouvent tous en prison, lui compris. Il a douze ans.

Trois ans plus tard, il embarque sur un bateau à destination du Pirée, où son physique robuste lui permet de trouver un emploi de docker. Il sera plus tard écorcheur aux abattoirs. Des travaux harassants et mal payés, bien sûr, mais il gagne sa vie et, le soir, peut s'offrir un peu de loisir. Il commence à fréquenter les *tékédés*, ces « boui-bouis » nombreux à l'époque où tournent les narguils bourrés de bon haschich turc. Certes, la consommation de cannabis est en principe interdite, mais la police n'a guère les moyens de contrôler les innombrables ruelles du Pirée, et puis les fumeurs de haschich lui posent moins de problèmes que les ivrognes des tavernes, bien plus violents et agressifs.

Les *tékédés* sont un des lieux de rencontre préférés des *mangkes* (au singulier, *mangkas*), un mot difficilement traduisible, mais qu'on peut rapprocher des « affranchis » de nos chansons réalistes. Vivant de petits boulots ou carré-

ment d'activités illicites, les *mangkes* sont fiers et affichent avec détermination leur mépris pour une société qui les rejette, et ne craignent ni la prison, ni la mort.

Ils s'habillent avec une certaine recherche et parfois non sans dérision, tel Markos, qui se plaît à associer de superbes costumes à un débardeur et une casquette d'ouvrier. En 1925, il effectue son service militaire. Selon certains biographes, c'est à cette occasion (aussi curieux que cela puisse paraître) qu'il commence à s'initier au bouzouki. Il a une bonne oreille et une certaine pratique musicale puisque, déjà dans son enfance, il accompagnait au tambour son père qui jouait de la cornemuse à l'occasion des fêtes et dans les cafés. De retour au Pirée, il poursuit son apprentissage auprès du vieux Nikos, un musicien originaire d'Aivali, en Turquie, dont le jeu richement ornémenté l'a fasciné. Ses progrès sont tels qu'en peu de temps, le maître se voit dépassé par

l'élève : « je lui montre un truc le matin et, le soir, il le joue mieux que moi ! ». Désormais, Markos ne se rend plus au *téké* sans son bouzouki. Il a commencé à écrire des chansons, qui racontent la vie des *mangkes*, leur misère, leurs démêlés avec la police, leurs amours souvent chaotiques et leur plaisir à se retrouver autour du narghilé. Les *has-siklides*, ou chansons sur le haschich, sont une part importante du répertoire rébétique, et Markos en

Markos Vamvakaris



écrivira des dizaines. Une des plus célèbres, *O mastouras*, se termine par le couplet: « *Mangkas* je suis né, *mangkas* je mourrai, et que le cannabis prenne racine sur ma tombe! ». Sa voix sourde, métallique et éraillée, et son jeu de bouzouki lui valent rapidement une grande popularité. Il est souvent accompagné au *baglama* par Yorgos Batis, une des figures du Pirée. Ce petit homme jovial et élégant exerce toutes sortes d'activités, tour à tour tenancier de café, professeur de danse, vendeur d'elixirs miraculeux, brocanteur et arracheur de dents! Jouissant d'une relative aisance financière, il collectionne les instruments de musique et vient en aide à ses amis défavorisés. L'étape suivante vers la gloire sera l'enregistrement. À partir du milieu des années 20, les compagnies discographiques ont commencé à publier des disques de musique populaire, notamment dans le style « café aman », la musique des réfugiés d'Asie Mineure, qui, mise à part l'instrumentation plus orientale (violon, oud, santour) n'est pas sans parenté avec ce qui commence à s'appeler le rébétiko, au point, d'ailleurs, d'être définie par certains comme « rébétiko de Smyrne ». Un des plus fameux instrumentistes de ce genre, Spiros Péristéris, devient un producteur influent et décide d'enregistrer les rébètes du Pirée. Markos fera bien sûr partie des premiers et, en 1932, publie un 78 tours avec une chanson on ne peut plus typique, *Efoumername ena vradi* (*Nous fumions un soir*), qui raconte sur un ton narquois une descente de police dans un téké! C'est le début d'une longue série d'enregistrements dont le succès va rapidement dépasser le petit monde des *mangkes*. Deux ans plus tard, Markos et Batis ont l'idée de former le premier véritable ensemble de rébétiko, une nouveauté à une époque où les musiciens se produisent généra-

Groupe de  
Kalamata



lement seuls ou en duo. Ils s'adjoignent donc les services de Stratos Payoumtzis et Anestos Delias (alias Artemis), l'un et l'autre originaires d'Asie Mineure. Stratos est surtout apprécié comme chanteur; c'est une des grandes voix du rébétiko et il fera carrière aux côtés des plus grands, notamment Vassilis Tsitsanis. Delias, lui, est un brillant instrumentiste (bouzouki et guitare), de surcroît excellent auteur-compositeur, et tous s'accordent à dire qu'il aurait pu devenir l'un des plus grands sans son addiction à l'héroïne qui lui vaudra, hélas, quelques années plus tard, d'être retrouvé mort au petit matin au coin d'une rue. En 1934, en tous cas, le Quartette du Pirée, puisqu'ils se sont ainsi nommés, crache le feu et attire un public considérable. Même les bourgeois athéniens, jusqu'alors pleins de mépris pour ces voyous drogués, viennent les applaudir, ce que Markos commentera ironiquement dans sa chanson *Bouzouki, glédi tou dounia* (*Bouzouki, joie du monde*): « mon bouzouki, toi qui réjouissait les *mangkes*, les riches t'ont mis dans un triste état; là-haut dans leurs salons, ils t'ont placé plus haut que le violon, deux crans au dessus! Avec un ascenseur, tu es monté dans leurs beaux immeubles, tu as joué et ça les a botté, ces messieurs enfants gâtés! »

L'expérience du Quartette sera pourtant de courte durée. En fait, ils sont en quelque sorte victimes de leur popularité, car l'affluence à leurs concerts n'est pas sans s'assortir de bagarres et d'ennuis avec la police. Mais la célébrité leur est désormais acquise et tant Markos que ses amis vont connaître, en solo ou dans des formations diverses, un succès continu jusqu'à la fin de la décennie. Et enregistrer des dizaines de titres touchant un public de plus en plus large.

En 1936, cependant, l'arrivée au pouvoir du général Metaxas va être lourde de conséquences pour le monde des rébètes. La répression policière va se faire féroce. Beaucoup vont même fuir Athènes, au profit notamment de Thessalonique, où le chef de la police, amateur de rébétiko, va jusqu'à fournir les musiciens en cannabis! Parallèlement, la censure va se déchaîner contre ces chansons qui célèbrent les marginaux et leurs comportements illicites, ce qui aura pour effet d'amener les uns et les autres à édulcorer leurs textes ou adopter des sujets plus anodins. Ce n'est pas rien, car, de mutation en mutation, on se rapprochera peu à peu du monde insipide de la chanson de variétés.



(de gauche  
à droite):  
Stratos  
Payoumtzis,  
Markos  
Vamvakaris,  
Yorgos Batis  
& Anestos Delias

À la dictature de Metaxas va succéder l'occupation, italienne puis allemande. Ces années de guerre vont interrompre toute activité discographique, mais Markos et ses semblables pourront encore, bon an mal an, se produire ici et là. Ils retrouveront le chemin des studios à la libération et la deuxième moitié des années 40 verra éclore (en dépit de la guerre civile) une abondante floraison rébétique.

Arrivent les années 50 et, pour Markos, la traversée du désert. Autant son ami Vassilis Tsitsanis est en train de devenir LA star de la chanson populaire grecque, autant lui-même a du mal à faire accepter son style jugé démodé. La société a changé, les influences musicales étrangères sont de plus en plus fortes, et Markos a trop peu le sens du compromis pour s'adapter. Il éprouve de surcroît quelques ennuis de santé et doit subvenir aux besoins de sa famille. Car il s'est marié (ou plutôt remarié) quelques années plus tôt et a maintenant trois enfants à nourrir. Les clubs d'Athènes lui font grise mine, aussi doit-il accepter des engagements de plus en plus précaires dans des tavernes ou des ouzeries, où il n'est pas forcément bien accueilli. En 58, par exemple, il se fait carrément éjecter d'un café, le patron estimant que sa musique importune les clients, qui préféreraient écouter les derniers succès sur le juke-box. Sa production discographique est au point mort. Il écrit à cette époque une de ses plus sombres chansons, *Apelpistika*, qui dit, entre autres joyusetés: « je vais me chercher une caverne, avec des pierres et de la terre, et là, j'abandonnerai mes os, ma vie, mon âme et mon corps ». Mais les amis ne l'ont pas oublié. Tsitsanis, justement, qui

est au faite de la gloire, et Manolis Hiotis, lui aussi vedette adulée, décident qu'il est temps que le public (re)découvre le grand Vamvakaris. Avec la participation d'un des plus célèbres chanteurs du moment, Grigoris Bithikotsis, ils enregistrent quelques-uns des classiques de Markos, dont la fameuse *Franco-syriani* et, leur notoriété aidant, le succès est au rendez-vous. Vont suivre, au long des années 60, une cinquantaine de titres, pour la plupart des reprises de ses anciennes chansons. Il faut noter que, s'il y a du beau monde qui participe à ces sessions, Markos lui-même n'y intervient qu'assez peu: une partie de chant par ci, un *taxim* de bouzouki par là...

L'ensemble est, en tous cas, brillant et ces enregistrements offrent à leur manière autant d'intérêt que les 78 tours historiques. Mais l'homme est vieilli, fatigué et amer. Il ne se produit plus que sporadiquement malgré l'attention dont il fait à nouveau l'objet (maintenant, SES disques sont dans les juke-boxes!). Avec l'arrivée au pouvoir des colonels, il devient même une figure révérée

des étudiants qui voient en ce rebelle né un symbole de résistance.

Il consacra ses dernières années à dicter son autobiographie et s'éteindra en février 1972.

Pierre-Marie Blaja





photo  
coll. N. Syros

## Nikolas Syros le rebétiko en héritage

« Les rebètes sont entrés dans le panthéon de la grécité, et dans presque toutes les chansons grecques flotte maintenant comme un parfum général de rebétiko; mais ce n'est plus du rebétiko, c'est du patrimoine. Des musiciens actuels comme Babis Goles ou Nikolas Syros reprennent pieusement l'ancien répertoire pour nous restituer un rebétiko des plus purs, le transmettant aux jeunes générations comme un véritable héritage ». (Eleni Cohen - <http://rebetikobiblio.blogspot.com>)

Né à Athènes en 1955, sa famille est composée de musiciens; son père a un diplôme de violon classique du conservatoire national d'Athènes; son frère est guitariste populaire et violon classique du conservatoire; il a un oncle accordéoniste et un autre guitariste populaire. Très tôt Nikolas Syros est attiré par le bouzouki (seul instrument traditionnel national typiquement grec avec le *baglama*): il s'initie à cet instrument (en cachette de son père). Compte tenu du fait que cet instrument n'est pas enseigné dans les conservatoires, il fait son apprentissage en tant qu'autodidacte auprès du célèbre Vassilis Tsitsanis à partir de 1967. Pour vivre il travaille dans le bâtiment et dort dans une pièce de huit occupants. À l'époque de la dictature des colonels commence le temps des cabarets « où l'on casse les assiettes de manière systématique et mesurée pour les touristes »... En 1975 il fait son service militaire (trois ans!) comme conducteur de char, à Lemnos. Des alarmes chaque nuit à cause de troubles avec les Turcs l'empêchent de jouer du rebétiko. De toute façon, même sans alarmes le rebétiko ne plaît pas aux officiers. Il se contente de jouer des airs plus « légers ». Après la dictature, le rebétiko commence peu à peu à être redécouvert. À partir des années 76-78, des musiciens se rencontrent et c'est ainsi qu'ont été ouverts les premiers cabarets « post-modernes » de rebétiko, aussi bien à Athènes que sur son île, Skopelos. Succès immé-

diat. Après quelques mois d'autres cabarets se montent, et c'est ce qu'on pourrait appeler le « revival » rebétique. On redécouvre ici et là le système des trois chœurs (six cordes) du bouzouki, qui était remplacé depuis les années 60 par le bouzouki à quatre chœurs (huit cordes)<sup>1</sup>. Nikolas Syros fait partie de ces nouveaux pionniers, avec ses amis et sa famille. Aujourd'hui, ses enfants jouent du bouzouki (six cordes) ou du *baglama*. Il aime à dire qu'à Skopelos, île où le rebétiko est très prisé, « on joue du six cordes ! ».

Après le grave tremblement de terre de 1981, il a été obligé de partir d'Athènes; il n'y avait plus de travail, les cabarets étaient détruits. Par des connaissances il atterrit à Paris et trouve un établissement grec pour jouer. Mais à cette époque il n'est pas question de jouer du rebétiko, le terme même est inconnu à Paris. Les Français (et les touristes) ne souhaitent entendre que ce qu'ils connaissent déjà, le sirtaki, invention de Théodorakis pour le film *Zorba le Grec*, très populaire en France. Nikolas est étranger à cela, et recherche désespérément des musiciens de rebétiko. Il finit par en rencontrer un et de fil en aiguille se retrouve dans le plus ancien café-théâtre de Paris, la Vieille Grille. Là il rencontre Elias Petropoulos, spécialiste du rebétiko<sup>2</sup>, Vassilis Alexakis, Jacques Lacarrière... Ce dernier lui propose de travailler avec lui pour une tournée avec le spectacle de théâtre musical *Le Chant profond de la Grèce*. En réalité Nikolas n'était en France que pour une courte durée, et il se retrouva à annuler son billet de retour, pour jouer pendant deux semaines à raison de deux spectacles par jour au festival Europalia à Bruxelles, puis dans toute la France. En 1981, la Grèce a changé de gouvernement et a adhéré à la Communauté européenne. Après quelques années de concerts (à l'ambassade de Grèce il rencontre Melina Mercouri, alors ministre de la culture grecque, qui est agréablement étonnée de rencontrer des praticiens du rebétiko en France) et quelques enregistrements, il retourne dans son pays puis revient en 1987 pour un spectacle avec Vassilis Alexakis au Café de la Danse à Paris, puis de nouveau avec Jacques Lacarrière à l'Institut

Français à Athènes... Depuis lors il est sollicité dans les manifestations sérieuses autour du rebétiko.

« J'ai connu les rebètes, j'ai discuté avec eux, j'ai mangé avec eux, j'ai appris beaucoup de choses, ce sont eux qui m'ont construit... ».

Il aura même travaillé avec Sotiria Bellou, l'une des dernières représentantes du genre, en 1985. Depuis 2002 il vit en France, à Millau (Aveyron) avec sa famille. Il retourne néanmoins chaque année à Skopelos, entre autres pour donner des stages de bouzouki durant l'été. Mais il en donne également à Toulouse, à Montpellier et à Aix-en-Provence. Il aime la France, pour lui pays de culture dans lequel il a pu créer une double racine. Il apprécie notamment cette ouverture qu'il n'a pas connue en Grèce — la découverte du blues et du jazz, par exemple.

Alem Alquier

Discographie :

- 14 chansons populaires grecques 1937-1950
- To Palio Mas Spiti (1987)
- Rebétiko, chansons des fumeries et des prisons Radio France - Ocora, Harmonia Mundi (1984)
- 17 chansons de rebetika en hommage à Elias Petropoulos - éditions Nefeli, Caen, 2005



## Où se procurer les disques de rebétiko ?

Question fondamentale. Chez les disquaires, n'espérez pas trouver grand-chose. Il y a toutefois au moins un incontournable disponible tant chez Harmonia Mundi qu'à la FNAC, c'est l'album *Hommage à Tsitsanis* de chez Ocora, et c'est la plus belle introduction qu'on puisse rêver à l'œuvre de ce pur génie. Sinon, allumez votre ordinateur et allez visiter les sites suivants (l'un et l'autre font de la vente en ligne) :

- En France : Info-Grèce ([boutique.info-grece.com](http://boutique.info-grece.com)). La boutique d'Info-Grèce propose un choix d'une cinquantaine de disques de rebétiko. Concernant Vamvakaris, on peut y trouver un double CD à environ 15 euros qui est une compilation intéressante si l'on n'a pas déjà de disques de lui. Dans la même série (*I Synthethes - Les Compositeurs*) figurent aussi Tsitsanis et Hiotis. Tant pis pour les puristes, je conseillerai aussi le double album de Yorgos Dalaras *Aferoma ston Marko Vamvakari*, enregistré en 2002 avec ses amis d'enfance Stelios et Domenikos Vamvakaris (fils de Markos, donc, musiciens professionnels eux-mêmes et, on s'en doute, connaisseurs s'il en est de l'œuvre de leur père) et une belle brochette de « peintures ».
- En Grèce : Photis Fokas ([www.musical.gr](http://www.musical.gr)). Là, c'est Byzance, avec quelque 700 CDs de rebétiko référenciés ! Du choix, donc, des prix plutôt sympa, du sérieux et des délais de livraison très courts. Je suis un fidèle client.
- Enfin, si vous habitez Toulouse, allez faire un tour à la médiathèque. Il n'y a pas grand-chose, mais c'est du bon : outre le Tsitsanis de chez Ocora, vous pourrez trouver deux albums de la grande Sotiria Bellou et une excellente compilation allemande d'enregistrements des années 30 et 40, sous le titre *Rembetika* et le label Trikont. Ah, et j'oubliais deux autres compilations de premier choix, américaines, celles-là : *Mourmourika, songs of the greek underworld* (Rounder) et *Greek-Oriental Rebetika* (Arhoolie- Folklyric).

Pierre-Marie Blaja

1. La « tetrachordisation » du bouzouki se produisit dans les années 50 par l'intermédiaire de Manolis Hiotis, bouzoukiste de talent mais aussi guitariste. L'accord en fut changé : là où le système à trois chœurs donnait *ré-la-ré*, le système à quatre donna *do-fa-la-ré*.

2. Elias Petropoulos a publié près de quarante livres, dont une *Anthologie rebétique* avec plus de 1500 rebétika, chants du milieu et des marginaux grecs et *Le Manuel du bon voleur*, qui dénonce la justice et la prison en Grèce et qui lui valut une nouvelle condamnation à dix-huit mois de prison ferme, par contumace car il était réfugié en France, depuis 1975 (Il avait connu la prison à trois reprises sous les colonels).

photo  
coll. N. Syros

# L'Insoliste,

## UNE NOUVELLE RESPIRATION

Sylvain Roux dirige en Dordogne  
un lieu axé sur la formation  
et la recherche autour de l'improvisation

propos recueillis par Maïlis Bonnacase

lûtiste de formation, Sylvain Roux explore, de 1970 à 1980, les musiques médiévale, Renaissance, baroque et classique. Il se passionne ensuite pour l'étude et la pratique des musiques traditionnelles et populaires, découvre le fifre grâce à Christian Vieussens et joue avec la formation de ce dernier de 1985 à 1990.

Sa démarche et sa réflexion sur la fonction de la musique traditionnelle contemporaine et l'improvisation l'amènent à partager les travaux d'expérimentation de la Compagnie Bernard Lubat avec laquelle il sillonne la France de 1990 à 2000. Ces pérégrinations uzestaises lui permettent de côtoyer sur scène François Corneloup, André Minvielle, Marc Perrone, Louis Sclavis, Michel Portal...

Il se produit aussi, lors de diverses prestations, avec Michel Macias, Francis Mounier (L'Occidentale de Fanfare), Alain Bruel, Xavier Vidal, Alain Cadeïllan... Titulaire du Diplôme d'État de professeur de musique traditionnelle, il conçoit et coordonne, depuis 1994, les stages-concerts de musiques improvisées, « Faire avec », à l'École Britten de Périgueux. Parmi les nombreux intervenants invités lors de ces sessions, citons Beñat Achiary, Jacques Di Donato, Dominique Regef, Jean-Marc Padovani, Valentin Clastrier, Michel Marre, Alfred Spirli, Miqueù Montanaro, György Kurtag Jr. ...

Il intervient également, dans le cadre de projets ponctuels, à l'École Nationale de Musique de la Dordogne et au Conservatoire Municipal de Musique de Périgueux. De 1995 à 2005, en duo avec Jérôme Martin, il se consacre au théâtre burlesque musical à travers deux spectacles, *La Conférence*, puis *Les Guides*, mis en scène par Gilles Defacque, directeur-clown du Prato, Théâtre International de Quartier à Lille.

À partir de 2004, il développe un travail personnel autour de la musique électroacoustique, suscite des rencontres/performances, notamment avec Patrick Auzier (pyrotechnicien), François Rossé (musicien, compositeur), Patrick Deletrez (plasticien), Étienne Rolin (musicien,

compositeur, peintre), Sabina Ignoti (danseuse), Mieko Miyazaki (musicienne, chanteuse) et Gilles Estran (danseur) auprès duquel il se forme également à la danse contact-improvisation.

### L'insoliste, c'est quoi ?

L'insoliste est un lieu axé sur la formation et la recherche autour de l'improvisation, l'expérimentation, l'invention, la confrontation, c'est un carrefour artistique pluridisciplinaire qui propose une réflexion pour un rapport différent à l'art et au(x) public(s) en milieu rural, c'est aussi une forme de réponse au marasme ambiant, une sorte de « maquis culturel », une porte ouverte sur l'inconnu, une démarche originale qui s'inspire d'une pensée de Bernard Lubat : « Mieux vaut improviser que de prévoir le pire ! »

### Pourquoi et comment L'insoliste ?

Après de nombreuses années passées sur les scènes de France et de Navarre, j'ai eu besoin de faire le point sur ma pratique artistique. Le fait d'arrêter le duo, avec Jérôme Martin, après dix ans de bons et loyaux services (*La Conférence* et *Les Guides*), m'a permis de réfléchir et d'imaginer une autre façon de vivre de mon art. La crise majeure de la diffusion du spectacle vivant en France, les problèmes récurrents du régime de l'intermittence m'ont aussi obligé à repenser ma façon d'être artiste. Depuis longtemps, j'avais ce projet dans la tête : transmettre ce que j'avais appris et pratiqué pendant dix ans au sein de la Compagnie Bernard Lubat : improviser avec n'importe quoi et n'importe qui ! Donc, je me suis retroussé les manches et j'ai inventé ce lieu dans la partie la plus ancienne de ma maison, 1802 ! Six mois de dur labeur ont été nécessaires pour créer L'insoliste au printemps 2006. Des ateliers pour enfants, pour adultes, des stages pour professionnels ont vu le jour dès le mois de



Sylvain Roux  
pendant les travaux  
de L'insoliste.  
Photo Étienne Roux

mai. J'ai proposé diverses formules pour permettre aux stagiaires de découvrir ou d'approfondir l'improvisation. Le travail porte sur l'observation, l'écoute, l'intention, l'espace, le corps, la voix, le son, le rythme, etc. Ces stages sont ouverts aux musiciens, chanteurs, danseurs, comédiens, plasticiens... Afin de proposer une autre façon de concevoir l'improvisation, je mets en place des master classes dirigées par des artistes que j'invite : François Corneloup est venu en décembre dernier, Étienne Rolin, en février, d'autres suivront...

### D'autres projets en vue ?

J'aimerais proposer des stages sur le thème *cuisine et musique improvisée*, la réflexion autour de l'image, de la peinture, de la langue m'intéresse aussi... Cet été, je vais certainement poursuivre l'idée que j'ai lancée en juillet dernier, le stage *Sur le champ* : trois jours de travail autour de l'improvisation pluridisciplinaire et, chaque soir, nous allons jouer chez les habitants du village, dans leur chai, sur leur terrasse, ou dans leur jardin. Ce qui m'intéresse dans ce genre d'actions, c'est d'aller à la rencontre d'un public qui ne connaît pas le domaine de l'improvisation et qui découvre en direct un travail artistique original qu'il n'irait pas forcément voir ailleurs, mais, comme ça se passe chez eux, ils ont une autre perception, une nouvelle relation s'installe entre eux et les artistes. Et, en plus, on mange ensemble après le spectacle !

### L'insoliste hors les murs, c'est quoi ?

Depuis le début de cette aventure, je me suis dit que je ne m'enfermerai pas à L'insoliste, même si j'ai de nombreux projets à y développer. De plus en plus, je propose à différentes structures (écoles de musique, conservatoires, associations départementales, écoles primaires, etc.) des

projets autour de l'improvisation. Le Conservatoire Occitan a fait aussi le pari audacieux de me solliciter pour des stages sur ce thème les 2 et 3 juin prochain.

### Et l'improvisateur sur scène ?

Pour l'instant, je travaille essentiellement sous forme de duos, notamment avec l'artificier Patrick Auzier, le pianiste François Rossé, le clarinetiste et saxophoniste Étienne Rolin, la danseuse Sabina Ignoti, la musicienne japonaise Mieko Miyazaki, l'artificier Gérard Vigneron... Je suis aussi en train d'écrire un spectacle théâtral et musical autour de la langue gasconne avec la comédienne Isabelle Loubère, mais il y aura très peu d'improvisation, je vais revenir momentanément à la partition !!!



L'insoliste,  
le bourg  
24240 Razac de Saussignac  
05 53 27 57 39  
06 86 87 22 12  
<http://insoliste.over-blog.com>

Cie Au pas du bœuf,  
<http://aupasduboeuf.over-blog.com>



haut : S. Roux (à droite)  
et les stagiaires de L'insoliste.  
Photo Raphaëlle Semette

ci-contre : S. Roux  
photo Hélène Le Cheviller

# Les sources mélodiques



par Didier Perre

## de la bourrée à deux temps en Velay .1

Lorsqu'à la fin des années 1970, j'ai commencé à approfondir ma connaissance des musiques populaires en Velay<sup>1</sup>, ce que je retenais de la bourrée, telle qu'elle était portée par les groupes folkloriques locaux, pouvait se résumer à « En Velay, la bourrée est une danse à figures, qu'on démarre du pied droit, dont la mélodie uniquement ternaire est divisée en deux parties de quatre fois quatre pas »; le schéma passait à quatre fois trois pas pour deux bourrées « exceptionnelles », couramment appelées La masciarada et Èi vist lo lop. Très rapidement, dès que je l'ai confronté au répertoire familial et aux premiers musiciens de tradition que je rencontrais, je me suis aperçu que ce postulat simple ne collait pas avec la réalité. Malgré tout, tout ce que j'entendais correspondait à des bourrées ternaires (dites à trois temps). Pourtant je trouvais progressivement quelques sources écrites, géographiquement référencées sur cette zone, qui publiaient les mélodies de bourrées binaires (dites à deux temps). Ces notations ne collaient pas aux enquêtes de terrain, au cours desquelles je n'enregistrais (et n'ai jamais enregistré) que des bourrées ternaires. Sur ces bases peu assurées, j'ai assez longtemps affirmé à qui voulait l'entendre que la bourrée « à deux temps » existait anciennement en Haute-Loire, spécifiquement dans le nord du département et provenait de la Basse Auvergne proche<sup>2</sup>. La présente contribution, en plusieurs étapes, se propose de réinvestir ces sources et si possible d'en tirer une vision un peu plus nuancée, tant géographiquement que chronologiquement.

### I. Bourrées binaires et bourrées ternaires

On lira avec beaucoup d'intérêt le commentaire de Louis Lambert sur les danses rustiques dans le tome II (1906) de *Chants et chansons populaires du Languedoc* (pp. 3-4), celui-ci est particulièrement éclairant sur les problèmes de nomenclature :

« Les danses rustiques sont divisées en trois séries :

1) *bourrées* ; 2) *rigaudons* ; 3) *montagnardes*. Dans les pays où elles ont été recueillies, ces distinctions n'existent pas ; suivant la région, ces trois genres sont confondus sous une désignation unique : dans la Haute-Loire, la Lozère, l'Aveyron, la Corrèze, le Gard, ce sont des *bourrées* ; dans l'Ardèche, des *rigaudons*.

Il est pourtant nécessaire d'établir une classification différente entre les danses à deux temps et celles à trois temps.

Tous les auteurs sont d'accord pour assigner à la *bourrée* et au *rigaudon* la mesure à deux temps. La différence qui existe entre elles consiste uniquement dans la façon de danser.

La *montagnarde*, seule, se danse à trois temps. Cette dénomination de *montagnarde* n'est point en usage dans le peuple, on la trouve indiquée, je crois, pour la première fois, dans *l'Album auvergnat* ».

Ce chercheur scrupuleux que fut Louis Lambert semble bien avoir résumé le problème, les termes sont imprécis et renvoient plus à des éléments chorégraphiques qu'à des structures mélodiques spécifiques. Le terme *montagnarde*, qui a eu une grande postérité, serait ainsi une proposition classificatoire de Jean-Baptiste Bouillet, en 1853.

Pour un historique, on se reportera à l'article *Bourrée* dans *La danse traditionnelle en France*<sup>3</sup> d'Yves Guilcher qui fait le point sur les seules données fiables en cette matière, l'abondante littérature sur le sujet n'étant le plus souvent que spéculations sans fondement.

Les sources anciennes n'attribuent au terme *bourrée* que des structures mélodiques à deux temps, mais ces sources sont savantes<sup>4</sup>. Lambert lui-même cite le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768)<sup>5</sup>. Le recueil de Jean-Benjamin de Laborde, publié en 1780, ne contient (pp. 437-442) pour l'Auvergne aucune bourrée ternaire ; par contre sont notés (pp. 428 et 429) deux airs à danser ternaires du Périgord.

Toujours est-il que la dichotomie *bourrée à deux temps / montagnarde à trois temps* n'a plus guère cours aujourd'hui et que l'on parle de *bourrée à deux temps* pour des airs notés en 2/4 et de *bourrée à trois temps* pour des airs le plus souvent notés en 3/8 mais aussi en 3/4 ou 6/8.

1. L'unité historiquement et culturellement la plus pertinente sur le département de la Haute-Loire est le Velay, ancien pays d'état (contrairement à l'Auvergne, pays d'élection), dépendant de la généralité de Languedoc et correspondant grosso modo aux actuels arrondissements du Puy-en-Velay (moins le canton de Saugues) et d'Yssingéaux.

2. Voir en particulier ma contribution en 1998 au *Guide Gallimard Haute-Loire*.

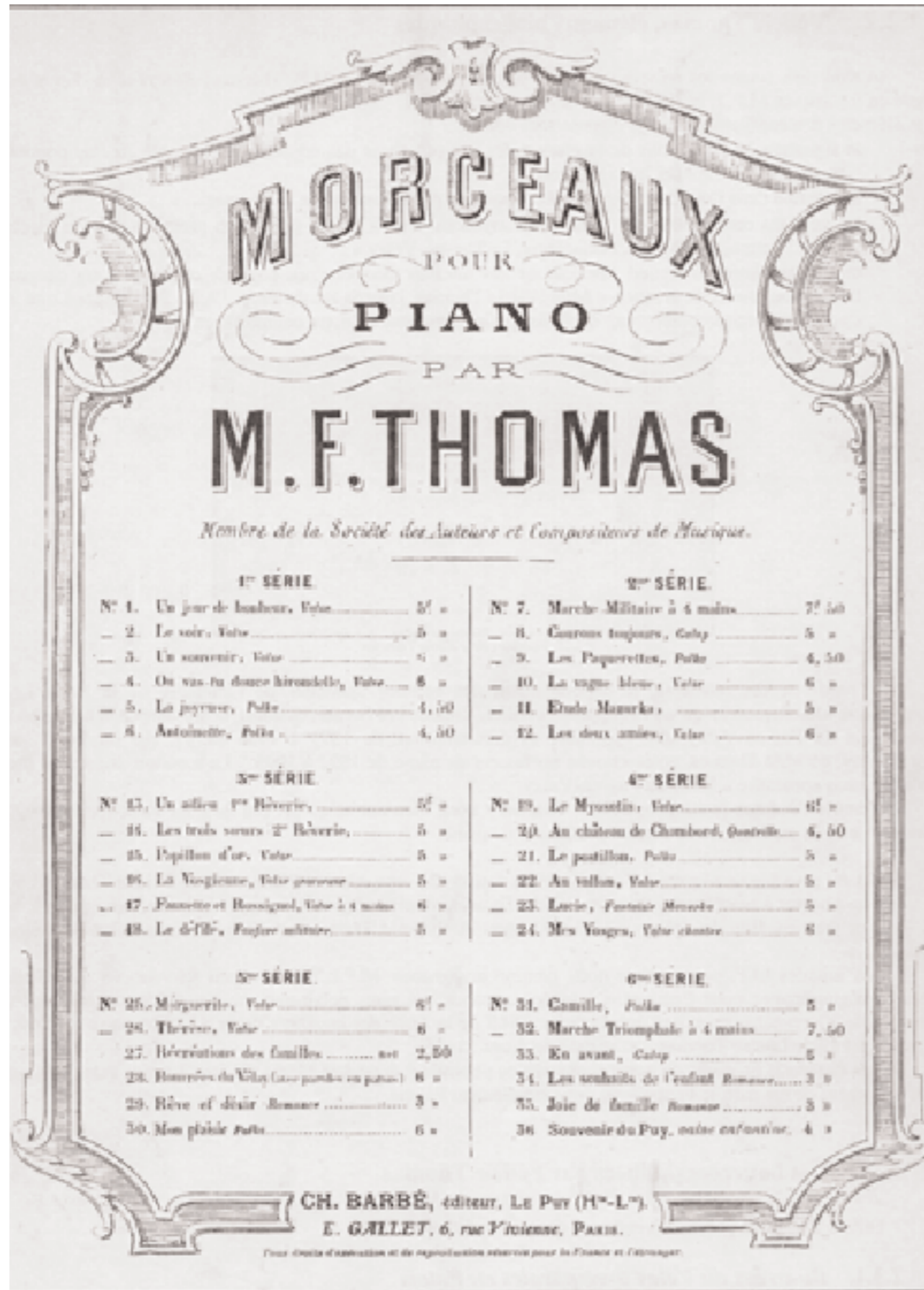
3. Yves Guilcher, 1998, *La danse traditionnelle en France*, FADMT éditions, pp. 243-246

4. Par exemple en 1766, l'abbé Lacassagne écrit : « Le Rigaudon se marque par 2/4.

Il est composé de deux reprises, chacune de 4, de 8 ou de 12 mesures. Son mouvement est toujours vif, et chaque reprise commence à la dernière note du second temps. La Bourée (sic) ne diffère pas beaucoup du Rigaudon ».

5. Page 58 : « BOURRÉE. Sorte d'air propre à une danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui est encore en usage dans cette province. La bourrée est à deux temps gais, & commence par une noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres danses, deux parties, & quatre mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps & la première du second, par une blanche syncopée. »





Quatrième de couverture du recueil Bourrées du Velay

Si, sur le domaine du Velay, de nombreux témoignages font état de la popularité de la bourrée, les premières précisions sur la mesure de ses mélodies semblent bien dater de 1855<sup>6</sup> :

« [...] J'aurais voulu dire quelques mots du chant des danses villageoises, autrement dit la *bourrée*. Je dirai seulement que ce chant est toujours un motif à 3/8 ou à 2/4 composé de huit mesures entières partagées en deux reprises qui se répètent deux fois; mais que cette mesure varie par sa prestesse et sa lenteur dans les différents cantons de la Haute-Loire. »

Il n'est pas sûr que ce texte, juste postérieur à la publication de *l'Album auvergnat* de Jean-Baptiste Bouillet (1853) qui a pu l'influencer, soit totalement fiable. En particulier, le reste de l'article consacré aux chants paysans laisse quelque peu dubitatif. De plus, les notations et enregistrements ultérieurs ont montré que la structure en huit mesures était loin d'être la règle. Néanmoins, ce texte signe la prééminence de la bourrée parmi les danses paysannes et atteste de la coexistence des deux types de mesure en Haute-Loire, ce qui distingue foncièrement le Velay et le Brivadois de la Haute-Auvergne où n'a jamais été attestée que la forme ternaire<sup>7</sup>.

## 2. Félicie Thomas (1837-1905) : danses bourgeoises et collectage

### 2.1. L'œuvre de Félicie Thomas

Mon attention a été attirée sur Félicie Thomas par une mention dans la bibliographie du tome III de *La vie paysanne dans la Haute-Loire* d'Ulysse Rouchon (p. 226) : « Mme F. Thomas, Bourrées du Velay... », c'est à ma connaissance la seule mention bibliographique de cette œuvre avant mes recherches, si l'on excepte une carte postale de la maison Margerit-Brémont, republiant la bourrée n°4 (voir ci-dessous).

En particulier, Louis Pascal, dans sa *Bibliographie du Velay* et

de la Haute-Loire, publiée en 1903, ne cite pas notre compositrice.

Si l'on se réfère à la quatrième de couverture du recueil *Bourrées du Velay*, les œuvres de Félicie Thomas sont numérotées par opus de 1 à 36, et classées en six séries (voir illustration 1); je conserverai cette classification.

Ces œuvres<sup>8</sup> sont toutes pour piano et majoritairement seulement instrumentales. Les danses bourgeoises sont l'essentiel de cette œuvre : quinze valse, six polkas, deux galops, deux mazurkas, un quadrille. La musique militaire est présente avec une marche militaire, une fanfare militaire, une marche triomphale. Enfin on notera deux rêveries et trois romances. L'opus 27 *Récréations des familles...* est en fait un recueil puisqu'il contient deux polka-mazurkas, deux valse, une polka, un galop, une rédowa, ainsi que deux bourrées.

Outre les bourrées, certaines œuvres sont pourvues de paroles (op. 24 *Mes Vosges*, paroles M-H Chastel; op. 29 *Rêve et désir*, paroles de M...; op. 34 *Les souhaits de l'enfant*, paroles de M...; op. 35 *Joie de famille*, paroles de M...). La tonalité de ces paroles est d'ailleurs conservatrice et bourgeoise, exaltant la famille et l'obéissance filiale. Enfin, il existe une version orchestrale des opus 19 *Le myosotis* et 31 *Camille*, orchestrés par Antony Lamotte<sup>9</sup>.

Les dates mentionnées dans le fichier de la Bibliothèque nationale, pour les œuvres qui y sont conservées, vont de 1878 à 1898.

### 2.2. Félicie Thomas, éléments biographiques

À vrai dire, toutes les œuvres ci-dessus portent pour signature M.F. Thomas; *Bourrées du Velay* étant signé en frontispice M.F.T. et *Récréations des familles* M.F.L.T.

Les éléments d'identification dont je dispose sont donc :

- la signature M.F. Thomas de la plupart des œuvres, l'une des éditions de *Souvenir du Puy* portant la signature M.-F. Thomas, avec un tiret;
- la mention dans l'ouvrage d'Ulysse Rouchon cité ci-des-

6. Pierre-Charles Ranchet, 1856, *Mémoire lu au congrès scientifique de France...*

7. Comme cela est confirmé par Jean-Michel Guicher dans *L'Aubrac*, tome 5, p. 304. Malgré le monumental travail du C.N.R.S. sur l'Aubrac, on écrit encore çà et là des inepties : tel Christian Poché qui, dans son *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée* (Fayard, 2005), écrit entre autres fadaïses à l'article *Bourrée* : «...la « bourrée française » à deux temps, répandue de nos jours en Lozère et Aubrac... ». Je suis curieux de connaître ses sources.

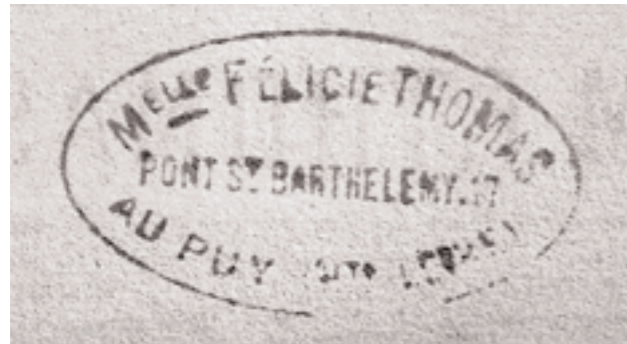
8. Beaucoup de ces œuvres sont déposées à la Bibliothèque nationale de

France, département de la musique, 2 rue de Louvois, 75002 Paris; il y manque cependant la totalité de la première série (op. 1 à 6), les opus 7, 8, 11, 20, 21, 27 et 36. Je possède pour ma part quelques pièces manquantes à la Bibliothèque nationale : les opus 7, 8, 27 (*Récréations des familles* comprenant deux bourrées) et 36.

9. Nicolas-Antony Lamotte (1819-1912), auteur d'un très grand nombre de morceaux de musique de danse; il a dirigé des orchestres de danse à Paris et à Londres.

sus « Mme F.Thomas... » ;

- les versions orchestrales des opus 19 *Le myosotis* et 31 *Camille* portent en première page la mention « M. F. Thomas, 17, Pont St Barthélemy, Au Puy-en-Velay » ;
- mon exemplaire du recueil *Récréations des familles* qui porte, en page de couverture, un tampon à l'encre rouge avec la mention « Mlle Félicie Thomas, Pont St Barthélemy, 17, Le Puy, Haute-Loire », il s'agit donc vraisemblablement de l'exemplaire personnel de notre compositrice.



Tampon de  
Félicie Thomas

À partir de ces éléments, le dépouillement des éditions annuelles de l'annuaire de la Haute-Loire (imprimerie Marchessou jusqu'en 1906, puis Peyriller, Rouchon et Gamon ensuite), disponibles à la bibliothèque municipale du Puy-en-Velay, fait apparaître la domiciliation, de 1879 à 1906 au 17, rue du Pont Saint-Barthélemy, de Mlle Thomas, notée comme professeur de piano de 1892 à 1906<sup>10</sup>. La mention disparaît à partir de 1907, sans apparaître ailleurs au Puy-en-Velay.

Comme l'indique le tampon, Félicie Thomas a donc bien habité au 17, rue du Pont Saint-Barthélemy au Puy-en-Velay et est enregistrée comme professeur de piano.

Il a été possible de retrouver l'acte de décès daté du 22 septembre 1905, au nom de Félicie Thomas : «...le vingt-un courant à neuf heures du soir, Félicie Thomas, rentière, âgée de soixante-huit ans, née et domiciliée au Puy, célibataire, fille de défunts Charles Thomas et Virginie Thomas est décédée, Pont Saint-Barthélemy 17... ».

Les initiales M.F. précédant le nom, comme la signature M.F.L.T. du recueil *Récréations des familles* restent énigmatiques ; pour l'instant, l'acte de naissance qui nous éclaire-

rait sur les différents prénoms est introuvable. On notera cependant que l'édition 1980 de la *Liste des membres* de la SACEM porte (p. 864) la mention « Félicie Louise Thomas » et sa date de décès : 1905.

Les différents prénoms de notre compositrice pourraient donc être Marie, Félicie, Louise, mais cela reste une hypothèse de ma part, je l'appellerai donc simplement Félicie.

### 2.3. Les bourrées publiées par Félicie Thomas

Félicie Thomas a publié des bourrées dans deux recueils :

#### 2.3.1. *Bourrées du Velay avec paroles en patois*

Je possède deux éditions de ce recueil, signé M. F. T., le frontispice des deux est identique, orné d'une gravure signée L. Denis représentant un couple en costume local (coiffe dite « à l'ombrage » pour la femme et veste courte et sabots pour l'homme) dansant devant le site du Puy-en-Velay (illustration 3).

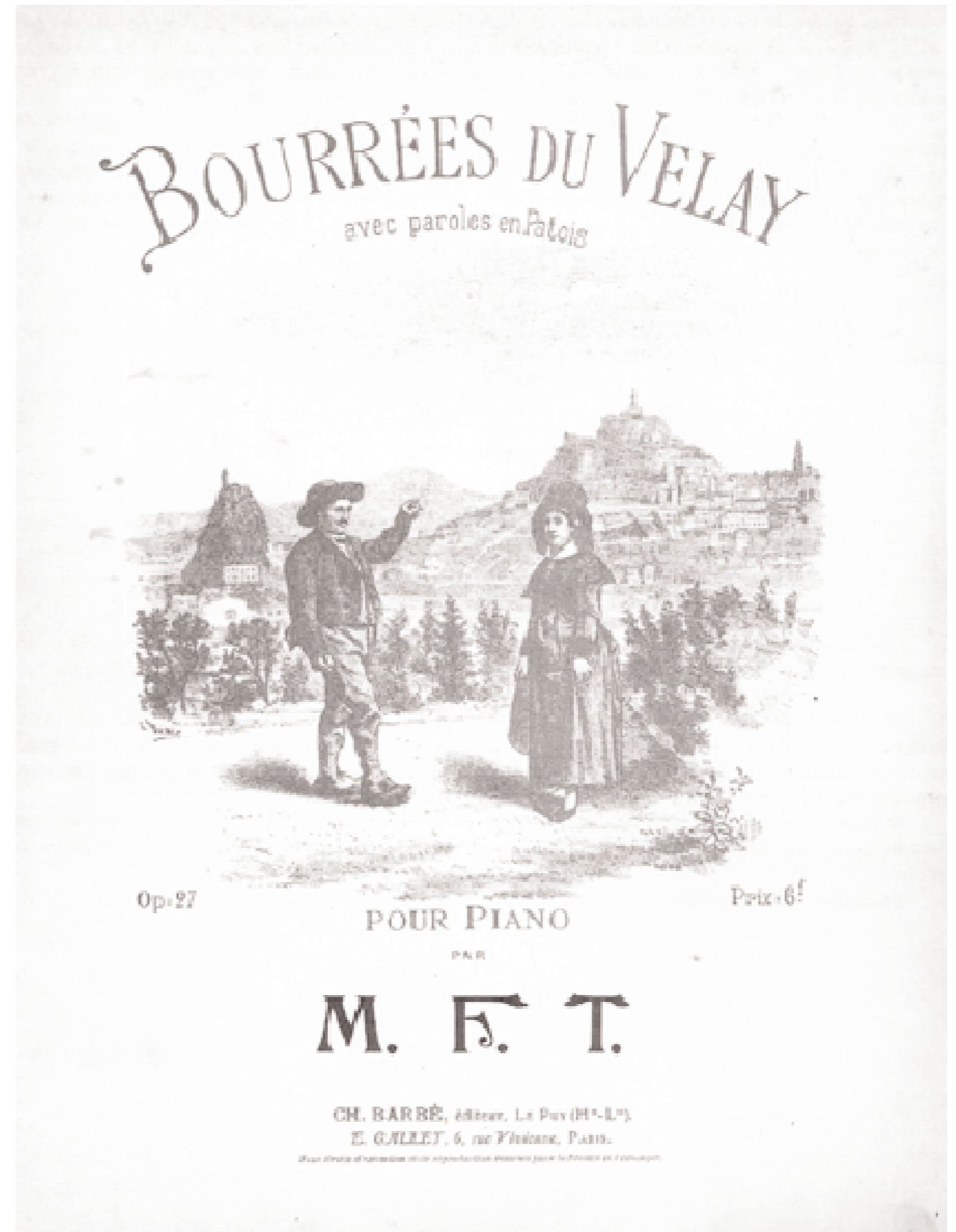
- La première éditée chez Ch. Barbé au Puy, de 8 pages contient 6 bourrées, uniquement ternaires et **non numérotées**. La couverture porte la mention op. 27, alors que le bas des pages intérieures de droite porte la mention n°28. Le prix n'est pas renseigné. En dernière de couverture la dernière œuvre de M. F. Thomas mentionnée est l'op. 35 *Joie de famille*.

- La seconde est coéditée chez Ch. Barbé au Puy et E. Gallet, 6, rue Vivienne à Paris, de 12 pages ; elle contient 10 bourrées **numérotées**, reprenant les six du recueil ci-dessus mais dans un ordre différent. La couverture porte la mention op. 27 et l'indication du prix 6 F. En dernière page de couverture, la dernière œuvre mentionnée de M. F. Thomas est l'op. 36 *Souvenir du Puy*. **Cette édition semble donc être postérieure à la précédente**. De plus, la page 2 porte en bas la mention : « Le texte de ces chansons patoises a été revu et mis au net par M. le baron de Vinols, ancien député, Président de la Société d'agriculture, Sciences et Arts du Puy, auteur des vocabulaires : *Patois-Vellavien-Français* et *Français-Patois-Vellavien*. »<sup>11</sup>

10. En effet, la fondation de l'école municipale de musique du Puy-en-Velay en 1893 laissera au secteur « privé » l'enseignement du piano et du chant (Escoffier, p. 689).

11. Il s'agit de Gabriel (dit Jules) Vinols de Montfleury (1820-1901), député de la Haute-Loire de 1871 à 1875, président de 1876 à 1901 de la Société

d'Agriculture, Sciences, Arts et Commerce du Puy-en-Velay. Félicie Thomas utilise effectivement le code graphique de De Vinols, et notamment le (-) placé au dessus des voyelles longues. Ce code est décrit pages 6 à 8 de son ouvrage *Vocabulaires*...



Frontispice  
du recueil  
*Bourrées  
du Velay*,  
2<sup>e</sup> édition



**2.3.2. Récréations de familles, Polkas, Valses, Mazurkas, Rédowas, Galops, Suivis de Deux Bourrées du Velay avec paroles en Patois local**

J'en possède une édition signée M. F. L. T. éditée chez Benoit aîné, Éditeur, 31 rue Meslay, Paris. Le frontispice est constitué de motifs floraux (églantier) et signé L. Denis avec la mention Imp. Delanchy et C<sup>ie</sup> Paris. Il porte la mention op. 28. Ce recueil comprend dans l'ordre: Polka-Mazurka, Valse, Polka, Polka-Mazurka, Galop, Rédowa, 2<sup>e</sup> Valse, 1<sup>1</sup><sup>e</sup> Bourrée Madâma pourta piinta..., 12<sup>e</sup> Bourrée Aquest' on las fia...

**2.3.3. Tentative de datation de ces deux recueils**

Dans l'ordre de l'inventaire des opus, ces deux recueils sont référencés n° 27 *Récréations des familles...* et n° 28 *Bourrées du Velay...* Cette numérotation est un peu confuse dans la mesure où la couverture de *Bourrées du Velay...* porte le n° 27 et que la numérotation des deux bourrées publiées dans *Récréations...* (numérotées 11 et 12) fait suite à celles de *Bourrées du Velay...* (numérotées de 1 à 10).

La mention relative au baron de Vinols permet de situer la deuxième édition de *Bourrées du Velay* postérieurement à la parution de son *Vocabulaire* (1891). Du fait de la numérotation des bourrées, le recueil *Récréations des familles...* est postérieur au recueil *Bourrées du Velay*. Or les deux bourrées de *Récréations des familles...* ont été republiées et commentées par Julien Tiersot dans la Revue des Traditions Populaires d'août-septembre 1897<sup>12</sup>.

**On peut donc, sans risque d'erreur, situer la publication des deux recueils, au moins pour les éditions entre mes mains, sur la période 1891-1897.**

**2.3.4. Les bourrées publiées**

Au total, sous l'intitulé générique *bourrée*, Félicie Thomas a publié 12 mélodies populaires de danse numérotées de 1 à 12 que l'on peut classer ainsi:

N°	Titre (graphie originale)	Mesure
1	Diidsa zanéta...	2/4
2	Chi ièou voudio...	3/8
3	Pâia piinta mia...	3/8
4	L'èi viista ma mia...	3/8
5	Daque venia tsartsa...	3/8
6	Anin a Pagna...	3/8
7	Bâila ii de fê...	2/4
8	Ei ein tsapelou de pâia...	2/4
9	La bourèia d'Anouvèrnia...	3/8
10	N'èi ma chin sôn...	3/8
11	Madâma pourta piinta...	2/4
12	Aquest' on las fia...	2/4

Donc, sur douze bourrées, cinq sont à deux temps et sept à trois temps, ce qui fait une proportion de mélodies binaires non négligeable... est-elle représentative de ce que l'on pouvait danser à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle?

Chacune de ces bourrées est publiée pour piano, la ligne mélodique est tenue d'abord à la main droite, l'accompagnement étant le plus souvent constitué très simplement d'une pédale rythmique à la main gauche. Les paroles sont données en tête de partition et ne sont donc pas mises en relation avec la musique. Souvent Félicie Thomas utilise le passage à l'octave pour la reprise.

Je donne ci-dessous la ligne mélodique de la main droite en proposant une restitution des paroles en regard de la mélodie, ce qui n'est pas toujours évident. Lorsque l'original porte une indication de tempo, je la reproduis. Voici donc mélodies et paroles de ces cinq bourrées binaires publiées par Félicie Thomas:

12. Julien Tiersot, *Deux bourrées de (sic) Velay*, Revue des Traditions Populaires, août-septembre 1897. Cette publication de Tiersot sera ensuite reprise par Sébillot dans *Littérature orale de l'Auvergne* (pp. 274-275).

**N° 1 Diidsa zanéta / Dija Joaneta**

The image shows the musical notation for the first piece, 'Diidsa zanéta / Dija Joaneta'. It consists of three staves of music. The first staff is the original notation, and the second and third staves are transcriptions. The lyrics are written below the notes.

Écriture originelle

Diidsa zanéta voles te loudsa ?  
Nani ma mâira me vole marida.  
Prindrèi ein hôme qui satse travaia,  
É fouire la Vigna é sedsa lous pra.  
Tindrein boutiica  
Vindrein de taba  
Chinsdôu lou roudse  
Doudse lou musca

Traduction : 1. - Dis, Jeannette, veux-tu te louer... ? - Nani ma mère, je veux me marier... 2. Je veux prendre un homme qui sache travailler... et bêcher la vigne et faucher les prés... 3. Nous tiendrons boutique, nous vendrons du tabac... cinq sous le rouge, douze le muscat...

Transcription

1. - Dija Joaneta, vòles te lojar, larirèta,  
Dija Joaneta, vòles te lojar ?  
- Nani ma maire, me vôle maridar, larira,  
Nani ma maire, me vôle maridar.  
2. Prindrèi un òme que sache trabalhar, larirèta,  
Prindrèi un òme que sache trabalhar,  
E fôire la vinha e sejar los prats, larira,  
E fôire la vinha e sejar los prats.  
3. Tendrem botica, vendrem de tabat, larirèta,  
Tendrem botica, vendrem de tabat,  
Cinc sòls lo roge, dotze lo muscat, larira,  
Cinc sòls lo roge, dotze lo muscat.

Je propose pour cette bourrée un positionnement des paroles ainsi que les onomatopées terminales en me basant sur les nombreuses versions d'autres régions publiées par Louis Lambert<sup>13</sup>. De la même façon, tant les paroles que la comparaison avec d'autres versions me font supposer que les deux dernières mesures et le second

temps de la mesure les précédant sont un ajout de Félicie Thomas. Compte tenu des remarques ci-dessus, la structure de cette bourrée est régulière (en pas) : [1<sup>re</sup> partie : (2 + 2) X 2 ; 2<sup>e</sup> partie : (2 + 2) + (2 + 2')]. Sa mélodie est en mode de la.

13. Louis Lambert, 1906, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, tome II, pp. 21-29. Page 23, il apporte la précision suivante: «Ce chant est très populaire, il n'est personne dans nos provinces qui ne le connaisse. Il a servi de thème à Dalayrac pour l'ouverture de son opéra: *Les deux petits Savoyards*. C'est avec ce chant que les petits Savoyards faisaient danser deux marionnettes représentant Jeannette et sa mère. Un fil de fer lié à deux tiges fixées sur une planchette, supportait les deux poupées, attachées

au genou de l'enfant par un autre fil, auquel il imprimait des secousses qui faisaient faire aux poupées les cabrioles les plus amusantes. Parfois l'enfant s'accompagnait avec la vielle, en jouant le chant à l'unisson de la voix.» Suit la description de sa rencontre enfant avec l'un de ces petits Savoyards. Quant à Dalayrac (Nicolas Marie), c'est un compositeur né à Muret (Haute-Garonne) en 1753 et décédé à Paris en 1809, auteur d'opéras comiques à succès; *Les Deux Savoyards* a été créé en 1789.


**N° 1 Diidsa zanéta / Dija Joaneta (suite)**

Dans *L'enfant* (1878), Jules Vallès fait chanter cette bourrée à sa mère originaire de Fareyrolles (Sanssac-l'Église, à proximité du Puy-en-Velay); il note les paroles suivantes (orthographe de Vallès)<sup>14</sup>:

14. Jules Vallès, 1878, *L'enfant (Jacques Vingtras I)*, in: *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 1990, Paris, p. 257.

Digue d'Janette  
Te vole marigua  
Laya !  
Vole prendre un homme !  
Que sabe travailla,  
Laya !

**N° 7 Bâila ii de fé / Baila li de fen**



Bâi-la ii de fen en b-a-quel ase, toi-la ii de fen que l'a-ma ben.

Écriture originelle

Transcription

Bâila li de fé inbé quel ase,  
Bâila li de fé que l'ama bé,  
Bâila li de fé inbé quel ase,  
Bâila li de fé que l'ama bé,  
Chi n'ii in bâila pa inbé quel ase,  
Chi n'ii in bâila pa l'omaro pa,  
Chi n'ii in bâila pa inbé quel ase,  
Chi n'ii in bâila pa l'omaro pa,

1  
Baila li de fen en b-a-quel ase, } bis  
Baila li de fen que l'ama ben. }  
2  
Si n'i en baila pas en b-a-quel ase, } bis  
Si n'i en baila pas, l'amará pas. }  
3

Traduction : 1. Donne-lui du foin à cet âne, donne-lui du foin car il l'aime bien. 2. Si on ne lui en donne pas à cet âne, si on ne lui en donne pas, il ne l'aimera pas.

Voilà un air on ne peut plus simple, en une seule partie sur (3 + 3) X 2 pas.

**N° 8 Ei ein tsapelou de pâia / Èi un chapelon de palha**



Ei un tsapelou de pâia, Que mânqua lou courdou.  
Ei un tsapelou de pâia, Que mânqua lou courdou.  
Mia bouta milou, bouta milou  
Vous ein priè,  
lèou farèi quiicon per vou  
Mia bouta milou bouta milou  
Vous ein priè,  
lèou farèi quiicon per vou.

Écriture originelle

Transcription

Ei un tsapelou de pâia,  
Que mânqua lou courdou  
Ei un tsapelou de pâia, Que mânqua lou courdou.  
Mia bouta milou, bouta milou  
Vous ein priè,  
lèou farèi quiicon per vou  
Mia bouta milou bouta milou  
Vous ein priè,  
lèou farèi quiicon per vou.

Èi un chapelon de palha, } bis  
Que manca lo cordon. }  
Mia, botatz me lo, botatz me lo, } bis  
Vos en priè,  
leu farèi quicòm per vos. }

Traduction : J'ai un petit chapeau de paille, auquel manque le cordon. Mie, mettez-le moi, mettez-le moi, je vous en prie, moi je ferai quelque chose pour vous.

Le positionnement des paroles en regard de la mélodie est ici aussi hypothétique. La structure, en pas, de cette bourrée est [1<sup>e</sup> partie : (3 + 3) X 2 ; 2<sup>e</sup> partie : (4 + 3) X 2], elle n'est donc pas symétrique.

Sur ces paroles, Louis Lambert a publié en 1906 une bourrée ternaire recueillie au Puy-en-Velay<sup>15</sup>. Ulysse Rouchon cite les mêmes paroles sous la rubrique *paroles de branles*<sup>16</sup>.

15. Louis Lambert, 1906, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, tome II, pp. 116-117.

16. Ulysse Rouchon, 1938, *La vie paysanne dans le département de la Haute-Loire*, tome III, pp. 215-216.



Original de la  
bourrée n° 12,  
Recueil  
Récréations  
des familles...

A deux temps 4/2 Majeure 2/4 3/4 2/4

<p>Agou-éon de dé amou-éon de Agou-éon de dé amou-éon de Céi dé-éon de dé amou-éon de Céi dé-éon de dé amou-éon de</p>	<p>Agou-éon de dé amou-éon de Agou-éon de dé amou-éon de Céi dé-éon de dé amou-éon de Céi dé-éon de dé amou-éon de</p>
--	--

**Bibliographie**

BEC, Pierre ; GAUZIT, Éliane. *Réflexions critiques poético-musicales sur divers recueils occitans*, In De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture, Actes du colloque de Clamecy, 26-27 octobre 2000. Parthenay : Modal, 2001. p. 63-81.

BECOUCHE, Yves ; PERRE, Didier. *Airs traditionnels à danser de Haute-Loire, Recueil n° 1*. Le Puy-en-Velay : Cadanse éd. , 2004. 46 p.

CANTELOUBE, Joseph. *Anthologie des chants populaires français tome I : Provence - Languedoc - Roussillon - Comté de Foix - Béarn - Gascogne - Corse*. Paris : Durand, 1951. p. 133-154.

BENOIT, Marcelle (dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris : Fayard, 1992. 812 p.

BOUILLET, Jean-Baptiste. *Album auvergnat*. Moulins : P.-A. Desrosiers, 1853. 196 p.

ESCOFFIER, Georges. Le Puy-en-Velay, In FAUQUET, Joël-Marie, dir. *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard, 2003. p. 689-690.

GUILCHER, Jean-Michel. Les danses de l'Aubrac, In *L'Aubrac, étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*. Paris : Éd. du CNRS, 1975. p. 291-346.

GUILCHER, Yves, *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. Saint-Jouin-de-Milly : FADMT éd. , 1998. 276 p.

LA BORDE, Jean-Benjamin (de). *Essai sur la musique ancienne et moderne, tome II*. Paris : imprimerie Ph-D. Pierres, 1780. 444 p. et 178 p.

LACASSAGNE, Joseph. *Traité général des éléments du chant*. Paris : 1766. Réimpression Genève : Minkoff, 1972. 192 p.

LAMBERT, Louis. *Chants et chansons populaires du Languedoc, tome II*. Paris ; Leipzig : H. Welter, 1906. 348 p.

PASCAL, Louis. *Bibliographie du Velay et de la Haute-Loire*. Le Puy-en-Velay : impr. de R. Marchessou, 1903. Tome I, 710 et XXVI p. (Marseille : Laffite, 1980) ; tome II, 160 p.

PERRE, Didier. *La chanson occitane en Velay du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours : chansonnier commenté*. Parthenay : FAMDT, 2003. 292 p. (Modal Folio). [Livre+CD]

RANCHET, Pierre-Charles. *Mémoire lu au congrès scientifique de France sur la 15<sup>e</sup> question de la 5<sup>e</sup> section, ainsi conçue : Déterminer les caractères des chants, la plupart dans les tons mineurs, qui sont répandus dans les campagnes*. Congrès scientifique de France, vingt-deuxième session tenue au Puy en septembre 1855, tome II. Paris ; Le Puy-en-Velay : Derache libraire ; Marchessou imprimeur, 1856. p. 682-688. [B.M. du Puy-en-Velay, 21397]

ROUCHON, Ulysse. *La vie paysanne dans le département de la Haute-Loire : tome III*. Marseille : Laffite, 1977 (reprod. en fac-sim. de l'éd. du Puy-en-Velay, Éditions de la Société des études locales, 1933-1938). 236 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris : Vve Duchesne, 1768. 547 p.

SEBILLOT, Paul. *Littérature orale de l'Auvergne*. Paris : Maisonneuve & Larose, 1968. 344 p.

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE (SACEM). *Liste des membres*. 1980. 1020 p. [B.N.F. Vmb. 1443]

TIERSOT, Julien. Deux bourrées de Velay. *Revue des traditions populaires*. 12<sup>e</sup> année, tome XII, numéros 8-9, août septembre 1897. p. 434-435.

VINOLS DE MONTFLEURY, Gabriel dit Jules. *Vocabulaires patois vellavien-français et français-patois vellavien*. Marseille : Laffite, 1975 (Reprod. de l'éd. du Puy, impr. Prades-Freydier, 1891). 208 p.

# Disques

## Le violon d'Anaïs Compagnie Léon Larchet



*Le violon d'Anaïs* est énigmatique : aucune des deux jeunes femmes constituant ce « duo de violons aux inspirations tziganes, classiques et contemporaines » (sic) ne répond à ce prénom, puisqu'elles se nomment Virginie Basset et Charlotte Pace. Pas l'ombre d'un conte musical non plus. Juste, en page 13, *Le mur d'Anaïs* assure une continuité littéraire avec le titre. Ce disque autoproduit a donné dans l'énigme et la simplicité : nos duettistes figurent en tenue de ville sur la couverture, puis sous un relativement modeste maquillage de scène, un peu cirque branché, un peu gentil spectacle enfantin. Que nous réserve-t-on – car j'avoue ne jamais avoir entendu parler de ce violon, connaissant personnellement diverses Anaïs, mais non violonistes ? Les deux amies sont parfois accompagnées de trois autres musiciens : Richard Héry (tablas), Emmanuel Jarousse (contrebasse), Jac Lavergne à l'accordéon diatonique, à l'oud et aux percussions. Le disque nous fait passer un très agréable moment : Virginie et Charlotte sont de fines instrumentistes, à la technique pas vraiment folk mais franchement classique. Elles ont pourtant un punch très honorable, et le son de leurs violons tranche justement avec ce que l'on aurait coutume d'entendre dans ce type de musique alternative, que l'on classerait faute de mieux dans la catégorie « création ».

On flirte avec le théâtre musical, l'esprit « chanson française » mais sans avoir de chant à réellement parler, sauf dans *Meleka Vom* (pas vraiment français, justement), et un peu avec l'esprit « folk » de certaines pièces signées Clastrier ou Montbel, peut-être. Bel univers purement acoustique, de petits détours vers l'Europe centrale rappelant légèrement Bartok, un tout petit grain de folie ci et là, une douce fantaisie en permanence. Univers calme aussi, limpide, tendre et aucunement prétentieux. Merci mesdames pour ce moment de bonheur discret ! Comme quoi, les vertus de l'autoproduction permettent de ne pas toujours tomber sur le formatage et nous met à l'abri de certaines locomotives, auvergnates ou non... Et si les bailleurs de fonds et autres collectivités territoriales écoutaient un peu *le Violon d'Anaïs*, histoire de diversifier leurs générosités ?

2005 - Autoproduction  
Cie Léon Larchet  
26 bis avenue du Limousin  
63100 Clermont-Ferrand  
04 73 19 13 05  
papot@leonlarchet.com  
<www.leonlarchet.com>

Jean-Christophe Maillard.

## Boris Trouplin Troisième souffle

Boris Trouplin semble aimer les affaires qui roulent. Ce multi-instrumentiste, brillant cornemuseux du centre, talentueux veuzou, honorable *steel-drummer* et flûtiste à bec, nous offre même diverses plages au *tam-morra* et au *naccere*, plus énigmatiques pour le « tradeux » de base. La musique, les textes, les timbres divers, les styles éprouvés comme les improvisations d'apparence aléatoire (sans connotation péjorative : pensons plutôt aux musiques « ouvertes » des

compositeurs des années 70, aux free-jazzmen et autres), roulent et amassent même, au passage, de la mousse : mousse légère, mousse de champagne, grosse mousse marron de guinness !... D'ailleurs, Boris a une spécialité, et il nous la montre au dos de la couverture : il sonne de la 20 pouces... en vélo. Eh oui : même la Grande Bande n'y avait pas pensé. Ce musicien écolo a des choix musicaux en adéquation avec sa vie apparemment saine : il nous offre, comme *Le violon d'Anaïs*, de l'acoustique, et rien que de l'acoustique. Et c'est bon... on se régale dans les trois premières plages, lorsque le timbre de la cornemuse 20 pouces, après deux longs solos, se voit brusquement emboîter le pas par une veuze dans *Digitale*, tandis que la 16 pouces de *L'âme au nez du pape* (sic) est rattrapée à son tour par un superbe glissando de trombone, ce qui prétexte le passage d'une bourrée 2 temps à un bon petit funk. La cornemuse, de son côté, prend des côtés celtiques avec un pseudo-reel soutenu par deux trombones. Grandiose. C'est le début d'une série de roulades musicales et verbales : *L'amante really joueuse*, *God*



*16 couine*, *Is that cheeky or easy chica* et autre *Agitée du beau calme*... on passe des musiques caribéennes et de leurs *steel-drums* aux évocations de *mezoued* maghrébin de *Serial quidam* (qui se poursuit en impro à la Ornette Coleman !), sur fond d'annonces de gares : le vélo a dû voyager

en bagage accompagné... puis, une *jig* irlandaise, du vrai folk du centre, un petit poème-fabliau sur les tribulations de Boris et de son âne : encore plus écologique que le vélo, et bien sûr que le train. Bien, laissons encore quelques surprises aux auditeurs. On a deviné : Boris Trouplin déborde d'idées, d'humour, de talent, de répertoires, on adhère, c'est monstrueusement sympathique et époustoufflant. Mais voilà : il y a tellement d'idées que l'on risque de décrocher... C'est peut-être voulu ? Car on raccroche souvent les wagons un peu plus tard. Les techniques pour le moins diversifiées des cornemuses n'ont pas toujours la propriété des premières plages, on roule parfois de manière désordonnée... et on a envie de réécouter le CD par légères lampées, de manière à mieux déguster certains morceaux qui ont des relents de petites merveilles.

2006 - Autoproduction  
Plein de Lunes  
02 38 64 81 66  
risboem@hotmail.com  
<http://www.pleindelunes.info>

J.-C.M.

## Hestau de Siros, 40 ans

Voilà une parution importante pour toute personne s'intéressant peu ou prou au chant traditionnel et à la langue occitane. Le Festival de Siros dans les Pyrénées-Atlantiques, bien avant celui d'Ibos dans les Hautes-Pyrénées, a été pionnier dans la reconnaissance des chants à plusieurs voix des Pyrénées de Gascogne. Ce CD se veut un témoignage de cette histoire débutée en 1967 et qui continue aujourd'hui de rassembler les chanteurs béarnais. Il contient une trentaine de plages dont une majorité de chants, quelques présentations « historiques » et des *gasconadas* croustillantes, dont le célèbre *Hilh de*

*puta* de J.C. Coudouy.

Sur le plan vocal on trouve aussi bien des polyphonies et du chant soliste du fonds oral, que des chants de création en polyphonie ou bien en monodie accompagnée style folk ; il y en a donc pour tout le monde, autant ne pas s'attendre ici à un CD uniquement consacré à la polyphonie traditionnelle ! Sur le plan de la polyphonie, les voix sont ici souvent remarquables au niveau du timbre ou du phrasé ; on remarquera surtout des polyphonies d'enfants impression-



nantes, des polyphonies féminines émouvantes et des voix masculines particulièrement belles.

Cette publication historique semble avoir été conçue surtout comme un CD à destination des acteurs et du nombreux public de Siros, à titre de document de témoignage. Mais ce document, fruit d'une œuvre collective qui porte précieusement la culture de tradition orale, intéressera tous les amateurs de la *canta pirenenca* et les amoureux de la *nosta lenca*.

2007 - Distribution Agorila  
13 rue Montalibet 64100 Bayonne  
05 59 52 39 03  
<www.agorila.com>

Pascal Caumont

## Sonets Bernat Manciet Manufactures Verbales



Ce qu'on attend d'abord, ayant deviné parmi les nervures de la jaquette le nom de Bernat Manciet : de l'invention, de la profusion de mélanges qui ne paraîtront incongrus qu'en première apparence...

Manufactures Verbales ne trompe pas cette attente.

Et puis, on en vient à ce qu'évoque ce mot de *sonets* au second regard, lorsque le non doublement du « n » le révèle occitan : des bruits modestes, voire des petites musiques... de nuit ? Le CD commence effectivement par une ambiance de clair-obscur où les voix, mâles et femelles, mélangent leurs rauques et leurs luisances.

Puis c'est à se demander si la manufacture n'évoquait pas nécessairement, sans qu'on l'ait d'abord deviné, un voyage dans le temps. Mais c'est peut-être l'hommage légitime et nécessaire à Bernat Manciet, reconnu en un temps, un lieu et une langue et dont pourtant l'œuvre dépasse tout cela ! La jaquette avait donc à sa façon annoncé la voix ridée, telle qu'on croit la deviner dès la troisième plage sonore et qu'on trouve alors tellement proche de voix enracinées en tel coteau, telle montagne, telle vallée, connues en une terre et un âge faits de rides... On est alors stupéfait d'entendre que c'est portés par cette voix que de tels mots se sont envolés, alors qu'ils auraient bien pu rester

collés à la terre et aux rides...

Du reste ils évoquent bel et bien le passage du terrestre à l'aérien, et si le son ne suffit pas, le texte en bilingue d'accompagnement l'atteste. Ainsi, ils font écho à d'autres œuvres de Manciet où même le fluvial est de la partie.

De fait, il ne faudrait surtout pas chroniquer ces manufactures verbales sans parler des mots eux-mêmes, explorant les dimensions du geste, de la douleur et de la joie, des matières, des couleurs, des saveurs, des musiques et des façons de la faire. Et bien d'autres choses encore, qui ne se révéleront que réécoute après réécoute, le corps toujours accompagné des épaisseurs sonores et évocatrices des manufactures verbales... On pourrait voir alors, ô miracle, se dessiner, en confrontant toutes les évocations venues du verbe, un carrefour de Babel, voire un estuaire vers...

[Montpeirós, 1996](#) ; [Marquès, 2005](#) ; [Denguin, 2006](#)

Éditions Jorn - 04 67 96 64 79

<http://www.menestrersgascons.com>

Philippe Sahuc

## Aral

### Ténarèze



Cet album est remarquable à plus d'un titre. Musicalement, d'abord : on apprécie une belle maturité de ce groupe, avatar abouti du célèbre Perlinpinpin Fòlc. La vielle à roue électroacoustique et la clarinette basse se

surpassent, donnant parfois dans le jazz ; les arrangements sont très intelligents, subtilement variés, et on y retrouve certaines connaissances comme l'incontournable rondu *Trignac 18* ou des traditionnels basques. Conceptuellement, ensuite : cette œuvre est sous les auspices de (pêle-mêle) Bernard Manciet, Plutarque, Élisée Reclus, jusqu'à Pierre Desproges... et bien d'autres, cités çà et là. Tout ce monde s'attache à parler de l'eau dans tous ses états. La mort programmée de la mer d'Aral est mise en symétrie avec une mise en garde de Bernard Manciet (*Le Golfe de Gascogne*, 1987) au sujet de l'inconscience des agronomes et d'une certaine bureaucratie européenne des années 70, une description en occitan du Kerala (Inde du sud) fait écho à un procès gagné par les écologistes indiens face à une mutination américaine qui commençait à dépouiller la région en eau pour fabriquer son célèbre soda...

Les textes sont évidemment en accord avec la thématique mais il est heureux que le chant soit limité à quatre chansons sur cet album, car le Ténarèze d'aujourd'hui brille bien plus par son invention instrumentale, bien qu'Alain Cadeillan soit un des meilleurs interprètes de cette belle langue qu'est le gascon.

Graphiquement, enfin : le livret est un déferlement de photos toutes plus belles les unes que les autres, mais le design souffre un peu de bavardage, ce qui nuit parfois à la lisibilité des textes. Quoi qu'il en soit c'est une très belle réalisation, et, remarque ultime, un hommage généreux à Christian Lanau.

2007 - Édition Buda Musique  
Distribution Socadis

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

Alem Alquier

## Forever Polida Moussu T e lei Jovents

Ah, ils se sont bien calmés depuis *Interdit aux connaux* ! L'autre versant du Massilia Sound System poursuit sa transformation dans une recherche plus sonore, plus travaillée, où l'on sent que la musique est pensée, digérée, remise cent fois sur le métier... Encore une fois la maturité a gagné l'artiste. Ici on s'exprime en français et en occitan (provençal) dans le calypso, le country & western, la baloche années 30... avec chaque fois cet « accent » marseillais tout en relief, brandi haut et fort, et donc com-



plètement assumé : ça fait plaisir au milieu de tout ce courant « nouvelle chanson française »... On retiendra entre autres de cet album le refrain « Quand tu n'as que des bons amis tu crains *degun* »<sup>1</sup> en passe de devenir une sorte d'hymne, et tout de même la bonne tenue des textes, avec parfois des audaces (qui feraient frémir plus d'un académicien) comme faire rimer « fabrique » et « Assédique » (j'en suis particulièrement friand)...

1. *degun* signifie personne en provençal.

2006 - Manivette Records,  
Le Chant du Monde

<http://moussut.ohaime.com>

A.A.



## Lo Resson de la Pèira J.M. Lhubac, M.J. Fages, J. Ubaud Chansonnier Totémique Languedocien

C'est une remarquable publication qui paraît. Ce deuxième volume du Chansonnier Totémique va s'avérer d'une importance capitale pour faire connaître et reconnaître les chansons du Bas-Languedoc. Jean-Michel Lhubac et Marie-José Fages offrent ici aux petits comme aux grands un trésor musical et festif : cinquante-trois chants, deux CD, un livre très documenté, de très bons arrangements musicaux dans l'ensemble, la présence d'invités surprise de grand talent tels André Minvielle, les quasi-légendaires sétois de Mourres de Porc, Isabelle François, Delfina Aguilera, Pèire Brun et d'autres encore. Les enregistrements font entendre des ambiances très diverses, ludiques et attirantes pour la plupart. L'instrumentation est riche : hautbois du Bas-Languedoc, tambour et autres percussions, fifre, accordéon, guitare, instruments de la « musique verte » (coquillages, bouteille, papier bulle, râpe à gruyère...), électronique parfois, etc.

Les possibilités d'exploitation sont bien présentées. Côté texte toujours, on ne peut que regretter une théori-

sation parfois un peu lourde pour accompagner ce produit artistique et pédagogique.

L'organisation se fait en plusieurs chapitres : les quatre saisons avec la Saint-Jean, les fêtes votives, la vigne et le vin, les olives, Noël, Carnaval, les animaux totémiques (très importants pour le Bas-Languedoc), les chants d'anniversaire, etc.

Un répertoire très riche, une belle musique portée par de très bons interprètes, une bonne présentation générale, il s'agit là à mon avis d'un outil incontournable pour tous les transmetteurs de musiques traditionnelles et pour tous les parents désireux de partager avec leurs enfants la générosité de cette musique. Un grand bravo !

2006

Volume 2 : Une année en chansons pour les 6/10 ans - J.M. Lhubac, Josiane Ubaud, Marie-José Fages-Lhubac / Édition Modal

Pascal Caumont

## Les violons de l'Auxois Union des groupes de ménétriers du Morvan

La polka qui ouvre le disque, extraite du répertoire de Joseph Gally nous ravit... Ce disque enchanteur est un bel exemple

de valorisation de la collecte de terrain. Depuis les années 1970, l'association La Pouèlée a réalisé des enquêtes auprès des anciens ménétriers au cœur du Morvan. Ces enquêtes ont ensuite été déposées, analysées et numérisées par l'association Mémoires Vives où elles ont pu être mises à disposition du public et notamment des musiciens.

Ceux-ci s'en sont emparés pour réaliser diverses actions. Il y a d'abord eut un concert au 4<sup>e</sup> Printemps de l'Auxois en 2005, qui a permis de faire jouer ensemble des professionnels et des amateurs autour de mélodies collectées. Puis, en 2006, un disque a été produit par l'UGMM traversé par huit violons, un violoncelle, une vielle, un accordéon



et un bugle qui dialoguent avec un conteur, Jean-Luc Debard. Cette alternance de récit et de musique est particulièrement réussie. Notre esprit vagabonde ainsi dans les années 1920 et on se prend à danser la scottish avec le bien charmant Joseph Gally qui avait toujours une anecdote à raconter, écouter des récits de noces ou fredonner la chanson de la grand-mère qui craint le vent (*Mai grand'mère*, page 4), un air qui pourrait devenir un tube – à surveiller !

2006 - Production UGMM  
Le Bourg, 71550 Anost  
03 85 82 72 50

Véronique Ginouvès

# Livres

## Repentistas nordestinos La Talvera

La région du Nordeste, la plus pauvre du Brésil, est aussi celle qui constitue le principal référent historique et culturel des Brésiliens. C'est dans cette région que se situe la tradition de chanteurs improvisateurs à qui l'on donne le nom de *repentistas*. Ils se produisent dans des sessions d'improvisation, les *cantorias*, où ils donnent cours à leur art de l'improvisation poétique, le *repente*. Pour s'accompagner, ils utilisent une sorte de guitare appelée *viola*. Peu de choses avaient été publiées sur ce genre musical mais en 2006, Thierry Rougier a soutenu une thèse d'ethnomusicologie à l'Université de Bordeaux sous le titre : *Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria : une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien*, sous la direction de Sory Camara. Dans le cadre de ce travail universitaire, il a



réalisé de nombreuses enquêtes dont nombre d'entre elles ont été enregistrées en collaboration avec Daniel Loddio et Céline Ricard. Cette recherche a été conduite dans trois États brésiliens, en milieu urbain et rural, jusqu'au fin fond du Sertão. Elle a permis la réalisation d'enregistrements en 1998 et 2002 dans le cadre de *cantorias* ou de festivals, mais aussi dans des studios radiophoniques ou des maisons particulières. Tous ces matériaux ont donné lieu à la publication, par l'association CORDAE/La Talvera, d'un double CD de plus de soixante-dix minutes

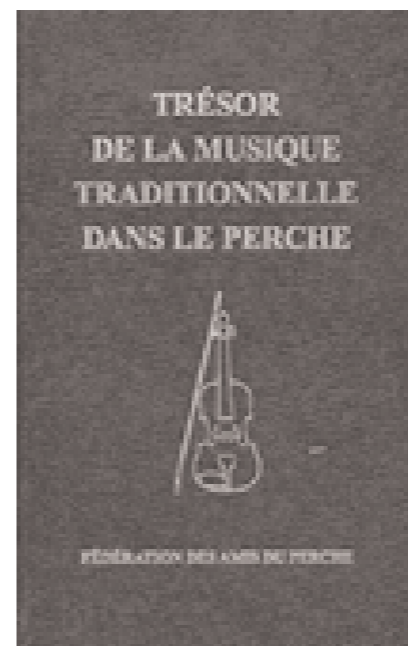
chacun, accompagné d'un livret de quatre-vingt seize pages, très dense et largement illustré. Celui-ci donne à lire le récit de la rencontre des collecteurs avec les *repentistas* mais aussi l'analyse ethnomusicologique et plus largement anthropologique des œuvres musicales et du contexte de leur interprétation. Le livret aborde en particulier les différents aspects du *repente* (littéraire, musical, social, historique...), il présente les différents chanteurs collectés et commente chacune des plages. Si la lecture du livret peut s'avérer difficile (le style universitaire et les petits caractères ne vont pas toujours de pair...), l'écoute des disques est réellement fascinante. Peu importe la connaissance savante des contraintes du genre : le simple fait de savoir qu'il s'agit d'improvisation nous émerveille. Vous écouterez ces deux disques l'un après l'autre avec plaisir même sans comprendre un traître mot du portugais : la musique de la langue, les voix rauques et suggestives, la mélodie de la *viola*, l'accumulation de certaines phrases musicales vous captivent. Parfois certaines plages un peu déroutantes nous font traverser l'océan : le bruit des insectes nocturnes, le son d'un accordage de *viola*, l'appel d'un berger à ses chèvres, l'interpellation du public. Soudain, un sourire : il nous semble entendre les Fabulos Trobadores à travers le « coco ». Accompagné au tambourin, cet autre style musical chanté dans les mêmes régions nous est indubitablement familier... En exergue du disque, trois vers éclairent ce double disque riche et étonnant : « Notre art provient des pauvres du Sertão / Le cantador est un prophète pour chanter comme un oiseau / Pour critiquer les politiques qui ne font jamais le bien du peuple ».

2006 -  
Distribution : L'Autre Distribution  
CORDAE / La Talvera  
05 63 56 19 17 - [talvera@talvera.org](mailto:talvera@talvera.org)  
<[www.talvera.org](http://www.talvera.org)>

V. G.

## Trésor de la musique traditionnelle dans le Perche Jean-François Leroux

« La seule musique qu'on avait c'est celle qu'on faisait nous-même... ». Cette phrase qui ouvre le premier chapitre du *Trésor de la musique traditionnelle dans le Perche* nous donne le ton. Jean-François Leroux a choisi de nous parler du temps où la musique rythmait la vie quotidienne d'une région méconnue, au moment où les « musiciens routiniers », chanteurs ou instrumentistes, avaient une place essentielle au sein de la vie sociale. Lui-même est musicien, du groupe Tradart ([www.musictrad.org](http://www.musictrad.org) / [tradart](http://tradart.org)) et il réussit sans peine à nous plonger dans le monde des chanteurs, des violoneux et des joueurs d'accordéon diatonique qui peuplaient la campagne percheronne. Son arrière-grand-père était chef de l'Harmonie de la municipale de la Loupe (Eure-et-Loir) en 1921 et il a pu ainsi réunir de nombreuses partitions, comme l'arrangement fait par le bisaïeul d'un quadrille pour son harmonie qu'il nous donne à lire sur huit pages. L'ouvrage est par ailleurs abondamment illustré de photographies anciennes et récentes, de manuscrits, de gravures, d'affiches, et bien sûr de partitions ; un disque de soixante-dix minutes inséré dans l'ouvrage ajoute une illustration sonore. Toute la musique percheronne n'était tournée que vers un seul objectif : faire danser. Et même s'il n'existe pas à proprement parler de danse percheronne, insiste l'auteur, la collecte des danses a été essentielle pour mieux comprendre le fonctionnement de ces musiciens routiniers. En annexe du livre sont d'ailleurs présentées des descriptions inédites très détaillées, avec leur partition, de quatorze danses rédigées par le groupe La Ronde de Chartres, d'après des recherches effectuées dans la partie Eure-et-Loir du Perche à la fin des années soixante. Pas plus qu'il n'existe



de danses percheronnes, il n'existe de chansons populaires propres à cette zone, nous explique Jean-François Leroux, mais il a collecté nombre de chansons anciennes, toutes en langue française. Dommage qu'il ne nous propose pas un lien avec les titres uniformes de Patrice Coirault, mais peu importe les outils... nous prenons plaisir à lire la vie et à connaître les chants de ces chanteuses qui entonnent leurs air qu'elles soient tristes ou gaies.

2006  
Fédération des amis du Perche,  
280 p.

V. G.

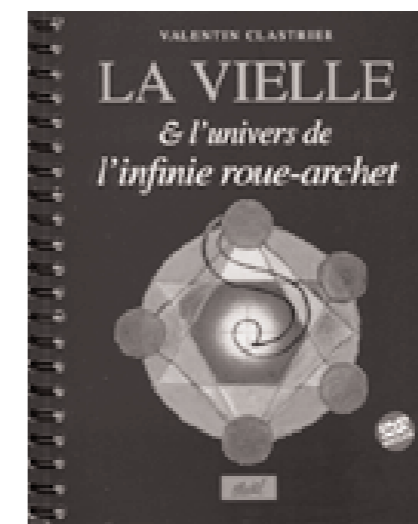
## La Vielle et l'Univers de l'infinie Roue-Archet Valentin Clastrier

La vielle à roue, qui souffrait cruellement du manque de matériel pédagogique, comparée aux autres instruments, vient de faire un véritable bond grâce à la réalisation d'un livre et d'un DVD associés, réalisés par Valentin Clastrier dans le cadre d'une résidence en partenariat avec l'Adda Scènes Croisées de Lozère. Plus qu'une simple méthode, Valentin Clastrier fait ici le point sur ses recherches « viellistiques » entamées il y a plus de trente ans. Le livre et le

DVD se complètent à merveille, le premier jouant le rôle d'un outil pratique et aisé à consulter, alors que le second permet à l'utilisateur de visualiser et d'écouter les exemples techniques illustrant les divers aspects musicaux que l'auteur a souhaité aborder dans cette édition.

Esthétiquement, l'ensemble est très soigné, la mise en page est variée et les nombreux croquis du livre font parfois penser à des petites figures géométriques réalisées par un plasticien.

Comme un compagnon du Moyen Âge, associant l'art de l'enluminure, la poésie, l'astrologie, la médecine, etc., Valentin Clastrier nous fait partager



ses impressions, ses sentiments, sa perplexité aussi, afin que cheminant avec lui, nous comprenions mieux sa quête.

L'univers de l'infinie roue-archet aborde dans un premier temps les aspects liés aux réglages de l'instrument (cordes, coton, sautereaux, manivelle, appuis des chevalets etc.), puis détaille de façon très précise le travail de la main droite, à savoir les coups de poignet et leur utilisation, notamment au niveau de la dissociation rythme / mélodie.

Les divers chapitres permettent de distinguer les nombreux coups de poignet inclus dans un tour de roue (1,2,3,4,5,6,7,8,9), réguliers ou irrégu-

liers, ainsi que les coups composés sur plusieurs tours de roue. De même l'auteur insiste sur les accents, les omissions volontaires, les divers points de départ possibles, les changements de vitesse de rotation de la roue. Ce travail difficile mais nécessaire doit permettre à chaque vielliste d'utiliser le « chien mobile » comme une percussion indépendante, qui, loin de paraphraser la mélodie, l'enrichit au contraire.

De nombreux exemples et quelques exercices permettent au « lecteur-instrumentiste » de profiter de l'expérience de Valentin, puis, en fonction de sa motivation et de sa discipline de travail, d'exploiter lui-même, s'il le désire, ses propres pistes musicales.

Le DVD est présenté par Clastrier lui-même, aidé d'un cube pivotant, permettant de sélectionner les différentes parties traitées. Un clin d'œil à la scène ?

Au final, une constatation s'impose : on n'aura jamais fait le tour de la vielle à roue et de son disque en rotation constante qui déjà, au Moyen Âge, symbolisaient l'éternité.

Comme pour certaines bandes dessinées, une suite est prévue qui traitera plus en profondeur des modes musicaux ainsi que du travail de la main gauche et du clavier. On l'attend !

2006  
Livre + DVD  
Modal  
[accueil@famdt.com](mailto:accueil@famdt.com)  
tél. : 05 49 95 99 90.

Patrice Villaumé

# Martin Hayes & Dennis Cahill + Doolin'

**Il est toujours jubilatoire d'aller à un concert de musique traditionnelle irlandaise, car cette musique porte en elle depuis toujours les symptômes d'une fièvre, sorte d'euphorie tranquille... Celle-ci a été organisée par l'association Arpalhands, de Colomiers, dans le cadre du festival Fous d'archet**

**le 23 mars 2007 au Hall Comminges à Colomiers**



concert exceptionnel s'il en fut, car Martin Hayes et Dennis Cahill ne viennent que rarement en France (incompréhensible: le public existe, et est très « accro »!). Il faut dire que ce duo fait partie de la crème de cette musique, avec Altan, Frankie Gavin, et autres Davy Spillane... Dès l'installation (assise), la posture est péremptoire (Martin Hayes est une armoire à glace), et le *beat* s'impose dès le début, juste à la fin du premier *slow air*. Comme le dit mon collègue Olivier Arnaud, ce *fiddler* a l'art de « faire monter la sauce ». Dennis Cahill a les yeux rivés sur le violoniste jusqu'à la fin du concert, et on a l'impression que chaque note, chaque nanoseconde vécue par le

duo est la dernière. Je n'exagère pas vraiment: la précision fournie par le guitariste, couplée à son économie de moyens et à son apparente nonchalance est une leçon de chaque instant, et ce bien entendu sans parler du coup d'archet du maître, qui m'a rappelé à maintes reprises le fameux « coup d'archet de Sligo », dont René Werneer m'affirmait que le légendaire Michael Coleman était l'inventeur... Le public, paraît-il, a eu de la chance ce soir-là car comme Martin Hayes maîtrise mal le français, il a joué au lieu de parler... Ce fut en tout cas un concert magnifique, un savant mélange de virtuosité et d'humilité... La première partie était assurée par le groupe local Doolin'. Il est évident que ce jeune groupe va faire une car-

rière internationale dans les années à venir, tant le mot énergie appliqué à ses membres est un euphémisme. Un Jacob Fournel au mieux de sa forme, son frère Josselin dans un festival d'inventivité, les « Gartloney Rats » Nicolas & Wifried Besse, et Sébastien Saunié d'une efficacité redoutable... et bien sûr le retour attendu (après convalescence) et fort apprécié de Guilhem Cavallé au violon... ont contribué à faire de cette soirée un moment d'exception. Merci encore à Pierre Vieussens et à Arpalhands pour cette suspension dans le temps.

A.A.



<http://www.martinhayes.com>  
<http://www.doolin.fr>  
<http://www.arpalhands.org>

# La toile sonore

Encore une fois je me suis intéressé à la radio sur Internet. Elle a énormément évolué depuis le premier article de la Rantèla sur ce sujet (cf. Pastel n° 50, 2<sup>e</sup> semestre 2002): le « web » est devenu le « Web 2.0 ». Explication: le développement de l'*open source*, (qui a entraîné entre autres l'éclosion de la « blogosphère »), les lecteurs (QuickTime, Real Player, Windows Media Player... Mais celui qui tient le haut du pavé est sans conteste Flash Player) de plus en plus performants, une démocratisation des techniques, une prise de conscience planétaire de la diffusion de l'information... ont fait que (par exemple) tout un chacun a désormais la possibilité d'émettre sa propre « radio ». Évidemment comme pour les blogs, espaces gratuits d'expression, il s'agit tout de même de diffuser du sens. Et encore une fois on trouve tout sur le Net, y compris les choses sans intérêt... Une bonne définition (diversifiée, contradictoire et provisoire) du Web 2.0 est sur Wikipedia : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Web\\_2.0](http://fr.wikipedia.org/wiki/Web_2.0).

Je me suis limité ici à quelques « radios » ou plus généralement des sites sonores français ou francophones. Je vous ferai grâce de MySpace et de ses pubs énerverantes, même si parfois de véritables petits bijoux s'y trouvent cachés...



<http://www.altermusica.net>  
Ophélie Cohen est une mordue de *world music* et a créé une vraie radio sur Internet, qui diffuse en permanence. Quasiment toutes les musiques du monde y sont mises à l'honneur, de la berceuse yiddish au musicien du métro qui joue du Bach... C'est là un vrai tra-

vail de radiodiffusion, de réflexion sur LES musiques qu'Altermusica nous propose. Le discours de fraternité et d'antiracisme y est très présent, doublé d'une inventivité dans l'art du reportage et d'une excellente qualité sonore (je conseille tout de même de l'écouter sur iTunes, la stéréo y est meilleure).

Une radio culturelle franco-turque : <http://www.istanbulradio.org>



Judith Meyer, la fondatrice, est professeur de français à Istanbul. On y trouve essentiellement des interviews autour des événements culturels à Istanbul. Nos compatriotes David Thélier et Richard Laniece bien connus des lecteurs de Pastel y sont parfois invités.

<http://audioblog.arteradio.com>  
Ce site est une usine à blogs-radios. («Plateforme des audioblogs d'ArteRadio»). Documentaires sonores, enregistrements de concerts, compositions, recherches,



anecdotes comme « Titre des thèses » de doctorants (irrésistible !), peuplent ce site très fourni. Mais mon préféré (jusqu'à présent) est sans conteste l'OuRaPo (Ouvroir de Radiophonie Potentielle, branche de l'OuLiPo): l'invention déployée dans ce blog est foisonnante et passionnante:

<http://audioblog.arteradio.com/OuRaPo>  
Exemple: la méthode S(ON)+7, ou comment la même histoire racontée plusieurs fois avec une illustration sonore différente peut être la source d'œuvres décalées... Pour les amoureux d'électroacoustique: <http://audioblog.arteradio.com/elektramusik> par exemple la savoureuse pièce d'Eldad Tsabary « Into-Nations » créée à partir de diverses voix du monde... Surprenant.

<http://www.novaplanet.com/radio-nova/home-radio.php>  
« Partout dans le monde, des êtres humains ou mutants, comme vous, penchés sur des ordinateurs personnels, de vieux dictaphones ou des *home studios* inventent des sons que personne ne peut entendre. Des mixes impossibles, des montages étonnants, des voyages utopiques ou des bruits singuliers. » Il y a un podcast de cette émission, certes inégale mais malgré tout digne d'être citée sur cette rubrique (émission de Radio Nova, pionnière de la *world music* en France, tout de même !).

<http://www.silenceradio.org>  
Nicolas Frize compose des « suites sonores »: « La suite sonore est une fiction musicale aux vertus pédagogiques: elle joue à écouter notre environnement sonore comme une symphonie ». Ce n'est qu'une des innombrables propositions (« pastilles ») de Silence Radio, banque de



sons impressionnante. Le son envahit la Toile. Et si l'on y prête l'oreille il est créatif et généreux. De plus (à mon avis) ce n'est que le début...

Alem Alquier



## 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

Centre Occitan des Musiques  
et Danses Traditionnelles  
Toulouse Midi-Pyrénées  
5 rue du Pont de Tounis  
31000 Toulouse  
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 €

# Occitania - Al Andalus, territoire de mixité

Comment comprendre le monde actuel sans la connaissance d'une certaine épaisseur de temps, non pas d'un siècle ou deux comme il est de coutume, mais d'au moins cinq à dix siècles ? Comment comprendre les événements qui se déroulent aujourd'hui à longueur de médias, sans la prise en compte des inévitables contradictions que l'histoire officielle a trop souvent occultées ? Nous devons apprendre à intégrer, Edgar Morin nous en a convaincus, la complexité des situations tant passées que présentes, et il semble plus qu'urgent de déplacer notre regard sur le monde, voire de l'inverser pour mieux saisir et maîtriser les mutations en cours. C'est ce que nous avons déjà proposé, pour notre part, lors de la manifestation culturelle *Flor Enversa* soutenue par l'UNESCO, organisée en 1990 au Conseil Régional de Midi-Pyrénées et dans plusieurs hauts lieux toulousains (cloître des Jacobins, Musée des Augustins, etc.)

L'entrée de l'Espagne et du Portugal dans la Communauté européenne a contribué de façon décisive à replacer les pays d'oc dans leur rôle naturel de carrefour sud-européen entre Italie et Espagne, entre France/Europe du Nord et Maghreb. Coupés de l'espace méditerranéen qui avait été le leur pendant des siècles, marginalisés, les pays d'oc se sont terriblement appauvris linguistiquement et culturellement en se provincialisant.

Les liens historiques et culturels intenses entretenus avec Al-Andalus (civilisation arabo-berbéro-judéo-hispanique) se répartissent selon deux grandes périodes consécutives : du VIII<sup>e</sup> au début du XII<sup>e</sup> par un voisinage fructueux, et ensuite par les influences mudéjares aragonaises sur le grand piémont nord-pyrénéen et ce, jusqu'au début du XVII<sup>e</sup>, en fait jusqu'à la drama-

tique expulsion des Morisques. Les pays d'oc en ont été marqués beaucoup plus que ce que l'histoire officielle nous en a dit (soit presque rien), et leur originalité dans le concert européen en a été singulièrement renforcée.

De nombreux lieux et monuments, des courants philosophiques et littéraires majeurs gardent la mémoire active de ces échanges, et illustrent une période de cohabitation exceptionnelle entre spiritualités, cultures et civilisations. Cet héritage arabo-judéo-andalou, dans ses relations avec l'Occitanie, se perpétue et se renouvelle de nos jours, sous nos yeux, dans des formes originales de mixité musicale ou poétique. Les expériences en ce domaine remontent aux années 70 avec le Studio der Frühen Musik qui proposa de sortir l'interprétation des troubadours du seul mode grégorien ou mélodique à la française. L'introduction des ruptures de rythme et de tons, de la mélodie ou des appoggiatures permit de rapprocher, de façon féconde, les lyriques des deux bords de la Méditerranée. Les interprètes et les groupes musicaux contemporains doivent beaucoup à cette première expérience, notamment Joan-Maria Carlotti et Joan-Pèire Madièr qui ont fécondé à leur tour des vocations.

Le terme de mixité nous semble à ce propos plus approprié que celui de métissage qui implique toujours une fusion au profit d'un groupe dominant. Il s'agit avant tout de susciter des rapprochements, de provoquer des comparaisons et des analogies, et de confronter tant les traditions que les innovations.

« Et cette infinité de musiques s'entrecroisaient, continuant à scintiller, tout en restant distinctes » (Darius Milhaud, compositeur provençal).

Alem Surre-Garcia



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