

CENTRE OCCITAN
DES MUSIQUES
ET DANSES
TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES
CONSERVATOIRE OCCITAN

N° 62 • 2^e SEMESTRE 2008 • 4,50 €

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

C'est l'écoute qui est contemporaine

Jacques Grandchamp

La musique traditionnelle est-elle moderne?



Pierre Rouch à l'alambic.
Écomusée d'Alzen, mars 2008
photo A. Alquier

pastel

est édité par le

**Centre Occitan des Musiques et
Danses Traditionnelles Toulouse**

Midi-Pyrénées -

Conservatoire Occitan

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

Directrice de publication: Maïlis Bonnecase

Conception graphique: Alem Alquier

Secrétariat de rédaction: Marie-Laure Espin

Mise en page: Valérie Martins & Alem Alquier

Impression: G.N. Impression

ISSN: 0996-4878

Pastel n°62 — 2^e semestre 2008

Ont collaboré à ce numéro:

Alem Alquier

Marlène Belly

Maïlis Bonnecase

Pascal Caumont

Véronique Ginouvès

Alain Laporte

Émile Maux

Géronimo Potocnjak

Dominique Regef

Christophe Rulhes

Philippe Sahuc

Édito

Maïlis Bonnecase

Dossier

La musique traditionnelle est-elle moderne?
Quelques arguments sur le temps qui passe...

Christophe Rulhes

Formation

C'est l'écoute qui est contemporaine

Géronimo Potocnjak

Portrait

Jacques Grandchamp

Un luthier sachant lutter...

Dominique Regef

Lo Saüc. Chronique bilingue

Philippe Sahuc

Transversales

Trad'Envie / Jazz in Marciac

Genèse d'une rencontre

Alain Laporte

Cant

Chansons de tradition orale française

Aux aurores d'un nouveau siècle: bilan et perspectives

Les Chants populaires pour les écoles

Marlène Belly

Facture instrumentale

La prose du Transpyrénéen

Pierre Rouch, bouilleur de sons

Alem Alquier

Écouté, lu

La Rantèla

Improcomputages & machines célibataires

Alem Alquier

Bulletin d'humeur

Émile Maux

3

4

16

20

30

32

36

44

48

50

52

Dualités

De la poule farcie à l'émergence de singularités ordinaires, il y a juste le temps pour Christophe Rulhes de parcourir les espaces dédiés à la tradition et à la modernité sous l'angle, entre autres, de l'anthropologie, avec une acuité sans concession mais allègre.

Dans la famille des irréductibles, il manquait depuis longtemps à Pastel la personnalité hors norme de Jacques Grandchamp, luthier, maître ès vielle à roue, savant autodidacte, que Dominique Regef, autre personnalité emblématique de cet instrument, a rencontré dans son atelier toulousain.

Les modalités d'écoute de la musique font l'objet d'un des séminaires encadrant les recherches interdisciplinaires en musicologie du programme *Inventer, réinventer et transmettre le sensible* du laboratoire LLA (Lettres, langages et arts) de l'Université de Toulouse Le Mirail, dont un jeune doctorant nous dresse un tableau vivant.

Quel est le rapport entre la musique traditionnelle et sa lutherie et la distillation d'alambic? Réponse: Pierre Rouch, bouilleur de sons et de cru, qui revendique le caractère déambulatoire et l'aspect festif inhérents à ces deux fonctions, interviewé par Alem Alquier, son collègue du groupe Gadalzen.

La rencontre des musiques traditionnelles et du jazz n'est peut-être pas une idée neuve, mais sa réalisation dans le Gers, alliant pour quatre week-ends de stages les festivals Trad'Envie et Jazz in Marciac, permet des échanges passionnants entre musiciens de tous bords, transgressant sans tabou la sectorisation encore bien trop présente des différentes esthétiques musicales.

Maïlis Bonnecase

Erratum: n° 61 - page 9

Interview de Ravi Prasad: un lapsus révélateur d'une certaine réalité économique s'est glissé dans la transcription phonétique trop hâtive du terme «world music» qui, dans la prononciation indienne, s'est transmuée en «vol de musique»... Dans une vision moins triviale, on pourra aussi considérer ce vol de musique comme celui des oiseaux migrateurs, passeurs de frontières, enchanteurs des continents.

Dominique Regef

La musique traditionnelle est-elle moderne ?

Quelques arguments sur le temps qui passe...

par Christophe Rulhes

Avec cet article, Pastel ouvre une fois de plus ses lignes à l'anthropologie mais aussi à la sociologie et à la philosophie de l'art. Plus modestement et de façon moins catégorique et catégorielle, elle invite un musicien parfois dit « traditionnel » et féru de sciences humaines, diplômé en la matière (certificat « moderne » s'il en est), à discuter des notions qui pourraient intéresser les lecteurs ayant à faire avec la tradition, l'art, la musique et la modernité. Le propos emprunte à des courants contemporains de l'anthropologie qui ont rarement eu cours en ces pages et qui pourront peut-être dérouter quelques lecteurs. Mais la thèse se veut avant tout ludique et spéculative, une invitation aux jeux du débat. Elle devrait être consolidée – tout au moins en apparence – par une bien plus longue bibliographie que celle qu'elle arbore. Cette dernière fut allégée pour ne pas trop en rajouter en longueur, fournissant malgré tout les principales références où puisent les arguments ici présentés.

La proposition questionne deux catégories fréquemment utilisées dans le monde de la musique et des danses traditionnelles en particulier, et dans les mondes de l'art en général : la « tradition » versus la « modernité ». Plutôt que de poursuivre l'éternelle querelle entre les anciens et les modernes, le propos tentera de la résilier un temps, juste pour voir. Pour cela, il fera quelques brefs détours vers la sociologie des politiques culturelles, l'anthropologie de la modernité et convoquera quelques notions éparpillées d'esthétique. Mais il commencera comme suit : par la courte relation d'une anecdote qui utilise, elle, la première personne du singulier.

La poule farcie de Marin

Avec ma famille d'origine paysanne et occitane du Rouergue, lorsque j'étais enfant dans les années 80, nous allions souvent au bal. Je me rappelle avoir été fréquemment surpris par la diversité des

orchestres. Chaque ensemble instrumental était une découverte. Ils étaient grands ou petits, costumés ou pas, brillaient de strass et de lumières, utilisaient l'électricité ou les sonorités acoustiques d'un grelot, d'une cabrette et d'un accordéon. Selon leur organisation, les danses qu'ils provoquaient et les publics qu'ils conviaient, mes parents, danseurs invétérés, les nommaient de différentes façons. Ces classements m'interrogeaient. Amateur passionné des bals de campagnes, mon père disait : « Celui-là, c'est un bon orchestre musette... Celui-ci, il joue bien le Folklore... » Et plus tard, je l'entendis remarquer sur un ton inquiet : « C'est un orchestre de "Traditionnel" comme ils disent... » De nos jours, je le regarde encore danser sur des airs récemment importés dans ces bals qu'il aime tant. Il nomme un nouveau style qui côtoie allègrement les marches et les valse. Au cours de son exécution, il s'aligne avec ses camarades pendant plusieurs minutes, répétant les gestes d'une danse précise et répétitive : « la Country ».

Mais rien ne m'a le plus intrigué que la première fois où il évalua la qualité d'un orchestre « moderne », j'étais petit, c'était à la fête de la poule farcie à Marin, entre Villefranche de Rouergue et Cajarc. Mes parents, comme quasiment toute ma famille, avaient quitté la campagne et la paysannerie pour connaître l'avènement d'un « autre temps » qui semblait se retrouver dans tous les objets de la nouvelle maison : le sac en plastique « Mammouth », la télévision, le téléphone puis le minitel, les disques vinyles d'André Verchuren, le tube de mayonnaise et la boîte de conserve. Avec délectation ou méfiance, ils appelaient ce temps « le moderne ». Mais pourquoi ? Me demandais-je alors. Mon grand-père expliquait : « le moderne c'est ce qui s'achète ». Dans le même élan, mes proches qualifiaient d'autres objets ou pratiques comme étant « d'avant » ou « d'autrefois » : le travail d'un précieux lopin sur les terres de « l'ancienne exploitation », la citerne et son eau de pluie, le rapport aux bêtes, la consommation de charcuterie et de produits « maison », la magie, l'utilisation d'une autre langue que le français. Lorsque ce grand qualificatif de « moderne » fut appliqué à la danse et à la musique que mon père appréciait particulièrement, je fus fasciné.

Qu'était-ce ? Cela pouvait-il lui plaire ? Or, au cours de ce bal révélateur d'un élément « moderne » de plus pour l'enfant que j'étais, les choses furent plus compliquées que prévu. Au début, mes parents dansèrent avec d'autres personnes, plutôt âgées, porteuses de casquettes et de robes à volant. En cours de soirée, les mêmes musiciens, tout en changeant d'instruments, renouvelèrent leur public. C'était l'heure du « moderne ». De mon regard de jeune écolier, le public changea : toujours des grands, mais bien plus jeune. D'ailleurs, ceux que certains appelaient « les jeunes » prirent le relais sur la piste. Mes parents nous prirent par la main et mon père dit : « Il faut rentrer, le moderne, ça fait

trop fort pour les oreilles de Pépé ». Ma sœur était déçue. Mon grand-père, qui décochait à son fils de rares mots en français, n'aimait pas « le moderne ». Ce fut la seule chose que je compris ce soir-là. Depuis, je ne peux m'empêcher de prendre au sérieux ces affaires de modernité, de tradition et de temps, y présument des enjeux qui dépassent sans doute cette soirée dansante, où seule la poule farcie eut la vertu de me rassurer.

De quelques arts vernaculaires en mouvement

Ces trente dernières années, de nombreux arts issus de la transmission vernaculaire ou mimétique ont connu des processus de légitimation en élargissant l'horizon de leur reconnaissance auprès de publics grandissants et en institutionnalisant leurs pratiques : diffusion, formation professionnelle, enseignement, re-territorialisation, inscriptions littéraires sous forme de rapports, d'outils pédagogiques, de directives ministérielles, d'études et d'évaluations chiffrées, d'expertises et de travaux universitaires monographiques ou statistiques. Parmi ces arts, on peut compter le cirque¹, les arts de la rue et de l'espace public², le hip-hop, le rap, les musiques orales du rock et leurs nombreuses variations esthétiques³, l'art interdisciplinaire des friches⁴, les arts numériques⁵, les pratiques foraines spectaculaires ou les arts et musiques traditionnels⁶. Les arts dits « primitif », « exotique » ou « A.T.P. » ont poursuivi leur long chemin vers les musées et les laboratoires, eux aussi portés par la charnière indissociable que forment l'État et le Marché, sans cesse articulée à l'avis de l'Homme d'art, qu'il soit expert, marchand, critique, praticien capable de discours ou universitaire⁷.

L'art, quel qu'il soit, est produit, pris et reçu dans un index, son énoncé est performatif et indexical. Si l'index se déplace, au gré notamment de contro-

1. AILLAGON, J.-J., *Le Bilan de l'année des arts du cirque*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2002.

DAVID-GIBERT, G., GUY, J.-M., SAGOT-DUVAUROUX, D., *Les arts du Cirque, logique et enjeux économiques*, Paris, La Documentation Française, 2006.

2. DAPPORTO, E., SAGOT-DUVAUROUX, D., *Les arts de la rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, 2000.

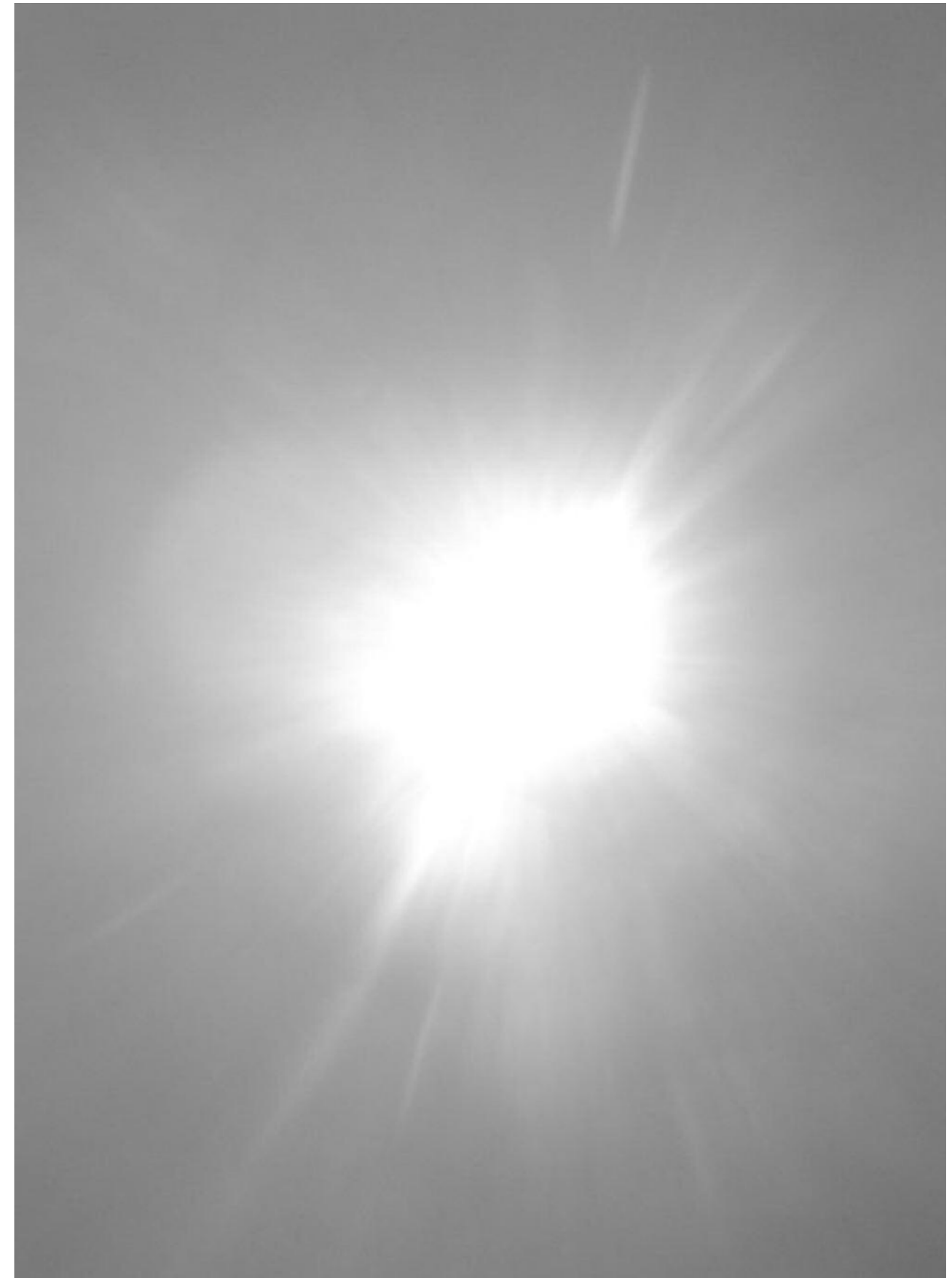
3. WALLON, D., *Circulaire du 18 Août 1998 sur les SMAC*, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998.

4. LEXTRAIT, F., KAHN, F., *Nouveaux Territoires de l'art*, Paris, Sujet/Objet, 2005.

5. FOURMENTRAUX, J.-P., *Art et Internet, les Nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2005.

6. ESTIVAL, J.-P., « Du folklore aux musiques et danses traditionnelles », *Culture et Recherche*, 116-117, 2008.

7. MOULIN, R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992. DERLON, B., *La passion de l'art primitif, Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.



« Touchant la vérité du monde extérieur, ils fournirent des prescriptions et des orientations et ramenèrent ainsi les arts vernaculaires à la lumière du réel et de la visibilité moderne... »
photo Arun Kulshreshtha
licence Creative Commons

verses locales ou publiques, l'essence même de l'énoncé semble se modifier à l'appréciation de l'observateur ou du spectateur. Une bourrée dansée sur le plancher vermoulu d'un comité des fêtes dans l'Aveyron ne joue pas des mêmes index de reconnaissance qu'une interprétation identique exécutée au Festival de Saint Chartier ou sur le plateau d'une Scène Nationale. Du coup, elle peut ne pas provoquer les mêmes émotions et avènements. Dans ces jeux multiples de regards croisés, d'émergences et d'évaluations de goûts endogènes et exogènes, les arts vernaculaires se sont rangés, au cours des dernières décennies, dans les nomenclatures écrites par la raison d'État. Ils sont passés de sphères de reconnaissance locales à des visibilité territoriales élargies, nationales et ministérielles, jouant parfois dans le classement d'une échelle de légitimité prétendument unique et absolue⁸.

En suscitant, souvent avec de violentes contradictions de la part des acteurs, l'émergence de secteurs économiques identifiés, les arts vernaculaires ont intégré de façon participative des marchés de la diffusion ou de la professionnalisation culturelle. Ils ont généré des discours critiques et des goûts. Ils ont connu ce que les sociologues de l'art appellent « l'artification » en devenant dignes d'expositions, de discours, d'achats et de subventions⁹. Des années 1970 à nos jours, ce processus s'est accompagné de nombreux débats en terminologie. Des polyphonies de définition entre, par exemple, le folklore et la tradition ou les arts de la rue, le théâtre hors les murs et les arts publics, ont témoigné d'appropriations diverses et militantes par les acteurs, soucieux de définir et de pérenniser leurs pratiques en les associant aux publics et aux institutions. Ces conflits nominalistes sont éminemment politiques, ils sont aux prises avec les intérêts et les tempéraments des acteurs. Ils peuvent être comparés à l'allégorie de la Caverne¹⁰. De longs débats tonitruants ont résonné dans la caverne où l'ombre des pratiques artistiques vernaculaires se découpait sur les parois, à la lumière d'un feu passionnément allumé

par les différents protagonistes de l'effusion artistique des années 70-80. Aux yeux du philosophe esthète conseiller de la gouvernance, ces hommes de la caverne étaient naïfs, enthousiastes, tacticiens ou stratèges, prisonniers de leurs pratiques, qu'elle soient amatrices ou professionnelles. Et toujours selon l'allégorie, quelques-uns de ces prisonniers surent tirer des flammes un tison singulier afin d'éclairer un passage le long d'une marche vers l'air pur. Ils jouèrent à leur tour le rôle du savant philosophe pour progressivement sortir de la caverne. Touchant la vérité du monde extérieur, ils fournirent des prescriptions et des orientations et ramenèrent ainsi les arts vernaculaires à la lumière



du réel et de la visibilité moderne... dorénavant, tel art serait classé dans une taxinomie, comme un objet d'art africain posé sur un socle blanc finement éclairé, disposé par les soins d'un scénographe avisé¹¹. Arts expertisés, normalisés, modernisés, rationalisés, commercialisés. Art visible, art empirique. Le philosophe est devenu l'expert. C'est le véri-

table héros de l'allégorie de la caverne contemporaine. Il peut être artiste lui-même, ou, comme ce fut souvent le cas, administrateur, gestionnaire, programmeur, journaliste, directeur de festival ou de lieux, passionné et sincère à n'en pas douter. Il crée des fédérations¹², sait s'adresser aux institutions administratives et aux élus politiques, maîtrise la logique des réseaux, critique, accompagne, produit du discours tant oral qu'écrit, laisse des traces, participe à des réflexions ministérielles, critique ou défend le légitimisme culturel. Il connaît les artistes professionnels ou amateurs, les comprend et les admire. Il tient un rôle important dans des jeux de définitions esthétiques et stylistiques, propose des



pistes de recherches, des commandes et des dénominations. De nos jours, dans les arts du spectacle vivant, les figures du médiateur – programmeurs, directeurs, critiques, etc. – sont devenues tout aussi incontournables que celles du commissaire d'exposition, du marchand informé ou du galeriste prescripteur dans les arts plastiques. Et aucun art vernaculaire ne semble y échapper. Or, dans le même temps paradoxal et dans divers « secteurs » des arts vivants et d'exécution, des

acteurs, artistes et directeurs de compagnie se plaignent. Dans les mondes enfin visibles de la musique traditionnelle, des musiciens et danseurs se plaignent aussi. Les artistes se plaignent d'une normalisation des pratiques ou d'une professionnalisation galopante qui diminuerait la créativité et la diversité. Ils se plaignent de l'absence d'accompagnement financier de la part des tutelles, de l'attribution des budgets ralentie ou en baisse. Ils déplorent un art pris par la logique de l'assistanat ou du marché, surtout lorsque ce sont leurs « collègues » ou « concurrents » qui bénéficient de l'élection financière de ces deux instances. Mais ils sont contradictoires. Car ils furent les premiers à porter leur art devant les publics et les institutions, motivés par la volonté de montrer et de faire entendre au plus grand nombre. Ils furent les premiers à souhaiter la pérennisation de leurs pratiques issues de vocations plus ou moins tenaces. Vocations qui, au gré des aléas, des projets, des succès et des échecs devinrent ou non des pratiques rémunérées, des métiers. Ils furent les premiers à faire le choix parfois courageux et indéterminé du tout art dans leur vie, choix qui les amène à devoir des comptes en retour, envers des publics et des institutions qui finissent par y souscrire. Ces contradictions, sources d'ambivalences et d'ambiguïtés, sont le lot commun et moteur de l'artiste, qu'il soit « traditionnel », « de cirque », « punk » ou « de rue ». Les artistes connaissent fréquemment les affres de la dissonance cognitive¹³. Ils s'inscrivent sur des marchés grandissants en anachorètes irréductibles décroissants et désintéressés, mais ce paradoxe découle de sincères ambivalences.

Au sujet des arts dits traditionnels, arrivent alors quelques questions. En participant au schéma paradoxal sans doute trop brièvement esquissé ci-dessus pour échapper entièrement aux risques de la caricature, les musiques et danses traditionnelles sont-elles devenues modernes et enfin légitimes ? En apparaissant, ces dénominations – « traditionnel », « traditionnelle » – ont-elles offert une place claire à une communauté de pratique ? Les arts qui y sont liés sont-ils sortis de la caverne pour accéder aux lumières et, enfin visibles, s'offrir au regard de

Querelle des Anciens et des Modernes : Nicolas Boileau, représentant les Classiques (ou Anciens) portrait de Hyacinthe Rigaud licence Creative Commons

Querelle des Anciens et des Modernes : Charles Perrault (1628 - 1703), tenant des Modernes portrait de Philippe Lallemand (détail) licence Creative Commons

8. FABIANI, J.-L., « Peut-on encore parler de légitimité culturelle ? » dans DONNAT, O., (dir.), *Les Publics. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003 (b).

9. SHAPIRO, R., « Qu'est-ce que l'artification ? » XVII^e Congrès de l'AISLF L'individu social, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004.

10. Voir le modèle de l'utilisation de l'allégorie de la caverne dans LATOUR, B., *Politique de la nature*, Paris, La Découverte, 2008, p.23.

Voir Platon, *La République*, Livre VII, Paris, Hatier, 2000.

11. LATOUR, B., (dir.), « Art moderne, art traditionnel, art contemporain ? », *Le dialogue des cultures*, Arles, Babel/Actes Sud, 2007.

12. Deux exemples intéressants : La Fédé, fédération des arts de la rue (<http://www.lefourneau.com/lafederation/>) et la FAMDT, Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (<http://www.famdt.com>), notamment pour les ressemblances de rhéto-

rique, de ton ou d'habillage graphique.

13. GAULEJAC, V. *La Névrose de classe : trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Hommes et Groupes, 1997.

l'expert ? Si oui, qu'étaient-ils dans les temps figés de l'obscurité humide ? Faut-il porter un jugement sur ces évolutions récentes et se défier d'un art qui a tant voyagé sociologiquement, cheminant parfois, sur trois générations, des veillées d'une société agro-pastorale aux caractéristiques néolithiques vers la scène immense d'un festival urbain international ? Enfin, à quelle communauté appartiennent ces arts ? Sont-ils issus du « world » ou réellement « traditionnels », oraux ou écrits, étendent-ils leur fragile empire des chants monodiques de Joseph Garrigues, paysan retraits du Rouergue, aux propositions de La Fabrique ou de la Família Artús, en passant par les collections OCORA, la chanson occitane ou les musiques de bal de Pavie et de Gennetines ? Pour s'inscrire dans ces questionnements, encore faut-il rappeler quelques éléments fondamentaux du débat relatif au Grand Partage qui séparerait la tradition de la modernité. Ce détour permettra de prendre du temps et de la distance, en évoquant les apports considérables de quelques anthropologues soucieux de l'examen critique et compréhensif de la modernité. Se saisir du nœud gordien qui opposerait la tradition et la modernité, l'effiloche, le renouer alors à nouveau frais en questionnant l'antithétisme supposé. Se méfier aussi d'une échelle de légitimité culturelle unique qui aurait définitivement rangé les arts traditionnels dans ses classements. Échelle que les sociologues contemporains n'ont de cesse de remettre en cause¹⁴.

Tradition versus Modernité

Les acteurs n'attendent pas forcément les anthropologues pour interroger leur siècle et leur vécu. Heureusement, évidemment. Parallèlement aux débats qui se jouent dans les universités et dans le même air partagé aux fragrances parfois diffuses, qui s'interpénètrent, les acteurs questionnent leur temps. De nos jours ainsi et depuis fort longtemps déjà, pour de nombreux protagonistes des musiques et danses traditionnelles, le terme de « tradition » ne renvoie pas à la nostalgie d'un temps figé et originel dont il faudrait perpétuer ou

conserver l'idéal. Le revivalisme des années 1970 fut le théâtre d'une réappropriation souvent revendiquée et pleine de créativité. Cette appropriation permanente de la transmission qui s'accompagne de toutes les interprétations et traductions possibles s'est perpétuée dans les années 80 et 90, jusqu'à nos jours, offrant ainsi une nouvelle figure de musicien, celle du créateur en musique traditionnelle, parfois qualifié de post-moderne par ses propres soins¹⁵. Celui-ci, qu'il revendique ses influences dans la lyrique des troubadours, les travaux de collectage du Tarn, les traditions musicales du Nordeste brésilien, la musique à danser gasconne, la fanfare balkanique ou tzigane, la musique péruvienne¹⁶, recompose, assemble, travaille ses sources de façon pragmatique. Il est capable de produire une musique et le discours qui l'accompagne, qui emprunte parfois à la rhétorique universitaire ou scientifique, l'histoire, l'esthétique, les sciences humaines, la littérature comparée. Ce créateur est plus ou moins ambitieux quant à ses prétentions vis-à-vis de la tradition et de la contemporanéité. S'il qualifie sa démarche comme étant située « entre la tradition et la modernité », il reconnaît parfois avec peine ses recompositions créatrices, cherchant à donner de son œuvre une image essentialiste, rivée à la vérité d'un passé idéalisé par tous les outils de l'apport de la preuve (la science, la géographie et la généalogie y comprises) et radicalement ancrée dans le temps présent par la médiation de l'artiste qui se retrouve, au final, souverain dans son rapport à la transmission. Ces acteurs, plus que modernes, sont sans doute les représentants d'une créativité post-moderne ou hyper-moderne pour reprendre les termes consacrés par les anthropologues. Dans un élan prophétique, ils tendent un lien entre le passé et le futur, cherchent en bricoleurs les nouvelles valeurs de leurs esthétiques et de leur éthique. Ils intègrent alors les controverses du jeu des dénominations en tentant d'imposer un nom afin de qualifier ce qu'ils font : « musique traditionnelle d'aujourd'hui », « musique traditionnelle de création », « musique actuelle », « musique contemporaine traditionnelle », « folklore », « folklore

imaginaire ou imaginé », « blues occitan ». Ces démarches artistiques ne sont pas le fruit de stratégies claires et volontairement opportunes. Elles résultent de parcours biographiques et d'identités narratives qui se créent au fil du temps, avec le tâtonnement, le travail, la réflexivité, la recherche, parfois avec les questionnements sincères et douloureux de personnalités artistiques vivant entre plusieurs mondes ou cultures, entre libre arbitre et déterminations hétéronomes. Ces créateurs oscillent entre la nostalgie ou la fière revendication de leurs origines et leurs expériences présentes, se situant d'emblée avec leur musique dans une communauté et une identité réécrite, parfois au détriment des définitions formelles¹⁷. Leur époque est-elle décidément post-moderne ? Les anthropologues ou les philosophes ont parfois qualifié, là aussi dans une grande polyphonie de styles et d'hypothèses, la post-modernité comme étant tantôt cet horizon rompant avec les récits totalisants, mythiques, scientifiques, nationaux, occidentaux¹⁸, tantôt le lieu de toutes les possibilités narratives et textuelles où chaque individu peut légitimer l'œuvre ou le sens comme bon lui semble¹⁹. ... parfois ont-ils posé les deux arguments, puisque ils peuvent s'assembler comme les deux versants d'une même thèse. Mais là aussi, depuis les années 70-80, invitation est faite à se méfier des Grands Partages et des catégories historiques trop générales. Goody, Amselle, Balandier, Fabian, Bensa, Hennion ou Latour, autant d'auteurs parmi tant d'autres qui se sont interrogés au sujet du temps, de la modernité et de la tradition. Le détour s'allonge, une digression s'ajoute.

Quelques anthropologues et le temps

Dans un article récent²⁰, Amselle rappelle comment l'idée même de tradition est liée à une représentation des sociétés « primitives », « archaïques », « exotiques », « discrètes », « fermées » ainsi qu'à toute une série de conceptions associées à cette image : autosubsistance, religions du terroir,

caractère local des systèmes de parenté. Il ramène cette vision à des positions fausement tranchées et binaires entre sociologie/anthropologie, communauté/société, statut/contrat, société fermée/société ouverte, société froide/société chaude, local/global, bref : tradition/modernité. À travers divers exemples,



Bruno Latour
photo Jerzy
Kociatkiewicz
licence
Creative Commons

notamment artistiques en ce qui concerne le Bogolan, tissu teint à la terre au Mali, il insiste sur le fait que la tradition comme la modernité sont tout autant une revendication qu'un héritage. « Il n'existe jamais de transmission en ligne directe d'un trait culturel en provenance du passé. Il faut se débarrasser du paradigme vertical historiciste qui insiste sur le poids de la tradition, sur sa force, sur sa résilience, sa capacité à enjamber les années voire les siècles. À l'inverse, il faut privilégier un paradigme de type synchronique ou horizontal à l'intérieur duquel sont mis en avant les influences ou les emprunts latéraux [...] Chaque siècle possède ainsi sa modernité, chaque époque est contemporaine d'elle-même, ce qui signifie qu'il est vain d'opposer de façon tranchée la « tradition » à la « modernité »²¹... et l'auteur prend soin de placer des guillemets autour

14. Un brillant état des lieux de la critique de la théorie de la légitimité culturelle est synthétisé dans FLEURY, L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006, pp 95-100.

15. Encore en 2008, la fanfare toulousaine La Friture moderne se qualifie de « post-moderno-balkanique. »

16. Quelques artistes, peut-être lecteurs de Pastel, se reconnaîtront sans doute dans ces profils. Qu'ils y voient clair dans mes intentions, ces exemples sont de l'ordre de l'hommage et n'ont rien à voir avec le cynisme ou la dénonciation.

17. Ils participent alors à la définition d'une musique ethnique où, par exemple, le seul fait de chanter une langue légitime la forme musicale ou instrumentale... vers une « balkanisation » des esthétiques.

18. LYOTARD, F., *La condition post-moderne*, Paris, Minit, 1979.

19. Au sujet d'une grande affaire postmoderne, voir SOKAL, A.,

BRICMONT, J., *Impostures Intellectuelles*. Éditions Odile Jacob, 1997.

20. AMSELLE, J.-L., « Retour sur l'invention de la tradition », *L'Homme* 185-186, Paris, EHESS, 2008.

21. Op.cit., pp. 192-193.

des deux termes en précisant que toutes les réappropriations en sont possibles, au-delà des cultures et des couleurs de la peau.

Selon Balandier²², pas plus que la tradition ne peut être identifiée par les seuls facteurs d'inertie, la modernité ne peut être réduite à la dernière période de sa réalisation. « Il n'est pas d'opposition plus banalisée et plus trompeuse à la fois : la tradition est, pour les uns, une force d'inertie contraire au changement nécessaire, pour les autres un espace de références nécessaires dont la nostalgie moderne se nourrit ; la modernité est, pour les uns, une rupture inaugurant les nouveaux commencements et contribuant à la marche du progrès, pour les autres une cassure qui livre l'homme moderne aux incertitudes et à l'épreuve du nouveau [...] La tradition est indissociable de la continuité, de la transmission, du maintien, la modernité dissocie, transforme, repousse les frontières de l'impossible. »²³ Et l'auteur de spécifier que la tradition n'existe pas univoque, mais plurielle sous le regard des anthropologues et dans l'accomplissement des pratiques, comme la modernité, multiple et complexe, qu'il qualifie de « modes de représentation successifs » sous le regard des historiens. En pleine crise réflexive et post-moderne de l'anthropologie anglo-saxonne, Fabian dénonce dès les années 80 la faculté des sciences humaines à enfermer l'autre hors du temps²⁴. Passée la durée partagée de l'enquête, l'anthropologue produit un discours « allochronique » propulsant l'autre hors de toute temporalité commune, vers « le premier » ou « le primitif ». Selon Fabian, ces stratégies d'évitement trahissent une volonté de domination par laquelle l'anthropologue et l'occidental veulent avoir le dernier mot. Les classements et les étiquetages chronologiques participent d'un refus de dialogue avec l'autre qui devient un objet né de l'exploitation idéologique et politique de la temporalité. Comme dans nombre de revues touristiques ou de rayons de disques voulant faire de l'exotisme un paradigme à monnayer, l'homme traditionnel ou premier des anthropologues que Fabian épingle est

exclu de l'histoire, il vit « hors du temps ». On peut étendre ces considérations sur la temporalité comme enjeu de domination à beaucoup de regards sur « l'Autre », qu'ils soient sociologiques, documentaires, esthétiques, absolutistes et misérabilistes ou relativistes et compréhensifs. Dans un texte bien plus récent et dans la droite veine de cette anthropologie réflexive et critique quant à ses propres pratiques²⁵, Bensa rappelle comment la représentation de l'exotisme et de l'autre passé au prisme du modernisme des lumières relève de plusieurs dénis : dénis du réel, dénis d'histoire, dénis de l'acteur. Le « traditionnel » est un anonyme qui participe d'une force collective idéalisée et sans histoire archivée. Les trois dénis constituent le fer de lance de l'imagerie du Grand Partage entre « Nous » et « Eux » et assoient une domination théorique et politique.

Ces réflexions ont toutes pu puiser dans les travaux précurseurs de Goody²⁶ et dans sa fine critique des dichotomies du Grand Partage qu'il a notamment éprouvée dans *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss. L'auteur nuance adroitement les distinctions binaires de l'anthropologie classique : primitif / civilisé, sauvage / domestiqué, traditionnel / moderne, froid / chaud, fermé / ouvert, en voie de développement / développé, pré-logique / logique, mythopoiétique / logico-empirique.

Selon l'anthropologue américain, ces listes de tensions binaires ne rendent pas compte de façon satisfaisante de la différence entre sociétés. Goody insiste sur le fait que si les termes de ces oppositions peuvent avoir une efficacité concrète, ils ne cessent de coexister au sein d'une même société mais aussi dans un même individu au cours d'une même journée. Le partage ne peut pas être si clair et si réducteur.

Plus récemment et peut-être plus proche de l'intérêt des lecteurs de Pastel, Hennion a su reprendre à son compte la critique des Grands Partages en l'appliquant à la musique²⁷. Il met en évidence « les distributions fâcheuses » qui affectent l'étude et la gouvernance de la musique et de ses mondes de

Paris, Minit, 1979.

27. HENNION A., 1998, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia. Analyse et pratique musicales*, V-2, p.9-19.

<http://musurgia.free.fr/fr/chrono.html>

production : d'un côté les musiques vernaculaires, de l'autre les musiques savantes. Il identifie plusieurs catégories qui relèvent selon lui du déni ou de l'erreur épistémologique : musique classique / musique populaire ; musique de professionnels / musique d'amateur ; musique d'élite / musique pour tous ; musique autonome ou « musique pour la musique » / musique fonctionnelle ; musique savante, sérieuse, de création / musique facile, de variété ; musique écrite / musique orale ; musique vivante / musique médiatisée. Il rappelle par ailleurs à quel point la musique est renvoyée vers le groupe, l'hétéronomie sociale, le contexte, le rite lorsqu'elle est populaire, première, primitive ou traditionnelle sous le regard de l'expert ou de l'ethnologue, puis attribuée à l'individu créateur, à l'art, à l'autonomie formelle, au goût mesuré et ajusté, lorsqu'elle est savante, classique et contemporaine à l'oreille du musicologue ou du philosophe de l'esthétique²⁸. D'un côté le social et l'identité de groupe, de l'autre le beau et le formalisme esthétique : Hennion insiste sur le fait que l'objet musical, lorsqu'il est abordé avec pragmatisme, dépasse sans difficulté ces dichotomies ordinaires, par ailleurs politiques et malheureuses lorsqu'elles sont relayées par l'épistémologie sous couvert de discours scientifique. Les objets musicaux ne peuvent être épurés sans arrêt, classés, catégorisés, séparés, ils sont l'effet d'hybridations incessantes avec lequel le moderne doit apprendre à vivre s'il veut éprouver son temps.

Nous n'aurions jamais été modernes ? Alors, que faire de la musique traditionnelle ?

Hennion a participé à ce mouvement intellectuel et sociologique qui, depuis les années 80 en France, pose avec acuité et exigence la question de la modernité. Cette école, que l'on peut qualifier du courant de « la théorie de l'acteur réseaux », notamment définie par Callon, Law, Ackrich et, surtout, Latour, invite à repenser l'idée même de la modernité²⁹. Selon Latour, le modernisme, qu'il existe en art, en politique ou en science, est une

28. HENNION, A., *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993

29. AKRISH, M., CALLON, M., LATOUR, B., *Sociologie de la traduction*, Paris, Presse de l'École des Mines, 2006.

30. Pour aborder la théorie de la modernité de Latour en rapport à l'art, voir LATOUR B., 2005, « Qu'est-ce qu'un style non moderne ? », *La paren-*

rhétorique plus qu'une réalité³⁰. Le moderne ne fait pas ce qu'il dit. S'il prétend être moderne, donc objectif, empirique, inscrivant des faits comme réalités finies et prouvées, il ne fabrique « en fait » que des hybrides au cours d'un feuilleté d'actions et de bricolages. Selon lui, l'histoire de l'art moderne est imprégnée d'une esthétique de l'empirisme dont Daston ou Baxandall³¹ ont pu tracer un début de généalogie. L'histoire de l'art et l'histoire des sciences sont intimement liées. Selon l'anthropologue, lorsque s'est inventé le vocabulaire du naturalisme – entendu non pas comme la copie de l'évidence des choses mais comme une certaine conception de la science inventée au XVII^e siècle et qui commence à s'effriter aux alentours des années quatre-vingt du XX^e siècle – s'invente aussi un langage esthétique. Il suffit de penser aux images de la perspective, à la géométrie descriptive, à la physique galiléenne, à l'art du contrepoint et de l'harmonie, à la fixation moderne de l'écriture musicale, aux académies et à leurs classifications, c'est-à-dire à cette capacité formidable, partagée à l'époque de la Renaissance à la fois par les savants, les artistes, les théologiens et évidemment les ingénieurs, de pouvoir dessiner une forme et en imaginer les transformations dans toutes les positions en maintenant un certain nombre d'éléments constants. Voilà le style moderne : un empirisme voué à la qualification, à la rationalisation, à l'épuration. Selon Latour, ce temps est révolu, ou plutôt, n'a fait que se mentir à lui-même. Il n'aurait jamais existé comme tel. Nous n'avons jamais été modernes³². Voilà qui trouble les « post », « hyper », « sur » modernes... mais aussi les traditionnels.

Latour pense que la modernité ne fut qu'une parenthèse mensongère : une interprétation insolite de la réalité en contradiction totale avec sa pratique. Le moderne préfère l'interprétation officielle en terme de raison, d'objectivité, d'industrialisation, de rationalisation, que l'acceptation des attachements et des hybrides proliférants qu'il engendre. Il refuse de reconnaître qu'il fait comme les anciens et tous les autres, de tout temps. Il ne

thèse du moderne. Actes du colloque des 21-22 mai 2004, « l'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art ? », in PAINI D. (ed.), Paris, Centre Pompidou, p.31-46.

31. BAXANDALL, M., *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

32. LATOUR, B., *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

22. BALANDIER, G., « Tradition et Modernité », *Le Dictionnaire des Sciences Humaines*, Paris, PUF, 2006

23. *ibidem*, non paginé.

24. FABIAN, J., *Le temps et les autres*, Toulouse, Anacharsis, 2006.

25. BENZA, A., *La fin de l'exotisme*, Toulouse, Anacharsis, 2006.

26. GOODY, J., *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*,

s'agit pas d'une contradiction, comme si le moderne était partagé entre deux tendances opposées, l'une qui le tournerait vers le primitif et la tradition et l'autre vers la rupture et le modernisme. Ce serait là, en effet, accepter la scénographie officielle du modernisme. Latour affirme au contraire qu'il n'y a là aucune contradiction, puisque se penser comme moderne alors qu'on ne peut jamais l'être, c'est, de toute nécessité, se trouver obligé à hésiter, non pas entre le passé et le futur, mais entre la théorie du modernisme – « nous faisons des choses pures, vraies ou radicalement avant-gardistes » – et sa pratique – « nous trafiquons pas à pas des hybrides, nous sommes attachés à l'histoire, aux autres, aux objets ». Il ne s'agit pas d'une contradiction dont on pourrait sortir en devenant enfin résolument moderne, mais de l'ambiguïté fondamentale d'une situation impossible créée par la parenthèse qui se referme aujourd'hui : la parenthèse moderne. Autrement dit et toujours selon l'auteur, « le modernisme est par définition, toujours en décalage avec lui-même, puisqu'il ne parvient jamais à se situer à la fois dans la temporalité que dicte sa théorie et dans la temporalité que lui autorise sa pratique. Dans sa partie idéale et lumineuse, il se vit en rupture continue avec le passé, alors que dans sa partie souterraine et anthropologique il ne peut rompre avec rien du tout puisqu'il n'a jamais été moderne. On comprend un peu son embarras. »³³ Il y a donc, selon Latour, un style non moderne : « Il faut bien qu'il y ait, un style non moderne. C'est-à-dire, dans ma définition, un style qui accepte que l'histoire européenne ait toujours été le contraire de ce que le modernisme en a fait ; un style, pour le dire de façon simple, qui accepte que le thème de l'objectivité, la grande scénographie, la grande esthétique de l'objectivité, ne soit qu'une partie seulement de ce qui s'est passé dans l'aventure scientifique, technique, politique et artistique de l'Europe [...] Fin de la parenthèse. Le modernisme comme interprétation de l'histoire européenne est éventé. Toutes les positions

La Família Artús



d'avant-garde se trouvent prises à contre-pied. Mais cela n'a nullement pour conséquence de nous obliger à être réactionnaires – ce qui reviendrait, comme avec le modernisme, à rester fasciné par le passé. Non, la fin de cette parenthèse nous permet de nous intéresser enfin au contemporain et même peut-être, pourquoi pas ? à l'avenir. Mais cet avenir sera fait d'attachements et d'explicitations et non plus d'émancipations et de détachements. »³⁴ Latour invite donc le non-moderne à reconnaître sa réalité pragmatique faite d'attachements, à délaisser l'obsessionnelle rhétorique de la rupture avec le passé. Et si, une fois de plus, l'acteur accompagnait le philosophe dans ses réflexions. Le musicien « traditionnel » n'est-il pas cet homme non-moderne, bricoleur de ses attachements avec l'histoire, la pratique, le présent et l'avenir ? Si oui, pourquoi continue-t-il à faire de la tradition une étiquette catégorielle, créant des centres, des fédérations et des conservatoires, au sein même de « la scénographie moderniste » ? Pourquoi cette marque tempo-

34. *ibidem*, p. 42.Les chanteurs
corses
de L'Alba

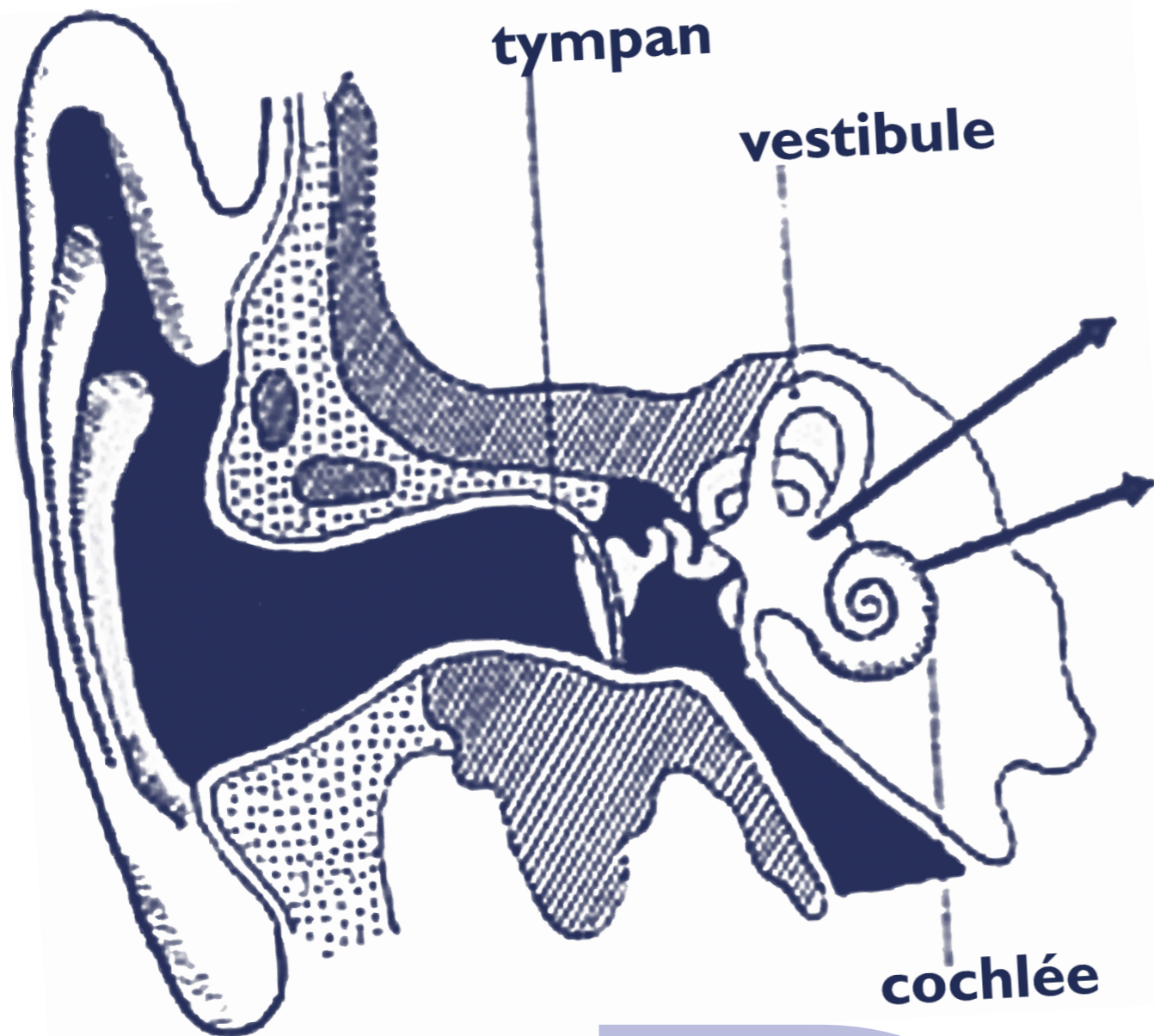
relle comme dénomination ? L'artiste traditionnel, s'il accepte son temps, sa présence au présent, sa contemporanéité, refusera sans doute l'étiquette. Il n'est ni moderne, ni traditionnel, il est pétri d'attachements, aux prises avec son temps, déterminé par son époque, il la compose, la recompose, la transmet, la modifie. Il est acteur. Il utilise alors la musique tempérée, écrite, orale, savante, populaire, acoustique, électronique, concrète, improvisée, accepte de ne pas chanter au diapason ou au 440, aime les mesures asymétriques comme les pulsations en 4, 8, 16, 32, 64 découpages, pense tant les phrasés que les mesures, rajoute un temps, une ou deux croches, où le moderne se l'interdit. Les chanteurs corses de l'Alba ou les musiciens de la Família Artús écoutent sans doute Radiohead et peut-être même The EX, mais ils chantent leurs polyphonies a capella à la fin des festivals sur lesquels on peut les croiser, et dans leur langue, qu'ils actualisent au présent. Sont-ils traditionnels ou modernes ? Ils ont dépassé la rhétorique moderniste, ils inventent un style non moderne qui refuse de jouer sur ces temporalités. Dans le même temps, des musiciens qui se disent traditionnels sont en fait encore installés au cœur de la scénographie moderniste. Ils s'accordent longuement au 440, jouent « tempéré », lisent tout, revendiquent les catégories, s'adressent à des tutelles spécifiques (qui elles aussi, par ailleurs, sortent peu à peu de la parenthèse moderne et savent de mieux en mieux reconnaître les hybrides), « modernisent » leurs productions, ratio-

35. DESCOLA, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 281.

nalisent les tâches, participent à une économie de secteur en plein développement, pensent devenir modernes en achetant un sampler ou en rencontrant le premier électroacousticien ou vidéaste venu, alors qu'ils n'ont jamais été modernes, ni traditionnels d'ailleurs, puisqu'ils fabriquent, en souterrain, eux aussi, des hybrides qu'ils ne veulent pas reconnaître comme tel... Mais à force de revendiquer la posture, ils tendent à la réaliser et à devenir de véritables modernes, empiriques, cloisonnés, catégorisés, donc qualifiés de « traditionnels ». Ils ont,

comme beaucoup d'artistes modernes blancs – en utilisant la lexicographie de Latour – « la langue fourchue ». Les musiques et danses traditionnelles sortiront du giron moderniste lorsqu'elles en questionneront les catégories : en quittant le modernisme, elles abandonneront alors le traditionalisme. Elles définiront et définiront déjà avec certains de leurs artistes « amodernes » un autre rapport au monde, plus « analogique » que « naturaliste », où « c'est bien la différence infiniment démultipliée qui fait l'état ordinaire du monde, et la ressemblance le moyen espéré de le rendre intelligible et supportable. »³⁵ Un monde pragmatique et pragmatiste composé de singularités ordinaires où le temps qui passe n'est plus une question de rupture ou de conservation mais de transmission mesurée et acceptée. On comprend que dans ce monde-là, une seule échelle de légitimité culturelle prétendue absolue n'a pas cours. Les arts y prolifèrent selon une multiplicité de méthodes et de relations. Et si le lecteur a eu le courage de m'accompagner jusqu'ici en suivant mes arguments, il acceptera peut-être que, en ce monde, la musique n'y soit plus moderne puisqu'elle n'y est plus traditionnelle, et inversement ●

33. LATOUR, B., 2005, « Qu'est-ce qu'un style non moderne ? » *op.cit.*, p. 40.



L'organe de l'écoute
n'a pas changé.
Coupe de l'appareil
interne de l'oreille
Coll.
G. Potocnjak

urant l'année scolaire 2007-2208, le Département de musique de l'Université Toulouse II - Le Mirail proposa un séminaire intitulé : C'est l'écoute qui est contemporaine. Guidés par quatre enseignants du Département de musique (Jésus Aguila, Jean-Michel Court, Stéphane Escoubet, Jean-Christophe Maillard), les participants au séminaire interrogèrent l'écoute de la musique, et, à travers leurs questionnements, chacun des quatre axes d'approche que reprennent les questions suivantes : Qu'entend-on à l'écoute de la musique ? Comment écoute-t-on ? Dans quelle mesure la notation - donc l'écriture, de la musique, mais aussi la pluralité des sons d'aujourd'hui - naturels, amplifiés, enregistrés, influent-ils sur notre façon d'écouter, et donc sur les stratégies - conscientes ou pas - de notre écoute ? Comment s'intègrent les méthodes d'écoute et d'analyse au moment de l'écoute ?

Deux points spécifiques à notre époque ont modifié notre façon d'écouter la musique : d'une part, la reproduction par l'enregistrement, et l'apparition de

C'est l'écoute qui est contemporaine

par Geronimo Potocnjak

sons inouïs grâce au microphone et aux technologies électroacoustiques et électroniques ; et d'autre part, l'attribution de la valeur de musique à des pratiques jusque-là totalement exclues du domaine musical. Bien sûr, les changements sociétaux, philosophiques, idéologiques, religieux et politiques profonds ont aussi participé du changement de notre écoute, tant il est vrai que la valeur « musique » est aussi liée à ces dimensions. Mais ils exigeraient une étude à eux seuls et, sans les exclure - loin de là, c'est le moment même de l'écoute musicale qui sera privilégié tel que cela fut le cas durant le séminaire.

À travers un dialogue presque fictif, basé sur les réflexions issues des échanges qui ont eu lieu dans ce séminaire, ce sont les participants eux-mêmes qui nous livrent leurs éléments de réflexions.

— « Ne pensez-vous pas que des écoutes successives facilitent la perception ? Car il semble bien, d'après tout ce qui a été dit, que ce soit dans cette extension des capacités de mise en relation que se situe le noyau cognitif de l'activité musicale. »

— « Oui, tout à fait, ce qui implique de retenir pour comprendre, comme disait le compositeur autrichien A. Schoenberg (1874-1951), et c'est en ce sens que les stratégies de composition sont destinées à laisser la musique donner ses clefs car elle est un langage auto référencé. »

— « Que voulez-vous dire par auto référencé ? »

— « Mozart (1756-1791) disait que la musique n'a rien à nous offrir tant qu'on n'a pas eu l'ensemble ; auto référencé signifie alors que la musique immobilise, en quelque sorte, le temps, en multipliant les points de vue autour d'une même situation. Cette situation étant l'œuvre, pour saisir les clefs de l'œuvre, il faut donc l'avoir entendue en entier pour comprendre son fonctionnement car elle serait sa seule référence. »

Il fallait aller au concert pour écouter.
photo Marcel-Arthaud (détail)



–« Et notre écoute alors, que devient-elle ? »
–« Si nous écoutons suivant l'affirmation de Mozart, comme nous ne pouvons pas éliminer nos connaissances antérieures, notre vécu, notre formation etc., notre écoute circulera entre le monde de l'œuvre musicale et celui qui nous est familier. »
–« Je comprends : les auditeurs perçoivent donc des différences à travers les stratégies qu'ils ont développées pour repérer et construire ces différenciations. Il y a donc aussi prise en compte d'un contexte dans lequel on écoute la musique. En intégrant ce contexte à l'intimité de notre écoute, on construit alors une écoute différentielle, une écoute qui fait des va-et-vient entre nos références et ce qui est différent de nos références. »
–« Voilà ; c'est une écoute référentielle différenciée. »
–« D'ailleurs, peut-il en être autrement ? Par exemple, dans le cas des musiques de transmission orale, il s'agit d'une musique qui existe parce qu'elle est portée par les gens ; les gens ne cessent de la porter. La musique est fortement référencée et permet alors à l'écoute de repérer des petites différences, de la différencier. L'écoute permet donc un renouvellement des systèmes de jugement et nous amène à intégrer d'autres éléments. En définitive, la musique reconfigure, même malgré nous, notre façon d'écouter. »
–« Oui, l'auditeur se sent chez lui, il cherche à se sentir chez lui. Mais pour cela, il faut réécouter. Il y a donc une dimension affective personnelle, mais aussi sociale très importante : le partage avec autrui, partage qui commence dès qu'on accorde sa

confiance à celui qui nous invite à écouter ce qui pour lui est musique ; on rentre déjà dans un monde de différences. »

–« Précisément : on rentrerait alors dans un système ; mais quand on écoute, peut-être n'écoutez-on pas un système, car l'écoute se fonde sur des critères discriminants immédiats - chanté, instrumental, plus ou moins fort, un rythme etc. »
–« C'est là le piège de l'écoute étiquetée, c'est-à-dire une écoute qui projette sur une œuvre un système d'analyse dont les critères discriminants - s'ils sont indéniables, ne lui correspondent pas pour autant. »
–« L'écoute serait-elle uniquement émique alors, c'est-à-dire écoute de l'espace différentiel que nous propose toute œuvre musicale ? »

–« Le principe de précaution répond lui-même : *a priori*, rien n'est uniquement une seule chose. Ainsi, si quelqu'un pratique une écoute étiquetée et donc évalue une œuvre musicale à partir d'un système extérieur à cette œuvre, peut-être de ce « mal entendu », de la friction de l'émique et de l'étiquetée, naîtra-t-il de la création ; en ce sens, l'œuvre fait système elle-même, elle construit des stratégies d'écoute. »

–« On bricole donc des clefs à partir des siennes propres et de celles de l'œuvre. Et au fur et à mesure, on construit des différenciations plus raffinées... »

–« ... et alors, on pourrait dire que le plaisir de l'écoute musicale, s'il passe en partie par la reconnaissance de quelque chose, devient plus fort quand on découvre quelque chose de nouveau, donc de différent ? »

–« C'est, en tout cas, vers là que semble nous mener la conversation : le plaisir dans la différence. Et dans la formation de ce plaisir - et peut-être, en définitive, de notre goût - la pratique de l'écoute émique pratiquée en ethnomusicologie, amène aussi à prendre en compte la notation de l'œuvre. Par exemple, la notation de la musique indienne correspond précisément à la vision indienne du monde sonore qu'est la musique. Une écoute émique sera aussi guidée par la connaissance du monde auquel nous renvoie cette notation, notation qui nous informe sur la manière de penser la musique des musiciens indiens. Grâce à la notation - l'écriture donc, on rentre dans « le profond de la musique » comme dit le compositeur français Michel Fano (1929 -), et la connaissance de cette musique à partir de sa notation influence inévitablement l'écoute qu'on en aura. »

–« Et cela concerne donc aussi les musiques savantes occidentales, celles qu'on appelle « contemporaines »,

qui ont changé leur façon de noter la musique ! »
–« Mais comment faire quand une musique n'est pas notée, écrite, comme celle des Pygmées par exemple ? »
–« C'est là que l'écoute émique est intéressante. Ceci étant, aussi objective que se veuille l'approche émique puisqu'elle se veut partir de l'œuvre, et uniquement d'elle, tout système



exclut inévitablement un certain nombre d'éléments. Mais il faut bien partir de quelque part, et l'écoute émique semble un bon compromis, bien qu'elle se base sur une connaissance antérieure, c'est-à-dire au minimum un système de notation soit qui n'existe pas, soit qui est extérieur à ce qu'on entend - c'est aussi le cas des musiques occidentales dites « anciennes » notamment, avant l'utilisation de la portée. Rappelons que la notation, entre autres choses, sert d'aide mémoire, et de mise à distance, donc de possibilité de revenir sur ce qui a été entendu. À partir donc du relevé d'une musique à travers un système de notation, on peut observer des phénomènes qui, peut-être, nous avaient échappé. Puis, on revient à l'écoute, puis à la notation, et ainsi de suite. Simha Arom¹ a mis plus de dix ans avant de découvrir le fonctionnement de la musique des Pygmées ! »

–« Quelle que soit la musique écoutée, notre écoute recherche un sens, une orientation ; et quand des musiciens travaillent uniquement en studio, on retrouve et l'idée de sens, et celle de notation - ou de non-notation - puisque ce que font ces musiciens est, en définitive, la proposition d'un choix parmi ces explorations sonores. Ce choix est déjà un sens ; mais est-ce le même pour nous ? Sans oublier que sens n'est pas signification, peut-être est-ce là l'essence de l'écoute musicale : la construction d'un sens ? »
Pourquoi est-ce donc l'écoute qui est contemporaine ? Parce qu'en multipliant les auditions - notamment, grâce à l'enregistrement, notre écoute a pu élargir ses références. En répétant l'acte d'écouter des références multipliées, notre appréhension de la musique a appris à prendre en compte des différences qui lui échappaient jusque-là. Ce qui ramène au titre : ce n'est pas l'existence de pratiques musicales différenciées qui s'est modifiée ; c'est la façon de les écouter. L'idée d'une écoute qui serait contemporaine - *cum tempore*, de son temps, devient coextensive à toutes les époques ●

Multiplier le nombre d'écoutes modifie l'écoute coll. G. Potocnjak

1. Directeur de recherche émérite au CNRS



Luthier sachant lutter

entretien réalisé par Dominique Regef

Jacques Grandchamp

Installé à Toulouse, Jacques Grandchamp est un spécialiste hors norme de la vielle à roue, mais son champ d'investigation est... grand, très grand!

Dialogue à bâtons rompus avec un luthier qui ne parle pas la langue de bois.

D.R. : Je te connais comme luthier, mais aussi comme sculpteur. Tu as d'ailleurs exposé des œuvres qui témoignent d'un regard acéré sur la vie et la société. On en retrouve l'influence sur tes instruments. Quelle place donnes-tu à cet art par rapport à la lutherie ?

J. G. : Je suis cent pour cent luthier. J'ai pratiqué la sculpture, je l'ai même mise en avant pendant un moment, mais je ne m'y suis réellement intéressé que pour l'intégrer à la lutherie. Il faut pouvoir être maître de tout, ne pas dépendre de quelqu'un. Mon premier instrument a été une espèce de violon

*Violon-chaussure
coll.
J. Grandchamp*

sculpté dans la masse. La vielle que j'ai faite ensuite, pareil. Ce n'était pas sculpté, ce n'était pas le but, mais il fallait que je travaille sur des choses personnelles qui n'étaient pas de la lutherie. Aller jusqu'à la lutherie sans passer par la lutherie. La première vielle faite par mon frère, Nano¹, était digne d'un professionnel, avec des éléments encore amateurs, certes. Tout le monde me disait: « Ne fais pas ce métier! ». J'en étais conscient. Alors on travaille, c'est tout; c'est bien la preuve que tout s'acquiert. Seule difficulté: le refus d'acquiescer, pour ne pas entrer dans tel milieu, pour des raisons idéologiques ou autres... Mais quand on veut entrer, c'est ouvert.

C'est un intérêt commun, partagé avec ton frère?

Oui, lui d'abord, et moi ensuite; c'est lui qui m'a initié au départ.

De l'ouïe et du regard, quel est le sens qui t'a le plus orienté?

Je ne sais pas. Mon premier instrument a été une guitare; j'avais douze ans, on était en Allemagne avec mes parents, j'ai vu une guitare dans un magasin à Cologne, et j'ai fait une comédie: « Je veux ça et rien d'autre! ». Ma mère a fini par céder - en Allemagne ce n'était pas très cher. Dans le bus j'ai commencé à jouer, à chercher des tas de trucs. Elle a dit à mon père: « Écoute, regarde, on a bien fait! ». L'instrument me plaisait, c'était à la fois visuel et sonore. Ensuite je me suis fabriqué une guitare électrique, découpée dans une planche de hêtre... un monstre! Pour la vielle, c'est l'objet qui m'attirait; c'était aussi plus facile que la facture de harpes et de violons, car personne ne venait nous titiller: « Ne fais pas ça », etc. Les seuls qui restaient, c'était Souin... et Georges Simon. Tout le monde en avait peur... La seule fois où on lui a montré nos instruments, il a dit: « J'aurais aimé qu'ils soient mes élèves ».

C'était en quelle année?

En 72-73, à peu près. Les choses se sont affirmées en 75. J'ai construit un bel instrument, que j'ai présenté à la Bourse Bleustein-Blanchet, la Fondation de la Vocation, que j'ai décrochée. Nous étions déjà d'un niveau professionnel passable, avec de très beaux résultats esthétiques, et cette vielle avait beaucoup plu au premier Saint-Chartier :

Kurt Reichmann, luthier allemand, avait un musicien tzigane, qui jouait de la balalaïka et de la vielle. Quand il a vu ma vielle, il a posé celle de Reichmann et a fait les trois concerts avec la mienne. Mes premières commandes viennent de ça: fond taillé, avec des concepts plus osés sur le timbre, qui ont plu au début, qui ont déçu après, parce que le timbre était trop particulier, les gens voulaient « du traditionnel ». Après j'ai abandonné en partie, parce que les gens voulaient se rassurer... Ces timbres dégagent tellement de puissance et de richesse harmonique qu'ils produisent des parasites plus ou moins maîtrisés.

À quoi attribues-tu ce timbre particulier? Au fond sculpté?

À tout. Avec le fond sculpté, on obtient une similitude de timbre, mais pas de son. Le son des premières était extrêmement puissant. J'ai vu et écouté les vielles de David Eckermann, un luthier autrichien: il construit pareil, avec un son projeté - mais à mon sens assez peu harmonique - et avec une esthétique différente. Je vais reprendre ce type de construction que j'expérimentais dans les années 70. Je pense qu'il serait intéressant d'avoir les qualités de précision de Denis [Siorat] et la puissance extériorisée (avec une plus grande richesse harmonique) de David [Eckermann]. C'est en tout cas le désir de Thierry Nouhat, qui m'a demandé de lui réaliser un tel instrument.

Dans ces années 70, lorsqu'on a commencé, on était assez prétentieux. Nous pensions faire mieux que les vieux, avec ce complexe du luthier qui considère le violon comme une référence absolue. Nous avons mis des chevalets de violoncelle, et appliqué la recette baroque: ultra - léger, à la limite de la rupture. Cela a fait peur: ça se décollait, ça se cassait, il y avait toujours des risques que connaît un peu Eckermann maintenant! Alors il faut trouver un compromis, et je pense qu'avec mon expérience je l'ai trouvé. Tous ces risques avaient suscité de nombreuses critiques, c'est pourquoi j'ai fait aussi des vielles rondes traditionnelles pendant des années.

C'était une recherche parallèle à celle que faisait Simon? Il a toujours pris le violon comme référence. Ses vielles étaient extrêmement solides, lourdes...



Exactement. J'en ai réparées, et je suis allé chez lui de temps en temps. Quand on a débuté avec Claude Le Galou on habitait à deux cents mètres de son atelier à Paris. On a vu ce qu'il faisait. Partis de là, nous avons déliré avec complaisance sur le nombre d'or, les calculs, lu des quantités de livres, mais tout en poussant à l'extrême ce qui avait déjà été fait, nos résultats étaient probants. Les fonds étaient fins, souples, mais n'ont jamais fendu: le sapin fend peu quand il est sculpté. En fait cette voie était excellente, mais nous avons été déviés par le client qui, alors, ne voulait pas se séparer du traditionnel. Le client est un maître et un esclave. Si je prends l'adage qui le définit: « le client est roi », je ne peux m'empêcher d'y joindre l'adage qui le définit encore: « cochon de payant ». Ces concepts sont le fruit des « commerçants » et non le fruit des « fabricants ». Il est délicat de joindre ou de séparer l'un de l'autre. Le client, si on le respecte, n'entre dans aucune de ces catégories. Le client n'existe pas. Celui qui vient et me commande une vielle est en quelque sorte « un confrère ». Pas autre chose. Et je lui dois ce que je dois à un confrère.

As-tu une idée du nombre d'instruments que tu as fabriqués?

Énorme... Depuis trente ans... je n'ai fait que construire... pratiquement.

Tu es autodidacte. Cela t'a donné une vraie liberté?

Quand tu fais une école, la première chose qu'on t'apprend, c'est à restreindre tes connaissances. On apprend par omission. Il faut que tu fasses bien ce qu'on te dit de savoir, ce qui doit être enseigné, le reste c'est du superflu. C'est ainsi dans pratiquement tous les métiers. Or, quand tu commences tout seul, tu as la prétention inverse, tu apprends par cumuls, par désirs instinctifs, par émotions, par appétit de tout utiliser, après tu t'assagis ou pas: « Moi je veux tout savoir: je veux tout imposer, rien de ce qui existe ne m'intéresse, je vais tout remplacer, je vais tout inventer », etc. Ce qui est une très bonne démarche d'un point de vue énergétique. C'est aussi une catastrophe financière et un piège à réputation. C'est l'adolescence du métier. Cependant je pense que c'est ainsi qu'on arrive à bouleverser des choses. C'est intéressant de pouvoir dire: « ton chevalet est mauvais », même si c'est un jugement hâtif et plein de fatuité. Il faut passer par des phases d'intransigeance, et si on n'est pas idiot, très vite on se remet en cause. Cependant on a poussé le travail dans ses retranchements... D'abord nous n'aimions pas le son des Jenzat pour des raisons x ou y, par provocation, etc. Nous voulions faire plus fin, plus subtil, plus « moderne », faire « différemment », tout bouleverser en niant les vieux! Nous avons compris plus tard pourquoi ces gros chevalets « idiots » étaient non seulement gros mais pas idiots du tout! Nous avons compris aussi, grâce aux musiciens qui on fait leur travail en étudiant de plus près les réglages, les montages de cordes, etc. et les vielles anciennes se sont épanouies. Alors nous nous sommes rebranchés sur les « facteurs » du XIX^e, et compris, après avoir tout détruit, pourquoi ils avaient fait ainsi. Nous avons appris par la destruction et le remplacement, alors que d'autres apprennent par la fatalité!... « Si on fait autrement, qu'est-ce que ça devient? », etc. S'il faut s'intéresser à une autre forme de son, à une autre esthétique, à d'autres architectures, il faut aussi observer, copier, faire confiance aux maîtres qui nous ont précédés. Et quand je dis observer, c'est un euphémisme. Il faut leur consacrer une étude profonde et humble.

Tu arrives à une compréhension plus globale?

Plus fine, plus juste. Tu peux justifier ce que tu fais, avec des éléments de comparaison qui sont le fruit de l'expérience et de la durée: l'horizontalité du travail. La verticalité est affaire de devoir, au sens commercial et fiscal du terme.

Il est important de faire des erreurs...

On qualifie ça d'erreurs avec une portée d'échec. Plus tu vieillis, plus tu as d'expérience, plus tu as l'impression qu'il n'y a jamais, jamais d'erreurs. Les seules que l'on commette sont celles que l'on commet par légèreté. Par non considération du client ou du travail lui-même. Mais à partir du moment où cela apporte un enseignement, ce ne peut pas être considéré comme une erreur. En tout cas jamais comme un échec. quatre-vingt pour cent de ma vie n'est faite que d'erreurs, si ce n'est pas quatre-vingt dix pour cent.

*Vielle baroque
coll.
J. Grandchamp*

Le fait que tes clients demandent plus de puissance, de son fondamental... c'est dommage pour toi? Tu réponds à ces demandes malgré toi?

Complètement. Ce n'est pas la puissance qui est fatale, c'est la perte d'harmoniques qui s'en suit. Plus on veut que le son porte, plus on essaye de se rapprocher de la fondamentale. Plus on se rapproche de la fondamentale, plus le son est pauvre en harmoniques. Je suis obligé de suivre un peu cette voie pour continuer, parce que la majorité des clients penchent de ce côté. Ça n'empêche pas de savoir et de travailler parallèlement. Il faut être capable de faire une vielle traditionnelle dans le plus pur style, parce qu'on en a une connaissance approfondie, l'acquis, la culture, et déchirer tous les concepts ancrés d'autre part en utilisant ce qui est tabou, en niant toutes les vertus voire toute les logiques de l'instrument. Beaucoup font du traditionnel sans avoir jamais désossé et reconstruit une Pajot, ni deux, ni vingt, et, partant, sont de piètres innovateurs... et ils sont légions. L'un des grands intérêts de l'école de Jenzat, c'est leur culture industrielle, celle du XIX^e siècle, on a donc beaucoup de vielles construites sur le même moule, ce qui permet des comparatifs avec la même forme, de poids légèrement différents, d'emplacements de chevalets différents, etc. Donc on peut comprendre leurs conceptions et leurs méthodes.

*Vielle du concours
«Meilleur Ouvrier
de France»
coll.
J. Grandchamp*

Depuis que tu fais ce métier, as-tu constaté un changement dans la condition économique du luthier? C'est peut-être moins flagrant au niveau d'un instrument particulier comme la vielle?

Beaucoup de facteurs de vielle font aussi des petits instruments à côté de temps en temps, comme au XVIII^e et parfois au XIX^e. Moi, je fais des harpes, violes, violons, vièles à archet, rebecs, toutes sortes d'instruments. Il y a eu une époque où ils n'étaient plus demandés, cette période qui a vu commencer les troupes de rue, style Moyen-Âge, Renaissance, qui se déguisent et se sont mises à fabriquer elles-mêmes



leurs propres instruments, à se trouver des petits luthiers parallèles, plus ou moins déclarés - mais ce n'est pas le problème - qui n'étaient pas trop chers. Donc pendant une période tous ces clients-là ont disparu, puis ils sont revenus vers la lutherie instituée, avec l'économie intérieure française qui a réglementé de façon plus sévère tous les métiers du spectacle. Résultat: ça fait des trous, des gens ont réellement quitté ce milieu. Quand on entre dans la lutherie, à moins d'être un amateur assidu, éclairé, ex-instituteur, être à la retraite, avoir des vacances et des revenus assurés, on ne peut pas faire ça en amateur. Mais il faut en vivre. Certains ont pu en vivre deux ans, trois ans, après cela devient très difficile. Il y a un moment où le client devient de plus en plus exigeant. Plus il y a de constructeurs, plus le client est exigeant. Il ne dit pas: «Monsieur, chez l'autre c'est moins cher»... pas du tout. Mais ils ont des comparatifs. Quand tu n'as

qu'un seul luthier, il y a un seul luthier; quand il y en a deux, tu peux décider qui est le meilleur.

Quelle est la proportion de vielles électro-acoustiques que tu fais?

Autour de vingt-cinq à trente pour cent.

L'amplification et le timbre sont-ils incompatibles?

Si tu regardes les vielles électroacoustiques de Denis [Siorat], il fait une vielle qui, du point de vue amplifié, n'a aucun parasite. Elle est parfaitement régulière, harmonisée, équilibrée, fiable, on ne peut que le reconnaître. Seulement, d'un point de vue acoustique, il y a très peu de richesse harmonique; c'est parfaitement audible, assez faible, ça ne porte pas, mais tout est précis. Eckermann c'est à peu près l'inverse. Le son acoustique sort très fort, quand on amplifie c'est encore pire, en ce sens où les harmoniques ne suivent plus et ce n'est plus qu'un son puissant, terne et marron qui s'impose. Ce son qui se projette loin, c'est ce que cherchent ses clients. À mon sens, on ne peut avoir de richesse de son qu'acoustique. L'amplification demande un complexe électronique conséquent pour palier ses manques et acquérir d'autres vertus. Parfaitement intéressantes mais redéfinies.

Peu d'instruments comme la vielle posent autant de questions associées à autant de fantasmes. Tu as dit une phrase qui m'a fait beaucoup rire: «Le violon ne tolère pas la médiocrité, la vielle, si!» La vielle est-elle un instrument réellement à part?

Complètement. Les gens de ce milieu (musique traditionnelle) tolèrent et vivent avec cette médiocrité. Si demain tu veux aller jouer du violon à l'Orchestre du Capitole, si tu en as fait trois mois, tu n'es même pas viré, tu es tué. On dit: «Il est fou!». Si tu arrives dans un groupe de vieilles, tu sais vaguement faire le coup de poignet, tu sais à peu près les notes, tu traînes un peu, mais c'est parti, on t'entend ou pas, ça marche. On a toujours pensé au cours des siècles que la vielle était médiocre, même dans ses heures de gloire. Pas du tout. La vielle est tellement immense qu'elle tolère la médiocrité, et même plus: elle s'en enrichit! Quand je dis que ce milieu vit avec cette médiocrité, c'est que la musique populaire est «maternelle» et ne craint pas l'enfance des choses. Ce qui n'est pas le cas de la musique savante. Ce terme «médiocre» est pris ici avec toute la tendresse qu'on a en écoutant le chant d'une mère. Elle peut chanter faux, elle peut dire des phrases

infantiles, c'est une musique qui n'appartient plus aux canons...

La vielle à roue a été inventée pour porter le chant. Mais elle a beaucoup perdu cette fonction-là.

La perte est d'autant plus importante qu'en ne cherchant plus dans ce sens, on a privé l'instrument d'une dimension fondamentale, on n'a probablement pas retrouvé ce qui dans les premières vielles devait être majeur, qui se traduisait par le nom de la corde nommée «voix humaine», qui accompagnait le chanteur ou reprenait ses thèmes en duo alterné. Cette corde, qui n'était pas forcément mélodique, donnait, par le battement qu'elle provoquait, le timbre de voix humaine aux cordes mélodiques. Mais on ne sait plus vraiment ce dont il s'agissait.

Tu as montré, en 1985 à Saint-Chartier, une vielle érotique qui a causé pour certaines personnes un petit scandale?

Oui, la police est venue au Conservatoire Occitan, où je travaillais également, parce qu'il y avait eu un dépôt de plainte pour attentat à la pudeur déposé contre moi. Ils n'ont pas pu prouver que c'était moi parce que la personne n'a pas su expliquer exactement, sinon qu'il y avait eu «attentat à la pudeur dans une voiture dans l'enceinte de l'exposition de Saint-Chartier, dans une voiture immatriculée 31 en face du stand de Monsieur Grandchamp». J'ai poursuivi une tradition, qui était dans mon esprit comme dans celui de beaucoup de gens: traduire l'érotisme dans sa vie par autre chose que l'érotisme classique des corps, traduire en images, dessiner, et je me demandais comment l'exprimer dans le boulot que j'exerce. Et puis j'ai beaucoup lu sur les instruments de musique: il y a beaucoup d'érotisme sur les instruments depuis très longtemps, beaucoup de scènes érotiques, soit peintes, soit gravées, soit des marqueteries, soit des sculptures, soit des formes volontairement de seins, de fesses, jusqu'à la femme-violoncelle de Magritte, là c'est inversé mais l'esprit y est aussi. Donc pour moi c'était dans ce pur but. Ce qui a dû choquer, et ce qui était intéressant, c'est que je n'aie pas eu de limite érotique, il y avait pratiquement tous les types de sexualité, jusqu'à la zoophilie, ce qui donnait à l'allure de l'instrument toute sa vivacité.

En fait, tu as renoué avec toute une tradition médiévale, visible sur certaines sculptures des églises romanes.

Tout devait être représenté. La seule censure que

parfois, mais pas toujours, on exigeait, était que ce qui n'était pas regardable par tout le monde soit mis à un endroit moins visible, côté mur, c'est là que généralement on les découvre. Ce n'est pas une pudeur naturelle, mais parce qu'on ne dit pas «ça» à tout le monde, non pas au premier des passants, mais à ceux qui savent et qui veulent, et il fallait en même temps que les choses soient dites. Ce qui est amusant, c'est que bien souvent c'est explicite du point de vue du geste et de l'acte, mais pas explicite quant à la condamnation... en tout cas quant à la leçon à en tirer.

Tu as fait une série de violons-chaussures manifestement inspirés des violons-sabots qui se faisaient autrefois, de manière plus ou moins folklorique peut-être. Une démarche à rapprocher de la haute-couture? J'imagine que le son n'est pas le but premier, ça doit sonner un peu comme une pochette baroque?

Oui, c'est très proche de ça. On m'a traité de fétichiste, ce que je ne suis absolument pas. C'est purement un gag, cela m'a amusé d'extrapoler le violon-sabot, qui est un peu folklorique probablement, mais qui n'est pas du tout une aberration. On en trouve jusqu'en Flandre, où ils sont légèrement différents : au lieu d'avoir une peau animale ils ont une plaque en bois, mais c'est très usité. La manière dont ils sont faits prouve que l'origine est respectée; la peau animale, tout ce qui vient du Maghreb et d'Asie, c'est très ancien. En France, le seul instrument à cordes à peau animale, c'est le banjo, qui est une invention récente. Il correspond aux guitares africaines, qui sont montées de la même façon sur peau animale. Ils l'ont fait pour le timbre, et le violon-sabot a un très beau timbre, un grain de voix un peu cassé. Je n'ai pas compris tout de suite comment il devait être accordé, mais il ne faut que trois cordes; si on en met quatre, on tue tout l'intérêt de l'instrument, parce qu'on recrée l'équilibre du violon, qu'on les accorde en tierces ou en quarte. On accorde vers les mediums graves et non mediums aigus, ce qui accentue le côté vocal, qui est l'une des premières imitations qu'on a demandées aux instruments de musique.

Par rapport à la construction, quelle part de temps consacres-tu à la réparation, à la restauration? Je dois faire trois pour cent de réparation sur la durée de mon travail depuis trente ans. Je répare rarement, mais je restaure.

Depuis cinq ans, c'est soixante pour cent de restauration. Mais le temps ne veut pas dire grand-chose: une restauration peut me prendre autant de temps qu'une vielle, et même plus. Dans une restauration, on apprend beaucoup de choses, on met du temps pour les comprendre, le temps s'allonge différemment. Quand je construis, je dois être sûr de moi à chaque minute. On résout tout le temps très vite. Quand on restaure, le temps de résolution est long. On est rarement sûr de soi et lorsque cela arrive c'est après des heures, des jours de réflexion.

Que t'apprend la restauration?

Tout. J'ai croisé toutes sortes de constructions chez le même luthier baroque. Certains devaient se faire la main, mais je sais distinguer entre se faire la main et faire un instrument avec des bouts qui traînent, et ils le faisaient! Résultat final: superbe vielle, superbe son. Intérieur taillé à la serpe, avec des bouts recollés, etc. Quand on ouvre ça c'est stupéfiant, et c'est très rassurant pour moi! Ils étaient capables de tout, mais toujours luthiers.

J'ai l'impression que tu essaies de relier des choses qu'on oppose, par exemple cette fameuse dialectique modernité / tradition. Sur la scène des musiques du monde, quatre-vingt dix pour cent des groupes se présentent de cette façon: on allie modernité et tradition, pour montrer sa différence...

... ce qui prouve leur attachement à la tradition, puisque tout le monde fait la même chose! Quand on joue sur scène, on a besoin de se justifier. Allier la modernité à la tradition, ça ne veut rien dire. La modernité, on n'y peut rien. On aura beau retomber à l'âge de pierre, la modernité sera toujours cet état d'esprit qui veut que ce qui existait avant est «dépassé». Là je parle de l'Occident; d'autres cultures n'ont pas eu cet état d'esprit. Pour nous, la modernité, c'est «l'inchangé permanent». Alors que la tradition serait rigoureusement l'inverse. La tradition, on y peut quelque chose. Car obligatoirement, quand on cesse de transmettre, il y a cessation d'activité, cessation d'existence. La tradition ne peut exister que parce qu'elle se transmet. Or il n'a jamais été dit qu'on transmettait les choses dans le même état où on les avait reçues.

La plupart des airs populaires ont été retranscrits au XIX^e et rejoués à travers des stéréotypes bêtifiants. On n'a plus aucune notion de la manière dont se chantaient ou se jouaient ces airs, ni des fioritures, rythmes, variantes... *La fille de la meunière* en est un

bon exemple: c'est un «tube», mais on ne sait absolument plus le jouer, j'en suis certain. Ceux qu'on a traités de «folkeux» et qui ont fait les premiers enregistrements y ont mis quelque chose que les vieux n'y avaient pas mis. Il y a eu une période où on s'est mis à fleurir à l'irlandaise, à l'arabe... normal! Il y a eu aussi l'école de ceux qui se sont mis à faire comme les vieux, à danser voûtés, patauds. Il fallait tirer quelque chose de ce qui nous restait, quitte à être ridicule. Mais petit à petit en sont sorties de véritables techniques, retrouvées en observant le rapport très étroit entre la musique et le danseur par exemple. Même chose dans la musique baroque, qui s'est inspirée des

techniques encore vivantes des musiques traditionnelles. Cela devient de plus en plus juste dans la manière et dans l'esprit. Autrefois on écrivait la musique sous forme de trame autour de laquelle les musiciens «brodaient». Toute la musique du Moyen-Âge au XVIII^e est écrite avec une notation simplifiée. Ce qui est le plus commun, on ne le note pas. Puisqu'on ne peut pas faire autrement, pourquoi se donner la peine de l'écrire? Des choses qui paraissent évidentes il y a trois cents ans ou cinq cents ans ont totalement disparu de la culture, non pas qu'elles étaient difficiles à transcrire mais bien au contraire parce qu'elles paraissent si évidentes qu'il ne leur venait pas à l'esprit qu'elles puissent disparaître. Or elles disparaissent, sans trace... Ces choses-là, qui nous manquent considérablement, nous commençons à les retrouver, car il y a dans la musique traditionnelle un phénomène merveilleusement intelligent, un révélateur enfantin.

Tu regardes la Star'Ac, avoue!

La Star'Ac, c'est un domaine trop chaud, on n'a pas de recul. J'adore les sélections! Quand on voit ce que les gens ont envie de chanter, les stéréotypes... ils chantent souvent la même chanson d'une immense bêtise. Mais quand tu regardes le folklore, *La fille de la meunière*, tu te demandes comment ils ont pu danser dessus et être contents de l'interpréter! Alors on se



trompe certainement, ce ne serait pas là encore si c'était si crétin que ça! Là où la musique traditionnelle est attirante, c'est qu'il y a toute une nostalgie, mais qui ne vient pas du temps passé, je n'y crois pas. Elle vient du fait que ces chansons-là étaient faites en grande partie pour marquer les moments importants de la vie, notamment de l'enfance, parce que la musique est beaucoup plus faite pour l'enfance que pour l'adulte. Cette «nostalgie» a obligé les armées à interdire les chants traditionnels qui provoquaient dans leur sein des désertions, des suicides, des dépressions... C'est un appel puissant. La majorité des ventes de «variété» se fait entre neuf et dix-huit ans. C'est écrit pour eux, et ce n'est pas une invention moderne. Pourtant ce ne sont pas eux qui ont le plus

d'argent. C'est un âge où, émotionnellement, on a besoin que des choses indicibles soient traduites, cristallisées, pour passer d'un monde à un autre. C'est donc l'attrance d'un tempo qui brisera les chaînes de l'enfance lié à une nostalgie immense de la mère qui vous chante la berceuse à l'oreille, un truc justement très naïf, vite vu pour un adulte qui a une notion et une mémoire complexe de la musique, alors que pour l'enfant une mélodie de trois notes est une symphonie merveilleuse, et comme il va seriner intérieurement toute sa vie, il va vouloir qu'on la lui répète, et quand il va l'entendre il sera troublé, quand bien même se sera une chanson «cucul». Alors ce que je n'aime pas après, c'est quand les adultes sérieux, on a vu ça avec le folklorique traditionnel «vichyteux», se mettent à chanter bêtement, platement, sans connaissance d'une chanson dont ils ne savent plus rien, uniquement par atavisme nationalo-régionaliste. La chanson elle-même est détruite, la raison pour laquelle elle était faite, ignorée, et elle ne produit plus son effet, même si on l'écoute encore. On est des veaux devant un spectacle de trains fantômes. Heureusement et malheureusement, on nous amène dans les concerts des gens de l'Est qui se mettent à chanter comme nos mamans. Les Tsiganes sont très forts pour ça, leurs musiques sont extrêmement pénétrantes, ils ont réussi à faire une

Violon-chaussure
coll.
J. Grandchamp

musique qui nous ramène à l'enfance avec une complexité harmonique, une structure fabuleuse. Les Irlandais ont un peu ce côté-là, mais ce sont des ados. Pour moi les Tsiganes sont un peuple adulte, réellement, c'est-à-dire dont l'enfance est parfaitement épanouie. Nous on est restés infantiles, c'est pour cela qu'on a parfois une musique un peu naïve, qu'on a traduite sans esprit, et je n'y mets pas vraiment de mépris. Eux ils l'ont rigoureusement exaucée. J'ai dit aussi «malheureusement» parce que cette exploitation par notre business à outrance est destructrice, d'autant plus que chacun croit pouvoir s'approprier cette culture comme une sucrerie. Résultat : les «copieurs» nous livrent un « toron de gaillon » à la «gens de l'Est» qui ravage cette musique. La rend stérile. Même les musiciens « savants » le font et avec quelle fatuité. Ils s'encanaillent chez le Tsigane. Je ne parle pas ici des compositions de Ravel ou Brahms ou Liszt... mais de ces virtuoses de l'archet qui pensent pouvoir tout jouer parce qu'ils ont un petit talent de fourmi nerveuse.

Parmi les personnes que tu as rencontrées, certaines ont-elles été des guides, des repères déterminants ?

D'abord, incontournable pour moi dans le domaine de la lutherie: mon frère, parce que la majeure partie de ce que je sais, c'est lui. Mon frère ne m'a jamais dit que ce que je faisais était mal, c'est la plus grande des qualités! Pouvoir dire à quelqu'un: «Ce que tu fais est mauvais» est à la portée de n'importe quel imbécile; mais entendre: «Laisse faire, travaille»... mon frère a toujours été comme ça. Il était hyper soigneux, sa première vielle était très professionnelle, je tiens à ce qu'on le sache. Du temps où il était luthier, il était le meilleur en vielle. Il m'a donc beaucoup appris, sans jamais rien rejeter. Simon m'a beaucoup plu, malgré son caractère ombrageux, il avait une très grande expérience des vielles, même si c'était un amateur par excellence. Il travaillait dans le fond de sa cave, mais ses vielles sont exceptionnelles d'un point de vue professionnel. Étant donné qu'il avait des propos tranchants...

... comme toi !

... quand il a dit qu'il aurait voulu avoir des élèves comme nous, Jean-Noël et moi à l'époque, nous étions très fiers. Nos premières inspirations sont entièrement dues à lui. Quand il a vu mes premières vielles à fond taillé, Simon a dit: « Ça c'est de la lutherie! ».

Ensuite, j'ai travaillé avec Claude Le Galou, qui était un très bon sculpteur notamment animalier, et très bon exécutant luthier, qui m'a appris beaucoup, avec qui j'ai progressé rapidement.

Du point de vue de la carrière de luthier, j'ai été Meilleur Ouvrier de France, ce qui est quand même une reconnaissance du milieu; mais pas financièrement, pour une raison simple: j'ai cherché le moins



possible à me plier aux exigences du commerce, et j'ai cherché le moins possible à copiner avec une partie du milieu que je n'aime pas.

Chez moi j'ai deux clients qui, depuis une dizaine d'années, se comportent pratiquement comme des mécènes. Sans ces gens-là, en baroque je n'aurais pas grand-chose, et dans bien des cas je me serais cassé la figure littéralement s'ils ne m'avaient pas soutenu en achetant des instruments, jusqu'à deux ou trois par an, sur plusieurs années de suite. Ils peuvent m'amener des instruments à restaurer et se mettre à collectionner dans cet esprit-là aussi, sachant que j'ai des moments difficiles. Je n'ai pas eu une clientèle régulière, j'ai toujours fabriqué, et j'ai toujours trouvé preneur, mais il y a eu parfois des trous assez longs dont il est difficile de se tirer, parce que ma pratique artisanale n'est pas idéale.

Comment vis-tu cette dualité artiste-artisan ?

Je pense qu'elle n'existe pas, j'ai cru un moment qu'il y avait deux états d'esprit. En fait j'ai un esprit tout-à-fait artisan, mais je ne suis pas très tolérant. Je ne suis pas misanthrope, mais je n'aime pas le côté commerçant un peu faux-cul chez l'artisan, comme

mon boucher qui est d'accord avec tout le monde! Quant au côté artiste... non, je ne crois pas chez moi... j'ai un côté éclectique, j'ai beaucoup de choses à faire en même temps, mais qui me sont toutes utiles. J'ai beaucoup travaillé la sculpture, une sculpture qui n'a rien à voir avec le baroque, mais qui m'a été utile. En fait tout était destiné à cela, la lutherie, car je me suis aperçu que si je voulais devenir sculpteur, il fallait tout recommencer à zéro depuis l'âge de cinq ans, ce qui n'était pas possible. Je peux donc faire des vielles complètement sorties de la tradition, ultra contemporaines, et je l'ai fait. Tout ce qui m'amuse en esthétique, je le fais. On a une grande liberté dans la facture instrumentale. Tout est faisable dans ce domaine de fabrication d'instruments. Quand je vieillis un instrument (je commence à avoir une bonne technique de vieillissement), c'est de la littérature, ou plutôt du roman. Il faut un grand savoir-faire, discret, n'être jamais vulgaire et en même temps oser beaucoup. C'est vraiment comme raconter une histoire, et les gens adorent ça: au lieu d'avoir un instrument tout neuf d'apparence, ils aiment bien avoir un petit côté histoire qui est racontée, fautive, mais qui a tous les attributs du vrai, toute la beauté d'une vraie fiction, et qui permet à l'imaginaire de partir avec l'instrument. Il n'y a pas que les doigts et l'oreille... On collectionne les instruments pour cela, plus que pour le son...

La vielle est un instrument délicat à régler. Es-tu assailli par ceux qui n'y arrivent pas ?

Oui, mais ce n'est pas désagréable. C'est peut-être même le point le plus agréable. C'est comme si les gens n'avaient pas découvert le sel, et que tu leur dises: c'est rien, voilà une salière, tu mets un peu de sel, ça change tout de suite. C'est toujours pareil, et je peux leur dire: «Asseyez-vous, regardez, vous voyez votre coton? On a pas besoin d'outil, ça c'est trop haut, vous mettez un petit papier, terminé!». C'est de l'ordre de la médecine miraculeuse! Beaucoup me disent: «Chez moi c'est horrible, chez vous tout se passe bien!». Parce que je sais exactement le petit mouvement adéquat, le petit truc juste... j'aime le montrer, et je pense qu'on devrait faire des stages très approfondis et un peu longs - trois jours - uniquement de réglages. Le réglage est fondamental dans une vielle. La vielle retourne en trois jours à l'état sauvage, elle ne reconnaît plus personne! Le réglage, j'adore ça. C'est l'habitude de la naissance d'un instrument, au moment où il est tout neuf, tu te demandes ce qui

va sortir. Là c'est pareil, ils te l'amènent, ça ne marche pas, et en quelques minutes, ça va être une merveille, ou quasiment. C'est très bien pour moi, pour lui, pour tout.

Et si tu n'avais pas été luthier ?

J'avais fait toutes mes études pour être comédien, donc: cursus conservatoire de région, puis cours privés à Paris pendant cinq ans. Mais ce qui m'a déplu chez les comédiens, c'est le manque total d'indépendance, l'infantilisme général de la profession. Il y a très peu de gens puissants qui savent ce qu'est le théâtre dans le sens sacré du terme. Après j'ai été machiniste pendant trois ans, à l'Opéra, au Palais-Royal, aux Folies-Bergères, au Casino de Paris, ce qui m'a beaucoup appris, en même temps que je commençais à faire des vielles, puis j'ai joué de la vielle dans les bistrotts le soir et dans le métro avec un violoniste et un percussionniste.

C'est peut-être le côté machine de la vielle qui t'a attiré ?

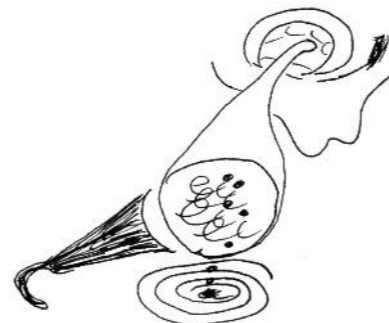
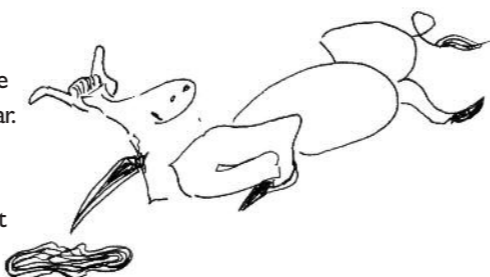
Oui, tout à fait. Et l'esthétique. Parce que le son, sur le coup, est très surprenant, quand tu ne connais pas la vielle. J'ai vu Jean-François Dutertre qui jouait au Bourdon à Paris, moi ça m'a remué, hein! Je me suis dit: «J'en veux une tout de suite! J'en construis une immédiatement!». Je jouerai donc cet instrument-là, comme beaucoup d'autres... mais quant à en faire un métier, non. Mais si je regarde depuis le début jusqu'à maintenant, le métier que j'aurais aimé faire et que je peux à la rigueur encore faire - il faudrait que je travaille! - c'est celui de musicien, violon en l'occurrence, car après avoir tâté de plusieurs instruments, c'est encore là que je me plais le plus. Musicien... je rêve d'être ça! C'est un métier de rêve ●

LO SAÛC

Lei e lenga de pinhòre

Que voletez destorbar barrejadís de lengas? En temps passat que l'èrba de la montanha erá devesida per valeas e consoldes de valea, i aviá una lei que semblariá mossega-còr a cada aimabestia d'aquel temps. La lei de pinhòre. Se ua oelha s'enanava paissar sus l'espandí d'una valea de Lengadòc, o ben si una fedá s'enanava tastar l'èrba d'ua valea gascona, la bestia erá sulcòp su'l prat escotelada, d'un biais que la sang marcava la terra del lòc. Atal erá Lei de pinhòre. Alavetz l'autre jom, contavi racontes de balmas per gens amassas, contents de l'ausir en lenga francesa. Levat au moment de parlar deth mès consequent. Non

parleri de fées. Que parleri de hadas. Espantatz? Se cridatz «Non!», vos prepausi una lei de pinhore nòva. Escotelar una lenga? Cap d'embohl entre lenga e garganta? Vos podriái parlar de la lenga *maninga* que dit garganta, pas lenga per lo biais de parlar. Alavetz, la miena lei de pinhore, demest la lenga francesa, me fa dire «hada» amb plena garganta, amb vent dins la garganta. Atau, que marca la paraula de la sieuna color, de la sieuna tafa, del sieu buf, del sieu repic! Se n'ausissètz pas que lenga francesa, aurètz atal una lenga endrudida, esclairant milhor balmas del sabèr.



Que de milhàs venquèt a pas

D'una sason que cal bufar sus los dets, vos agradara, solide, legir quicòm de l'Estivada passada, que me calíà hèr milhàs au país deth aliqòt. Per un tipe acostumat a molinar mots en tot cortius tolosan, todelhar milhàs amb lo biais de la nauta Gasconha en l'auditòri de Rodés! Conseissetz lo biais de dire «Que de milhàs venç a pan», per parlar d'un pagès qu'es vengut ric? De fach, en aquesta escasença, lo plasèr deuriá essèr de véncer al milhàs. Alavetz, quin se dit lo biais vertadièr deras nautas valeas? Per her milhàs,

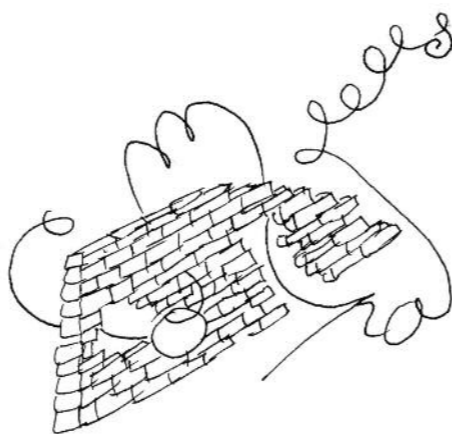
cau qu'hèr huòc duradís, ça ditz! Mès, sabètz, per far de fuòc a l'auditòri de Rodés auèi, cal virar boton de quicòm de plan utilizat en albergas de Lutetia que travalhon fòrça avaironèses. Genre de bota-calor amb boton doble. Alavetz, figuratz-vos qu'amb l'emocion d'essèr l'ambassador del milhàs unic al reiaume de l'aliqòt, que n'ai pas pogut trapar lo boton vertadièr! Esperant tostemps la coseson del milhàs, todelhant com'un molin de Lauraguès amb l'autan, me negueri dins la vergonha. Que de milhàs venqueri a pas!



Comparers sens paret

Un còp coma d'autres còps que me calíà escriure lo bocin restant de la cronica per Pastel, ensajeri de negar dins un diccionari, lo gascon de Darrigrand²... Cerqueri primièr un biais per dire suador com'un gascon, s'es possible! d'amb especificitat bilheu... Traperi atal una pagina (186) amb los biais de comparar com'un gascon, biais de comparar incomparables! Amb aquela lectura, me sentiguèri «hardit com un basco». Genre d'encaminament. Mès que pòt passar que la porta del escriu-cronica ne se vòlga pas durbir. Cau didèr qu'es «hòrta com Navarrens». Un lòc a descobrir... E, de mai, jamès ne vòli

que ça qu'escrivi siá «lèd com ua aranha». Una tarantèla? Me fa vesèr l'Itàlia. La cronica, la vòli puslèu «lusenta com la seda». Tornada portada a l'Itàlia de la China per Marco Polo? Quin viatge! Me hè vèncer ala boca eth granaple³, com se dit en Coserans per lo gran vengut de Nàpols. Per pas véncer «magre com un cremal». Tornat al ostal? Teni pair d'essèr «malestruc com un arrascle». Al castel o al camp? Pas en un castel, aquó's «meishant com un gat-put». Alavetz soi perdut en lo bòsc gascon, amb lo gat-put, lo gat-martre, bestias que n'exis-tisson pas endacòm mai. Quin viatge!



Loi et langue de pinhòre

Vous voulez empêcher les mélanges de langues?

Au temps révolu où l'herbe de la montagne était contingentée entre vallées et républiques de vallées, il était une loi qui paraîtrait horrible à tous les amis des bêtes de notre époque. Le droit de *pinhòre*. Si une brebis gasconne allait paître dans l'espace attribué à une vallée languedocienne, ou bien si une brebis languedocienne allait goûter l'herbe gasconne, la bête était sur le champ, ou plutôt le pré, égorgée de telle façon que son sang marque la terre du lieu. C'était le droit de *pinhòre*.

L'autre jour, je contais des récits de grottes à une assemblée, contente de l'entendre en fran-

çais. Sauf au moment de parler du plus important. Je ne parlai pas de fées mais de *hadas*. Étonnés? Si vous vous écriez «non!», je vous propose un droit de *pinhòre* d'un nouveau genre. Égorger une langue? Pas de confusion entre langue et gorge? Je pourrais vous parler de la langue *maninga* qui dit gorge et non langue pour désigner une façon de parler. Aussi, mon droit de *pinhòre*, au milieu de la langue française me fait dire «hada» à pleine gorge, avec du vent dans la gorge. Ainsi, le discours se marque de sa couleur, de sa blancheur, de son souffle, de sa résonance! Si vous n'entendez que le français, vous y gagnerez une langue enrichie, éclairant mieux les grottes de la connaissance.

Qui de milhàs n'est arrivé à rien

D'une saison où il faut souffler sur ses doigts, vous aurez plaisir, sûrement à lire ce qui s'est passé à l'Estivada de l'été passé, où il me fallait faire du *milhàs* au pays de l'aligot. Pour quelqu'un d'habitué à ne brasser que des mots dans les arrière-cours toulousaines, mouliner le *milhàs* à la façon de la haute Gascogne dans l'auditòri de Rodéz!

Vous connaissez le proverbe «qui de *milhàs* vient à pain», pour parler d'un paysan qui s'est enrichi? De fait, en cette occasion, le plaisir aurait dû être de venir au *milhàs*. Alors, comment se dit la juste façon de faire dans les hautes vallées? Pour faire le

milhàs, il faut faire du feu qui dure, voilà! Mais vous savez, pour faire du feu de nos jours à l'auditòri de Rodéz, il faut tourner le bouton de quelque chose de très utilisé dans les restaurants de Lutèce où travaillent beaucoup d'aveyronnais. Un genre de calorifique à double bouton. Eh bien, figurez-vous qu'avec l'émotion d'être l'ambassadeur du *milhàs* unique au royaume du commun aligot, je n'ai pas su trouver le bon bouton! attendant toujours la cuisson du *milhàs*, moulinant comme en Lauragais par vent d'autan, je me suis noyé dans la *vergonha*. Et de *milhàs* je ne suis arrivé à rien!

Confrontations sans frontières

Une fois comme d'autres où il me fallait écrire le dernier volet de la chronique de Pastel, je tentai de me noyer dans un dictionnaire, le gascon de Darrigrand⁴... Je cherchai tout d'abord une façon de dire placidité en gascon si c'est possible! avec de la spécificité peut-être... Je trouvai ainsi une page (186) avec les façons de comparer à la gasconne, façons de comparer incomparables! Après cette lecture, je me sentis hardi comme un Basque. Genre de mise en route. Mais il arrive que la porte de la fabrique à chronique ne se laisse pas ouvrir. Il faut dire qu'elle est forte comme la place de Navarrenx. Un lieu à découvrir... Et de

plus je tiens à ne jamais écrire quelque chose de laid comme une araignée. Une tarentule? Cela me fait voir l'Italie. La chronique, je la veux plutôt luisante comme la soie. Ramenée à l'Italie de Chine par Marco Polo? Quel voyage! Ça me fait venir à la bouche le granaple, comme on nomme en Couserans le grain venu de Naples. Pas pour devenir maigre comme la crémaillère. Retour à la maison? J'ai bien peur d'être maladroit comme une herse. Au château ou au champ? Pas au château, c'est un objet méchant comme un chat puant. Ainsi je me retrouve perdu en forêt gasconne, avec le chat puant, le chat martyré, des animaux qui n'existent pas ailleurs. Quel voyage!

1. Application du droit de *pinhòre*! voir texte précédent de la même chronique...

2. DARRIGRAND, Robert, Initiation au gascon, 1974, Per Noste

3. milh o blat moron, vai saber!

4. Id.

Trad'envie / Jazz in Marcillac

Pavie - Marcillac (32)

par Alain Laporte



coll. A. Laporte

Après du grand public, les musiques labellisées « traditionnelles » n'ont pas la réputation qualitative, ni l'attrait, ni la popularité que certains interprètes leur confèrent. Malgré quelques rares réussites, cette manière de voir les choses pose la question de l'éclairage que l'on peut donner à des pratiques artistiques reléguées dans des cercles plutôt restreints.

Il nous a donc semblé intéressant d'apporter une nouvelle rencontre entre deux esthétiques qui, par bien des aspects, ont beaucoup de choses en commun. Malheureusement, la taxinomie musicale cantonne, pour le grand public non initié, les musiques traditionnelles dans un registre qui ne lui confère pas le sérieux des musiques savantes, ni une reconnaissance publique médiatique escomptée ou méritée.

Le jazz a ses grandes familles et ses musiciens internationalement connus et reconnus. Les pratiques instrumentales y sont valorisées par les citoyens et l'ensemble de la communauté musicale. Le Gers est riche de ses festivals de musiques, et il nous a semblé que Trad'Envie avait atteint la maturité nécessaire pour se lancer dans une

aventure avec son voisin Jazz in Marcillac. Au commencement, il y a cette volonté de la rencontre artistique, de la confrontation des arts musicaux afin de susciter la curiosité, l'échange et le partage des cheminements artistiques. Mais, même si l'envie est forte, il n'en serait rien si Trad'Envie n'avait trouvé, en la personne de Jean Louis Guilhaumon, Président du festival Jazz in Marcillac, un partenaire immédiatement intéressé par le projet et décidé à ce qu'il puisse être mené à bien. À cinquante kilomètres de Pavie, Jazz in Marcillac « pèse » plus de trente ans d'existence et deux millions et demi d'euros de budget, comparé à la douzième édition de Trad'Envie et ses cent dix mille euros de budget annuel environ. L'essentiel était d'établir un lien artistique entre des pratiquants venus d'horizons divers, qui avaient la volonté de s'ouvrir à d'autres propos musicaux. Si l'accord de principe était établi, il restait à choisir les animateurs afin de faire concorder nos souhaits artistiques et les possibilités musicales que pouvait offrir ce projet. Pour garder un certain équilibre, la parité entre le monde du jazz et celui des musiques traditionnelles était un préalable pour asseoir

vraiment cette rencontre. Il s'agissait de structurer une série de stages (quatre sessions) autour de deux animateurs choisis par Trad'Envie, deux par Jazz in Marcillac, et par une répartition à part égales entre les stagiaires.

Cette démarche soulignant notre volonté de décloisonnement musical et d'ouverture a été proposée à deux animateurs reconnus pour leurs compétences musicales et pédagogiques, à savoir Stéphane Milleret¹ et Jérémie Mignotte², musiciens appartenant au collectif de Rhône-Alpes Mustradem³. C'est Serge Lazarevitch⁴ et Pierre Dayraud⁵ qui, pour Jazz in Marcillac, ont accepté de partager ce projet.

Durant environ un an se succédèrent échanges mails, échanges téléphoniques puis rencontres afin de construire le programme de ces premiers stages. Au final, une dizaine de morceaux furent choisis, mais seuls six furent présentés sur scène : Un morceau bulgare, une composition de Rhône-Alpes, un morceau grec et trois morceaux de jazz. Présenter le travail au public était un point de départ très contraignant, mais qui semblait nécessaire afin de porter aux oreilles de tous le

résultat d'un travail particulier, mais aussi de permettre aux stagiaires de construire une forme concertante atypique. Deux week-ends de travail rassemblèrent dix-huit musiciens : Une chanteuse, une violoncelliste, deux violonistes, un pianiste, un saxophoniste, deux batteurs, un joueur de bugle, un vibraphoniste cornemuseux, trois joueurs d'accordéon diatonique, une talabardeuse (joueuse de bombarde), un clarinettiste, un percussionniste. Au fil des quatre week-ends de stage (janvier 2008 à Pavie, Mars à Marcillac, Mai à Pavie et Août à Marcillac), une pratique instrumentale très à l'écoute les uns des autres a abouti à une certaine unicité de son. L'enregistrement réalisé à Pavie⁶, sans aucun mixage, donne la couleur de la réalisation. Du succès de cette première édition devrait naître une suite qui ajustera les quelques difficultés rencontrées lors de la première édition. Toutefois, les places vont être chères car à l'heure des bilans, près de quatre-vingt pour cent des stagiaires émettaient le souhait de postuler à nouveau. C'est heureux, et cela prouve que l'ouverture à l'autre, quelles qu'en soient les modalités, reste source d'enrichissement personnel.

coll. A. Laporte



Pour se donner une idée plus précise du vécu de ce projet, voici quelques extraits d'entretiens réalisés avec deux animateurs des stages.

Extraits d'entretiens avec Stéphane Milleret et Pierre Dayraud :

Comment avez-vous abordé cette proposition de série de stages alliant musiciens trad et Jazz ?

S. Milleret: Avec enthousiasme... musicien traditionnel s'intéressant depuis plus de quinze ans aux musiques improvisées, militant des nouvelles musiques traditionnelles actuelles et mouvantes, cette volonté de décloisonnement et d'ouverture prise conjointement par Trad'Envie et Jazz in Marciac m'a tout de suite motivé. Le cahier des charges mêlant animateurs, élèves, répertoire, lieu et temps de formation des deux esthétiques augurait des moments forts musicalement et humainement.

P. Dayraud: Avec enthousiasme, Car ces deux domaines me passionnent et sont très complémentaires sur pas mal de points. De toute façon, vive l'aventure collective, la curiosité, les nouvelles rencontres, il y a tant à faire!!!

Est ce que la construction de cette aventure a été plus compliquée que d'autres projets que vous menez par ailleurs ?

S. Milleret: Sur le montage de l'opération, ni plus simple ni plus compliqué. Nous nous sommes rencontrés avant pour préparer le contenu du stage, mais c'est vraiment devant les stagiaires qu'on apprend à travailler ensemble, et là je crois qu'a été mise à jour une différence d'approche des deux milieux par rapport à l'enseignement. Il a fallu apprendre à se connaître. Ce temps a sans doute été plus long que dans un projet de formation ne mettant en jeu qu'une seule esthétique, quoique...!!! [rires]

P. Dayraud: Je dirai plutôt différente, par le choix de l'instrumentation et le fait de fabriquer en tutti une histoire musicale collective. Enrichissant donc, pas vraiment compliqué.

Comment ont été choisis les morceaux supports du travail de stage ?

S. Milleret: Très simplement, la moitié du répertoire a été proposée par Serge Lazarevitch et l'autre moitié par Jérémie Mignotte et moi-même. Globalement, les morceaux ont été choisis pour leur intérêt en terme « culturel », harmonique et d'arrangement possible. Quelques compositions de chacun, quelques traditionnels, quelques morceaux venant plus des musiques du monde arrangées plutôt jazz, je crois que la sauce a pris à ce niveau et que le résultat était très homogène. Il est à noter qu'on a travaillé à peine quarante pour cent du répertoire prévu, ce qui est un pourcentage assez classique...

P. Dayraud: Ce choix a été rapidement fait via Internet avec des propositions de thèmes traditionnels, réarrangés par la suite pour avoir cette combinaison « trad-jazz ».

Est-ce que les prestations scéniques n'ont pas un peu occulté l'échange avec les formateurs ?

S. Milleret: C'est sûr que le couperet de deux concerts, l'un au festival Trad'Envie en mai, lors de notre troisième rencontre avec les stagiaires, et l'autre en août à Marciac, a orienté de façon évidente les stages vers un master class de musique d'ensemble, et la grande partie du travail a été orientée vers de l'arrangement, de la mise en place, laissant un peu de côté un travail plus poussé sur des thèmes qui nous tenaient à cœur comme l'improvisation, le style, l'ornementation... Mais l'échange avec les formateurs a été total, simplement nous aurions aimé avoir plus de temps pour aller approfondir des sujets qu'on a dû survoler par manque de temps.

P. Dayraud: Pour une première, je pense que les intervenants ont apporté une disposition et une efficacité quasiment exemplaires afin d'avoir un résultat positif et collectif sur scène. La prochaine fois nous espérons avoir plus d'échanges avec chacun des stagiaires.

Qu'avez-vous retiré de cette expérience et comment analysez-vous ce qui s'est passé durant les quatre stages ?

S. Milleret: Comme un aboutissement de ce que je pense depuis longtemps quant à la sectorisation des esthétiques musicales en France. À regarder les échanges entre des stagiaires venant a priori de deux cultures opposées, il est clair que ce qui est important c'est la musique, l'ouverture qu'on y met, l'émotion qui en ressort. C'est assez révélateur de ce que sont les gens. Une accordéoniste diatonique qui fait un chorus free, un saxophoniste issu du collège de Marciac qui demande comment on ornemente un morceau d'Europe de l'est, un batteur de jazz qui a la banane en jouant une bourrée à deux temps... ça fait du bien. Je pense que tout cela est très politique en fait...

P. Dayraud: Du plaisir, car nous avons obtenu un résultat abouti au niveau du son général. C'était une expérience collective positive tant sur le plan musical qu'humain, avec une bonne ambiance générale, de la motivation et de l'assiduité dans le



« chantier », pas évident au début mais qui a pu se concrétiser malgré un certain manque de temps. Il y a eu une bonne symbiose entre Jérémie, Stéphane et moi-même et une organisation du travail très aboutie. Il y a eu aussi un investissement des stagiaires exemplaires lors des deux concerts.

En tant que pédagogues, comment analyseriez-vous l'enthousiasme qui régnait chez les stagiaires ?

S. Milleret: C'est vrai qu'humainement entre les élèves ça a été très riche, et cela dès le premier stage à Pavie en janvier, avec le premier soir un bœuf jusqu'à quatre heures du matin arrosé de Flôc... ça promettait une chaude ambiance. Tous les stagiaires venaient à coup sûr avec un grand enthousiasme et une ouverture d'esprit. Ces deux concerts ont été des moments forts.

P. Dayraud: Enthousiasme certain, ma foi, avec une bonne dynamique, une barre placée haut assumée (avec un répertoire pas si facile). Bravo aux stagiaires.

Comme cela a été une réussite, que diriez-vous à de futurs stagiaires pour se lancer dans ce projet ?

S. Milleret: Bienvenu(e)s

P. Dayraud: D'être curieux, investis, « joueurs ». Quant à la définition d'un pré-requis pour de

Stéphane Milleret,
coll. A. LaportePierre Dayraud,
« jam à Montpellier »
coll. P. Dayraud

nouveaux arrivants, il faudra voir en concertation avec l'ensemble des formateurs mais tout est possible ●

1. <http://www.mustradem.com>
2. idem
3. idem
4. <http://www.myspace.com/sergelazarevitch>
5. <http://www.myspace.com/dayraudpierre>
6. <http://www.mustradem.com/jazztertrad.html>

Chansons de tradition orale française

Aux aurores d'un nouveau siècle : bilan & perspectives

1. Les chants populaires pour les écoles

par Marlène Belly

Objet de cet écrit est, en ce début de XXI^e siècle, de dresser le bilan des outils à disposition de ceux qui s'intéressent à la chanson de tradition orale. Cet article ne prétend pas à l'exhaustivité mais, plus qu'une simple énumération, il propose une présentation de matériaux moins connus, auxquels peu d'entre nous se réfèrent et qui, pour autant, ont largement contribué à dessiner les contours du patrimoine chansonnier tel qu'il est venu jusqu'à nous.

C'est essentiellement à partir des travaux de collecte que sont conduites les réflexions autour de la chanson. Qu'ils soient écrits, suite à l'intense élan de publication des recueils du XIX^e siècle, ou oraux, compilations plus récentes des centres d'archives sonores, ces fonds ont déjà fait l'objet de réflexions critiques. Toute utilisation de ces matériaux se fait donc à la lumière des forces et des faiblesses qui leur sont connues. Chacun sait que les recueils sont à envisager au travers des filtres opérés par leurs auteurs quant au répertoire valorisé. C'est essentiellement les poèmes qui ont déterminé la prise de position au détriment des lignes mélodiques. En lien direct avec les idées politico-romantiques de l'époque, une bonne place est faite aux récits édifiants et aux pièces qui

sacralisent l'état nature de l'homme du fond des campagnes : des pans entiers passent donc sous silence. Ces ouvrages n'ont, par ailleurs, pas pu éviter les écueils de la mise en écrit d'énoncés sonores : paramètres impossibles à convertir, variations non prises en compte, conséquences des interprétations personnelles des transcripteurs...

En ce qui concerne la masse des fonds enregistrés – essentiellement due au dynamisme du mouvement revivaliste –, de nombreuses critiques restent similaires à celles déjà évoquées, en particulier au niveau de la sélection opérée dans le répertoire. Si les critères de choix ne sont plus les mêmes à un siècle de distance, les collecteurs ont, néanmoins, fonctionné selon des orientations très précises :

pouvait-il en être autrement ? La fixation sur bandes dégage, pour autant, ces fonds des problèmes de transcription mais, là où le son aurait pu donner quantité d'autres informations que le seul objet, il offre, bien souvent, des kilomètres de chansons au détriment de tout apport sur les contextes d'énonciation, d'apprentissage... La priorité de ces travaux n'était-elle pas, avant tout, de s'imprégner du répertoire pour le soumettre à réinterprétation ?

Au-delà de ces inévitables faiblesses ne gommant en rien les apports de ces travaux de collecte, c'est l'état d'esprit propre à ceux qui se sont approchés de la chanson de tradition orale que nous souhaitons préciser.

D'un Montaigne¹ à nos jours, les chercheurs se sont ancrés autour d'un raisonnement où l'oralité se veut démarquée de toute trace imputable à l'écrit. Ils opposent, par là-même, domaine traditionnel et culture de l'élite en deux blocs hermétiques. Parente pauvre pour les uns, trésor d'ingéniosité pour les autres, c'est toujours par comparaison/opposition à la poésie lettrée que la chanson est envisagée. La volonté de la faire être à part entière la fixe dans sa spécificité : l'oralité. Toute démarche, aussi bien intentionnée soit-elle, se tient, alors, distante des matériaux pouvant, de

près ou de loin, s'approcher des milieux lettrés.

Si les binômes d'opposition oral / écrit, savant / populaire peuvent avoir un sens dans les sociétés totalement dépourvues de tout système d'écriture, il n'en est pas de même dans la nôtre marquée par le sceau de l'écrit depuis plusieurs millénaires. Cette position a, en effet, généré quantité de matériaux qui se positionnent dans des états intermédiaires et posent des traits d'union entre ces extrêmes. Loin d'être dénués de possibilités d'intervention sur les processus de transmission qui, de fait, ne sont plus uniquement et / ou totalement oraux, ils seront au centre de notre propos.

Résultat de la fusion d'un texte et d'une ligne mélodique, la chanson traditionnelle n'est pas, pour autant, un objet homogène dans ses constituants. Coirault s'est appliqué à montrer que bon nombre d'airs relevaient d'usages antérieurs, empruntés aux compositeurs. Il a, en ce sens, dessiné le cheminement de la chanson, des milieux lettrés vers les incultes, de la ville vers les campagnes. Par ailleurs et dans une temporalité qui n'a rien de linéaire, les mélodies traditionnelles ont, elles aussi, servi de support à bien d'autres répertoires tels que cantiques populaires, Noëls, vaudevilles, théâtres de foire ou répertoires de colportage... Ces

1. « La poésie populere et purement naturelle a des naïvetez et graces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite

selon l'art », *Essais*, livre I, chapitre LIV, « Des veines subtilitez ».

rencontres entre oral et écrit, entre milieux savants et traditions populaires ont généré une littérature qui, de la simple feuille volante au superbe ouvrage relié diffusé dans les salons de l'aristocratie, n'a cessé d'entrecroiser savoirs, savoir-faire et savoir-être des uns avec ceux des autres. Bien que la démarche n'ait, à ce jour, suscité que très peu de réflexions, Coirault a pourtant grandement défriché ce terrain de connaissance aussi bien dans son œuvre livresque² que par le biais de son fichier des timbres³. Mais là où, grâce à ses travaux, nous savons que ces documents recèlent quantité d'informations sur la chanson de tradition orale, qu'en est-il des conséquences de cet état de fait dans les processus de mémorisation? Qu'en est-il, également, des impacts sur les composantes du répertoire? Prendre l'air d'une chanson de tradition orale en support d'un nouveau texte, c'est porter cette pièce dans une dynamique, sur une trajectoire totalement distincte de celle qui n'a pas ce vécu. Figurer un chant, ne serait-ce que le temps d'une mode, dans l'énoncé d'une pièce de théâtre par exemple, c'est interférer sur son propre processus de folklorisation. À ce titre, les chansons de tradition orale référencées dans le *Répertoire*⁴ sont bien loin de former un corpus uniforme. Coirault a largement ouvert cette réflexion en donnant les liens aux sources anciennes mais les conséquences qui découlent de cet état de fait sont loin d'être toutes cernées.

Si les chansons mises sous le sceau de l'oralité ne constituent pas un ensemble homogène, les fonds des deux grandes périodes de collecte que représentent, très schématiquement, les recueils du XIX^e siècle et les archives sonores de la seconde moitié du XX^e siècle sont, eux aussi, totalement distincts. Au-delà de leur principe d'archivage, sous forme écrite pour l'un et orale pour l'autre, ils traduisent des états du répertoire où la sortie du processus de folklorisation est de plus en plus notable.

2. Voir en particulier *Notre chanson folklorique*. Paris: Picard. 1942 (Index aux entrées: création, élaboration, folklorisation, lettré, littéraire, parodie, poésie populaire, poète, réfection et refonte, sources, transformation, timbre...), *Formation de nos chansons folkloriques*. Paris: éd. du Scarabée. 1953-1963.

3. Mélodies préexistant aux textes.

4. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Ouvrage révisé et complété par DELARUE G., FEDOROFF Y., WALLON S., BELLÉ M. Paris: éd. de la BnF. 1996-2007.

Comme l'ont préconisé bon nombre de chercheurs, La tradition n'est plus ce qu'elle était!⁵ La mise en place de l'école obligatoire pour tous, les conséquences de l'industrialisation de la société, l'impact de nouveaux médias dans la diffusion des informations conduisent à parler de la disparition des savoirs traditionnels à la sortie de la première guerre mondiale. Mais, de la même manière que le passage des œuvres lettrées vers la chanson traditionnelle se fait selon des états différenciés et progressifs, La fin des terroirs⁶ ne s'écrit pas en un jour. À ce sujet, bien des raisonnements restent à dégager des sources usuelles mais également de quantité d'autres matériaux peu pris en considération.

Entre ces deux grandes périodes fécondes, la chanson a poursuivi ses flirts entre oral et écrit, flirts d'une autre nature qui, cette fois, la dégage peu à peu du principe de folklorisation. C'est essentiellement au travers d'une production de fascicules de tout genre, pour tous publics, qu'il est possible de suivre ce cheminement. Nous nous en tiendrons, ici, aux diffusions, à des fins pédagogiques, de certains éléments du répertoire des chansons de tradition orale dans les cadres scolaires. Cette approche sera conduite par la présentation des *Chants populaires pour les écoles*⁷, première publication importante et qui a fait date. [Illustration page suivante]

En 1893, La revue *Correspondance générale de l'instruction primaire* publie des articles pour la mise à disposition d'un recueil de chants à l'usage des écoles. Suite à un généreux don⁸, il est décidé de réaliser le projet par voie de concours. Novatrice, la proposition de Julien Tiersot est retenue: plutôt que de mettre en musique des poèmes écrits pour la circonstance, il recommande l'usage de mélodies déjà existantes et de leur adapter des paroles nouvelles. C'est le principe de la composition sur timbre. Tiersot ayant sélectionné une première série d'airs, le

5. D'après LENCLUG, Gérard. Terrain. 1987, n°9.

6. D'après WEBER, E. Paris: Fayard. 1^{re} éd. 1986.

7. *Poésies de Maurice Bouchor, Mélodies recueillies et notées ou composées par Julien Tiersot*. Paris: Hachette. 1^{re} série, 1895; 2^e série, 1902; 3^e série, 1907. Ces fascicules ont connu de très nombreuses rééditions. Ils ont, également, été diffusés, dès 1911, dans le cadre d'une compilation sous le titre *Cinquante chants populaires pour les écoles, notation usuelle et notation chiffrée*. Paris: Hachette.

8. De M.A. Eichtal, désireux d'aider à l'œuvre d'éducation morale de l'école.

concours est ouvert et Maurice Bouchor sélectionné pour la rédaction des textes.

Le premier fascicule est édité en 1895. En 1909, il affiche sa huitième édition et, en 1923, sa treizième! C'est dire le succès d'une telle publication, sa pénétration dans les armoires des écoles laïques et les cartables de bon nombre d'écoliers. La première série est suivie, en 1902 et en 1907, de deux autres portant à cent les Chants populaires pour les écoles. Chaque fascicule est proposé sous différentes formes: livret des voix à l'unisson, publication des mêmes chants à deux, trois ou quatre parties ou édition avec accompagnement de piano. Les instituteurs sont, en général, en possession du Livre du Maître, ouvrage des textes où Bouchor donne des commentaires sur les poèmes mais également des conseils relatifs à l'enseignement du chant, des indications sur l'origine des mélodies, des remarques sur leur caractère et des suggestions quant à leur exécution⁹.

Les mélodies sont essentiellement empruntées au répertoire des chansons de tradition orale auquel se rajoutent quelques airs de compositeurs connus tels Méhul, Gossec, Grétry, Rameau, Berlioz ou... Beethoven. Son Ode à la Joie est retenue comme symbole non pas d'une nation précise mais de l'humanité tout entière. Enfin, Tiersot, en tant que bon connaisseur du domaine, se hasarde, dans les deux derniers fascicules, à la composition de nouvelles lignes musicales.

Ces publications ont été soumises à rudes critiques par les spécialistes de l'oralité. Coirault, par exemple, n'hésite pas à condamner Bouchor au point de préciser qu'il est en tête des auteurs qui «ne valent pas l'honneur d'être nommés»¹⁰. Considéré pour ses ouvrages sur la chanson traditionnelle et sa collecte dans les Alpes, Tiersot, pour sa part, a bien souvent droit à un discret silence quant à sa participation à cette œuvre. Toujours est-il que ces recueils, ainsi que la quantité de ceux auxquels le genre a donné naissance, ont été totalement tenus à l'écart des travaux sur la chanson de tradition orale. Si cette position est discutable dans la mesure où ils interfèrent sur les processus de transmission, ils doivent, pour un juste

9. D'après l'avertissement de *Chants populaires pour les écoles*. 3e série, op. cit.

10. *Notre chanson folklorique*. op. cit. p. 205n.

11. Pour plus d'informations voir, ALTEN, Michèle. Un siècle d'enseigne-



senti quant à leur contenu, être positionnés par rapport à leur contexte d'élaboration¹¹.

Reflet des programmes officiels rédigés par les politiciens de la III^e République, ils traduisent les orientations d'une Éducation Nationale qui se donne pour objectif de bâtir une société en rupture avec les appartenances spirituelles et culturelles de la tradition catholique française; les principes éducatifs de l'époque valorisent les tendances héritées de 1789, incarnées dans la patrie et la démocratie instaurée par la jeune République. Dans ce contexte, les chants édifiants semblent un auxiliaire de choix à la transmission des fondements moraux. En l'absence de compositeurs mettant en musique l'Humanité dans ses valeurs les plus nobles, une belle place est faite au «folklore rural traditionnel, seul patrimoine populaire capable de créer une identité culturelle»¹². L'intérêt suscité par le projet de Julien Tiersot ne peut être dissocié de cet état d'esprit du moment. Et, c'est parce qu'ils «expriment toute la santé morale populaire, avec sa force, sa sérénité, sa joie de vivre, son courage dans l'épreuve et [qu']ils exhortent à l'engagement pour la défense de la Patrie» [Alten, p. 5] que les textes de Bouchor sont retenus.

ment musical à l'école primaire. *Vingtème siècle: revue d'histoire*. 1997, n°55, juil.-sept., pp.3-15.

12. PECAUT, Félix. Article Musique. *Dictionnaire de pédagogie* de BUISSON, Ferdinand. In Alten. Op. cit. p. 7-8.

Les trois fascicules
des Chants
populaires pour
les écoles
et le Livre du maître
correspondant
à la 1^{re} série

Alors que la caractéristique première des chansons traditionnelles est leur passage de mémoire en mémoire sur la chaîne des générations, il est indéniable que ce type d'ouvrage rompt le processus oral et suscite un ancrage qui dégage les pièces du principe de folklorisation; la mise en écrit, mais surtout l'intense effort de propagation de ces fascicules et de leur contenu fige les chants et les éloigne de toute possibilité de variabilité. Au-delà des seules conséquences inhérentes à la notation des pièces, se pose, également, une distinction notable au niveau de leur apprentissage. Si le contexte traditionnel favorisait une mémorisation par imprégnation plus induite que conduite, la pénétration des chants dans le cadre scolaire les soumet à une reproduction qui se veut le calque du modèle fixé par l'instituteur. Certes, Maurice Bouchor encourage les initiatives personnelles: «je n'aimerais pas que l'on me prît toujours à la lettre. Je voudrais que l'on méditât le conseil attentivement, et qu'ensuite on en tînt compte dans la mesure où on le jugerait bon» [1^{re} série, p. 162]. Cette latitude donne néanmoins place, dans chaque Livre du maître, à une somme d'explications, tant dans l'analyse des textes que pour les réalisations mélodiques, qui canalise le champ des possibles. Par ailleurs, ces ouvrages se positionnent au milieu de réflexions sur ce que doit être le chant à l'école qui n'ont pas grand-chose à voir avec les caractéristiques du chant traditionnel.

À lui seul, un rapide regard sur l'ensemble des cent pièces des trois fascicules des Chants populaires pour les écoles est révélateur. Bien des chants, de par les thématiques et / ou les airs choisis, interpellent ces milieux, charnière entre oral et écrit, savant et populaire. Une pièce comme celle de *Sainte Geneviève*, [Illustration ci-dessus, 1^{re} série, n°XXVI] par exemple, n'est pas sans évoquer le

— 33 —

XXVI. — SAINTE GENEVIÈVE

Chant d'un ancien Noël français.

Mouv! modéré; simple et gracieux.

Aux près fleu - ris, la blonde Ge - ne - viè - ve, Dont
les re - gards dé - sarment les mé - chants, Les yeux ra -
vis par l'au - be qui se lè - ve, Mur - mu - ré de beaux
chants. Sa - lut, sa - lut, sa - lut à la ber - gère aux champs!

2
Par ses vertus cette humble pastourelle
Rend tout joyeux l'évêque saint Germain.
Il l'a bénie; et Dieu, veillant sur elle
Qui suit le droit chemin,
Toujours (ter) la guide par la main.

3
Quand vers Paris, aux sombres jours du glaive,
On vit marcher les Huns poussant des cris,
Le cœur serré, la tendre Geneviève
Se dit aux près fleuris:
« C'est moi (ter) qui sauverai Paris! »

4
La vierge en pleurs va droit au chef barbare;
Aux pieds du roi, pauvrete, la voilà;
Mais Dieu l'inspire; un vague effroi s'empare
De l'âme d'Attila...
Bien loin (ter), tremblant, il s'en alla.

5
Toi qui, voyant le Paradis en rêve,
Veillais, le jour, sur tes agneaux chéris,
O fleur des cieus, petite Geneviève,
D'en haut tu nous souris.
Salut (ter), patronne de Paris!

répertoire des colporteurs. Elle propose une thématique largement diffusée par les feuilles volantes d'Épinal et autres centres d'imagiers pour laquelle Bouchor ne se défend pas d'avoir conservé, dans son texte, l'aspect merveilleux de la légende populaire [cf. Le livre du maître, p. 125]. Quant à l'air, Tiersot reprend une ligne musicale diffusée depuis plusieurs siècles dans des cercles variés¹³. Support de la verve chansonnière — *Nanon dormait sur la verte fougère*—, timbre de pièces de théâtre — *Allons à la guinguette, allons*—, la mélodie transite, également, par les énoncés de chants de Noël — *Quittez, pasteurs, vos brebis*. [Illustration ci-dessous]

N° 11 Quittez pasteurs, vos brebis, vos houlettes ...

Allegro

Quit - tez, pas - teurs, vos bre - bis, vos hou - let - tes, vo - tre ha - meau Et
le soin du trou - peau Chan - gez vos pleurs En u - ne joie par - fai - te Al - lez tous a - do -
rer Un Dieu, un Dieu, un Dieu qui vi - ent nous con - so - ler

13. Recherche facilitée grâce aux travaux de Georges Delarue: son fichier de timbres et la saisie en cours de celui de P. Coirault.

Par son emploi, Tiersot n'est pas sans savoir qu'il interpelle une mémoire qui, de l'oral à l'écrit, du profane au sacré, des milieux citadins aux foires de campagnes, s'est jouée de quantité de frontières. Espère-t-il un ancrage en mémoire des nouveaux chants par l'usage d'une telle mélodie?

La lecture des textes de Bouchor montre que, malgré l'intense diffusion des recueils, les nouveaux poèmes, y compris ceux proposés sur des airs de chansons traditionnelles, ne sont pas passés à la postérité. Ils ne sont, en tout cas, pas venus grossir le répertoire des collectes du XX^e siècle. Bouchor reprend, pourtant, des incipit bien connus de l'oralité [2^e série, n°IX], des formulations de refrains [3^e série, n°XIX] ou tente des imitations [2^e série, n° XIX]. Rien n'y fait. Oubli total malgré les efforts d'un apprentissage par cœur? Peut-être pas. Loin des formes, des organisations, du vocabulaire des chansons traditionnelles, ces textes montrent que la mémoire ne peut retenir que ce qui est mémorisable! La possibilité de discernement des collecteurs mais aussi celle des informateurs, non des moindres, doit, également, être prise en compte dans le raisonnement; même si elles interfèrent plus ou moins avec les chants des générations passées, ces pièces ne sont pas assimilées au répertoire de tradition orale. Par contre, bon nombre des chansons traditionnelles choisies en tant que timbre ont continué leur parcours dans l'oralité et ont laissé de nombreuses interprétations dans les fonds sonores. Tel est le cas de *La belle qui prend l'habit d'un matelot* [Coirault, 6702¹⁴], choisie comme support musical de la Chanson normande [2^e série, n°IX]. Mais, là où le poème semble avoir continué son processus de variabilité, l'air est, dans les enregistrements de *La belle qui prend l'habit d'un matelot*, conforme à celui proposé par Tiersot. L'usage de cette ligne mélodique en tant que timbre aurait-il figé, en l'état, l'air de la chanson de tradi-

14. Référence au *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. op. cit.

15. Date de la première publication de la 2^e série des *Chants populaires pour les écoles*.

16. *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*. Niort:

— 38 —

XXIII. — LE SEMEUR

Mélodie populaire du Poitou.

Modéré et bien soutenu

Sans te las - ser, bon pa - y - san, Prends de ton
grain et jette - s - en, Sur les sillons, à pleine main, Lance ton
grain! Fais - nous du blé! Fais - nous du pain!

2
« Va, dit le grain, sème toujours!
Je sortirai des noirs labours;
Vert comme l'herbe dans le pré,
Je grandirai.
Tu me verras épi doré. »

3
Viens le jour de la moisson,
Tu chanteras une chanson,
Lorsque ta faux aura sifflé
Dans l'or du blé,
Du beau froment dur et gonflé.

4
Sous l'eau du ciel, par les grands vents,
Pense à ta femme, à tes enfants.
Ne te plains pas qu'ils soient nombreux,
Mais dis: Tant mieux!
Sème toujours, sème pour eux.

5
Sème pour tous, petits et grands,
Pour les heureux, pour les souffrants;
Pour que chacun mange à sa faim,
Lance ton grain!
Fais-nous du blé! fais-nous du pain!

tion orale? Certes, la consultation des versions connues avant 1902¹⁵ montre des conduites musicales très proches d'une même veine mais quand même! Tiersot est, par ailleurs, loin d'avoir sélectionné les airs au hasard. Il s'appuie fréquemment sur des supports qui ont déjà fait leur preuve. Ainsi, la mélodie de la chanson du *Semeur*, [Illustration ci-dessus, 2^e série, n°XXIII] n'est autre que l'air de plusieurs pièces bien connues des provinces de l'Ouest. Publié dans le recueil de Bujeaud¹⁶ en soutien du retour d'au guaret, il porte, également, un chant de la collecte de Trébuch¹⁷, *J'ai vu le cerf sortir du bois*. [Illustration page suivante] Noté depuis le XVI^e siècle, dans divers ouvrages, cet air avait été repéré par Tiersot¹⁸. Aussi, lorsque les commentaires du Livre du maître associent la mélodie du *Semeur* au «type de la chanson de labour»

Clouzot. 1^{re} éd. 1866. Réed. Marseille: Lafitte reprints. 1975, t.II, p. 300.

17. *La chanson populaire en Vendée*. Paris: Lechevallier. 1896. Réed. Marseille: Lafitte reprints. 1978, p. 256.

18. *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris: Plon et Heugel. 1889, p. 471

CHASON A BOIRE

J'ai vu le cerf sortir du bois.

Marcato. *ff.*

J'ai vu le cerf sor- tir du bois. J'ai vu le
cerf sor- tir du bois. Va boi- re à la fon-
tai- ne Lan- lè- re Va boi- re à la fon-
tai- - - ne.

On verse du vin dans un verre. Le buveur le vide. On chante alors :

Mais gl'a tout bu qu'ol en a plus (*bis*).
Faut en verser encore,
Lon lère,
Faut en verser encore.

On verse une troisième fois :

Encore un petit gouspillon (*bis*).
puis une quatrième :

Après la rincelette,
Lon lère,
Après la rincelette.

Chaque buveur, à la ronde, boit ainsi 4 fois.

(Chanté par M. DÉNÉCHEAU).

[2^e série, p. 147], Tiersot connaît l'ancienneté de ce timbre en tant que chant à boire qui, du milieu lettré à la chanson de tradition orale, a largement défié le temps et l'espace. Là encore, la consignation par écrit et la mise en texte de Bouchor n'arrêtent pas la collecte de versions traditionnelles et leur réinterprétation dans les enregistrements contemporains¹⁹. Il est cependant indéniable que la mélodie reste très facilement reconnaissable. Son ancrage dans l'écrit, récurrent au fil des siècles, n'est pas à ignorer dans l'approche de ce document « oral ».

Les fascicules proposent, également, des chants « d'origine populaire, pour les paroles comme pour la musique ». À leur propos Bouchor précise : « Je n'ai fait que développer la vieille chanson ou l'abrégé par endroits, m'efforçant de la transcrire en langage correct sans en affaiblir l'accent naïf et la forte saveur » [Livre du maître, 1^{re} série, n°XX]. La tonalité est donnée !... Ainsi compte-t-on dans ces ouvrages, entre autres, *Les marins de Groix* [Coirault, n°7104, *Le matelot de Groix*], *Les noces du papillon* [Coirault, n°10505] ou *La Danse des gorettes* [Coirault, n°4501, *La danse du troupeau*]. Fréquemment énoncés dans les dialectes locaux, ces chants ont continué d'être entendus dans des versions très distinctes de celles proposées par Bouchor / Tiersot. Il est vrai que collecteurs et réinterprètes se sont grandement intéressés aux répertoires dialectaux et ont probablement influé sur leur saisie et leur réinjection dans les circuits. L'usage des langues régionales semble, également, avoir préservé les lignes mélodiques d'une grande uniformisation. Il est, toutefois, indéniable que si les textes collectés gardent une importante distance par rapport à ceux de Bouchor, les airs, après leur passage dans les cadres scolaires, ont plus de mal à se dégager de la version traditionnelle choisie comme référence par Tiersot. Mais, c'est surtout par une présence peu marquée dans les collectes récentes que ces chants

se caractérisent. Alors qu'ils sont associés à bon nombre de recueils du XIX^e siècle, ils deviennent rares dans les documents contemporains. Oubli ? Non. Leur intense diffusion les fait glisser d'un statut de chants traditionnels vers celui de chants populaires. Très connus, ils n'ont plus l'attrait des pièces exceptionnelles. Conscients ou non de ce glissement, interprètes et collecteurs les ignorent au moment des enregistrements. Les témoignages révèlent qu'ils sont considérés comme n'ayant plus grand-chose à voir avec les chants de bergères, complaintes criminelles ou même banales histoires d'amourette des chansons traditionnelles.

Bien d'autres exemples pourraient être dégagés de ces trois fascicules. Ils permettraient d'autres remarques qui n'infléchiraient, probablement, que peu le raisonnement proposé dans cette brève analyse. Ces livrets montrent que les chants dits de

19. PACHER, André, *Chants de protestation*. Saint Jouin-de-Milly: Modal. 1999. 1 disque compact. Collection « Modal portraits ». MPT112001.

n°10; *Chansons à boire en Poitou, Charentes, Vendée*. Vouillé: UPCP - Geste paysanne, sd. 1 vinyle.

tradition orale sont loin de former un corpus homogène et que le processus de folklorisation qui a conduit à leur formation ne s'est pas fait selon un trajet unilatéral et uniforme. Certaines pièces, en fonction de leur passage en tant que timbre dans d'autres milieux et d'autres répertoires, ont probablement été ralenties ou ont connu des sortes de stade pallier dans ce cheminement. Ces usages divers ont, pour autant, favorisé de nouveaux ancrages en mémoire qui ont pu préserver les chansons de l'oubli. Il est, alors, bien difficile de mesurer les réelles conséquences de ces trajectoires multiples. Mais, c'est surtout au regard de la sortie de ce processus de folklorisation que les Chants populaires pour les écoles peuvent être riches d'apport.

Jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, certains collecteurs ont voulu faire de l'aspect oral des répertoires de chansons une spécificité à part entière à laquelle ils pensaient être confrontés dès l'instant qu'ils rencontraient un informateur analphabète, vivant loin des influences citadines. D'autres ont vu la fin de tout processus de folklorisation avec la vulgarisation de l'écrit. Loin d'être aussi tranchée, la réalité semble se déclinier dans toutes les nuances possibles. Le réemploi, dans ces recueils, c'est-à-dire dans ces cadres de diffusion et d'apprentissage, de pièces empruntées au répertoire traditionnel semble, en effet, avoir précipité leur sortie des corpus oraux alors que des chants, tenus à l'écart de ce mouvement, ont poursuivi leur passage de bouche à oreille. En ce qui concerne l'usage des mélodies traditionnelles pour porter de nouveaux textes, ces recueils montrent qu'aucune n'a généré une confusion entre les compositions nouvelles et les textes plus anciens. Par contre, les lignes mélodiques utilisées en support des poèmes de Bouchor sont restées en usage dans les versions orales. Il est, toutefois, indéniable que leurs énoncés révèlent une grande uniformité, comme si l'usage en tant que timbre avait participé à leur fixation. Il serait probablement utile de se pencher sur les variations / fixation des airs de ces chansons qui, de par leur emploi dans le principe de composition sur timbre, ont connu ce genre de trajectoires.

Ces remarques ne sont que l'ébauche de travaux plus importants à conduire autour de cette vaste

littérature qui, depuis la fin du XIX^e siècle, a pris en compte les chansons traditionnelles. En effet, suite à la publication des ouvrages de Bouchor / Tiersot, la mise sous presse de quantité de recueils faisant appel, de près ou de loin, à ce répertoire s'est poursuivie. La recherche, dans l'entre-deux-guerres, d'une voie de salut dans le folklore et les initiatives du Front populaire pour un accès démocratique à la culture ont créé des contextes politico sociaux favorables. Des publications notables comme *l'Anthologie du chant scolaire et post-scolaire*²⁰ et sa série des *Chansons populaires des provinces de France* sont issues de ce contexte. Bien qu'elle compte Tiersot et Bouchor parmi les membres du congrès à l'origine du projet, *l'Anthologie* est distincte, à bien des égards, des *Chants populaires pour les écoles*. Quelques années plus tard, le folklore occupe, de nouveau, un rôle culturel majeur, cette fois, dans la politique autoritaire du régime de Vichy; radio, associations, mouvements de jeunesse valorisent alors le patrimoine musical des provinces françaises et favorisent une floraison d'écrits. L'élan impulsé se poursuit jusque dans les années 60. La radicalité d'un choix idéologique alimenté aux sources traditionnelles conduit les chercheurs des décennies suivantes vers un rejet de cette littérature de propagande. Elle ne peut, néanmoins, être totalement ignorée des travaux sur l'oralité. Contemporaines de la disparition des cadres fonctionnels qui avaient permis la formation des répertoires chansonniers de tradition orale, ces publications portent en elles certaines clefs d'entrée pour une compréhension et une connaissance correcte de ces patrimoines dans une société comme la nôtre. Elles ne peuvent, en tout cas, être totalement dissociées des enregistrements sonores réalisés par le mouvement revivaliste, bien trop directement dépendant de ces contextes socioculturels ●

20. Publiée sous la direction de la Société Française « l'Art à l'école ». Paris: Ménestrel. 1925-1926. Série de 10 fascicules de 20 chan-

sons consacrés chacun à une région de France.

La prose du Transpyrénéen

entretien réalisé par Alem Alquier

Adolescent il a failli devenir champion de golf quand, tel Claudel derrière un pilier de Notre-Dame, il a tout abandonné et a eu la révélation de la cause environnementale: musicien enraciné, son activité de facteur de cornemuses et de hautbois traditionnels lui permet de sortir du fond des âges des instruments oubliés; il a participé à la création d'un écomusée dans les Pyrénées, accessoirement il a créé le groupe Gadalzen avec Jacob Fournel et, prune sur le gâteau, il est aussi distillateur ambulancier.

A.A. : Pour exercer ces multiples activités, quel a été ton parcours? On connaît ta filiation avec Michel Rouch (ton oncle) pour la musique, mais pour le reste?

P.R. : Il s'agit d'un parcours relativement commun: lycée agricole, puis fac de droit jusqu'à la licence (droit et économie rurale) jusqu'au moment où j'ai eu l'opportunité de participer à la création de l'écomusée d'Alzen en Ariège (une ferme-conservatoire comprenant notamment les races d'animaux domestiques des Pyrénées en voie d'extinction, avec un volet environnemental, un volet culturel, un espace de restauration, le tout formant un complexe sur un hameau). Puis vint le moment où j'ai eu envie de m'essayer à la facture instrumentale... Effectivement, avant de jouer de la cornemuse (landaise, que j'ai découverte notamment grâce à Bernard Desblancs au Conservatoire Occitan) j'ai baigné en gros de huit à seize ans dans le monde spécifique du folklore... Michel Rouch était le président des Biroussans et mon premier instrument a été l'accordéon diatonique.

Mais l'idée de fabriquer n'était pas neuve, l'envie ne t'est pas venue d'un coup...

Non, bien sûr: déjà en tant que simple musicien, j'avais « mon » facteur, Robert Matta, et il a finalement accepté de me former (formation sur mesure ADEPFO: Aide au Développement des Pyrénées par la Formation). Il m'a transmis son savoir-faire et aidé à acquérir l'outillage (tournage, perçage, finition, anchage...), nous sommes allés ensemble relever des cotes

d'instruments anciens dans les musées. Puis je me suis pris de passion pour le *clari*: cet instrument n'était quasiment plus joué, et l'aire de jeu de ce « hautbois de Bigorre » se situe non loin de chez moi, alors...

J'imagine que les rencontres autour du *clari* ont été déterminantes...

Oui, un certain José Latre par exemple: c'est lui qui avait fait les premières recherches dans les années 80. Après plusieurs mois de recherche, avec Robert, nous avons abouti aux premiers *claris* « nouvelle génération », puis il m'a laissé voler de mes propres ailes, et aujourd'hui je continue, selon les commandes particulières, à le faire évoluer.

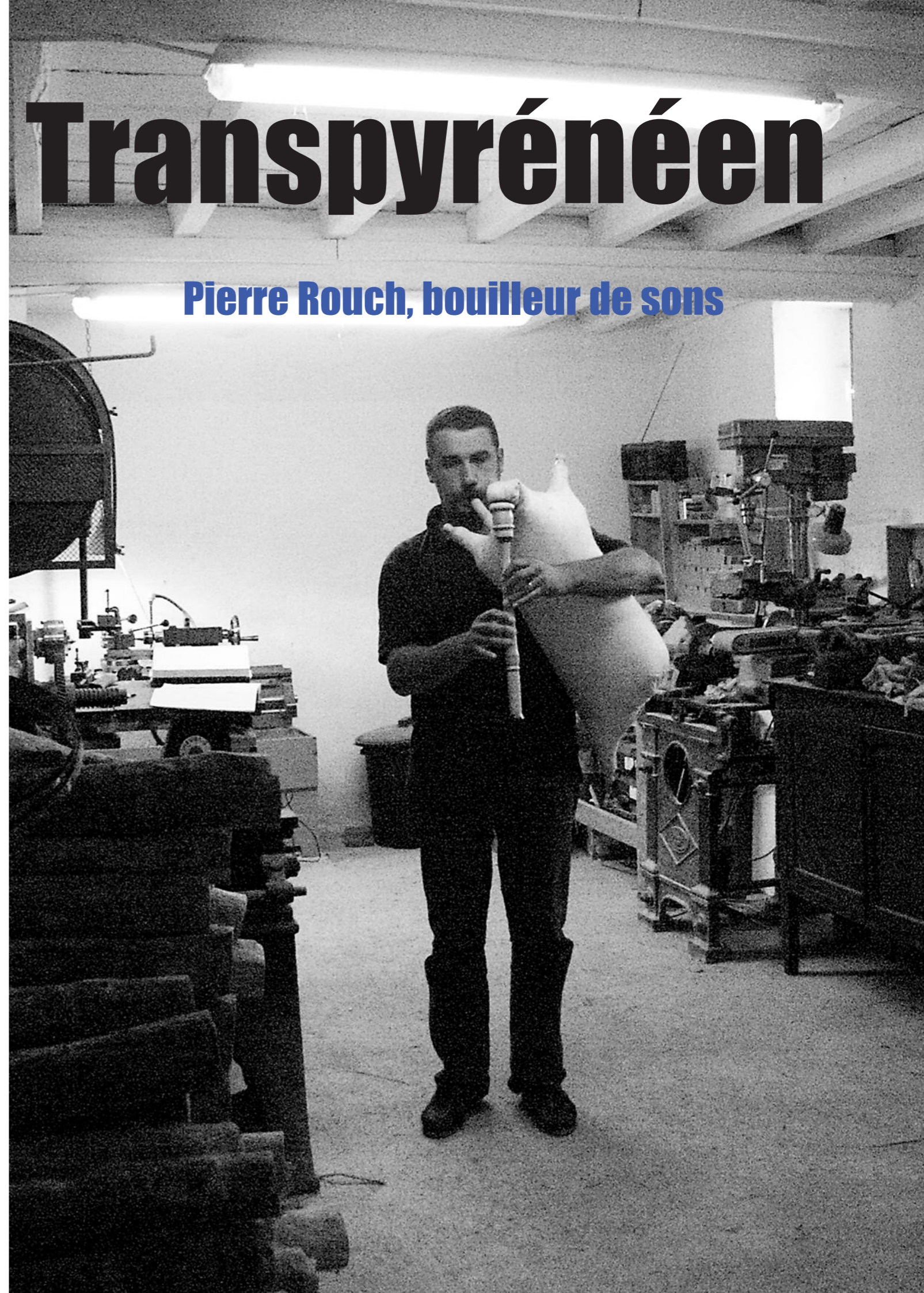
Alors maintenant combien y a-t-il de joueurs de *clari*?

Il y a dix ans on pouvait les compter sur les doigts d'une seule main, et aujourd'hui je dirais, entre l'Ariège, le Comminges, la Bigorre et le Béarn, nous sommes à peu près quatre-vingt...

Tu fabriques également l'*aboès*: était-ce aussi un instrument tombé en désuétude?

Non, le Conservatoire Occitan s'y est intéressé, en fabrique depuis à peu près trente ans et l'enseigne toujours. Depuis environ deux ans j'ai tendance à délaisser un peu mes cornemuses pour les hautbois, car ce sont des instruments qui me passionnent. J'ai choisi de reconstruire le hautbois du Couserans que jouait

Pierre Rouch, bouilleur de sons



Gravure au couteau
sur un boîtier de
cornemuse

François Souques dit Pigalhe (1873 - 1936), dont l'original est exposé au Musée Pyrénéen de Lourdes. Aujourd'hui, plus d'une centaine de personnes jouent de cet instrument. On peut dire qu'il a encore de beaux jours devant lui.

... Et la cornemuse au milieu de ces hautbois ?

J'ai décidé de fabriquer des *bodègas*, la *bodèga* (ou *craba*) est la cornemuse du Haut-Languedoc. J'aime cette cornemuse : pour paraphraser Luc Charles-Dominique, son jeu est totalement fusionnel pour le sonneur... J'ai aussi appris à fabriquer la poche, à partir d'une chèvre entière. C'est Antonio Lissera qui m'avait enseigné ces techniques : tuer l'animal, le dépecer en gardant intacte la peau entière... Faut pas être végétarien comme toi ! [rires] Malheureusement Antonio est décédé l'an dernier (c'est lui qui fournissait tout le monde en peaux), les facteurs de *bodèga* sont maintenant obligés de mettre eux aussi la main à la pâte... Je regrette cette personne qui était absolument adorable, qui se mettait en quatre pour tout le monde, et qui n'hésitait pas à transmettre son savoir-faire... Mais en parlant de cornemuse, j'ai d'autres projets. J'aimerais à terme établir une sorte de pont

entre les deux côtés des Pyrénées : la *gaita de boto* m'attire énormément (c'est la cornemuse aragonaise), je suis en train de l'explorer sous tous ses aspects pour pouvoir en fabriquer, ainsi que le *sac de gemecs* (cornemuse catalane). Je sens qu'une spécialisation sur les cornemuses pyrénéennes m'attend... Je vais à Boltaña régulièrement, c'est une extraordinaire rencontre de luthiers en Aragon. Je prétends qu'il y a un avenir au moins aussi fort à relier les deux versants des Pyrénées que d'essayer d'unifier cette grande Occitanie ! Les points communs entre ces cultures (aragonaise et catalane, et de l'autre côté gasconne et languedocienne) m'apparaissent de plus en plus évidents, ne serait-ce que dans l'ethnographie et dans l'organologie... On peut aussi parler des « cornemuses imaginaires » : le *bot* du Val d'Aran et la *samphona*, cornemuse polyphonique des Pyrénées, dont



Finition d'un clari

personne n'a pu à ce jour véritablement attester l'authenticité... Mais elle fonctionne si bien... Pourquoi ne pas y croire ?

Tu parlais tout à l'heure d'« acquérir l'outillage » : pourquoi est-ce si important ?

On ne trouve pas l'outillage pour la facture dans les grandes surfaces... Il faut se le fabriquer ! En fait c'est l'échange entre facteurs qui est primordial : c'est un élément d'enrichissement inestimable... Que ce soit Bernard Desblancs, Claude Romero, mais surtout Robert Matta dans mon cas, qui a toujours un œil bienveillant sur ce que je produis, tous ces gens ont travaillé dur dans les années 70 et 80 pour ce que j'appelle « acquérir des outils » (réfléchir à l'outil adéquat pour faire telle chose, faire des erreurs, ne plus faire les mêmes erreurs par la suite, etc.), expérience dont nous (la jeune génération) bénéficions grandement aujourd'hui... on gagne du temps, en somme, pour aller plus loin. Et à notre tour on trouve toujours de nouveaux matériaux, de nouveaux procédés de perçage... C'est sans fin ! Moi-même je continue la recherche, en allant mesurer les cotes des instruments anciens dans les musées, notamment en ce qui concerne la *gaita de boto* et le *sac de gemecs*. Il y a toujours des améliorations à apporter, et c'est ce travail de recherche qui fait l'intérêt de notre activité.

Tu es plutôt pour la conservation de l'instrument, ou pour une évolution ?

Les deux bien sûr ! La recherche pour retrouver l'instrument originel est passionnante, mais pas forcément adaptée aux musiques actuelles. Par exemple avec Robert nous jouons en duo, nous proposons un voyage musical où l'on montre une dizaine de hautbois et de cornemuses que nous avons fabriqués et fait évoluer. Quand on joue sur sa propre production on a toujours envie de lui faire « dire » plus... Alors voilà : je fais des *claris* dans des tonalités différentes, il s'agit de créations.

Le *clari* traditionnel se rapproche de la tonalité de la, j'en fabrique d'autres en sol, en sib, en fa... j'ai extrapolé les cotes ; je fabrique aussi des hautbois du Couserans dits « traditionnels » (modèle Pigalhe) et d'autres avec une clé pour la sous-tonique : ça marche très bien ! En fait on ne sait pas exactement l'origine de cet instrument. Alain Servant et Luc Charles-Dominique ont fait beaucoup de recherches là-dessus, et on ne sait toujours pas comment et quand il a atterri dans le Couserans, s'il est lié au hautbois baroque, qui fabriquait ces exemplaires, etc. Beaucoup de questions demeurent sans réponse. Ce qui est sûr, c'est que quand on rajoute la sous-tonique avec une clé, on fournit à la gamme une note de passage tout à fait intéressante. J'ai également percé un trou à l'arrière pour obtenir une plus grande justesse afin de bien stabiliser l'instrument sur l'octave et au delà.

Bouilleur de Sons est le nom de ta structure. Quel est le rapport entre la facture instrumentale et l'aigardent (l'eau-de-vie) ? C'est plus un rapport entre musique et distillation que je vois : d'abord il y a le côté « ambulant » : quand on est musicien traditionnel on part jouer d'un village à l'autre, or je suis « bouilleur ambulant » (c'est la dénomination exacte) : je distille la production des habitants de villages que je parcours. Il y a aussi bien sûr le côté festif qui n'échappe à personne... Qu'on anime un bal dans une fête de village ou qu'on arrive en tant que distillateur, on est toujours attendu depuis des mois ! les habitants viennent manger autour de l'alambic, ils apportent leur meilleur saucisson, leur meilleur fromage... ça plaisante en occitan, il y a toujours une sacrée ambiance... Je crois que les deux sont un solide facteur de lien social (du moins dans la réalité rurale pyrénéenne que je connais). Ceci dit, jouer de la musique tout en distillant et bien gérer son taux de cholestérol n'est pas chose aisée !!! Depuis quelques années, nous organisons à Arbas (Haute-Garonne) en février la Fête du hautbois et de l'eau-de-vie avec bals, petits concerts, distillations, stages d'instruments... C'est notamment une occasion importante d'émulation dans l'apprentissage de ces hautbois.

À part Matta Rouch, tu joues aussi dans d'autres groupes...

Oui, Gadalzen, Trencavel, Mosaïca, Veziana, Bouilleurs de Sons encore une fois, c'est également le nom d'un duo avec mon ami Philippe Fernandez, lui aussi bouilleur ambulant... Je joue en plus en duo avec Christiane Van Gorp (cornemuse et orgue)... Je travaille également sur une création autour des principales cornemuses d'Occitanie

avec Guillaume Roussilhe, Nicolas Rouzier et Antoine Charpentier, et un spectacle devrait voir le jour en 2009.

Où trouves-tu tout ce temps ?

Plus on fait de choses... plus on fait de choses. Allez, à l'aveugle ! goûte-moi cette prune... celle-là est de 2004. Grande année à fruits... ●

Pierre Rouch
La Tour. 31160 Herran - 05 61 98 51 95
www.bouilleuresons.com

Discographie :

• Gadalzen

Le Tourment des lunes (Discoïdale, L'Autre Distribution 2005)
Chromatophonies (Discoïdale, L'Autre Distribution 2001)
Musique Traditionnelle d'aujourd'hui (single, épuisé)

• Mosaïca

Ôc - Chaabi (sortie décembre 2008)

• Matta Rouch

Hautbois & Cornemuses (sortie décembre 2008)

• **Bodega, bodegaires!** Anthologie de la bodèga avec la Confrérie des Souffleurs (CLRMDT, Conservatoire Occitan, CORDAE-La Talvera, ADDMD 11 - 2004)

• **Veziana** (sortie en 2009)

à l'alambic
en montagne
à la fin de l'hiver

Disques

Le Comité Comment faire?

Lux B. es viva! Il a laissé derrière lui des collègues qui chantent à sa façon au fin fond du Cantal. À la manière du Massilia, les sept comparses du Comité réussissent le mélange de la musique traditionnelle, du reggae et des musiques d'ailleurs dans une joie de vivre dangereusement transmissible. Les trois chanteurs-percussionnistes Arnaud Chèze, Jean-Marc Monchalain, Laurent Cavalié font tourner la tête et la danse, accompagnés dans leurs rythmes par quatre instrumentistes : Mehdi Boragno (batterie), François Blanc (basse), Cyril Roche (accordéon diatonique, synthétiseur), François Breugnot (cordes et saxophone). De quoi déridier Lénine, heureux que l'on repose enfin autrement, et en langue auvergnate, sa question oubliée depuis 1902 «Que faire?».

Sirventes, 2008

Véronique Ginouvès

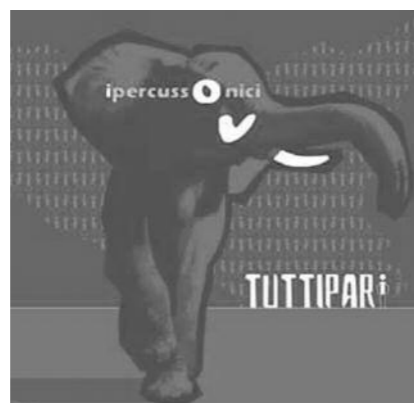


I percussionnici Tuttipari

«Siciliano, sono siciliano / Sicilien, je suis sicilien», la voix rauque et chaude d'Alice Ferrara ouvre le disque et donne le ton. La guimbarde sicilienne (le *marranzano*), aiguë et puissante et le tambourin de Luca Recupero viennent appuyer sa rythmique vocale. Carlo Condarelli ajoute les sonorités du balafon et du djembè tandis que Marcello Ballardini ajoute le *didjeridoo*. Les «*percussionnici*» déferlent de Catania, un peu comme la lave de l'Etna... au point que la critique italienne les a nommé «Etna groove». Avec une merveilleuse entrée à la guimbarde et ses effets électroniques, «*Scambi / échange*» (page 10) est assez emblématique de leur style où s'affrontent tradition et modernité, violence et douceur, sérénade et ragamuffin. Les «*percussionnici*» sont de ces Siciliens qui sont partis au loin puis revenus sur leur île avec leurs nouveaux bagages culturels. Ils nous offrent un regard à la fois passionné et critique de la Sicile, traversée par une énergie africaine. Laissez-vous entraîner dans leur voyage en écoutant quelques morceaux sur <http://www.myspace.com/iperccussonici>

Finisterre Records,
Roma 2008

V. G.



Acquaragia Drom Rom Kaffè

Venez boire un coup au Rom Kaffè! Rita Tumminia, la magnifique, vous entraînera dans ses tarentelles ou ses valse diatoniques (page 10) accompagnée de la clarinette de Marcus Colonna ou de celle de Paolo Rocca. Elio Ciricillo vous racontera des histoires absurdes et drôles ramenées d'une Molise de légende, au son de sa guitare (page 5). Et puis il y a «*il capo*», Erasmo Treglia, le polyinstrumentiste qui tire les ficelles de cette aventure désormais historique, comme il tirerait celles des marionnettes siciliennes (*Ballo dei Pupi*, page 13). C'est toujours lui qui en rajoute et remet un peu de sauce à la morue dans la recette de la Mafia (page 2). Au Rom Kaffè il y a toujours des invités de marque. Cette fois-ci vous y entendrez Eugène Hülz de Gogol Bordello. Bref, une ambiance de fête vibrante, une espèce de grand mélange sonore néo-tsigane-romain parcouru par les standards italiens d'Adriano Celentano jusqu'au bout de la botte italienne.

Finisterre Records,
Roma 2008

V. G.



Didier Labbé Quartet Bazar Kumpanya

Bon, cet album n'est pas nouveau, il date exactement d'un an (oct. 2007), mais à mon avis il sera «actuel» encore quelques années! Surtout s'il vient en complément du concert *Oui à la Turquie!*... Ce cri pose un débat qui n'a pas encore été à son terme, loin s'en faut. L'entrée de la Turquie dans la Communauté Européenne ne se fera pas sans discussions, on l'a vu. Dans tous les cas au niveau musical (et gastronomique mais c'est une autre histoire) je crie cent fois «Oui à la Turquie!»... Bien conscient que c'est enfoncer une porte ouverte que de dire que nous autres pauvres Occidentaux au tempérament égal avons tout à apprendre de cette galaxie, je le dis quand même! C'est une jolie rencontre entre nos jazzes toulousains et trois musiciens d'Istanbul (*bağlama*, électrosaz, zourna, percussions...). Le résultat valait le déplacement... l'album est aussi assorti d'une vidéo-«carnet de promenade» par Bruno Wagner, et... (non cette fois je ne parlerai pas de graphisme... Aïe, trop tard!) d'un autre «carnet de promenade» de cinquante-six pages magnifiquement illustré par Ronald Curchod... Une bien belle réalisation, en avant-première de l'année de la Turquie... En 2008 Didier Labbé a continué l'aventure en invitant Cem Varveren et Recep Sirpioglu pour une série de concerts en France.

Production: Compagnie Messieurs-Mesdames, Toulouse - Partenariat: Baykuş Müzik, Istanbul - Mosaïc Music distr., 2007



Alem Alquier

Tivissa, Cançons i Tonades de la tradició oral

Le département de culture de la Generalitat de Catalogne nous offre ici son troisième volume des éditions de recherche directe et documents sonores.

Tivissa, bourgade catalane sur la rive de l'Ebre et située tout près de la Méditerranée, a été l'objet de l'attention de l'ethnomusicologue Josep Crivillé qui y effectua deux missions d'enquête en 1971 et 1973. Ses enquêtes mettent à jour une grande diversité de styles et d'influences: modes majeurs et mineurs bien sûr (environ 35% du répertoire collecté), mais également le mode de mi (près de 10%), le mode dorien, l'importance des formules mélodiques orientalisantes (environ 20%), les parentés avec le système musical berbère, les phrasés en rythme dit libre ou non-pulsé qui côtoient ceux en rythme binaire ou ternaire.

Peu de polyphonies, comme souvent en Catalogne Sud, mais néanmoins une pratique résiduelle du chant plurivocal comme en témoignent quelques plages dédiées au chant religieux.

À ne pas manquer le chant de labour *La*

naranja nació verde, impressionnant de par ses mélismes et son phrasé; certainement l'une des interprétations les plus spectaculaires des récentes publications de collectage, mettant en évidence une vocalité ancienne de grande facture et chantée avec une maestria et un style exemplaires.

En résumé, une publication très intéressante pour découvrir la musicalité de ce village passé au peigne fin sur le modèle de la *Vie musicale d'un village roumain* de Constantin Brailoiu ou de *L'Aubrac. Musiques et phénomènes paramusicaux* de Claudie Marcel-Dubois et Maguy P. Andral. Nous soulignons l'importance de telles publications pour la pédagogie en direction de tous les publics, de même qu'elles peuvent servir de base à la création pluri-esthétique.

Centre de Promoció de la Cultura Popular Catalana, Fonoteca de Música Tradicional Catalana, Sèrie I Volum 3

Pascal Caumont



Improcomputages & machines célibataires

Peut-on encore dissocier les arts plastiques de la musique? Pas si sûr... Duchamp (et le mouvement Dada) au début du siècle dernier aura plongé pour longtemps l'objet d'art dans l'azote liquide du questionnement sans fin...

Sur Toulouse, deux plasticiens sont remarquables pour leurs «machines célibataires» (des dispositifs sonores pour la plupart). Il s'agit d'Arno Fabre et de Pol Pérez. Outre leur prénom orthographié en phonétique, ils ont en commun un réel talent de constructeur (à quinze ans Pol Pérez créait des synthétiseurs) doublé d'une capacité à fouiller le son dans tous les sens... Pérez crée en 2008 une machine («Mariona») mise au point notamment avec des écoliers de Nantes: sur <http://www.gmea.net/activite/creation/2007_2008/pPerez.htm> il est intéressant de consulter le *Carnet de bord* qui raconte les étapes successives du travail avec les enfants. Mariona serait-elle un avatar de Nastasia Chemico? (voir <http://soxprod.free.fr/auditorium_010.htm>)

Arno Fabre a une formation de tailleur de pierre et de photographe... Son goût de la perfection fait que le visiteur est vraiment fasciné à la rencontre de ses machines (Souliers, Dropper01, Astragale Zénon l'arpenteur, etc.) (<http://arno.fabre.free.fr>); il faut dire qu'elles sont très abouties, jusqu'à leur finition et leur mise en espace; et les compositions musicales exécutées par ces dispositifs sont très belles: Dropper01, par exemple, est une magnifique pièce pour gouttes d'eau

Un autre intérêt remarquable de la fusion homme-machine est lorsque l'improvisation est le moteur de la création: <http://box.ikotame.com/impro/> Il s'agit d'une commande du Ministère de la Recherche passée à la Compagnie Lubat et à l'IRCAM. C'est en quelque sorte le contraire des expériences évoquées précédemment. Là c'est la machine qui compose, à partir de fragments de matériaux humains. Exemple: «Le musicien humain plaque des accords. L'ordina-



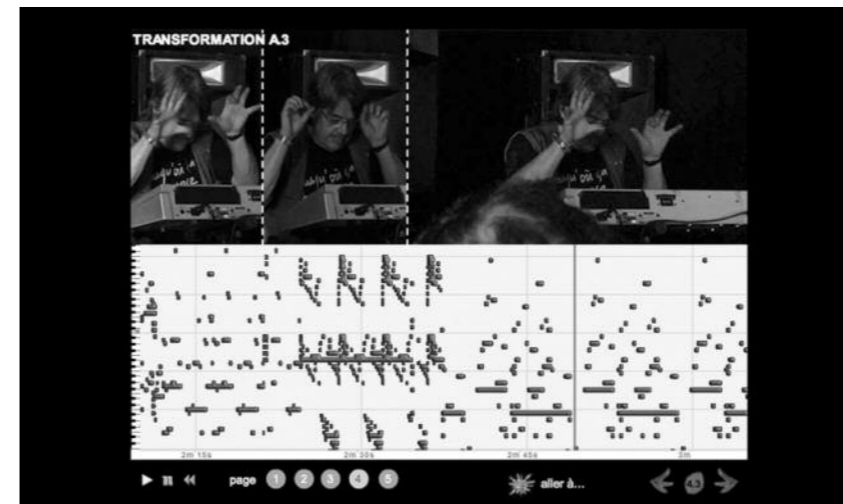
Les Souliers-quintet d'Arno Fabre: Sur le site, chaque installation sonore fait l'objet d'un film «QuickTime».

et récipients (en céramique, en métal...), «machine» inspirée vraisemblablement de l'interprétation qu'a donné Charles Belmont du «piano cocktail» dans son adaptation cinématographique de l'Écume des jours... La mécanique des fluides n'emprunte pas trente-six chemins. Quoi qu'il en soit ce sont toutes des œuvres qui confinent à une certaine grâce.

teur génère en retour des gerbes sonores calculées en fonction du nombre de notes et de la durée de ces accords, en utilisant l'algorithme d'autotransposition.»: cette dernière expression (de l'espace!) signifie en gros qu'un logiciel se sert d'un procédé compositionnel «classique» pour improviser lui-même, sur le modèle d'imitations et de transformations... Ce site est très bien conçu, il y a un éventail musi-



Bernard Lubat et l'IRCAM



cal et un parcours didactique; on connaît depuis longtemps le souci des compositeurs contemporains d'«expliquer» leurs travaux («la méconnaissance du contexte d'une œuvre contraint à l'ignorance

même de son sens» nous dit Michel Onfray²), et ici le parcours est bien sûr interactif, émaillé d'explications de mathématiciens et d'informaticiens (Kurt Gödel, Noam Chomski...) aussi bien que d'apho-

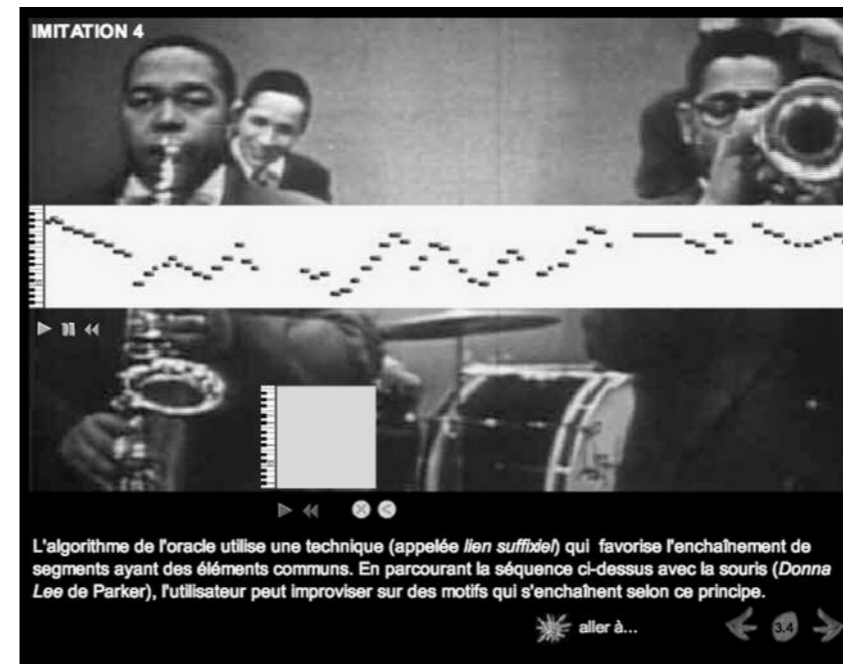
rismes à la Lubat («Moi, je fais de la musique content-foraine...») qui servent également à «expliquer»: dans cet exemple il s'agit de comparer les règles de réécriture informatique (qui décrivent les «substitutions» des musiciens de jazz) aux calembours. CQFD.

Tant que la machine servira à faire de l'art et ne se prendra pas trop au sérieux... ●

Alem Alquier

1. C'est un concept de Marcel Duchamp: «L'expression «machine célibataire» désigne des moteurs incluant l'élément humain, des mécanismes anthropomorphiques et impossibles, conçus comme autant de rouages d'un désir nécessairement irréalisé et solitaire. Dans un éclat de rire parfois désespéré, souvent grinçant, toutes ces constructions parfaitement inutiles (mais pas gratuites) mettent à nu le fond des terreurs contemporaines. Toutes donnent à voir cet érotisme mécanique engendré par les ingénieurs de la civilisation industrielle (...).» BARGUES, Cécile (doctorante Université Sorbonne Paris I Panthéon), *Une histoire à l'envers des machines célibataires* in *Le son des rouages*, Colloque EHESS / CRAL, École des Hautes Études en Sciences Sociales / Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, 2007.

2. ONFRAY, Michel, *Antimanuel de philosophie*, éd. Bréal, 2007



L'algorithme de l'oracle utilise une technique (appelée *lien suffixiel*) qui favorise l'enchaînement de segments ayant des éléments communs. En parcourant la séquence ci-dessus avec la souris (Donna Lee de Parker), l'utilisateur peut improviser sur des motifs qui s'enchaînent selon ce principe.

Bulletin d'abonnement

Je désire m'abonner à Pastel seul (2 numéros) pour une durée d'un an = 11,80 € (dont 2,90 € de port)

Je désire m'abonner à Escambis seul (6 numéros) pour une durée d'un an = 11,30 € (dont 5,30 € de port)
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 € (dont 6 € de port)

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 €

Bulletin d'humeur

d'Émile Maux

— Sueur, larmes et médailles...

— mais pas de Coupe de Rugby, de Football ou de Jeux de Pékin...

Qui suis-je ?

...et dure depuis longtemps, très longtemps...

— Je suis le Match qui oppose Paris à ses Provinces

out commence par un jeu cruel dont le vainqueur serait Roi de France. Des hobereaux, petits mais teigneux, guerroyent alors pour rassembler un tas de comtés, duchés... en un seul territoire. Curieusement, le premier «Roi de France et de Navarre» sera Henry IV, provincial de l'étape. Mais qu'importent ces préliminaires, le Vrai Match peut maintenant s'engager: d'un côté la Province et de l'autre Paris, Capitale d'un Roi de droit divin.

1789... tout semblait joué lorsque la Province se rebiffe, tranche la tête au Roi, découpe son territoire en départements... Exit ducs, marquis, arbitraire royal et charges héréditaires. Députés et sénateurs sont désormais Élus d'un peuple «souverain»... Remarquons que la Province se prend alors un peu les pieds dans le tapis. C'est qu'il fallait bien loger tous ces nouveaux élus, trouver une ville assez grande, centrée... des voies de communication... finalement Paris... Ainsi les élus de Province, devenus parisiens, résident dans des Palais ou de grands hôtels réquisitionnés pour l'occasion. Des Palais, oui, mais Républicains! Les apparences étant sauves, Paris reste Capitale!

Environ 100 ans après... ce coup subtil qui semblait conclure la partie, un «sous-préfet aux champs» musardant en Provence, en Bretagne ou ailleurs s'aperçoit, horrifié, que les provinciaux parlaient tous «provincial», sorte de baragouin ponctué de grands gestes. Dérivé de patte, voilà né le patois. Paris, averti, s'interroge: «comment diriger une République qui compte autant de patois que de cornemuses?»

Un hasard prévisible fait alors du patois parisien le creuset de la Langue commune et, fin XIX^e siècle, l'École Publique de Jules Ferry et ses Hussards de la République mènent la danse tambour battant. Pédagogie et coups de règles sur les doigts, les petits provinciaux parleront français. Maintenant Paris a «la main gagnante» et, prétextant honorer ses régions, en fait beaucoup, beaucoup trop. Les intellectuels provinciaux, ignorés ou croulant sous les honneurs, sont absorbés, digérés. Commémorations, rubans, médailles et flonflons, la Province est folklorisée, ringardisée. Ah, le joli passé de la France!

1968... Parmi tous les méfaits que leur imputera l'Histoire, voilà que des étudiants boutonneux redécouvrent ravis mille instruments attachés aux Provinces, sautillent en cadence, fredonnent des chansons en patois... De «bal folk» en «bal gascon», *baletti* provençal ou *fest-noz* breton, la fièvre du samedi soir monte avec le

«...Les rêves, c'est que, quand tout se passe bien, tu te réveilles!...»

Mahiedine Mekhissi-Benabbad, coureur-philosophe
Médaille d'argent du 3000m steeple aux JO de Pékin 2008

retour des diatos. La Province a gagné la guerre des boutons!

D'autant qu'à tant chanter la campagne, ils trouvent ça beau! Fleurissent alors partout des écoles en Langue régionale, *Diwan* par ci, *calandreta* par là, *ikastola* ailleurs... «Delenda 1968 est» aurait dit Caton, s'il avait connu cette date funeste. C'est la «cata» répond l'écho.

1989... Bicentenaire de la Révolution, «Sonnez Hautbois et résonnez Musettes», des hordes de folkeux chevelus défilent dans Paris tels les barbares dans la Rome antique. Paris applaudit ses néo provinciaux, les félicite, leur offre DE, CA, englue leur spontanéité dans l'institutionnel. Les nouveaux diplômés devront désormais tenir compte des «réalités» du Pays, du Siècle, des mouvements de population... Est-il si choquant d'enseigner le galoubet aux bretons, la *bodéga* aux berrichons ou la vieille partout? Dé-folklorisés par 1968, les instruments des Provinces sont nationalisés par 1989; le danger recule...

1992... Pensant en finir avec ce patois collant comme un vieux chewing-gum, les élites parisiennes sortent l'arme fatale de la Constitution. Article 2: «La Langue de la République est le Français». Et, bien sûr, «Paris sera toujours Paris!»

2008... Profitant d'un moment d'inattention de l'Assemblée nationale, un quarteron de députés provinciaux propose d'inclure les «Langues régionales» dans la Constitution... l'amendement passe... Panique au Palais Bourbon... Flamberge au vent, les Immortels de l'Académie française, que l'invasion quotidienne de l'anglais n'effarouche pourtant guère, s'indignent, quittent illico leur fameux Dictionnaire. Le tocsin résonne sous la Coupole. Le Patois ne passera pas par eux... Ce tintamarre réveille les Sages du Palais du Luxembourg... que se passe-t-il? La planète brûle? Le prix des repas au resto du Sénat a augmenté? Hélas, comme dirait notre Short-man philosophe, «La réalité, c'est que, quand tout va mal, tu te réveilles pas!» et, le temps de se frotter les yeux, la réforme constitutionnelle était déjà votée par le Parlement. Non seulement les Langues régionales appartiennent dorénavant au Patrimoine national, mais un projet de loi sur leur reconnaissance est prévu pour 2009...!

Paris retient son souffle, l'espoir renaît en Province...

Balle de Match?



MAIRIE DE TOULOUSE



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

